

Міністерство культури України
Державний науково-методичний центр змісту культурно-мистецької освіти
Департамент з питань культури, національностей та релігій
Львівської обласної державної адміністрації
Відділ культури та мистецтв виконавчих органів Дрогобицької міської ради
Дрогобицький музичний коледж імені Василя Барвінського

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

Збірник тез
Всеукраїнської науково-практичної конференції

12 березня 2020 року
м. Дрогобич

Редактор-упорядник
Ольга Сенік

Дрогобич
ТзОВ «Трек ЛТД»
2020

*Рекомендовано до друку Педагогічною радою
Дрогобицького музичного коледжу
імені Василя Барвінського
(протокол №3 від 24 січня 2020 року)*

Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури : збірник матеріалів III Всеукраїнської науково-практичної конференції (ДМК ім. В. Барвінського, 12 березня 2020 р., м. Дрогобич) / [редактор-упорядник О.Сеник]. – Дрогобич, «Швидкодрук» 2020. – 186 с.

У збірнику вміщено тези учасників III Всеукраїнської науково-практичної конференції «Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури)» із присвятою 75-річчю від дня заснування Дрогобицького музичного коледжу (в минулому – музичне училище) імені Василя Барвінського. Свої наукові дописи пропонують наукова спільнота України, а також викладачі початкових та середніх спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. В матеріалах висвітлено стилістичну множинність композиторської творчості українських митців-сучасників та митців, твори яких ідентифікуються як «золотий фонд» України, а також полівекторні аспекти музичного виконавства в умовах сучасного мультикультурного простору, виведено 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 978-617-7263-87-5

УДК 88.03(477)(082)

Рецензенти:

Ластовецький Микола Адамович – Заслужений діяч мистецтв України, член Національної Спідлки композиторів України, член музично-фольклористичної секції НТШ, доцент кафедри музикознавства та фортепіано Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені І.Франка, викладач-методист ПЦК «Теорії музики» КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського»..

Бермес Ірина Лаврентіївна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри методики музичного виховання і диригування Навчально-наукового інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету ім. 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, 2020
© ТзОВ «Трек-ЛТД», 2020

Антоніна БОЙЧУК

(м. Ужгород, Україна)

ВПЛИВ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА ІНТОНАЦІЙНУ ВИРАЗНІСТЬ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Музику як поняття цілісного мистецтва варто розглядати з огляду полотна, у якому вокальна та інструментальна музика знаходяться у тісному взаємозв'язку. Це, як імпресіоністична естетика, яка досяглася завдяки синтезу мистецтв. Не існувало б такої музики Дебюссі, якби не образотворче мислення Клода Моне. Тому, голос, як фізіологічний інструмент людини та музичний інструмент, як технічний виконавець, мають багато споріднених рис у вираженні музичного змісту. Інтонація – поняття доволі широкого застосування. Як у фонетиці, так і в музиці, її основне визначення – це спосіб вираження за допомогою тону, ритму, темпу, наголосу. Як у вокальній, так і в інструментальній музиці, «якісна» інтонація бере свій початок від правильного **звукоутворення**.

Наприклад, **дихання**. Один з найважливіших чинників якісної інтонації, якій характерна чистота звуку, сила, стійкість та динамізм. Без винятку, всі технічні можливості голосу залежатимуть також від дихання. Досвідченим співакам легше виміряти амплітуду повітряного тиску та саму кількість дихання, яку потребує та чи інша фраза. Адже основне завдання вокаліста – уміти співати на так званому «затриманому диханні» (нижньореберному – діафрагматичному), в якому сааме діафрагма буде виконувати функцію повітряного резервуару (повітряного запасу). Початківцям, на осмислення співацького дихання необхідно чимало часу. Часто невмілий вокаліст припускається звичних помилок: беручи додаткове дихання посеред фрази, при цьому, розриваючи її або втративши опору звуку при закінченні фраз. В обох випадках, голос рефлекторно швидко відреагує на ці помилки і втратить чистоту інтонації, стійкість звучання та тембральну «пишність».

Аналогічні аспекти існують і в інструментальній музиці, зокрема у процесі опанування грою на баяні-акордеоні, де легеньми служить міх. Саме від ведення та зміни міху залежить як загальний звуковидобувний процес так і фразування та динамічна шкала. Саме міховедення має властивість живого організму щодо дихання виконавця під час гри та при його зміні у напрямку руху.

Атака звуку. Не менш важлива складова, від якої залежить сила подачі імпульсу на інструменті чи голосом. Атака бере участь у звуковидобуванні і має вплив на подальше формування звуку. Розрізняючи три основні види атак: тверду, м'яку і придихову, використовуємо різну потужність роботи гортані. До прикладу, тверду атаку часто використовують при розспівках на *staccato*, для того щоб активізувати роботу діафрагми і відповідно голосу.

Цей штрих примушує виштовхувати економну кількість повітря, а гортань ударяти звук, наче, молоточком по струні фортепіано, роблячи його чітким і спрямованим.

М'яку атаку ми використовуємо частіше, початково формуючи звук в головному резонаторі. Особисто для мене це той вид атаки, коли звук має час відтворитися спочатку в думці, а вже потім вийти на ззовні (особливо це спостерігається у кантиленних жанрах).

Придихова атака, це так званий зразок «двох звуків», коли чітко чуємо лише другий з них. Перший же, виступає в ролі «вокального спецефекту» (придиху над нотою). Такий прийом часто використовується у естрадному співі, зокрема в джазовому та блюзовому виконавстві.

Відтак, від атаки, правильного замаху та чіткого натиску пальця на клавішу або кнопку (туше) залежить звук на баяні-акордеоні у поєднанні із міховеденням. Адже, відпрацьовуючи принцип точності туше, ми добиваємось чіткості у виконанні, а відтак виразності у самій грі та звукове денні.

Музика – це мова звуків, урізноманітнена тембральними фарбами, злагоджена гармонічно та упорядкована ритмічно. І водночас, вище вказані

музичні складові не мають сили дії без змістового наповнення. Музика вміє вразити як легкістю звукового польоту і «буффанізмом», так і величністю та гучністю «серйозної» драми чи трагедії. Адже, кожен твір носить в собі закладене композитором «лібрето» із життєвих ресурсів та психологічних переживань, а часто і автобіографічного «віддзеркала». Така контрастність жанрів зумовлює урізноманітнення вокальної та інструментальної музично-виразової здатності. Основним засобом музичної виразності постає **мелодія**, яка формує основу художньої думки, а наявність підпорядкованого супроводу виконує роль збагачення мелодичного вислову та змістовного доповнення через фактурні ознаки. У вокальній музиці ведення мелодії доволі «ювелірна» справа, враховуючи всі нюанси керування голосом при інтонації: відчуття її розвитку у висхідному та нисхідному напрямках, чистоти та чіткості, ритмічно-арифметичної точності та рельєфності філірування кожного мелодичного руху і при цьому не втрачаючи самої «опори дихання».

Ці компоненти мелодичної лінії чітко фокусуються і у інструментальному мистецтві, адже ведення мелодії, її кульмінаційна точка та сила звучання має чітко відобразити людський голос, наповнюючи його композиторським задумом крізь призму художнього образу.

В чіткості та вправності виконання мелодії важливу роль відіграють **артикуляція та дикція** як загальновідомі фонетичні норми з «української мови», що ускладнені навичками вокальної техніки. Мова йде про правильне відкривання рота, активної роботи органів мовлення, співставлення «букви» і «звуку», а за тим, формування слова як мовної одиниці, що вибудовує музичну фразу та речення. Тут варто згадати про **штрихи** (легато, нон – легато, стаккато, портаменто, маркатто і т. д.), які у поєднанні з ритмічними комбінаціями розкривають технічно-виразне полотно вокальної мелодики. Водночас, штрихи можна розглядати крізь призму звукозображальних можливостей, де вони допомагають краще розкрити темброву індивідуальність співака. Якщо в цілому, то штрихи утворюють основу вправ

для голосу. Адже, майстерність співу побудована саме на засадах опанування технічними можливостями голосу.

Так, лінія артикуляційної та штрихової палітри маючи деякі відмінності між вокальним та інструментальним важелем подачі виконує однакову функцію у формуванні виконавської вправності музиканта, його професійних навичок на різних етапах навчання та виховання.

Ще з фізики нам відомо про звук, як фізичне явище, яке виникає внаслідок коливання пружного тіла. У вокаліста-виконавця таку роль виконують голосові складки, а в інструменталістів – інструмент, в залежності від його технічно-акустичної будови. Музичні властивості звуку залежать від його фізичних властивостей. Гучність – це ототожене поняття динаміки в музиці, де помічним засобом динамічних можливостей голосу та інструменту є акустика приміщення. Саме вона надає додаткові можливості для кращого розкриття тембральної природи індивідуума. Майстерне виконання динамічних відтінків дає змогу як найкраще передати образність музичного твору, розкрити її контрастні сторони, жанрові особливості, а також виступає свідченням якісної підготовки виконавця вокального або інструментального спрямування. Відчуття динамічних змін – це, наче «рецепторна здатність» відчувати початок фрази, її динамічний розвиток, вершину і спад. Крім цього динамічна шкала допомагає визначити інтонаційний тип фрази: розповідний, закличний чи питальний.

Таким чином, музика, як вокальна, так і інструментальна – має здатність висловлюватися не менш зрозуміло, ніж література та образотворче мистецтво. Комплексне застосування і майстерне володіння засобами музичної виразності дозволяє виконавцеві відчувати музичний твір як цілісну побудову зі вступом, основною частиною і розв'язкою, проводячи паралелі з словотвором, у якому має місце вступ, основна частина і кінцівка.

Отже, музичний твір набуде професійного виконання, якісного звучання та яскравого розкриття у всій своїй фактурній багатогранності та художньому осмисленні закладеного композиторського задуму. Сплетіння

конструктивних особливостей постає засобом втілення художнього образу котрий апелює до розкриття творчого задуму композиторського письма через виконавську інтерпретацію.

Марта БОЙЧУК

(м. Стрий, Україна)

ХУДОЖНЬО – ЕСТЕТИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ЗАСАДИ НОТНОГО АЛЬБОМУ «МУЗИЧНІ ЗАМАЛЬОВКИ» В.МАНИКА

До молодшої генерації сучасних українських професійних мистців належить представник львівської композиторської школи Віталій Юрійович Маник. Його творча діяльність, що припадає на 90-ті роки ХХ сторіччя охоплює симфонічну, камерно – інструментальну, вокальну, хорову, фортепіанну музику.

Віталій Маник народився 25 листопада 1963 року в місті Івано – Франківськ [4, 197]. Після закінчення фортепіанного відділу музичної школи №2 у класі викладача Н. В.Гаєнко, доля юнака зводить з композитором Богданом Шиптуром, який розкрив перед молодим студентом чаруючий колорит гуцульської музики.

У 1983 році В. Маник продовжує здобувати освіту на композиторському факультеті Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка в класі професора Анатолія Кос-Анатольського, який «ввійшов у історію української музичної культури як один із яскравих, самобутніх і активних їх творців» [5, 5].

Творче навчання Володимира Маника продовжується у класі професора Лешека Мазепи, а згодом у композитора Віктора Камінського, нині професора Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, члена Національної Спілки композиторів України, Заслуженого діяча мистецтв України, лауреата премії ім. М. Лисенка, лауреата Національної премії України ім. Т. Шевченка [1,64]. В цей час талановитий музикант все більше захоплюється творчістю Олівера Месіана, Чайвса, Шенберга,

Валентина Сильвестрова, Альфреда Шнітке, Євгена Станковича. Тому, в своєму новому музичному наставнику він знайшов однодумця, бо В. Камінський є представником нового покоління обдарованих мистців 80 – 90х років ХХ сторіччя, яке за характеристикою кандидата мистецтвознавства Л. Мельник «демонструє вельми широке коло власних зацікавлень і уподобань: від послідовного дотримання засад авангарду до вишуканого розвитку традицій духовної музики, від епатажного перевтілення постмодерних візій до романтизовано – містичного вислову прихованого авторського «єго»» [4, 123].

Віталій Маник – член Національної спілки композиторів України (1994р.), Лауреат Міжнародного конкурсу композиторів ім. Іванни та Мар'яна Коць 1994р.), Лауреат обласної премії ім. Д. Січинського в галузі музичного мистецтва (2003р.).

Серед творчого доробку автора особливе місце займає фортепіанна музика. Велике значення має музика для дітей: цикл «Квіти маленької Іди» (1979), «Портрети» (1981), «Дитяча сюїта» (1981), «Сім танців» (1982), «Карпатські образки» (1983), «Настрої» (1983), «П'єси для дітей» (2000), «Дитячі п'єси» (2004), «Музичні замальовки» (2007).

Як зазначає доцент кафедри методики музичного виховання та диригування Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника Ірина Новосядла: «Творчому стилю В. Маника притаманний глибокий зв'язок з народною музикою, автор використовує різноманітні фольклорні матеріали, його музична мова відзначається оригінальністю і неповторністю. Яскравий мелодизм, що спирається на пісенні традиції українського народу, поєднується з майстерним використанням засобів сучасного професійного мистецтва. Це робить твори автора привабливими для виконавців» [2,3].

Першим яскравим надбанням В. Маника у фортепіанній музиці для дітей є нотний альбом «Музичні замальовки», який вийшов друком у 2007 році. Збірка п'єс має несподівану і гарну назву. Автор розкриває багатий і захоплюючий дитячий світ. Сюди ввійшли твори написані з 1980 до 2006

року. «Музичні замальовки» – навчальний посібник для учнів музичних шкіл, шкіл мистецтв та дитячих студій при музичних навчальних закладах I – II рівня акредитації. Він відповідає програмним вимогам репертуару ДМШ. П'єси технічно не складні, розраховані на фізіологічні можливості учнів молодших, середніх та старших класів дитячої музичної школи.

П'єси невеликі за розміром і тим самим помітнішою є майстерність яскравого і лаконічного викладу, свіжість та оригінальність гармонічної мови. Новизна мелодичного та гармонічного звучання надають цим п'єсам особливого значення: з перших кроків навчання учні мають опанувати сучасну інтонаційну мову, оволодіти навичками поліфонічного мислення, фразування, агогіки, артикуляції. Композитор розширює коло виразових засобів, прагне виховати у юних музикантів відчуття ладо-інтонаційних основ сучасної музики. Водночас новизна її не порушує традиційність жанрів і форм. Кожна з п'єс приваблює яскраво національним колоритом і відповідає таким звичним вимогам музики для дітей як сюжетність, лаконічність, простота образної і виконавської сторін, динамічністю розвитку.

За дидактичною спрямованістю п'єси можна поділити на три групи: для молодших, середніх і старших класів. За тематичною спрямованістю на: п'єси обрядово - побутової тематики («Веснянки», «Колядка», «Колискові»); програмно - образні замальовки («Пісенька Бобра» з музики до вистави «Три – чотири», «Пісенька Короля» з музики до вистави «Попелюшка», міні цикл «Портрети»); сюжети - картини природи («Дощик», «Зів'ялі квіти», міні цикл «Пори року»); казково - театральні сюжети (фрагменти з музики до лялькових вистав); лірико - психологічні мініатюри («Прелюдія», тв.1 і тв.2, «Мелодія», «Ескіз»).

Автор у кожному творі збірника ставить перед учнем певні технічні завдання. А саме: розвиток мелодійної виразності і *legato*, навички кисневого *staccato*, штрихової точності, ритмічної чіткості, пальцевої спритності, колористичне туше і педалі, виконавської свободи. У цих мініатюрах

музичний виклад композитор прагне зробити зручним для дитячого виконання. Твори приваблюють яскраво національним колоритом і відповідають таким вимогам музики для дітей як сюжетність, лаконічність, простота образної і виконавської сторін, динамічність розвитку.

Ставлячи перед собою завдання педагогічного плану, В. Маник застосовує велику кількість різноманітних піаністичних прийомів і засобів, спрямованих на розвиток виконавської майстерності. П'єси мають різне «призначення»: одні – швидкі, моторні – для розвитку пальцевої техніки, віртуозної гри, легкої манери; інші повільні, спокійні – для досягнення м'якої, співучої кантилени, а також відтворення динамічних градацій звучності. Часто зустрічається специфічні фактурні труднощі, що вимагають вправних рухів, чіткої злагодженості.

Віталій Маник застосовує лаконічність форми, опору на фольклорні традиції, доступність піаністичної фактури у поєднанні з конкретністю образного змісту кожного твору, свіжість та оригінальність гармонічної мови.

Враховуючи педагогічне спрямування збірника, композитор прагнув створити п'єси, які б виховували високий музично – естетичний смак, розвивали б у дітей виконавські якості, сприяли б закріпленню слухових навиків. На думку самого автора, добрий той композитор, слухаючи чий твір, не думаєш ні про техніку, ні про стиль, а насолоджуєшся мистецтвом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ластовецька З. Творчість Віктора Камінського в репертуарі музичних шкіл. // Українські композитори – дітям. / Ред. упор. Дацюк С., Процик С., Фрайт І., Яцків О. Дрогобич: Вимір, 2004. С.65 – 67.
2. Маник В. Музичні замальовки. Збірка фортепіанних п'єс для дітей. Навчальний посібник / Редактор – упорядник І. Новосядла. Івано-Франківськ, 2007. С.52.

3. Мельник Л. Творчий портрет Віктора Камінського.// MUSICANUMANA. Збірник статей кафедри музичної україстики ЛДМА, число 2 – відповідальний редактор Ю. Ясіновський. Львів, 2005.360с.
4. Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник. Київ: Музична Україна, 2004.197с.
5. Терещенко А. Анатолій Кос-Анатольський. Київ: Музична Україна, 1986. 80с.

Марія БОРИС,

Марія БОРОДАЙ

(м. Тернопіль, Україна)

ГАЛИЦЬКИЙ СОЛОСПІВ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ ЯРОСЛАВА ЛОПАТИНСЬКОГО

Ярослав Лопатинський – український галицький композитор, один із попередників виникнення професійної композиторської школи на Західній Україні. Лікар за освітою, композитор за покликанням, він працював - творив наприкінці ХІХ – початку ХХ століть. Ім'я Я. Лопатинського – в одному ряду з такими композиторами як: Павло Сениця, Зіновій Лисько, Нестор Нижанківський, Анатолій Рудницький, Федір Якименко, Василь Верховинець, творчість яких маловідома і недостатньо досліджена.

Ці композитори плекали і сприяли розвитку української музичної культури, культивуючи у своїх творах сучасні зразки композиторської техніки та музичного виразу, опираючись на народну пісню.

Необхідно зазначити, що за останні роки у Вітчизняній культурі відбувається активний процес духовного відродження. Все частіше об'єктами наукових досліджень стають несправедливо забуті імена художників, письменників, музикантів. Так розпорядилась історія, що саме їм випала доля продовжувати і розбудовувати український національно-культурний процес. Окремі з них заплатили за це життям, інші – життям поза Україною, у вигнанні. І майже всі – забуттям...

Композиторська спадщина Ярослава Лопатинського доволі об'ємна і нерівноцінна. Композитор звертався до оперного, хорового, камерно-інструментального жанрів, писав музику для театру. Проте найбільшої популярності і визнання здобула його камерно-вокальна творчість. У ній він зумів піднятися над тогочасним домашнім музикуванням і вивести жанр західноукраїнського романсу за його вузькі рамки. В історичному плані, за словами Б. Луканюка, творчість Я. Лопатинського «є перехідним шаблоном між домашнім музикуванням і вокальною творчістю Д.Січинського та С.Людкевича» [4].

У камерно-вокальному жанрі композитор створив близько ста романсів на вірші Т. Шевченка, Л. Українки, І. Франка, Ю. Федьковича, П.Грабовського, О. Олесь, П. Марієнка, С. Черкасенка. Значна кількість їх втрачена, але ті, що збереглися, свідчать про широту ліричних тем композитора.

У його романсах поєднуються веселий гумор жанрових картин з народного побуту («Як я був молодий», «Горішки»), образи, перейняті радістю життя («О пісне, яка ти прекрасна», «Ах скільки струн в душі дзвенить»), з настроями спокійної споглядальності, елегійного суму, меланхолії, самотності («Журба», «Най цвіти рожі зацвітуть», «Її душа – то чайка над водою»). Інколи в них бачимо драматизм, що переростає в неабиякий протест проти соціальної несправедливості («Моя думо», «Надія», «Зелений гай, пахуче поле...»). Для конкретного кола образів композитор відбирає відповідну, характерну музичну мову.

Солоспів *«Най цвіти рожі зацвітуть»*, написаний на слова Остапа Луцького (1883 – 1941), українського військового, політичного і громадського діяча, публіциста і поета, літературного критика, вважається одним з найкращих зразків камерно-вокальної музики Ярослава Лопатинського.

В даному солоспіві музичний матеріал викладений компактно, динамічно і різнобарвно з точки зору мелодико-інтонаційного, ладо-гармонічного, фактурно-регістрового, динамічного, темпового сенсів.

Солоспіві Ярослава Лопатинського за своєю філігранною відточеністю є справжніми перлинами малих форм української музики.

Камерно-вокальна спадщина Я. Лопатинського свідчить про ті можливості таланту і сили духу композитора, які дозволили йому піднятися над тогочасним домашнім аматорським музикуванням і вивести галицький солоспів на професійний рівень романсової лірико-психологічної творчості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ватащук Л. Родом з Долини. Журнал «Музика», № 3. К., 1990 р.
2. Історія Української музики. В 6 т. Т. 4. 1917–1941. К., 1992 р.
3. Історія Української музики. «Наукова думка», т. 3. К., 1990 р.
4. Луканюк Б. Ярослав Лопатинський (До 100-річчя від дня народження). Журнал «Музика», №5. К., 1971 р.
5. Підківка О. Після довгих років забуття. Л., 2003 р.
6. Яросевич Л. Ярослав Лопатинський – композитор-пісняр/упоряд. М. Логойда. Л., 2001 р.

Марія БРИНИЧ

(м. Дрогобич, Україна)

ДЕЯКІ ЕЛЕМЕНТИ РОМАНТИЗМУ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ В. БАРВІНСЬКОГО

Василь Барвінський (1888 – 1963) – видатний композитор ХХ століття, піаніст, музичний критик, педагог, диригент, талановитий вчений, мистецтвознавець з трагічною долею. Він увійшов в історію музики передусім, як автор творів для фортепіано, які вражають витонченістю, продуманістю, зрілістю.

Як визначає Л. Кияновська «... у становленні стилю В. Барвінського є два найважливіші естетичні джерела – вплив західноєвропейських

композиторських шкіл і різномаїтті естетичні тенденції тогочасної галицької художньої культури ...» [2, 189]. Всі ці тенденції відчуваються і у фортепіанній творчості композитора.

Основним матеріалом його творів була народна музична творчість. Митець став класиком українського імпресіонізму. Крім того, в ранній його творчості простежуються новаторські спроби (такі, як кластерна гра).

В той же час, у фортепіанній творчості В. Барвінського є і ряд творів, де відчуваються впливи романтизму. Прикладом цього є мініатюра «Листок з альбому» (1930 р.), сповнена ніжної лірики, яка була присвячена В. Новаку, педагогу В. Барвінського. П'єса розпочинається виразною мелодичною лінією із тритоновим ходом та її канонічною імітацією у партії лівої руки. Сумовито-пісенний характер теми пов'язує твір із народними джерелами. Композитор вийшов за межі споглядальних традицій романтизму і надав твору схвильового характеру. Мініатюра написана в тричастинній формі з наскрізним розвитком. Важливу роль у цьому творі відіграє гармонія, яка створює відчуття нагнітання, має формотворчу та виразово-змістовну функції.

Риси романтичного експромту притаманні і деяким із прелюдій В. Барвінського. Зокрема, третя прелюдія g-moll з циклу «П'ять прелюдій» носить віртуозний характер.

Продовжує такий романтичний характер третьої прелюдії п'ята, яка стала бурхливим і патетичним фіналом циклу. Побудована п'єса на безперервному фігураційному русі, що нагадує Шопена, і яка, за висловом самого автора, окреслена як «героїчна».

Різноманітний за стильовими ознаками цикл «Пісня. Серенада. Імпровізація». Середня частина циклу – романтична «Серенада» є центральною за своїми масштабами та служить об'єднуючою ланкою між п'єсами: найбільш пов'язаною з народним характером «Піснею» та найвіддаленішою від нього «Імпровізацією».

У «Серенаді» використана лемківська пісня «Вийди, Марусенько»

(вказівка О. Німилович), яка записана композитором з уст поета Богдана Лепкого. Форма п'єси є варіаційна і, згідно з традиціями романтичного жанру, композитор надає велику увагу гармонічному нюансуванню. Розділи п'єси зіставляються тонально (Cis, As, A, Cis, F, E, Cis). У першій варіації «Allegretto piacevole» тема проводиться в акордовому викладі, але до кінця варіації вона ускладнюється короткими поспівками тридцять других нот і плавно переходить до наступної. Тут тема зазнає тембрових змін, переводиться у низький регістр інструменту, збагачується альтерованими акордами, звучить насичено, формуючи першу невелику кульмінацію твору.

У подальшому розвитку теми композитор відтворює типові ознаки серенади – пристрасність, переповненість почуттів, які проходять на фоні пульсацій тріольних пасажів *quasi* гітарного супроводу.

Завершується твір невеликою кодою, де елементи теми звучать у різних регістрах, поступово затихаючи, що асоціюється з переборами струнного інструменту.

Драматургія «Серенади» сприймається як «вільні» варіації з їх вибагливим тональним планом та плавним переходом варіації у варіацію.

Наступна п'єса циклу – «Імпровізація», за своєю фактурою та гармонічним нюансуванням асоціюється з баркаролюю. Жанрову «баркарольність» п'єси відображають зображальні функції фігураційного супроводу, що вносять елемент просторовості у звукову тканину, пісенну розспівність мелодичної лінії розміром 6/8. Цікавими з погляду колористики є ямбічні мелодійні мотиви: переважно це поєднання двох мажорних тризвуків, зменшеного, мінорного, малого ввідного секундакорду і мажорного тризвуку.

У одночастинному Концерті для фортепіано з оркестром В. Барвінського переважає пісенно-рапсодична манера викладу. Йому притаманні відкрита емоційність та зразки перевтілення романтичних традицій. Композитор вміло застосовує романтичні піаністичні засоби: барвисту фактуру, ефектні октавні каскади, арпеджовані пасажі.

Вперше в українській музиці в творчості митця виникають нові жанрові різновиди (новий тип мініатюри в «Прелюдіях»), шляхом синтезу досягаються нові етимологічні якості існуючих жанрів (симфонізований концерт поемного типу, жанрова картинно-психологічна сюїта, новий тип програмності. Все це вплинуло на подальший розвиток та встановлення багатьох жанрів національної музики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах. //Редактор-упорядник В. Грабовський. Дрогобич: Посвіт, 2008. 335 с.
2. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ -ХХ ст. Тернопіль: Астон, 2000. С. 189.
3. Німилович О. Фортепіанна творчість Василя Барвінського. Дрогобич: Коло, 2001. 80 с.
4. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Київ: Заповіт, 1998. 367 с.
5. Ярмо М. Інструментальна творчість Василя Барвінського в герменевтичному полі сучасної музикознавчої думки. Дрогобич.: Видавничий відділ ДДПУ імені І. Франка, 2013. 242 с.

Руслана БУРДА

(м.Дрогобич, Україна)

ПРЕДСТАВНИКИ ДМК ІМ. В. БАРВІНСЬКОГО У ПРОСТОРИ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ (НА ПРИКЛАДІ КОНФЕРЕНЦІЙ ЛНМА ІМ. М. В. ЛИСЕНКА)

У 2016 році на кафедрі камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка (далі: Академії) започатковано щорічник Міжнародних конференцій, присвячених аспектам камерно-інструментального музикування Львівщини, України та країн зарубіжжя. Заходи відбуваються в різних наукових ракурсах.

У процесі організації та забезпечення наукового процесу активно представлена плеяда випускників та викладачів Дрогобицького музичного

училища (тепер коледжу) ім. В. Барвінського. Автором та науковим керівником проекту, науковим редактором-упорядником збірників тез – головним редактором яких є Народний артист України, академік, ректор Академії, професор Ігор Пілатюк – виступила кандидат мистецтвознавства (Dr.Ph), доцент кафедри камерного ансамблю та квартету і кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Академії, випускниця ДДМУ ім. В. Барвінського Ніна Дика. Також до складу редакційної колегії щороку входять випускники ДДМУ: Заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Ольга Катрич, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри концертмейстерства Тетяна Молчанова. Серед рецензентів – доктор мистецтвознавства, професор Київської національної музичної академії ім. П. Чайковського Богдан Сюта [1;2;3;4].

Випускники та викладачі ДМК ім. В. Барвінського щороку активно проводять цінні дослідження. На сторінках збірників присутні наукові напрацювання Ніни Дикої («Квартет ім. Шимановського в колі друзів» [1, 70–74], «До питання реконструкції мистецько-психологічного портрету Тетяни Шуп'яної» [2, 63–66], «Альтист Зенон Дашак у камерно-інструментальному вимірі України (до 90-х роковин від дня народження)» [3, 56–60], «Скрипалька Лідія Цьокан–Савицька і Львівське фортепіанне тріо: віхи творчості» [4, 113–117]), Ольги Катрич («Орфізм та псевдоморфізм як аналітична оптика дослідження камерного виконавства» [43–44], «Камерне музикування як модель міжособистісного інтелекту» [3, 11–12], також кандидата мистецтвознавства, доцента Академії Зоряни Ластовецької–Соланської (Вплив музичної інфраструктури Дрогобича на камерно-інструментальний доробок М. Ластовецького» [3, 84–86]).

Заслужений діяч мистецтв України, доцент ДДПУ ім. І. Франка, багаторічний директор ДДМУ ім. В. Барвінського Микола Ластовецький окреслив роль «Українського квінтету» Б. Лятошинського в еволюції національної камералістики [1, 93–96]. Серед викладачів ДДПУ ім. І.Франка

(випускників ДДМУ) знаходимо розвідки доцента Оксани Фрайт, яка досліджувала збірки В. Витвицького «Українські народні пісні для фортепіано в чотири руки» [2, 28–29], гавот «Спогад зі Станиславова»

Б. Кудрика [3, 55–56], доцента Уляни Молчко («Камерно-інструментальна діяльність скрипаля, педагога і диригента Юрія Чорного» [2, 68–70], «Сторінки життя педагога, скрипальки, культурно-освітнього діяча Ольги Заяць» [3, 68–70], «Концертна діяльність Петра Пшенички на сторінках часопису «Українські вісти»» [4, 149–152]), доцента Олександри Німилович («Постать Володимира Грудина в контексті розвитку камерно-інструментального мистецтва української діаспори США» [4, 124–127]).

Заслужений діяч мистецтв України, Генеральний директор Львівської Національної філармонії Володимир Сивохіп займався вивченням фортепіанної камералістики львівського композитора ХХ ст.

З.Лиська [2, 51–53; 4, 56–59].

Володимир Грабовський, знаний музикознавець, голова Дрогобицької філії НСКУ, викладач вищої категорії ДМК ім. В.Барвінського дослідив простір камерної музики С.Крутикова [4, 119–121].

Випускниця ДДМУ ім. В. Барвінського (клас фортепіано Лідії Стецик) та тепер викладач ДМК ім. В. Барвінського Юліана Бурда у своїх доповідях охопила грані музичного маркетингу в музиці («Камерний ансамбль у світлі сучасності: пошук способів популяризації у вітчизняному культурному просторі» [1, 118–119], надала характеристику американського колективу камерної музики «Camerata Pacifica» [2, 70–71] і провела виконавсько-інтерпретаційний аналіз Сюїти in C для віолончелі і фортепіано Б. Фроляк в контексті львівської камерної музики ХХІ ст.

[4, 110–112], яку під керівництвом доцента (Ph. D.) Ніни Дикої у 2014 р. Ю. Бурда виконувала на сцені ЛНМА ім. М.Лисенка (партія віолончелі – доцент кафедри камерного ансамблю та квартету Академії Т.Менцінський).

ЛІТЕРАТУРА

1. Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір. Тези Міжнародної науково-практичної конференції 9 грудня 2016 року. До 165-річчя ЛНМА імені М. Лисенка / [гол. ред. І.Пилатюк, наук. ред.-упоряд. Н.Дика]. Львів, 2016. 128 с.
2. Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова парадигма. Тези Міжнародної науково-практичної конференції 14 грудня 2017 року. До 165-річчя ЛНМА імені М. Лисенка / [гол. ред. І.Пилатюк, наук. ред.-упоряд. Н. Дика]. Львів, 2017. 88 с.
3. Камерний простір Львівщини: постаті та факти. Тези Всеукраїнської науково-практичної конференції 25 квітня 2018 року. До 175-ліття діяльності ЛНМА імені М. Лисенка / [гол. ред. І. Пилатюк, наук. ред.-упоряд. Н. Дика]. Львів, 2018. 96 с.
4. Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір. Тези Міжнародної науково-творчої конференції 20 листопада 2019 року. До 175-ліття діяльності ЛНМА імені М. Лисенка / [гол. ред. І.Пилатюк, наук. ред.-упоряд. Н. Дика]. Львів, 2019. 172 с.

Юліана БУРДА

(м. Дрогобич, Україна)

МУЗИКА УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У МІЖНАРОДНИХ КОНКУРСАХ БАЯНІСТІВ-АКОРДЕОНІСТІВ «PERPETUUM MOBILE»

Окрім конкурсних прослуховувань солістів та колективів та нагородження найкращих із них, під час щорічних міжнародних конкурсів баяністів-акордеоністів «Perpetuum Mobile» (проходять у Дрогобичі на базі ДДПУ ім. І.Франка, їх автором ідеї та директором є Заслужений діяч естрадного мистецтва України, кандидат педагогічних наук, завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу ДДПУ ім. І.Франка Андрій Душний), проводяться науково-практичні конференції, майстер-

класи, лекції, творчі зустрічі, показові уроки, презентації, концертні імпрези [1].

Твори українських композиторів виконують у кожній із різноманітних конкурсних номінацій. Серед вітчизняних митців зокрема знаходимо імена Д.Бортнянського, М.Різоля, І.Берковича, В.Власова, Є.Юцевича, А.Білошицького, Ю.Щуровського, А.Нижника, М.Стецюна, В.Зубицького, В.Рунчака [1;2]. Знаково, що у програмах конкурсу виконавці у старших вікових категоріях часто обирають віртуозні варіації авторства Віктора Чумака на теми українських пісень «Кедь ми прийшла карта», «Ой, при лужку, при лужку».

Музика українських композиторів також завжди присутня у репертуарі виконавців, які виступають із великими концертами в рамках конкурсних заходів. Останніми роками твори Л.Колодуба, Д.Клебанова звучали під час концерту київського квартету «Quartet Akko Project» [1,67], музику В. Зубицького виконував Заслужений артист України, керівник Квартету баяністів ім. М.Різоля Національної філармонії України Ігор Саєнко [1,68], композиції В.Рунчака були в програмі лауреата міжнародних конкурсів Максима Гафича [2,71]. Щодо виконавців з-за кордону, то лауреат міжнародних конкурсів, сербський баяніст Мілош Стоїменов виконав «Монолог хід» А.Сташевського [2,69].

Варто відзначити велику концертну програму «Made in Ukraine», яку приготували і блискуче виконали учасники Квартету баяністів ім. М.Різоля у 2019 році. Туди входили твори Д.Бортнянського, В.Польової, І.Шамо, М.Скорика, А.Білошицького, В.Довженка – М.Різоля. Відбулася світова прем'єра сюїти у 9-ти частинах минулорічного ювіляра Андрія Сташевського «Давньокиївські фрески» [2,72].

Плідними митями конкурсних імпрез є можливість почути доповіді і згодом поспілкуватися із відомими виконавцями, викладачами, учасниками журі та композиторами, які стали класиками баянно-акордеонної школи ХХІ століття.

Серед щорічних гостей конкурсу «Perpetuum Mobile» завжди присутні українські композитори зі світовим іменем. Слухачам запам'ятовуються їх цікаві лекції про найновіші досягнення української та світової баянно-акордеонної школи. Такими гостями були Андрій Сташевський, Володимир Зубицький, Ярослав Олексів.

Примітно, що у світових конкурсах баянно-акордеонної музики (приміром, один із найпрестижніших – «Трофей світу») часто виконуються твори українських композиторів В.Зубицького, В.Рунчака, В.Власова [3,189].

ЛІТЕРАТУРА

1. XI-й міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum Mobile», III-я міжнародна науково-практична конференція «Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика» (ДДПУ ім. І.Франка, 27-30 квітня 2018 року): програма/[ред.-упоряд.: А.Душний, Б.Пиц]. Дрогобич: Посвіт,2018. 72 с.
2. XII-й міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum Mobile», IV-а міжнародна науково-практична конференція «Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика» (ДДПУ ім. І.Франка, 3-6 травня 2019 року): програма/[ред.-упоряд.: А.Душний, Б.Пиц]. Дрогобич: Посвіт,2019. 72 с.
3. Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX-XXI століть: збірник матеріалів та тез XIII-ої міжнародної науково-практичної конференції (ДДПУ ім. І.Франка) 29 листопада 2019 року/[ред.-упоряд. А.Душний, Б.Пиц]. Дрогобич:Посвіт,2019. 200 с.

Марина БУЧКОВСЬКА

(м. Дрогобич, Україна)

**ЗМІСТОВЕ НАПОВНЕННЯ П'ЄС ЦИКЛУ МИКОЛИ
ЛАСТОВЕЦЬКОГО «ЛЕГКІ ФОРТЕПІАННІ «ПЕРЕСПІВИ»
ГАЛИЦЬКИХ ЯГІЛОК»**

Серед програмних фортепіанних творів для дітей та юнацтва, створених композитором Миколою Ластовецьким, особливе місце займає цикл з 37 обробок українських народних пісень весняного обрядового циклу, а саме *галицьких ягілок*, під назвою «Легкі фортепіанні «переспіви» галицьких ягілок». Дві ягілки «Ой як, як» та «Ягіл, Ягілочка» записані композитором в с. Нагуєвичі Дрогобицького району.

Відомий літературознавець, академік Микола Жулинський писав: «...музика має виключно власну образну сферу: *почуття, переживання*, – діапазон від смутку до радості з нескінченними градаціями. І тут з музикою не може змагатися жодне мистецтво – інакше не було би в ній потреби. Отже, сферою музики є не зміст, а емоції. Її не можна зрозуміти, зате можна відчутти. *У пісні, яка складається з тексту і наспіву, значну допомогу почуттям подають співані слова*» [2, 10].

Спробуємо проаналізувати ці *співані слова* окремих обрядових веснівок-ягілок.

При вивченні поетичних народних текстів розкривається їх глибинний зміст, який є невід'ємною складовою художнього твору. Не «вгадування», а знання програми важливе для повноцінного виконання й сприйняття «програмної» музики. Це має велике значення особливо в методиці музичного виховання. «Музика дає можливість виключно глибоко проникнути у зміст самих різноманітних ідей, образів і подій, але лише за однієї умови: коли цей зміст *заздалегідь відомий*», – зазначає Б.Теплов [8, 39].

У передмові до збірки «Благослови, мати, весну зустрічати» упорядник Зиновій Бервецький пише: «Хороводи використав я оригінальні, традиційні, й мелодії первісні, народом зложені...» [1, 4].

Історичне підґрунтя закладене в ягільці «Їде, їде Зельман». Хто такий Зельман? Він був управитель маєтків Дрогобицького староства в 30-50 роках XVIII століття. Жорстоко знущався над підлеглими, ім'ям Зельмана навіть лякали дітей.

В ягільці «Кривий танець» йде мова про скасування 3 травня 1848 року кріпосного права на західноукраїнських землях – «Ти, сивая зозуленько, закуй же нам веселенько! Ти тоді нам закувала, як панщина дякувала. Тепер нам ягілька мила, вже ся панщина скінчила».

«Багато дитячих ігор є наслідуванням вчинків, обрядів, процесів праці дорослих. Дитячі розваги, отже, паралельно мають і величезний практичний сенс: наслідуючи дорослих, дитина у такий спосіб оволодіває навичками, необхідними у житті, призвичаюється до сівби, жнив, догляду за худобою, роботи на подвір'ї і в домі. *Мудрість народної педагогіки* – у повсякденному залученні дитини до праці – і безпосередньо, і в ігрових формах» [3, 16]. Таким прикладом у збірнику є ягілька «Чижик». Це не тільки дитяча гра-забава, а один з методів народного виховання. Діти змалечку знають як працювати в полі: знають, як сіють мак, як він росте, як його полюють, потім ріжуть, та й як споживають. Ягілька «Розлилися води» – яскравий приклад спілкування дітей з природою: «Весна-красна, зілля зелененьке», «зозуленька кує», «соловей щибече», «сопілочка грає».

У сценічній ягільці «Ой як, як» розкриваються відносини між «любим» та «нелюбом» більше мовою жестів, так зване невербальне спілкування між дівчиною та парубком – це рухи тіла, жести (рухи рук, ніг), просторове поле між співрозмовниками, вираз очей та спрямованість погляду, вираз обличчя, тактильні засоби (потиск руки, поцілунки).

Ягілка «А там в саду» – кепкування з чужих парубків: «А наші парубки мають шапки-баранки, а чоботи пасові, *до роботи всі жваві*», «А ваші парубки мають шапки-шаламки, а чоботи-личаки, *до роботи гниляки!*».

Насміхання, «кпини» з хлопців – «Крокове колесо»: «Їдуть мужі на конях, а парубки на свинях. Везуть мужі пшеницю, а парубки мітлицю. Будуть її курити, бо ся хочуть женити».

З текстів ягілок ми дізнаємося про долю сирітки та повчання матері свого сина, настанови ксьондза (виховний момент).

«Пливе качур». Хлопець («качур») не може вибрати дівчину яка йому до вподоби, (дівчата запрошують вибрати «щонайкращу дівку»), його вибір буде залежати від настанови матері «сирітоньку взяти», «бо бідна сирітонька буде працювати, а багата розкішниця йно схоче лежати».

В ягілці «Ой зацвів горошок» дівчата обсміюють нежонатих війтових синів, на що ксьондз відповідає: «Я тобі, Федуню, у тому не винен, бо ти ся, Федуню, *женити повинен*».

Молоденька дівчина не має ні батенька, ні матеньки, ні сестроньки, ні братенька, нема до кого піти у неділю, «бідна ж моя головонька в тім краю», тільки до «милого» – «веселая головонька в тім краю!» (Ягілка «Ой зацвили фіялоньки...»).

«А вже весна скресла» – гімн весни й дівочої краси. «Весна скресла», «принесла вам росу-росу, дівочьку красу».

Слова, рухи, одяг, фарби, звуки мають своє магічне значення при виконанні ягілок. Виконавці утворюють: коло («Чижик», «Голубка», «Розлилися води» та ін.), півколо («Галя», «Посаджу я грушечку», Качата-гусята» та інш.) та інші фігури, рухаються «гуськом» («На широкому Дунаю», «Ішов Журило») або «ключем» («Ой зацвів горошок»), розігрують пантомістичні сценки.

Танки-ягілки мають таку особливість: спів злагоджений, а кроки виконавців у народній традиції – неузгоджені зі співом, довільні, тому не слід прив'язувати темпи і метроритмічні структури в п'єсах М.Ластовецького

до кроку й рухів людського тіла, а орієнтуватись на співочі мелодичні лінії. Танки потребують участі групи виконавців, де - не - де проявляється індивідуальність кожного (за винятком тих, хто виконує пантоміму – тут жести, міміка, рухи тіла індивідуальні). Ці групи, що утворюють фігури – півколо, «підкову», «ключ», еліпс та ін. (тобто незамкнений простір), завжди відкриті й готові прийняти нових учасників. Це можна розглядати і як своєрідний (старовинний) невербальний сигнал для інших осіб – «приєднатись».

«У цьому ... проступають релікти язичницької *общинної свідомості і психології*, коли кожен член племені і роду не усвідомлювався як особистість, а був лише часткою єдиного великого «МИ». Ціле була не людина, а рід, плем'я» [3, 48].

У збірниках ягілок-веснянок – «Благослови, мати, весну зустрічати» та «Свято гаївок», упорядкованих Зиновієм Бервецьким, наводиться тлумачення слів-символів і пояснення деяких слів:

- «Горох, стручок гороху, гороховий» – символи старопарубоцтва;
- «Давати вуганну» – обсмійувати, обмовляти;
- «Тано» – дешево;
- «Гостинець» – широка, бита дорога;
- В давнину була на дзвіниці «стрілка» точена, гостра прикраса, а на церкві, як святині – хрест;
- «Жучок» – малого росту музика, якого за його гру так любили, що аж на руках носили. [1; 6]

У словнику української мови роз'яснення маловживаних слів: *мітліця* (кормова трав'яниста рослина родини злакових), *кпінни* (те саме, що кепкування), *пасові чоботи* (суцільні чоботи з невідрізним передом), *опанчіна* (те саме, що опанча – старовинний верхній одяг, що мав вигляд широкого плаща), *жупан* (старовинний верхній чоловічий одяг), *запасціна* (те саме, що запаска), *шалáмок* (див. укр. ярмúлка – шапочка з м'якої матерії без околички, яка щільно прилягає до голови) [7].

Знайомство, особливо в так звану «цифрову епоху», з циклом Миколи Ластовецького «Легкі фортепіанні «переспіви» галицьких ягілок» спонукає викладачів музичних шкіл, шкіл мистецтв, студентів музичних училищ, коледжів до глибшого пізнання власної історії, народної педагогіки й психології, *розвитку свого «емоційного інтелекту»*.

«Фольклор не просто культурна пам'ятка минулого, він несе в собі цінності, що далеко виходять за рамки часу, відображеного в піснях чи казках. Крім величезної культурно-історичної інформації, яку вони містять, фольклорні твори здатні впливати на почуття нашого сучасника *емоційно*», – підкреслює: А.Іваницький [3, 6].

Застосовуючи метод включення сучасних комп'ютерних технологій у навчальний процес, авторкою був створений творчий проект у вигляді мультимедійної слайдової презентації, де представлені мистецькі твори українських художників, зокрема мистців Галичини: Олени Кульчицької, Святослава Гординського, Івана Труша, Михайла Біласа, Великодні листівки видавництва «Русалка» (Львів), Наталії Курій-Максимової, Романа та Надії Федіни. Кожен слайд яскраво ілюструє давні традиції виконання веснівок (як це бачать й відчувають художники), підсилює *емоційне* сприйняття п'єс композитора, а також знайомить з творчістю українських художників, розвиваючи естетичні смаки.

«Музичний фольклор – колосальної глибини інформаційний код, який в недалекому майбутньому допоможе заповнити нинішні лакуни багатьох теренів культурогенезу людства», – писав професор А.Іваницький [2, 28].

ЛІТЕРАТУРА

1. Благослови, мати, весну зустрічати [Ноти] / упор. З.Бервецький. Дрогобич: Відродження, 1991. 41 с.
2. Іваницький А. Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики. Вінниця: Нова Книга, 2009. 404 с.

3. Іваницький А. Український музичний фольклор : підручник [для вищих учбових закладів]. Вінниця: Нова Книга, 2004. 320 с.
4. Іваницький А. Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментарями): навч. посібник [для вищих навч. закладів культури і мистецтв I – IV рівнів акредитації]. Вінниця: Нова Книга, 2008. 520 с.
5. Ластовецький М. Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва. Зошит 4. [Ноти]: навч.-метод. посіб. Дрогобич: Посвіт, 2018. 148 с.
6. Свято гаївок [Ноти] / упор. З.Бервецький. Дрогобич: Бескид, 1991. 52 с.
7. Словник української мови в 11 т. / за ред. І. К. Білодіда. –
8. К. : Наукова думка, 1970 – 1980. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://ukrlit.org/slovnnyk/slovnnyk_ukrainskoi_movy_v_11_tomakh [05.02.2020]
9. Теплов Б. Психология музыкальных способностей // Психология музыки и музыкальных способностей: хрестоматія / [сост.-ред. А.Тарас]. М. : АСТ; Мн.: Харвест, 2005. С.16 – 360.

Ірина ВОРОЧЕК

(м. Северодонецьк, Україна)

ЕМОЦІЙНА ЄДНІСТЬ «СИМФОНІЇ ПАСТОРАЛЕЙ»

Є. СТАНКОВИЧА З ПЕЙЗАЖАМИ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ

Актуальність роботи полягає у об'єднанні видів мистецтв для посилення емоційного сприйняття сучасних симфонічних творів. «Симфонія пасторалей» Є. Станковича та пейзажі українських художників знаходяться в емоційній єдності завдяки загальному настрою, ладу, інтонації. **Новизна** роботи – в особливостях сполучення обраних технік письма, які задіяні у суміжних видах мистецтв. **Мета** – виявити сучасні техніки композиції в музиці та живопису для утворювання неймовірно-образного простору в асоціативному сприйнятті художніх творів.

Звернення глибоко національного композитора світового рівня Євгена Станковича до такого жанру, як симфонія для інструментального ансамблю,

є для нього явищем показовим. Йому підвладні всі сучасні види композиторської техніки: сонористика, алеаторика, додекафонія, колаж... «Свого часу проаналізував багато... Атональну техніку знаю також. І що таке мінімалістична техніка, стохастична, сонорна, техніка кластерна. І щось з них в якомусь творі з'являлось, але спонтанно... Так, що всього потихенечку я міг використовувати, але «не был приверженцем» жодної з технік» [3, с. 248].

П'ята «Симфонія пасторалей» розкриває поетичний світ творця, його думки про місце людини у царстві природи. В основі пасторалі — нерозривний тандем людини і природи, образ людини і передача її відчуття в контексті природи. У творі пастораль – це діалог-співставлення між ліричним героєм та навколишнім світом. Стилістичні ознаки: спокійний, плавний рух, відтворювання звучання національних інструментів (волинки, дрімби, трембіти, сопілки). Євген Станкович наголошує, що сама назва симфонії визначає її форму. На його думку, це ряд музичних епізодів, їх різних за обсягом і формою – 13, але вони створюють єдину цілісну структуру з її елементів.

Перші 3 пасторалі (тт. 1-168) – експозиційний міні-цикл. Починає твір монолог скрипки соло, темброво він протиставлений партії вібрафону. Інтервали теми у обсязі тритону: секунди, збільшена секунда, терції, кварта. Ці інтонації ключові – вони присутні в кожній наступній пасторалі більшою або меншою мірою. О. Зінькевич вважає, що «конструктивна ідея початку твору (репліка скрипки – відповідь оркестру, з поступовим збільшенням діалогічних фрагментів) формує початкові епізоди кожного розділу розробки – але в умовах різючих емоційно-образних перетворень. Їх амплітуда – від легких флажолетних подихів (початок симфонії) до потужних трембітних закликів (валторни і струнні – у відповідь на люті вигуки скрипки в одній із кульмінацій розробки)» [2, с. 104].

Втілення образу українського світу проходить через весь твір. Вже перші пасторалі навівають зачаровані картини пейзажів *І.Марчука «Останній промінь», «Зійшов місяць над Дніпром», «Ніч яка місячна»*. Ніби в тканині з

міриад переплетених волокон з'являється зображення. Композитор також використає вільну компліментарність дванадцятизвукового поля, мікрокластери, наскрізну хроматичну акордову фактуру, в якій визрівають найважливіші мелодичні лейтінтонації.

У тт. 50 – 57 виділяється тембр фортепіано з розкладеними вгору септакордами. Нагадує спокійне падіння перших крапель дощу. Асоціативне враження відносить до полотен *К. Крижицького «Перед дощем», Л. Афремова «Дощ», «Осінній парк», А. Куїнджі «Осінне бездоріжжя»*. Тематизм викладається переважно у скрипки соло. Мелодичний рух істотно розширює звуковий простір. Поступово образність головного героя змінюється від ліричного до драматичного завдяки підключенню фраз-реплік духових інструментів, віолончелі. Третя пастораль починається з невеликого алеаторичного фрагменту – типового засобу динамізації у автора. Трелі духових інструментів, звуки арфи та тамбурина започатковують скерцозну коломию у скрипки соло. Мелодика, як імпресіоністична пленерна канва, основана на поспівках українського фольклору.

Тонкий, графічний звукозапис пейзажних акварелей, своєрідний фольклористичний імпресіонізм перекликаються з художніми полотнами *М. Бурачека «Золота осінь», «Хмари насуваються»*. Свого часу він навчався у *А. Матісса* високій культурі використання кольору.

У тематизмі четвертої пасторалі (тт. 168 – 209) суттєве драматичне навантаження: нова тема ліричного хоралу *Largo molto* (це – тема просвітлення-катарсис, як зазначав її сам автор) чергується з танцювальною темою *Allegro* із попередньої пасторалі у виконанні флейти. Вона викладена секстами у скрипки-соло і у супроводі валторн досягає кульмінації в динаміці *fff*. Емоційний стан відповідає картинам *М.Бурачека «Перед грозою», К. Крижицького «Перед дощем», В.Орловського «Жнива»*, де з надзвичайною майстерністю відображається передгрозовий стан природи. Раптово відбувається «тематичний обвал» до *ppp* і у наступних

23-х тактів тема у гобоя на фоні специфічної педалі валторн створює інший настрій, співзвучний художньому полотну *К.Трохименка «Над великим шляхом»* з відтвореними нюансами природи, повітряного середовища.

У найбільш масштабній п'ятій пасторалі з'являється тиха, виразна тема природи. Вона наближається до народних багатоголосних пісень центральної України, так званих «степових пісень», які ніби-то зійшли з полотен *М. Луговенка «Степи України», С. Світославського «Вечір у степу», К.Крижицького «Далі», В.Орловського «Вид на Україні», І. Труша «Луки і поля»*. Композитор задіює і дисонантну гармонію, і сонористичні ефекти, а награв з інтонацією «жалощів» на основі збільшеної секунди, нагадує фольклорне музикування. Національно-фольклорний заспівний мелос відтворює у пам'яті картини *А. Безпечного «Бандурист», В.Сабова «Вечорниці», І. Їжакевича «Перебендя»* з найулюбленішими національними інструментами: кобза, торбан, колісна ліра, скрипка, сопілка, басоля, бубон тощо.

Наступні шоста, сьома та восьма пасторалі – розробкові, але на новому рівні емоційної напруги у дуже схвильованому характері. Є і новий тематичний елемент – коливання паралельних кварт в партії дзвонів (тт. 369, 373, 379), які ще з'являться в останніх пасторалях. З трембітних закликів у партії валторн, як на картині *І.Труша «Трембітарі»*, починається зона кульмінацій (9 – 11 пасторалі) у мідних духових, яка приводить до головної кульмінації (дерев'яні та струнні інструменти на квінтолях ведуть верхній тематичний пласт, а тема хоралу звучить у мідних інструментів в нижньому). Аналогічні пласти від небесного до темного, як звукові хвилі розсовують простір картини *«Ніч в Карпатах»* сучасного художника-абстракціоніста *А. Криволана*. Знайома тема скрипки з гобоєм та флейтами з перших пасторалей переривається коломийкою. Поява хоралу знаменує драматичний момент катарсису, просвітлення і вивільнення душі з пут внутрішньої боротьби. Акордові *tutti* як забарвлена сонорна тканина готують коду, яка завершується флажолетним звучанням скрипки соло з

синкопованим рухом тріолями, квінтолями, з *pizzicato* струних, трикутника, дзвіночків, арфи. Алеаторичні епізоди з колорованою орнаментикою створюють асоціації з художнім твором А. Куїнджі «Веселка». На картині – цілісний образ світу безсмертного та вічного, а веселка – символ нерозривного зв'язку Бога і людини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зинькевич Е. О настоящем, о былом размышляет Евгений Станкович. К., 2012. 312с.
2. Зинькевич Е.С. Симфонические гиперболы: о музыке Евгения Станковича / Е.С. Зинькевич // Регулярный сад: научное приложение к журналу «Зеленая лампа». № 1. Сумы, 1999. 252 с.
3. Сіренко Є. Жанровий простір скрипкової музики Євгена Станковича; дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата музикознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» // Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. К., 2017. 254 с.

Наталія ГАТАЙЛО-МАЗУР

(м. Дрогобич, Україна)

ВАРІАЦІЇ НА ТЕМУ ЛЕМКІВСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ «КЕДЬ МИ ПРИЙШЛА КАРТА» В ОБРОБЦІ В.Г.ЧУМАКА

*Як ми прийшла карта на роковать,
Став я музикантів просить та благать.
Ой ви, музиканти, заграйте ми чардаш,
Най си погуляю вже останній раз...
Стали музиканти чардаш грати
Стали ми ся сльози з очей виливати.
Ніхто не заплаче, ні отець, ні мати,
А тільки заплаче три дівчати.*

Лемківщина – етнографічна територія розселення лемків у Західних Карпатах, що займає обидва схили Низького, або Лемківського Бескиду. На

сьогоднішній день вона залишається поділеною між трьома державами – Польщею, Словаччиною, Україною.

Лемки, як і решта українців з інших регіонів Польщі, в надзвичайно важких умовах відстоювали власні інтереси, вимагаючи задоволення своїх національних потреб. Почали створювати суспільно-культурні товариства, Світову федерацію лемків, фольклорно-етнографічні фестивалі.

У 1994 році, їдучи на фестиваль лемківської музики у США, Віктор Чумак – багаторічний заввідділом народних інструментів Дрогобицького музичного коледжу ім. В. Барвінського – написав варіації на тему лемківської народної пісні «Кедь ми прийшла карта». Згодом партію другого баяна та інструментування для оркестру дописав Сергій Максимов (викладач-методист Дрогобицького музичного коледжу).

Одна із особливостей даного твору полягає в його універсальності, адже він може виконуватись як солістом, так і дуетом баяністів з оркестром українських народних інструментів.

Концертна обробка лемківської народної пісні «Кедь ми прийшла карта» є зразком варіаційного циклу. В основі форми даного циклічного твору лежить певний конструктивний принцип: спочатку викладається тема, а потім одна за одною йдуть шість варіацій на цю тему.

Невеликий вступ, в якому проводиться початковий мотив теми і каденція, підготовлює появу теми і настроює слухача до сприйняття.

Тема, яка поєднує в собі риси наспівності, танцювальності, займає 24 такти і утворює квадратний період з двічі повтореним другим реченням. Цікавою є побудова куплету з точки зору проведення тематичного матеріалу, в якому перша фраза ідентична четвертій, а друга – однакова з третьою ($a+b+b_1+a_1$). Мелодичний малюнок теми хвилеподібний – змінюється плавним поступовим рухом; але у першій фразі цей рух проводиться до тоніки основної тональності ля-мінор, а у другій – до паралельного Домажору (ладова перемінність є характерною рисою народної пісні). Значимість мелодії теми посилюється її акордовим проведенням у верхньому

регістрі на фоні розкладених гармоній у типовій для баяна манері. Тему дублюють скрипки, сопілки, кларнет, а решта інструментів ритмічно та фактурно ускладнюють і збагачують оркестрову палітру, відтворюючи ефект «підтанцювання».

Потрібно відзначити, що концертність, трактована в даному творі як поєднання або змагання рівноправних учасників виконання, надає музиці особливої образної виразності. Ці сполучення інструментів, з одного боку, сприймаються як новаторство автора, а з іншого – є свідченням повноправного входження баяна до контексту європейської академічної традиції. Гармонійний план теми нескладний і використовує плагальні, автентичні та повні функційні звороти.

Внутрішня структура теми у наступних шістьох варіаціях залишається незмінною (мова йде про співвідношення побудов). Але в ряді випадків, як-от: у першій, другій, п'ятій, шостій варіаціях – їх розміри подвоюються, що пов'язано з ритмічним збільшенням теми.

Гармонічний план варіацій в цілому так само відповідає темі, за винятком тих моментів, коли та чи інша гармонія з'являється в іншому виді, замінюється своєю паралеллю (наприклад, у першій, другій, шостій варіаціях) або ускладнюється септакордом (наприклад, у четвертій варіації).

У першій варіації, для якої характерна гомофонна фактура, розкладені гармонічні акорди, збагачені побічними тонами, чергуються з гамоподібними пасажами тридцять другими тривалостями. Акцентовані мелодичні вершини у баянів на першій, а подекуди і другій долях такту – це опорні звуки теми. Партитура дещо полегшена у порівнянні з темою; віолончелі та контрабаси при цьому відіграють роль функційної основи, а бандури, цимбали і скрипки разом з мелодичними вершинами у баянів на першій і другій долях такту підкреслюють опорні звуки теми.

У другій, контрастній варіації тема стає наспівною. Цьому сприяє більш спокійний ритмічний малюнок, в якому відсутній пунктирний ритм. Тема проводиться в сопілки, а кларнет і баян утворюють підголоски. При

цьому переважає рух рівними четвертними і половинними довжинами. Сопілки і баяни утворюють рухливий фон між мелодією і басом; фігурація складає не супровід, а саму суть фігурації. Решта голоси – синкоповані акорди.

У третій варіації тема з октавними дублюваннями звучить у солістів і майже у всіх груп оркестру (за винятком ударних). Скрипки, альти, бандури, баяни проводять синкопований варіант теми.

Для наступної варіації характерний розспів мелодії, для якого типовим є злиття фігураційних звуків з основними. Рівна, широка, діатонічна мелодична лінія, іноді з метричним зміщенням опорних тонів, звучить у солістів-баяністів та скрипок. Решта гармонічної фактури, голоси якої утворюють безперервний рух восьмими у швидкому темпі, надають варіації дещо схвильованого характеру.

На відміну від попередніх варіацій, у п'ятій тему проводять тільки солісти (тріольний рикошет), а сопілки, кларнети, баяни (опірні звуки – стакато восьмими).

Остання варіація є найбільш складною, оскільки у ній використано і поєднано різні прийоми розвитку. Наприклад, у баянів-солістів – це мелодико-гармонічні фігурації і гамоподібні пасажі; у сопілки, цимбалів включення видозмінених інтонацій, у струнних, баянів, бандури – ритмогармонічна фігурація тощо. Тут гармонія, фактура стають одним із факторів виразовості.

Невелика динамічна, емоційно насичена кода яскраво підсилює завершеність цілого.

Як відомо, правильно взятий темп, його відхилення і зрушення в процесі розгортання форми є необхідним компонентом правильної і досконалої інтерпретації. У даному творі контрастність співставлених варіацій виростає до кінця циклу: повільний вступ (*Adagio*) підготовлює помірну тему (*Moderato*) і дещо більш рухливу першу варіацію (*Piu mosso*); наспівна, помірна друга варіація (*Andante cantabile rubato*); не дуже рухлива

третя варіація (*Allegro ma non troppo*) змінюється швидкими і блискучими останніми варіаціями (*Allegro assai, Allegro brillante, Presto*). Це надає циклу цілності, випуклої передачі ідеї твору.

Як і темп, динаміка є одним із основних виражальних засобів. Для даного циклу типовим є поєднання контрастного співставлення динаміки (*ff, p, sf* в коді), так і її поступових змін (*f, mf, mp* у темі та варіації).

Вивчення музичного фольклору субетносів України є одним із пріоритетних завдань сучасного етномузикознавства. Перенесення дослідженого матеріалу на інші музичні форми і напрямки сьогодні є дуже популярним. Потреба в пориві свіжого, нового репертуару у концертуючих баяністів була завжди велика.

Пропонований матеріал, безперечно, поповнить репертуарну скарбницю професійних концертуючих баяністів та оркестрів українських народних інструментів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Колесса Ф. Народні пісні з Галицької Лемківщини / Етнографічний збірник НТШ. Т. 39 – 40. Львів, 1929.
2. Качор Д. Лемківський співанник. Вип. 1, 2. Львів, 1921.
3. Способин И. Музыкальная форма. Москва: Музыка, 1984.

Марія ГЕВ

(м. Дрогобич, Україна)

ПЕРЛИНИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ ДЕНИСА СІЧИНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ ГАЛИЧИНИ

II пол. XIX – поч. XX ст.

Хорове музичне життя Галичини в останні десятиріччя XIX і на початку XX ст. набуло досить широких та різноманітних форм хорового виконавства – численні традиційні хорові гуртки, об'єднання, співочі хорові товариства, що були осередками національної хорової культури.

На своєрідному мистецькому ґрунті перемишльських майстрів у творчості композиторів Галичини того часу помітні три основні тенденції: продовження і наслідування традицій корифеїв (В. Матюк, І. Воробкевич, П. Бажанський), «пошук узгодження народних засад і європейських форм (А. Вахнянин, О. Нижанківський, Д. Січинський), перенесення принципів Лисенка на галицький ґрунт (Ф. Колесса, почасти Г. Топольницький)» [7,114].

Від створення у Львові (1891 р.) товариства «Боян» з музичним видавництвом при ньому, розпочинається заснування «Боянів» також в інших містах Галичини: у Перемишлі (1891), Станіславові (1896), Стрию (1894), Коломиї (1895), Тернополі (1901) та ін. Велику роль у роботі цих організацій відіграли західноукраїнські композитори – Д. Січинський, О. Нижанківський.

Денис Січинський найбільше причинився до розвитку діяльності «Станіславівського Бояна», сприяв заснуванню музичної бібліотеки та видавництва цього товариства, zorganizував першу в Галичині українську дитячу музичну школу. Саме із неї розпочинаються витoki Івано-Франківського музичного училища, яке сьогодні носить почесне ім'я композитора [2].

На межі XIX і XX ст. відбувається організація музичного життя і професійної освіти в Галичині. Саме в цей період з'являється нова лінія в історії музичної культури регіону – це поява композиторів-професіоналів. Як і зазначає С. Павлишин, що саме композитор Д. Січинський «був на той час єдиним, і то сумним прикладом музиканта, який відважився вибрати музику своєю основною професією...» [6, 8-9].

Творчість Дениса Січинського, яка займає чільне місце в музичному житті Галичини періоду II пол. XIX – поч. XX ст., захоплює багатогранною обдарованістю та масштабами музично-громадської діяльності. Він – яскрава індивідуальність як композитор, педагог,

диригент, фольклорист, музичний критик, організатор мистецького життя Галичини.

У 2020 році виповнюється 155 років від дня народження Дениса Володимировича Січинського (2 жовтня 1865 – 26 травня 1909), який народився на Тернопільщині в с. Клювинці. Навчався у Львівській консерваторії (по класу професора Кароля Мікулі, учня Ф.Шопена). Працював у Львові, Перемишлі, Коломиї, Станіславі як організатор і диригент хорових колективів. Січинський брав активну участь у створеннях самодіяльних хорових гуртків у багатьох селах Галичини і тим самим здійснював велику музично-просвітницьку роботу серед тогочасного суспільства. С. Людкевич описує його у своїх дослідженнях як «одного із найталановитіших композиторів Галицької Землі» [4, 336].

Творча спадщина Дениса Січинського представлена різними жанрами. це – опера, кантати, хорова музика, солоспіви, камерно-інструментальні твори. Мистець звертався до поезій Т. Шевченка, І. Франка, Л. Українки, Г. Гейне. Щодо текстів композитор віддавав перевагу тим, які містили в собі хвилюючий драматизм, а також ліризм із відтінком трагедійності [5, 282].

Великий композиторський талант Д. Січинського проявився такими творами: кантата для хору, тенора й симфонічного оркестру «Лічу в неволі», «Дніпро реве», «Минули літа», «Один у другого питаєм» (на сл.Т.Шевченка); хори «Непереглядною юрбою», «Даремне, пісне», «Пісне моя» (сл. І.Франка); «Коли я був пташков» (сл. І. Грабовича), «Нудьга гнітить» (сл. М. Вороного), «На горі до хмар» (сл. В. Паговського) та ін.; «Служба Божа» для мішаного хору; опери «Будка ч.27 (за І. Франком, 1905 р., незак)., «Роксолана» (нап. 1909 р., пост. 1912).

Кантата «Дніпро реве» (1892 р.) на конкурсі «Львівського Бояна» за підсумками журі, до складу якого входили галицькі композитори А.Вахнянин, Г.Топольницький і О.Нижанківський, була відзначена першою премією. Цей твір написаний для мішаного хору з баритоновим соло і

повним складом симфонічного оркестру, проте найчастіше виконувався у супроводі фортепіано [1].

По характеру свого композиторського обдарування Д. Січинський – лірик. Проте ця лірика має зовсім не споглядальні риси, а збуджені, схвильовані та романтично-піднесені настрої. Своєю лірично-чуттєвою творчістю він дуже відрізнявся від інших галицьких композиторів. Через фатальні умови життя його такий тонкий ліризм поступово перевтілювався у меланхолійні настрої із виразною мелодикою жалю та відчаю. Тому і найкраще висловлював свої творчі переживання в малих формах сольної чи хорової пісні.

Майже усі хорові мініатюри Д.Січинського (їх близько 20-ти) написані саме для чоловічого хору а cappella. Насамперед в них відчуваються прагнення до психологічної деталізації і конкретизації музичних образів, що стало важливою рисою творчого стилю композитора. Форма музичного твору у Д. Січинського впливає із особливостей тексту – саме так втілюється емоційне ліричне світовідчуття самого композитора. Л. Кияновська відзначає, що «романтичний ґрунт творчості Січинського зумовлений передусім його індивідуальною поставою, світоглядом, натурою» і саме тому відрізняється від романтичних орієнтацій інших галицьких мистців [3, 176].

Д. Січинський своїми музичними настроями безнадійного смутку, душевного болю, як згадує С. Людкевич: «створив тут такі перлини, які при всіх своїх технічних і формальних недоліках остануть усе перлинами нашої музичної літератури» [4, 339]. Твори композитора й справді стали перлинами хорової музики Галичини того історичного періоду.

Хорова музика Д. Січинського відзначається професіоналізмом і нерозривним зв'язком із народною піснею. Насправді, композитор майже не цитує фольклорних джерел, а створює власні мелодичні мотиви в характері народної пісні. Саме завдяки цій особливій мелодійності музики хорові твори Д. Січинського займали чільне місце в концертній практиці Галичини кінця XIX – поч. XX ст. Без сумніву, і сьогодні у виконавській хоровій культурі

України музика Д. Січинського в особливій пошані – в репертуарах численних хорових колективів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Базюк Х. Денис Січинський – фундатор станіславівського «Бояна» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://photo-lviv.in.ua/denys-sichynskyj-fundator-stanislavivskoho-boyana/> [27.02.2020].
2. Життєвий і творчий шлях композитора / Сайт музею Дениса Січинського Івано-Франківського музичного училища [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://sites.google.com/site/sajtdenisasicinskogo/zittevij-i-tvorcij-slah-kompozitora> [28.02.2020].
3. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX-XX ст.: Навчальний посібник. Чернівці: Книги – XXI, 2007. С. 173 – 189.
4. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т.1. / Упор., ред., перекл., прим. З.Штундер. Львів, 1999. С. 336 – 340.
5. Нариси з історії української музики. Частина I. / Л. Архімович,
6. Т. Каришева, Т. Шиффер, О. Шреєр-Ткаченко. К.: Мистецтво, 1964. С. 281 – 284.
7. Павлишин С. З неопублікованого: збірка статей / С. Павлишин, відп. ред. В. Сивохіп. Львів: Світ, 2010. 134 с.
8. Пархоменко Л. Хорова творчість // Історія української музики. Т.2: друга половина XIX ст. [ред.: Т.П. Булат, М.М. Гордійчук, С.Й. Грица].
9. К.: Наукова думка, 1989. С. 99 – 134.

Галина ГЕРВАЗЮК

Оксана ШТУРКО

(м. Дрогобич, Україна)

ПОСТАТЬ ХРИСТИНИ СКОВРОНСЬКОЇ КРІЗЬ ПРИЗМУ РОКІВ

Минає 20 років як відійшла у вічність знаний педагог, засновниця Дрогобицької фортепіанної школи, багатолітній заввідділом, непересічна і багатогранна особистість – Христина Львівна Сковронська. Добру пам'ять

про Вчителя і наставника зберігають її учні і колеги. Ми знали її як прекрасного музиканта, вдумливого педагога, вмілого і дипломатичного організатора, неодноразового члена журі обласних і регіональних конкурсів, методиста музичних шкіл області. Її ґрунтовна фахова база, вимогливість, музична інтуїція, інтелігентність, толерантність і врівноваженість викликали повагу з боку колег. При всій своїй професійній вимогливості, в повсякденному спілкуванні, була простою і гуманною. Природа наділила її унікальною пам'яттю. Христина Львівна пам'ятала державні програми всіх випускників більше як за сорок років!

Керуючи фортепіанним відділом з 1959 по 1999 рік, проникливо і вдало формувала колектив однодумців, мала особливий дар спілкування зі студентами як свого класу так і відділу в цілому. Це була віра в творчу особистість, вміння підкреслити кращі виконавські риси та делікатно направити на шлях подолання піаністичних проблем. Високий професіоналізм, внутрішній спокій і водночас вимогливість на уроках створювали особливу атмосферу повної творчої віддачі з боку студентів.

Вміння виховати волю та сценічну витримку приводило до цікавих творчих проектів та їх виконавської реалізації. І результатом цього було натхнення виконати на сцені задумане. Кожний виступ перед публікою – це відповідальність перед своїм вчителем і вдячність за його роботу.

Особливе місце відводилось урокам по педагогічній практиці. Христині Львівні залежало на тому, який рівень молодих спеціалістів поповнить ряди музичних шкіл. Працюючи поряд з нею, ми всі позиціонували її як свого Вчителя.

Дивувала стриманість Христини Львівни у розкритті особистої долі. І тільки після того, як її не стало – відкрились невідомі сторінки з її життя. Під тиском страху пройшла її юність. Походила Христина Львівна з інтелігентної львівської родини. Лев Сковронський був адвокатом, мати, Марія Конрад, була піаністкою, ученицею В.Барвінського. Тяжка доля спіткала їхню велику сім'ю. Дідусь, Микола Конрад, закінчив філософські і богословські студії у

Римі .З 1930 викладав у Львівській Богословській Академії, після закриття якої був призначений парохом в с. Страдч. Там він і загинув як мученик за віру в 1941р. від рук енкаведистів. Тому сім'я Сковронських була приречена на переслідування. Друзі – патріоти переховували багатодітну родину. В 45 років помирає мати, Марія Конрад. Христині в цей час було 14 років. Доля вже тоді робила з неї педагога. Прийшлося опікуватись трьома молодшими сестрами і братом. Всіх вона поставила на ноги, всім допомогла отримати музичну освіту. Сама ж навчалася спочатку в школі – інтернаті ім. Крушельницької, де колись працювала її мати, а згодом – у Львівській консерваторії у професора А.Едельмана. В 1959 році після закінчення консерваторії , прийшла працювати в Дрогобицьке музичне училище і одразу очолила фортепіанний відділ, який в той час складався з двох викладачів – Х.Л.Сковронської і О.В.Микласевича. Перший випуск Х.Л.Сковронської складав 11 студентів – піаністів. У нашому коледжі і зараз працюють випускники цих років – Марія Ільчишин, Марія Бринич, Роксоляна Кость.

Озираючись в минуле,можемо з впевненістю сказати, що педагог Сковронська стояла біля витоків професійного музичного мистецтва Львівщини і започаткувала дрогобицьку фортепіанну школу. І сьогодні традиції свого педагога продовжують викладачі Дрогобицького музичного коледжу ім. В.Барвінського Л. Луцишин, Т. Ляш, Г. Гервазюк, Л. Федак, Ю. Кузняк.

До останніх днів працювала Х.Л,Сковронська в музичному училищі. Провела останній в своєму житті державний іспит і 20 червня 2001 р. відійшла у засвіти. Але мудрість і талант відомого педагога живе в її учнях. Вічність у пам'яті людській хай буде для неї глибокою шаную.

Олександра ДМИТРІЄВА

(м. Дрогобич, Україна)

**МОДЕСТ МЕНЦИНСЬКИЙ
В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА
(ДО 145-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

Наприкінці XIX і першої третини XX століття в багатьох країнах світу з'являються співаки з прекрасними голосами і високою культурою співу. Це так би мовити, «взірцеві співаки», які блискуче володіли вокальною технікою, спрямованою на виконання оперного репертуару, вміли переходити з одного стилю співу на інший і чудово виконувати музику свого народу.

Серед них: Енріко Карузо, Тітта Руффо, Галлі Курчі, Маттіа Баттістіні, Федір Шаляпін. У сузір'ї цих видатних митців особливе місце посідають українські співаки – Олександр Мишуга, Соломія Крушельницька, Модест Менцинський.

Модест Менцинський народився 29 квітня 1875 року в селі Новосілки нині Мостиського району Львівської області, у сім'ї священника Омеляна Менцинського. Він був освіченою, культурною людиною, патріотом України і в такому ж дусі виховував своїх дітей, прагнув дати їм освіту.

Модест Менцинський навчається у Дрогобицькій, а згодом у Самбірській гімназії, по закінченні якої у 1896 році стає студентом теології Львівської духовної семінарії. Він одразу привертає до себе увагу, позаяк природа щедро обдарувала його голосом рідкісної краси і своєрідного забарвлення.

Талант юнака помітили професори Львівської консерваторії, які запропонували йому навчатися музики і співу. З дозволу ректора семінарії він стає студентом цього навчального закладу, студіюючи вокал у знаного професора Валерія Висоцького. В 1899 році, по закінченні третього курсу семінарії Модест Менцинський їде до Німеччини, щоб продовжити навчання співу.

Саме в цей час, у другій половині ХІХ століття, в країнах Європи, зокрема і в Німеччині, відбувається становлення і розвиток національних оперно-вокальних шкіл. Це було викликано новими потребами композиторів оперного жанру, серед яких Д. Верді і, особливо, Р. Вагнер.

Отже, виконавська практика ставить нові завдання вокальній педагогіці. Попередні методичні засади формування співаків, основою яких був стиль *bell canto*, вже не могли забезпечити потрібних професійних якостей для виконання оперних творів нового типу. Таким чином постає питання пошуку нових методичних принципів виховання співаків. Серед інших німецьких педагогів, які намагалися вирішити проблему був професор консерваторії у Франкфурті на Майні Юліус Штокгаузен. Його метод полягав «...у синтезі італійської та французької шкіл співу з врахуванням фонетики німецької мови» [1,138].

Саме у Юліуса Штокгаузена по приїзді до Німеччини навчається Модест Менцинський. Юнак наполегливо і з завзяттям працює над вдосконаленням мистецтва співу і акторської гри, бере участь у виставах оперної студії, виступає в концертах і невдовзі стає одним з кращих студентів консерваторії. Успіхи Модеста не проходять повз уваги дирекції Франкфуртської опери. Йому пропонують виступити у головній ролі Ліонеля в опері «Марта» Фрідріха Флотова. Дебют відбувся 18 вересня 1901 року і пройшов з великим успіхом. Критика дає високу оцінку вокально-акторським даним співака. Перші рецензії відзначають рідкісної краси голос, справжній артистизм, виразність гри і дбайливе ставлення до поетичного тексту. Так, з вистави «Марта», розпочинається тріумфальний поступ Модеста Менцинського на європейських сценах.

У творчій біографії співака простежуються такі періоди –швецький (1903–1910), кельнський (1910–1926), і знову швецький (1926–1935). За умовами контракту і в Швеції, і Кельні він мав право виїзду на концертні виступи в інших містах, чим активно користувався.

Вже у жовтні 1903 року, на запрошення дирекції Королівської опери Швеції, Менцинський виступає в партії Лоенгріна, в однойменній опері Р. Вагнера. Вистава пройшла з винятковим успіхом, що стало підставою до укладення з ним контракту аж до 1910 року.

Репертуар творів, у виконанні яких він бере участь, постійно розширюється, передовсім це опери Р. Вагнера, Д. Верді, Л. Бетховена, К. Сен-Санса, Ш. Гуно та ін. Це свідчить про широку амплітуду вокально-сценічних можливостей співака. Менцинський швидко опанував шведську мову і всі опери співав цією мовою.

За значний внесок у розвиток шведської музичної культури король Швеції Оскар відзначив його Золотою медаллю за літературу і мистецтво, а згодом і орденом Вази.

Незважаючи на сприятливу і доброзичливу атмосферу у Швеції, все ж у 1910 році Менцинський приймає пропозицію переїхати до Кельна. Його приваблювала можливість брати участь у щорічних Вагнерівських фестивалях у Байреїті, а також сильна творча група театру.

Працюючи в Кельні протягом 16 років, співак значно розширює свій репертуар. Це не тільки всі опери Р. Вагнера, але й ще численна кількість шедеврів світової оперної класики – всього понад п'ятдесят творів різних за стилем і жанром.

У 1926 році Модест Менцинський завершує німецьку артистичну кар'єру, виходить на пенсію і повертається до Стокгольму, де відкриває свою приватну вокальну школу. В листі до Філарета Колесси пише: «Шкода, що не можу урядити такої школи у Львові, Києві чи десь-інде в Україні» [2, 26].

Серед його учнів найбільш відомим стає Арне Суннегорд – майбутній професор Стокгольмської вищої музичної школи. Він виховав цілу плеяду видатних оперних співаків, які продовжують школу Модеста Менцинського. Сучасний шведський музикознавець Карл-Гунар Олен зазначав: «...протягом 30 – 70 років жоден педагог співу не мав такого великого значення для шведської опери, як Модест Менцинський. Він був фактично творцем

швецької вокальної школи, яку так талановито продовжив Арне Суннегорд» [2, 29].

Не дивлячись на те, що більшу частину життя Модест прожив за кордоном, він був справжнім патріотом України. Протягом всієї артистичної кар'єри співак широко репрезентував у Німеччині, Швеції, Чехії, Австрії музику своєї Вітчизни – обробки народних пісень, солоспіви українських композиторів. Це була його внутрішня потреба, а також прагнення дати слухачам інших держав уявлення про духовну могутність країни, яка його зростила. Він говорив: «За все те, чим я став, я завдячую передусім рідній землі, що наділила мене музикальним слухом, голосом і любов'ю до музики»[2, 28].

Попри тріумфальні успіхи на європейських сценах, Модест Менцинський за найменшої можливості приїздив на Батьківщину. У різні роки брав участь у ювілейних концертах, присвячених вшануванню Тараса Шевченка, Миколи Лисенка, Маркіяна Шашкевича та інших, давав благодійні концерти. Співав у багатьох містах, містечках і навіть селах Галичини. Серед інших йому акомпанували такі визначні особистості як Василь Барвінський, Станіслав Людкевич, Нестор Нижанківський. Ця творча співпраця митців перетворювала кожен виступ на справжнє свято мистецтва. У програмі концертів переважали обробки народних пісень, солоспіви українських композиторів – Д. Січинського, В. Матюка, Я. Лопатинського, С. Людкевича, В. Барвінського. Але найбільш улюбленим репертуаром були вокальні твори Миколи Лисенка на слова Тараса Шевченка.

Це був митець світового масштабу, який залишив яскраву сторінку у світовій оперній культурі. Створити з такою художньою переконливістю різнохарактерні образи було під силу тільки людині високої загальної культури, ерудованій, надзвичайно талановитій та високопрофесійно освіченій, яким власне і був Модест Менцинський. Партії, виконані ним – це наслідок наполегливої, старанної щоденної праці над собою та великої вимогливості до себе і до свого мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва: підручник К. НМАУ, 1997. 320 с.
2. Головащенко М. Модест Менцинський. Спогади. Матеріали. Листування. К.: Рада, 1995. 462 с.
3. Ламперти Д. Б. Техніка бельканто. М.: Издательство «Планета музики», 2013. 48 с.
4. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавчих стилів та вокальної педагогіки: посібник. Вінниця: Нова книга, 2013. 176 с.

Ліна ЗЕЛЕНЯНСЬКА

(м. Бердичів, Україна)

ЮРІЙ РЕШЕТАР: СТОРІНКИ ЖИТТЯ ТА ТВОРЧОСТІ

Львівщина – край багатий культурою та традиціями. Тут народилися, здобували освіту, живуть, працюють і творять талановиті композитори:

М.Скорик, В. Камінський, О. Козаренко, В. Павенський, Б. Фроляк, М.Дацко, Б. Сегін, М. Волинський, Р. Цись, О. Герасименко, О. Козаренко.

Серед митців Самбора особливо вирізняється постать Юрія Решетаря. Відсутність будь-якого матеріалу щодо творчості композитора, яка безумовно заслуговує на увагу, спонукала до даного дослідження. Метою публікації є популяризація музичного спадку Ю. Решетаря.

Юрій Данилович Решетар – український композитор, джазовий піаніст, аранжувальник, член НСКУ (2016). Народився 17 квітня 1961 року в с. Нагірне на Львівщині. Навчався у Львівському музично-педагогічному училищі ім Ф. Колесси (1976–1980), згодом – у ДДПУ ім. І. Франка (1983–1987). Після закінчення університету працював у Бердичівському педагогічному училищі (1987–1993). У 1997–1998 роках жив та працював у Нью-Йорку. Був сесійним музикантом багатьох місцевих груп.

Яскравою сторінкою у творчій біографії композитора є співпраця у 1995–2000 роках із народним артистом України, відомим музикантом,

співачом, композитором, поетом – Т. Петриненком та його групою «Гроно», де він працював клавішником та аранжувальником. Сьогодні

Ю. Решетар активно гастролює містами України, Об'єднаних Арабських Еміратів (Дубай, 2010–2012), Польщі (Варшава, Краків, 2014–2019), Німеччини (Франкфурт-на-Майні, 2016–2018), Франції (Страсбург, 2016) як джазовий піаніст та композитор. 24 серпня 2012 року Ю. Решетар удостоєний почесної відзнаки – медалі «Батьківщина Тараса Шевченка» (№ 39) за особливі заслуги з відродження Шевченківського краю.

Музику Ю. Решетар почав писати в 1982 році. Перший твір – соната для гітари та фортепіано. Він є автором близько 100 пісень та романсів на вірші українських класиків та сучасних поетів. Серед часто виконуваних творів композитора – «Люблю тебе» на вірші Л. Забашти та «Романс» на слова О. Рохленка. Пісня «Маленький ангел» на слова М. Морозенка на Міжнародному фестивалі «Світ музики» в італійському місті Фівідзано (2000) нагороджена Гран-Прі, а пісня «Наш день» на слова З. Ружин була визнана кращою на Всеукраїнському конкурсі (2003) і затверджена офіційним гімном сім'ї та молоді України. Пісня «Джаз назавжди» на слова Ю. Решетаря та А. Поліщук отримала Гран-Прі на Міжнародному вокальному конкурсі «Золота сніжинка» в Чорногорії в м. Рожає (2018).

Перші хорові твори Ю. Решетар почав створювати в Бердичеві. З 1987 року він працював викладачем фортепіано на музичному відділі Бердичівського педагогічного училища. На прохання колег-хормейстерів Ю. Вялова та В. Пупіна, які працювали зі студентськими хоровими колективами, створив низку хорових творів для жіночого хору: Концерт для фортепіано, флейти та жіночого хору; Диптих для жіночого хору на слова О. Олеся («Дві хмароньки», «О, ніч чудова»); Триптих для жіночого хору «Срібні птиці Лелек» на вірші Б. Стельмаха. Концерт для фортепіано, флейти та жіночого хору Ю. Решетаря прозвучав у виконанні студентського жіночого хору «ЕВРІКА» Бердичівського педагогічного училища (керівник –

Ю. Вялов) на міжнародному хоровому конкурсі ім. Г. Дімітрова (Варна, Болгарія, 1991). Хор став лауреатом III премії.

Перу композитора належать такі твори: хорова сюїта «Сім струн» на вірші Л. Українки, хори: «Стежечка» на слова І. Франка, «Колискова» на слова Л. Забашти, «Де мої гори» на слова О. Рохленка, щедрівка «А в нас на Україні», «Богородице Діво, радуйся» для мішаного хору.

Композитор співпрацює з відомими професійними колективами України, зокрема Черкаським народним хором, Дрогобицьким муніципальним камерним хором «Легенда» (художній керівник – Н. Самокішин), а також народною хоровою капелою Бердичівського педагогічного коледжу (керівник – Л. Зеленянська).

Ю. Решетар – автор понад 200 інструментальних композицій. Серед них твори для фортепіано, симфонічного оркестру, ансамблів різних складів. Друком вийшли збірки його фортепіанних творів: «Джазовий альбом для фортепіано» (2015); «У джазових тонах» (2016); «Пять музичних моментів для фортепіано»; «Вальси для фортепіано»; «Тема з варіаціями «At the time of the Askold»; «Дванадцять концертних етюдів для фортепіано ор.38» (2019); «Цикл для фортепіано «Tribute to the time» (2019); Соната для фортепіано мі бемоль мінор (2019); Соната для віолончелі та фортепіано (2019); Джазова сюїта для фортепіано «Jazz Frédéric» (2019).

Композитор плідно співпрацює з відомими виконавцями: британським піаністом Полом Бартоном (Paul Barton); Олександром Вороницьким (Aleksander Woronicki) (Польща), Чжоу Мейцзунь (周美君) (Китай); із відомим японським фортепіанним дуєтом «Amabile».

18 квітня 2019 року в Бердичівському педагогічному коледжі в рамках IV Всеукраїнської студентсько-учнівської науково-практичної конференції «Хорове мистецтво України: історія та персоналії» відбувся творчий вечір Ю. Решетаря за участю Народної хорової капели Бердичівського педагогічного коледжу (керівник – Л. Зеленянська), Зразкового художнього

колективу «Театр пісні «Краплинки» ЦПО ім. О. Разумкова (керівник – О. Вялова), викладачів та студентів коледжу.

Юрій Данилович – яскравий, самобутній представник сучасного українського музичного мистецтва. Перелік його творчих надбань дуже великий і вагомий, тому потребує подальшого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Оригінальні матеріали з власної бібліотеки Ю. Д. Решетаря

Тетяна КИСИЛЕВИЧ

(м. Дрогобич, Україна)

В. КОСЕНКО. ЕТЮД-ГАВОТ СІ МІНОР В ПЕРЕКЛАДІ ДЛЯ БАЯНА

*Летять у даль шляхи залізні
Ні, ти живий, між нами ти.
Того, хто все віддав Вітчизні,
Не може смерть перемогти.*

В. Сосюра

Віктор Степанович Косенко (1895-1937) – композитор, піаніст, пропагандист вітчизняної і зарубіжної класичної музики. Збагатити національне мистецтво високим професіоналізмом, наблизити його до рівня світової класики – було першорядним завданням композитора. В досягненні цієї мети В. Косенку належить одна з провідних ролей в плеяді українських композиторів. Його музика – це зразок світового класичного мистецтва.

Творчість Косенка охоплює майже всі жанри музики. Це – симфонічні, фортепіанні твори, інструментальні концерти, п'єси для інструментальних ансамблів, романси, обробки народних пісень. Музика його творів світла, лірична, мелодійна, позначена яскравим національним колоритом.

Особливої уваги заслуговує фортепіанна сюїта «11 етюдів у формі старовинних танців» (ор. 8). Звертаючись до форм західноєвропейських танців, В. Косенко створив 11 високохудожніх, досконалих за формою

етюдів на власні теми, наблизивши їх до фольклорних зразків. І в цьому їх особлива цінність. Композитор не просто відтворює старовинні танці. В них втілене широке коло образів і настроїв. Кожен етюд – це своєрідна розповідь, новела зі своїми настроями і переживаннями. Це – немов, «листок з альбому». У цьому циклі найяскравіше виявилися національні риси стилю композитора. Найбільше вони відчутні в гавотах, буре, куранті, мелодизм яких споріднений з народними мелодіями.

Назва «Етюди» не випадкова. Косенко поставив перед собою також завдання педагогічного плану. Про це свідчить велика кількість прийомів і засобів, спрямованих на розвиток виконавської майстерності. П'єси мають різне призначення. Одні – швидкі, для розвитку пальцевої техніки; інші – повільні, спокійні – для досягнення співучої кантилени.

Цикл побудований за принципом стародавньої клавірної сюїти. Основні його частини – це алеманда, куранта, сарабанда і жига. Але автор розширює форму, вводить ще два гавоти, два менуети, буре, ригодон, пасакалью. Для етюдів характерні квадратність побудов, варіаційність, рондоподібні і тричастинні форми з повторенням епізодів; також рух паралельними терціями і секстами, децимами, тризвуками. Основне коло охоплених тут образів – це світлі, ніжно-ліричні, споглядальні, мужні, вольові, радісні, драматичні і глибоко трагедійні. Риси, які були притаманні старовинним жанрам, є характерними і для етюдів В. Косенка.

Перекласти сюїту «11 етюдів у формі старовинних танців» (ор. 8) на народні інструменти (баян, бандура, акордеон) пробували багато композиторів. Раніше була поширена думка, що переклад завжди втрачає в порівнянні з оригіналом твору. Але переклад «Етюд-гавоту (сі мінор)» зроблений відомим композитором-баяністом, професором Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, великим Майстром баянного мистецтва – М. Різолем (1919 – 2007) повністю заперечує цю думку. Це – один з найбільш популярних творців цього циклу серед баяністів-акордеоністів. У творі збережено світлий, життєрадісний настрій,

штрихову і динамічну палітру, форму твору. Майже повністю витримана фактура партії лівої руки.

«Етюд-гавот сі мінор» – чотиридольний, рухливий французький танець. Це своєрідна розповідь про життя людини, це «пісня без слів» [3,41]. Твір написаний у тричастинній формі. Як і в цілому циклі «11 етюдів у формі старовинних танців», так і в «Етюд-гавоті (сі мінор)», композитор спирається на зарубіжну класику, її стиль і традиції. Це виявляється в музичній мові і трактуванні форми твору. Тема «Гавоту сі мінор» – це власна тема композитора, наближена до народного фольклору, і нагадує плавний, ліричний український хоровод. У цьому творі (як і у всьому циклі) яскраво видно національні риси стилю композитора, які найбільше відчутні в гавотах, буре, куранті.

Мелодія I частини – сумна, спокійна, задумлива. Тема викладена терціями, переважає штрих *legato*. Сумні мотиви першого речення, котрі звучать на «р», ніби про щось розповідають. Друге речення першої частини більш рухливе, схвильоване, динамічне і підводить до кульмінації першої частини в цілому. У фактурі поєднана гра акордів, секст і підголосків у партії лівої руки. Закінчується перша частина «Гавоту» сумною мелодією початку, яка, ніби, ще раз підкреслює свою важливість і створює обрамлення.

II частина «Гавоту» – ніжна, радісна, схвильована. Починаючись на *p*, вона впевнено піднімається до кульмінації (*f*) і знову стихає на *ritenuto* і ферматі. В мелодії чергуються терції і сексти. Активнішою стає партія лівої руки, з'являються підголоски, які доповнюють мелодію. Більш гнучкою стає динаміка.

III частина – це майже дослівне повторення першої частини з її динамікою, фактурним викладом, наспівністю і настроєм. Чотиритактове закінчення, побудоване на мелодії першої частини, завершує і ще раз підкреслює сумну розповідь, втілену в музику.

Весь талант, всі сили В. Косенко віддав рідному народу. Його музика про людину і для людини. В перекладах на різні інструменти, вона живе,

виконується, виховує і навчає. І по праву сюїта «11 етюдів у формі старовинних танців» посідає одне з провідних місць в репертуарах музикантів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горенко Л. Робота баяніста над музичним твором. Київ: Музична Україна, 1982.
2. Давидов М. Методика перекладів інструментальних творів для баяну. Москва: Музыка, 1982.
3. Кияновська Л. Українська музична культура. Київ: ДМЦНЗКМ, 2002.
4. Стецюк Р. Віктор Косенко. Київ: Музична Україна, 1974.

Наталія КОБРИН

(м. Львів, Україна)

МАРКІЯН ШАШКЕВИЧ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ГАЛИЧИНИ ДО 1939 р.

Постать М. Шашкевича, що у ХІХ – першій третині ХХ ст. стала одним із вагомих націєтворчих чинників для українського соціуму Галичини, спричинила формування своєрідної окремої лінії у національній музичній культурі й творчості того часу. Саме з іменем М. Шашкевича пов'язують проведення святкувань (пам'ятні урочистості й концерт із нагоди перепоховання у Львові), що стали одними з перших масових національних маніфестацій галицьких українців [3, с. 215]. Тема поезії М. Шашкевича в українській музичній культурі до 1939 р. має, принаймні, три аспекти: концертний, мистецько-творчий та історіографічний.

1) Вже у 80-х рр. ХІХ ст. ювілейні концерти, академії та різноманітні вечорниці на честь М. Шашкевича належали до знакових подій українського музичного життя Галичини, відбувалися у багатьох містах і містечках, включали музично-концертну частину. Найбільші ювілеї діяльності М. Шашкевича й «Руської трійці» не лише отримували справді широкий суспільний резонанс, але й ставали вагомими подіями музичного життя. Їх

організатори – тогочасні українські товариства, передовсім, «Академічне братство», «Просвіта», хоріві товариства «Боян», гімназії. У наступні десятиліття щорічні урочистості проводилися у с. Підлисся за участю хору Львівської духовної семінарії. Варто окремо відзначити серію ювілейних концертів, що відбувалися у різних містах Галичини (Львів, Дрогобич, Стрий) з нагоди 50-ліття публікації альманаху «Русалка Дністровая» у 1888 р.; 50-річні роковини пам'яті М. Шашкевича і перепоховання поета у Львові 1893 р. (географія концертів того року дуже суттєво розширилася, адже академії відбувалися майже в усіх містах і містечках, навіть у сільських читальнях); 100-ліття від дня народження М. Шашкевича 1911 р.; століття видання альманаху «Русалка Дністровая» у 1937 р. [5, с. 79-126]. З огляду на недостатню кількість музичних композицій власне на тексти М. Шашкевича, ювілейні концертні програми часто складалися з творів українських галицьких композиторів хронологічно, світоглядно і духовно близьких до доби Шашкевича (о. М.Вербицького, о. І. Лаврівського, о. С. Воробкевича, о.В.Матюка тощо).

2) З українських композиторів першої третини ХХ ст. до поезій М.Шашкевича у своїй творчості зверталися – А. Вахнянин («Не згасайте ясні зорі»), о. С. Воробкевич («Підлисся»), Ф. Колесса («Підлисся»), М. Колесса («До пісні. Побратимові»), Б. Кудрик («Псалми Русланові»), С. Людкевич («Підлисся», «Дністров'янка», «Дайте руки, юні други», «Розпука»), о. В. Матюк («Не згасайте ясні зорі», «Нещасний», «Веснівка»), І. Недільський («Підлисся» [2]. Це, як правило, хоріві твори для різних складів, у тому числі обробки народних пісень на слова поета, а також два солоспіви. Вони увійшли до репертуару дуже багатьох аматорських хорів, а серед виконавців солоспівів були українські співаки світової слави О. Мишуга й С.Крушельницька. Важливо підкреслити, що окремі твори були також надруковані у тогочасних шкільних співаниках, укладених о.С.Воробкевичем, Ф. Колессою, о. В. Матюком, В.Навроцьким (серед пісень «Співаників», як правило, є «Підлисся» і «Веснівка»). Звертає увагу факт

декількох авторських музичних версій поезії «Підлистя» та величезна популярність «Веснівки» о. В. Матюка, яку український музикознавець і композитор В. Витвицький розглядає як «чи не найкраще музичне оформлення, якого дочекались Маркіянові поезії» [1, с. 34]. Музичні твори цього своєрідного пласта Шашкевичіани свого часу публікували музична накладня «Горбан», видавництво «Львівського Бояна», Народне музичне видавництво товариства «Просвіта», підручна бібліотека хорového товариства «Бандурист».

3) В тогочасній музичній критиці та історіографії, яка тематично пов'язана з осмисленням постаті М. Шашкевича в музиці та приурочена до відзначення роковин друку альманаху «Русалка Дністровая», варто виділити дописи С. Людкевича й В. Витвицького. Коротка стаття С. Людкевича «Поезії М. Шашкевича в музиці» [4, с. 243-245] є першою спробою узагальнити музичні композиції на слова поета, зокрема, автор подає назви чотирьох пісень, що до 1911 р. (рік публікації статті) були зафіксовані в усній традиції. Невелика замітка В. Витвицького «Шашкевича-Матюка «Цвітка дрібная»» присвячена одній із найпопулярніших музичних композицій до Шашкевичевих поезій і містить низку цікавих фактів із концертної історії солоспіву [1]. Значний пласт пресових публікацій в часописах «Діло», «Зоря», «Руслан», «Українська Музика» та інших містить інформацію про концерти на честь М.Шашкевича та виконання музичних творів.

Хоча С. Людкевич зазначав, що до початку ХХ ст. музичних композицій на слова поета було не так уже й багато [4, с. 243], однак пізніше до його постаті виразно простежується у музично-культурній діяльності й мистецькій творчості того часу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Витвицький В. Шашкевича-Матюка «Цвітка дрібная». // Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика. Упор. Л. Лехник. Львів, 2003. С. 34.
2. Збірник музичних творів на слова Маркіяна Шашкевича. У 180-річчя від дня народження поета. Ювілейне видання 1811-1991. / Музичний редактор

- Ю. Гнатюк, мовний редактор Я. Розумний. Київ, Вінніпег, Канада, 1992. 361 с.
3. Лазурко Л. Масові святкування у Галичині кінця ХІХ ст. та українська національна ідентичність. // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Культурологія». Вип. 14, ч. 1. Острог, 2014. С. 209 – 220.
4. Людкевич С. Поезії М. Шашкевича в музиці. // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2 т. Т. 1. Упор. З. Штундер. Львів, 1999. С. 243 – 245.
5. Марунчак М. Маркіян Шашкевич. Бібліографічний покажчик. [Бібліотека Шашкевичіани, ч. 7]. Вінніпег, 1989. 206 с.

Лілія КОСТЮК (Пукас)

(м. Дрогобич, Україна)

РОМАН ПУКАС: ВЧИТЕЛЬ, МУЗИКАНТ, БАТЬКО

У житті кожного з нас є така людина, яка стає для тебе незримим оберегом на довгі роки, і до якої ти подумки звертаєшся у хвилини вагань чи роздумів. Для мене таким оберегом був і є мій батько – Роман Миколайович Пукас (1938 – 1998).

Батько народився 7 квітня 1938 року у селі Довге Стрийського району на Львівщині в селянській сім'ї. Напевне, велике церковне Свято Благовіщення, а також неповторна прикарпатська природа сприяли формуванню надзвичайного музичного таланту малого Романа. Він любив бути на всіх сільських святах, де лунали українські пісні, просив у дорослих потримати в руках гармошку, і на якій пізніше почав підбирати мелодії. Самотужки оволодів початками музичної грамоти.

Роман Миколайович все життя був вдячний батькам, які після закінчення сільської школи – семирічки віддали його 1953 року на навчання у Дрогобицьке музичне училище. Одержавши диплом, Роман Пукас почав працювати в Бориславській музичній школі у класі баяна. Проте вже в грудні

1957 року батько був призваний у лави радянської армії, де його чекала чотирирічна служба у морфлоті в м. Лієпая (Латвія). Але талант Романа Миколайовича одразу запримітили і він став «родзинкою» самодіяльного колективу. Після трьох років керівництво флоту, вражене музичними здібностями юнака, дозволило йому здати іспити у Львівську консерваторію з однією умовою: якщо він поступить – його звільняють достроково із армійських лав. Після успішного складання вступних іспитів 1960 року Роман Пукас розпочав навчання на факультеті народних інструментів у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка. На початку 60-х років Дрогобицьке музичне училище відчувало брак професійних педагогічних кадрів. І Роман Миколайович продовжує навчання заочно та 1962 року повертається в рідний навчальний заклад викладачем класу баяна. Так розпочалася батькова педагогічна і творча стежа, яка тривала до 1998 року.

У 1967 році Романа Миколайовича назначають заступником директора по навчальній частині, а згодом – 1973 року він очолює Дрогобицьке музичне училище. Проте Роман Миколайович не полишав педагогічну працю, навчаючи студентів майстерності баянного мистецтва, виховуючи відчуття краси до високої професійної музичної культури. З класу Романа Миколайовича вийшло багато успішних викладачів та музикантів, які продовжували і продовжують справу Вчителя на теренах України та закордоння. 1972 року студент Гуран В. став першим лауреатом Республіканського конкурсу виконавців на народних інструментах у м. Києві, і через деякий час отримав звання заслуженого артиста України.

У 60-х – 70-х роках минулого століття репертуарний список творів для баяна та акордеона був досить скромним. І Роман Миколайович, щоб заповнити репертуарну «прогалину», зробив цілий ряд перекладів п'єс для готово-виборного баяна, які були надруковані в збірниках «Твори зарубіжних композиторів» №№ 4, 9, 11, 12 (видавництво «Музична Україна», 1973 – 1982 роки). Ці переклади одразу зайняли значну частину репертуару як у студентів Дрогобицького музичного училища, так і в інших мистецьких закладах.

Улюбленою справою творчої діяльності Романа Миколайовича було створене за його ініціативою тріо баяністів, у якому також брали участь Ернест Мантулев та Микола Мамайчук. Тріо поставило собі за мету пропагувати педагогічний репертуар для музичних училищ. Але незабаром цей колектив став одним із найвідоміших концертуючих ансамблів в Україні. Тріо баяністів виступало на теренах Дрогобиччини, у Львові, Рівному, Тернополі, Івано-Франківську. Знаменною подією у творчому житті тріо став запис в студії Львівського телебачення разом із камерним оркестром училища під орудою Т. Вереша. У журналі «Музыкальная жизнь», який на той час був провідним часописом у сфері професійної музичної культури, ансамбль у складі Пукас, Мантулев, Мамайчук було названо «Прикарпатське тріо».

Яскравими сторінками у житті Романа Миколайовича залишилися творчі зустрічі із відомими композиторами та діячами мистецтв: Т.Хренниковим, А. Хачатуряном, В. Співаковим, А. Кос –Анатольським, М. Чайкіним, А.Онуфрієнком, М. Обертюхіним, А. Казаковим та іншими.

Роман Миколайович був активним громадським діячем. Він обирався депутатом міської Ради трьох скликань, очолював депутатську комісію по питаннях культури. Свідченням його активного творчого та громадського життя стала велика кількість грамот, подяк, відзнак, нагородження почесним знаком «Відмінний працівник культури України». Як педагог із великим досвідом, Роман Пукас був методистом обласного відділу культури і надавав практичну допомогу викладачам ДМШ Львівщини. Різноманітні конкурси і фестивалі мали за честь бачити Романа Миколайовича головою або членом журі. У складі працівників культури він неодноразово їздив за кордон для обміну досвідом (Польща, Болгарія).

Але поряд із таким яскравим і насиченим життям Роман Миколайович завжди залишався Батьком з великої літери. Скільки ми із сестрою себе пам'ятаємо – тато завжди був із баяном в руках. У години відпочинку, які траплялися і не так часто та на які ми так чекали, він брав інструмент у руки і

грав нам різні мелодії та пісні. Жодне родинне свято або урочистість не обходилося без батькової музики. І втіхою для нього стало те, що обидві дочки обрали такий нелегкий шлях музиканта, на якому і сьогодні успішно працюють.

Велика професійна майстерність, повага до викладачів, уважність до студентів залишилися у багатьох світлими спогадами про Романа Миколайовича. Свідченням цього стали концерти пам'яті Вчителя, великий стенд із світлинами про діяльність Романа Пукаса, який розміщений біля класу, де довгі роки він викладав.

Микола ЛАСТОВЕЦЬКИЙ

(м. Дрогобич, Україна)

ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ В СУЧАСНОМУ ДРОГОБИЧІ (ДО 25-РІЧЧЯ ПРИСВОЄННЯ ІМЕНІ КОМПОЗИТОРА ДРОГОБИЦЬКОМУ ДЕРЖАВНОМУ МУЗИЧНОМУ УЧИЛИЩУ)

Дрогобицьке державне музичне училище було засноване 01 вересня 1945 р. Постановою № 75 Раднаркому УРСР від 24 січня 1945 р. За роки своєї діяльності навчальний заклад став одним із важливих центрів музичної освіти не тільки всього галицького регіону, але й країни, оскільки він єдиний в Україні, починаючи з 90-х років минулого століття, здійснює підготовку студентів не тільки на денній, але й на заочній формах навчання.

В 1995 році з нагоди 50-річного ювілею з моєї ініціативи, як тогочасного директора, Дрогобицькому державному музичному училищу (тепер – Дрогобицький музичний коледж) рішенням виконкому Львівської обласної Ради народних депутатів № 40 від 01.06.1995 р. було присвоєно ім'я Василя Барвінського – видатного композитора, громадського і культурного діяча. Це був час, коли ще неповністю «скресла» багатолітня крига замовчування імені композитора і його творчості, починаючи з років арешту та заслання.

Присвоєння імені Василя Барвінського спонукало до накреслення концепції діяльності навчального закладу на багато років наперед. У зв'язку з цим, в закладі було створено кімнату-музей, в якій за цей часовий відтинок зібрано чималу кількість друкованих матеріалів про В. Барвінського та світлин (принагідно зауважу, що експозиція кімнати-музею постійно оновлюється та поповнюється); організовано Науково-культурологічне товариство імені Василя Барвінського, було започатковано конкурс юних піаністів його імені (1998, 2002, 2005, 2013, 2018). Твори композитора стали обов'язковим пунктом у екзаменаційних програмах студентів, концертних виступах викладачів училища. В стінах закладу відбулось низка концертів з творів В. Барвінського, також зустрічей з учнями композитора та жертвами сталінського ГУЛАГу, які знали його із періоду заслання. Зокрема, з ученицею В. Барвінського Галиною Грабець, яка зберегла листування з ним під час його заслання і подарувала училищу невідомий раніше рукопис твору «Думка» для скрипки і фортепіано; учасником ОУН-УПА П. Василевським (він передав в кімнату-музей листи В. Барвінського до Г. Грабець, розшифрував, дослідив та написав до них анотації); політв'язнем Б. Грущакон, який відбував заслання разом із композитором. У 2013 р. до 125-річчя від народження композитора проведено Фестиваль фортепіанної камерної музики українських композиторів Галичини, у 2018 р. до 130-ї річниці композитора відбувся фестиваль «Українська музика в часі і просторі».

Життя та творча діяльність В. Барвінського за той час стали об'єктом активного дослідження провідними дрогобицькими музикознавцями не тільки музичного училища, але і музично-педагогічного факультету. В Дрогобичі у видавництвах «Посвіт» і «Коло» побачили світ численні наукові збірки матеріалів про життя та творчість композитора, зокрема, «Фортепіанна творчість Василя Барвінського» (2001) (під упорядкуванням Олександри Німилович), «Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини» (2004), «Василь Барвінський. Статті. Листи. Спогади» (2008),

«Василь Барвінський у дослідженнях і матеріалах» (2008), «Василь Барвінський і сучасна українська музична культура» (2012) (усі під упорядкуванням Володимира Грабовського). Дрогобицькі науковці у посібниках та розвідках активно досліджують різні віхи життєтворчості В. Барвінського (В. Грабовський, Л. Філоненко, О. Німилович, М. Ярмо, Л. Федоронько, М. Ластовецький, Л. Соловей, Н. Мойсеєнко, Л. Щурик та ін.).

З нагоди 110-ї річниці від Дня народження композитора в 1998 р., 120-ї річниці в 2008 р. і 130-ї річниці в 2018 р. в Дрогобичі надзвичайно піднесено і з великим розмахом відбулись святкові академії, концерти, науково-теоретичні конференції. Святкування відбувались у стінах училища (нині – коледжу), так і на музично-педагогічному факультеті (нині – Інститут музичного мистецтва) Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка. В 1998 р. до 110-ї річниці композитора автор цих рядків написав «Елегію Василю Барвінському» для струнних, тромбонів та литавр, в якій використав музичну цитату з фортепіанної прелюдії *e-moll* В. Барвінського.

20 лютого 2008 р., в день народження В. Барвінського в музичному училищі урочисто було відкрито погруддя композитора (скульптор Іван Можак), а також галерею барельєфів визначних західноукраїнських композиторів XIX – XX ст.: Д. Січинського, М. Вербицького, А. Вахнянина, Н. Нижанківського, А. Кос – Анатольського, Р. Сімовича, С. Людкевича, М. Колесси.

Отже, вшанування Василя Барвінського в місті Дрогобичі вже має свою історію та традиції, які, з одного боку, є свідченням глибокого пієтету до його творчої постаті, а з другого, – стимулюють до вивчення його творчості, до подальших пошуків невідомих біографічних, та документальних матеріалів, пов'язаних з перебуванням композитора в місті Каменяра.

Зоряна ЛЕЛЬО

(м. Дрогобич, Україна)

РЕФЛЕКСІЇ ПІСЛЯ ПРОЧИТАННЯ КНИГИ «СПОГАДИ»

МИХАЙЛА ГОЛИНСЬКОГО

*«І нехай будуть благословенні такі миті, коли
неординарним, непересічним, талановитим
людям спадає на думку зробитися скриптором
власної життєвої дороги».*

Н. Бічуя

Важливим питанням музикознавства є вивчення композиторської спадщини та творчої діяльності митців минулого і сьогодення. Перманентним матеріалом для таких досліджень служить публіцистична хроніка тих часів, епістолярна спадщина, а також архівні знахідки. І зовсім рідкісними є випадки, коли композитори чи виконавці свідомо залишають мемуари або спогади зі свого життя. Такі праці стають предметом особливого зацікавлення не лише музикознавців-біографів, але й істориків, психологів, культурологів та інших науковців.

Мета цього дослідження, опираючись на ґрунтовну книгу спогадів М. Голинського, підкреслити найважливіші опорні моменти творчого портрету відомого українського співака, означити коло його спілкувань та значення зв'язків з Галичиною. Дане друковане видання[4] є третьою повною редакцією рукописної праці М. Голинського під назвою «Спогади» (перша – удвічі скорочена, видана в Києві[3]). Упорядниками виступили наукові співробітниці музично-меморіального музею С. Крушельницької у Львові, а поштовхом послужив архів мистецтвознавця Івана Деркача, що надійшов у фонди музею.

Зі сторінок праці дізнаємось, що Михайло Голинський – видатний український оперний співак зі світовим іменем народився в 1890 році в селі Вербівцях Городенківського повіту на Станіславщині і був єдиною дитиною в сім'ї. Його батько – Теодор добре знав німецьку та був засновником

читальні «Просвіта» у своєму селі. Згадуючи дитинство, Голинський з особливою любов'ю описує побут рідного села та незабутню няню Юстину, що «знала безліч байок, оповідань... і збудила в мені велику фантазію» [4, 43]. Із розповідей мами пригадує, що на першому році життя ворожка-циганка з Чернівців нагадала йому довгу життєву дорогу, поранення на війні та долю великого співака. І хоча Михайло більше вірив у щасливий випадок, ніж у долю, всі ці слова справдились. Вже з юних літ хлопчик мав сильний і приємний голос, у всіх гімназіях (в Коломиї, Львові, Станіславові) виступав солістом та навіть дебютував в опері «Галька» С. Монюшка.

Особливе місце в його творчій біографії займає Львів. Там він навчався у філії академічної гімназії, познайомився з відомими людьми, серед яких: В. Пачовський, о. І. Туркевич, З. Лисько, Р. Придаткевич (скрипаль), С. Людкевич (тоді керівник хору «Боян», у якому Михайло був солістом) та інші. Тут відбулася доленосна зустріч з викладачем, співаком-баритоном Чеславом Зарембою, який почувши високі ноти М. Голинського остаточно визначив його тип голосу, як героїчний драматичний тенор, а не бас-баритон. І лише за місяць безкоштовних занять у Заремби, Голинський блискуче прозвучав на прослуховуванні, виконавши арію Каніо «Смійся, паяц» з опери «Паяци» Р. Леонковало. З тих пір, Заремба назавжди залишився його другом в кар'єрі, мудрим порадиником, а часом – імпресаріо.

Голинський детально описує не лише професійну діяльність, але й інші сторінки біографії, наприклад, роки I Світової війни: службу в австрійській армії, у секретаріаті військових справ у Львові, Тернополі, Станіславові із властивим йому гумором, дотепністю та самокритичністю.

Після вокальних студій у Варшаві (у Ч. Заремби) та Мілані (в Е. Гарбіна) і концертних виступів по Європі, М. Голинський все ж повертається до Львова, де з великим успіхом дебютує в опері «Паяци» Р. Леонковало (1925).

Варшава не приваблює співака, найщасливішими він вважає сезони в Одеському, Київському та Харківському оперних театрах (1926 – 1930).

Загалом в репертуарі М. Голинського було понад 20 головних оперних партій: Степана («Купало» А. Вахнянина), Андрія («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Хозе («Кармен» Ж. Бізе), Германа («Пікова дама» П. Чайковського), Каварадоссі («Тоска» Д. Пуччіні) та ін.

Голинський чи не єдиний з українців, що не побоявся ходити по Москві у вишиванці та вперше за всю історію театру співати у «Большом» українською мовою.

В 1930 знову повертається в Галичину, будує віллу в с. Дора на Гуцульщині та бере активну участь у музичному житті краю, виступає у концертах і часом на сценах оперних театрів Львова, Варшави, Познані.

В 1938 році Голинський їде на запрошення друзів в гастрольне турне по США, але так і не повертається в Україну. За океаном виступає переважно в камерному жанрі, популяризуючи національну культуру. Про великий успіх співака свідчать численні відгуки в пресі, а також престижні нагороди – «Золотий Ключ до міста», який йому вручив мер Торонто і Диплом Почесного Громадянина столиці Канади.

До своїх мемуарів М. Голинський приступає лише в 1967 році в Канаді. Впродовж семи років, веде активне інформативне листування з І. Деркачем, одним з ініціаторів написання спогадів, яке само по собі могло б стати їх частиною.

Своєрідне спілкування М. Голинського у «Спогадах» чи листах було надзвичайно важливим для співака. Воно стало тією ниточкою, що зберігало невидимий зв'язок з далекою Україною, адже туга за батьківщиною ніколи не покидала його. Цей факт ностальгії простежуємо і в самих «Спогадах», які закінчуються описом колоритного гуцульського села Дора, а далекої мандрівки до Америки та Канади тут він так і не здійснив.

Унікальністю «Спогадів» М. Голинського є те, що вони містять великий об'єм фактичного матеріалу, але викладені у художньому руслі – образною, соковитою українською мовою, яку не засмітили американізмми, із використанням місцевих діалектів, що підкреслює літературний хист автора.

Масштабність твору, що співрозмірна роману, нівелюється поділом на сюжетні розділи із логічним розвитком подій, а максимально автентичний авторський текст, що збережений упорядниками, підсилює захоплення і дає можливість читати на одному подиху. Все це створює в уяві читача неповторний образ самого автора, як головного героя, зі своїм характером та уподобаннями, а також передає відповідну ауру мистецького середовища, атмосферу часу, тон спілкування, природу і побут того чи іншого краю.

Отож, Михайло Голинський – «золотий голос України» за висловом А.Рудницького[5] та «український Карузо» за словами Вудсона залишив нащадкам не лише захоплюючі згадки про неповторний тембр героїчного тенора і неперевершеного Радамеса з «Аїди» Дж.Верді, що запам'ятали склепіння найкращих оперних театрів Європи та світу. Він зумів донести до нас цілісний образ оперного співака, людини своєї епохи з певним мистецьким оточенням та ментальність справжнього українця-патріота.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гуцал П. Голинський Михайло Теодорович / Тернопільський енциклопедичний словник : у 4 т. Т.1 : А – Й. / редкол.: Г. Яворський та ін. Тернопіль, 2004. 696 с.
2. Ковалюк Б. «Тернистий шлях». Київ, 2002
3. Козак С. Героїчний тенор Михайло Голинський // Голинський М. Спогади. Київ, 1993. 368 с.
4. Михайло Голинський. Спогади / Упорядкув., комент., прим.: Г. Тихобаєва, І. Криворучка, Д. Білавич. Львів : АПРІОРІ, 2006. 616 с.
5. Рудницький А. Золотий голос // Свобода, 1974, 26 січня.
6. Сабат – Свірська М. Михайло Голинський – героїчний тенор. Українські співаки у спогадах сучасників. / Автор-упор. І.Лисенко. Київ, 2003. С. 478 – 480.

МУЗИЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОЕЗІЙ І. ФРАНКА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

(до питання використання на уроках музичної літератури в ДМШ)

Головним принципом побудови системи мистецької освіти в Україні є національна ідея виховання, яка привела б дитину до національного особистісного самоствердження і самозбереження та позиціонувала її як представника і носія культури, ментальності українського народу. Пріоритетним у сфері національної мистецької освіти повинне бути системне вивчення кращих зразків народного і професійного мистецтва, популяризація кращих зразків композиторської спадщини. Гармонійний розвиток учнів забезпечується шляхом синтезу набутих знань з різних предметів загальноосвітньої та мистецької школи. Одним із основних чинників виховання національної гордості є географічна дотичність до мистців світового рівня, тому уродженці Франкового краю повинні досконало вивчати творчість свого земляка. Вважаю основним завданням викладачів-теоретиків мистецьких шкіл нашого регіону, використовуючи міжпредметні зв'язки, поглиблено вивчати втілення поезій Івана Франка у творчості українських композиторів. Пропоную, використовуючи набуті знання з курсу музичної літератури, дану тему вивчати відповідно планування останнього року вивчення предмету в музичній школі у рамках теми: «Музичні традиції регіонів, що сформувалися під впливом конкретних історико-культурних подій та процесів. Твори композиторів регіону. Мистецьке життя».

Образи Франкової поезії і прози активно входять у національний музично-творчий процес і, водночас, складають широкий пласт узагальнених музично-культурних цінностей. Музикознавець Любов Кияновська зазначає, що «сфера його (І.Франка) інтересів справді всеосяжна, а коло жанрів і образів охоплює практично всі рівні

тогочасного художнього космосу: від програмних в ідейному сенсі поем з опорою на книгу книг – Біблію («Мойсей»), від стилізації біблійних притч («Мій Ізмарагд»), попри витончену стилістично лірику («Зів'яле листя»), до гострих психологічних новел, написаних у детективному ключі на основі судових репортажів («Задля домашнього вогнища»), до дитячих казок («Лис Микита»). Та, зрештою, будь-яка спроба представити перелік жанрів, тем і естетично філософських керунків доробку Франка все одно буде неповною: в коло його інтересів входили всі проблеми людського буття і духу». [4, 94]

Творчість Франка поступово інтерпретується в українській музиці (перші зразки датуються 70-ми роками ХІХ ст.), у композиціях різних жанрів – від романсу до великих симфонічних та вокальних творів (всього близько двохсот творів). Зокрема, у жанрі камерно-вокальної музики слід згадати пісні та романси М. Лисенка («Безмежне поле», «Місяцю- князю», «Розвійтеся з вітром»), а також послідовників Лисенка – К. Стеценка («У долині село лежить») та Я. Степового («Земле моя, всеплодющая мати»). У хоровій творчості М. Лисенка вирізняється хор «Ой, що в полі за димове» та хор-гімн з визвольними мотивами «Вічний революціонер», до створення якого композитора надихнула сповнена революційного пафосу поезія І. Франка. Серед західноукраїнських композиторів-інтерпретаторів лірики І. Франка слід згадати В.Матюка (музика до драми «Три князі на один престол»), О. Нижанківського (кантата «Не гармати грають»), І.Воробкевича (хори «Веснянка» та «Ой ти, дівчино») Д. Січинського (хори «Непереглядною юрбою», «Даремне, пісне», «Пісне моя», солоспіви «Пісне моя» та «Як почувеш вночі»), В. Барвінського (камерно-вокальні твори «Ноктюрн», сонет «Благословенна будь»), а особливо –С.Людкевича.

Розкриваючи розмаїті грані поетичного світогляду письменника, С. Людкевич обирає різні музичні жанри і форми (прикладом є хор а capella «Восени», чоловічий хор «Конкістадори», солоспів «У долині село лежить»). Останні два хори за своєю масштабністю, складною

драматургією наближаються до жанру симфонізованої вокально-інструментальної музики. Хор кантатного типу з симфонічним оркестром «Вічний революціонер» – перша спроба втілення поезії Каменяра у вокально-симфонічному жанрі. Етапним твором композитора стала кантата «Наймит», яка продовжує лінію «шевченківських» творів. Разом з «Кавказом» і «Заповітом» кантата «Наймит» складає своєрідну тріаду, присвячену темі боротьби і звитяг народу. Перу С.Людкевича належать і перші симфонічні твори, написані на вірші І. Франка – це симфонічні поеми «Каменярі», «Мойсей» і «Не забудь юних днів».

На окремі поезії Великого написано по декілька композицій, серед них «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» С. Людкевича та А. Кос – Анатольського, «Місяцю князю» М. Лисенка та В. Барвінського.

Слід звернути увагу і на музичне втілення повісті «Захар Беркут» І.Франка композитором Б.Лятошинським у опері «Золотий обруч», та покладений на музику драматичний твір «Украдене щастя» в однойменній опері Ю. Мейтуса.

Неординарне втіленням Франкового слова у творчості представників львівської молодшої композиторської генерації М. Скорика та В.Камінського. Різну трактовку прочитання творів Франка прослідковуємо у кантаті «Весна» молодого композитора М. Скорика і зрілий підхід в опері «Мойсей», про яку він і сказав: «В цій опері я втілював власне розуміння «сучасності в музиці». [3, 12]

Різні аспекти втілення філософських поезій І.Франка і у композитора В. Камінського – від симфонічної поеми до естрадної пісні (студентська симфонічна поема «Пам'яті Каменяра» і дві пісні: «Пісня і праця» та «Зелений явір»).

Підсумовуючи, процитую вислів музикознавця Л.Кияновської: «...найактуальнішим і розкритим в сучасній музиці глибинним пластом поезії Франка виявляється провісницька спрямованість, справджена не лише в найтрагічніших подіях недалекого майбутнього (як, наприклад, Голодомор,

передбачений у «Мойсеї» в словах: «онде мати голодная їсть тіло свого плоду»), але й закодована в очікуванні осягнення мети, до якої тернистим шляхом прямував і прямує український народ.» [3, 12].

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович М. Станіслав Людкевич: композитор, музиколог.- Спілка композиторів України. Львів, 1999. 60 с.
2. Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра. К.: Музична Україна, 1986. 174 с.
3. Кияновська Л. Музичне прочитання поезії Франка у вимірах сучасної естетики (на прикладі творчості львівських композиторів). –Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. № 21/2012
4. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. Тернопіль, Астон, 2000. С. 94 – 224.
5. Людкевич С. Музика серця //1. Франко у спогадах сучасників. Львів, 1972. С. 176.
6. Терещенко А. Драматургічні та композиційні засади кантати «Наймит». К.: Музична Україна, 1979. С. 41–53.

Тетяна ЛУКАШОВА

(м. Львів, Україна)

ФОРТЕПІАННИЙ АНСАМБЛЬ ТИПУ PIANO DUO В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Фортепіанний дует як жанр і форма виконавської практики усталився у ХІХ столітті, насамперед у сфері салонного чи домашнього аматорського музикування і розвитку нових форм концертної практики. Він передбачає спільне виконання на одному чи кількох інструментах. Його найбільш поширені форми – фортепіанні дуети: ансамблі для одного інструменту в чотири руки чи для двох виконавців на двох фортепіано (який іменується усталеним терміном «Piano Duo») [1, 168]. Для кожного з цих різновидів притаманні специфічні риси, властиві характеру ансамблювання.

Дует виконавців за двома інструментами трактується здебільшого в концертній площині, орієнтований на більшу виконавську свободу, динамічну амплітуду, можливість залучення у виконавський процес кожним з учасників всього обсягу звукового діапазону інструменту, доволі частого ефекту перемінності їх солуючих і акомпануючих функцій. Сфера образних строїв притаманних такому типу ансамблю: яскрава концертність, елементи театралізації, героїка. Робота над цим видом фортепіанного дуету вкрай цінна у процесі виховання юного музиканта, оскільки дає змогу розвивати відчуття виконавської співтворчості: ансамблевості, взаємодії, звукового балансу, координації.

Якщо ансамблі для фортепіано в чотири руки в доробку українських митців минулих століть представлено доволі широко, то приклади Piano Duo нечисленні. Такими є твори митців початку ХХ століття Михайла Завадського («Українські думки-шумки», «Чабарашки»), Остапа Нижанківського («Вітрогони») [3], та дещо пізнішого часу «Чотири українські танці для двох фортепіано Андрія Штогаренка на тему «Запорозького маршу» М. Лисенка. Всі вони зберігають фольклорно-романтичні орієнтири і концертний стиль викладу.

Друга половина ХХ століття та початок ХХІ знаменує зміну композиторських підходів до названого типу ансамблю. Нечисленними є авторські збірки творів для двох фортепіано. Одним з митців, які послідовно звертались до цього типу ансамблю, є Геннадій Ляшенко (зокрема, минулого року вийшла авторська збірка «Твори для двох фортепіано»). Його композиції свідчать про інтерес митця до сонорно-тембральних можливостей інструментів у «Трьох капричіо для двох фортепіано» (1972), ще у більшій мірі це відобразилося і творах початку ХХІ століття: в 2004 році постали фортепіанні дуети під назвою «І дзвону дивного звучання, і тріпотіння листя на вітрі» та «Відлуння» [5, 11].

Сталим є інтерес до ансамблю Piano Duo у доробку Ірини Алексійчук. Звертання до цього типу ансамблю зумовлене її власною виконавською

практикою, оскільки композиторка багато концертує як піаністка, органістка, учасниця камерних ансамблів різних складів, а також у складі фортепіанного дуету з Заслуженим артистом України, лауреатом міжнародних конкурсів Юрієм Котом. В її доробку Piano Duo представлений різними жанровими моделями, стильовими орієнтирами і варіативними складами, нерідко з елементами театралізації: Концертна фантазія «В ніч на Івана Купала» (1997, друга редакція 2012 р.); «Сюїта» в п'яти частинах за мотивами повісті М. Гоголя «Вій» (2000, друга редакція 2012 р.); Музично-хореографічна композиція «Коломийка № 1 (Ой, у лісі – гоп, гоп!)» для двох фортепіано, двох піаністів та деяких окремих частин їх тіл (2002); «Коломийка № 2 (Ой, у полі – у-у-ух!)» (2003), а також транскрипції для двох фортепіано.

Концертним стилем у поєднанні з рисами нової фольклорної хвилі та неокласичною орієнтацією вирізняються цикл Є. Станковича «Прадавні гірські танці України» та «Фуга-колаж на тему ВАСН». Яскраві авангардні засоби притаманні творам «Розмова з часом» (антисоната для двох фортепіано) Володимира Рунчака та «Гомеоморфії» (I, II, III для одного та двох фортепіано) Леоніда Грабовського, основою творчості якого є алгоритмічна композиція, заснована на понятті породжуючої граматики зі структурної лінгвістики і теорії випадкових чисел.

Драматично-психологічні концепції висловлено у творах «Пролог» Олександра Козаренка та «Диптих» Людмили Шукайло, яка вибудовує цикл на образному і фактурному контрастах (фігуративному русі і моноакордах різної структури). Натомість ансамблі Віктора Теличка для двох фортепіано («Чорні двері в білу кімнату» і «Кубик Рубика») сповнені тембрових ігрових ефектів і мають автобіографічний підтекст [2, 12].

Важливу групу фортепіанних дуєтів складають твори, де поєднано риси академічного мистецтва і естрадно-джазову стилістику. Демократизм сприйняття публікою ніскільки не нівелює складних стильових і тембрально-ансамблевих завдань, які вони ставлять перед учасниками виконання. Такими є дидактична п'єса «Рондо» Кіма Шутенка та група композицій Мирослава

Скорика, серед яких цикли «Джазові парафрази творів Л. Бетховена» і «Три джазові п'єси» («В народному стилі», «Нав'язливий мотив», «Приємна прогулянка»), які стали справжніми шлягерами найвищих концертних естрад [4, 20 – 41].

Жанр дуету для двох фортепіано в сучасній українській музиці демонструє найрізноманітніші жанрові, стильові моделі і композиторсько-технічні засоби – від учбових п'єс до віртуозних театралізованих композицій та авангардних творчих експериментів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Польська І. Фортепіанний дует в системі фортепіанного ансамблю: жанрово-типологічний аспект // Культура України. Вип. 61.:2018. с.167 – 178.
2. Ржевська М. Ю. Геннадій Ляшенко: обрії життя, обрії творчості. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. наук. пр. Вип. 122. Київ, 2018. С. 9 – 21.
3. Супрун-Яремко Н. Майстер із цеху майстрів // Культурологічні джерела, 2013. Т. 2. С.12 – 13.
4. Твори українських композиторів для двох фортепіано: пед. репертуар з курсу «Концертмейстер. клас»: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. освіти / ред.-упоряд., вступ. ст. Л. Філоненко. Дрогобич: Посвіт, 2008. 61 с.
5. Твори українських композиторів для двох фортепіано та фортепіано в чотири руки / під ред. О. Німилович і У. Молчко. Дрогобич: Коло, 2003. С. 20 – 41.

Вікторія МАЗУРИК

(м. Дрогобич, Україна)

ТВОРЧІ ІНСПІРАЦІЇ ВОЛОДИМИРА САЛІЯ ДЛЯ БАЯНА- АКОРДЕОНА ПОЧАТКОВОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Постать **Володимира Степановича Салія** є вельми відомою у мистецьких та наукових колах України – чудовий музикант-акордеоніст та

вокаліст, аранжувальник та композитор, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач секції народних інструментів кафедри народних музичних інструментів та вокалу ДДПУ ім. І. Франка. Своім життєвим науковим кредо, Володимир Степанович обрав дослідження художнього образу в класі баяна-акордеона у початкових мистецьких навчальних закладах. Провівши низку експериментів по виявленню та активізації феномену, науковець захистив дисертацію на тему «Методика роботи над музичним образом у процесі навчання підлітків гри на баяні (акордеоні)» [2] а у подальшому, основні пріоритети дослідження уніфікував у монографії із аналогічною темою [1].

Сьогодні, митець цілеспрямовано працює над створенням оригінальної музики для дітей-баяністів (акордеоністів). Такий доробок вже знайшов висвітлення у двох дитячих альбомах 2011[4] та 2017 [3] років. Вдале поєднання музичних інспірацій із дитячим сприйняттям дає можливість проявити як власні музині дані дитини, так і розкрити сутність та ідею художнього образу частин альбомів через усвідомлення та відчуття їх тематичних складових.

Так, Альбом № 1 [4], включає 12 частин: «Сонячний вальс», «Прогулянка», «Смуток», «Навипередки», «Вальс осені», «Танок», «Роздум», «Полька-вигинанка», «На відпочинку», «Танець осіннього листя», «На ковзанах», «Веселий поні». Головна мета альбому, на нашу думку, криється у розкритті різножанровості дитячим сприйняттям навколишнього середовища, прояв характеру та настрою, поєднання дитячої гри із витонченим відчуттям смаку та баченням прекрасного у елементарних речах. Характерні особливості альбому чітко відповідають дитячому світогляду та вмінню розкрити задум автора через власну виконавську інтерпретацію. Саме опанування технічною складовою, різноритмічною та акордовою грою, ознайомлення із маршеподібним та вальсоподібним стилями, підголосковою поліфонією, репетиційними зворотами тощо, сприяють опанування певного спектру виконавсько-музичної виразності юних баяністів-акордеоністів початкової ланки навчання.

Альбом № 2 [3], уніфікований із 9 частин: «У старовинному замку», «Каруселі», «Танець маленької феї», «Перший пролісок», «Сонячний зайчик», «Таємниця», «Колібрі», «Дарунок Святого Миколая» й несе у собі казкову загадковість, котра сприяє пізнати глибину дитячої думки крізь призму власного самовираження. Так, даний опус зумовлений навчально-виховною затребуваністю, яку спостерігаємо у напрямку опанування елементарною поліфонічною тканиною та низкою штрихової палітри, контрастної динаміки та темпових зворотів. Поєднання образного сприйняття реальності дитячою свідомістю із вмінням висловлювання мелодики на інструменті сприяють чіткому самовираженню юних музикантів.

Варто відзначити, що дитячі альбоми увійшли в навчальний репертуар різних навчальних закладів України. Це – і ДМШ, і музично-педагогічні факультети. Їх виконують як в цілому, так і komponують у сюїтні цикли (3 – 5 частин). Саме такі моменти ми можемо простежити у програмах конкурсів що проводяться у Дрогобичі. Широкий резонанс альбом № 1 отримав від мистецької спільноти зарубіжжя і став затребуваним наочним матеріалом у Білорусії та Литві, що сприяє визнанню доцільності такого композиторського напрямку сучасним навчальним процесом. Водночас, альбоми увійшли до пріоритетного репертуару Типової навчальної програми з навчальної дисципліни «Музичний інструмент. Баян» елементарного підрівня початкової мистецької освіти Державного науково-методичного центру змісту культурно-мистецької освіти Міністерства культури, молоді і спорту України (2020).

Отже, провівши певну лінію доцільності дитячого репертуару для баяна-акордеона композитора Володимира Салія, зазначимо – його творчість стрімко поповнює ряди художнього репертуару, постає затребуваною та цікавою як для дітей й педагогів, так і широкого загалу шанувальників композиторських тенденцій ХХІ століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Салій В. Методика роботи над музичним образом у процесі навчання підлітків гри на баяні (акордеоні): монографія. Дрогобич: ДДПУ, 2013. 136 с.
2. Салій В. Методика роботи над музичним образом у процесі навчання підлітків гри на баяні (акордеоні) : автореф. дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання». К., 2010. 20 с.
3. Салій В. Педагогічний репертуар музиканта-інструменталіста на прикладі «Дитячого альбому баяніста (акордеоніста) № 2»: методичні рекомендації. Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2017. 28 с.
4. Салій В. Педагогічний репертуар музиканта-інструменталіста на прикладі «Дитячого альбому баяніста (акордеоніста)»: навчально-методичний посібник. Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2011. 40 с.

Ірина МАРТИНІВ

(м. Дрогобич, Україна)

ТВОРЧА СПІВПРАЦЯ: КЛИМЕНТ КВІТКА І СУЧАСНИКИ

Середовище визначних українських митців, до якого Клименту Квітці пощастило бути причетним, сприяло формуванню його етнологічних поглядів та зацікавлень.

Климент Квітка – Микола Лисенко. Перші записи народної пісні К. Квітка зробив у 1896, коли утвердилося бажання присвятити життя збиранню народних мелодій. Початкові науково-фольклористичні кроки Квітки пов'язані з постаттю Миколи Лисенка. Зразки фольклорних записів він знаходить у збірниках Лисенка, подекуди відмічаючи й певні недоліки. «Відштовхуючись від збірників Лисенка в якості зразка, – згадував учений, – я відразу намагався перевершити цей зразок в точності, схоплював і запам'ятовував всі музичні та мовні варіанти, виявлені при виконанні пісні, а також діалектні фонетичні особливості». Свою першу збірку «Збірник українських пісень з нотами», в якій вміщено десять мелодій з текстами,

записаними в 1897 – 1901 роках, Квітка видав як і Лисенко – з традиційним фортепіанним супроводом. Він вважав, що, оскільки збірник розрахований не на фахівців, а на широке коло читачів, то й не відображає «тодішніх установок і тої міри скрупульозності», яка в загальному вже виявляється в його ранніх записах, вироблених задовго до складання збірки. Знайомство, а відтак і дружні стосунки з Лисенком починаються з 1898 р. Творче спілкування двох музикантів-фольклористів свідчить про зв'язок поколінь, який поєднує два етапи розвитку вітчизняної фольклористики, історично близькі і в той же час різні періоди вивчення народної вокальної та інструментальної музики, осягнення закономірностей творчої та виконавської художніх систем. 12 листопада 1922 року Квітка написав доповідь «Етнографічна робота Лисенка». Основна частина цього реферату була випущена окремою брошурою під заголовком «М. Лисенко як збирач народних пісень» (1923). Порівнюючи різні фольклорні збірники, Квітка доводить, що наукову цінність представляють ті записи Лисенка, які призначені для видань наукового характеру. Що ж до записів дум і пісень, виконуваних О. Вересаєм, то тут, підкреслював Квітка, не можна дорікати Лисенку за етнографічну неточність. Вони не гірші, а можливо навіть в дечому й кращі, ніж подібні праці інших збирачів того часу. Разом з тим Квітка писав, що, хоча записи «не могли бути вповні точні, проте не можуть бути позбавлені значіння документа, зложеного з можливим при тодішніх засобах приближенням до істини». Квітка вважав, що в кожному окремому випадку важливий насамперед індивідуальний критичний підхід до особистості виконавця. Цю тезу Квітка підтвердив своєю практикою записів мелодій з голосу Івана Франка, Лесі Українки, Олени Пчілки, які в свій час записував і Лисенко. Також аналізуючи рукописи Лисенка, Квітка робить висновок, що «свідомої тенденції до європеїзації фольклору» у Лисенка не могло бути. Принаймні, у проявах його теоретичних і артистичних поглядів ніде не знаходимо нічого такого, на чому можна було б засновувати здогад про такі тенденції. «Теоретичні погляди Лисенка, його індивідуальні

артистичні симпатії і пропагандистський, громадський темперамент, – заключав Квітка, – не відбивалися на точності записів, а на виборі пісень, які він пускав у люди» [5]. Хоча Квітка не заперечував, що натурою Лисенко як художник-артист здобував перемогу над об'єктивним етнографом-дослідником. В об'ємній розвідці «Фольклористична спадщина Миколи Лисенка» (1930) Квітка показує, з якою відповідальністю ставився Лисенко до записів народних мелодій. «Фольклористичний архів М. Лисенка становить багатозначний пам'ятник сам собою, як цілість, що об'єднується духом великого народолюбця і людознавця, має на собі печать його індивідуальності та явить історію його зусиль, сумнівів, вагань і досягнень. Це разом з тим – пам'ятник епохи розвою українського громадянства» [5]. Проникнення в творчу фольклористичну лабораторію Лисенка, вивчення записів, варіантів пісень, зіставлення оригінальних і опублікованих мелодій дозволили Квітці написати цікаві коментарі до Лисенкових записів.

Климент Квітка – Леся Українка. Спільно з Лесею Українкою К. Квітка підготував до друку і видав три збірники українських народних пісень – «Дитячі ігри, пісні й казки з Ковельщини, Лущини, Звягельщини на Волині», «Народні пісні до танцю. З нотами» та «Народні мелодії з голосу Лесі Українки», де Квітка записав мелодії з голосу поетеси і подав вказівки на варіанти. Репертуар Лесі-виконавиці охоплював пісні календарно-обрядові, історичні, козацькі, рекрутські, ліричні, побутові, колискові, дитячі, жартівливі, баладні, танцювальні та пісні до казок. Збірник із 225 пісень «Народних мелодій з голосу Лесі Українки» (1917 – 1918), які Квітка записував протягом 15-ти років з детальними вказівками на тогочасні друковані варіанти, є воістину нетлінним пам'ятником найдорожчій людині. Неоціненний внесок зробила Леся Українка в фольклористику не тільки як виконавиця народних пісень, але і як збирач. Глибокий науковий підхід виявила поетеса до запису українських народних дум, які вона цінувала й любила, а особливо усвідомлювала не лише їх унікальність як «єдиного в світі жанру фольклору», а й актуальність на той час їхнього запису і, зокрема,

запису всієї мелодії думи разом з текстом. Поетеса разом із К. Квіткою 1908 року власним коштом організували фонографічну експедицію Філарета Колесси для запису репертуару кобзарів та лірників (Михайла Кравченка, Опанаса Сластіона, Гната Гончаренко та ін.). Транскрибовані записи були видані

Ф. Колесою у Львові. у двотомнику «Мелодії українських народних дум» 1910 і 1913 року

Климент Квітка – Іван Франко. У «Коментарі до збірника українських народних мелодій» (1922) дослідник-фольклорист описує зустріч з Іваном Франком на карпатському курорті Буркут влітку 1901 року. За вечірніми бесідами із Лесею Українкою про літературу Франко дізнається, що К. Квітка збирає народні мелодії. Поет знав пісні, співані матір'ю в Нагуєвичках та з прилеглих прикарпатських і карпатських повітів, зокрема з Дрогобича, Коломиї, Рогатина тощо. «Спів Франка справив на мене враження настільки сильне та тривале, що до сих пір наспіви, відтінки вираження, тембр у мене «у вухах», – згадував Квітка [6]. З 32-х наспівів, занотованих від І.Франка у збірник «Українські народні мелодії» (1922) увійшло 27.

Климент Квітка – Філарет Колесса. У 1908 році Квітка з Лесею Українкою звертається до Філарета Колесси, на той час вже відомого фольклориста і етнографа, з проханням долучитися до запису дум, які вже практично не побутували. Результатом стали 65 фонографічних записів дум на п'ятнадцять сюжетів: 11 – з Полтавщини і 4 – з Харківщини, вони увійшли в два томи «Мелодій українських народних дум», які видав Ф.Колесса в 1910 і 1913 роках. В період 1922 – 1931 рр. Квітка та Колесса листувалися. У листах піднімалися теми, пов'язані з фонографуванням дум, фортепіанною музикою, а також з обставинами праці в Академії наук.

Климент Квітка – Олена Пчілка (Ольга Косач). Не схвалюючи на початках відносини своєї дочки зі значно молодшим Квіткою, згодом Олена Пчілка переконалася в гідному подружньому виборі Лесі. В цьому

впевнюють листи К. Квітки до Олени Пчілки 1903, 1904, 1918 – 1925 рр., які водночас є сторінками українського культурного відродження. Значна кількість пісень з голосу Ольги Косач представлена у збірнику «Українські народні мелодії» (1922).

ЛІТЕРАТУРА

1. Довгалюк І. До історії експедиції Філарета Колесси на Наддніпрянську Україну // Вісник львівського університету. Львів, 2009. Вип. 47 С. 5 – 27
2. Залеська Р., Іваницький А. Листування Климента Квітки і Філарета Колесси // Записки Наукового товариства імені Шевченка: Праці секції етнографії та фольклористики. Львів, 1992. Т.СХХІІІ. С. 323.
3. Квітка К. Народні мелодії. З голосу Лесі Українки. Київ, 1917–1918.
4. Квітка К. Лисенко як збирач народних пісень // Повідомлення музично-етнографічного кабінету Української Академії наук. №1. Київ, 1923.
5. Квітка К. Фольклористична спадщина М. Лисенка. Збірник 1. – ФВ УАН, Київ, 1930
6. Памяти Квитки. Сборник статей. Москва, 1983.
7. Третяченко Т. Листи Климента Квітки до Олени Пчілки // журнал «Слово і час», №2, 2017.

Марина МІЗИНЕЦЬ

(м. Вараш, Україна)

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МУЗИЧНОЇ МОВИ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ

БОГДАНИ ФІЛЬЦ

Новий історичний етап, який переживає незалежна українська держава, пов'язаний зі значними соціально–ціннісними змінами, з перетвореннями в усіх сферах життя. Збереження духовності української нації – це є завдання викладачів – музикантів ХХІ століття, спроможних залучити молодь до глибинного пізнання й художнього спілкування з музичним мистецтвом.

У мистецтвознавстві термін «interpretacio» розглядають як трактування музичного твору в процесі його виконання, роз'яснення, розкриття ідейно-

образного змісту музики технічними засобами виконавського мистецтва. Інтерпретація припускає індивідуальний підхід та активне ставлення до музики, наявність у виконавця власного творчого задуму. Інтерпретація музичних творів є однією з найважливіших проблем музичного виконавства. Вона розглядається як виявлення художнього задуму композитора і міри творчої свободи виконавця.

Отже, фортепіанне виконавство не може існувати без інтерпретації, в процесі якої виконавець дотримується авторських вказівок, позначених у нотному тексті, проте – це не механічне відтворення нотного запису, а творче тлумачення музичного твору під час виконання. Інтерпретація – це звукове відтворення нотного тексту відповідно до естетичних принципів школи, наряду, індивідуальних особливостей та художнього задуму виконавця [4].

Богдана Фільц – це ім'я вписане в історію сучасної української музики. Одна з найвідоміших композиторок нашого часу, авторка понад 400 творів, серед яких дитячі хори й симфонічні концерти, солоспіви й духовні твори, пронизані естетикою пізнього Романтизму, проявила себе як талановитий мелодист з особливим стилем. Їй притаманні безпосередність вислову, відсутність будь – якої надуманості чи елементів штучного конструювання, що зближує її твори з легкістю й колоритністю народної пісні [1].

Фортепіанні твори належать не тільки до етапних творів композиторки, а й до фонду визначних творів світової інструментальної музики. Велику роль у цьому відіграє національний характер музики, що виявляється в усьому комплексі виражальних засобів музичної мови композиторки. Особлива щирість емоційного вислову, яскрава образність фортепіанних творів композиторки, ставить їх у ряд високомистецьких композицій європейського рівня. Творчі пошуки і здобутки композиторки продовжують одну з найбільш плідних стильових тенденцій української національної композиторської школи – прагнення до злиття музичних етноелементів із загальноєвропейськими засадами професійного композиторського письма. Своєрідність музично – виконавських засобів виразності Б. Фільц полягає у

специфічності колористичного забарвлення звучання фортепіано (коли імітується звучання народних інструментів) та «вокалізація» партії фортепіано.

Характерними рисами її стилю є насичення фортепіанних п'єс фольклорним матеріалом, що творчо переосмислюється засобами, притаманними періоду імпресіонізму. Головна тема всій творчості Б. Фільц – оспівування краси рідного краю. У музиці відтворено яскраві пейзажні картини, жанрові музичні сценки, побутові замальовки. Улюбленим жанром композиторки є фортепіанні мініатюри. *Це* невелика, досконала за формою музична п'єса для різного виконавського складу. За змістом мініатюра може бути ліричною, пейзажною, зображувальною, жанровою. Мініатюри Б. Фільц об'єднані в цикли: «Музичні присвяти», «Шість візерунків», «Калейдоскоп настроїв», «Закарпатські новелети», «Київський триптих» та ін. Різнопланові п'єси у циклі об'єднані наскрізною образною ідеєю. Переважна більшість їх належить до програмної музики. Звісно, що програмна музика досягла свого розквіту в епоху Романтизму. Кожна назва твору дає великий поштовх до розвитку музично – слухових уявлень, що робить ці музичні твори більш зрозумілими, а значить, і набагато цікавішими як для виконавців, так і для слухачів.

Типово імпресіоністично вирішений цикл «Музичні присвяти». Музичні замальовки циклу – це враження минулого композиторки, пов'язані з конкретними особистостями українського мистецтва, які відіграли особливу роль в її житті. Б.Фільц вводить у свої твори цитати з найбільш характерних для них творів. Це не пряме цитування, а відголоски, вплетені у власний музичний текст. У «Відлунні минулих літ» використана типово романтична фортепіанна техніка (розгорнуті пасажі, тріольний схвильований рух), та поряд – імпресіоністично трактована гармонія: рух паралельними тризвуками, кварто – квінтова структура акордів. Усі ці засоби створюють образ задуму і смутку, характерні для творчості Д. Січинського, кому присвячений цей твір. Уривки з романсу улюбленого вчителя і наставника С.

Людкевича («Хтось мене ще пам'ятає») лунають на фоні схвильованого музичного супроводу. У «Сумній пісні», присвяченій

В. Барвінському, звучить цитата з фортепіанної «Думки» – як прообраз життєвої долі композитора. Яскрава візитка А. Кос – Анатольського – пісня – романс «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» лунає у «Меланхолійному вальсі». Ліричністю українського мелосу пройнятий «Ліричний прелюд» – присвята майстру хорових композицій Є.Козаку, в якому звучать перші такти хору «Вівчарик». Напористим, енергійним рухом, з акцентами на ладо-інтонаційних особливостях гуцульського фольклору, лунає «Скерцо» (присвята М. Колессі), в яке майстерно вплетена тема з його «Сонатини». Завершує цикл «Елегія» (присвята Л. Ревуцькому) із цитуванням музичної фрази з його «Пісні для фортепіано». Цей твір – галерея музичних образів. Викладачеві необхідно мати високий рівень ерудиції, обізнаність у композиційних техніках, цілісне уявлення про творчість композиторів, цитати яких використані у мініатюрах [2]. Для концертного звучання циклу необхідна досконала інтерпретація.

Фортепіанні п'єси Б.Фільц набули свого особливого визначення завдяки активному використанню інтонацій карпатського пісенного фольклору (або утворенню мелодичної лінії в стилі закарпатських народних пісень), широкому залученню виражальних засобів інструментальної музики постромантичного періоду. Це яскраво проявилось у фортепіанних циклах «Три п'єси для фортепіано на теми лемківських народних пісень», «Лемківські варіації», «Карпатський етюд», «Закарпатські новелетти» та ін.

«Лемківська пісня» №1 з циклу «Три п'єси для фортепіано на теми лемківських народних пісень» базується на авторській, стилізованій під народну пісню. Інтонаційні, ладоритмічні особливості теми визначають характер і стиль композиції. Лірична і, разом з тим, ритмічно примхлива тема розкриває запальний схвильований характер. Технічно цей характер відображається у арпеджованих пасажах супроводу, частих агогічних змінах,

у тріольному русі, поліритмії, які підкреслюються вокальною природою музичних інтонацій та наспівністю інструментального викладу.

У «Лемківській пісні» № 2 використаний оригінальний наспів «Бодай та корчмичка горі з димом пішла» танцювально-етнічного жанру, який має рішучий, напористий, експресивний характер завдяки акцентуванню синкопованих каденцій, змінною метро-ритмікою.

У «Лемківській пісні» № 3 сконцентровані епізоди колоритного народного обряду – лемківського весілля (в основі лежать народні теми). Весь музичний розвиток базується на мотиві пісні «Здалека сми приїхали» та остінатній синкопованій фігурації квінт. При виконанні цього циклу потрібно навчитися поєднувати виразне інтонування протяжної мелодії з пружним, часто синкопованим ритмом.

Розглянемо фортепіанний твір під назвою «Старовинна казка». Дорослу людину до років дитинства здатні повернути спогади про рідну домівку, батьків. «Старовинна казка» – твір програмний; це – розповідь бабусі. Тема пісенна, ласкава. Перші дві ноти в партії правої руки – інтервал низхідної малої терції (м.3) є притаманним для початку багатьох українських народних пісень. Ноти мі – до (т. 1) з'єднані лігою, тому потребують глибокого та виразного висловлювання. У даному випадку інтервал можна розглядати як інтонаційний настрій всієї мініатюри. У нотному тексті цей інтервал звучить багато разів, кожного разу починаючи нове проведення основної теми твору. Необхідно підкреслити майстерне застосування композиторкою принципу контрасту у викладі усїєї музичної тканини такого невеличкого за об'ємом (26 тактів) твору. Стосовно структури музичного матеріалу: авторка використовує форму класичного музичного періоду, що складається з двох речень (кожне речення має чотири такти (4+4)). Уся музична тканина твору налічує три періоди, що зіставляються між собою як за динамічною прикрасою, так і за емоційною характеристикою. У другому реченні II періоду розгортається яскрава кульмінація, яка досягається динамічним наростанням на *ff*, зміною регістрів. Зіставлення здійснюються та

проводяться чітко, що підтверджує думку про використання нової підголоскової лінії, традиційно озвученою у фольклорних поспівках. Учні мого класу із задоволенням грають цей чудовий твір.

Фортепіанна музика Богдани Фільц надає можливість поєднувати у навчально-виховній роботі з учнями важливі педагогічні та методичні завдання: розвивати музичне мислення, в основі якого лежало б розуміння української інтонації; під впливом програмності творів Б. Фільц розширювати образно-художню уяву учнів; підтримувати сміливість та ініціативність у інтерпретаціях.

Своєрідний національний менталітет музики Б. Фільц надає її творам неповторного і самобутнього характеру. Інтерпретація та виконання фортепіанних творів Б. Фільц у період, коли в Україні розпочався активний процес відродження національного музичного мистецтва, знаменно саме по собі. Музика, яка йде від самого серця, здатна впливати на найтонші струни людської душі і завжди буде найкращим подарунком як для виконавців, так і для слухачів [3]. Це свідчить про необхідність подальшого вивчення особливостей музичної мови фортепіанних творів Б. Фільц. Розробка цієї тематики важлива для розширення національного фортепіанного репертуару.

ЛІТЕРАТУРА

1. Загайкевич М. Богдана Фільц: Творчий портрет / Марія Петрівна Загайкевич. Київ – Тернопіль: АСТОН, 2003. 144 с.
2. Німилович О. Фортепіанні композиції для дітей Богдани Фільц / зб. Богдана Фільц. Фортепіанні твори для дітей / Упор. вст. ст. О. Німилович. Дрогобич: Посвіт, 2011. С. 4 – 5.
3. Салдан С. О. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівської композиторської школи ХХ століття: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Салдан Світлана Олександрівна. Луцьк, 2005. 189 с.
4. Самчук С. А. Оволодіння композиторським стилем у класі фортепіано: Навч. Посібник. Рівне: РДГУ, 2004. 99с.

МИСТЕЦЬКІ ОБРІЇ СВЯТОСЛАВА КРУТИКОВА

Справжнім відкриттям для галицької мистецької громади у 2016 році стала багатогранна творчість Святослава Крутикова – українського композитора, музиканта, художника, члена Національної спілки композиторів України та Національної спілки кінематографістів України. У час глобалізаційних процесів, легкодоступного інформаційного простору, стрімкого розвитку комп'ютерних технологій він є ще, на жаль, малознаним в українській культурі. Що ж є цьому причиною? Відповідь на запитання дає сам маестро, «визначаючи себе як неформат, розуміючи це як територію свободи» [1]. Таке прагнення до свободи стосується усього його життєвого та творчого шляху. Святослав Крутиков увійшов до когорти митців-шістдесятників, серед яких – київські композитори Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський, Віталій Годзяцький, Володимир Загорцев, диригент Ігор Блажков та інші. Здійснивши прорив у національній культурі періоду хрущовської «відлиги», вони вийшли за межі соціалістичного реалізму, змінивши свої стилістичні орієнтири в сторону культуротворчих процесів європейської музики ХХ століття. Саме авангард, як найрадикальніший прояв провідного на той час у світі модерного світогляду, спонукав їх до створення нових за змістом і виразовими засобами музичних творів.

С. Крутиков обрав «нестандартний» творчий шлях не випадково. То ж варто у цій публікації детальніше зупинитися на віхах його життя. Народився митець 19 травня 1944 року в Тбілісі (Грузія) в музично обдарованій родині. Його прадід, відомий український музикант чеського походження, Федір (Богуміл) Воячек був першим професором класу контрабасу Київської консерваторії [2, 60], дідусь – Микола Воячек продовжив шлях батька і став контрабасистом, мати Тетяна Воячек була арфісткою, батько Леонтій Крутиков – композитором, музикознавцем, альтистом. Зростаючи в такій мистецьки обдарованій сім'ї, Святослав здобував музичну освіту вдома та у

приватних педагогів. Перші композиторські спроби випускника загальноосвітньої школи привернули увагу ректора Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського, композитора Андрія Штогаренка, який скерував його навчатися на музично-педагогічний факультет з подальшим переводом на композиторський. Навчаючись з 1962 року в класі композиції Бориса Лятошинського, Святослав Крутиков опинився серед талановитих композиторів, що утворювали так звану групу «київського авангарду». Але хрущовська «відлига» змінилася на переслідування прогресивної творчої молоді. Не бажаючи пристосовуватися до тогочасної «задушливої» політичної атмосфери, що панувала в стінах Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського, Крутиков кидає навчання на омріяному композиторському факультеті, позбавивши себе можливості отримати документ про музичну освіту.

Але це не стало для нього перешкодою на шляху творення свого індивідуального мистецького розвитку. Його композиторський потенціал знайшов вираження у написанні музики до більше як 50 науково-популярних фільмів, як-от: «Акварелі Києва», «Сліпий Дощ», «Іван Франко», «Автографи Давньої Русі», «Реріх», «Архітектура і природа», «Загублений рай», «Жінки Чорнобиля», «Підніміть Мені Вії», «Вікна» та інші. Пошуки у створенні звукового тла для кіно виробило в нього вміння писати в різних стилях, змусило шукати нові акустичні можливості. Власне це, на думку Олени Зінькевич, «сприяло появі в житті Крутикова двох важливих творчих векторів. Перший – в сфері композиції: робота в галузі конкретної (з розвитком ідей П'єра Анрі і П'єра Шеффера), а згодом – електроакустичної музики» [1]. Варто зазначити, що митець у співпраці з радіоінженером П. Здрілюком створюють перший в Україні синтезатор, на якому здійснюються перші звукові експерименти.

Ще одним творчим захопленням композитора стало виготовлення старовинних інструментів епохи бароко та гра на них, що спонукало до заняття історичним виконавством. Це покликала до створення Крутиковим

низки ансамблів давньої музики, виступи яких користувалися великим успіхом у публіки. До них належать «Ренесанс» (1980 р.), «Camerata Taurica» (1986-1994 рр.), «Творча лабораторія старовинної музики» при Києво-Могилянській академії (1994-2000 рр.).

Повертаючись до аналізу музичної творчості, потрібно відзначити її оригінальну багатожанрову палітру. Це – кантата «Слово про Ігорів похід» для баса, читця та ансамблю старовинних інструментів (1985 р.), «Jhana» для трьох флейт (1965 р.), «Стереомузика № 1» – для флейти, арфи, фортепіано та дзвіночків (1982 р.), «Стереомузика № 2» – для голосу (сопрано) та 10-ти виконавців (1983 р.), «Стереомузика № 3» – для сопрано та 18-ти виконавців (1988 р.) (№2 і №3 на сл. Дж. Кітса мовою оригіналу); «Зупинки на шляху в чотирьох молитвах» для саксофона і квартету флейт (1996 р.); маленькі камерні симфонії – «Валерію Шевчуку» (1996 р.), «Два слова» (2002 р.); для клавесина – «П'ять спогадів» (2005 р.), «10 світлин маленької мавпочки» (2007 р. За рік твір переміг на американсько-канадському конкурсі сучасної клавесинної музики Alienor Harpsichord); для фортепіано – «Три спалахи у громовиці» (1997 р.), «Одинадцять віршів про те саме» (1998 р.); для баритона, фортепіано, скрипки та віолончелі – «Три Арії» (2000 р., на сл. Дж. Кітса – також мовою оригіналу); для гобою соло в катедральній акустиці – «Три Янголи» (2001 р.); «Медитація пам'яті В. Раєвського для аудіофайлу та скрипки» (2010 р.)[3]. Його композиціям, як зазначає Михайло Степаненко, «притаманні лаконічність, камерність форми, персоналізованість інструментальних партій навіть у великих складах»[3].

Ще одним провідним вектором творчості Святослава Крутикова є живопис. Заняття цим мистецтвом пов'язано з проживанням у Криму. Тут він вдосконалювався на літніх майстеркласах російського художника Юрія Кононенка, якого вважає своїм вчителем. Крутиков працює у різних видах техніки. Композитор сам визначає стиль власних художніх творів, окреслюючи його як «метафізичний реалізм», та порівнює свої полотна з музичними імпровізаціями. Цьому відповідає тематика картин «Храм»,

«Ангел», «Античні сни», «Осінній концерт», «Чернетка симфонії», «Відпочинок піаніста», «Старовинна музика». Він – учасник низки всеукраїнських та міжнародних виставок. Напевне, захоплення малярством спонукало митця до занять фотографією, персонажами яких стали як славетні постаті, так і звичайні люди.

Усе своє багатовекторне творче надбання представив Святослав Крутиков на фестивалі української музики «Струни душі нашої» у Франковім краю: 4 травня 2016 року в актовій залі Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, а 5 травня 2016 року – на сцені Стрийської дитячої музичної школи ім. О. Нижанківського.

Ці зустрічі київського композитора С. Крутикова в Галичині показали динамічний творчий процес митця, який проходить в координатах духовного звільнення, що забезпечує створення сучасних, національних, мистецько-якісних культурних цінностей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зинькевич Е. Неформат: о «человекоявлении» Святославе Крутикове [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.gnesin-academy.ru/sites/default/files/docs/Zinkevych.pdf> [7.02.2020].
2. Муха А. Композитори України та української діаспори: Довідник. Київ: Музична Україна, 2004. С. 60.
3. Степаненко М. Крутиков Святослав Леонтійович [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=2282[7.02.2020].

Катерина НІКОЛАЄВА

(м. Львів, Україна)

ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА – ЯСКРАВА СТОРІНКА УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ ХХ ст.

Володимир Івасюк – непересічний український митець, автор творів, які сяють на горизонті української музики та відомі далеко за межами України. Музика Івасюка наче відображення української душі – простої,

глибокої, чутливої до всього прекрасного. Його манера і вміння передавати людські почуття та картини природи справді заслуговують високої оцінки. Про його високий інтелект свідчать обрані ним теми для творчості – кохання, краса природи, загальнолюдські цінності. Про багатогранність натури митця свідчить його творчий шлях. В. Івасюк починав як скрипаль, грав на гітарі та альті, яскраво проявив своє композиторське обдарування та організаторські здібності, чудово володів фортепіано, про що свідчать розгорнуті, різнохарактерні, мелодично багаті супроводи, написані ним до власних пісень. До всіх творчих обдарувань митця можна додати ще одне – він був неординарним живописцем. В нього був тонкий смак і високі мистецькі критерії, його пісні випередили свій час, усі вони стильні, вишукані, а тому однаково сприймалися і в Європі і в Америці. [1,149]

Музична мова Івасюка проста й зрозуміла для пересічної людини, але водночас програмно багата, фактурно різноманітна, в ній простежується індивідуалізм та почерк композитора, його власний творчий погляд, тематика та стилістика. Музика втамовувала духовний голод його глибокої душі, про що він сам казав: «Кожен мій твір породжує у мені болісно-солодкий дроз, який збагачує моє духовне життя. Без нього в душі була б цілковита порожнеча» [2,4].

На початку 70 – х років Івасюк був уже сформованим митцем, з глибокою творчою натурою та світоглядом. Він не прагнув задовільнити ідеологічні побажання чиновників того часу та намагався черпати натхнення з народної творчості, фольклору, історії. Василь Зінкевич говорив: «Пісня була його любов'ю, його життям. Він не зраджував тій любові і завжди обстоював раз і назавжди обрані мистецькі і громадянські позиції» [3,83].

Його найвідоміші пісні «Червона рута», «Водограй», «Я піду в далекі гори» вмістили в себе поєднання багатого мелодизму, фольклорних мотивів і водночас душевності та простоти, яка зробила їх унікальними та довговічними. Коли вперше чуєш пісні Івасюка, здається що це – твори обдарованого аматора, але заглибившись в них, розумієш, що тільки завдяки

професійним навичкам, глибині таланту, чистоті душі та самотності стилю можна створювати музику, яка з першого погляду здається дуже легкою і простою для сприйняття. Його творчість – це поєднання давнього, традиційного з новаторським.

Пісні-балади Івасюка займають особливе місце в його творчості, адже це – високохудожні, насичені музичним матеріалом твори, які розкривають важливі моральні теми. Те, що митець писав пісні не тільки у звичній для цього жанру куплетній формі, а використовував більш складні музичні форми, свідчить про його композиторську майстерність, різнобічність та бажання бути цікавим слухачеві.

Ігор Кушплер згадує: «Ми часто називали його українським Шубертом. Вслухайтесь у його «Баладу про мальви». Скільки ніжності й драматизму звучить у віолончелі і скільки динаміки в мелодичній лінії солоспіву» [3,161].

Перлиною творчості Івасюка є пісня «Червона рута, яку можна назвати народною, зважаючи на її неймовірну популярність. Фольклорне, міфологічно-загадкове начало та тематика цієї пісні знайшли відгук у серцях мільйонів українців; проста, але вдала побудова зробила її легкою для сприйняття, інструментальний супровід з використання народних інструментів додає справжнього українського колориту, який неможливо переплутати ні з чим. «Червону руту» сміливо можна назвати одним з музичних символів України у світі.

Друга по популярності пісня Івасюка – це «Водограй». Задум пісні нав'яз композиторові косівський водоспад Гук. Самобутність, агогічні прийоми, зміни темпоритму, злиття поетичного та музичного тексту, неповторний карпатський колорит роблять цей твір одним із кращих зразків української естрадної пісні.

Втіленням лірики, мелодичності, проникливості музичної думки стала пісня «Я піду в далекі гори». Прозорий фортепіанний супровід підкреслює її характер, вокальні підголоски додають ефекту відлуння, поетичний і музичний тексти гармоніюють та доповнюють одне одного. Класична

гармонія вдало поєднана з елементами джазової акордики, карпатськими мотивами та авторськими мелодичними зворотами митця.

Варто зазначити, що українська мова в піснях Івасюка теж набуває музичних рис, стає надзвичайно гнучкою, мелодичною та легкою для сприйняття.

Івасюк був самобутньою, різносторонньою, високоосвіченою людиною свого часу, представником прогресивної молоді та одним із рушіїв культурного процесу в Україні. Обставини його трагічної смерті дотепер залишаються невідомими. Єдине, що можна сказати точно – його творчість здобула славу, визнання та стала великою рушійною силою для майбутніх поколінь. Його пісні завжди будуть відображенням душі українського народу – чистої, глибокої та безмежно закоханої у свій край.

ЛІТЕРАТУРА

1. Івасюк Г., Івасюк О., Криса Л. «Відлуння твоїх кроків»: альбом [спогади, інтерв'ю, документи]. Львів «УКРПОЛ», 2011. 149 с.
2. Івасюк В. Музичні твори [ред. - упоряд. Івасюк О.]. Чернівці: Букрек, 2009. 292 с.
3. Криса Л. «Вернись із спогадів...» [ред. Тупчанський Я.]. Львів: «УКРПОЛ», 2008. С.83,161.

Уляна НІМЧЕНКО

(м. Дрогобич, Україна)

ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ Б. ФІЛЬЦ

Концертні вечори, де звучать твори Богдани Фільц, постійно збирають «свою» численну публіку і проходять в особливо теплій, сердечній атмосфері. На них звершується те, що, мабуть, є найціннішим в композиторській діяльності – тісний контакт зі слухачами, глибоке емоційне співпереживання. І справді, знайомство з музичною творчістю Богдани Фільц – багатьма хорами, солоспівами, інструментальними п'єсами – залишає

враження зустрічі з мистецтвом напрочуд ширим, красивим, позначеним печаткою живого, природнього таланту.

З раннього дитинства Богдана Фільц мала змогу почати серйозно навчатися музики. Сприяла цьому діяльність Вищого музичного Інституту ім. Миколи Лисенка. Організований у 1903 р. цей навчальний заклад, незважаючи на численні перешкоди з боку польського уряду, зумів внести вагомий вклад в поширення музичної освіти.

Наступив 1939 рік. На Галичину поширились жорстокі засади сталінської політики – почалися репресії, переслідування української інтелігенції, масові тюремні ув'язнення і висилки.

Як багато інших українських патріотів, її батько в кінці 1939 р. був заарештований органами НКВС і засуджений до розстрілу. Сім'ю вислано у Казахстан, де її чекали більш ніж примітивні умови існування, злидні і голод. Від важких нестатків передчасно померла мати. Трагічно закінчилось життя брата Романа. У 1945 р. осиротілі діти за старанням родичів повернулися на Батьківщину.

Після успішного завершення школи-десятирічки, у 1951 р. дівчина прийняла остаточне рішення і стала студенткою історико-теоретичного факультету Львівської консерваторії. Консерваторські роки запам'яталися Богдані також цікавими подіями студентського життя, творчим спілкуванням молоді, зустрічами і дружніми мистецькими взаєминами. Богдана була головою творчої секції Студентського наукового товариства Львівської консерваторії, займалася влаштуванням різних мистецьких заходів. У 1955 р. відбувся один із перших відкритих для публіки студентських концертів, де, зокрема, прозвучали її твори.

Студентські твори Богдани Фільц свідчать, що вона належить до митців, які зразу знайшли свої естетичні орієнтири. Її перші композиторські спроби відображають характерні особливості львівської школи. Водночас в них виразно проступають індивідуальні стильові риси, що набули широкого розвитку в подальших творчих здобутках: активне звернення до української

класичної поезії, прагнення проникнути в багатства фольклорних, передусім, карпатських наспівів, замилювання широкою, кантиленною мелодикою.

Переломним у біографії Богдани Фільц став 1959 р., коли вона поступила в аспірантуру при Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР. Навчання в аспірантурі привело до ще однієї етапної події в композиторській біографії Богдани Михайлівни – її зустрічі з одним із найвидатніших творців української музики Левком Миколайовичем Ревуцьким.

Після закінчення аспірантури у 1962 р. Богдана Михайлівна залишилася працювати в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, у 1964 р. успішно захистила кандидатську дисертацію. З цього часу її науково-дослідницька і композиторська творчість розгортаються паралельно, тісно взаємодіючи між собою.

Композиторська особистість Богдани Фільц вирізняється особливою цільністю, стабільними засадами художнього мислення, це проявилось, зокрема, в тому, що її творчість різних жанрів розгортається в єдиному стильовому річищі. Оркестрові та камерно-інструментальні твори Богдани Михайлівни, подібно як і вокальні, свідчать про нахил до музичних образів, сповнених внутрішньої гармонії і краси, позначених виразним національним обарвленням.

Одним із перших і примітніших зразків композиторського доробку Богдани Фільц в галузі інструментальної музики є фортепіанний концерт *Andur*. Він виник під час навчання у консерваторії і, по суті, являється ще студентською працею. Проте концерт в ніякому разі не заслуговує назви «учнівський»: зрілість задуму та його втілення, цільність образної концепції вказують на природне відчуття форми, вільне володіння засобами оркестрового письма. Закономірності концертного жанру доби романтизму наклали виразний відбиток на драматургію твору. Його тричастинна структура позначена рисами поємності (друга і третя частини виконуються

без перерви, *attacca*), типовими є побудова першої частини на засадах сонатного аллегро, репризна форма другої та рондовидна третя.

У камерно-інструментальному доробку Богдани Фільц чільне місце займає фортепіанна музика. Очевидно, сприяло цьому відмінне володіння композиторкою інструментом. Певний вплив могли мати і традиції домашнього музикування та консерваторського оточення.

Фортепіанні мініатюри стали першими творчими спробами Богдани Михайлівни. «Танок», «Три прелюдії», «Експромт», «Капріччіо», «Варіації», бравурний «Етюд», «Фантазія в стилі думи» виникли ще під час її навчання на початкових курсах консерваторії. За своїм жанровим визначенням ці п'єси, як і більшість написаних пізніше творів для фортепіано – це типові зразки камерної, романтичної музики, в надрах якої викристалізувалися форми своєрідних «миттєвих замальовок» природи, настроєвих станів, пропущених крізь призму посилено емоційного сприймання. У творчості Б. Фільц ці зразки романтичної фортепіанної програмної музики набули своєрідного, індивідуального забарвлення, насамперед, завдяки активному зверненню до карпатського фольклору, наповненню фактури пісенним мелодизмом, а також широкому залученню виражальних засобів постромантичного періоду. Все це яскраво проявилось у «Трьох п'єсах для фортепіано на теми лемківських народних пісень», створених у 1956 – 1959 рр. Покладені в їх основу ліричні побутові наспіви лемків – західної етнічної групи українців, напрочуд своєрідні, яскраві, позначені органічним поєднанням щедрого мелодизму з пружньою, часто синкопованою ритмікою, що посилює їх виражальну експресію та емоціональну наснагу.

Фольклорний напрямок в інструментальній творчості Богдани Фільц знайшов найяскравіше вираження у «Закарпатських новелетах», написаних на початку 60 – х років. Це – цикл з десяти фортепіанних мініатюр, основу яких становлять оригінальні народні (або ж стилізовані під них) карпатські мелодії. У фортепіанному доробку Богдани Фільц п'єси привертають увагу своїм незвичним задумом та жанровим визначенням. Це своєрідні «музичні

спогади», ремінісценції музичних вражень минулого і данина шани тим композиторам, творчість яких глибоко проникнула в повсякденний побут українського суспільства, як у п'єсі «Спомин», присвяченій пам'яті Дениса Січинського.

Аналогічні концептуальні засади визначили музичну ідею та особливості фортепіанної фактури іншого «Спомину», присвяченого Станіславу Людкевичу. Богдана Фільц – композитор щасливої творчої долі. Це твердження виглядає, можливо, дещо парадоксальним: адже вона не відзначена гучними званнями і високими офіційними нагородами, не займає керівних постів. І все ж, є докази успіху, вищі за формальне визнання. Найважливіше те, що її музика знайшла дорогу до слухачів, живе в людських серцях. Твори Богдани Фільц здобули справжню, ненав'язану штучно популярність: вони міцно увійшли у репертуар хорових колективів, солістів-виконавців, постійно звучать з концертної естради, на масових культурних святах, по радіо.

ЛІТЕРАТУРА

1. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет / М.Загайкевич. Тернопіль: Астон, 2003. 144 с.
2. Магур Л., О. Фрайт. Фортепіанна та хорова творчість Богдани Фільц для молоді. Дрогобич: Коло, 2003. 80 с.
3. Муха А. Композитори України та української діаспори. К.: 2004. 352 с.
4. Фільц Б. Фортепіанні цикли. Тернопіль: Астон, 2002. 84 с.

Тетяна ПАВЛІВ

(м. Дрогобич, Україна)

«ГАЇВКИ» ДЛЯ СТРУННОГО ОРКЕСТРУ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО В КОНТЕКСТІ КАМЕРНО - ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ДОРОБКУ КОМПОЗИТОРА

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

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

В доробку Миколи Ластовецького представлений широкий спектр творів різних жанрів та форм. Він є автором симфонічної, фортепіанної, хорової, вокально-інструментальної музики тощо.

Особливе місце в творчій спадщині мистця посідає камерно-інструментальний жанр, в якому він майстерно оперує арсеналом сучасних засобів композиторського письма. М. Ластовецький написав близько 15 творів цього жанру. В цьому переліку – «Adagio», «Сюїта», «Гаївки» для струнного оркестру; для інструментальних ансамблів – сюїта «Дрогобицькі сурми» (для 4-х труб), Квартет (для 4-х тромбонів), «Скерцо» (для фагота та фортепіано), «Поліська легенда» (для кларнета та фортепіано); «Два експромти» (для флейти та фортепіано), «Дві п'єси» (для валторни і фортепіано), п'єси для скрипки та фортепіано; для струнного квартету – «Дві п'єси» і «Квартет». Як зазначила музикознавець І. Бермес, «Камерно-інструментальні твори – ще одна цікава сторінка творчого доробку М.Ластовецького. В них виразно поєдналися національні традиції з досягненнями професійного музичного мистецтва другої половини ХХ століття. Деякі з них – програмні («Дрогобицькі сурми», «Поліська легенда»), «Гаївка» для струнного оркестру свідчать про звернення композитора до мистецької практики народу» [1, 229].

Вагоме місце у творах композитора займає фольклорний елемент. Він часто звертається до опрацювань календарно-обрядових пісень, зокрема, з весняного циклу. У його доробку значна кількість означених композицій: «Весняний танок», «Чотири веснянки» (із збірки «Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва. Зошит 1»); «Маленька «сонечкова» сюїта» (Зошит 3) з

шести частин: «Прийди, прийди, сонечко», «Вийшло, вийшло, сонечко», «Сонечко усміхається (привітальний танок)», «Лісові сонцетіні», «Життєдайне ясне сонечко», «Поклоніння Дажбогу – Сонцю. Предковичне обрядове дійство (Фантазія)» та «Легкі фортепіанні «переспіви» галицьких ягілок» (Зошит 4), які містять 37 обробок.

«Весняна царина» в камерно-інструментальному жанрі найяскравіше презентована «Гаївками» для струнного оркестру [2]. Цей твір був написаний у 1996 р., коли М. Ластовецький диригував камерним оркестром «Кредо» (1996 – 2000).

Як відомо, гаївки – це давня назва хороводів. Імовірно, вона збереглася ще відтоді, коли наші пращури виконували обрядові пісні й водили хороводи, танцювали в гаях навколо дерев та ін.

Для того, щоб відобразити прадавнє ритуальне дійство, М.Ластовецький використав у творі різноманітні специфічні звукотемброві можливості струнних інструментів. Зокрема, апліковані на сонорну техніку, нетрадиційні способи звуковидобування: *glissando* до найвищого звуку, постукування нижнім кінцем смичка по деці в певному ритмі, тремолоподібну гру на підставці, двостороннє повільне арпеджіо на чотирьох струнах за підставкою, *pizzicato* з одночасним *glissando* вгору або вниз на певний інтервал тощо [2].

Цікавою є форма «Гаївок»: при загальній тричастинності зі статичною репризою *Da Capo*, в середині твору містяться елементи концентричності: центральна частина повертається у зворотному порядку.

На початку твору (*Larghetto*) композитор застосував поліфонічні засоби розвитку, зокрема, канон. Спершу тема з'являється у Cello 1, потім у Viola 1, Violino 2, Vln. 1, Vln. 3, Viola 2, Cello 2, Vln. 4, Vln. 5, Vln. 7 та Contrabasso. Таким чином, кожний інструмент М. Ластовецький «вводить» до твору почергово. Крім цього, в означеній частині він застосував сонористику, покликану створити примхливий колористичний ефект.

У другій частині (*Piu mosso*) композитор використав тему гаївки «Ой, дівчата, в ряд ставаймо» зі збірника Юліана Корчинського «Пісні з Львівщини» (1988), яку відомий «збирач перлин музичної творчості бойківського краю» (за К. Сятецьким) записав в селі Крушельниця Сколівського району.

Варто зазначити, що раніше композитор вже послуговувався темою означеної бойківської гаївки у «Бойківській увертюрі» (1995), але, лише частково. В аналізованому ж творі «Гаївки», цю тему проводить спочатку альт *solo*, згодом її підхоплює весь струнний оркестр. Варто зазначити, що попри звернення до пісенного жанру, М. Ластовецький застосував принцип «локалізації» мелодії: він обмежив її повне проведення й використав лише окремі поспівки із гаївки, поміщеної у збірнику Ю. Корчинського.

Поступове напластування звукових блоків та потовщення акордів у *tutti* оркестру приводять до Коди, яка поєднує елементи контрольованої алеаторики, з її швидким повторенням групи вказаних звуків у довільному метроритмі, та двостороннє повільне арпеджіо за підставкою. Весь твір обрамлює реприза *Da Capo*.

Отже, у «Гаївках» для струнного оркестру М. Ластовецький своєрідно синтезував фольклорні елементи з прийомами сучасного музичного письма. «Родзинкою» «Гаївок», як і камерно-інструментального доробку композитора загалом, є барвисте «плетиво» музично-виражальних засобів, тяжіння до поліфонічності та вишуканого колористичного забарвлення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бермес І. Життєві домінанти Миколи Ластовецького. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне, 2009. Вип. 15 (т. I). с. 225 – 232.
2. Ластовецький М. «Гаївки». Струнно-смичкова камерна мініатюра. Упорядник А. Микитка. Дрогобич – Львів: Посвіт, 2013. С. 26 – 58.

ПОСТАТЬ САМУЇЛА ДАЙЧА В МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРІ ЛЬВОВА

Процеси формування фахового академічного фортепіанного мистецтва Львова були дуже різноманітними. Тут відбувалося схрещення різних стильових і національних впливів. Починаючи з Кароля Мікулі (1821 – 1897), учня Ф. Шопена; чеського піаніста Вілема Курца (1872 – 1945), який приїхав з Чехії на запрошення Галицького музичного товариства і працював тут понад 20 років; Едварда Штоєрмана (1892 – 1964), а також центральної постаті – Василя Барвінського (1888 – 1963). Загалом у Львові перетиналися шляхи піаністів різних шкіл і напрямків.

У післявоєнний час поряд з іменем Олександра Ейдельмана (1902 – 1995), Олега Криштальського (1930 – 2010), Марії Крушельницької (нар. 1934) «вагомий внесок до музичної культури Львова 1960–1980-х рр. зробив Самуїл Аронович Дайч (1928 – 1988) – піаніст і органіст в одній особі», – зазначає Наталія Кашкадамова [1, 349].

Самуїл Дайч одержав блискучу освіту перш за все як піаніст. В 1936 року він вступив у музичну школу ім. М. В. Лисенка у Києві до класу Бориса Милича. В часи війни, під час евакуації в місто Перм, в якому працювали провідні професори середніх та вищих навчальних закладів Москви, Ленінграду і Києва, він вступив до класу професора Ленінградської консерваторії, відомого піаніста та органіста Ісайї Браудо. В подальшому це вплинуло на долю С. Дайча як органіста.

У червні 1944 року разом зі сім'єю С. Дайч повернувся в Київ, де продовжив навчання у Київській консерваторії по класу фортепіано у ректора Абрама Луфера, учня М. Беклемішева. Варто зазначити, що в його творчості поєдналися кращі ознаки піанізму московської школи та його вчителя Феруччо Бузоні, відомого інтерпретатора творчості Й. С. Баха. Абрам Луфер був на той час концертуючим піаністом, одним з перших лауреатів

міжнародного конкурсу ім. Ф. Шопена, а також активним пропагандистом фортепіанної музики, зокрема, української (В. Косенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького) та організатором музичної освіти в Україні. Його виконавську манеру вирізняли мужній темперамент, енергія, вольове начало. Ці риси в певній мірі були притаманні піанізму багатьох його учнів, зокрема, і Самуїлу Дайчу.

У 1947 р. ленінградський професор І. Браудо розшукав С. Дайча та запросив до свого класу, вступивши паралельно з фортепіанним на органний факультет.

У 1951 році, закінчивши Ленінградську консерваторію, С. Дайч приїхав до Львова зі своєю молодою дружиною, також піаністкою Оленою Мутман, яка разом з ним навчалася у Київській консерваторії. О. Мутман проявила себе як видатний педагог у Львівській музичній десятирічці ім. С. Крушельницької та виховала цілу плеяду молодих музикантів. Згодом під керівництвом професора Браудо, С. Дайч завершив навчання в аспірантурі, де удосконалював органне мистецтво.

Самуїл Дайч уособлював строго класичний тип виконання з реалістично-інтелектуальною манерою гри. Проте його мистецтво не було позбавленим романтичного піднесення та імпровізаційної свободи. Гра Самуїла Ароновича відрізнялася масштабністю, емоційністю, однак на перший план виступала чіткість, ясність форми, графічність конструкції.

Саме завдяки С. Дайчу Львів таки отримав Органний зал. Інструмент відновила фірма «Рігер – Клос» після довгих попередніх переговорів, у яких С. Дайч брав безпосередню участь. Варто підкреслити, що він був одним із перших органістів, який виконував українську органну музику. Наприклад, С. Дайч був першим редактором та інтерпретатором прелюдії та фуґи для органу видатного українського композитора Миколи Колесси (1903-2006). Згадуючи С. Дайча, митець зазначив: «С. Дайч скритикував каденцію до фуґи та переробив її по-своєму. І добре переробив – вона стала більш фантазійною і урізноманітненою» [2, 16]. М. Колесса згадує, що Дайч був

дуже поважним музикантом: «Добрий піаніст, імпровізатор і все інше. Це був правдивий європеєць, дуже культурна людина. З ним можна було поговорити про все. Особливо в царині музики. Дуже добре знався і на літературі. Дуже-дуже він мені подобався» [2, 15].

Всі професори Львівської консерваторії, котрі працювали поруч з Самуїлом Ароновичем відгукнулися зі своїми спогадами про цю видатну особистість у музичному просторі Львова – Марія Крушельницька, Олег Криштальський, Марія Крих, Марія Тарновецька, Оксана Попіль, Юлія Гутман-Хурдєєва, Наталія Грамотєєва, Надія Бабинець, Алла Терещенко, Наталія Кашкадамова, Ольга Басистюк та багато інших.

Чисельна плеяда його учнів-піаністів у своїх спогадах пишуть про те як в класі панував культ великого поліфоніста Самуїла Ароновича. Він неперевершено відчував форму музичного твору, ліпив її переважно засобами динаміки та агогіки у великому масштабі, не любив дрібними формами навіть в мініатюрах, надавав перевагу широким формотворчим пластам. Великі форми були завжди зрозумілі і стрункі за своєю будовою. Він робив можливим те, що рідко вдається при виконанні – вміння «відбігти» на дистанцію і зуміти почути себе відсторонено – безпристрасно і об'єктивно. Кожен твір мусів мати свою ауру цільності і неповторності. «Серед різних майстеркласів, на яких мені довелося бути присутньою, – пише Раїса Шполь, учениця піаніста, – деякі «буденні» уроки С. Дайча за емоційною напругою та численністю інформації нітрохи не поступалися майстеркласам міжнародного рівня» [2, 111].

Отже, фортепіанна та органна школа Самуїла Дайча у Львові продовжує існувати в його численних учнях, котрі працюють у різних містах України, а також у Сполучених Штатах Америки, Канаді, Росії, Ізраїлі, Німеччині, Чехії, Швейцарії та інших країнах. Серед колишніх учнів С. Дайча – лауреати Міжнародних та Всеукраїнських конкурсів, професори і доценти, доктори і кандидати наук, які активно пропагують музичну культуру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кашкадамова Н. Фортеп'янно-виконавське мистецтво України. Історичні нариси. Львів: КІНПАТРИ ЛТД, 2017. С. 349 – 350.
2. Терещенко А., Кашкадамова Н., Коростельов В., Пагута (Яріш) Л. Самуїл Дайч. Статті, матеріали, спогади. Дрогобич: Посвіт, 2008. 244 с.

Наталія ПАНІВ

(м. Дрогобич, Україна)

НОВЕ ПРОЧИТАННЯ ПОЕЗІЇ Т. ШЕВЧЕНКА В КАНТАТІ-ПОЕМІ

В. ГАЙДУКА «МИНАЮТЬ ДНІ...»

Поезія Т. Шевченка «Минають дні, минають ночі» – ліричний вірш з глибоким філософським змістом. Як відзначає В. Мовчанюк, це твір «рефлексивно-медитативного характеру», в якому «бунтарський настрій романтичного виклику світові <...> замінено побожно молитовним. Мотив протесту проти світу трансформовано в мотив любові» [1. 29].

Поезія «Минають дні, минають ночі» зацікавила різних композиторів. Перші твори з'явилися у вокальній музиці.

Закарпатський композитор, заслужений діяч мистецтв України В. М. Гайдук (1938 р.н.) – хоровий диригент, педагог, член НСКУ, звернувшись до поезії « Минають дні, минають ночі», відчув її глибину і втілив у жанрі кантати – поеми.

Композитор неодноразово звертався до поезій Тараса Шевченка. З нагоди вшанування 200-річчя поета митець завершив роботу над десятьма псалмами із «Давидових псалмів» та над кантатою-поемою «Минають дні...», за яку В. Гайдуку була присуджена обласна премія імені Д. Задора.

Трагічний зміст вірша зумовив своєрідну структуру твору «Минають дні...». Композитор використав наскрізну форму, в якій кожна композиційна побудова передає психологічно-емоційний стан героя. Кантата складається з цілого ряду епізодів, які об'єднані змістом, внутрішнім рухом до фіналу, в якому висловлена ідея Шевченкового вірша: «Серцем жити і людей

любити!»). Об'єднавчим музичним елементом у кантаті стає повторення мотивів вступу, який з'являється у найбільш трагічних моментах розповіді.

Попри велику кількість контрастних епізодів, в структурі кантати є певна логіка драматургічної лінії. Інструментальний вступ та перші три епізоди створюють образну сферу безнадії, зневіри, ліричної сповіді поета. Наступні два епізоди – це віра у зміни, заклик любові до ближнього. Останні дві побудови, повертаючи тематичний матеріал кульмінаційних епізодів, посилюють їх значимість в ідейному змісті кантати. Зіставлення контрастних епізодів дає композитору можливість досягнути великої емоційної напруги.

При передачі глибокого філософського змісту поеми композитор використовує все багатство форм, методів, засобів як народної підголоскової, так і імітаційної поліфонії. Мелодична лінія сприяє кращому розкриттю тексту, то вона кантиленна, то – декламаційна.

Митець дуже чутливо відноситься до тексту поезії, вловлюючи її ритміку, намагаючись підкреслити найбільш важливі слова, при цьому використовуючи розширення структури, неодноразово повторюючи їх. Часто зустрічається лейтмотив, побудований на ході малих секунд, який підкреслює настрій скорботи.

Складна гармонічна мова твору: поєднуються далекі тональності, досить часто способом співставлення, зустрічаються секвенційні лінії секстакордів, септакордів. Але у переважній більшості епізоди завершуються на домінанті тональності наступного епізоду, що сприяє гармонічній єдності побудов.

Перемінні метри, ритмічні розширення та зменшення допомагають виокремити найбільш значущі місця тексту. Важлива роль належить цезурам, паузам, рисам мелодекламаційності, які створюють ефект театральності.

Кантата-поема написана для солістів (баритона, баса, бандуриста), мішаного хору та симфонічного оркестру. Композитор надає хорові у кантаті різних функцій. В деяких епізодах хор є активним учасником у розгортанні композиційної лінії, оскільки веде розповідь від імені ліричного героя. В

інших – хор стає фоном для монологу соліста, деколи звучить як відлуння останніх слів ліричного героя.

Розшарування хорової фактури до шести – восьмиголосся та одночасне її збагачення в супроводі надає звучанню величності, масштабності. Досягнення такого ефекту сприяє розширенню структури (багаторазове повторення фраз тексту), інтонаційні зміни через імітаційне проведення теми, надзвичайне збагачення тембрального звучання.

Роль інструментального супроводу у кантаті різноманітна: вводяться нові тональності, гармонічно підтримуються хорові партії, створюється відповідна образна сфера.

Використовуючи різноманітні фонічні ефекти, темпові, динамічні, темброві, фактурні та інші види контрастів, композитор створює драматичну філософську композицію.

Ця поезія, невелика за обсягом, переросла в розгорнуте хорове полотно, яке має досить складну архітектоніку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мовчанюк В. Минають дні, минають ночі. Шевченківська енциклопедія : Літературні твори / Редкол. : М. Г. Жулинський та ін. Київ: Імекс – ЛТД, 2016. С. 339 – 343.
2. Новакович М. Проблема музичного втілення поезії Шевченка в минулому та сьогоденні. Українська музика : науковий часопис. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2014. Ч. 1 (11). С. 34 – 43.
3. Росул Т. Рецепція поезії Т. Г. Шевченка у творчості закарпатських композиторів. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Тарас Шевченко в долі слов'янських народів: діалог через століття і кордони». Київ : ННДІУВІ, 2014. С. 244 – 247.
4. Шевченко Т. Минають дні. Тарас Шевченко. Кобзар. Повна збірка творів. Київ : ТОВ «Видавництво Глорія», 2014. С. 200.

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ

«СРІБНІ СТРУНИ» Б. ФІЛЬЦ

Серед українських композиторів II половини XX століття виділяється творча постать Богдани Фільц, композиторки, в творчості якої поєдналися традиції двох яскравих вітчизняних композиторських шкіл – львівської та київської.

Б. Фільц написала багато творів для різних інструментів, зокрема для фортепіано, які часто звучать з концертної естради та входять до навчального репертуару студентів-піаністів. Проте особливо яскраво творча індивідуальність Б. Фільц виявляється в камерно-вокальному жанрі, до якого вона звертається не лише як композитор, але й, попри інші теоретичні розвідки, як дослідник-музикознавець. Вокальній музиці присвячені її монографії: «Український радянський романс», «Гармонія солоспіву», численні статті.

Популярності камерно-вокальної музики Б. Фільц сприяє багатство і виразність мелодики, в якій поєднуються пісенно-аріозні та мовно-декламаційні елементи. Всі солоспіви, як відзначають співаки, написані дуже «вокально», зі знанням виразових особливостей різних голосів. Фортепіанна партія також піаністично зручна, хоча в багатьох творах досить розвинена, фактурно насичена і вимагає неабиякої технічної вправності. Добре знання цього інструменту та використання його тембральних барв у великій мірі зумовлено тим, що композиторка отримала спеціальну фортепіанну освіту.

Примітною рисою музики Б. Фільц є барвистість і свіжість гармоній, хоча композитор не руйнує класичних традицій, не захоплюється експериментуванням, мислить у рамках тональної системи, збагачуючи її елементами, що йдуть, насамперед, від народної ладовості. У стильовому відношенні вона наближається в більшій мірі до українських неоромантиків (С. Людкевич, Л. Ревуцький, В. Косенко), хоча в музичній мові подекуди

простежуються «неофольклорні» тенденції, які виявляються в підвищеній увазі до фольклору західноукраїнського, зокрема карпатського, регіону, деяких ладо-гармонічних та ритмо-інтонаційних особливостей письма. У ряді творів проступають впливи стилістики імпресіоністів (насамперед, у тембро-фонічних особливостях фортепіанного супроводу).

Високу оцінку вокальним творам Б. Фільц дав відомий композитор і диригент М. Колесса: «Віє від них... свіжістю, безпосередністю, які прямо заворожують. Мелодійна лінія...вишукана, оригінальна, гармонія багата, а при тому ясна, зрозуміла, переконливий ритмічний рисунок... Загальний характер її музики український»[2,109]

Цикл «Срібні струни» на слова Олександра Олеся написано для високого голосу. Композитор присвятила цей твір своєму дорогому Вчителю – професору Станіславу Людкевичу. «В цілому, це немов вокально-інструментальна поема, – пише кандидат мистецтвознавства Л. Ярославич, – чергові строфи-романси якої виразністю мелодики, тремтінням і перзвоном струн резонують на хвилювання вразливої душі» [3,3]

Шість романсів циклу – це немов шість струн душі композитора, що звучать в різних емоційних «тональностях», хоча в цілому переважає світла лірика. Кожен з романсів – це завершений музичний твір і може виконуватись окремо. Але, поєднані в цикл, хоча тут відсутня єдина сюжетна лінія, вони сприймаються дуже органічно і становлять один великий завершений твір.

Загальна концепція циклу – оптимістична, життєстверджувальна. Це – гімн красі буття, природі, любові.

Вокальний цикл Б. Фільц «Срібні струни», де чудова поезія Олександра Олеся знайшла високохудожнє і напрочуд органічне музичне втілення, збагатив українську камерно-вокальну лірику ще одним зразком циклічної композиції високого мистецького гатунку. Всі романси, з яких він складається, вартують того, щоб частіше звучати в концертних залах і вивчатись у навчальних закладах всіх регіонів України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гусар Л. Тепло її душі: штрихи до портрета Богдани Фільц// За вільну Україну. 1993. 12 січня.
2. Загайкевич М. Богдана Фільц Творчий портрет/АН України, ІМФЕ ім. М. Рильського. К., 1992.
3. Яросевич Л. Вступне слово//Фільц Б. Срібні струни: Вокальний цикл на слова Олександра Олесі. Тернопіль: АСТОН, 1999. С. 3–4

Людмила ПІКАЛОВА

(м. Северодонецьк, Україна)

КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ТЕКСТ І ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СУЧАСНОГО КОМПОЗИТОРА О.М. ЯКОВЧУКА

Актуальність роботи зумовлена тим, що в умовах глобалізації посилюється інтеграція всесвітньої культури в культуру українську. Це знаходить відображення і в музичних творах наших сучасних композиторів, таких як О.М. Яковчук. Музика українських композиторів безпосередньо впливає на становлення й розвиток світоглядних, ціннісних, соціально-культурних позицій юнацтва у сфері його життєдіяльності.

Метою роботи є визначення складових елементів української музики, що чинять найбільший вплив на формування громадської думки та поглиблення, узагальнення і закріплення знань учнів, які вони отримують в процесі вивчення нових творів.

Новизна роботи полягає в розгляді фортепіанної музики у творах сучасного композитора О. Яковчука. Знайомство з новим композитором поповнює вітчизняну музичну скарбницю, значення якої підвищується у навчальному та концертному виконавському репертуарі.

Сучасний композитор Олександр Яковчук добре відомий в Україні та зарубіжжі. Він – заслужений діяч мистецтв України, лауреат державних та міжнародних премій, член Національної спілки композиторів України та Ліги

композиторів Канади, член канадського Музичного центру, доцент кафедри композиції Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

Олександр Миколайович є автором багатьох музичних творів. Особливе місце посідає цикл «Дванадцять концертних прелюдій та фуг» для фортепіано. Цикл здобув визнання серед фахівців та поважне ставлення виконавців.

У 2019 році Олександр Яковчук видав «Школу гри на фортепіано», де дотримується педагогічних і методичних принципів, які враховують особливості дитячої психіки. Яскрава виразність та доступність дитячій свідомості музичної образності творів, які легко сприймаються та запам'ятовуються.

Автор використовує українські народні пісні, як матеріал для власних творів різних жанрів (варіацій, сонатин, обробок, перекладань та ін.)

Дане видання побудоване за принципом поступового ускладнення матеріалу, зростання труднощів. Таке оригінальне видання з'являється на музичному горизонті вперше. При його написанні композитор урахував кілька принципових нових положень, на які був зорієнтований під час роботи, мета котрої – «виховати сучасного юного музиканта на модерному матеріалі, підготувавши його до адекватного сприйняття музики ХХІ століття» [2].

Внутрішній імпульс слугував сучасному українському композитору О.М. Яковчуку для створення ним циклу дитячих п'єс «Мініатюри». Учням дається більше особистої свободи під час навчання, враховується особистий вибір музичного матеріалу у рамках обов'язкової програми, самостійне вивчення теорії музики та музичної літератури тощо. Його збірки «Дикі звіри Канади», «Поліфонічні п'єси», «Дуети» та «Мініатюри» включені у відповідні навчальні програми Королівської консерваторії музики і рекомендовані до виконання.

Композитор української сучасності Олександр Яковчук надихнувся парковою красою і створив розкішний цикл фортепіанних творів

«Білоцерківський альбом». Альбом був написаний в серпні 2018 року, а в вересні фортепіанний цикл був надрукований. Назви п'єс дуже живописні – «Юр'їв град», «Водограй черепаха», «Полювання Діани», «Меркурій», «Надвечірня» тощо. Назва альбому з'явилася за аналогією з «Дитячим альбомом» П. Чайковського, як зауважив сам автор на прем'єрному концерті в місті Біла Церква.

Музика для дітей сучасного українського композитора О.Яковчука дуже важлива область естетичного ціннісного та патріотичного виховання молоді.

Завдяки таким творам учні можуть познайомитися з цікавими жанрами, стилями та формами музики, де вони мають змогу відчувати красу оточуючої природи, почути нові яскраві звучання, розширити світогляд. Треба також відзначити, що кожна з мініатюр О. Яковчука дуже яскрава та індивідуальна за характером й засобами виразності.

Творчі здобутки композитора стверджують про особистий індивідуальний стиль, в якому поєднані різножанрові національні фольклорні витоки з глибокою змістовністю та новітніми засобами сучасної композиторської техніки. Обробки композитора користуються заслуженою популярністю.

Увібравши найкращі традиції світової та вітчизняної культури, О.Яковчук створив свій неповторний стиль, що в повній мірі знайшов втілення у його творчості для дітей та юнацтва, закріпивши за українською музикою довічні цінності – гуманізм, всеохоплюючу любов та гармонію і радість світовідчуття.

Музика Олександра Яковчука здобула визнання у світі. Велика її частина вийшла друком у видавництвах України, Росії, Канади (понад 180 творів), записана до «Золотого фонду» Національної радіокомпанії України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Яковчук О. Білоцерківський альбом / О. Яковчук. К.: Поліграфічний центр «Фоліант», 2018. 24 с.

2. Яковчук О. Школа гри на фортепіано / О. Яковчук. К.: Поліграфічний центр «Фоліант», 2009. 256 с.

Дар'я ПОПЕНКО

(м. Северодонецьк, Україна)

ПОСТАТЬ ІЛЛІ ХАНЕНКА ЯК СУЧАСНОГО КОМПОЗИТОРА ЛУГАНЩИНИ

Самобутня та неповторна українська культура посідає значне місце у світовому культурному просторі.

Українська музика століттями розвивалася і розвивається досі. Сучасні композитори, виконавці, диригенти невпинно відточують свою майстерність і прославляють українське музичне мистецтво.

В цій статі піде мова про сучасного українського композитора – Іллю Ханенка.

Актуальність даної статі полягає у тому, що матеріалом для неї є його творчість, яка невпинно поповнюється новими творами.

Наукова новизна – у виявленні внеску композитора у музичне життя Луганської області та національну самосвідомість рідного народу.

Метою даної роботи є характеристика постаті І. Ханенка, з'ясування його ролі у сучасній культурі Луганської області зокрема та України в цілому, узагальнення композиторської діяльності.

Ілля Ігорович Ханенко – талановитий композитор, диригент та піаніст. Свій композиторський шлях, він почав навчаючись у коледжі культури і мистецтв імені Сергія Прокоф'єва (на той час, це музичне училище ім. С. Прокоф'єва) на відділі «Хорове диригування». Треба зазначити, що ще тоді він проявив великий хист до обробок українських народних пісень. На даний час в творчому доробку композитора їх більше двохсот, тематика яких дуже різноманітна. Це – колискові, обрядові, лемківські, історичні, жартівливі, танцювальні пісні. Зокрема, «Ой ходить сон», «Щедрий вечір, добрий вечір»,

«Темна нічка», «Ой верше, мій верше» та інші. Велику увагу в обробках композитор приділяє кожній деталі сюжету і втілює це в музиці.

Співаючи у церковному хорі, композитор проявляє інтерес і до духовної музики. Результатом цього стає написання духовних творів для мішаного хору *acappella* на канонічні тексти: чотири «Херувимські» пісні, «Милость мира», «Kyrie eleison». У своїй духовній музиці композитор надає перевагу чотириголосцю, опорі на класичну функціональну гармонічну систему, а мелодія має пісенну жанрову основу, близьку ліричним пісням.

Великий досвід та вдосконалення майстерності, композитор отримав, працюючи піаністом в циркових оркестрах Швеції та Німеччини.

«Той час, коли я працював в оркестрі за кордоном був дуже для мене важкий, але переоцінити його неможливо. Навички, які я отримав тоді, такі як внутрішній слух і повне занурення в світ оркестру, допомагають мені зараз швидше і набагато якісніше писати музику» – згадував композитор.

Згодом, вже працюючи диригентом естрадно-симфонічного оркестру, Ханенко створює музику до комедії-водевілю Д. Ленського – «Лев Гурыч Синичкин» та камерно-інструментальні твори: струнні квартети, ансамблі для тромбона і фортепіано.

На думку композитора, обов'язок кожного свідомого громадянина держави – плекати свою культуру і ніколи не забувати тих діячів, котрі спромоглися підняти її на високий п'єдестал.

Тому, віддаючи данину пам'яті Тарасу Шевченку, композитор пише музику до «Заповіту» для голосу і ансамблю народних інструментів.

«Я вважаю, що музика – це найемоційніший вид мистецтва. Музика може навчити нас тільки найдобрішому – любити і оберігати край в якому ми живемо» – так відповів композитор на питання про вплив музики на людину.

Будучи художнім керівником ансамблю пісні і танцю «Радани», Луганської обласної філармонії, Ілля Ханенко пише пісню, якій дає назву – «Гімн Луганщини» (сл. О. Маковченка). Працюючи над цим твором,

композитор згадував, що уявляв поля соняшників, неймовірні світанки, соснові ліса і терикони Луганщини.

Через деякий час, з нагоди 80-річчя утворення Луганської області, для встановлення національного танцювального рекорду, пише яскраву, грайливу «Польку» для ансамблю народних інструментів. Легка, летюча мелодія підкреслюється синкопами та пунктирним ритмом, не ускладнюється різноманітними складними пасажами, щоб підкреслити народне походження танцю, а також доповнюється вигукуванням та притупуванням.

Велику увагу композитор приділяє вивченню творчості професійних майстрів пера та поетів-аматорів. Так, нещодавно, була написана пісня для голосу і струнного ансамблю «Весняні ночі» на слова Олексія Маковченка.

Твори Ханенка виконуються в концертних залах Луганської, Харківської, Львівської філармоній; на Всеукраїнському фестивалі національних культур «Всі ми діти твої, Україно!», етнофестивалі «Стежками Лемківщини», фестивалі української народної іграшки та гри.

ЛІТЕРАТУРА

1. Загайкевич М. П. Українська музична культура / М. П. Загайкевич // Історія української культури. К.: Наук.думка, 2005. Кн. 2. Т.4. С. 207–284.
2. Кияновська Л.О. Українська музична культура / Навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I – II рівня акредитації. К., 2002.
3. Сучасна українська академічна музика (М. Скорик, В. Сильвестров та ін.). [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://lektsii.net/1-87965.html>

Надія РУДАВСЬКА

(м. Дрогобич, Україна)

ОСОБЛИВОСТІ РОЗКРИТТЯ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В ОПЕРІ «НАТАЛКА ПОЛТАВКА» М. ЛИСЕНКА

Культ жіночого начала в українській культурі відіграє дуже важливе значення, що співзвучно філософському світогляду українців. Жіночий образ

в різних жанрах народної творчості розкривається по-різному: з точки зору доброї, безтурботної суті до весілля і нелегкої складної після весілля, сварливість свекрухи утворюється внаслідок важкої долі в шлюбі. При цьому найбільш значущим і достовірним є образ дівчини з домішкою гумору, рішучості, впевненості в своїх силах [6, 25; 3].

Найбільш яскраво сутність жіночого начала згідно українського фольклору розкривається в опері М. Лисенка «Наталка Полтавка». Основна ідея твору – будь-які зовнішні обставини можна подолати силою власного характеру і вірності своїм переконанням. Справжня душевна сила і благородство допомагають в складних ситуаціях і схиляють на твою сторону навіть твоїх супротивників.

Головна героїня п'єси Наталка – проста сільська дівчина. Вона розумна, працелюбна, скромна. Наталя самовіддано любить матір, поважає старших. Вона щиро любить бідного наймита Петра, хоча до неї сватаються навіть заможні женихи, вона залишається йому вірною.

Але якщо треба, ніжна і сором'язлива дівчина проявляє мужність і рішучість, здатна захистити свою честь і гідність, готова боротися за своє щастя. Наталя розуміє, що шлюб тільки із матеріальних міркувань не принесе їй щастя, вона розривається між любов'ю до Петра і бажанням полегшити долю матері. І коли Петро повертається, у неї не виникає сумніву – вибір буде правильним.

Створюючи образ Наталки, М. Лисенко відмовляється від канонів комічної опери, замість того він змальовує глибоко реалістичний типовий образ української дівчини.

Головну характеристику Наталка отримує в Пісні «Ой, я дівчина Наталка». Сам вибір жанру пісні ще більше підкреслює народну першооснову образу. Образно-емоційний зміст пісні Наталки більш наближається до народних пісень танцювального характеру, що відображено в першу чергу в простоті і невигадливісті літературного тексту – тут героїня в простій формі розповідає про свою любов і ставлення до коханого Петра.

Пісня написана в куплетній формі, відповідно до української народної традиції. Кількість куплетів також закономірна. Належність Пісні Наталки до танцювального жанру підкреслюється контрастним зіставленням рухомого інструментального вступу і більш спокійного з тенденцією до прискорення куплету.

В інструментальному вступі (т.т. 1 – 4) чітко можна виявити опору на жанр гопака. Це проявляється у виборі дводольного як основного метру і розміру 2/4. У супроводі використовується чергування устою і тризвуку або чотиризвукового акорду, причому в плані гармонічної функційності – дуже нескладна, нехитра гармонічна послідовність: $t-D-t-s-D$, де зміна функцій відбувається на кожній долі такту. У мелодичній лінії, яка невеликого діапазону з тенденцією повернення до основного звуку – тоніки, можна виявити функціоналізм мелодії (тоніко – домінантове співвідношення), рух по акордовим звукам, регулярну акцентовану ритміку (однакові ритмічні фігури з чітким чергуванням). Така побудова мелодичної лінії відповідає закономірностям побудови мелодичних ліній танцювальних жанрів.

В куплеті (т.т. 5 – 16), який звучить хоча і злегка повільніше, але це ще більше підкреслює народнопісенну опору, композитор використовує ті ж принципи і прийоми, які вже проявляються і в інструментальному вступі. Куплет написаний у формі квадратного нормативного періоду з доповненням, де доповнення є трохи зміненим повторенням другого речення періоду (т.т. 9 1 – 2). Таке повторення також властиво танцювальним народним пісням.

Мелодична лінія куплету складається з двох контрастних частин, які побудовані за силабічним принципом. У першому реченні (т.т. 5 – 8) переважає низхідний мелодичний рух, з чіткою ритмічною послідовністю восьмими тривалостями, а розспівність складу присутня у 6 і 7 тактах, причому в обох на другу восьму першої долі такту. У другому реченні (т.т. 9 – 12) використовується секвенційність висхідного характеру рівними

восьмими тривалостями, а в 10 такті присутня розспівність складу. У супроводі композитор використовує ті ж мелодико-гармонічні конструкції, що і у вступі – тобто фактура гопака з одного боку, і інструментальний супровід троїстих музик з іншого.

У доповненні до періоду мелодія будується на дворазовому повторенні другого речення періоду з акцентуацією третього такту речення.

Всі засоби музичної виразності, вибір танцювального пісенного жанру як першоджерела сприяють розкриттю образу рішучої, веселої і доброї дівчини, яка чітко визначається зі своїми почуттями і досить самокритична.

В цілому, головна героїня опери «Наталка Полтавка» звичайна дівчина з українського народу зображена як ідеал дівчини, позбавленої недоліків. Вона уособлює кращі риси української жінки, що відстоює людську гідність, бореться за своє щастя. Вона розумна, працьовита, скромна, ніжна сором'язлива, здатна проявити мужність і рішучість.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грінченко М. Історія української музики. К., 1922; Нью-Йорк, 1961.
2. Греченко В. Історія світової та української культури. К., 2000.
3. Закович М.М. Культурологія. Українська та зарубіжна культура. К., 2007.
4. Корній Л. Історія української музики 1 ч. Львів: Сполом, 1998. 216 с.
5. Корній Л. Історія української музики 2 ч. Львів: Сполом, 1998. 216 с.
6. Попович М. Нарис історії культури України. К., 1999.

Оксана РУДАВСЬКА

(м. Дрогобич, Україна)

ШТРИХИ ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТУ ЄВГЕНІЇ МАРЧУК

Роль музики в культурі ХХІ століття є не менш важливою, ніж у ХХ, яке назвали століттям музики. Але сучасний розвиток техніки і технологій обумовлює дуже тісний комунікативний зв'язок між музикантами і слухачами. Музика пронизує життя всіх націй, поколінь і верств суспільства, як через віртуальний простір, так і в реальності. Виконавці прагнуть єднання

з аудиторією, живого діалогу, загального емоційного пориву, вираження національних, світоглядних, релігійних і політичних поглядів.

Музична культура України в нашому столітті шукає нових форм, але й не відкидає усі ті здобутки, які багато століть наповнювали культурний простір країни.

Давні традиції творчого освоєння народної музики знову дістають «нове дихання», а самі творчі пошуки настільки розмаїті, що досягнути їх водночас неможливо. Проте можна говорити про тенденції, напрями, зусилля та пошуки, знахідки і перспективи.

Однією з постатей, в творчості якої можна прослідкувати і традиції, і новаторство, і нове ставлення до народної творчості є Євгенія Сергіївна Марчук – молода, активна та неперевершена композиторка. Ця молода композиторка є багатогранною особистістю, діяльність якої охоплює низку аспектів.

Євгенія Марчук народилась в мальовничому місті Черкаси в 1979 році. Початкову музичну освіту молода композиторка здобула в Черкаському музичному училищі імені Семена Гулака-Артемовського на історико-теоретичному відділі. Творча ж особистість викристалізувалася в стінах Харківського національного університету мистецтв імені Івана Котляревського вже на факультеті композиції у відомих метрів української сучасної культури східного регіону – Юрія Алжньова та Віктора Мужчиля.

Євгенія Сергіївна є переможцем міжнародного фестивалю-конкурсу «П'ятнадцять хвилин слави», лауреатом всеукраїнського композиторського конкурсу ім. Т. Шевченка, де здобула Гран прі в 2006 році, дипломантом міжнародного конкурсу молодих композиторів «Gradus ad Parnassum» в 2005 році. Вона проходила стажування в рамках міжнародної мистецької програми в м. Краків, Польща в 2016 році та в містах Гданськ, Сопот, Гдиня в 2019 році. Керівник колективу ARTTERRA. Солістка органного залу Черкаського музичного училища ім. С. С. Гулака-Артемовського. З 2011 року – член Національної спілки композиторів України.

Після закінчення навчання Євгенія Сергіївна активно займається як педагогічною (Черкаська музична школа №3, Черкаський музичний коледж імені Семена Гулак-Артемівського), та композиторською діяльністю (Черкаський академічний обласний театр ляльок, Черкаська кіностудія), так і громадською, направленою на пропаганду сучасного українського музичного мистецтва, підтримку та розповсюдження мистецтва молодого покоління (засновник та директор міжнародного фестивалю академічної музики «Музичні Імпреди України», співорганізатор міжнародного інтернет-конкурсу юних композиторів «Junior Impreza», Голова, член Ради громадської організації «ІмпрезаТерра»). Окрім того, вона багаторазовий переможець та здобувач державних мистецьких грантів.

Творчий доробок композиторки багатоплановий та різнохарактерний, в ньому в різній степені представлені майже всі жанри музичної культури від мініатюр (цикл фортепіанних творів «Небо ясні зірки вкрили», «На річковому причалі», «Хочу бути дорослим») до масштабних симфонічних і оперних полотен (моноопера «Марія Магдалена»). Особливої уваги заслуговують її твори для дітей, з одного боку, та музика до театральних вистав різного плану і типу.

Творчість Євгенії Марчук відрізняється новаторським типом композиторського мислення, природно поєднуючи раціонально-філософську спрямованість із підвищеним експресіоністичним градусом емоційного висловлювання.

Прагнення до духовного змісту, увага до гострих проблем буття виражається сучасними засобами, яскравими прийомами композиційних технік ХХ–ХХІ століть (сонористика, алеаторика, додекафонія, пуантилізм тощо) при органічній опорі на класичні традиції української та світової музичної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Драч І. Харківська композиторська школа: доля і позиція в культурі [Електронний ресурс] / Ірина Драч. Режим доступу: <http://jgreenlamp.narod.ru/charc.htm>.
2. Драч І., Кияновська Л. Харківська композиторська школа ХХ століття [Електронний ресурс] / Ірина Драч, Любов Кияновська. Режим доступу: <http://classicalmusic.uol.ua/ukr/text/9019140/>.
3. Рощенко О. Кафедра композиції та інструментовки крізь призму історії харківської композиторської школи [Текст] / О. Рощенко // Pro domo mea : нариси / [ред. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова та ін.]. Х.: Харків. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, 2007. С. 148–170

Людмила САДОВА

(м. Дрогобич, Україна)

ВИВЧЕННЯ ТВОРІВ А. КОС–АНАТОЛЬСЬКОГО У ФОРТЕПІАНОМУ КЛАСІ МУЗИЧНИХ КОЛЕДЖІВ НА ПРИКЛАДІ «СКЕРЦО» ТА «ГІРСЬКОЇ ЛЕГЕНДИ»

Серед композиторської спадщини Анатолія Кос – Анатольського своє особливе місце посідають фортепіанні твори. Адже А.Кос-Анатольський здобув солідну фортепіанну освіту у Львові в консерваторії ім. К.Шимановського в класі відомого галицького піаніста, учня В. Курца – Тараса Шухевича. Окрім виконання класичного фортепіанного репертуару, Кос–Анатольський з юних літ мав великий інтерес до імпровізації та komponування власних творів, добре володів мистецтвом акомпаніатора. До фортепіанного доробку композитора належать дванадцять прелюдій, три сюїти, окремі п'єси, два концерти для фортепіано з оркестром, рапсодія «Вечір в Перечині» для фортепіано і симфонічного оркестру.

Кос – Анатольський належав до тих композиторів, що знаходять оригінальні виразові засоби, які здатні втілити його задуми в надрах традиційно-національної музичної системи, не перетворюючи радикально

основи музичного мислення. Низка головних стилістичних впливів, перетворених у його фортепіанній музиці, може торкатися творчості як західних композиторів-романтиків Ф.Шопена, Ф.Ліста, так і українських – М.Лисенка, С.Людкевича, Н.Нижанківського, М.Колесси.

Індивідуальний фортепіанний стиль Кос–Анатольського характеризує два первні: засвоєння жанрово-фольклорних першоджерел прикарпатського та карпатського регіонів (пісні, танцю) та яскрава образність, яка ґрунтується на узагальнено-картинній програмності творів.

Більшість фортепіанних творів А.Кос–Анатольського могли б суттєво збагатити педагогічний репертуар студентів-піаністів середніх музичних закладів. Зупинимось на двох з них: «Скерцо» та «Гірській легенді».

Скерцо h-moll було написано 1959 року у період роботи композитора над операми «На зустріч сонцю», «Заграва», оперетою «Весняні грози». Вже був досвід опрацювання гуцульського фольклору у балетах «Хустка Довбуша», «Сойчине гніздо», фортепіанних п'єсах «Гомін Верховини», «Гуцульська токата». П'єса має просту тричастинну репризну форму. Назва, тональність (h moll), форма твору, віртуозність крайніх частин, які контрастують до середньої кантиленної, можуть створити алузії до Шопенових скерцо, на що вказують деякі дослідники творчості Кос–Анатольського. Однак в даному випадку крайні частини твору не містять контрастного тематизму, елементів сонатності, там домінує художній образ народного свята, що втілений через жанр веселої, стрімкої коломийки.

Для студента-піаніста, який бере в репертуар даний твір, необхідно мати відповідну піаністичну базу, а саме: добрі навички володіння технікою стрибків, мелізмів, пасажною та октавно-акордовою технікою. Для успішного виконання крайніх частин Скерца важливо тонко відчувати тембральне забарвлення звукового матеріалу, яке має прямий зв'язок із звучанням народних карпатських інструментів: цимбалів, сопілок, скрипок, басоль тощо. Важливу роль у відтворенні слухової уяви відводиться виконавсько-технічним прийомам – певного роду артикуляції, педалюванню

(педальна та безпедальна гра). Велике значення надається темпоритму, агогіці, потрібно, аби студент гнучко володів навичками точної ритмічної гри в швидкому темпі, до того ж був готовий до прискорень та сповільнень під час руху, як того вимагає народна традиція виконання подібних жанрів.

Виразне виконання середньої частини твору забезпечується як доброю піаністичною підготовкою гри октавно-акордової техніки, так і володінням кантиленної інтонації, вмінням провести фразу на широкому диханні, добитися співного звуку. Особливість мелодики даного твору полягає у тому, що в середній частині використовується мелодекламація, якби розспіване декламування поезії. Адже перу автора Скерца належать й поетичні твори, які також мають свою традицію натхненного декламування (у виконанні Б.Козака) тощо. Загалом виконання даної п'єси потребує як широкого комплексу піаністичних навичок, так й яскравої образної та слухової уяви.

«Гірська легенда» була написана композитором 1974 року, у пізній період творчості. Можна сказати, що цей твір увібрав у себе весь арсенал створених Кос-Анатольським за час своєї творчості фортепіанних виконавських виразових засобів. Це – масштабна композиція складної тричастинної форми з наскрізним розвитком тематичного матеріалу, наближена до романтичних балад. Для успішного виконання подібних творів, перш за все, необхідно розібратися з його драматургією, добре опрацювати мелодизм основних тем, зрозуміти у чому полягає їхнє контрастне співставлення, вивчити почерговість введення їх у сюжет, проаналізувати тонально-гармонічний план твору, композиторські засоби перетворення тематичного матеріалу. При виконанні цих завдань необхідно не забувати про головну художню фабулу твору, активізувати образно-художню уяву.

При подальшому детальному опрацюванні фактури даного твору стикаємось з низкою виконавсько-піаністичних завдань. Перша тема (f moll), яка викладена потужними октавами на forte, а також «збігаючий» вниз віртуозний пасаж, що уособлює як величність та суворість гірської природи, так й могутність духу горян, ставить перед виконавцем декілька досить

складних технічних завдань. По-перше, це вільне володіння октавною технікою, тобто потрібно активізувати опору руки від плеча, вистроїти фактуру по верхньому звуку, вміти чисто і точно попасти у стрибку на потрібний звук тощо. По-друге, відразу переключити граючий апарат на активну, біглу, чітко артикульовану пальцьову гру при сталій опорі. Друга тема (f moll), що за характером контрастує до першої, є уособленням ніжності, високого піднесення ліричних почуттів, вимагає вже іншої організації граючого апарату: активних, «промовистих», але дуже легких кінчиків пальців, іншого тактильно-слухового спрямування, гнучкої кисті, доброї моторики. Тембральне забарвлення, що нагадує звучання цимбалів, потребує тонкої педалізації.

Наступні дві теми розкривають найбільш ліричний епізод твору, це може бути картина зустрічі двох закоханих, напрошуються асоціації з персонажами карпатських легенд, наприклад Довбушем і Дзвінкою тощо. Міняється тональність – G dur – g moll, музика звучить в іншому емоційному ключі. Тут використано жанри пісні і танцю – коломийки. В пісенному епізоді (G dur), важливо добитися виразного інтонування мелодії в правій руці і легкого по звуку акомпанементу в лівій руці. Часом «пісня» перегукується з треллю умовного соловейка, якого потрібно майстерно імітувати звукозображальними прийомами, в яких використовується техніка трелей. Далі в коломийці (g moll, Piu mosso), необхідно добитися точного в темпоритмічному сенсі виконання акомпанементу в лівій руці і виразно інтонованої мелодії в правій руці. Інтонування мелодії ускладнюється мелізматикою, тож потрібно виробляти чітко артикульовану пальцьову гру, подбати про добру моторику.

Лірична ідилія переривається трагічними акордами (альтеровані септакорди), настає драматична кульмінація твору, нова зміна тональності (C dur), весь матеріал гармонізований з застосуванням альтерацій, використано складні хроматичні секвенції. Музика буквально вибухає стрімким арканом, який в образному сенсі уособлює битву з ворогом.

Токатна фактура, що викладена акордами, вимагає неабияких навичок володіння акордовою технікою в швидкому темпі. Необхідно також мати добре почуття ритму, щоби точно виконувати тріолі. До того ж потрібно з фактури «втягнути» і провести мелодію першої теми. Вимога автора *Agitato*, а потім *stringendo e crescendo*, вимагає від виконавця величезних емоційних та піаністичних зусиль. Своєї вершини кульмінація досягає момент переходу до репризи секвенцією, побудованою на інтонаціях першої теми. В цьому епізоді важливо добре вивчити проведену октавами в лівій руці мелодію, потім доповнити її розкладеними акордами в правій руці, спираючись на кожний перший звук фігурацій, який дублює октави в нижньому регістрі.

В репризі повторюється почерговість викладу тематичного матеріалу з першої частини (перша та друга теми) твору, і відповідним чином виконуються виконавсько-піаністичні завдання.

Кода у F dur, яка асоціюється з переможним фіналом драматичної історії, наповнена акордово-пасажною технікою, приносить нове технічне завдання – володіння технікою тремоло. В даному випадку потрібно організувати граючий апарат учня до обертальних рухів цілою рукою від плеча.

Підсумовуючи короткий методико-виконавський аналіз твору А.Кос –Анатольського «Гірська легенда», важливо відмітити, що процес роботи над цим твором та його остаточне виконання здатні допомогти талановитим студентам звершити суттєвий крок вперед у своєму музикальному, виконавсько-технічному та патріотичному поступі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архівна спадщина композитора Анатолія Кос–Анатольського. Каталог рукописів / Укл. і автор передм. О.Мельник–Гнатишин. Львів: НТШ, 1998. 352 с.
2. Булка Ю. Переднє слово // А.Кос–Анатольський. «Козацькі могили», «Гірська легенда», «Буковинська сюїта». Львів: Сполом, 2002.48 с.

3. Волинський Й. Анатолій Йосипович Кос–Анатольський. К.: Мистецтво, 1965. 76 с.
4. Ермінь Й. Невідомий Анатолій Кос–Анатольський у виконанні Марії Крушельницької та Богдана Козака // *Musica humana* / Зб. Статей кафедри музичної україністики. – Число 1. Львів, 2003. С. 336 – 340.
5. Козаренко О. Творчість А.Кос – Анатольського в контексті становлення національного музичного стилю // *Питання стилю і форми в музиці.* – Наук. Збірки ЛДМА. Львів, 2001. С. 123–130.
6. Фрайт О. Фортепіанна творчість А. Кос–Анатольського в контексті здобутків національної музичної культури. – Дрогобич: Вимір, 2004. 92 с.

Галина СЕНИК

(м. Львів, Україна)

НЕСТОР НИЖАНКІВСЬКИЙ. ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ

«Твори для молоді» (1934р. напис.)

Нижанківський Нестор Остапович (31.08.1893 – 12.04.1940) – український композитор, педагог–піаніст, музичний критик.

Народився 31 серпня 1893 р. в Бережанах на Тернопільщині у родині священника, композитора та диригента Остапа Нижанківського. Від 8-го віку опановував гру на фортепіано. Навчався у Стрийській гімназії, основи піанізму вивчав із батьком. Його перші композиторські спроби втілені у творах «Мелодія» для скрипки та фортепіано, хоровому творі «Весною».

Від 1910 року продовжив навчання у Львівській гімназії. Згодом вступив до Львівського вищого музичного інституту ім. М. Лисенка (клас фортепіано М.Криницької). У 1913 році Н. Нижанківський став слухачем філософського відділу Львівського університету, інституту музикології.

У 1920-му році зарахований до Віденської музичної академії у клас професора Й.Маркса, відомого композитора та музикознавця. У 1923 році переїхав у Прагу, де викладав музику в Українському педагогічному інституті ім. М. Драгоманова. Згодом Н. Нижанківський навчався у школі

вищої майстерності при Празькій консерваторії в класі композиції професора В. Новака. Наприкінці 1929р., після тривалого перебування на чужині Н. Нижанківський повернувся на Батьківщину.

Повернувшись до Львова, отримав посаду викладача у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка, викладаючи курс гри на фортепіано і теоретичні предмети: контрапункт, аналіз музичних форм, сольфеджіо, інструментознавство. Його фортепіанні твори пропагували відомі піаністи Любка Колесса, Дарія Гординська-Каранович, Галя Левицька, Роман Савицький-старший; вокалісти: Соломія Крушельницька, Одарка Бандрівська, Марія Сабат–Свірська; хорові колективи «Львівський Боян», «Стрийський Боян». Сам композитор теж давав концерти. Був талановитим педагогом. Серед його учнів – відомі музиканти: І. Соневицький, Р.Климкевич, Д. Колесса–Залеська, В. Кисілевська, О. П'ясецька–Процишин.

Після створення філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка в Стрию Н. Нижанківський викладав там курс теорії музики. Відіграв чималу роль в об'єднанні у 1934 р. професійних музикантів у Союз Українських Професійних Музик (СУПРОМ), до ради якого увійшли В.Барвінський, М. Колесса, Р. Криштальський, С. Людкевич. Нестор Нижанківський був обраний головою СУПРОМу. Він виступав активним рецензентом-критиком, публікуючи свої статті в різних газетах і журналах Галичини: «Діло», «Українські вісті», «Світло і тінь», тощо. Його публікації були різножанровими: рецензії, полемічна публіцистика, нотатки, музикознавчі статті.

Критична спадщина Н. Нижанківського цінна тим, що вона містить фактографічний матеріал про музичне життя Галичини того періоду.

У січні 1940 р. композитор емігрував до Польщі. В таборі для переселенців у м. Лодзі захворів і 12 квітня 1940 р. помер. Був похований у м. Лодзі. У 1993 р. прах композитора перепоховано у м. Стрий Львівської області.

Композиторська спадщина митця складається з фортепіанної та камерної музики, симфоній, солоспівів, творів для духового оркестру.

Твори для симфонічного оркестру: «Полонез», «Похоронний марш», «Просвітянський марш»; солоспіви: «Богородице Діво», «Жита», «Засумуй, трембіто», «Отче наш» та інші. Твори для фортепіано: «Вальс», «Великі варіації», «Відповідь на картку з Мадриду», «З мого щоденника», «Коломийка», «Спомин», «Інтермеццо», «Маленька сюїта», «Прелюдія і fuga на українську тему», «Fuga на тему В-А-С-Н», «Твори для молоді», та інші. Відомим є камерно-інструментальний твір Н. Нижанківського «Фортепіанне тріо» e-moll.

Предметом даного дослідження є збірник п'єс композитора – «Твори для молоді» (1934р. напис.), до якого увійшли 5 фортепіанних мініатюр. Кожна з п'єс має програмну назву і присвяту (близьким або знайомим композиторові людям, наприклад Ліді Нижанківській, Іваському Барвінському...) Музика відрізняється зображально-колористичними виразовими засобами, простими, але яскравими, легкими для запам'ятовування мелодико-ритмічними та гармонічними зворотами. Всі п'єси побудовані на темах народного характеру.

Так перша мініатюра – «Марш горобчиків» (C-dur) – відрізняється грайливим життєрадісним настроєм з використанням прийомів звукозображальності (інтервальні стрибки, октавні дублювання, регістрові переходи).

Ладовою грою світла і тіні, перемінним міноромажором (e-moll-G-dur) та тоніко-домінантової гармонії відрізняється сумна лірична «Староукраїнська пісня» (e-moll) – друга, контрастна за характером та темпом мініатюра циклу. Третя мініатюра альбому – «Коломийка» (d-moll) – це звернення до карпатського танцювального фольклору. Але композитор не цитує народні зразки, він, проникнувшись духом народної творчості, основується на мелодико-ритмічних зворотах коломийки, створює свій оригінальний твір з чіткою структурою танцю. Контрастом у темповому,

фактурному, а також жанровому плані є середня частина п'єси, яку композитор побудував на ритмі козачка.

Імітацією звучання віолончелі відрізняється фортепіанна мініатюра «Івасьо грає на чельо» (c-moll). Ніби діалог між двома виконавцями звучать переклички між різними регістрами інструменту, мелодія *Solo* доручена поперемінно лівій та правій рукам.

Заключна мініатюра альбому «Гавот ляльки» (G-dur) поєднує у собі ритмоінтонації народних танців двох країн: французького гавоту та українського козачка.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Життя і творчість. Львів-Нью-Йорк: вид-во М.П.Коць, 1997. 60с.
2. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Творчі портрети українських композиторів. К.: Музична Україна, 1972. 39с.
3. Кияновська Л. Стилєова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль: Астон, 2000. 339с.
4. Молчко У. Нижанківський Нестор // Стрийщина. Історія в іменах. Кн.2/[енциклопедичне видання]. Стрий: Щедрик, 2012. С.329 – 330.
5. Письменна О. Нестор Нижанківський: гармонічна мова фортепіанних творів // Стрийська дитяча музична школа ім. О. Нижанківського: історія та сучасний вимір: матеріали Міжнародної науково-теоретичної конференції 7.06.2013р. Стрий, 2013. С.210 – 216.
6. Соневицький І. Композиторська спадщина Нестора Нижанківського // Записки НТШ.-Т. ССXXVI: Праці Музикознавчої комісії. Львів, 1993. С.334 – 352.

Людмила СКРИПНИК

(м. Сєвєродонецьк, Україна)

**СОЛОСПІВИ М.ЛИСЕНКА І В.БАРВІНСЬКОГО
«МІСЯЦЮ-КНЯЗЮ!..» ЯК ПРИКЛАД МУЗИЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ
ПОЕЗІЇ І. ФРАНКА**

Постать Івана Франка у вітчизняній та світовій культурі ХХ ст. є настільки багатогранною, що митці і вчені різних галузей виявлятимуть і знаходитимуть все нові аспекти для осмислення його творчої спадщини.

Актуальність поданої роботи обумовлюється тим фактором, що музичне франкознавство обмежується невеликим колом наукових досліджень, більшість з яких припадає на другу половину ХХ ст. Поетична спадщина Івана Франка і її музичні інтерпретації є настільки цікавими і захоплюючими, що стали *предметом* для розгляду. *Метою* роботи є продемонструвати семантичну глибину і об'ємність поезії І Франка на прикладі втілення вірша «Місяцю-князю» в творчості різних композиторів, а саме М. Лисенка і В. Барвінського.

Цей вірш видатної збірки "З вершин і низин" неодноразово привертав увагу українських музикантів, мабуть тому, що образний світ вірша дуже живописний, мова барвиста і виразна, багата на метафори і порівняння.

Солоспів М. Лисенка «Місяцю-князю» – один з тих, що були написані з нагоди 25-літнього ювілею І. Франка і поклали таким чином резонансний початок музичній франкіані. Композиції були опубліковані 1898 року окремим ювілейним виданням під назвою «Зів'ялі листки. Композиції до поезій Ів. Франка». У творі тонко переданий настрій самозаглиблення, відчувається зв'язок із традиціями української піснетворчості, що простежується насамперед у музичній мові, насиченій характерними фольклорними зворотами, а також варіаційному розвитку тематизму. Це – типовий фортепіанний ноктюрн, що відчувається у супроводі: середній регістр, мажорна тональність, яка інколи затьмарюється акордом ІV щабля.

Характер твору врівноважений, тон оповідальний, образ місяця трактується за традиціями народної поезики і в дусі пейзажності. Межі форми чітко окреслені, музична будова відображає структуру вірша: три строфи, що починаються словами «Місяцю-князю» на нисхідному русі мелодії.

Патріарх професійної композиторської та піаністичної школи на Галичині першої половини ХХ ст. Василь Барвінський звернувся до поезії І. Франка двічі, створивши своєрідний вокальний диптих. Першою його частиною став солоспів «Місяцю, князю», що належить до найвищих досягнень композитора у вокальній музиці творчості взагалі. Твір було написано в 1923 році для голосу з фортепіано, а через десять років було зроблено оркестровий варіант супроводу.

Барвінський, як і Лисенко, дав солоспіву підзаголовок «ноктюрн». Але у Барвінського стають центральними саме драматичні образи. У солоспіві панує морок, настрій тривожний, таємничий і похмурий, який ще більше підсилюється поступовою хроматизацією тканини в процесі розвитку. До того ж Барвінський обирає тональність *b-moll*, яка найчастіше пов'язується з трагічною образністю.

Солоспів відзначений інтенсивним ладогармонічним, ритмічним, фактурним, тембральним розвитком. Вокальна партія виростає з народнопісенного зерна і має кантиленну природу, проте в процесі розвитку зазнає ладово-інтонаційних змін, стає декламаційною, ритмічний малюнок ускладнюється, фрази стають уривчастими, гнучко реагуючи на емоційні зміни в тексті.

Щодо структури, то композиція в романсі Барвінського значно складніша, ніж у Лисенка, містить ряд розгорнутих контрастних епізодів. Така структурна розгорнутість виникає саме завдяки зростанню ваги інструментальної партії, яка несе основне образно-драматургічне навантаження. Розвинені сольні епізоди набувають значення окремих розділів композиції. Солоспів Барвінського переростає рамки вокальної мініатюри, набуває рис вокально-інструментальної поеми.

В своїй роботі «Інтерпретація поезії І.Франка у вокальних творах В.Барвінського» Оксана Басса [1] відзначає, що у трактуванні жанру ноктюрна композитор наближається до митців ХХ ст., створюючи панорамну картину з глибоким філософським осмисленням дійсності, де зображальність відступає на другий план. Переосмислюється і образ місяця, що є символом блукань людської душі. Твір Барвінського позначений оригінальністю прочитання змісту поетичного першоджерела, новаторством в галузі музичної мови, форми і по праву може називатися новаторським внеском в жанр українського солоспіву.

Поезія «Місяцю-князю». відзначена надзвичайною проникливістю, в ній поєднані багатство художніх засобів з широким спектром переживань ліричного героя і текстуальною багатоплановістю. Саме цієї надало можливість Лисенку і Барвінському створити дві різнопланові інтерпретації одного поетичного тексту – проникливо-ліричну і пристрасно-драматичну.

ЛІТЕРАТУРА

1. Басса О. «Інтерпретація поезії І. Франка у вокальних творах В. Барвінського» // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах. / Упоряд. В.Грабовський. Дрогобич: Посвіт, 2008.
2. Карась Г. Іван Франко в контексті музичної культури української західної діаспори ХХ ст. [Електронний ресурс] // URL: <http://lib.if.ua/franko/1325767834.html> (дата звернення: 10.09.2019).

Наталія СЛОБОДЯН

(м. Дрогобич, Україна)

ЗАСАДИ ПРОГРАМНОСТІ У КОНЦЕРТНІЙ ФАНТАЗІЇ

МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО

«ПОКЛОНІННЯ ДАЖБОГУ – СОНЦЮ»

Протягом усієї історії людської цивілізації сонце було об'єктом поклоніння в багатьох культурах. Своєю життєдайною силою завжди викликало у людей почуття благоговіння і страху. Люди чекали від нього

дарів – добра, достатку, багатого врожаю або кари – негоди, бурі, граду, неврожаю.

У слов'янській міфології Сонце – це Дажбог, Божество світла і добра, опікун народу і громади. Автор «Слова о полку Ігоревім» називає наших пращурів «Дажбожими онуками».

На думку академіка Б. Рибаківа, культ Дажбога сформувався за скіфських часів, в VI – IV сторіччях до н.е.

В Києві ще за трипільської культури було велике капище Дажбога. Дажбог вважався верховним божеством, під його владою було все небо – цитадель Всесвіту.

Зображення Дажбога було і в пантеоні князя Володимира на Старокиївській горі. З давніх часів сонцеликий образ Дажбога малювали на вітрилах кораблів, що виходили з Київської гавані. Зображення Дажбога було першим гербом Києва.

Найстародавніші язичницькі обряди і молитви до Дажбога пов'язані з щорічними святково-ритуальними діями, що відповідали сонячним циклам. Такі дії і обряди мали ознаки синкретичності. В них органічно поєднувались танець, пісня, пантоміма, речитатив.

Тематика язичницьких вірувань і їхній світогляд цікавили українських композиторів: Миколу Леонтовича, Лесю Дичко, Євгена Станковича та ін..

Фортепіанний твір Миколи Ластовецького також пов'язаний з тематикою стародавніх язичницьких вірувань наших предків. Це концертна фантазія «Поклоніння Дажбогу-Сонцю» (предковичне обрядове дійство) зі збірки «Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва», зошит III.

В основі тематизму твору лежать дві «заклички до сонця» з великосекундових інтонацій давньоархаїчного походження, які композитор використав при написанні «Маленької сонечкової сюїти» – «Прийди, прийди, сонечко» та «Сонечко, сонечко».

П'єса не має чітко визначеної форми.

У передмові до збірки З.Ластовецька – Соланська зазначає: «У музиці слово «фантазія» означає відсутність чітко окресленої загальноприйнятої форми, яка не співпадає зі «стандартною» класифікацією структур. Все ж даний твір в цілому демонструє ознаки тричастинної будови з елементами *da capo* та рондоподібними рисами. Можна припустити, що слово «фантазія» в даному випадку скоріше застосовується за його прямим грецьким значенням – «вигадка», тобто автор покладається на уявлення виконавцем якогось сюжету або сюжетної лінії язичницького обрядового дійства, які креативно «навіює» сама музика» [2, 4]. Власне, сама назва твору змістовно ємка і викликає зорово-просторові асоціації.

Невеликий за розміром вступ впроваджує нас в атмосферу початку дійства. Звучить велична фанфароподібна тема «заклику вождів». Їй спочатку дуже несміливо «відповідає» падаюча, імітуючи поклін, секундова фігурація, з якої поступово «народжується» основна тема дійства «Прийди, прийди, сонечко». Розпочинається вихор ритуального танцю. Тема «закличок до сонця» звучить на тлі ритмічних остинатних басів, які «обрастають» акордовими ритмізованими формулами, що викликають асоціацію тупотіння ногами. Чітка ритмічна пульсація акцентів на слабих долях нагадує ритм коломийки. Окремі вигуки з «натовпу» (т.т. 43, 45, 47, 50, 53, 54) ще більше активізують емоційну напругу.

Епізод *Allegro assai (giocososo)* вводить нас в інший, «жіночий світ». Фактура стає більш прозорою, штрих *staccato* надає музиці легкості, граційності. Епізоди *subito p* чергуються з епізодами *subito f*, основна тема переплітається з синкопованими октавними вигуками. Тема деформується в ритмізовану секундову остинатну формулу, відновлюється стихія *forte*.

Наступний епізод *Maestoso* (т. 215) містить величне акордове проведення теми «заклику вождів» зі вступу на тлі «повзучих» тремоло, що надає музиці характеру містичності.

Meno mosso (misterioso) заспокоює емоції і плавно підводить до найсокровеннішого епізоду – молитви *Largo religioso* (т. 234).

Фактура молитви нашої хвилює на думку, що перед нами чоловіча і жіноча половини громади схилились в спільному благанні до божества. Музика тиха, просвітлена, повна надій і сподівань...

Наступний етап дійства – підготовка і принесення жертви. Епізоди зображення страху і очікування (октавні *martellato* у т.т. 260 – 265; 274 – 277; 314 – 316; 321 – 322; 341 – 342) чергуються з епізодами «дії». Перемінний метроритм, низький регістр, динамічні нагнітання підкреслюють архаїку музичного матеріалу, а епізод *Marciale* з пунктирним ритмом, динамічним і темповим наростанням готує до коди-фіналу, де знову повертається тема «заклику вождів» зі вступу. Фактура стає об'ємнішою, емоційна напруга зростає. Композитор для цього майстерно використовує звучання кластерів в обох руках, *glissando* одночасно двома руками. Динаміка *ffff* і *sffff* підкреслює апофеоз, емоційний «вибух» останніх тактів «Дійства».

Шлях до втілення глибинних змістовних якостей твору відкривається, перш за все, через фактуру. Фактура в основному акордова. Використання прийомів *glissando*, *martellato*, *тремоло*; синкопи, акцентуації, ритмізовані кластерні формули, фактурні і динамічні накопичення допомагають створити атмосферу архаїки, містики, стихії, екстазу.

Композитор повністю зберігає інтонаційну структуру музичної теми, добирає такі засоби і способи розвитку, які диктує образно-емоційний зміст твору, свіжо і винахідливо застосовує фактурно-кolorистичні прийоми, породжені художньою практикою нової доби, що осучаснюють і збагачують фольклорний матеріал.

Найважливішим засобом розвитку музичного матеріалу є метроритм. Він визначає драматургію і динаміку розвитку. Стихія ритму пригнічує інші виразні засоби і передовсім – мелодичне начало. Лінія може приймати образ мелодії, а може і не приймати. Мелодія – лише одне з втілень лінеарності, але основний її вид – інтонація ритмічних долей.

Композитор відмовляється від прийомів секвенційного розвитку, застосовуючи різноманітні остинатні прийоми у вигляді органних пунктів,

ритмоформул, що, повторюючись, створюють ефект послідовного емоційного нагнітання.

У творі переважають епізоди в швидкому і дуже швидкому темпі. Градації темпу коливаються від Grave (чвертка=40) до Prestissimo (чвертка=208). Зміна темпів відбувається 19 разів. Агогічні зміни виписані композитором детально. Палітра динаміки багата – від ppp до ffff, від *subito p* до *subito f*. В епізоді Largo religioso (т. 234 – 253) динаміка виписана для кожної руки окрема, що пов'язано з поліфонічністю фактури (імітація).

У нотному тексті композитор дає чіткі вказівки щодо характеру і способу виконання певних піаністичних прийомів.

Авторська педалізація є лише в окремих епізодах, де фактура – багатошарова, охоплює великий діапазон звучання (Вступ, Largo, Largo religioso, Animato – Кода). Проте, вживання педалі загалом залежить від правильного прочитання фактури, темпу, штрихів тощо.

Через спрямовану детальну роботу над фактурою актуалізується виконавське розуміння твору. Виявлення логіки фактурної побудови має суттєве значення для інтерпретації твору, як і піаністична підготовка виконавця, яка вимагає віртуозного володіння сучасними прийомами і способами гри на інструменті.

Своїм твором композитор прагне привернути увагу нового покоління музикантів до історії України, до пізнання предвічних традицій свого народу і національної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Войтович В. М. Українська міфологія. Київ: Либідь, 2002. 664 с.
2. Ластовецька – Соланська З. Передмова. М. Ластовецький. Фортепіанні твори для дітей та юнацтва. Зошит 3. Дрогобич: Посвіт, 2016. С. 3 – 8.
3. Попович М. В. Нарис історії культури України. Київ, 1998. С. 22 – 55.

ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТНИХ ПРОГРАМ КОНКУРСУ

«PERPETUUM MOBILE»

Активну та важливу роль у популяризації акордеонного мистецтва, виявленні і підтримці талановитої молоді, презентації нових творів для акордеона на Дрогобиччині відводиться міжнародному конкурсу баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile». Учасники цього мистецького форуму змагаються у семи категоріях, об'єднуючи усі ланки музичної освіти, професійних виконавців та мистецькі колективи, що унаочнюють повне розмаїття музичної культури. Представницька панорама унаочнює учасників із України, Білорусі, Словаччини, Сербії, Литви, Латвії, Німеччини, Італії, Росії і т.д. Репертуар конкурсантів відзначається великою кількістю різних жанрів і стилів; до нього входять твори академічної, народної, естрадної, джазової музики, авангард.

У рамках цього заходу щорічно проводяться майстер-класи досвідчених викладачів та науково-практичні конференції «Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практики» і «Творчість для народних інструментів композиторів України та зарубіжжя», де здійснюється осмислення стану та шляхів розвитку сучасної музичної освіти в Україні, окреслюються перспективи сучасного музиканта-педагога, аналізуються здобутки у сфері народно-інструментального мистецтва в Україні та за кордоном. Відбуваються, виступи відомих представників акордеонного і баянного мистецтва та творчих колективів.

Важливим елементом розвитку цього мистецького дійства постають концерти, учасники яких є не лише конкурсанти та переможці минулих років, а й члени журі та відомі музиканти – гості імпрези. В рамках конкурсу з концертними програмами виступали: Я. Олексів, Ю. Кіпеня, дует баяністів (В. Дорохін та М. Шумський), ансамбль народної музики «Барви Карпат» (2008); І. Сиротюк, П. Фенюк, «Orchestra Vito» (2009); В. Пацюрковський,

Я. Олексів, А. Нижник, В. Мурза, В. Зубицький, квартет баяністів «Гармонія» (2010); В. Куриленко, Б. Мирончук, Володимир та Наталія Зубицькі, дует акордеоністів (О. Мірошніченко та Д. Глущенко), оркестр народних інструментів ім. В. Воєводіна Донецької музичної академії ім. С. Прокоф'єва (2011); В. Мурза, Б. Мирончук, Я. Олексів, А. Нижник, Д. Жаріков, Т. Антіпов, Є. Кочетов, Г. Коч, Н. Чуприна, камерний оркестр «Гомін», оркестр народних інструментів під керівництвом М. Дмитришина (2012); В. Грачов, В. Бондаренко, А. Дубій, А. Нижник, Є. Суслов, В. Козицький, «Прикарпатський дует баяністів», дует (Є. Мондравський та У. Мізя), інструментальне тріо «Гармонія», ансамбль народних інструментів «Мозаїка» (2013); В. Мурза, А. Нижник, В. Пліговка, народний інструментальний ансамбль «Намисто» (2014); С. Грінченко, квартет баяністів імені М. Різоля, естрадний ансамбль «Сузір'я блюзу» (2015), Т. Антіпов, Р. Кудін, квартет народних інструментів «Мурза», солісти, колективи та випускники ІММ ДДПУ ім. І. Франка (2016); Володимир, Наталія та Станіслав Зубицькі, Р. Сапунцов, В. Салій, О. Мурза, Д. Жаріков, М. Стоїменов, Е. Барткевічюте, В. Пліговка, І. Єргієв, квартет баяністів ім. М. Різоля, оркестр народних інструментів ІММ ДДПУ ім. І. Франка (кер. Р. Стахнів), симфонічний оркестр та хор Дрогобицького МК ім. В. Барвінського (2017); І. Саєнко, Г. Хермоса, дует «Passione», «Quartet Akkorproject» (2018); М. Стоїменов, М. Гафич, Е. Барткевічюте, І. Саєно, М. Которович, квартет баяністів ім. М. Різоля, камерний ансамбль «Артехата» (2019).

Ще однією особливістю постають презентації композиторами-виконавцями власних творів. Така практика є доволі поширеною в рамках проведення «Perpetuum mobile». Свої напрацювання в стінах дрогобицького ВЗО презентували Ярослав Олексів («Одкровення», «Токата», «Let`sruninjazz», «Елегія», та ін.), В. Зубицький («Від Фанчеллі до Гальяно», «Болгарський зошит», «Скрипаль, який грає і танцює», «Присвята Астору Пяццоллі», «Дякую тобі, Пезаро», «Россініана», «Ріка життя», «Хмарки»,

«Чардаш» та ін.), Борис Мирончук («Концертна самба», «Циганський барон»), Олександр Суворих («Парафраз на теми опери Кармен», «Молодецька пляска», «Варенички»), Горка Хрмоса («Gernika 26/4/1937», «Goya, Capricho 43», «Oda», «Fragilissimo», «Saudade Artica», «Pater Noster», «Anantango», «Northern Lights», «Paco», «Variacionessobreel Lidertango»), Іван Єргієв («Сповідь», «Акторка», «Гальяно-сюїта» в 3-х частинах), Роман Стахнів («Коло.Мийка», «Поет мовить», та ін.).

Не менш цікавими є концерти, присвячені ювілеям митців, композиторів. Так, 30 квітня 2012 року в рамках V «Perpetuum mobile» був проведений творчий вечір композитора, баяніста, диригента Володимира Рунчака, у якому взяли участь солісти Одеської філармонії, лауреати міжнародних конкурсів Георгій Коч (баян) та Наталія Чуприна (ф-но). У їхньому виконанні прозвучали «Дві сповіді», симфонія для баяна і симфонічного оркестру «Страсті за Владиславом», дві частини із сюїти №1 «Портрети композиторів»: «Наслідування Д. Шостаковича» та «Біля портрета І. Стравінського», «Messadaregiem». Весь концерт супроводжувався коментарями, анотаціями та цікавими фактами із життя митця академіком Андрієм Сташевським.

В цьому ж році (27 квітня) проводився творчий вечір заслуженого діяча мистецтв України, композитора Юрія Кіцили під назвою «Христос Воскрес». У першому відділі глядачі мали можливість милуватись виконавською майстерністю камерного оркестру «Гомін» Тернопільського музичного училища ім. С. Крушельницької (кер. Ю. Кіцила) та вокалом Миколи Блаженка, Вадима Дарчука, Володимира Шигая, Олега Лихача, Маріанни Лаби. Другий відділ презентував оркестр народних інструментів (кер. М. Дмитришин). У програмі концерту прозвучали твори О. Білаша, О. Вихруща, В. Барни. Програму вела заслужена артистка України Андріана Онуфрійчук.

11 травня 2013 року в рамках VI «Perpetuum mobile» було проведено концерт Барокової музики у якому взяли участь лауреати міжнародних конкурсів «Прикарпатський дует баяністів» (В. Чумак та С. Максимов),

Андрій Дубій, Артем Нижник, інструментальне тріо «Гармонія». У виконанні митців прозвучали твори Й. С. Баха (Токата та Фуга d-moll, Хроматична фантазія та фуга d-moll), Й. С. Баха – А. Вівальді (Концерт a-moll (1 ч.), Органний концерт d-moll, Концерт d-moll (III-IV чч.)) та Й. Пахельбеля (Чакона f-moll).

Окрім цього, в рамках IV та IX «Perpetuum mobile» були проведені концерти з нагоди 10-річчя та 15-річчя кафедри народних музичних інструментів та вокалу Інституту музичного мистецтва ДДПУ ім. І. Франка, за участі солістів та колективів кафедри, факультету, запрошених гостей, випускників.

Варто зазначити, що 3 травня 2019 року на XII «Perpetuum mobile» Квартет баяністів ім. М. Різоля Національної філармонії України представив концертну програму «MADE IN UKRAINE», до якої ввійшли твори виключно українських композиторів: Д. Бортнянського (фрагмент з опери «Алкід»: «Танець Духів» та «Танець Фурій»), А. Сташевського (сюїта «Давньокиївські фрески» у 9-ти чч.), В. Польової («Ходіння по водах»), І. Шамо («Веснянка» з Української сюїти), М. Скорика («Іспанський танець» з музики до драми Лесі Українки «Кам'яний господар»), А. Білошицького («Меланхолійна прелюдія» та «Два корифеї») та В. Довженка – М. Різоля (Токата на українську народну тему «Їхав козак за Дунай»).

Таким чином, в рамках конкурсу «Perpetuum mobile» систематично проводять концерти виконавців світової слави та переможців минулих років, репрезентуються концертні програми української й світової спадщини, прем'єрні концерти та презентації нової музики, тим самим впливаючи на сучасний стан баянно-акордеонного мистецтва та культури сьогодення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Душний А. Міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» як чинник пропаганди народно-інструментального мистецтва України. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського: Виконавське музикознавство: стильові парадигми композиторської творчості та

музично-виконавської інтерпретації, актуальні проблеми музичної педагогіки / [автори проекту, ред.-упоряд. М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова]. К.: НМАУ ім. П. Чайковського, 2013. Вип. 107. С. 72–84.

2. Програми конкурсу «Perpetuum mobile». Дрогобич : «Посвіт», 2008. 30 с.; 2009. 36 с.; 2010. 36 с.; 2011. 72 с.; 2012. 72 с.; 2013. 80 с.; 2014. 52 с.; 2015. 44 с.; 2016. 52 с.; 2017. 64 с.; 2018. 72 с.; 2019. 72 с.

Євген СОВ'ЯК

(м. Дрогобич, Україна)

ВІСІМ ПРЕЛЮДІЙ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

Творчість Василя Барвінського є цікавим та самобутнім явищем в українській фортепіанній музиці, адже вона завжди відзначалася жанровим розмаїттям. Погляди сучасних фортепіанних педагогів все більше звертаються до неї, а нещодавно у видавництві «Посвіт» були опубліковані «Вісім фортепіанних прелюдій Василя Барвінського» [1], упорядковані Людомиром Філоненком (доктор філософії, завідувач кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, член НСКУ, Голова Дрогобицького осередку НТШ (музикологічно-фольклористична комісія)) та Олександрою Німилович (доцент Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, член НСКУ та НТШ).

Василь Барвінський (1888-1963) – видатний український композитор, піаніст, музичний критик, диригент, педагог, учень таких знаменитих професорів музики як Вілем Курц, Ісаак Гольдфельд, Вітєзслав Новак. Згодом він виховав відомих постатей української музичної культури, а саме: Дарію Гординську-Каранович, Романа Савицького, Олега Криштальського та ін.

Становлення В. Барвінського як професійного музиканта відбувалося професійно і фундаментально. Уже в молоді роки він володів неабиякими творчими здібностями, писав зрілі й художньо довершені твори, до яких

можна віднести й «Вісім фортепіанних прелюдій», поданих в даному збірнику. Прелюдії написані у 1908 році, проте спочатку були видані тільки п'ять з них (Лейпциг, 1918), три інші вийшли друком вже у 2006 році («Коло», Дрогобич, упорядники Людомир Філоненко і Вікторія Сенкевич). Підготовлені до видання «Вісім прелюдій В. Барвінського» як єдиний цикл публікуються вперше.

З самого початку навчання у В. Новака В. Барвінський серйозно займався композицією. Одним із ключових принципів цього знаменитого педагога і композитора було прагнення прищепити учням інтерес до вивчення народної пісні. Таким чином, використовуючи мелодичну основу української народної пісні, В. Барвінський надав своїм творам відповідних барв, справжньої народності. Ці риси виявляються і у фортепіанних прелюдіях. Прелюдії В. Барвінського вирізняються імпресіоністичним колоритом і водночас фольклорністю, зокрема серед них можна знайти яскраві зразки імітації коломийки.

В. Барвінський писав: «Ще й сьогодні відчуваю якесь рідкісне хвилювання, коли згадую, як мій вчитель, переглянувши і погравши принесену мною «пасторальну» прелюдію (яку я написав протягом чотирьох годин) сказав, що це добрий кусничок»[2, 17 – 18].

Перевтілення фольклорних джерел у прелюдії європейської манери особливо любляв В. Барвінський, будуючи їх на зовсім простому мотиві вузького діапазону. Народні риси музичного розвитку зумовлюють однотемність багатьох мініатюр композитора, варіаційний принцип їх побудови. Ця особливість властива і «пасторальній» прелюдії. У ній варто звернути увагу, крім того, й на таку важливу прикмету стилю В. Барвінського як витончене використання гармонічної перемінності, що теж є у нього важливим засобом розвитку.

Характерні риси для творчого письма В. Барвінського виявилися й у двох інших прелюдіях імпресіоністичного спрямування: № 3 мі мінор та № 7 сі бемоль мінор. У гармонії В. Барвінського є своєрідна особливість: це

типове для народної музики поєднання мажору та мінору. Остання прелюдія, що рахувалася в опусі українського композитора як восьма (опублікована під № 5), визначена ним самим як героїчна. Це єдина в циклі пізньоромантична за стилем п'єса – бурхлива, схвильована, безумовно, споріднена з «Революційним» етюдом Ф. Шопена.

Єдину прелюдію з яскраво вираженою фольклорною мелодичною основою (соль мінор) було задумано як етюд. Її можна визначити як стилізовану коломийку з властивими цьому жанру безупинним моторним рухом, із повторенням елементів гуцульського танцю – кружляння в обсязі трихорду з поверненням до вихідної тонічної опори. Водночас, використовуючи форму коломийки, В. Барвінський тоді ще не прагнув до буквального відтворення своєрідного гуцульського колориту. Він свідомо вважав, що засобом ознайомлення світу з українським фольклором має бути професійна музика. Композитор шукав відтінки втілення народної творчості у засобах гармонії, фактури, але одночасно він тонко відчував народні особливості розвитку й ладовості.

Без сумніву, проаналізовані «Вісім прелюдій» для фортепіано Василя Барвінського дають підставу рекомендувати їх до навчально-виховного процесу вищих музичних й музично-педагогічних закладів України, адже використання високохудожнього доробку композитора сприятиме пропаганді справжніх перлин української музичної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський В. Вісім прелюдій. Для фортепіано / Ред.-упор. Л. Філоненко, О. Німилович. Дрогобич: Посвіт, 2019. 64 с.
2. Павлишин С. В. Барвінський. Київ: Музична Україна, 1990. 86 с.

Лариса СОЛОВЕЙ

(м. Дрогобич, Україна)

БОРИС ЛЯТОШИНСЬКИЙ. СИМФОНІЇ «ПІД АРЕШТОМ»

У січні минуло 125 років від дня народження видатного композитора-симфоніста світового рівня – Бориса Лятошинського (1895 – 1968). Водночас виповнюється ще одна дата – 65 років від часу повернення до життя знакового твору Лятошинського – Третьої симфонії.

Складним був творчий шлях композитора в мистецтві. Борис Лятошинський народився 1895 року на Житомирщині, в інтелігентній, відомій у місті сім'ї. Його батько був директором Житомирської гімназії, ретельним дослідником історії, автором кількох друкованих праць. Сім'я товаришувала з родиною Косачів, батьків Лесі Українки.

Спадковий інтелігент, Борис Лятошинський у 1918 році закінчив юридичний факультет Київського університету, рік по тому – Київську консерваторію по класу композиції Рейнгольда Глієра. Викладає музично-теоретичні дисципліни, а згодом стає професором Київської та Московської консерваторій.

Діапазон творчості композитора надзвичайно широкий. У його доробку багато інструментальної музики, хорової, вокальної. Вона пов'язана з іменами Г. Сковороди, І. Франка, Т. Шевченка, Л. Українки, І. Котляревського, М. Коцюбинського та ін. Це численні обробки народних пісень, «Український квінтет», «Сюїта на українські народні теми», це музика до кінофільмів «Григорій Сковорода», «Іван Франко», «Тарас Шевченко».

Але Лятошинський в першу чергу композитор-симфоніст і симфонізм його новий в українській музиці – філософсько-драматичний. Для нього симфонізм – спосіб життя в музиці, принцип мислення у всіх без винятку творах.

Борис Лятошинський – один з перших українських композиторів, музика якого звучала здебільшого за кордоном (Чехія, Польща, Франція, Югославія, Канада, США, Аргентина). «Слухаючи майстерні симфонії не

можна збагнути, чому така чудова музика так довго лишалася невідомою світові? Як і багато сучасників, Лятошинський став жертвою забороненої культури політики радянського режиму» (з журналу «CD Review», London).

30-ті роки. Розгортається «похід» проти Лятошинського, спроби повісити на його музику ярлик «ізмів» (а згодом і на його учнів) – модернізм, індивідуалізм, особливо – космополітизм.

Несприйняття й переслідування його двох найгеніальніших за силою впливу та правдивості трагічного відчуття епохи Другої та Третьої симфоній.

У 1937 році Друга симфонія – навіть не виконана – дістала різку оцінку московської критики. Автора звинуватили в небажанні «наблизитися до яскравого і хвилюючого радянського життя і перемогти в собі тяжкий тягар формалізму» (за сторінками радянських видань). Історія Другої симфонії видається чи не найтрагічнішою в українській музичній культурі радянських часів. Подібно Шостій симфонії Миколи Мясковського та Четвертій Дмитра Шостаковича симфонія Бориса Лятошинського опинилася «під арештом». Вона отримала «клеймо» антинародної, формалістичної, як зрештою і всі твори композитора.

«Як композитор я мертвий, і коли воскресну – не знаю...» – ці страшні слова були написані Лятошинським трагічного 1948-го, коли ланцюгова реакція свідомості натовпу привела людство до явищ масового гіпнозу – фашизму, геноциду, тоталітаризму.

1951 рік. Третя симфонія стає кульмінацією боротьби проти композитора. Нове, глибоке узагальнення ідеї війни і миру, проблемне відображення категорії історії та сучасності, механізму соціальних колізій епохи – все це поставило симфонію на рівень кращих досягнень сучасної світової музичної культури – творів Онеггера, Шостаковича, Стравинського, Шенберга.

Блискучий прем'єрний успіх твору у 1951 році, публіка стоячи аплодує Лятошинському, а після – засудження твору як «антинародного», як «формалістичний мотлох, який треба спалити». Публікації нагадували

інспіровану змову. Це була розправа і над твором, і над автором, якого звинувачували в неправильності боротьби проти війни, що зображує війну не досить естетично, використовуючи занадто різкі звукосполучення.

Критика на ідеологічному ґрунті призвела до створення другої редакції симфонії, виконаної під орудою Євгена Мравинського, авторитет якого став певним захистом для твору (1955). Ставлення до симфонії різко змінилось, і вона стала етапним твором української симфонічної музики.

Чому Борис Лятошинський потрапив під вогонь нещадної критики і в 1948, і в 1951 рр.? Причин багато. Можливо, не дано було всім відразу сприйняти новостворену симфонію – монументальну, глибоку за концепцією, своєрідну за музичною мовою, жанрово-стильовими витоками.

Вже з перших своїх творів композитор тяжів до сучасної музичної мови. Він вніс новий «код» в українську музику. Його мова не була пісенна, а повною різких стрибків, дисонантних гармоній. Вона була дуже напруженою, і це не подобалося очільникам того офіційного канону, який почав формуватися в другій третині ХХ століття. Вони вважали таку мову чужою для соцреалізму, а Лятошинського – лідером формалістичного руху в Україні.

Композитор завжди відстоював справжнє новаторство у творчості, розцінюючи його як необхідний для кожного художника рух вперед, закликав не боятись чогось нового, якщо воно є щирим і не виходить за межі естетичних вимог.

Композиторська школа Бориса Лятошинського – це передусім виявлення індивідуальності, повага до іншої думки, свобода пошуку. Тому настільки не схожі один на одного у своїй творчості його учні – Валентин Сильвестров і Леонід Грабовський, Віталій Годзяцький, Володимир Губа і Микола Полоз, Євген Станкович, Іван Карабиць та Ігор Шамо. Кожен із них, вибравши власний шлях, у кожному своєму творі залишається вірний головному заповіту Вчителя – «...залишатися чесним і безкомпромісним громадянином, служителем моральності і совісті».

ЛІТЕРАТУРА

1. Гожик Ю. За вимогою історичної справедливості: [Третя симфонія Б.М.Лятошинського] / Ю. Гожик // Музика. 1997. № 1. С. 4 – 5.
2. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. К., 1969. 428с.
3. Іваницька Я. Гортаючи сторінки архіву: [Третя симфонія Б.Лятошинського] / Я.Іваницька // Музика. 2001. № 4/5. С. 9–11.
4. Кияновська Л. Українська музична культура. Львів, 2009. С.150 –158.
5. Копиця М. Симфонії Б. Лятошинського / Марианна Копиця. К., 1990. 132с.
6. Котляревська О. Третя симфонія і суперечливість сприйняття // Музика, 1994, № 6.
7. Кузик В. Пам'яті майстра / В.Кузик // Укр. культура. 1995. № 4. С.8.
8. Музичний світ Бориса Лятошинського. Зб. матеріалів Міжнародної теоретичної конференції. К., 1995. С. 149.
9. Олійник Л. Скарб Бориса Лятошинського / Л. Олійник // Дзеркало тижня. 2005. 29 січня. №3. С.7.
10. Самохвалов В.Борис Лятошинський / В.Я. Самохвалов. К., 1972. 42с.
11. Сюта Б. Період національного відродження. Українська музична культура 1920 – 30-х років/ Л. Корній, Б. Сюта // Українська музична культура. Погляд крізь віки. К., 2014. С. 393–405.

Ірина СОСЯК

(м. Дрогобич, Україна)

ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ У ФОРТЕПІАННІЙ ПЕДАГОГІЦІ РОМАНА САВИЦЬКОГО

Роман Савицький (1907 – 1960), визначний український піаніст, педагог і музично-громадський діяч, учень Василя Барвінського (Львівський Музичний інститут імені Миколи Лисенка) і Вілема Курца. (Празька консерваторія). Викладав фортепіано в Музичному інституті імені М.Лисенка у Львові та в його філіях у Стрию та Самборі. Доцент Львівської консерваторії і декан фортепіанного факультету (1939– 1941). Після Другої

світової війни емігрував до Німеччини, де в Берхтесгадені заснував музичну школу. В 1949 р. переїхав у США, де організував Український музичний інститут (1952– 1959) [1;2].

Був не тільки відомим піаністом, але й визначним педагогом. Як педагогічну спадщину залишив методичну працю «Основні засади фортепіанної педагогіки» (1954 – 1955). Це була одна з перших методичних праць в українській педагогіці, в якій, незважаючи на невеликий об'єм, достатньо повно розглянуті основні питання виховання піаніста-виконавця.

На перше місце, з усіх актуальних проблем навчання, Р.Савицький ставить проблему мислення, яку називає «ментальність учня». «Це незаперечний факт, що центром усіх добрих чи поганих дій учня є його спроможність або неспроможність ментально зосереджуватися <...>, беручи в цілому, гра на фортепіано як точна наукова система (а такою вона сьогодні є) мусить бути оперта на відповідному вишколенні мислення» [3,6]. Найціннішим вмінням, яке потрібно виховати в учня є когнітивна здатність керування ігровим апаратом, що забезпечить ефективність виконання практичних завдань. Тому автор вважає необхідним чітко структурувати процес мислення, де передувати дії повинно усвідомлення і розуміння матеріалу. На думку автора, цей процес необхідно починати вже на початковому етапі навчання гри на фортепіано і з наймолодшими учнями. Такий підхід забезпечить здатність учня самостійно справлятися з ритмічними, інтонаційними труднощами а також аналізувати фразування.

Підкреслюючи, що тільки добре організоване мислення приведе «до правильного емоційного репродукування твору» [1, 6], Роман Савицький вважає, що ця проблема, будучи важливою, вже у перші два роки навчання набирає щораз більшого значення з розвитком майстерності учня. Вона відіграє головну роль у вивченні творів напам'ять, впливає на досягнення учнем стилю, допомагає зрозуміти форму твору, дає можливість збільшення і утримування репертуару.

Що стосується розвитку техніки, Р. Савицький засуджує тенденцію «техніки заради техніки». Наголошує на необхідності розуміння техніки як оволодіння всіма засобами музичної виразності, а не тільки біглості та рухливості пальців. А досягнути цього можна тільки завдяки якісній, послідовній і різносторонній праці. Такий підхід відповідає використанню педагогічно-психологічного принципу системності і послідовності навчання.

Головною умовою успіхів у роботі над технікою вважає **повне усвідомлення** того, що загалом називається механіка гри.

Будь-яка діяльність характеризується певною структурою, в якій виділяють дії (частина діяльності, що має самостійну, усвідомлену людиною мету) та операції (спосіб здійснення дії). Р. Савицький підкреслює, що дія повинна йти перед операцією а не навпаки, що характеризує усвідомлену цілеспрямовану діяльність.

Щодо постановки ігрового апарату, то важливим є процеси пояснення (вчителя) та сприйняття учнем матеріалу. Якщо учень одержав певні неправильні ігрові навички до початку професійного навчання, то це може стати великою проблемою. Такі ігрові навички перетворюються в умовні рефлекси. Їх усунення вимагає великих зусиль і тривалого часу, що однаково не завжди приводить до позитивних результатів.

Методика проведення уроку, запропонована автором, цілком відповідає сучасним психолого-педагогічним методам роботи на уроці.

Р. Савицький переконаний, що запорукою успіху є вміння педагога мотивувати учня через цікаву подачу навчального матеріалу і створення доброзичливої атмосфери. Для досягнення цього завдання педагог повинен знати психологічні особливості свого учня, а також вміти керувати своїм психоемоційним станом. «Учень повинен відчувати на уроці атмосферу приязні, свободи і вигоди, бо тільки тоді він зможе зосередитися і показати, що зробив дома» [3, 10]. Це приклад індивідуального підходу до учня та виконання вимог педагогічної деонтології.

Також необхідно виконувати правила психогігієни. В залежності від вікових особливостей учня, педагог повинен проводити урок динамічно, яскраво, змінюючи вид діяльності та роблячи перерви. «Не треба цілий урок сидіти на одному місці, як і учня не слід тримати цілий урок при клавіатурі. Всілякий рух пожвавлює урок і не дає попасти в стан пасивності та непродуктивності»[3,10].

І як підсумок – «головну ставку, як правило, треба робити на те, щоб учень працював не від страху перед вчителем, а з власного бажання і з ентузіазму, прищепленого вчителем. Це дає незрівнянно кращі результати в якості і в кількості» [3,11]. Педагогіка Р. Савицького проникнута гуманізмом і містить прообраз новітніх педагогічних технологій, зокрема навчання, центрованого на учневі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кашкадамова Н. Фортеп'яне мистецтво у Львові. Тернопіль, 2001. С.155 – 161.
2. Лабанців З. Сто піаністів Галичини. Львів, 2008. С.114 – 117.

Наталія СТОРОНСЬКА

(м. Дрогобич, Україна)

РІЗНОВЕКТОРНІСТЬ ДРОГОБИЦЬКОЇ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ШКОЛИ

На зламі ХХ – ХХІ століть постає гостра потреба вирішення завдань наукового осмислення і побудови освітнього процесу у вищій школі сьогодення. Фундаментом, що визначає провідні напрями досліджень теоретичних засад та практичних пошуків (за Галиною Падалкою) щодо методології, змісту, форм, методів музичної освіти може стати концепція модернізації музичної педагогіки, до вихідних положень якої належать такі, як: музична освіта є невід'ємним компонентом загальної освіти; музична освіта ґрунтується на загальних засадах педагогіки, теорія і методика навчання музики є складовою педагогіки мистецтва [11, 19]. Багатоступенева

система професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва припускає розширення акмеологічного підходу в рамках викладання фахових дисциплін. Як зазначає Алла Козир [11, 54], цей підхід дозволяє створити оптимальні умови для формування професійної майстерності майбутніх фахівців, а саме: сприяє самореалізації особистості; професійному саморозвитку та самопізнанню; розвитку творчості. *(Акмеологія (від давньогрецького «акме» – вершина, розквіт, вищий ступінь розвитку) є міждисциплінарною наукою про закономірності та фактори досягнень вершин професіоналізму, творчого довголіття.)*

Дрогобицька музично-педагогічна школа має глибокі корені, багаті наукові, педагогічні та виконавські традиції, а також цілу плеяду послідовників. Щодо визначення поняття «школи», то це питання розглядають та тлумачать з позиції педагогіки та виконавської майстерності такі провідні науковці як Олександра Самойленко, Жанна Дедусенко, Віра Сумарокова, Микола Давидов, Андрій Душний, Віталій Заєць, Іван Панасюк, Віолетта Дутчак, Анатолій Семешко, Роман Вовк, Галина Падалка, Алла Козир, Василь Федоришин та ін.

Саме поняття «школи» належить до двох площин, які є важливими і визначальними в сфері сучасної гуманітарної думки, а саме, методично-категоріальної, та предметно-джерелознавчої. Погляд на поняття «школи» з культурологічних позицій створює можливість таких аспектів її вивчення як історичного і теоретичного. Щодо теоретичного ракурсу даного дослідження, основним завданням є усвідомлення школи як феномена, культурної традиції, завдяки яким здійснюється безпосередньо, говорячи про сферу музичну, узагальнення та наслідування досвіду саме виконавського. Сучасна наука так окреслює бачення «школи»: це поняття близьке ключовим проблемам пізнання; усі розроблені в цьому руслі питання безпосередньо пов'язані зі школою, як з феноменом.

Отже, школу розглядають, як особливий тип комунікації, що здійснюється завдяки двоєдиному процесу, який включає в себе творчість і

навчання. Колективний характер школи не означає нівелювання ролі творчої індивідуальності. Будь-яка школа існує та актуалізується лише завдяки діяльності її представників. Саме вони є не лише носіями її (школи) традицій, але їх творцями, авторами (звідси – поняття авторської школи). Разом із тим, школа в мистецтві завжди представляє собою своєрідну творчо-педагогічну і творчо-наукову парадигми.

Досліджуючи поняття «школи», Віталій Заєць виокремлює поняття школи *авторської*. Розглядаючи сферу музичного виконавського мистецтва, слід зазначити, що здебільшого багатовекторність діяльності митців уособлює всі риси, притаманні сучасній моделі передової виконавської школи, і, водночас, має свої індивідуально-якісні характеристики, що й визначає її по суті як *авторську*.

Отже, враховуючи усе вищесказане, можемо стверджувати, що поняття дрогобицької музично-педагогічної школи в межах Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка має право на існування за наявності усіх окреслених критеріїв та ознак.

Музично-педагогічний факультет (сьогодні – Навчально-науковий інститут музичного мистецтва) засновано згідно наказу Міністерства освіти УРСР від 7 липня 1962 року. Деканами були Анатолій Рябчун, Василь Якуб'як, Левко Коцан, Корнель Сятецький. З 1987 року декан факультету (з 2017 року – директор Інституту) – заслужений працівник культури України, професор Степан Дацюк.

Професорсько-викладацький склад факультету зосереджено на трьох кафедрах:

- кафедра методики музичного виховання та диригування. Завідувач – доктор мистецтвознавства, професор **Ірина Бермес**;
- кафедра народних музичних інструментів та вокалу. Завідувач – кандидат педагогічних наук, доцент **Андрій Душний**;
- кафедра музикознавства та фортепіано. Завідувач – кандидат педагогічних

наук, доцент **Людомир Філоненко**.

До 1989 року підготовка та випуск фахівців на денному і заочному відділеннях здійснювалася за однопрофільною спеціальністю «Музика». З 1989 року розпочато підготовку з двопрофільних спеціальностей – «Музика та методика виховної роботи», з 1990 року – «Музика та українознавство», з 2002 року – «Музика. Спеціалізація: художня культура». З 2007 року здійснюється набір студентів за напрямом підготовки / спеціальністю «Музичне мистецтво». На факультеті проводиться підготовка фахівців за освітньо-кваліфікаційними рівнями: «Бакалавр», «Магістр». Діє денна, вечірня та заочна аспірантура зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво».

Велику увагу керівництво Інституту приділяє організації щорічних науково-практичних конференцій, семінарів та творчих змагань. Популярними стали: регіональний конкурс молодих вокалістів ім. Миколи Копніна, Міжнародний «Perpetuum mobile» та Всеукраїнський Відкритий «Візерунки Прикарпаття» конкурси баяністів-акордеоністів, хоровий конкурс ім. Северина Сапруна, фестиваль дитячої пісні «Ми діти твої, Україно». Концерти «Шкільної філармонії», які за участю студентів відбуваються у загальноосвітніх школах міста, також стали невід'ємною частиною навчально-виховного процесу.

Про багатовекторність музично-педагогічної підготовки можна стверджувати, опираючись на професорсько-викладацький склад Інституту музичного мистецтва, який цілеспрямовано налаштований на якісну підготовку студентів у класах вокалу, гри на музичних інструментах, хорового диригування.

Мета даної публікації полягає в окресленні школи у сферах вокального та інструментального мистецтва.

Засновником дрогобицької вокальної школи (академічного співу) вважається **Микола Копнін** (22.04.1903, м. Белгород – 22.11.1984, м. Дрогобич) – відомий виконавець, педагог-вокаліст. Сам Микола Копнін навчався у харківського професора П. Голубєва, а вдосконалював свою

вокальну майстерність (особливо мистецтво *belcanto*) у відомого італійського педагога-вокаліста Карло Баррера.

Серед його учнів: Народні артисти України Богдан Базилик, Ігор Кушплер, Марія Шалайкевич, Мар'ян Шуневич, Іван Мацялко, Заслужений діяч мистецтв Олег Цигилик, Заслужений працівник освіти, професор Корнель Сятецький, Заслужений працівник культури України, доцент Богдан Щурик, Заслужений працівник культури України Степан Дацюк, а також низка професійних та самодіяльних співаків.

Власне за їх ініціативою було організовано вокальний конкурс, присвячений 100-річчю від дня народження видатного співака й педагога Миколи Копніна. Метою конкурсу стало: виховання виконавської культури студентів музичних відділень та факультетів педагогічних навчальних закладів I–IV рівнів акредитації; продовження традицій національної вокально-виконавської школи; обмін досвідом з питань професійної підготовки студентів; виявлення вокально-обдарованих молодих виконавців з метою подальшого удосконалення їх професійних навичок.

Важливо зазначити, що інструментальне мистецтво Інституту своїми коренями сягає періоду півстолітньої давнини. Тому, окрім вокальної, також можемо стверджувати про наявність педагогічної школи та школи виконавської майстерності гри на музичних інструментах, яка постійно розвивається, є відомою та легко ідентифікованою далеко за межами Дрогобиччини та України. Започаткував школу баянно-акордеонного мистецтва у Дрогобицькому педагогічному інституті (сьогодні – університеті) **Ернест Мантулев**, випускник Львівської консерваторії ім. М. Лисенка. Маестро, активний учасник низки колективів, зокрема – тріо баяністів Ернест Мантулев, Роман Пукас, Микола Мамайчук, автор наукових публікацій та оригінальної дидактичної літератури для дітей (Дитячого альбому «Прикарпатські візерунки», «Дитячої сюїти» тощо), оркестрів та ансамблів народних інструментів, керівник та засновник народно-інструментальних колективів Франкового ВИШу. Серед його учнів – Василь

Собко, Святослав Процик, Степан Дацюк, Євген Марченко, Петро Гушоватий, Світлана Торічна, Віталій Бондаренко, Юрій Чумак, Олександр П'ятачук, Ганна Книш та ін.

Одним із активних послідовників ключових традицій свого вчителя у педагогічній та виконавській сферах є старший викладач Інституту музичного мистецтва, магістр *Валерій Шафета*, який разом із творчо-виконавською діяльністю активно працює над дослідженням колективного народно-інструментального музикування краю, автор наукових статей, упорядник репертуарних збірників, співорганізатор творчих конкурсів баяністів-акордеоністів Дрогобича, активно гастролює із різними колективами Україною та за кордоном.

Вагомий внесок у популяризацію мистецтва гри на народних інструментах здійснює кандидат педагогічних наук, доцент, член-кореспондент Міжнародної академії наук педагогічної освіти, завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу Інституту музичного мистецтва *Андрій Душний*, автор методики активізації творчої діяльності музиканта-інструменталіста крізь призму творчого наслідування, зумовленої та вільної творчості. Пріоритетні напрямки діяльності митця акумульовані у такі, як:

- *педагогічний* (виховання молодого покоління баяністів-акордеоністів на прикладі різножанрових репертуарних сентенцій, прийомів та методів виконавської вправності та культури, прояв виконавства через концертну та конкурсно-фестивальну діяльність);
- *науковий* (автор монографії, посібників, довідників, понад 150 статей у фахових журналах України та зарубіжжя, журналах що внесені до науково-метричних баз; понад 50 упорядкувань наукових збірників праць; понад 50 упорядкувань навчально-репертуарної літератури тощо; член редакційної колегії фахових та наукових збірників; рецензент наукових видань Словаччини);
- *творчий* (компонування музики для баяна-акордеона, бандури, оркестру

народних інструментів; членство у журі міжнародних конкурсів в Україні, Білорусі, Литві, Латвії, Польщі, Італії, Португалії, зокрема – на «Трофеї світу 2019»);

- **організаційний** (автор ідеї та організатор цілого грона Всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференцій у Старому Самборі, Львові, Дрогобичі та конкурсів «Візерунки Прикарпаття» й «Perpetuum mobile». Започатковані щорічні конкурси «Perpetuum mobile» та «Візерунки Прикарпаття» сприяли вихованню цілого покоління музикантів-виконавців й постали стартапом для входження міста та Франкового Університету до плеяди популяризаторів виконавства на баяні-акордеоні та колективному народно-інструментальному мистецтві України та світу, тим самим двічі на рік збираючи провідних фахівців світового рівня та виконавців різного віку із багатьох країн на свої мистецькі проекти);
- **адміністративний** (голова ради молодих вчених Інституту та заступник голови Ради молодих вчених Університету, член Вченої ради Інституту музичного мистецтва та Університету, завідувач кафедри).

Серед його учнів понад 30 лауреатів Всеукраїнських та міжнародних конкурсів та фестивалів у сольному та колективному музикуванні як в Україні (Львів, Дрогобич, Ужгород, Київ, Луцьк, Кропивницький, Харків, Луганськ, АР Крим, Рахів, Ясіня), так і в Сербії, Болгарії, Польщі, Литві, Латвії, Білорусі. Зокрема: Андрій Боженський, Ігор Куртий, Катерина Коробко, Руслан Кундис, Роман Стахнів, Віталій Мицак, Оксана Сергієнко, Назар Хомин, Юрій Ісевич, Ганна Савчин, Андрій Олексюк, Андрій Росоловський, Володимир Бобанич, Роман Дидик, дует Володимир Орос та Остап Гринаш і багато ін.

Важливим є ще один вектор діяльності Андрія Івановича, який за останні кілька років набуває характерних рис – науково-практичний, який поступово трансформується у наукову школу. Це – безпосереднє керівництво дисертаційними дослідженнями здобувачів та аспірантів. Відтак, у червні

минулого року Р. Кундисом було захищено дисертацію на тему: «Діяльність Львівської баянної школи в контексті українського народно-інструментального мистецтва». Сьогодні під орудою Андрія Івановича здобувачі кафедри народних музичних інструментів та вокалу готують роботи до захисту, а також пишуть дисертаційні дослідження аспіранти Андрій Олексюк, Антоніна Бойчук, Ганна Савчин.

Самобутньою та яскраво вираженою творчою індивідуальністю акордеонної школи сьогодення є постать вченого, кандидата педагогічних наук, доцента, секретаря науково-методичної ради та завідувача секцією народних інструментів Інституту музичного мистецтва, члена методичної ради ДДПУ, композитора, аранжувальника, автора значної кількості публікацій у наукових виданнях *Володимира Салія*. Він – автор унікальної методики роботи над художнім образом у класі баяна-акордеона в початкових мистецьких навчальних закладах; двох Дитячих альбомів для акордеона, музики для дуету (акордеон та бандура), кларнета, двох збірок вокалізів, тощо. Його творчість для дітей та юнацтва виконують не лише на Дрогобиччині, а й на теренах України та далеко за її межами. Твори внесено до навчальних програм та у пріоритеті конкурсно-фестивальних імпрез в Україні.

Фортепіанна виконавська школа Інституту музичного мистецтва, представлена кандидатом педагогічних наук, завідувачем кафедри музикознавства та фортепіано *Людомиром Філоненком*, доцентами *Олександром Німилович* та *Уляною Молчко*. Серед їх випускників – переможці всеукраїнських та міжнародних конкурсів піаністів та фортепіанних ансамблів, студентських олімпіад: Яна Лензіон, Роман Хрипун, Уляна Конарська, Юлія Олач, Євген Сов'як та ін.

Варто також наголосити на наукових досягненнях нашого навчального закладу. Здійснивши аналіз захищених докторських та кандидатських дисертацій за часи існування Інституту музичного мистецтва у хронологічному порядку, спостерігаємо тенденцію до зростання та

усвідомленого бажання педагогів-музикантів поглиблювати свої знання в процесі роботи над науковими статтями, розвідками, дисертаційними дослідженнями, монографіями. Адже гостра проблема у поєднанні виконавського та науково-методичних аспектів навчання та виховання молодого покоління музикантів-педагогів ВИШів I – IV рівнів акредитації потребує якісно нових, модерних підходів. Дослідження науковців даного Інституту здійснено в галузях педагогіки, мистецтвознавства, теорії та історії культури, філософії. Окреслені праці спрямовано на розкриття питань з проблем підготовки майбутніх учителів музичних дисциплін в загальноосвітніх школах. В докторських та кандидатських дисертаціях науковців Інституту:

1. розроблено та експериментально доведено актуальність та новизну унікальних авторських методичних розробок (А. Душний, В. Салій);
2. розглянуто культурні традиції краю різних епох та напрямів (Л. Кияновська, Ю. Медведик, І. Матійчин, Л. Федоронько, О. Бобечко, З. Гнатів);
3. досліджено творчість українських композиторів (Р. Сов'як, Л. Філоненко, О. Фрайт, М. Ярко, Ю. Чумак);
4. здійснено глибокий аналіз диригентсько-хорового мистецтва Галичини (І.Бермес, Н. Синкевич);
5. теоретично обґрунтовано та практично втілено нові підходи до навчання школярів музичними дисциплінами (С. Процик, С. Салій, С. Масний, Е. Тайнел, Є. Марченко, І. Фрайт, С. Дицьо, Г. Стець, Т. Медвідь);
6. досліджено питання українського театру (М. Бурбан, Р. Михаць).

Вважаємо, що внесок професорсько-викладацького складу Навчально-наукового інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка є вагомим і потужним джерелом досліджених напрямів та тематики, а науковий вектор – одним із пріоритетних в контексті сталого розвитку українського академічного мистецтва.

Таким чином, опираючись на певні факти, нами було окреслено поняття «школи» та адаптовано до школи наукової, педагогічної, виконавської, авторської Інституту музичного мистецтва ДДПУ ім. І. Франка, враховуючи передумови її створення, давні традиції, етапи становлення та розвитку, видатних послідовників. У стінах даного закладу здобували музично-педагогічну освіту майбутні науковці, педагоги, виконавці, композитори, які в соціумі сьогодення відіграють важливу роль у формуванні та підготовці молодих фахівців-музикантів на різних етапах та у всіх ланках мистецької освіти.

Ярослава ТАГАН

(м. Дніпро, Україна)

ВТІЛЕННЯ НЕОБАРОКОВИХ РИС У «REQUIEM» Є. ПЕТРИЧЕНКА

Еволюція реквієму як музичного жанру, пов'язана з спіранням на винайдений в літургичній формі конструктивно-семантичний інваріант і з подальшою композиторською концепцією на основі католицького канону.

У музиці ХХІ ст. поширюються жанрові засади реквієму, його семантичної основи на різні верстви сучасної музики, створюються зразки жанру для різноманітних виконавських складів [1]. У процесі дослідження парадигми стилю Є. Петриченка метою було виявлення синтезу стильових рис у поєднанні з сучасними композиторськими техніками та авторським прочитанням жанру «Requiem» композитором.

«Реквієм» – сучасний твір для струнного квартету, роялю, ударних інструментів та фонограми аутентичної музики українського композитора, створений у 2008 році і в якому інтегруються жанрові ознаки реквієму, елементи українського фольклору, сучасні композиторські техніки та склад камерного ансамблю [3, 245].

Аналізуючи композиційні особливості та музичну концепцію твору, можна виділити характерні необарокові стильові риси. По - перше – це «традиційна будова реквієму»: цикл, що складається з 7 частин, побудований

за сюїтним принципом. Другою ознакою є прихована програмність частин, які відповідають «традиційним» назвам реквієму: «Requiem aeternam», «Dies irae», «Tuba mirum», «Rex tremendae», «Lakrimosa», «Domine», «Agnus Dei». Третьою ознакою є використання риторичних фігур «*lamento*» (низхідна інтонація «d-cis»), «*circulato*» (висхідна повторювана інтонація «f-g-as-a»).

Рис.1. Схема композиційної будови «Реквієму» Є. Петриченка

I (Largo)	II (Adagio rubato Allegretto)	III (Andante, improvvisata. Adagio)	IV (Adagio, rubato. Allegretto)	V (Molto espressivo)	VI (Adagio. Allegro)	VII (Largo)
Виконує роль вступу	Зав'язка конфлікту	Філософські роздуми	Виконує роль скерцо	Лірико-драматичний центр твору	Розв'язка конфлікту	Епілог
-	-	Аудіозапис трембіти	запис сопілки	запис голосіння матері	запис трембіти	запис колісної ліри
Цитування тексту -	-	-	-	Лірична тема з 1 ч. лейт-мотив «часу» з 2 ч.	-	Лірична тема з 1 ч.

У «Requiem» також простежуються риси симфонічного мислення композитора: функціональне навантаження частин, контрастне зіставлення першої та другої частин; використання лейтмотивної системи, яка об'єднує усі частини, створюючи тематичні «арки».

Разом з тим композитор застосовує сучасні композиторські техніки: фіксовану алеаторику, додекафонію, сонористику [2], майстерно поєднуючи з аудіозаписом національних інструментів та елементів українського фольклору (3ч. – трембіта, 4 – сопілка, 5 ч. – трембіта, 6ч. – голосіння матері, 7ч. – колісна ліра).

«Реквієм» Є. Петриченка – це сучасне прочитання жанру композитором, в якому оригінально втілена тенденція індивідуалізації жанрово-стильового та виконавського рішення. У побудові твору поєднуються жанрові принципи реквієму (сім частин, що будуються за сюїтним принципом), інструментальної сюїти та квартету (склад учасників, спосіб виконання, типи композиційних структур). Головна стильова

тенденція – це використання сучасних технік композиторського письма, як сонорика, алеаторика, електро-акустичний синтез. Отже, всі принципи формоутворення і музичної виразності композитора, що закладені в його творах, відкривають широкі перспективи для подальшого розвитку української камерно-духовної музики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Конькова Г. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики [Текст]. Київ: Музична Україна, 1985. 80 с.
2. Теория современной композиции [учебное пособие]. Москва: Музыка, 2005. 617 с.
3. Ущипівська О. Творчість Є. Петриченка: до проблеми визначення основних параметрів стилю композитора // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наукових праць / [ред. Л. Білоусова]. Київ: Міленіум, 2010. Вип. XXIV. С. 243 – 249.

Олександр ТАРАСЮК

Христина БАНДУРА

(м. Львів, Україна)

ПРОБЛЕМИ РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИКУВАННЯ НЕОДНОРІДНИХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Репертуарна політика завжди була в пріоритеті для ансамблів різного складу. Особливістю такого резонансу, постає створення напрацювань самим учасниками, а відтак керівниками колективів. Адже відомо, що не кожне інструментування чи аранжування може підійти до того чи іншого ансамблю, склад і інструментарій якого може видозмінюватись, а відтак не відповідати друкованому нотному продукту. З кожним роком, цікавим експериментом «елементарної композиторської творчості» (згідно теорії А. Душного) постають перекладення, інструментування та аранжування, котрі апелюють до створення нового на тлі сталих традицій, інспірування сучасного викладу

засобами спецефектів, унаочнення відомого крізь призму модерного бачення тощо.

Таку панораму як нового так і уніфікованого під новизну репертуару можна відслідковувати у відповідних номінаціях на міжнародному конкурсі «Perpetuum mobile» у Дрогобичі (ДДПУ ім. І. Франка). А це – номінація «V (VI) – ансамблі однорідного або мішаного складу».

Оригінальні композиції В. Павліковського «Релексії «Оглядини старих світлин»» та «Метаморфози» для баяна та бандури дивують своєю стильовою палітрою та баченням народного інструментарію у руслі академічного братства.

Твори А. П'яцолли «Смерть янгола» та «Забуття» вдало перекладені для квартету народних інструментів (акордеон, кларнет, цимбали, контрабас). У процесі виконання таким складом створюється враження про перенесення народного інструментарію у епоху самого автора, де звучання банденеону гармонічно поєднано із танцювальними мотивами романтично-ностальгічного Танго.

Цікаве та неординарне поєднання бандури та гітари ми простежуємо у творах В. Власова «Клавесин», З. Абреу «Тіко-тіко та fuga», С. Джоппін «Регтайм», Г. Генделя «Жига» з Партити A-dur, які у інструментуванні та аранжуванні відтворюють музику різних епох, в тому числі і сучасних композиторів.

В цьому напрямку звертаємось до вокально-інструментальних мотивів творчості українських композиторів. Музика О. Герасименко до сл. М. Чумарної «Вишиванка», Б. Янівського до сл. Б. Стельмаха «Є на світі казка», І. Поклада до сл. Б. Олійника «Пісня про матір», В. Івасюка до сл. Р. Братуня «Балада про отчий дім» вдало інспіровані для двох бандур та скрипки. Гармонічні контрасти музикування, інструментальний та вокальний реципієнти, харизматично-образне віддзеркалення текстово-ігрових рухів у поєднанні із аспектом аранжування мелодики перевтілення фрагментальних конфігурацій сприяють чіткості художньої рефлексії музичного полотна.

Оригінальні трактати творчого наслідування Р. Стахніва знайшли втілення у композиціях «Коло.Мийка» та Фантазії на тему української народної пісні «За наших столдов» для сопілки, бандури, баяна та контрабасу. Де перша, написана у неофольклорному жанрі з використанням сучасних виконавських модерних принципів, а друга – варіаційної форми із віддзеркаленням народності та ритмофігурації. Так, твори компонуються автором у декількох редакціях («Коло.Мийка» – для акордеона та фортепіано, оркестру народних інструментів; Фантазія – для оркестру українських народних інструментів) й сприяють широкому загалу бажаючих опанувати новим репертуаром відомих творів у полістилістичному викладі.

Цікавим елементом аранжування для домри та гітари постає музика В. Зубицького «Коломийка» (оригінальна версія для баяна), О. Кофанова «Андалузський чардаш», О. Стичука «Васна в Парижі», М. Пуйоль, сюїта «Буенос-Айрес». Компонування для такого складу дають можливість глибше розкрити образний зміст репертуару, написаного для розмаїтих інструментів та складів крізь призму часу у виконавській ідилії художнього змісту.

Отже, здійснивши певний екскурс у творчі напрацювання для ансамблевого музикування на народних інструментах із неоднорідним складом, можна констатувати: сучасні колективи та їх керівники активно пристосовують будь-який репертуар до свого складу, композитори унаочнюють перевтілення низки власних творів для різних складів ансамблів чи навіть оркестрів і тим самим апелюють для збагачення репертуарних тенденцій сьогодення.

Надія ФІЛОНЕНКО

(м. Дрогобич, Україна)

СЛУЖІННЯ МУЗИЦІ: ТВОРЧІ ОБРІЇ ВАСИЛЯ БЕЗКОРОВАЙНОГО

До історії української музичної культури Василь Безкорвайний увійшов, передусім, як видатний композитор, диригент, педагог і

громадський діяч. На жаль, творчість митця донедавна в Україні навіть у музичних колах була маловідомою. Він народився в Тернополі 12 січня 1880 року в сім'ї музиканта-органіста. Спочатку Василь Безкоровайний навчався в учительській семінарії, далі перейшов до гуманітарної гімназії, де оволодівав грою на скрипці та фортепіано. Закінчивши гімназію, Василь Безкоровайний переїхав до Львова і вивчав фізику та математику, поєднуючи з навчанням в консерваторії. Навчався гри на цитрі та контрабасі [4].

Василь Безкоровайний заснував першу в Галичині музичну школу в Станіславові, а згодом – у Тернополі та Золочеві. Крім того, він став організатором філій Львівського Вищого Музичного інституту імені М. Лисенка в Тернополі (1928 р.), Золочеві (1931 р.), був диригентом хорів «Боян» у Станіславові і Тернополі, церковного хору у Львові [1, 30-32].

Його авторські концерти традиційно відбулися в Тернополі (1929 р.), Золочеві (1934 р.), слухачами яких були представники різних вікових категорій та суспільних верств. Впродовж двадцяти років він був диригентом хорових колективів, серед яких: хор «Боян» у Станіславові (з 1908 р.), Тернополі (1935–1938 рр.) та церковного хору у Львові (1935–1938 рр.). У роки Другої світової війни В. Безкоровайний із сім'єю виїхав за кордон. Спочатку проживав в австрійському місті Габленц, а в 1949 році переїхав у США і оселився в місті Баффало штату Нью-Йорк, де викладав у філії Українського музичного інституту Америки, давав уроки гри на скрипці і фортепіано, займався музично-хоровою і композиторською діяльністю. Митець був представником правління Хору Українського конгресового комітету Америки (США) [4].

Музика для дітей – особливо відповідальна галузь музичного мистецтва, адже саме в ранньому віці відбувається формування естетичного смаку. В початковому навчанні при розвиненні відчуття кантилени, кульмінації фрази потрібні правильна уява та вміння себе слухати. Саме тому навчальні посібники чи репертуарні збірки для дітей, що роблять свої перші кроки в музиці, повинні передбачати вивчення мелодій українських народних

пісень – матеріалу, сприятливого для активного розвитку слуху дитини. Приємно зазначити, що за останні роки для наймолодших музикантів з'явилися нові цікаві збірки. Окремо варто відзначити видання т. зв. «забутих» творів, серед яких «Твори для фортепіано» Б. Кудрика, «Дитячі твори для фортепіано» і «Ансамблі для фортепіано в 4 руки» Я. Барнича, «Фортепіанні твори» С. Туркевич, збірка «Фортепіанні твори для молоді» в двох частинах (упорядкована Т. Богданською) та багато ін. Побудовані на українських пісенно-танцювальних джерелах, ці твори є цінним внеском до сучасного педагогічного репертуару, оскільки знайомлять юних музикантів із традиціями національної музичної культури.

Музика Василя Безкоровайного глибоко національна, бо увібрала в себе багатство фольклору Галичини та Прикарпаття. Слухаючи його чарівну музику, можна відчутти чарівні картини природи, дзвінкі голоси пташок, похмуре та ясне небо, дзюрчання бурхливих карпатських потічків. Ця музика «щира, непідроблена, національно виразна... є радше музикою серця чим мистецтва інтелекту», – писав про Василя Безкоровайного видатний музикознавець Роман Савицький-молодший [5,5].

Мистецька діяльність Василя Безкоровайного різноманітна і багатовекторна: музикант-просвітитель, композитор, диригент, педагог. Серед західноукраїнських композиторів-емігрантів, які долучилися до створення фортепіанного репертуару для дітей, був і В. Безкоровайний, ім'я якого, як і інших визначних митців-емігрантів І. Соневицького, Р. Савицького, В. Витвицького, С. Туркевич-Лукіянович, О. Залеського, М. Гайворонського, З. Лиська з відомих ідеологічних причин до недавнього часу були майже невідомі широкій громадськості в Україні.

Окрему групу матеріалів займають опубліковані фортепіанні п'єси В. Безкоровайного, а також копії його рукописів та каталог фортепіанних творів композитора, надані п. Богданом Безкоровайним, племінником композитора, який проживає в Сімферополі і в такий скрутний окупаційний час продовжує керувати науково-творчим товариством

ім. В. Безкоровайного. Зокрема, збірка колядок в опрацюванні митця «При ялинці» [2], «П'єси на українські теми для фортепіано в чотири руки» [3], Сонати для фортепіано [6] та ін.

Всі свої твори, написані і в Україні, і за її межами, В. Безкоровайний розглядав як дидактичний матеріал. Композитор запропонував розподіл фортепіанного репертуару на шість років навчання залежно від рівня складності п'єс, про що свідчить каталог цих творів, власноруч складений В. Безкоровайним [7, 4].

Творчість Василя Безкоровайного відроджується і повертається до скарбниці українського музичного мистецтва через нові публікації його композицій та можливість їх нового прочитання сучасними виконавцями, що підтверджується активною концертною практикою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Безкоровайний Б. Пам'яті Василя Безкоровайного (до 130-річчя від дня народження) / Богдан Безкоровайний // Українознавство. 2010. № 1 (34). с. 29–33.
2. Безкоровайний В. При ялинці. Збірка колядок для фортепіано / Василь Безкоровайний / Ред.- упор. Т. Воробкевич. Львів: Сполом, 2006. 15 с.
3. Безкоровайний В. П'єси на українські теми для фортепіано в чотири руки / Василь Безкоровайний. Сімферополь: ДП «Видавництво Таврія», 2009. 48с.
4. Безкоровайна Н. Творчість Василя Безкоровайного як об'єкт мистецтвознавчого дослідження / Наталія Безкоровайна [Електронний ресурс] // Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/.../28.pdf
5. Назар Л. Слово про Василя Безкоровайного / Лілія Назар // Безкоровайний В. Українські думки / Упорядник Богдан Безкоровайний. Сімферополь: Доля, 2004. С. 5.
6. Німилович О., Молчко У. Три фортепіанні сонати Василя Безкоровайного / Олександра Німилович, Уляна Молчко // Безкоровайний Василь. Сонати

для фортепіано. Сімферополь: ВАТ «Сімферопольська міська друкарня» (СГТ), 2008. С. 3–6.

7. Новосядла І. Фортепіанні твори для дітей Василя Безкоровайного / Ірина Новосядла // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. №1 (18). Тернопіль – Київ, 2007. С. 3–10.

Лідія ХОРОБ

(м. Дрогобич, Україна)

РИСИ ІМПРЕСІОНІЗМУ В ОБРОБКАХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО

Творчість Левка Ревуцького 20 – х років ХХ століття спирається на національні традиції української музики з одного боку та прагнення збагатити її здобутками сучасного європейського мистецтва з іншого. З усіх напрямків сучасної музики, очевидно, найближчим тонкій, мрійливій натурі композитора виявився імпресіонізм. Обробки народних пісень – важливий крок в індивідуальному засвоєнні Л.Ревуцьким досвіду імпресіоністів.

Цикли обробок «Сонечко», «Козацькі пісні», «Галицькі пісні» належать до найкращих здобутків у цьому жанрі. В них Л. Ревуцький висвітлює образно-емоційне багатство народної пісні засобами сучасної йому музичної мови. Особливо важливу роль у розвитку образного змісту пісні відіграють барвистість гармонії та оркестрово-тембральне трактування фортепіанної партії, широке використання виразових можливостей фактури.

Найбільш показовим в цьому відношенні є вокальний цикл «Галицькі пісні» (1926). Свіжі, сміливі гармонічні барви, співставлення в межах однієї обробки різноманітних фактурних пластів, вплетення в музичну тканину тонких звукообразжальних деталей, що водночас сприяють поглибленню психологізації образу, – все це свідчить про творче засвоєння Л.Ревуцьким досвіду композиторів-імпресіоністів.

Так, в обробці «На вулиці скрипка грає», відштовхуючись від конкретності поетичного тексту, композитор шляхом наслідування гри народних музик створює у вступі яскраво колористичний фактурно-гармонічний пласт. Чергування квінтових ходів з цікавою гармонізацією мелодії викликає колоритні асоціації з грою народних музик.

Велику роль у розкритті основного образу відіграє гармонічна барва і в наступній обробці «Я в квартиронеці сиджу». Загальний настрій пісні - відчуття прихованого трагізму, безнадії очікування милого, що навряд чи колись повернеться додому, підсилюється гостро дисонуючим співзвуччям. Психологічна кульмінація пісні – на фоні 2-ї строфи «та чи ся поверне» – підкреслюється застигло-статичним ланцюжком паралельних тризвуків з виділеною ч.5 у лівій руці фортепіанної партії, що рухаються вгору – вниз по ступенях фрігійського ладу. Важливе місце в розкритті образу посідає фактура. Зміни фактурного плану фортепіанної партії щораз уточнюють той чи інший відтінок тексту.

Однією з найдосконаліших, найдовершеніших у циклі є обробка «Як ми прийшла карта». В основу її покладено пісню про рекрутську долю, що змальовує драму молодого хлопця, якого розлучають з рідними. Настрій твору пронизаний відчаєм, глибокою скорботою і, водночас, стриманістю ліричного висловлювання. Протягом трьох строф відбувається наскрізний розвиток образу – від стриманості першого сприйняття біди через відчай до пригніченості. Послідовності альтерованих септакордів, введення низхідних, «стогнутих» хроматизмів – це звукообразальні прийоми, які слугують психологізації та драматизації образу пісні.

Таким чином, «Галицькі пісні» Л. Ревуцького – яскраве свідчення прагнення композитора поєднати народні мелодії з досягненнями сучасного композиторського письма, засобами якого – в першу чергу, ладо-гармонічними та фактурними – були б розкриті найтонші нюанси психологічного підтексту пісні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Історія української музики у 6-ти т. К.: Наукова Думка, 1991. Т.4. 615 с.
2. Костенко В. Музикознавчі праці. Статті. Матеріали. К.: Центрмузінформ, 1996. 185 с.
3. Павлишин С.Василь Барвінський. К.:Музична Україна, 1990. 88 с.
4. Поставна А. Становлення творчого методу Л.Ревуцького. К.: Музична Україна, 1978. 103 с.
5. Шеффер Т. Лев Ревуцький. К.: Музична Україна, 1979. 52 с.

Наталія ЦЕХМЕЙСТЕР

(м. Дрогобич, Україна)

СОЛОСПІВИ ВАЛЕРІЯ КВАСНЕВСЬКОГО

Валерій Квасневський – сучасний композитор, член Національної Ліги українських композиторів. У 1977 році закінчив Львівську державну музичну академію імені М.Лисенка, де навчався по класу віолончелі у проф. Х. М. Колесси та брав уроки композиції у проф. А. Й. Кос-Анатольського.

Творчий багатожанровий доробок композитора налічує понад 200 солоспівів для голосу у супроводі фортепіано, твори для симфонічного оркестру, твори для хору і солістів з оркестром, балет-мініатюру за мотивами роману Кнута Гамсуна «Містерії», інструментальні твори для різних інструментів. За сценарієм композитора у 1996 та 1998 роках були поставлені два телефільми «Аве Марія» та «Хотіла б я піснею стати», де прозвучали його музичні твори. Фільми увійшли до Львівського телефонду.

Мало хто не чув геніального твору В. Квасневського «Молитва до Пречистої». Однак не кожен знає, що це – не народна творчість, а твір композитора Валерія Квасневського, який також є автором тексту. Цю композицію ще називають «Українська «Ave Maria». Її виконують як солісти, так і хорові колективи на концертах та в церковних богослужіннях.

У своїй творчості, як зазначає сам композитор, він спирається на мелодійні традиції української народної пісні. Велику увагу автор приділяє

поетичному слову. Захоплення викликають в нього поезії Лесі Українки, тож митець створив солоспіви на тексти поетеси, а також присвятив їй кілька інструментальних творів. Також у його творчій спадщині є «Музична Шевченкіана» на слова Т. Шевченка, що складається з двох частин.

У 1998 році вийшов у світ збірник пісень та романсів на слова Петра Гоця «Чом ти не вийшла». У тому ж році – збірник вокальних творів на слова поетів-класиків, сучасних авторів та на власні вірші «Жовте листя». У 2002 році побачив світ збірник солоспівів «Відлуння весни» на слова Марії Гатали, дружини композитора.

Напередодні Революції Гідності до композитора звернувся поет з Чернігова Дмитро Іванов (лауреат Шевченківської премії) з віршем «Зорі над Україною». В результаті цієї співпраці з'явилася пісня, яку виконує львівський співак Микола Корнута.

Одного разу в руках композитора опинилася збірка львівського поета Василя Мартинова «Чебрецевий легіт». Серед поезій був вірш, присвячений пам'яті Володимира Івасюка. Через деякий час В. Квасневський подарував поету магнітофонну касету з піснею у власному виконанні. Вперше «Пісню про Володимира Івасюка» виконав соліст Львівської філармонії Богдан Косопуд. Пісня, яку створили В.Мартинов та В. Квасневський – дарунок до 54 річниці з дня народження Володимира Івасюка.

Твори Валерія Квасневського об'єднані витонченим ліризмом, дивовижними образами, меланхолійними звуками, мелодійними візерунками. В умовах сучасного технократичного суспільства музика композитора пронизана щирим романтичним висловленням із сучасним поглядом творця у минуле, з якого він виносить вічні цінності – любов до Бога, життя, природи, людини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Квасневський Валерій Федорович—Вікіпедія. [Електронний ресурс].
Режим доступу: W <https://uk.wikipedia.org/wiki/> [08.01.2018].

2. Косопуд Б. Валерій Квасневський. Біографія.[Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.pisni.org.ua*persons [21.05.2010].
3. Мартинів В. Презентація з сюрпризами.// Кримська світлиця. «Відлуння весни».2002. № 52. 27.12. м. Сімферополь. Режим доступу: <http://svitlytsia.crimea.ua/?section=article&artID=376>
4. Ярема Г. Композитор Валерій Квасневський – про творчий шлях і майбутній концерт. // Високий Замок. 2018. № 5796. 13.03. м. Львів.

Любов ЩУРИК

(м. Дрогобич, Україна)

ДО ІСТОРІЇ ТВОРЧИХ ВЗАЄМИН КОМПОЗИТОРІВ: ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ І ЛЕВКО РЕВУЦЬКИЙ

В історії українського музичного мистецтва постаті В. Барвінського і Л. Ревуцького залишаються унікальним прикладом поєднання в одній особі видатного композитора і музиканта, культурно-громадського діяча, талановитого педагога і піаніста. Їх вплив на розвиток композиторської творчості, виконавства, музичної освіти, історико-теоретичних досліджень є надзвичайно великим і важливим.

Цікаво і дивно склалася доля цих двох українських композиторів, в чомусь дуже близьких один одному та в чомусь і не схожих. Їм, сучасникам, довелося жити в один час, бути соратниками, однодумцями і присвятити себе одній справі – українському мистецтву.

Обидва композитори народилися одного дня – 20 лютого, але з різницею у рік.

Василь Барвінський – у 1888 р. в Галичині (м.Тернопіль), а Левко Ревуцький з'явився на світ у 1889 р. у с. Іржавець на Полтавщині. Вони походили з старовинних українських родин, в яких дітей заохочували до музики. Обидва одержали блискучу освіту, досконало володіли іноземними мовами.

Успішне навчання В. Барвінського в Празі та Л. Ревуцького в Києві, а згодом активна композиторська, музично-громадська та педагогічна діяльність, розкрили грані таланту обох митців.

В 20 – 30 рр. ХХст. вони створили багато різних за жанрами творів – фортепіанних, інструментальних, хорових та вокальних.

Перша зустріч композиторів відбулася у 1928 році, коли В. Барвінський з віолончелістом Б. Бережницьким концертували у Києві, Харкові, Дніпропетровську та Одесі. Там відбулося знайомство В. Барвінського з музикантами і літераторами: піаністом Г. Беклемішевим, композиторами – В. Косенком, Б. Лятошинським, поетами – П. Тичиною та О. Вишнею, етнографом К. Квіткою. Особливо теплі і щирі стосунки склалися з Л. Ревуцьким. Вони зустрічалися декілька разів у Києві і Львові, куди Ревуцький їздив охоче і це було справжнім святом для обох. Син Л. Ревуцького, Євген згадував, що В. Барвінський завжди був бажаним гостем у їхньому домі. Часто буваючи в Києві, В. Барвінський залишав ноти своїх творів, а Л. Ревуцький дарував йому свої прелюдії (дві з них були виконані у Львові). У фотоальбомах Л. Ревуцького збереглося чимало світлин В. Барвінського. Але на жаль, немає відомостей про листування двох композиторів.

В. Барвінський передав до Києва Л. Ревуцькому галицькі і лемківські народні пісні («Червона калина», «Журавлі», «Їхав стрілець на війноньку»), які він захоплено наспівував.

В 30-ті роки в Україні відбувалися складні процеси. За «українізацією» і розквітом «соціалістичного і національного мистецтва» ховалося пильне око партійних чиновників. Як не дивно, але від репресій Л. Ревуцького оберігала постать його Вчителя – Миколи Лисенка, а саме – опера «Тарас Бульба», яку до ювілею М. Гоголя планували здійснити. Л. Ревуцькому і Б. Лятошинському доручили музичний матеріал та оркестрування, а М. Рильському – лібрето. Це допомогло Л. Ревуцькому залишитися на волі.

Трагічними для обох композиторів були 40-ві роки. Друга Світова війна змінила плани митців. В. Барвінський залишився у Львові, Л. Ревуцький перебував у Ташкенті, а їх твори були втрачені. Обом композиторам довелося відновлювати з пам'яті більшість своїх творів.

Повоєнний період став для обох композиторів надзвичайно драматичним. В. Барвінського очікували арешт, мордовські табори та забуття. Левко Ревуцький був дуже вражений трагічними подіями в житті В. Барвінського і часто повторював: « Така людина не може бути в чомусь винна».

Л. Ревуцький відходить від композиторської діяльності і зосереджується на педагогічній роботі. В його класі навчалося понад 50 композиторів: А. Філіпенко, брати Майбороди, М. Дремлюга, В. Кирейко, В. Гомоляка, Л. Грабовський та інші.

До свого арешту (1948 р.) В. Барвінський написав лише кілька творів на замовлення Спілки композиторів: «Портрет Леніна», «Пісня про Вітчизну» на слова М. Рильського (1947).

Л. Ревуцький створив також кілька опусів: «Ода пісні» на слова М. Рильського (1959), «Чуєш брате мій» (1956), «Ой крикнули журавлі» (1959).

В творчій біографії Левка Ревуцького теж були складні моменти, які стали глибокою психологічною травмою. Дуже вразило його судилище над Б. Лятошинським. На той час композитор закінчив Третю симфонію, але її ніхто не почув, бо композитор знищив партитуру.

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 тоталітарної радянської системи.

Творчі біографії обох митців близькі та водночас різні, і кожна сторінка їхнього життя становить окремий світ.

Непростий життєвий і творчий шлях В. Барвінського і Л. Ревуцького немов би фокусує в собі трагічну долю мільйонів українців у ХХст.

Василя Барвінського вшановують проведенням конференцій, виданням і виконанням творів. Його ім'я присвоєно Дрогобицькому музичному коледжу, а також у Тернополі його іменем названа вулиця, у Івано-Франківську – музична школа, у Львові на його будинку встановлена пам'ятна дошка.

Іменем Л. Ревуцького названо Чернігівське музичне училище, чоловічу хорову капелу, у Києві – вулицю та музичну школу № 5, школу мистецтв у містечку Бучі. До 100-річчя від дня народження композитора було відкрито меморіальний музей-садибу у батьківському будинку в селі Іржавці.

В. Кузик, оцінюючи постать Левка Ревуцького, писала: «Життя митця – не шлях суцільних перемог і звершень. Бували періоди, коли він активно творив як масштабні твори, так і мініатюри. Бували часи, коли надовго замовкав та, щоб не докучали докорами, «відроблявся чимось» незначним, переважно масовими піснями, до яких тогочасні ідеологи заохочували (зобов'язували) всіх композиторів».

Все минуло, і ми оцінюємо цих двох романтиків, як особистостей, котрим належить почесне місце в історії музичної культури України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах / редактор-упорядник В.Грабовський. Дрогобич: Посвіт, 2008. с. 196 – 200.
2. Кияновська Л. Стильова 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.

6. Павлишин С. Василь Барвінський / С.Павлишин. К.: Музична Україна, 1990. 87 с.

Темур ЯКУБОВ

(м. Київ, Україна)

ОПЕРА «АКРОБАТИ» ОР. 50 СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА: TERRA INCOGNITA

Донині поза увагою музикознавців залишався наймасштабніший твір С. Борткевича – опера «Акробати» ор. 50, ноти якої втрачено. Втім, навіть за таких умов, архівні матеріали дозволяють відтворити як історію її створення, так і особливості сюжету та композиції твору. Вперше ідея написати оперу спала митцеві на думку ще влітку 1923 року у Відні, однак в той час він відкинув таку можливість: був утомлений і потребував відпочинку, якого не міг собі дозволити [13]. Але рівно за півроку, в грудні, композитор повідомив своєму другові Гюго ван Далену, що працює над текстом опери на три дії: «Це велика робота і великий ризик, – пише він, – але в разі успіху я не матиму проблем з грошима все подальше життя» [8].

Надалі опера зникає з листів С. Борткевича, і лише у в листі від 25 лютого 1932 року (більш ніж через вісім років!) композитор повідомляє, що пише оперу, текст та деякий музичний матеріал якої створив іще у Відні [9]. На той момент митець працював над другим актом і потроху оркестрував перший (який в клавирі вже був завершений). Через відсутність меценатів та інших значних доходів композитор, натхненний прикладом Р. Вагнера, навіть пропонував другові створити «Спілку Борткевича» (Bortkiewicz Verein) із «Акціонерним товариством опери Борткевича – А.Т.О.Б.» (Bortkiewicz-Oper-Aktion-Gesellschaft – В.О.А.Г.) [9], які, втім залишилися лише мріями.

25 березня 1932 року композитор повідомляє, що за день до того завершив другий акт: «писав, мов божевільний, з ранку до пізньої ночі» [10]. Друзі С. Борткевича, яким він награв та наспівував два готових акти,

прагнучи, крім усього іншого, підтримати автора, пророкували йому світовий успіх, однак сам композитор пише про творчу кризу: «Залишився третій акт. Складно сказати, коли він буде написаний, адже якщо нічого не спадає на думку – мушу просто сидіти й чекати натхнення» [10]. Втім вже в наступному листі до Г. ван Далена, від 20 червня 1932 року С. Борткевич повідомляє, що кожного дня працює над оперою і вже має 250 сторінок щільно написаної та оркестрованої партитури [7], а третього липня взагалі вказує, що ніколи ще не писав із такою швидкістю й задоволенням. Композитор навіть розкриває назву і сюжет, які просить зберегти в таємниці від інших [4]: «Чотири диявола» (Die vier Teufel) за однойменною новелою видатного данського письменника, імпресіоніста Германа Банга (Herman Bang). Ця новела, дійсно, була надзвичайно популярна на початку ХХ століття. За її мотивами було знято кілька фільмів: німий у Данії в 1911 році [15], настільки популярний, що за кілька місяців було продано понад 300 копій; два в Російській імперії, один з яких – мультиплікаційний фільм-пародія 1913 року; в Німеччині 1920 року та в Голівуді 1928 року в двох версіях – німій та озвученій зі зміненим фіналом [2, 123-124]. Фабула самої новели, з життя повітряних акробатів, де переплітаються кохання, ревності та смерть – драматична і захоплива, дія в ньому є не причиною, а наслідком та інструментом аналізу внутрішніх переживань [1, 87-88]. С. Борткевич був переконаний, що такий сюжет зможе зацікавити навіть далеких від музики людей, хоча основне в його опері – музика [4].

Однак вже 24 серпня митець повідомляє про різку зміну задуму: віднині опера називається «Акробати», а з новелою Г. Банга він не хоче мати нічого спільного [14]. На той час композиторові залишалось дописати 12-15 хвилин матеріалу, решта – партитура, клавір і лібрето – було готове. В наступному листі, від 14 вересня 1932 року С. Борткевич розкриває причини таких різких змін. Він зізнається: хотів використати добре відому та екранізовану назву в рекламних цілях, але наткнувся на супротив [6] (вочевидь, пов'язаним із правами на сценічну постановку такої популярної

новели). Композиторові довелося змінити назву, імена дійових осіб та деякі слова в лібрето, але події залишилися без змін [6]. Відповідно, твердження С. Борткевича, що опера взагалі не матиме нічого спільного з новелою Г. Банга, видається радше емоційною реакцією, а не реальними планами переосмислення сюжету твору. У той же час, новела, в якій автор не дотримувався класичної формули єдності часу, місця та дії, має кілька сюжетних «стрибків» – відхилень від основної лінії оповіді: розповідь про те, як два брати-сироти потрапили до циркової трупи; історія як вони та їх напарниці стали акробатами «Чотирма дияволами», що виконували найнебезпечніші трюки на трапеціях під куполом цирку. Така форма подачі, прийнятна для кінофільму (де подібні відгалуження подаються у вигляді спогадів), якщо і потрапляє в оперне лібрето, то у вигляді музичного номеру (арії, дуету і т.п.), де переповідається основний зміст, який повинен дізнатися слухач. Тож, вірогідно, лібрето опери від самого початку значно відрізнялося від першоджерела.

Дійові особи опери – Макс (тенор, в новелі – Фріц), Рене (сопрано, в новелі – Еме), Графиня Кастельфорте (альт, у Г. Банга просто «Вона» або «Світська дама» без уточнення імені та титулу) [11], Іван (баритон, у Г. Банга – Адольф) та Лулу (сопрано, у новелі – Луїза) [17]. Другий акт, якому передував довгий оркестровий вступ, композитор називає «Liebesnacht» (Ніч кохання) – це дует закоханих Макса та Графині, який посередині переривається Серенадою баритона (Івана) з хором, а в кінці завершується виходом Рене та пристрасним оркестровим фіналом [11]. Показово, що в новелі Адольф (прототип Івана) хоча й засуджує відносини брата, але своїми діями ніяк не втручається в процес (тож Серенада вже є досить значним відхиленням від літературного першоджерела). Натомість вихід Рене, судячи з усього, цілком відповідає сцені, коли Еме шпигувала всю ніч за своїм напарником Фріцем та, сповнена ревнощів, вирішила йому помститися.

На жаль, опису інших двох актів опери – першого та третього – не збереглося, хоча С. Борткевич згадує про існування в них арій сопрано,

тенора і баритона, а також квартетів, терцету і балетної музики. Хор присутній в усіх трьох актах, але має скоріше ілюстративну функцію [11]. В магістерській роботі Е. Пауль можна знайти список номерів, які прозвучали під час концертного (скороченого) виконання опери на Радіо Відня 03 лютого 1937 року [16, 104]. З нього можна припустити, що події третього акту передають сцену останнього циркового виступу головних героїв у новелі, в той час як перший виконує експозиційну функцію і, більшою чи меншою мірою, відрізняється від сюжету Г. Банга.

Цінною для розуміння музичного матеріалу опери видається характеристика твору в анонсі журналу «Радіо Відня» від 29 січня 1937 року: «В опері "Акробати", викладеній як «опера номерної структури» із закругленими по формі сольними піснями, дуетами, тріо та ансамблевими епізодами, <композитор> майже повністю відмовляється від речитативів, висунувши на передній план влучні мелодичні образи. У драматично-музичному плані Борткевич тісно наближається до веризму, але не без широкого простору для ліричного елемента. Важливе місце належить ретельно виписаному оркестрові, який змальовує сценічні події, супроводжує співаків, а також відіграє самотійну роль, найефективніше – у великому вступі до другого акту, де він передає настрій весняної ночі, залитої місячним сяйвом» [18].

З листів відомо, що наприкінці 1932 року робота над оперою продовжувалася [5]. Натомість у березні наступного року митець власноруч виписував оркестрові партії (бо не мав грошей, щоб заплатити копіювальнику) [12], а отже, партитура «Акробатів» на той час була вже завершена. С. Борткевич мав домовленості з багатьма театрами Австрії та Німеччини, однак жодного разу, внаслідок різних причин, твір так і не потрапив на велику сцену. Після смерті композитора у 1952 році ноти зберігалися в архіві Товариства Борткевича [3, 74], а після закриття останнього в 1973 році були втрачені. Їх пошуки тривають до сьогодні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Коровин А. Особенности психологизма в новеллах Хермана Банга // Скандинавская филология. Вып. 10. СПб, 2009. С. 83 – 92.
2. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Том 2. Кино становится искусством // Всеобщая история кино : в 6 т. Москва : Искусство, 1958. 317 с.
3. Якубов Т. А. Доля манускриптів Сергія Борткевича: втрачене та віднайдене // Українське музикознавство. Київ, 2017. Вип. 43. С. 65 - 80.
4. Bortkiewicz S. Sergei Bortkiewicz zu Hugo van Dalen. Brief. 03. Juli 1932. 4 S. [Scan-kopie des Handschrift]. Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande).
5. Bortkiewicz S. Sergei Bortkiewicz zu Hugo van Dalen. Brief. 10. Dezember 1932. 3 S. [Scan-kopie des Handschrift]. Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande).
6. Bortkiewicz S. Sergei Bortkiewicz zu Hugo van Dalen. Brief. 14. September 1932. 3 S. [Scan-kopie des Handschrift]. Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande).
7. Bortkiewicz S. Sergei Bortkiewicz zu Hugo van Dalen. Brief. 20. Juni 1932. 2 S. [Scan-kopie des Handschrift]. Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande).
8. Bortkiewicz S. Sergei Bortkiewicz zu Hugo van Dalen. Brief. 24. Dezember 1923. 2 S. [Scan-kopie des Handschrift]. Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande).
9. Bortkiewicz S. Sergei Bortkiewicz zu Hugo van Dalen. Brief. 25. Februar 1932. 4 S. [Scan-kopie des Handschrift]. Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande).
10. Bortkiewicz S. Sergei Bortkiewicz zu Hugo van Dalen. Brief. 25. März 1932. 2 S. [Scan-kopie des Handschrift]. Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande).

11. Bortkiewicz S. Sergei Bortkiewicz zu Hugo van Dalen. Brief. 30. Juli 1933. 3 S. [Scan-kopie des Handschrift]. Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande)
12. Bortkiewicz S. Sergei Bortkiewicz zu Hugo van Dalen. Postkarte. 14. März 1933 [Scan-kopie des Handschrift]. Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande).
13. Bortkiewicz S. Sergei Bortkiewicz zu Hugo van Dalen. Postkarte. 24. Juni 1923 [Scan-kopie des Handschrift]. Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande).
14. Bortkiewicz S. Sergei Bortkiewicz zu Hugo van Dalen. Postkarte. 24. August 1932 [Scan-kopie des Handschrift]. Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande).
15. De fire djævle // Internet Movie Database URL: <https://www.imdb.com/title/tt0001614/> (Retrieved 19 Feb 2020).
16. Paul E. Sergei Bortkiewicz, Leben und Werk : Diplomarbeit in Musikpädagogik zur Erlangen des akademischen Grades "Magistra artium" an der Universität Mozarteum Salzburg Musikpädagogisches Institut in Innsbruck. Innsbruck, Österreich, 2002. 126 S.
17. Programm Radio-Wien // Innsbrucker Nachrichten, Nr. 23. 29. Jänner [Januar] 1937. S. 7.
18. Sergei Bortkiewicz, Zur Ursendung von Szenen aus seiner Oper „Akrobaten“ am Mittwoch, 3. Februar, 21,00 Uhr // Radio Wien : Offizielle Wochenschrift der Österreichischen Radioverkehrs-A.-G. 13. Jahrgang, Nr.18, 29. Jänner 1937. S. 3-4.

ДАНІ ПРО УЧАСНИКІВ КОНФЕРЕНЦІЇ

Бандура Христина Петрівна – асистент кафедри режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені І.Франка.

Бойчук Антоніна Сергіївна – аспірант Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені І.Франка, викладач Ужгородського Інституту культури і мистецтва, магістр музичного мистецтва

Бойчук Марта Михайлівна – старший викладач по класу фортепіано Стрийської дитячої школи мистецтв.

Борис Марія Олександрівна – студентка IV курсу відділу «Теорія музики» Тернопільського музичного коледжу імені С.Крушельницької.

Бородай Марія Володимирівна – викладач-методист Тернопільського музичного коледжу імені С.Крушельницької.

Бринич Марія Остапівна – викладач-методист циклової комісії «Спеціальне фортепіано» КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського».

Бурда Руслана Львівна – викладач-методист циклової комісії «Загальне фортепіано» КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського».

Бурда Юліана Ігорівна – викладач циклової комісії «Музична література» КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського».

Бучковська Марина Сергіївна – викладач-методист циклової комісії концертмейстерського класу та камерного ансамблю КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського».

Ворочек Ірина Михайлівна – викладач-методист ЦК «Теорія музики» ОКЗ «Сєверодонецький коледж культури і мистецтв імені С.Прокоф'єва».

Гатайло-Мазур Наталія Петрівна – викладач циклової комісії «Народні інструменти» КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського».

Гев Марія Василівна – викладач циклової комісії «Народні інструменти» Дрогобицького музичного коледжу імені В.Барвінського, здобувач наукового ступеня Львівської національної музичної академії імені М.Лисенка.

Гервасюк Галина Андріївна – викладач-методист циклової комісії «Фортепіано» КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського».

Дмитрієва Олександра Михайлівна – викладач-методист, голова циклової комісії «Теорія музики» КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського».

Зеленянська Ліна Миколаївна – викладач-методист, голова предметно-циклової комісії викладачів хорового диригування КЗ «Бердичівський педагогічний коледж» Житомирської обласної ради.

Кисилевич Тетяна Михайлівна – викладач-методист циклової комісії «Народні інструменти» КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського».

Кобрин Наталія Володимирівна — кандидат історичних наук, викладач-методист музично-теоретичних дисциплін Львівської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені С.Крушельницької.

Костюк Лілія Романівна (Пукас) — викладач фортепіано Дрогобицької ДМШ №2 імені Р.Сороки.

Ластовецький Микола Адамович – доцент, Заслужений діяч мистецтв України, викладач-методист музично-теоретичного відділу КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського».

Лельо Зоряна Юріївна – викладач вищої категорії відділу «Теорія музики» КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського».

Лемех Галина Володимирівна – викладач відділу теорії музики ДМШ м.Стебник

Лукашова Тетяна Леонтіївна – завідувач відділу концертмейстерства, викладач-методист вищої категорії КЗ ЛОР «Львівський музичний коледж імені С.Людкевича».

Мазурик Вікторія Василівна – студентка Навчально-наукового інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені І.Франка.

Мартинів Ірина Любомирівна – викладач I категорії відділу «Теорія музики» КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського».

Мізинець Марина Германівна – викладач-методист по класу фортепіано, дитяча музична школа, м.Вараш.

Молчко Уляна Богданівна – доцент кафедри музикознавства та фортепіано навчально-наукового Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені І.Франка, викладач-методист, завідувача фортепіанним відділом Стрийської дитячої школи мистецтв.

Ніколаєва Катерина Валеріївна - магістрант кафедри музикознавства та хорового мистецтва ЛНУ імені І.Франка.

Німченко Уляна Орестівна – викладач-методист циклової комісії «Загальне фортепіано» КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського».

Павлів Тетяна Ігорівна – студентка IV курсу теоретико-композиторського факультету Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка, викладач циклової комісії «Теорія музики» КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського».

Пагута (Яріш) Любов Володимирівна – викладач вищої категорії циклової комісії «Фортепіано», викладач-методист КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського».

Панів Наталія Володимирівна – магістрантка Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені І.Франка.

Панкевич Олександра Степанівна – викладач-методист циклової комісії концкласу та камерного ансамблю КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського».

Пікалова Людмила Андріївна – викладач I категорії загального та спеціалізованого фортепіано ОКЗ «Северодонецький коледж культури і мистецтв імені С.Прокоф'єва».

Попенко Дар'я Миколаївна – викладач ЦК «Теорія музики» ОКЗ «Северодонецький коледж культури і мистецтв імені С.Прокоф'єва».

Рудавська Надія Дмитрівна – старший викладач циклової комісії концкласу та камерного ансамблю КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського».

Рудавська Оксана Володимирівна – викладач циклової комісії «Теорія музики» КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського».

Садова Людмила Іванівна – викладач-методист циклової комісії «Фортепіано» КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського», кандидат мистецтвознавства.

Сеник Галина Миколаївна – викладач-методист Львівської державної музичної школи №1 імені А.Кос-Анатольського, завідувача фортепіанного відділу.

Скрипнік Людмила Миколаївна – викладач ЦК «Теорія музики» ОКЗ «Северодонецький коледж культури і мистецтв імені С.Прокоф'єва», кандидат мистецтвознавства.

Слободян Наталія Федорівна – викладач-методист циклової комісії спеціального фортепіано КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського».

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

Сов'як Євгеній Романович – студент 4 курсу Навчально-наукового інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені І.Франка.

Соловей Лариса Михайлівна – викладач-методист, голова циклової комісії «Музична література» КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського».

Сосяк Ірина Богданівна – викладач-методист відділу фортепіано КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського».

Сторонська Наталія Зенонівна – провідний концертмейстер кафедри народних музичних інструментів та вокалу ДДПУ імені І.Франка.

Таган Ярослава Іванівна – вчитель музично-теоретичних дисциплін, МКЗК «ДДМШ № 3» м.Дніпро, магістр музикознавства.

Тарасюк Олександр Володимирович – асистент кафедри режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені І.Франка.

Філоненко Надія Зіновіївна – викладач-методист Дрогобицької дитячої музичної школи №1.

Хороб Лідія Іванівна – викладач-методист, голова циклової комісії «Спів» КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського».

Цехмейстер Наталія Василівна – старший викладач циклової комісії «Народні інструменти» КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського».

Штурко Оксана Іванівна – викладач-методист циклової комісії «Фортепіано» КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського».

Щурик Любов Василівна – викладач-методист музично-теоретичного відділу КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж імені В.Барвінського».

Якубов Темур Азимович – аспірант кафедри Історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені Петра Чайковського.

ЗМІСТ

<i>Бойчук А.</i> Вплив вокального мистецтва на інтонаційну виразність інструментального виконавства	3
<i>Бойчук М.</i> Художньо-естетичні та виконавські засади нотного альбому «Музичні замальовки» В.Маника.....	7
<i>Борис М., Бородай М.</i> Галицький солоспів у творчій спадщині Ярослава Лопатинського.....	11
<i>Бринич М.</i> Деякі елементи романтизму у фортепіанній творчості В. Барвінського.....	13
<i>Бурда Р.</i> Представники ДМК ім. В.Барвінського у просторі камерно-інструментальної музики (на прикладі конференцій ЛНМА ім. М.В.Лисенка)	16
<i>Бурда Ю.</i> Музика українських композиторів у міжнародних конкурсах баяністів-акордеоністів «Perpetuum Mobile»	19
<i>Бучковська М.</i> Змістове наповнення п'єс циклу Миколи Ластовецького «Легкі фортепіанні «переспіви» галицьких ягілок».....	22
<i>Ворочек І.</i> Емоційна єдність «Симфонії пасторалей» Є.Станковича з пейзажами українських художників	27
<i>Гатайло-Мазур Н.</i> Варіації на тему лемківської народної пісні «Кедь ми прийшла карта» в обробці В.Г.Чумака	31
<i>Гев М.</i> Перлини хорової творчості Дениса Січинського в контексті музичного життя Галичини II пол. XIX – поч. XX ст.....	35
<i>Гервазюк Г., Штурко О.</i> Постать Христини Сковронської крізь призму років	39
<i>Дмитрієва О.</i> Модест Менцинський в контексті світового оперного мистецтва (до 145-річчя від дня народження).....	42
<i>Зеленянська Л.</i> Юрій Решетар: сторінки життя і творчості.....	46
<i>Кисилевич Т.</i> Віктор Косенко. Етюд-гавот сі мінор в перекладі для баяна	49

<i>Кобрин Н.</i> Маркіян Шашкевич в українській музичній культурі Галичини до 1939	52
<i>Костюк Л. (Пукас).</i> Роман Пукас: вчитель, музикант, батько	55
<i>Ластовецький М.</i> Василь Барвінський в сучасному Дрогобичі (до 25-річчя присвоєння імені композитора Дрогобицькому державному музичному училищу).....	58
<i>Лельо З.</i> Рефлексії після прочитання книги «Спогади» Михайла Голинського	61
<i>Лемех Г.</i> Музичні інтерпретації поезій І.Франка у творчості українських композиторів (до питання використання на уроках музичної літератури в ДМШ)	65
<i>Лукашова Т.</i> Фортепіанний ансамбль типу piano duo в творчості українських композиторів	68
<i>Мазурик В.</i> Творчі інспірації Володимира Салія для баяна-акордеона початкової мистецької освіти	71
<i>Мартинів І.</i> Творча співпраця: Климент Квітка і сучасники	74
<i>Мізинець М.</i> Інтерпретація музичної мови фортепіанних творів Богдани Фільц	78
<i>Молчко У.</i> Мистецькі обрії Святослава Крутикова	84
<i>Ніколаєва К.</i> Творчість Володимира Івасюка – яскрава сторінка української музики ХХ ст.	87
<i>Німченко У.</i> Творча особистість Б.Фільц	90
<i>Павлів Т.</i> «Гаївки» для струнного оркестру Миколи Ластовецького в контексті камерно-інструментального доробку композитора	94
<i>Пагула Л.</i> Постать Самуїла Дайча в музичному просторі Львова	98
<i>Панів Н.</i> Нове прочитання поезії Т.Шевченка в кантаті-поемі В. Гайдука «Минають дні...»	101
<i>Панкевич О.</i> Стилістичні особливості камерно-вокального циклу «Срібні струни» Б.ФІЛЬЦ	104

<i>Пікалова Л.</i> Композиторський текст і виконавська інтерпретація сучасного композитора О.М.Яковчука.....	106
<i>Попенко Д.</i> Постать Іллі Ханенка як сучасного композитора Луганщини	109
<i>Рудавська Н.</i> Особливості розкриття жіночого образу в опері «Наталка Полтавка» М.Лисенка	111
<i>Рудавська О.</i> Штрихи до творчого портрету Євгенії Марчук.....	114
<i>Садова Л.</i> Вивчення творів А.Кос-Анатольського у фортепіанному класі музичних коледжів на прикладі «Скерцо» та «Гірської легенди»	117
<i>Сеник Г.</i> Нестор Нижанківський. Фортепіанний цикл «Твори для молоді» (1934р. напис.).....	122
<i>Скрипнік Л.</i> Солоспіви М.Лисенка і В.Барвінського «Місяцю-князю!..» як приклад музичних інтерпретацій поезії І.Франка	126
<i>Слободян Н.</i> Засади програмності у концертній фантазії Миколи Ластовецького «Поклоніння даждбогу–сонцю»	128
<i>Собіль І.</i> Особливості концертних програм конкурсу «Perpetuum Mobile»	133
<i>Сов'як Є.</i> Вісім прелюдій для фортепіано Василя Барвінського	137
<i>Соловей Л.</i> Борис Лятошинський. Симфонії «Під арештом».....	140
<i>Сосяк І.</i> Психологічні аспекти у фортепіанній педагогіці Романа Савицького	143
<i>Сторонська Н.</i> Різновекторність дрогобицької музично-педагогічної школи	146
<i>Таган Я.</i> Втілення необарокових рис у «Requiem» Є.Петриченка.....	155
<i>Тарасюк О., Бандура Х.</i> Проблеми репертуару для ансамблевого музикування неоднорідних народних інструментів.....	157
<i>Філоненко Н.</i> Служіння музиці: творчі обрії Василя Безкоровайного.....	159
<i>Хороб Л.</i> Риси імпресіонізму в обробках народних пісень Левка Ревуцького	163

<i>Цехмейстер Н.</i> Солоспів Валерія Квасневського	165
<i>Щурик Л.</i> До історії творчих взаємин композиторів: Василь Барвінський і Левко Ревуцький	167
<i>Якубов Т.</i> Опера «Акробати» ор.50 Сергія Борткевича: Terra incognita	171