

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
Рада молодих вчених

**ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ
МОЛОДИХ ВЧЕНИХ
ДРОГОДИЦЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ імені ІВАНА ФРАНКА**

ВИПУСК 2

**ТВОРЧІСТЬ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ
ДЛЯ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ**

**Матеріали II-ї Всеукраїнської науково-практичної конференції,
присвяченої 75-річчю від Дня народження
видатного українського композитора
ВІКТОРА ВЛАСОВА**

2011

УДК 784 (477. 83)
ББК 85. 315 4 УКР
Т 42

*Рекомендовано до друку вченою радою
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(протокол № 11 від 17 листопада 2011 року)*

Збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка : матеріали II-ї Всеукраїнської науково-практичної конференції «Творчість композиторів України для народних інструментів», присвяченої 75-річчю від дня народження видатного українського композитора Віктора Власова (ДДПУ ім. Івана Франка, 2.12.2011, м. Дрогобич) / Редактор-упорядник А. Душний. – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2011. – Вип. 2. – 86 с.

Редакційна колегія:

Ільницький Василь Іванович – кандидат історичних наук, старший викладач (*голова*);

Душний Андрій Іванович – кандидат педагогічних наук, доцент, член-кореспондент МАНПО;

Галів Микола Дмитрович – кандидат педагогічних наук, доцент;

Зимомря Іван Миколайович – доктор філологічних наук, доцент;

Дмитрів Ірина Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент.

У збірнику подано статті учасників II-ї Всеукраїнської науково-практичної конференції «Творчість композиторів України для народних інструментів», що відбулася у Дрогобичі на базі ДДПУ ім. Івана Франка (2011). Розвідки присвячені актуальним проблемам компонування для українських народних музичних інструментів, творчості видатних музикантів, зокрема В. Власова.

Видання адресоване науковцям, викладачам та студентам музичних ВНЗ, а також усім, хто цікавиться дослідженнями музичного мистецтва.

УДК 784 (477. 83)
ББК 85. 315 4 УКР

Рецензенти:

Медведик Юрій Євгенович – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка;

Ластовецький Микола Адамович – заслужений діяч мистецтв України, заступник голови правління НСКУ, директор Дрогобицького державного музичного училища ім. В. Барвінського;

Фрайт Іван Васильович – кандидат педагогічних наук, доцент, заступник декана з наукової роботи музично-педагогічного факультету Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка.

Відповідальний за випуск: Богдан Романович Пиц – доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка.

© **Збірник наукових праць
молодих вчених Дрогобицького державного
педагогічного університету ім. Івана Франка.**

**БАЯННІ ТВОРИ ВІКТОРА ВЛАСОВА РАНЬОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ:
МОВНІ Й СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ**

Баянна творчість відомого українського композитора Віктора Власова віддзеркалює цілу епоху становлення й розвитку оригінального репертуару для баяна в українській музиці¹. Серед широченного баянного доробку композитора, який фактично вже півстоліття плідно працює в цій галузі музичного мистецтва, налічується приблизно дві сотні композицій різноманітних стилів, жанрів і форм: від обробок народних мелодій і естрадно-джазових композицій – до авангардних опусів і великих циклічних творів серйозного образного наповнення. В аспекті дослідження жанрово-стильової еволюції та динаміки оновлення музичної мови баянної творчості В. Власова виявляється цікавим здійснення аналізу характерних рис, притаманних його композиціям раннього періоду творчості, що припадає на кінець 1950-х – початок 1970-х років та відіграли важливу роль у процесі становлення оригінального баянного репертуару.

З найбільш яскравих і репертуарних мініатюр оригінальної баянної музики у творчості В. Власова окресленого періоду виділяється *Експромт es-moll* (1962 – 63). Твір написано у тричастинній формі, основний тематичний матеріал якого представлено віртуозно-варіаційним викладом пасажно-дрібною технікою, що пропонується до виконання у надшвидких темпах – Presto, Prestissimo. Загальний характер Експромту збирає цілу низку емоційних зрізів: від піднесенно-трепетної польотності – до суворої настороженості, від темпераментного пориву до невимовно-екзальтованого пафосного скандування. За образно-стильовими ознаками цей твір близький до світосприйняття, яке віддзеркалює баянна музика Віктора Дикусарова – творчого сучасника В. Власова. Очевидно, у цій ідентичності прихований вплив єдної художньо-стильової аури, притаманної радянському музичному мистецтву доби 1950 – 60-х років.

Водночас, фактурнокомпозиційний комплекс цієї п'єси представляє досить стандартний набір традиційно-баянних інструментальних засобів – октавні й акордові (у природному вигляді) побудови, дрібна пасажно-фігуративна одноголоса тканина, простий басово-акордовий акомпанемент. Але на фоні цих «аскетичних» складових п'єса відрізняється щирим мелодизмом і експресією. Цьому сприяє активна розробленість тематизму, секвенційність, часті тональні відхилення, активний й напружено-наскрізний розвиток драматургії.

Серединний розділ – у вигляді суворо-стриманої мелодії пісенного характеру, що експонується спочатку одноголосо, а згодом розгортається в акордовому

¹ Власов Віктор Петрович (нар. 1936 р.) – відомий український композитор, баяніст, педагог, заслужений діяч мистецтв України, професор Одеської консерваторії ім. А. Нежданової. Вихованець Львівської консерваторії ім. М. Лисенка (кл. баяна М. Оберюхтіна). Автор 3-х опер, камерно-інструментальної та народно-оркестрової музики, вокальних творів, великої кількості музики до кіно- та телефільмів. Для баяна він створив приблизно дві сотні творів – обробок і творів на народній основі, мініатюр, великих циклів, п'єс джазового і естрадного напрямку, концертів для баяна з оркестром.

мотивно-розробленому вигляді. Типові пісенно-інтонаційні звороти апелюють до традицій радянської масової вокально-пісенної творчості, що також підтверджують напружено-патетичні «заклики» наприкінці тематичних періодів, а також «модний» у радянській музично-пісенній культурі принцип інтонаційно-емоційного зриву на гребені кульмінаційної хвилі.

Серед інших композиційних прийомів, що заслуговують на увагу в цьому творі, вдало реалізований метод дроблення й згортання мотиву. Так, перед другим проведенням основної теми скандувально-запитальні заклички у вигляді тридольного мотиву ущільнюються й переростають у дводольні мотивні інтонації (залишаючись в умовах тридольного розміру), що провокує характерну нестійку «гру метрикою». Подібний прийом автор використав і в кульмінації твору – угруповуючи акордовий хід униз по два однорідні сегменти, відбувається своєрідне метричне збивання, яке підкреслює прискореність загального руху та посилює виражальність кульмінації.

Окрім різножанрових мініатюр, баянна творчість В. Власова початкового періоду характеризується й низкою обробок народних мелодій. Однією з перших таких обробок, яка знайшла визнання у професійному колі баяністів, стала п'єса *Варіації на тему української народної пісні «Ой за гаєм, гаєм»* (1961). Це синтез варіацій і тричастинної форми: 1-й розділ (вступ, тема, 1 – 2 – 3 варіації) – 2-й серединний розділ (4 – 5 варіації) – 3-й репризний розділ (вступ, тема, 6 – 7 варіації, закінчення). Згідно з порядком розділів тричастинної композиції, її тональний план композитором вирішено у такій формулі: F-dur – d-moll – B-dur.

Вступ твору – це розгорнута певною мірою побудова, в основі якої дещо змінений ритмічно (використано пунктирний ритм) початковий мотив основної теми. Він розгортається на зіставленні двох елементів: енергійний і веселий початковий мотив у рухливому й голосному викладі (заклик) і повільна, дещо задумлива відповідь у вигляді витриманої високої тоніки та терцієво-гармонійного оспівування з послідовним сповзанням униз. Повтор останнього елемента октавою нижче на фоні поступового затихання створює ефект відлуння.

У наступному проведенні цієї пари автор змінює відповідь на речитативну рухливу каденцію (імітація сопілкового награвання). Її мотивне зерно – це швидкий рух звуками домінантового тризвуку з розв'язанням-затримкою на тоніці. Перша хвиля каденції – багаторазове повторення-дроблення мотиву з зупинкою на ферматі. Наступна хвиля – «біг сходами» униз (спрямованими секундами вверх). Музичний матеріал каденції передбачає (хоча автор фактично не декларує цього у нотному тексті) виконання цієї каденції зі значною долею агогічної свободи. Далі вступ розвивається на основі секвенційного проведення початкового мотиву, що поступово розростається у розробкові рухи і підготовляє появу тематичного проведення.

На відміну від яскравого винахідливого матеріалу вступу, експонування основної теми автор пропонує дещо аскетично (навіть, певною мірою, примітивно) – звичайне викладення акордами (тризвуками та їхнім оберненнями) у межах задекларованої тональності. Але вже перша варіація розкриває цікавий варіативний потенціал цієї простенької народної теми. Окрім мотивно-секвенційного розвитку подвійними нотами (секстами, згодом терціями) В. Власов проводить

функціональну перегармонізацію на деяких ділянках тематичної структури. Так, у другому періоді (приспів) замість субдомінантової гармонії автор робить відхилення у субдомінанту паралельної мінорної тональності. А у повторному проведенні приспіву, який структурно виростає удвічі, нижній терцієвий голос трансформує в окремий автономний підголосок – мелодично-врівноважений хроматизований хід, що колоритно підсилює різнопланову гармонічну основу.

Середній розділ – контрастний за характером епізод, в основі якого тема подається у ритмічному збільшенні у вигляді хорально-акордового багатоголосся (хорове співання). А наступне її проведення збагачується активно-мелодичним підголоском (підспівування). Загалом у цьому творі композитор використав хрестоматійні засоби інструментального опрацювання, що були характерними для баянної творчості 1950-х – початку 60-х років. За винятком деяких новацій і цікавих рішень, що були розглянуті, автор залучає такі типові прийоми, як орнаментальне варіювання в межах ладотональної системи, фактурне варіювання, проведення теми в басу, підголоскові вкраплення тощо.

Створена В. Власовим десятиріччям пізніше *Фантазія на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру»* (1971) демонструє дещо інші творчі підходи в обробці народної мелодії. На основі ліричної української пісні автор збудував тричастинну композицію поемного плану. Відходячи все далі від принципів строгих віріацій в опрацюваннях народних мелодій, В. Власов у цьому творі значно посилює тематичну розробленість, варіантність, мотивну роботу, перегармонізацію, метро-ритмічне переінтонування, що є більш характерним для методів роботи у симфонічній галузі.

Найчастіше залучення таких форм роботи призводить до трансформації жанрових витоків першоджерела та появи ознак нової художньої якості. Таким прикладом може бути матеріал, з якого починається другий розділ фантазії. У цьому випадку тема ліричної думної пісні набуває зовсім іншого образно-емоційного змісту та впізнається лише через загально-мелодичний рух.

П'єса *«На ярмарку»* (1964) створена переважно на авторському матеріалі, стилізованому в дусі народно-музичних традицій. В. Власов використовує у творі також і суто фольклорні цитати, що майстерно й переконливо інкрустуються у загальну композицію. Як зізнавався пізніше сам композитор, цей твір створено під впливом *«Петрушки»* Ігоря Стравінського [1, 88]. Мініатюра *«На ярмарку»* – програмного змісту, в якій головна ідея закладена вже у самій назві, тобто передача веселого ярмаркового настрою через картинність образів, звукозображальність та звуконаслідуваність тощо.

Розпочинається твір характерним одноголосим награванням (імітація з сопілкового або ріжкового музикування), що вже на початку задає жвавий танцювальний тонус. Його продовжує короткий одноголосий рух вздовж першого тертахорду До мажорної гами і назад з повтором кожного тону в ямбічно-інтонаційному переломленні – імітація примітивного гармошкового награвання.

У наступному проведенні одноголосий рух поступово обростає терціями, тризвуками й, нарешті, септакордами та вливається у гучне фанфарно-акордове скандування. Його квартово-секундова структура та єдиний габітус ($g^1-c^2-d^2-g^2$) виявляють певну фонічну універсальність: на фоні різних гармоній у партії лівої

руки водночас формується різнобарвиста звукова суміш, яка зберігає, певною мірою, свою гармонічну функціональність. Так, спочатку він звучить на основі h-moll-ного тризвуку з басом E (малий нонакорд третього ступеню з пропущеною терцією), в кінці вступу, в його кадансовому завершенні – на основі d-moll-ного тризвуку з басом G (нонакорд мінорної домінанти з пропущеною терцією) та на основі домінантсептакорду з басом G (чиста домінанта), й, нарешті, на початку проведення головної теми – на основі тонічного басу (C), що чергується з тризвуком другого ступеню.

Такий акомпанемент нагадує аутентичку старовинних слов'янських (скоморохових) награвань. Гармонічну основу акомпанементу збагачує константна присутність у музичній тканині все тієї ж великої секунди (c²-d²), що супроводжує інсталяцію основної теми. Результат – колористично-терпке, гармонічно-хаотичне звучання, що надихає свіжістю та водночас зберігає фольклорні орієнтири, так би мовити – «ala Стравінський».

Як характерний момент для відтворення фольклорної ідеї в творі автор уклінує в текст обігрування наївної невимушеної гармонічної послідовності – T-D-T-S, на основі якої у східнослов'янській музично-фольклорній практиці будується значна частина жанрових зразків (танцювальних мелодій, награвань, частівок та ін.). Різноваріантне проведення цього гармонічного звороту, у тому числі й на тремоло міхом, є прямою імітацією іманентики гармонікового музикування. Розробляючи цей епізод у подальших проведеннях і долучивши до гри праву клавіатуру, автор дещо збагачує гармонічне забарвлення звороту через утримання тонічного звуку на кожному з різнофункціональних акордів.

Ще одним знаком фольклорного музикування виступає поява справжньої народної теми – російської плясової «Камаринської», на основі якої відбувається розвиток наступного розділу п'єси. Ігноручи закладену в цій темі гармонічну структуру (що містить у собі тонічну, домінантову й субдомінантову функціональність), автор подає цю танцювальну мелодію на основі гармонічно-одноманітного остинатного акомпанементу – чергування тонічного басу і мінорно-домінантового акорду.

Серед новітніх композиційно-технологічних знахідок у п'єсі варто зазначити й впровадження нових фактуро-формул, що використовуються у процесі розробки матеріалу. Так, автор вдало використовує транспозиційні переміщення окремих фактурних елементів в умовах конструктивної специфіки клавіатур, наприклад, на малу терцію, що дало змогу змінювати звуковисотну якість, утримуючи єдине позиційне положення рук. Одним з перших у цьому творі автор застосовує тонально-невизначені, клавіатурно-іманентні, структурно-зручні пасажі подвійними нотами, зокрема рухи тритонами по двох рядах та малими терціями вниз по цілотновій гамі.

П'єса «На ярмарку» стала значною сходинкою на шляху еволюції оригінальної баянної літератури. Відвертою свіжістю і новизною своєї музичної мови вона відразу ж виокремилася на тлі загального баянного репертуару першої половини 1960-х років. Розмиті тональні функціональні орієнтири, сміливі колористичні співзвуччя імпіричного характеру, гармонічно-функціональна поліпластовість, використання цитатності, стилізацій, уведення нових фактуро-

формул – усе це робить твір яскраво-колеритною сучасною «фрескою» у стилі неофольк.

Продовженням цієї традиції у вітчизняному баянному жанрі та у творчому доробку В. Власова стала поява ще одного аналогічного твору – «На вечірці» (1970). Згодом ці обидва твори увійшли до циклу «Російський триптих». Твір продовжує тему музичних замальовок-ілюстрацій народного побуту. Якщо п'єса «На ярмарку» за своєю композиційною змістовністю віддзеркалює певну театральність, то «На вечірці» – хореографічну театральність. Тут присутній цілий калейдоскоп перетворених народних танцювальних та пісенно-танцювальних мелодій (частівки, страждання, приспівки, пританцювки та ін.). Композитор використовує як власні теми, стилізовані в дусі народних, так і оригінальні народні мелодії (танцювальна «Семенівна» й ін.).

Твір розпочинається циклом реплік у вигляді терцієво-секундових (майже кластерних) затримань-періодичностей, що нарешті отримують гармонічно-ладове розв'язання. Це яскрава ілюстрація «невмілого» награвання на гармошці, з певним сатиричним натяком на безестетичність та недосконалість примітивного побутового гармошкового звучання.

Загалом, у цій п'єсі, як, утім, і в попередній («На ярмарку»), автор здебільшого залучає осучаснені засоби мовного комплексу, які для фольклорної стилізації виявляються дещо свіжими. Це стосується гармонії, розширеної акордики (кварто-трионовість, вкраплення додаткових тонів), емансипації дисонансів тощо.

Завершуючи короткий аналіз обраних творів Віктора Власова, зазначимо, що, незважаючи на творчу «юність», яка припадає на окреслений час, автор у своїх творах проявив неабиякий композиторський хист, вміло й винахідливо використав художні можливості баяна, розвинувши спектр його виконавсько-виражальних засобів. Особливо це виявляється у п'єсах неофольклорного напрямку, в яких композитор зміг майстерно перетворити народно-музичну стилістику засобами оновленої для баянної музики того часу музичної мови.

Список використаної літератури

1. Семешко А. Виктор Власов. – К. : Асо-орус, 2004. – 112 с.
2. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна. – Луганськ : Поліграфресурс, 2006. – 152 с.

**ДО ПИТАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
БАЯННИХ КОМПОЗИЦІЙ ВІКТОРА ВЛАСОВА**

Найбільший доробок композитора В. Власова – це творчість для баяна-акордеона. Уже на ранньому етапі Власов продемонстрував творчий підхід до народнопісенного матеріалу у своїх мініатюрах. Після перших варіаційних обробок народних мелодій для баяна («Ой, за гаєм, гаєм», «Взяв би я бандуру» та ін.) він робить спроби переосмислення фольклору на основі неваріаційних методів перетворення народних мотивів, поєднує їх з власним інтонаційним матеріалом та елементами етнічної ілюстративності. Характерний приклад узагальненого трактування фольклору виявляють його популярні твори «На ярмарку» (1964) та «На вечірці» (1970).

У творі «На ярмарку», композитор майстерно відтворює барвисту стрічку веселої ярмаркової стихії. Свої художні асоціації він висловлює так: «Це усе нагадує базар, ринок, ярмарок. Десь блазень грає на гармошці, якісь скоморохи, лялькова вистава, балаган... Одним словом, на ярмарку усе це!» [3, 24].

Концертно-віртуозний ракурс інтерпретації народного мелосу виявляє «Веснянка» В. Власова. Її тема віддалено нагадує мелодію української веснянки «А вже весна, а вже красна...» з характерною для неї короткою послівкою вузького інтервального обсягу, що в подальшому викладі обростає варіантами. У розробці «веснянкової теми» композитор майстерно використовує засоби динамізації тематичного розвитку, завдяки розмаїттю структурних модифікацій теми, імітаційних елементів та урізноманітненню ритмічного викладу, зокрема, зіставлень регулярної та нерегулярної акцентності. Особливу граціозність темі надає вишукане зіставлення її дводольних та тридольних структур.

Створені на народнопісенній основі п'єси В. Власова виявляють відповідність традиційним моделям композиторського фольклоризму баянної творчості 60 – 70-х рр. З цим пов'язані задушевна мелодійність, колоритна гармонічна мова та баяністичність викладу композитора. На ці риси творчості молодого композитора звертає увагу М. Імханицький: «Зворушливий мелодизм, свіжість гармонічної мови, глибинне відчуття природи інструмента – все це приваблювало увагу до творів молодого автора» [1, 241].

Нові ознаки творчості присутні в баянних композиціях В. Власова 1970-х – 90-х рр. Як чутливий до змін митець, він не міг пройти осторонь нових стильових тенденцій, що яскраво заявили про себе у баянних творах А. Репнікова, Вл. Золотарьова, К. Волкова, А. Кусякова, С. Губайдуліної, Л. Пригожина та інших композиторів «нової хвилі» баянної музики кінця ХХ ст. Відчуваючи потребу в пошуках нових форм, В. Власов помітно збагачує свій художньо-виразовий комплекс. У творах цього періоду спостерігаємо розширення образно-емоційної палітри композитора через експресивно насичені, гротескні, медитативно-статичні образи.

Яскравим прикладом оновлення образно-інтонаційного складу є «Сюїта-фантазія» В. Власова (1977). Твір помітно вирізняється серед баянних композицій попереднього періоду передовсім незвичною концентрацією елементів модерної мови, включно з сонористичними, ударно-шумовими ефектами, гостро дисонуючими співзвуччями та специфічними інструментальними прийомами. Отже, досягається нова якість ефектного фонізму звукообразів «Сюїти-фантазії».

На засадах доступної «звукової показовості» появляється низка програмних композицій Власова, інспірованих його враженнями від візуальних образів – «П'ять поглядів на країну Гулаг» (1991), «Концертний триптих на тему картини Ієроніма Босха «Страшний суд» (1992), «Телефонна розмова» (1997). Картинно-живописну манеру звукопису яскраво ілюструє сюїта «П'ять поглядів на країну Гулаг»¹. Дитинство композитора пройшло у сибірському місті Шилка Читинської області. Як згадує В. Власов: «Вікна нашої квартири на другому поверсі виходили на небагатолюдну вулицю з піщаним ґрунтом. Іноді по ній під конвоєм (вартою) йшли колоною, ліпше сказати, плелися, худі, втомлені, виснажені люди у сірих або чорних, обірваних фуфайках... – бамлаги» [4, 31].

Сюїта складається з п'яти колоритних образних замальовок: «Зона», «Піший етап», «Блатні», «Лісоповал», «Пахан і шістка». У них автор демонструє багаті ресурси баянної звукозображальності, за допомогою яких створюються колоритні пейзажі сурової природи країни Гулаг. У коментарі до першої частини («Зона») композитор так описує свої враження: «Довга зима сибірська ніч... Завиває холодний вітер. Усе загорожено колючим дротом... Вежі з вартовими... Промінь прожектора, рухомі тіні від ліхтарів, що розгойдуються від вітру... Це зона – символ Гулагу» [4, 31 – 32]. У цій частині Власов дотепно уживає шумовий ефект повітряного клапана баяна для створення образу пронизливого вітру, що посилюється або послаблюється. Картину безмежних засніжених просторів Сибіру доповнює створений звуковий ефект статички у вигляді витриманих акордів «оціпеніння».

Яскравий звуковий образ композитор змальовує також у другій частині «Піший хід», що відображає ходу колони в'язнів, яку Власов передає за допомогою карбованих ударів кластерами по правій клавіатурі. На фоні цих акордів звучить мелодія у низькому регістрі – неспішно, вагомо, сумно.

Не менш колоритну картину концтабірного побуту змальовує третя частина Сюїти – «Блатні». В основі її тематизму – безшабашні, хвацькі награвання, з характерним ритмізуванням «під балалайку». Блатний музичний жаргон передає банальний мотив «блатної малини» – «Купили бублички». Його проведення у супроводі «кумедного акомпанементу» з чергуванням низького басу і високої ноти підкреслює гротескний, глузливиий характер музики.

Невичерпну фантазію звуконаслідування композитор виявляє у частинах сюїти «Лісоповал» та «Пахан і шістка». З предметною конкретністю Власов відтворює картину лісопобальних робіт, зокрема, характерні звуки пилки по дереву. Для цього він уживає незвичний шумовий прийом глісандо нігтями 2 – 5 пальців вверх – вниз по правій клавіатурі, не відкриваючи клапанів. Ілюстративний звуковий ефект утворюють також й інші прийоми, глісандо нігтем 3-го чи 2-го пальця правої руки по клавішах або решітці без відкривання клапанів, удари суглобом зігнутого 3-го пальця по корпусу.

У п'ятій частині сюїти «Пахан і шістка» Власов майстерно змальовує картину табірної побуту – діалогічну сценку пахана та шістки. Звукова характеристика пахана подана у вигляді грізних окликів – тріольних «інтонацій року» в низькому регістрі, що перериваються надривним злетом голосу – висхідним глісандо кластеру. Образ «Шістки» – це дешеве підтанцювання перед паханом на фоні глузливих вульгарних мотивів на стакато з навмисно примітивним супроводом у вигляді ритмізації одного – двох звуків верхнього регістру. Сюїта «Гулаг»² становить помітну сторінку творчості В. Власова, у якій яскраво відображено картинне жанрове спрямування його баянного доробку [2, 48].

Сприйняття Власовим новітніх музичних віянь та технологій тісно переплітається з елементами його традиційного музичного мислення. У творах 80 – 90-х рр. композитор звертається до народно-жанрових та побутових джерел («Веснянка», «Свято на Молдаванці»), естрадно-джазової манери вислову («Вісім джазових п'єс», «Basso ostinato», «Драйв» тощо) та однієї із течій композиторської творчості – авангарду.

У плані стильової різновекторності показовим є «Концертний триптих Власова на тему картини Ієроніма Босха «Страшний суд»² (1992). У кожному з трьох розділів сюїти композитор експонує живописний сюжет триптиху, добираючи особливий стильовий колорит, відповідно до семантичних рефлексій її частин. У першій з них («Рай») на фоні рівномірно пульсуючої фігурації розгортається мелодія наспівного характеру, з виразними початковими інтонаціями низхідного тризвуку. У другій частині «Спокуса» композитор за власним визнанням наслідує барокову стильову модель для втілення емоційно насичених образів душевного збурення, для чого використовує характерний тип барокової токатності, як засіб втілення надзвичайного емоційного піднесення, підкресленого активним ритмічним тонусом безперервної пульсації. «Пекло», відповідно до картини «страшного суду», він добирає виразовий комплекс, у якому домінують грізні інтонації фанфарного заклику – своєрідного звукового символу проголошення «судного дня» і неминучості покари. Для втілення темних сил пекла і хаосу Власов використовує гостро дисонантні звукові ефекти, ударно-шумові й сонорні прийоми, кластери та глісандо.

Новий образно-інтонаційний склад виразно домінує у баянних творах Власова останніх років. У цей час появляються його композиції: «В лабіринтах душі»³, «Імпровізація і токато на тему ААСЕ (1998)», «Телефонна розмова», «Infinito» для баяна та камерного оркестру (2001), «Концертний триптих» (2001), «Концертна симфонія» для баяна з камерним оркестром (2003), «В сузір'ї центавра» (2003). У них композитор демонструє широкий арсенал нових засобів музичного виразу та баянних звучностей, що стали невід'ємним атрибутом сучасного баянного репертуару.

Надзвичайно мальовнича звукова палітра присутня у творах Власова останніх років – «Телефонна розмова» (1997), «Концертний триптих» (2001), «В сузір'ї Центавра» (2003). В них автор творить новий «звуковий образ» баяна, на

² Власов В. Концертний триптих на тему картини Ієроніма Босха "Страшний суд" / Муз. ред. та упор. А. Семешко, О.К. – Тернопіль : Навчальна книга "Богдан", 2005. – 32 с.

³ Власов В. В лабіринтах душі, або Terra Incognita / Муз. ред. Та упор. А. Семешко, О. Кмітя. – Тернопіль : Навчальна книга "Богдан", 2005. – 28 с.

засадах специфічної ексклюзивності його можливостей.

Огляд творчості В. Власова був би неповним без екскурсу сторінками його естрадно-джазової творчості. За останні приблизно три десятиліття композитор написав чимало популярних джазових п'єс. Це: цикл «Вісім джазових п'єс»⁴, «Звуки джазу»⁵, «Одеський реп», «Компаньєрос», п'єси з «Альбому для дітей та юнацтва» («Давай посвінгуємо», «Німе кіно», «Диско», «Сіамський кіт»)⁶, «Мені подобається цей ритм», «Драйв», «Коли відходять друзі», «Бугі-вугі», «Степ», «Бассо-остинато», «Боса-нова», «Нічний дозор» та ін.

У новій для баяна сфері естради-джазу Власов тонко відчуває пульс часу, конвертуючи його в гарячі ритми сучасної популярної музики свінгу, драйву, диско, боса-нови та ін. Створені на їхній основі мініатюри безпосередньо відтворюють характерні ритмічні моделі цих жанрів, щедро оздоблених напрочуд виразною наспівністю мелодій, а подекуди й імпровізаційними фрагментами («Мені подобається цей ритм», «Дівчина з Іпаніми» та ін.).

У обробках популярних творів («Скерцо» Й. С. Баха з сюїти для флейти і камерного оркестру та «Угорського танцю № 5» Й. Брамса) композитор значно трансформує тематизм завдяки естрадним ритмам та джазовим гармоніям, віртуозним варіаціям та специфічним інструментальним прийомам. Як своєрідна гра мовно-стильових ілюзій сприймається, зокрема, віртуозна «Посмішка Брамса». Її виклад характеризують відповідні до «легкого жанру» гостро синкоповані ритми та ефектні глісандо. Цей типовий набір «попсових виразників» акцентує характерний прототип естрадності, скерованої на масове сприйняття.

Об'ємна спадщина Власова становить яскраву сторінку української баянної музики, до якої неодмінно звертаються виконавці різних поколінь. Своєю популярністю його музика завдячує, серед іншого, надзвичайній репрезентативності жанрово-стильового спектру, а отже, музиці «на усі смаки». Безпрецедентну рухливість стилю підтверджує, зрештою, уся еволюція творчості композитора. Почавши з традиційних обробок народних пісень, він в подальшому опановує різні стильові моделі: від фольклоризму пластів розважальної естрадно-джазової музики – до модерних композицій на основі ускладненої інтонаційності та позафункціональної гармонії.

Список використаної літератури

1. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник. – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2010. – Вид. 2-ге доп., випр. – 592 с.
2. Имханицкий М. Творчество Виктора Власова для баяна и аккордеона // Творчість композиторів України для народних інструментів: зб. мат. наук.-практ. конф. (Львів, 10.04.2006 року, ЛДМА ім. М. Лисенка) / Ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – С. 46 – 49.
3. Семешко А. Виконавська майстерність баяніста. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. – 144 с.
4. Семешко А. Портрети сучасних українських композиторів-баяністів (в формі діалогів). Віктор Власов. – К. : Асо-орус, 2004. – 112 с.

⁴ Власов В. Восем джазовых пьес для баяна. – Одесса, 1994. – 41 с.

⁵ Власов В. Звуки джазу // Баян на концертній естраді. – Тернопіль : Навчальна книга «Богдан», 2004 – Вип. 3. – С. 47 – 53.

⁶ Власов В. Альбом для детей и юношества. – Одесса, 1999. – 57 с.

**СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ ТА ПСИХОЛОГІЧНО-КОНТРАСТНІ ОБРАЗИ
У СЮЇТІ В. ВЛАСОВА
«П'ЯТЬ ПОГЛЯДІВ НА КРАЇНУ ГУЛАГ» ДЛЯ БАЯНА**

Актуальність обраної теми визначається однією з ключових проблем теорії сучасної композиції, а саме – концепцією «нового звуку», у якій пошук нового звукового матеріалу пов'язаний з новими аспектами «естетики та поетики, специфічними для сучасної композиції» [4, 52]. Звук стає галуззю пошуків та експериментів, «предметом композиторської роботи» [там само]. У цьому ракурсі на передній план уваги як композиторів, так і виконавців висуваються тембро-фактурні, тембро-динамічні, тембро-артикуляційні показники гри, зокрема, нові інструментальні прийоми та засоби (у тому числі, сонорні), а також їхні поєднання з традиційними. Адже саме нові (такі, що аж «виходять за межі музики», у розумінні попередньої епохи) звукові винаходи дають змогу відтворити у музичному мистецтві найскладніші процеси загальної психологізації не тільки особистісного, а й суспільно-політичного буття сучасності. Баян, з його «свіжим» в академічному мистецтві другої половини ХХ століття тембром та різноманітністю вказаних засобів постає найцікавішим для композиторського та виконавського втілення [1; 2].

Мета статті полягає у виявленні шляхів і методів створення художнього образу, передачі емоцій та почуттів завдяки специфічним звуковим методам та прийомам, зокрема баянним.

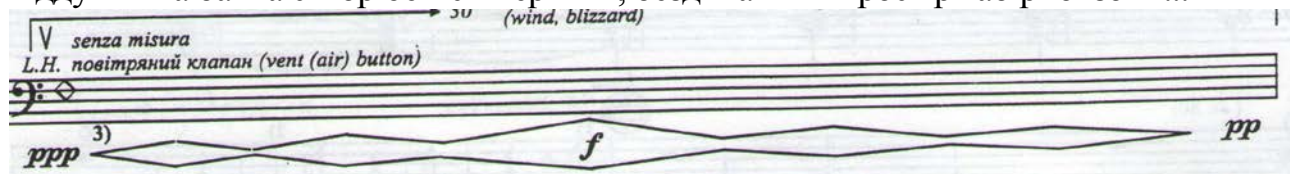
Видатний український композитор-баяніст, заслужений діяч мистецтв України Віктор Петрович Власов відомий всім, хто пов'язаний з мистецтвом гри на баяні та акордеоні [3]. Його творчість нерозривно пов'язана з інструментом, якому він віддав більшу частину свого життя. Величезний доробок Віктора Власова як композитора досить об'ємно та різноманітно включає в себе твори для музичного театру (передовсім, опери «Снігова королева», «Білі троянди», «Гранатовий браслет», музична комедія «Блеск и нищета Молдаванки», музична казка для дітей «Витівки Шалапута»); для оркестру народних інструментів, духового оркестру, джаз-оркестру, баяна з камерним оркестром, різноманітних ансамблів. Композитором написана велика кількість творів для бандури, які користуються великою популярністю (в тому числі, і для голосу з бандурою), для домри, балалайки, духових інструментів (кларнета, тромбона). Значний внесок В. Власова в музику українського кінематографу. За довгі роки співпраці з Одеською кіностудією художніх фільмів і студією Одеса-телефільм ним створена музика до понад 25 художніх фільмів, у тому числі, до таких відомих, як «Продавець повітря», «Гу-га», «Порт», «Причал», «Навіки 19-річні», «Подорож місіс Шелтон», «Безпритульний мільйон» і багато інших. Композитор створив чотири концерти для баяна з оркестром, у тому числі, нещодавно написав Концерт-симфонію для баяна з камерним оркестром. Надзвичайної популярності серед баяністів та акордеоністів

набули його п'єси з сюїти «Русский триптих», «Дитячий альбом», десятки концертних п'єс та фантазій. Велика кількість творів написана на основі українського та російського фольклору. Незмінною популярністю та успіхом у баяністів та акордеоністів користуються «Парафраз на народну тему», фантазія «Веснянка» та ін. Значне місце в творчості композитора належить написанню творів естрадно-джазового характеру.

Проте водночас розповсюдження отримують його філософські серйозні, глибокі за змістом композиції для баяна останніх років. Одним з таких творів є сюїта в п'яти частинах «П'ять поглядів на країну Гулаг», написана у 1991 році. Без перебільшення можна сказати, що цей твір на сьогоднішній день у баянній літературі є унікальним. Незвичність та унікальність полягає вже в самому його образному складі – в ньому відображені рельєфні картини трагедії безвинно засуджених, важкого табірному побуту ув'язнених та їхні психологічні перипетії, навіяні творами А. Солженіцина, В. Шаламова, Л. Разгона та інших письменників-в'язнів сталінських таборів. Сама назва програмного твору В. Власова викликає асоціації до «Двадцяти поглядів на немовля Ісуса» О. Мессіана. Кожен з п'яти «поглядів» В. Власова – це не тільки майстерна замальовка табірному буття, але й витончена психологічна «картинка», внутрішній світ та непрості взаємини мешканців Гулагу.

Перша частина сюїти має назву «Зона». Завдяки використанню специфічних баянних сонорних та фактурних звучань, їхньому майстерному поєднанню-монтажу в уяві слухача майже наочно виникає яскрава замальовка: довга зимова сибірська ніч... завиває пронизуючий наскрізь холодний вітер... все обгороджене колючим дротом... вишки з вартовими... промінь прожектора, лякливі тіні від ліхтаря, що розгойдується на вітру. Це – зона, символ Гулагу. Табір спить, готовий відкласти на рахунках терміну кожного в'язня ще один день, якщо тільки в його житті він не буде взагалі останнім...

За допомогою динамічно зростаючого і згасаючого руху повітря з клапана віддушника баяна створюється мертвий, бездиханний простір табірної зони...



Міхове тремоло, кластери, удари по розведеному міху, дисонуючі інтонації та динамічні перепади – усе це створює образ пекельної машини зі знищення людських життів... Уже в початкових тактах твору тритонові звороти баса разом з поступовим динамічним напруженням створюють стан трагізму тих часів.

Друга частина сюїти – «Піший етап». За час відбування терміну ув'язнених часто переміщують з одного табору в інший, іноді на дуже великі відстані. Це переміщення може здійснюватися залізницею, річковим або морським транспортом. Кожна частина такого переміщення називається етапом. Буває, що переміщення здійснюється (і це, мабуть, найчастіше) пішки. Це і є піший етап. Можна собі уявити, як виснажені голодом, хворобами, нелюдською працею люди долали багато десятків (а то й сотень) кілометрів. Йде людина, йде... Доба, дві, три, тиждень... Взимку – вбивчий мороз і голод, влітку – спека, спрага, хмари комарів,

мухи... Не витримавши, виснажена людина падає... Вона ще жива, але вже не в змозі рухатися. Залишити її не можна, позаяк кількість в'язнів строго перевіряється щодня зранку і ввечері. Крім того, їх не можна залишати без охорони – адже всі вони ув'язнені. Вихід завжди був таким. З людиною, яка впала, залишався один з конвоїрів – охороняти. Коли колона віддалялася на 500 – 600 метрів, лунав постріл (усі це чули), і через 15 – 20 з'являвся той самий охоронець: ніби нічого й не трапилося. В'язнів просто розстрілювали, а потім оформляли як спробу до втечі... Це відбувалося кілька разів на день.

Надзвичайно конкретна в цій частині у своїй образній достовірності картина розмірених кроків, передана за допомогою кластерних ударів долонею і пальцями лівої руки по всіх кнопках виборної клавіатури, в певній теситурі. На цьому фоні мелодійне звучання у низькому діапазоні регістра «фагот» і пасажі, що чергуються з ними, начебто кружляють у невеликому просторі, з рідкісною достовірністю передають в'їдливий рій комарів і мошки. Усе це справляє особливо похмуре, тяжке емоційне враження...

The image shows a musical score for a piece titled "Marcia funebre" (Funeral March) by Frédéric Chopin. The score is in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 60. It features a piano (p) dynamic and a "Loco" marking. The left hand plays a dense cluster of notes, while the right hand plays a melodic line with trills. The score includes a first ending bracket and a "Loco" marking at the end.

«Блатні» – так називається третя частина сюїти. Усі ув'язнені Гулагу ділилися на політичних і кримінальних. Влада і керівництво таборів навмисне розміщували в одних камерах, бараках і тих, і інших і планомірно нацьковували кримінальників на політичних. «Блатні» (так ще називали кримінальників) часто на догоду керівництву піддавали політичних знущанням і насильству, аж до вбивств. У музиці ми спостерігаємо метушливі тематичні звороти, передані за допомогою дріблення тріольним рикошетом міху баяна, на тлі яких виникають інтонації блатної пісні 1920-х років «Купите бублички». Такий прийом малює картину хаосу, який панував у бараках.

Надзвичайно точно переданий образ і настрої кримінальних в'язнів завдяки акцентуації і сонористичним ефектам («кісточки»), які досягаються за допомогою глісандо нігтем по регістрах або решітці.



Нетемпероване глісандо, використане композитором у кінці частини, абсолютно точно передає емоційний стан і безвихідь невинно засуджених і повну безкарність кримінальних авторитетів.

Четверта частина сюїти – «Лісоповал». Одним з поширених видів трудової повинності в сибірських таборах була заготівля лісу. Як пишуть Солженіцин, Шаламов, це була праця не з легких, проте їй надавалась перевага. В'язнів привозили на ділянку, конвоїри іноді зникали на цілий день (бігти в'язням все одно нікуди: на багато сотень кілометрів простягалася тайга). За порядком наглядали свої ж в'язні – бригадири. На повітрі, на волі вони монотонно пиляли дерева. У цей час можна і будинок згадати, близьких, рідних. Дивишся, хтось у такт пилці і пісню тихенько, в півголосу затягне. Звалили дерево, можна і самокрутку викурити, доки інші сучки та гілки обрубують... Хоч і не повна, – а все ж свобода, та й на природі, а не в зоні, не в тісному, смердючому бараці.

Ця частина найбільш виразна у своїй сумній експресії. Тужлива мелодія, у якій прослизують інтонації теми каторжників «Позабит, позаброшен на заре юных лет», підкреслена своєрідним тембровим колоритом – звучанням баянної лівої клавіатури водночас з унісонно-октавним дублюванням тієї ж теми голосом виконавця. Тужлива одноманітна тема, відтворювана на інструменті в поєднанні зі співом самого баяніста закритим ротом і подальшим насвистуванням – на фоні мірного глісандування пальцями правої руки по другому ряду клавіатури при закритих клапанах, – створює відчуття монотонної роботи табірних в'язнів, супроводжуваної розміреним скреготом пилки...

17 *голос (закритим ротом) - voice*

«Пахан і Шістка» – п'ята, остання частина циклу. Мовою Гулага «Пахан» – це ватажок кримінальників. «Шістки» перебувають у нього в безапелляційному

підпорядкуванні, прислужники. У їхні обов'язки входить виконання будь-яких побажань ватажка (принести, подати, і навіть помити ноги і т.п.). За наказом пахана шістка міг йти на найбільш зухвалий злочин (і вбивство також), в іншому випадку міг поплатитися життям сам. У такому ієрархічному поділі вгадується, як у відображенні вся система тоталітарної держави, де є пахани і керовані ними шістки. На чолі ж всієї системи сидів Верховний Пахан. Недарма всі так і називали Сталіна. З вражаючою глибиною засобами баяна В. Власов досягає у своїй музиці справжньої трагедійності. Музична мова сюїти вирізняється різкістю психологічних контрастів, багатством та новизною барв, сміливим використанням нових незвичних прийомів. Специфічні особливості музичного викладення: деталізація мелодичних, інтонаційних, ритмічних і динамічних засобів виразності, глибина психологічного начала, підвищена експресія звучання – це вищий щабель музичного жанру, який відрізняється високою інтелектуальною направленістю. У сюїті композитор втілює творчі ідеї музичного авангарду та розширив стилістичні горизонти баянної музики.

Ще однією особливістю цього твору є оркестровість його звучання. Завдяки всім перерахованим новим виразовим засобам, ми постійно відчуваємо багатомірність та багатоплановість фактури, що проявляється у зіставленні регістрів а також політембровості способів звуковидобування. Напевно, власне всі ці характеристики «Гулага» призвели до того, що на цю музику в США (Коннектикут) поставлений балет «Потрійне падіння».

На сьогоднішній день все більше баяністів включають до свого репертуару цей твір, проте прем'єрне виконання неодмінно належить відомому українському баяністу Володимирі Мурзі, з яким творчий альянс В. Власова триває вже довгі роки.

Отже, сюїта «П'ять поглядів на країну Гулаг» відкрила новий щабель у розвитку сучасного баянного мистецтва, пов'язаний з вираженням трагічних соціальних тем, оскільки баян володіє багатими художніми і технічними можливостями, що дає змогу виконувати такий складний жанр. Слід зазначити, що особливий темброво-звучний принцип цієї музики складають різноманітні сонорні утворення у їхньому протиставленні мелодичним, що, з одного боку, загострює психологічні контрасти, з іншого – повністю відповідає природі улюбленого інструмента композитора В. Власова. Актуальність вивчення репресивної системи визначається не тільки потребами історичної науки, але й глибокими духовними відчуттями. У сюїті «Гулаг» В. Власов передає настрій того жорстокого часу, емоційний стан ув'язнених за правду і віру. Точна передача почуттів завдяки засобам виразності змушує пережити весь біль і трагізм, підлість і несправедливість тоталітарного режиму. У цій музиці, яка позбавлена зовнішнього пафосу, відбивається багато чого з того, що закладено у творах відомих вітчизняних письменників, колишніх в'язнів Гулагу – О. Солженіцина, Л. Разгона, В. Шаламова та ін.

Список використаної літератури

1. Давидов М. Виконавське музикознавство : енциклопедичний довідник. – Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. – 400 с.
2. Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства. – М., 2006. – 520 с.
3. Семешко А. Портреты современных украинских композиторов-баянистов (в форме диалогов) : Виктор Власов. – К. : Асо-орус, 2004. – 112 с.
4. Теория современной композиции: учебное пособие // Отв. ред. В.С. Ценова. – М. : Музыка, 2007. – 624 с., нот.

СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙНИХ ТА НОВІТНІХ ТЕНДЕНЦІЙ У КОМПОЗИТОРСЬКО-ТВОРЧІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ВИКОНАВЦІВ-БАНДУРИСТІВ

Для сучасного бандурного мистецтва, зокрема його вокально-інструментальної складової характерною ознакою є не просто наявність багатьох талановитих виконавців, але й композиторсько-творчий напрям їхньої діяльності. Галина Менкуш [4], Оксана Герасименко [1; 2], Віолетта Дутчак [3], Галина Береза-Топоровська [6] – далеко не повний перелік сучасних представників бандурного мистецтва, які власним яскравим виконавським і творчим прикладом розвивають і пропагують бандурне мистецтво на теренах України та далеко за її межами.

В останні десятиліття у бандурному мистецтві чітко означилися нові тенденції, що характеризуються посиленням інноваційних форм вокально-бандурного виконавства, сформувалися нові жанри та стилі, значно ускладнилася музична мова.

Аналіз виконавського репертуару сучасних професійних співаків-бандуристів виявив широке використання як жанрів традиційного кобзарства, так і сучасних. Наприклад, до репертуару Галини Менкуш входять: «Дума про Козака Голоту» (обр. Г. Менкуш), дума «Буря на Чорному морі» (обр. Ф. Глушка), «Кулина, або Про козака Плахту» (нар. балада), «Благослови, душе моя, Господа» (за псалмами), «Плач Ярославни» (Ф. Кучеренко, Т. Шевченко), «Князівна Либідь» (А. Кос-Анатольський, Л. Тиглій), «Гомоніла Україна» (Г. Менкуш, Т. Шевченко), «Сто років як сконала Січ» (Г. Менкуш, В. Стус), «І снилося з ночі дівчині» (стрілецька пісня), народні пісні «Ой заїхав козак та й з Україноньки», «Як я сіно грабала зелене», «Ой, дубе-дубе», «І як тепер тебе забути» (Г. Менкуш, Л. Костенко), «Лебідь» (Г. Менкуш, О. Олесь), «Євшан-зілля» (Г. Менкуш, М. Вороний) та ін. У репертуарі Сергія Захарця: «Дума про піхотинця» (за М. Кравченком), «Плач невільників» (за О. Сластіоном), «Ой ти, пташко» (кант на сл. Г. Сковороди), «Нема в світі правди» (кант), «Про святого Юрія» (псалм), народні пісні «Ой на горі, на могилі», «Про Кармелюка», «Побратався сокіл», «Ой їхав козак на війноньку», «Мав я раз дівчиноньку», «Веснянка», «Ой літає соколونько» (в обр. С. Захарця) та ін. Отже, сучасний розвиток бандурного мистецтва в рамках української національної вокальної школи вимагає володіння вокалом на професійному рівні, включаючи використання різних стилів професійного співу.

Окремо слід зазначити, що сучасне вокально-бандурне мистецтво часто трактує інструментальну партію, як рівноцінну вокальній. За визначенням Н. Морозевич [5], співвідношення вокального та інструментального початку у сучасній виконавській практиці співака-бандуриста є паритетним. Наприклад, вокально-інструментальна сюїта для тріо бандуристок «Нелюбимих жінок не буває» (муз. В. Власова, сл. Р. Бородавка); «Концертіно в романтичному стилі» В. Власова, де вперше застосовано жанр великої форми для голосу та бандури.

Використання інноваційних процесів сучасними композиторами та виконавцями у бандурному мистецтві сьогодення значно відрізняє їх від попередників (для яких поєднання національної тематики з класичними закономірностями були обов'язковими) у галузі створення новітніх стилів та жанрів вокально-бандурного виконавства. Оксана Герасименко, виконуючи власні вокально-інструментальні твори, що вражають різноманітною палітрою інструментального супроводу та надзвичайно ліричним голосом, репрезентує романсово-бардівський стиль («Сповідь», «Як упаде різдвяний сніг», «Прости, прощай», «Впали каплі» та ін.). Світлана Мирвода представляє авторські твори в естрадному стилі («Любові мить», «Є лиш Ви», «Танго для двох», «Грона акацій», «Напівзабутий запах фрезій», «Жоржиновий романс» та ін.), а Лариса Дедюх, використовуючи прийоми поєднання естрадних творів з класичним вокалом, репрезентує естрадно-романсовий стиль (романси та обробки колядок Івана Тараненка, пісня-реквієм «Калиновий гай» та ін.).

Аналізуючи репертуар сучасних ансамблів бандуристів, прослідковується обов'язкова наявність народних пісень, що часто складають базову частку репертуару колективу, а також: пісень-романсів, романсів, авторських творів на різноманітну тематику. Ансамбль «Львів'янки» водночас з академічною манерою співу («Калино, покровителько любові») використовують академічно-естрадну манеру виконання («Дош», «Пам'ять»). Тріо «Вербена» долучає до бандурного супроводу синтезатор та ритм-машину («Тополина пісня», «Я розкажу»). Використовуючи дзвони для виконання сучасної думи «Козацькі могили» та імітацію шуму моря і крику чайок у творі «Квіти моря», ансамбль «Дивоструни» надзвичайно збагачує палітру образного сприймання слухача.

Досліджуючи процес розвитку жанрової динаміки співака-бандуриста, слід зауважити, що сучасне вокально-бандурне виконавське мистецтво синтезує в собі вокально-інструментальні досягнення нових тенденцій розвитку музичного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. Воно об'єднує принципи академічного класичного вокалу та засобів вокальної виразності у всій багатогранності розмаїття стильових та жанрових особливостей, а також використання повного технічного та тембрального арсеналу можливостей, оновленого в процесі удосконалення інструмента.

Академічний напрям, притаманний сучасному розвитку бандурного мистецтва, та вихід бандури на концертну сцену стали причиною змін рівня виконавсько-професійних вимог до співаків-бандуристів.

Технологічний прогрес та ідейно-політичні зміни в країні призвели до закономірної трансформації як репертуару, так і вимог щодо виконання творів співаками-бандуристами. Тому специфіка вокально-бандурного мистецтва, що синтезує спів та гру на інструменті, на сьогодні потребує використання досвіду і рівня вокальних та інструментальних досягнень світової культури.

Список використаної літератури

1. Герасименко О. Безкрилої любові не буває : Вокальні твори та ансамблі у супроводі бандури. – Львів : ТеРус, 2001. – 48 с.
2. Герасименко О. Народи мені, дівчино, сина : Пісні на слова українських поетів : перевидання. – Львів : ТеРус, 2005. – 20 с.
3. Кобзареві струни: збірник вокальних творів на слова Т. Шевченка у супроводі бандури : навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів / [упорядкування, аранжування, обробка Віолетти Дутчак]. – Івано-Франківськ : Гостинець, 2004. – 80 с.
4. Менкуш Галина «Струни серця мого...» CD 1, CD 2. – Видавництво UKRmusic, 2009.
5. Морозевич Н. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук з мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Одеса, 2003. – 16 с.
6. Топоровська Г. Цвіте бузок : збірник вокальних творів для бандури. – Дубно, 1992.

ЦІННІСНО-ОРІЄНТАЦІЙНІ ВЕКТОРИ ОРКЕСТРОВОЇ ТВОРЧОСТІ
АНАТОЛІЯ БІЛОШИЦЬКОГО

«*Ars longa, vita brevis – життя коротке, мистецтво вічне ...*»

Оркестрова творчість Анатолія Білошицького – музична сповідь, що розповідає нам про особистість «нового часу», особистість з новими ціннісними орієнтирами та прагненнями. У музичних образах талановитого українського композитора ми пізнаємо нашу дійсність у всіх її проявах: красу природи, реалізм буття у вічному протиставленні поетичного та буденного. Однією з основних ідей творчості композитора є боротьба з соціальним злом, показ його руйнівної сили та утвердження гуманістичних прагнень людства.

У 80 – 90-ті роки ХХ сторіччя з виконуваних творів молодих композиторів часто випливав висновок: «Композитори бояться простоти і, штучно ускладнюючи мову, “беруть одяг з чужого плеча”» [5, 2]. Одна з причин такого становища – відірваність творчості митців від повсякденного життя, естетичних запитів сучасників, прагнення включити в твір усе, чого навчили у «школі». Музичні твори молодих митців дедалі частіше втрачали художню змістовність.

Не відмежовуючись від класичних, академічних канонів формотворення, розвитку драматургії, тематичної роботи, Анатолій Білошицький створював як самобутні яскраво-оригінальні музично-художні замальовки (обробки народних пісень, сценки для хореографічного ансамблю), так і монументальні філософські музичні полотна (Симфонія № 2, Концерт для фортепіано з симфонічним оркестром).

Варто зазначити, що творчість Білошицького (як і його постать¹) для баяна в українському музикознавстві неодноразово ставала предметом вивчення. Музично-теоретичний аналіз баянної творчості Білошицького подається у дослідженнях М. Давидова, О. Литвинова та С. Борисової, А. Сташевського, Ж. Клименко. У творчому доробку митця чільне місце належить творам для оркестру, серед яких дві симфонії. Водночас з творами для баяна та інших музичних інструментів (домри, гітари, балалайки, фортепіано), оркестрові твори є чи не найважливішим жанром творчості композитора. Проте невелика за обсягом, але яскраво-образна оркестрова спадщина митця залишається малодослідженою.

Мета статті полягає у розкритті основних ціннісно-орієнтаційних векторів оркестрової музики Анатолія Білошицького.

А. Білошицький належав саме до тієї когорти композиторів, які творять музику за покликом серця, відчуваючи її, пропускаючи через свою душу. Влучно сказав французький композитор М. Равель: «Справді велика музика повинна йти

¹ У книзі "Свята до музики любов", що вийшла в Житомирі (2007), подаються спогади матері та сучасників композиторів.

від серця. Музика ж, народжена технікою чи розумом, не варта того, щоб на неї витратити папір» [15, 9]. Можливо саме тому, що твори А. Білошицького йдуть «від серця», вражає глибока проникливість автора у певний художній образ, емоційний стан героя.

Анатолій Васильович мав чудовий тембровий слух, він мислив музику в оркестрових барвах, окрім того, мав неперевершений хист аранжувальника. Відомо понад двадцять перекладень симфонічної музики для оркестру народних інструментів. Серед них: перша частина симфонії № 5 Бетховена, Концерт для фортепіано з оркестром Едварда Гріга, Концерт № 1 для фортепіано з оркестром Чайковського, фортепіанний концерт для лівої руки з оркестром Равеля, фрагменти з балету «Весна священна» Стравинського, а також інструментування творів Альбіні, Моцарта, Веріківського, Дебюссі, Тактакішвілі, Прокоф'єва, Шостаковича та ін. [7].

У творчій лабораторії композитора серед оркестрових творів – композиції для духового та естрадного складу оркестру. Одним з найвідоміших творів Білошицького є оркестрова сюїта (твір написаний для симфонічного оркестру, проте існує авторське перекладення для оркестру народних інструментів) з програмною назвою «З глибини віків». Сюїта була написана композитором у 1983 році та приурочена 1500-річчю Києва. У цьому ж 1983 році, Білошицький бере участь у Республіканському композиторському конкурсі. Головою журі конкурсу був відомий український композитор Євген Федорович Станкович. Саме Станкович, розгледівши непересічну обдарованість молодого композитора, нагороджує його другою премією (оскільки перша не присуджувалась взагалі) за оркестрову сюїту «З глибини віків» – як яскраву музично-поетичну фреску історії нашої Батьківщини, своєрідний «провідник» між минулим та сучасністю. Показово, що й до сьогодні музика сюїти супроводжує практично всі теле- та радіопередачі, документальні фільми про історичне минуле Києва (згадаємо цикл «Київські мініатюри» на телеканалі «Київ»).

У 1981 році молодий український композитор Анатолій Васильович Білошицький блискуче завершує навчання на теоретико-композиторському факультеті консерваторії. Дипломною роботою стала Симфонія № 1 для великого симфонічного оркестру, яку він особисто з успіхом продиригував. Партитура симфонії збереглася, але віднайти її оригінальний запис не вдалося. Проте важливо, що музика Симфонії № 1 Білошицького звучить, хоч і не в барвах симфонічного оркестру. Стараннями диригента народного оркестру Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Леонтовича – Г. Н. Мураценка та студентів училища на звітному концерті оркестру у 2008 році прозвучала I-а ч., у 2009 – II-а ч. симфонії, а в 2011 році була виконана III-я ч. Симфонії № 1. Музика симфонії й нині бентежить серця, наводить на роздуми.

Головна риса, що вирізняє твори Білошицького серед спадщини багатьох представників української музичної культури ХХ сторіччя, – це відношення митця до традиції. Усвідомлення життя як безперервного процесу, рівнорозподіленого між минулим, теперішнім і майбутнім, сприйняття життя як безкінечного драматичного пошуку істини, віри, гармонії, розуміння життя, як процесу, що закінчується і водночас не закінчується ніколи... Традиція для композитора – це,

насамперед, основа, без якої та поза якою його творчість неможлива; у ширшому контексті – це прояв безперечної вічності буття та її домінування над мінливістю часу (таке ставлення до традиції – це спроба досягнення справжніх духовних пріоритетів).

Другу симфонію Анатолій Васильович присвятив пам'яті Василя Олександровича Білошицького – свого батька. Робота над партитурою Симфонії №2 була завершена 4 грудня 1984 року. Епіграфом до твору стали рядки Володимира Маяковського з вірша «Ко всему»: «Грядущие люди! Кто вы? Вот – я, весь боль и ушиб. Вам завещаю я сад фруктовый моей великой души». Анатолій Білошицький серйозно захоплювався творчістю видатного російського поета, композитору були близькими його світоглядні переконання. Саме тому рядки Маяковського слугують своєрідним «поетичним путівником» до пізнання та осягнення змісту симфонії.

Залучаючи слухачів до роздумів над етико-філософськими проблемами буття, музика Анатолія Білошицького допомагає у розширенні діапазону пізнання світу, оволодінні цінностями духовної культури. Переживання, які природно викликають змістовно насичені твори митця, сприяють формуванню людськості й людяності, альтруїзму, розвитку чуттєвості, здатності до переживання та співпереживання. Симфонія, що в перекладі означає «співзвуччя», у Білошицького стала співзвуччям людської душі.

Анатолій Білошицький творив у досить складний, пошуковий для української музичної культури період, позначений впливами різноманітних ідей та стильових напрямів (авангард, різноманітні неотенденції тощо). Творчість його невід'ємна від традиції, і, водночас, у ній присутнє по-справжньому творче – креативне, новаторське начало як таке. У багатьох творах композиторів кінця ХХ сторіччя музика дійсно надумана, «живі» емоції в ній відсутні. Пасивне наслідування стилів відомих художників, нехтування національною визначеністю, звідси – конструювання мелодики, фактури, музичної фабули за опанованими під час навчання правилами, а не за внутрішнім душевним покликанням висловити дещо суто особисте, неповторне. Анатолій Білошицький зміг подолати рутинність і донести до скарбниці української музичної культури твори глибокої естетичної цінності. Можливо митець і далі радував би нас новими здобутками власної творчості, якщо б не трагічна фермата на його життєвому шляху.

А. Білошицький (якщо скористатися визначенням Р. Стецюка стосовно творчості В. Косенка) «належав до тих композиторів, які не протиставляють новий зміст, нові образи класичній формі, традиціям музичної мови» [9]. Звернення до глибоких філософських питань, розкриття драматизму існування людини, ствердження вічних ідеалів в умовах культурних та духовних катаклізмів неоцінено збагачує українську музичну культуру.

Залучаючи до роздумів над етико-філософськими проблемами буття, музика Анатолія Білошицького має не лише сильний естетичний вплив, а й виконує найголовніші функції музичного мистецтва – виховну та ціннісно-орієнтаційну, що допомагають у розширенні діапазону пізнання світу, оволодінні цінностями духовної культури. Переживання, які природно викликають змістовно насичені твори А. Білошицького, мають значний естетико-виховний потенціал, здатність до

формування людськості й людяності людини, альтруїзму, розвитку її чуттєвості, здатності до переживання та співпереживання. «Відтак, почуття виступає основою ціннісного, точніше – ставлення людини до довкілля, й саме на почутті ґрунтується сутнісна ознака людини – здатність ставитися, яку деякі автори слушно розглядають як вищий вияв людськості – духовність» [1, 55].

Список використаної літератури

1. Бітаєв В. Мистецтво як універсальний фактор формування естетичної свідомості // Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні : зб. наук. праць. – К., 1998. – С. 51 – 64.
2. Берегова О. Проблема творів сучасних українських композиторів у контексті ідей постмодернізму // Українське музикознавство. – К., 2001. – Вип. 30. – С. 150 – 156.
3. Борисова С., Литвинов О. Анатолій Білошицький: життя і творчість як втілення трагічної експресії (міркування щодо інтерпретації творів народного митця) // Творчість композиторів України для народних інструментів : зб. мат. між нар. наук.-практ. конф. – Львів, 2006. – С. 6 – 11.
4. Виховання в учнів високих моральних принципів на уроках з сучасної музичної літератури (на прикладі камерної симфонії № 3 Є. Станковича) : методичні рекомендації // Укл. В. Липовецька. – К., 2006.
5. Гордійчук Я. Повернути втрачене // Музика. – 1988. – № 2. – С. 1 – 29.
6. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підруч. для вищ. та серед. муз. навч. закл. – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2005. – 420 с.
7. Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва. – К., 1998. – 223 с.
8. Кириліна Г. Світ музики і молодь // Музика. – 1988. – № 4. – С. 9.
9. Клименко Ж. Баянна творчість А. В. Білошицького: проблеми традиційного і новаторського // Київське музикознавство. – К., 2003. – Вип. 10. – С. 87 – 91.

**СПЕЦИФІКА ЖАНРУ ОБРОБКИ НАРОДНОЇ ПІСНІ В СУЧАСНОМУ
БАНДУРНОМУ РЕПЕРТУАРІ (НА ПРИКЛАДІ ПІСНІ «ТАКА ЇЇ ДОЛЯ»)**

Музична обробка є своєрідним способом трансформації фольклорних жанрів із їхнього первинного середовища на концертну естраду та свого роду містком, переходом від першоджерел до сучасного виконання. Обробку створюють відповідно до певного часу та практичними засобами, що притаманні саме у визначений, конкретний період. Сучасна бандура стала значно досконалішою за технічним і тембровим розвитком, є повноправним академічним професійним інструментом, з перспективними можливостями використання багатой палітри засобів музичної виразності.

Обробки українських народних пісень користуються великою популярністю у сучасному бандурному репертуарі. Бандурні супроводи для сольного та ансамблевого виконання створюють як викладачі, виконавці, так і професійні композитори¹. Віршовані тексти Кобзаря легко лягають на музику, швидко набувають популярності і стають народними піснями, а їхній зміст не втрачає актуальності в усі часи, тому вони так часто залучаються до професійного музичного репертуару. Пісні на слова Т. Шевченка натурально звучать у супроводі бандури як українського національного інструмента. Тому вони не випадково є окрасою бандурного репертуару.

Предметом аналізу статті стала популярна українська народна пісня на слова Т. Шевченка «Така її доля», яка є у доробку кількох авторів, а саме Г. Хоткевича, В. Заремби, М. Гвоздя, Л. Ржецької, О. Герасименко, О. Нагірної. У результаті висвітлено індивідуальне авторське перевтілення народної пісні та представлено практичні способи, зокрема, фактурні модифікації вокальної партії (сольна, ансамблева однорідна) та інструментальних акомпанементів у сучасному бандурному репертуарі.

Літературний текст, що став основою народної пісні «Така її доля», є уривком відомої балади Т. Шевченка «Причинна», в якій розповідається про кохання молодій дівчини та козака з драматичною трагічною розв'язкою. Мова поетичного тексту багата порівняннями, метафорами. Глибокий психологічний зміст розкривається, зокрема, і через образи мальовничої природи. Мелодія першооснови народної пісні має розповідний характер, адже низхідний або висхідний рух та стрибки (на кварту, сексту тощо) у спокійному, помірному темпі природно зображають розвиток кожної фрази, речення; склади тексту повністю

¹ Серед авторів обробок, зокрема шевченківських пісень, можна назвати бандуристів-виконавців: Ф. Глушка, Ф. Жарка, О. Мінківського, А. Омельченка, В. Лобка, В. Герасименка, В. Войта, М. Опришка, Г. Китастого, П. Потапенка, М. Дейчаківського, О. Ходобу, В. Нечепу, С. Баштана, В. Єсіпка, М. Гвоздя, М. Різоля, Г. Яковлева, Г. Менкуш, М. Сточанську, В. Дутчак, С. Овчарову, Л. Ржецьку, Л. Посікіру, М. Шевченко, професійних композиторів: М. Дремлюгу, Ю. Мейтуса, А. Коломійця, Є. Мілку, О. Герасименко, Б. Шиптура та ін. Особливу увагу привертають також авторські твори Г. Хоткевича, з-поміж яких солоспів «Чи винна голубка» у бандурному аранжуванні А. Коломійця [1, 173].

відповідають звукам. Мелодика пісні побудована так, що заспів слугує сюжетною зав'язкою, умовним запитанням, і звучить відповідно нижче, а приспів – відповіддю, розв'язкою і при цьому спостерігається висхідний мелодичний стрибок. Характерною особливістю пісні є мажорна тональність (така риса притаманна для українського музичного фольклору, коли сумний, часто драматичний зміст втілено у мажорній тональності, а веселий, жартівливий – у мінорній).

Переосмислення змісту твору спонукало кожного з авторів обробки пісні до вибору відповідних музичних виразових засобів. Зокрема, усі автори вибирають не однаковий метроритм, проте зберігають тридольну пульсацію. У Г. Хоткевича «Така її доля» наближена до жанру романсу. Автор, відтворюючи трагічність літературного тексту, вдається до відхилення у віддалену мінорну тональність у середній частині твору. О. Герасименко використовує тріольний рух при розмірі 4/4, тональні зміни та низький голосовий діапазон, що також трансформує пісню у лірико-драматичний романс. Проте більшість авторів орієнтують пісню на сопрано, залишають незмінним жанр та підкреслюють бандурним супроводом ліричне забарвлення твору, не акцентуючи на трагічності змісту вірша Шевченка:

<i>автор</i>	<i>жанр</i>	<i>тональність</i>	<i>розмір</i>	<i>темп</i>
Г. Хоткевич	солоспів	D-dur–g-moll–D-dur	4/4	Andantino
В. Заремба	пісня	C-dur	2/4	Andantino
М. Гвоздь	пісня	C-dur	3/4	Andante
Л. Ржецька	пісня	C-dur	3/4	Moderato
О. Герасименко	романс	F-dur–G-dur	C	Moderato
О. Нагірна	пісня	D-dur	12/8	Andantino

Варто зауважити, що всі автори обробок зберігають народний варіант мелодії пісні. Лише незначні мелодичні відмінності є в обробці О. Герасименко, а також О. Нагірної. Проте відносно невеликі мелодичні варіювання в ансамблевій обробці О. Нагірної можуть зумовлюватися передовсім виконавським складом – обробка орієнтована для тріо або ансамблю бандуристів, що передбачає, з одного боку, більше виконавських можливостей (голосове відтворення пісні акордовою фактурою, а не одноголосне), а з іншого – необхідність пристосування мелодії для виконання у відповідному голосовому діапазоні.

Найбільшими мелодичними модифікаціями при збереженому метроритмі характеризується варіант Г. Хоткевича «Чи винна голубка» в редакції та аранжуванні для бандури А. Коломійця, що стає прикладом трансформації народної пісні в авторський солоспів. Оригінальним є те, що Г. Хоткевич починає текст не з загальноприйнятого I-го куплету, а з рядків «Чи винна голубка», роблячи більший акцент на драматично-трагічній сюжетній лінії твору, а основна фраза зберігається лише у коді. Тональний план твору D-dur – g-moll – D-dur підкреслює багату палітру динамічних та темпових відтінків. Розмір твору 4/4. Вступ, викладений акордовою фактурою, що містить елементи мелодії заспіву пісні «Така її доля», впевнено розпочинає твір. Вокальна мелодія I-го куплету солоспіву дуже близька до народного варіанта пісні. Пунктирний ритм у вокальній партії

співзвучний з жанром балади (у якому і був створений твір Т. Шевченка), додає емоційної напруженості від початку співу аж до передкінцевої фрази. У супроводі – розлогі арпеджовані акорди чергуються з одинарними та подвійними нотами, викладеними тріольним рухом. У середній частині твору під час драматичного розвитку відбуваються мелодичні та тональні зміни, що підкреслюють кульмінацію. Як код звучить фраза «Така її доля», тема – у збільшенні (викладена половинними та цілими тривалостями) зі стишенням динаміки до *pp* та заповільненням темпу.

Обробка Вл. Заремби (аранжування для бандури Л. Дуди), витримана у помірному темпі, втілює спокійний, розповідний характер пісні. Збережена автором мажорна тональність (C-dur), використаний розмір 2/4 та відносно рівний, а не пунктирний ритм (четвертна та дві восьмі тривалості в такті) дають змогу зробити більший акцент на відображенні умовного діалогу «питання – відповідь», де вокальний заспів є запитанням, а приспів – невеличкою кульмінацією, розв'язкою у кожному куплеті. В обробці пропонуються усі сім строф авторського тексту. Супровід сталий упродовж твору, викладений акордовою фактурою, верхні ноти якої дублюють мелодію пісні.

Прозорою за фактурою є обробка пісні «Така її доля» М. Гвоздя. Вокальна мелодія залишається без змін. Унаслідок пристосування до тридольного розміру автор додає восьмі паузи перед початком нових речень пісні. М. Гвоздь використовує гармонічні функції, характерні для українських народних пісень (T-D₇-S), а також як елемент гармонічний мажор. У першому та третьому куплетах акомпанемент складається з гармонічних тризвуків, де основу акорду підтримує бас у лівій руці. Використано такий ритмічний варіант фактури, як перемінний бас [4]. Фактура другого куплету динамізується, порівняно з попереднім, наповнена розкладеними тризвуками, що викладені восьмими тривалостями у висхідному напрямі при незмінній гармонічній основі. Динамічна шкала впродовж твору – від *pp* до *mf*. Розмір 3/4, легкий акомпанемент з ритмічним малюнком перемінного басу, а також мажорна тональність (C-dur) вносять в обробку елементи вальсу, витриманого у помірному темпі. Автор використовує три куплети віршованого тексту балади Т. Шевченка, у яких описується сумна доля молоді дівчини-сироти, яка покохала козака і наче голубка, нудить білим світом у його пошуках.

Л. Ржецька, як і М. Гвоздь, також створила варіантний супровід до пісні. Відмінність у тому, що М. Гвоздь подає для I-го і III-го куплетів один варіант, а II-й – інший, створюючи таким чином тричастинну форму для пісні. У Л. Ржецької для I-го і II-го куплетів супровід однаковий, для III-го – інший, що динамізує пісню, додає їй наскрізного розвитку. Л. Ржецька використовує тридольний розмір (3/4), зберігає мажорну тональність (C-dur). Помірний темп, у якому звучить пісня, підкреслює розповідний характер твору. Мелодія вокальної партії не зазнає модифікацій. В інструментальному вступі звучить мелодія приспіву пісні у формі теми з підголосками, викладеної у вищому регістрі (мелодія – у другій і третій октавах, підголоски – у першій і другій). За потребою обробку Л. Ржецької можна легко пристосувати для ансамблевого виконання. У першому куплеті використано розкладені восьмими гармонічними фігурації, в основі яких – бас на першу долю. А у приспіві автор використовує поліфонічний підхід – триголосу фактуру (бас у лівій

руці та тема з підголосками у правій). При цьому мелодична лінія супроводу відрізняється від мелодії пісні, що значно збагачує обробку. Фактура III-го куплету насичена акордами при рівноритмічній пульсації басу на сильну долю та партії правої руки. У кінці пісні – елементи варіаційного підходу (сопрано-остинато), коли заключна нота верхньої мелодичної лінії триває 4 такти, а супровід слугує наповненням гармонічної тканини твору. Однією із фактурних модифікацій, що використовує Л. Ржецька, є також компліментарність (такти 16, 20, 24, 25, 33 тощо). Увагу привертають агогічні відхилення III-го куплету (*rosso agitato*, *allargando*, *rosso ritenuto*), багата палітра динамічної шкали твору – від *pp* до *ff*.

Оригінальним є авторське бачення пісні «Така її доля» Оксаною Герасименко для соло низького голосу, адже більшість обробок орієнтовані на сопрано [2, 101]. На відміну від тих обробок, у яких вокальна мелодія передає сумний, розповідний ліричний настрій, у О. Герасименко підкреслена драматична першооснова тексту. Використання автором тріольного руху при розмірі 4/4, зміна основної тональності впродовж твору (F-dur – G-dur) перевтілюють пісню у жанр романсу. Вступ та перегра не повторюють основну мелодію, вони мають самостійну мелодичну лінію, водночас повністю відповідають характеру пісні. Викладені у формі теми з підголосками у низхідному русі, плавно переходячи з другої октави у першу. Автор використовує два види мажору (натуральний, гармонічний). У супроводі I-го куплету прослідковується окрема мелодична лінія четвертними тривалостями, що підтримується тріольним рухом восьмими, який разом з басом наповнює гармонічну тканину. Упродовж розвитку, зокрема у II-му куплеті, відбуваються регістрові зміни – супровід звучить октавою вище. Упродовж інструментальної перегри змінюється тональний план (F-dur – G-dur). Модифікується і ритмічний варіант супроводу – виклад від рівних восьмих тривалостей до тріольного руху (як у I-му куплеті), що надає цілісності, обрамленості твору.

Ансамблева бандурна обробка О. Нагірної, як і попередні обробки пісні «Така її доля», цілком відповідає драматургії твору. Для вокально-інструментальної обробки автор вибрала розмір 12/8, тональність D-dur та темп *Andantino*. Вокальна партія трьох куплетів пісні представлена домінантним акордовим триголоссям. Дещо видозмінюється мелодія II-го куплету, але метроритм залишається початковим. Приспів II-го куплету пропонує поступове включення голосів, починаючи з сопрано. III-й куплет також розпочинається одноголоссям (сопрано), а надалі і до кінця твору – акордове триголосся [3, 204]. В інструментальному вступі та перегрі для досягнення об'ємного динамічного звучання застосовано акордову фактуру викладу матеріалу, підкреслено сильні долі тактів. Партія I-ї бандури веде мелодичну лінію, II-ї та III-ї – наповнена ритмічно-гармонічними фігураціями. Під час ансамблевого співу акомпанемент відходить на другий план, як і в сольних обробках попередніх авторів, тому бандурний супровід набуває прозорості і світлості звучання [3, 204].

Отже, на прикладі української народної пісні «Така її доля» на слова Т. Шевченка представлено особливості жанру обробки в сучасному бандурному репертуарі, зокрема, видозміни вокальної партії (сольний та ансамблевий однорідний варіанти) та фактурні модифікації інструментальних супроводів

(варіантна фактурна зміна акомпанементу при сталій мелодії [2, 101]), а також трансформація жанру пісні у романс.

Список використаної літератури

1. Дуда Л. Шевченкіана сучасного бандурного репертуару // Тарас Шевченко та кобзарство : матеріали Міжнародної наук.-практ. конференції, 14 – 16 квітня 2010 р. – Львів, 2010. – С. 173 – 177.
2. Когут Л. Жанр обробки українських народних пісень в творчості Оксани Герасименко // Еврика – VI. : зб. студ. наук. праць. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – С. 100 – 101.
3. Сточанська М. Вокальні ансамблі у супроводі бандур (перекладення, аранжування, обробка) : навч.-метод. посіб. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2005. – 274 с.
4. Штокалко З. Кобзарський підручник. – Едмонтон-Київ : Вид-во Канадського ін-ту українських студій, 1992. – 345 с.

**ТВОРЧИСТЬ Л. ГАЙДАМАКИ ЯК СКЛАДОВА ПРОЦЕСУ АКАДЕМІЗАЦІЇ
БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА**

Розвиток бандурного мистецтва у ХХ ст. пройшов декілька періодів, характерною ознакою яких стали удосконалення інструментарію, формування освітньої мережі навчальних закладів різного рівня, створення професійного репертуару, закріплення, окрім сольної, ансамблевих форм виконавства. Серед перших, хто актуалізував необхідність професіоналізації бандури, її академічного статусу водночас з іншими інструментами, був на початку ХХ ст. відомий культурний діяч, композитор, виконавець, режисер, педагог, конструктор Гнат Мартинович Хоткевич (1877 – 1938) [2]. Його натхненні послідовники – його ж учні, студенти Харківського музично-драматичного інституту, де вперше був запроваджений клас бандури в 1926 р., це, зокрема, Леонід Гайдамака (1898 – 1991), Григорій Бажул (1906 – 1989) та ін. Оскільки Г. Хоткевич був репресований, а більшість його учнів емігрували за кордон наприкінці Другої світової війни, інформація про них довгий час була невідомою. Першовідкривачем імені Л. Гайдамаки став відомий бандурист і мистецтвознавець українського зарубіжжя Віктор Мішалов, який не лише ввів до наукового обігу його ім'я, але й дав оцінку його діяльності у справі пропаганди харківського типу бандури і виконавства на ній [3; 4; 5].

Метою пропонованої статті є аналіз творчості Леоніда Гайдамаки¹ на шляху академізації бандурного мистецтва.

Леонід Гайдамака – універсальний виконавець на багатьох інструментах: мандоліні, домрі, віолончелі та контрабасі. Бандуру Л. Гайдамака починає вивчати з 1918 року, після відвідин робітні майстра Г. Снегірьова. Тоді ж починається його захоплення харківським типом інструмента. 1922 р. при клубі «Металіст» Л. Гайдамака створює ансамбль бандуристів з 10 осіб, котрим і керував. Того ж року відбулося знакове знайомство Л. Гайдамаки з Г. Хоткевичем, яке пізніше перейшло в щире дружбу. Після відкриття класу бандури в Харківському музично-драматичному інституті (1926), Гайдамака одним з перших записується на навчання до Г. Хоткевича. Разом з його учнями – Олексою Геращенко, Яковом Гаєвським та Іллею Олешком – гуртується у квартет, який стає відомим колективом того часу. Для нього Г. Хоткевич створив ряд нових творів, популяризуючи новий ансамблевий вид виконавства. Гайдамака був одним із найздібніших учнів Хоткевича, виконував його віртуозний твір «Невільничий ринок у Кафі» та мелодекламацію «Рано спустились» на слова М. Філянського.

Л. Гайдамака на базі ансамблю бандуристів при клубі «Металіст» створює Оркестр українських народних інструментів, пізніше і колектив при палаці

¹ Автор статті висловлює вдячність заслуженому артисту України, кандидату мистецтвознавства В. Мішалову (Канада) за надані фотокопії творів з архіву Л. Гайдамаки.

піонерів. В оркестрі група бандур (харківського типу) була однією з основних, рівних водночас з скрипковою, духовою. Гайдамака активно працює над репертуаром, готує до друку серію нот «Нототека бандуриста» та ряд статей з методичними рекомендаціями щодо роботи з оркестром народних інструментів. Він співпрацював і з багатьма майстрами для удосконалення бандури. Нова оркестрова бандура була асиметричної форми, мала 23 приструнки і 8 басів, що були діатонічно настроєні. Згодом цей інструмент став стандартним для студентів Г. Хоткевича в Харківському музично-драматичному інституті та пізніше в Полтавській капелі.

1930 року у Державному видавництві України вийшов збірник Л. Гайдамаки «Революційні пісні для української народної оркестри» запланованої серії «Нототека бандуриста». Тут були вміщені оркестрування «Вперед, народе, йди!» Г. Верьовки, «Ой, зацвіла папороть» (музика В. Верховинця, слова М. Хвильового) для соліста й оркестру та «Пісня про дяка». Для оркеструвань Л. Гайдамака використовував бандури харківського типу. У тому ж таки році в журналі «Музика масам» виходить твір К. Богуславського «Дванадцять косарів» (переклад для бандури Л. Гайдамаки) [5, 152].

Після відсторонення Г. Хоткевича від педагогічної роботи у Харківському музично-драматичному інституті, з 1933 р. гру на бандурі викладав Л. Гайдамака. Він як професійний виконавець-інструменталіст свої методичні принципи у грі на бандурі ґрунтував на класичних інструментальних зразках. Шляхом розширення репертуару бандуристів він вибрав переклад творів професійних композиторів (західноєвропейських, російських та українських) для харківської бандури. Ця позиція була дещо відмінною від напряму, пропагованого Г. Хоткевичем. Певні відмінності стосувалися і питання транспозиції бандури, яку підтримував Хоткевич. Л. Гайдамака з метою поліпшення і спрощення моментів перестроювання бандури пропонував і відповідний реальний нотозапис.

Як зауважує В. Мішалов: «Репертуар, який Л. Гайдамака розробив для студентів ХМДІ, складався переважно з перекладів творів музичної класики європейських композиторів. Мало було народних пісень в супроводі бандури. Проте таким способом Л. Гайдамаці вдалося уникнути тавра «буржуазного націоналізму», яке інкримінували всім, хто працював на ниві творення та розвитку української культури» [3].

Учні Л. Гайдамаки грали твори Й. Баха, Л. Бетховена, Й. Гайдна, Г. Генделя, Ш. Гуно, М. Каркассі, Ж. Люлі, Ф. Мендельсона, Ж. Рамо, А. Рубінштейна, Ф. Шопена, Ф. Шумана, К. Черні. Були і твори українських композиторів – М. Коляди, В. Овчаренка, С. Шевченка та А. Штогаренка, написані для бандури на замовлення Л. Гайдамаки.

У 1943 р. Л. Гайдамака з сім'єю виїжджає з Харкова до Вінниці, пізніше до Львова. Був вивезений в Німеччину на роботу. Виступав Гайдамака і як соліст, і у складі ансамблю. У червні 1946 року був створений ансамбль «Братство кобзарів ім. О. Вересая». Братство складалося з 5-и бандуристів: Данила Кравченка, Леоніда Гайдамаки (Галайди) – музичного керівника, Василя Варченка, Григорія Бажула (Келеберди) – адміністратора, Ніла Рева. Уже в травні 1947 року вони дали понад 100 концертів в американській та англійській зонах. Концерти відбувалися

переважно в таборах ДіПі, для представників українського, білоруського та балтійських народів.

У США, де пізніше проживав Л. Гайдамака, він, працюючи інженером-конструктором гідроелектростанцій, продовжував виступати, здійснювати магнітофонні записи. «Пам'ятними були його виступи для Товариства класичної гітари, яке очолював у Нью-Йорку колишній харків'янин Володимир Бобрій, редактор журналу «Guitar Review». На одному з музичних вечорів Гайдамака виступав разом з відомим гітаристом Андреасом Сеговією. На запрошення В. Бобрія Л. Гайдамака написав довгу статтю про історію бандури і один з журналів був присвячений бандурним дослідженням» [4]. Він продовжував робити переклади творів для харківської бандури, в т.ч і сучасних композиторів, виступав на сторінках преси.

В архіві Л. Гайдамаки збереглося кілька зошитів з музичними творами, які він використовував у педагогічній практиці. Серед них: «Німецький танок» Л. Бетховена, «Вальс» Ш. Гуно, «Варіації» Ф. Кулау, Етюд М. Каркассі, «Козачок» М. Коляди, «Волинка» і «Тамбурин» Ж. Рамо, Варіації А. Штогаренка, «Іди, іди, дощику» В. Овчаренка, «Зозуля» Л. Даккена, Прелюдія Й. С. Баха та ін. Уже перелік творів засвідчує чітку орієнтацію автора перекладів на класичні музичні зразки, його курс на академізацію бандурного репертуару. Усі твори написані для харківської бандури. Як і Г. Хоткевич, Л. Гайдамака записував ноти на двох нотних станах, де верхній був винятково для лівої руки, а нижній – для правої. Партія лівої руки (переважно мелодично провідна) у перекладених творах дає можливість оцінити рівень технічної вправності виконавця. Тут трапляються одинарні ноти (дрібними тривалостями з використанням як гамоподібних вгору і вниз (часто ковзанням), так і арпеджіоподібних пасажів, стрибків, подвійні ноти (терції, октави), акорди різними ритмічними тривалостями). Це засвідчує високий рівень володіння технікою лівої руки. Партія правої – в більшості змішаної фактури (бас у поєднанні з акордами чи пасажами), або ж як одноголоса мелодична лінія, проте трапляються і зразки однотипної фактури для партій обидвох рук, що створює єдину мелодичну наскрізну лінію, розподілену між ними (наприклад, в «Етюді» М. Каркассі). Особливий тип викладу запропоновано в творах «Іди, іди, дощику» В. Овчаренка, де в окремих епізодах партія обидвох рук представлена однаково з октавним дублюванням. Це творить насичену фактуру, виявляє технічну й виразову рівність партій обидвох рук. Варіації А. Штогаренка – масштабний з погляду 30-х років твір, що презентує не лише володіння різними типами фактури бандури, але й віртуозною дрібною технікою, мелізматикою, різними видами глісандо та арпеджіато.

Серед архівних матеріалів збереглися і авторські композиції Л. Гайдамаки – інструментальні «Хвилі Дніпра», «Етюд-козачок», «Узундара», Варіації «Ніч яка, Господи», обробки укр.нар. пісень «Гей, не дивуйте», «Про Нечая», «Застольна» та вокально-інструментальна «1933». У власних творах автор презентував не лише виконавський рівень, але й логіку музичного komponування, динамічного розгортання та вміння трансформувати чи переінтонувати фольклорну мелодію. Твір «1933» на сл. О. Веретенченка написаний в жанрі мелодекламації, музичний супровід слугує образним доповненням до пронизливого тексту, сповненого

розпачу, жалю, а пізніше гніву й патетики. Автор демонструє виразові можливості бандури у поєднанні з голосом, використовуючи як фактурні зміни, так і традиційні для епічного думового репертуару гармонічні акордові тремолянди, арпеджіо.

Отже, Л. Гайдамака став разом з Г. Хоткевичем (хоча й іншими шляхами) пропагандистом академізації бандури, її професійного писемного статусу шляхом творчої композиторської, виконавської, педагогічної, диригентської діяльності як в Україні, так і за кордоном. Він увійшов в історію бандурного мистецтва як автор нотних видань творів для бандури, ініціатор створення фахових сольних перекладів-аранжувань, інструментувань для капели бандуристів та оркестру народних інструментів, до складу якого входили бандури, вперше запропонував новий рівень взаємодії композитор-виконавець, співпрацюючи з професійними українськими композиторами А. Штогаренком, М. Колядою та ін.

Список використаної літератури

1. Гайдамака Л. Кобза – Бандура // Бандура. – 1986. – № 17 – 18. – С. 12 – 16.
2. Дугчак В. Музична і науково-методична спадщина Гната Хоткевича в українському зарубіжжі // Вісник Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. Мистецтвознавство. – Випуск XII – XIII. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2008. – С. 151 – 156.
3. Мішалов В. Бандурист Леонід Гайдамака // Бандура. – 1986. – № 17 – 18. – С. 1 – 10.
4. Мішалов В. Леонід Гайдамака – фундатор бандурного професіоналізму // Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Кобзарство в контексті становлення української професійної культури» (14 жовтня 2005 р.). – К., 2005 – С. 107 – 109.
5. Мішалов В. Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі : дис. канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Харківська державна академія культури. – Х., 2009. – 347 с.

*Андрій ДУШНИЙ,
Юрій ДЯКУНЧАК
(Дрогобич)*

НЕВІДОМИЙ КОМПОЗИТОР СТАРОСАМБІРЩИНИ: ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ЮЛІАНА ПУКШИНА

Львівщина багата на таланти, які уособлюють її мистецькі традиції в академічному та аматорському мистецтві. Одним з таких районів Львівської області є Старосамбірський, який славиться своєю історією, творчими досягненнями, провідними постатями мистецького світу. Із Старосамбірщини вийшли відомі виконавці (народний артист України, соліст Львівської опери – С. Степан), диригенти (народний артист України, професор ОДМА ім. А. Нежданової – Я. Скібінський), науковці (кандидат педагогічних наук, доцент ДДПУ ім. І. Франка, член-кореспондент МАНПО – А. Душний), громадські діячі (начальник відділу культури Старосамбірської РДА – П. Юрчик), викладачі мистецьких ВНЗ (М. Головачак – Самбірське училище культури, А. Боженський – викладач музично-педагогічного факультету ДДПУ ім. І. Франка). На Старосамбірщині проводиться низка краєзнавчих та мистецьких акцій: «Посади отчий ліс»¹ (с. Лаврів, 2009, 2010, 2011); районний фестиваль хорової пісні ім. М. Вербицького, присвяченого 135-річчю від написання національного гімну «Ще не вмерла Україна» (сmt. Стрілки, 1998); обласний фестиваль бойківського фольклору «Бойківське подвір'я» (Старий Самбір, 2009) та ін.

Святом баянного мистецтва на Старосамбірщині стала науково-практична конференція «Львівська баянна школа та її видатні представники»², яка відбулася 23 квітня 2005 р. на базі ДМШ м. Старий Самбір, й об'єднала музикантів та науковців, композиторів й шанувальників баянного мистецтва із усієї України (Дрогобича, Львова, Києва, Луганська, Одеси) [2]. Цей потужний фактор сприяв заснуванню у Старому Самборі відкритого регіонального³ конкурсу баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття»⁴ (ДМШ, 5 листопада 2005).

Таланти Старосамбірщини проявляються у різних амплуа (інструментальному, вокальному, хоровому і т.п.). Окремої уваги заслуговує постать творчої особистості бойківського краю, уродженця с. Бачина **Юліана Михайловича Пукшина** (1.02.1947 – 20.07.2008) – педагога, композитора, громадського діяча. Закінчив Ю. Пукшин Самбірське культурно-освітнє училище (1967, клас баяна С. Яцишина, ф-но І. Галицької, скрипки Є. Катинського, хорового диригування Б. Торби) та Київський інститут культури (1976). У ВНЗ майбутній композитор займається у відомих

¹ Касперевич В. Уся палітра народної творчості // «Голос Прикарпаття». – 2011. – 13 травня. – № 3 (336).

² Науково-практична конференція «Львівська баянна школа та її видатні представники» (70-річчю від дня народження Анатолія Онуфрієнка присвячується): Програма. (Старий Самбір, 23.04.2005) / Ред.-упор. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. – Дрогобич, 2005. – 4 с.

³ Сьогодні цей конкурс має статус Всеукраїнського, і проводиться на базі Дрогобицького ДПУ ім. І. Франка (2010, 2011).

⁴ Перший Відкритий регіональний конкурс баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття» (Старий Самбір, 23.11.2005): Програма. – 5 с.

педагогів та науковців, серед яких – доктор мистецтвознавства А. Гуменюк (клас хорового диригування), композитор Ю. Шамо (клас теоретичних дисциплін) [9, 3].

Після закінчення Київського інституту культури Ю. Пукшин працює керівником хорової капели «Меблевик» Добромильського деревообробного комбінату та концертмейстером Добромильської музичної школи (1976 – 1990), викладачем (1990 – 2008) та концертмейстером Старосамбірської дитячої музичної школи [8, 33].

Ще в училищні роки Ю. Пукшин починав писати свої перші композиторські спроби. З-під його пера виходять пісні на власні слова: «Гей, піду я в гори», «Вірність», «Повернулась електричка», «Кохання пора», «Мої сини». Ще в роки навчання творчість Юрія Шамо та Михайла Гринишина надихає Ю. Пукшина до до komponування. Саме тоді розпочинається плідна співпраця з поетом-піснярем Миколою Сомом, у результаті якої були написані пісні: «Осінь в Карпатах», «Добрий день», «Що таке любов» [6, 3].

У творчій співпраці із жіночим вокальним ансамблем «Росинка» Добромильського будинку культури народжуються пісні «Метелиця» на слова Миколи Гірника, «Едельвейс» на слова Марії Хоросницької, «Вірність» на власні слова і музику та багато інших. За високий рівень творчої праці жіночому вокальному ансамблю «Росинка» у 1990 році присвоєно звання «Народний» [8, 33].

У доробку автора ціла низка пісень для дітей. Найбільшої популярності набули пісні: «Краса Карпат» на слова Стефанії Пахольчук; «Гей, піду я в гори» на слова автора; «Летять журавлі» на слова Івана Фідика. Названі твори виконувалися і були визнані найкращими на регіональному пісенному фестивалі «Джерела Прикарпаття» (2000 – 2002). Прихильність слухачів ці композиції здобули і на різноманітних творчих конкурсах у Республіці Польща [9, 3].

25 вересня 2005 року в концертному залі Народного дому м. Старий Самбір відбувся творчий вечір композитора-пісняра Юліана Пукшина «Краса Карпат». У концерті взяли участь студенти музично-педагогічного факультету Дрогобицького ДПУ ім. І. Франка, Львівського ДМУ ім. С. Людкевича, викладачі та учні Старосамбірської, Самбірської та Добромильської музичних шкіл, народний ансамбль «Росинка Прикарпаття» (м. Доброміль), народний чоловічий квартет «Заспів» та народний гурт «Животоки» (м. Старий Самбір). У програмі концерту звучали естрадні, ліричні та патріотичні пісні [6, 4].

У 2006 році Ю. Пукшин – ініціатор-організатор та голова Спілки композиторів Старосамбірщини, яка надавала велику методичну допомогу клубним працівникам та вчителям музики і співів загальноосвітніх шкіл району. З цього ж року – регент церковного хору церкви Святого Миколая м. Старий Самбір. Як дар Господу, на початку січня 2008 року виходить перша збірка релігійних пісень на музику Ю. Пукшина «Нехай святиться ім'я Твоє»⁵ [4; 9].

⁵ До цієї збірки увійшли твори: на слова М. Козловського «Боже великий Всесильний!», «Люди добрі, схаменіться!», «Ти Матінко Божа Свята», «Задумуюсь, міркую так собі», «Проснувшись, подякую Богу», «Життя людське – нескінчена дорога», «Три хатини», «Хотів ти людям добра», «Божа Мати», «Прийшов на світ і не впізнали», «Радіють люди, веселяться», «Ясна зоря засвітила», «Свят – вечір», «Христос Родився!», «Христос Родився! Веселімся!», «Радіє небо, люд радіє!», «Вже Мати Марія радіє», «Над Вифлеємом», «На Йордань-річці» (щедрівка); авторські – «Дивоцвіт», «Щедрівка»; релігійні – «Нехай святиться ім'я Твоє», «Під Твою милість», «Пресвятая Тройце», «Богородице Діво», «Христос воскрес», «Страдальна мати»; на слова С. Пахольчук «Господи, прости».

У рамках І-го відкритого Всеукраїнського конкурсу баяністів-акордеоністів «Вічний рух» (Дрогобич, ДДПУ, 8 – 12 травня 2008) відбулася презентація двох навчально-репертуарних збірників Ю. Пукшина «Моя Україно» та «Краса Карпат» [3].

До збірки «Моя Україна» увійшли авторські твори «Лине пісня», «Мої сини», «Вірність», «У ріднім краю», а також твори на слова М. Жидика («Моя Україна», «Свято злуки», «Помаранчевий листопад»), С. Пахольчук («Кликала Сурма», «Коні – скакуни», «Ми – Українці»). Твори скомпоновані для голосу (або декількох голосів) у супроводі фортепіано [7].

«Краса Карпат» – збірка, у якій композитор скомпонував такі твори: «Гей, піду я в гори», «Повернулась електричка», «Солов'їна пісня», «Повертайтеся гуси» на власні слова та музику у поєднанні ф-но та вокалу, а також композиція «Едельвейс» на слова М. Хоросницької, «Летять журавлі» на слова І. Фідика, «Осінь в Карпатах» на слова М. Сома; «Краса Карпат» на слова С. Пахольчук та «Метелиця» на слова М. Гірника, де використовує баян як акомпануючий інструмент у поєднанні із вокалом та ін. [6].

Остання збірка композитора «Наше місто» присвячена рідному місту Старий Самбір, до якої увійшла композиція автора на слова І. Фідика «Старосамбірський славень», що стала гімном прикарпатського містечка. Ціле гроно пісень композитор створив на слова місцевих авторів, серед яких: «У долині між горами» (Т. Луцик), «Мій Старий Самбір» (М. Жидика), «Наше місто» (Л. Ровдич), «Пісня про Старий Самбір» (С. Пахольчук), «Старий Самбір» (К. Кутельмаха) та «Старосамбірський вальс» на власну музику та слова в аранжуванні для баяна А. Душного [8].

Композиції автора «Кликала Сурма» та «Коні – скакуни» на слова С. Пахольчук, аранжовані А. Душним для оркестру народних інструментів ДМШ м. Старий Самбір, й у співпраці із народним чоловічим квартетом «Заспів» були репрезентовані на концерті, який відбувся у рамках II-го відкритого регіонального конкурсу баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття»⁶ (Старий Самбір, 20 лютого 2008).

Водночас композитор створив низку творів у власному аранжуванні для різних складів ансамблів: «Вірність», «Кликала сурма» (вокал, скрипка, сопілка, кларнет, цимбали, бандура, баян, к/б); «Краса Карпат» (вокал, скрипка, труба, баян, ф-но); «Маленька полька» (скрипка I, II, сопілка, кларнет, баян); «Мелодія літа» (вокал, скрипка, сопілка, кларнет, цимбали, баян, к/б); «Заблукаю з тобою в житах» (саксофон-альт, баян, ф-но); «На роботі» на слова В. Глубарця (вокал, кларнет, гітара, баян, к/б). У цих та інших композиціях для різних складів ансамблів митець активно використовує баян як акомпануючий інструмент, тим самим його твори заповнюють прогалини репертуару для ансамблів різного складу за участю баяна як на Львівщині, так і в країні загалом.

Ю. Пукшин в окремих композиціях робить цікаві експерименти поєднання інструментів у такі склади ансамблів: скрипка, труба, ф-но («Карпатська ніч» на слова С. Пахольчук, «Кохання пора» на власні слова та музику); скрипка, ф-но («Я

⁶ Другий відкритий регіональний конкурс баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття»: Програма. (Старий Самбір, 23.11.2005): Програма / Ред.-упоряд.: А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич : Півсвіт, 2008. – 12 с.

йду до вас, гори» на слова Я. Синчишин); скрипка, сопілка, ф-но («Матері» на слова В. Близнюка); саксофон «альт», ф-но («Люблю тебе» на слова І. Фідика). Ці композиції успішно апробовані у концертній практиці самого автора як акомпаніатора різних колективів, так і викладачами та учнями Старосамбірської та Добромильської ДМШ.

Професійне визнання Ю. Пукшин отримав на Всеукраїнському конкурсі композиторських талантів «Спалахи багаття» (Київ, 15 грудня 2007), де був нагороджений Почесною грамотою. Уже після смерті композитора книга «Наше місто (гімн та пісні про Старий Самбір)» стала переможцем XIII-го конкурсу ім. М. Утриска (м. Турка, Львівська обл., 2009, диплом III-го ступеня) [1, 16].

Отже, проаналізувавши творче напрацювання Старосамбірського композитора Ю.М. Пукшина, ми бачимо різновекторні віхи таланту композитора, його хоровий, ансамблевий, пісенний доробок становить невід'ємну нішу в контексті музичного мистецтва регіону та України зокрема.

Список використаної літератури

1. З вершин і низин // Вісник XIII конкурсу ім. М. Утриска. Т. 1. – Львів : «Камула», 2010. – № 6. – 390 с.
2. Касперевич В. Велике музичне свято на Старосамбірщині // Прикарпаття. – 2005. – 13 квітня. – № 25 (1405).
3. Козимка О. Юліана Пукшина в Дрогобичі презентували // Голос Прикарпаття. – 2008. – 27 травня. – № 40 (42).
4. Лана Світла. Юліан Пукшин : «Мені долею судилося нести тепло пісні» // Голос Прикарпаття. – 2008. – 8 лютого. – № 11 (13).
5. Муль О., Касперевич В. Старий Самбір на один день став столицею баянного мистецтва // Народний часопис «Прикарпаття». – 2005. – субота, 7 травня. – № 30 (1410).
6. Пукшин Ю. Краса Карпат (ліричні та естрадні пісні): навчально-репертуарний збірник / Ред.-упор. А. Душний. – Дрогобич : Посвіт, 2008. – 76 с.
7. Пукшин Ю. Моя Україна (патріотичні пісні) : навчально-репертуарний збірник / Ред.-упор. А. Душний. – Дрогобич : Посвіт, 2008. – 40 с.
8. Пукшин Ю. Наше місто (Гімни та пісні про Старий Самбір) : навчально-репертуарний збірник / Ред.-упор. А. Душний. – Дрогобич : Посвіт, 2008. – 36 с.
9. Пукшин Ю. Нехай святиться ім'я Твоє : збірник релігійних пісень, колядок, щедрівок та хорових творів / Упор. А. Душний. – Дрогобич : Посвіт, 2008. – 48 с.

**СОПІЛКОВА ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ:
АНАЛІЗ В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ ОРИГІНАЛЬНОГО
СОПІЛКОВОГО РЕПЕРТУАРУ**

Діяльність спеціального класу сопілки ЛНМУ ім. М. Лисенка, яка розпочалася від 90-х років, підняла на поверхню музикознавчої науки цілу низку проблемних питань. Серед них – етапи й основні засади формування сопілкового репертуару, у якому значне місце належить українським композиторам.

Серед нечисленних праць, які торкаються проблематики професійного сопілкарства, тема репертуару опрацьована здебільшого у педагогічно-методичному аспекті (М. Корчинський), рідше в історично-оглядовому (О. Довгаль, Б. Корчинська, С. Максимів). Тому, звісно ж, головною метою цього дослідження буде саме еволюційний аспект сопілкового оригінального репертуару, а завданням – розгляд української сопілкової музики крізь призму жанрово-стильової, музично-мовної і виконавсько-технічної еволюції в межах декількох часових періодів.

Історичною особливістю формування погляду на сопілковий репертуар є тісний асоціативний зв'язок між сопілкою і первинною сферою її побутування – етнографічним середовищем. Навіть історичний процес, що сприяв радикальній модифікації інструмента і його функції, не зміг подолати цього зв'язку й досі. Обмежування ролі сопілки до засобу реалізації фольклоризованих композицій характерне як для аматорської, так і для професійної сфери, що справедливо зауважив М. Корчинський: «Сопілка ніколи не була об'єктом професійної уваги. У свідомості як представників фахового музичного світу, так і слухацького загалу вона була атрибутом вівчарського, ярмаркового та аматорського музикування. За хибним уявленням про побутову обмеженість інструмента применшували цінність гри га ньому. І слухач скоро відрізнив самотутню гру талановитого, хоч музично неосвіченого, вівчаря від ординарної гри аматора; змістовну інтерпретацію естетичної музики від шоу-гри професіонала на позамузичних свисткових знаряддях (шланг, пляшка і т.п.)» [2, 3].

Поява хроматичної сопілки Д. Демінчука, відкриття експериментального класу сопілки (клас проіснував у межах 1971 – 1976 років, перший студент – Р. Дверій) сприяли не лише формуванню оновленого погляду на можливості сопілки, але й стали початком нової, і, до речі, найпотужнішої дотепер хвилі у сопілковій творчості, адже більшість оригінальних творів для сопілки та сопілкових ансамблів були написані саме в період 80 – 90-х років. Наступними роками активність українських композиторів у створенні сопілкової музики дещо зменшилася.

Треба зазначити, що сопілковий репертуар до академічного періоду був зумовлений як загальною репертуарною тенденцією – 20 – 60-х років, так і можливостями самого інструмента. Здебільшого, це пісенні й танцювальні народні мелодії, оброблені у формі в'язанок, нескладних варіацій (аранжованих самими ж

керівниками і виконавцями). Твори характеризувалися простотою форми, цитатною дослівністю первинного матеріалу, фактурною прозорістю, елементарністю виконавських прийомів. Більшість з них неопубліковані.

Серед авторів цього періоду варто виокремити творчість Є. Бобровникова та І. Скляра, які стали передвісниками майбутнього академічного сопілкарства. Зокрема, перу І. Скляра належить перший в історії сопілкарства опублікований твір для сопілки «Думка» [6, 44]. Є. Бобровников став автором попури «Ластівка» (для сопілки з оркестром), варіації «Ой, ходила дівчина бережком» (для сопілки з бандурою), «Українські мелодії» (для сопілки з оркестром).

Об'єктивна оцінка мистецької вартості цих творів потребує врахування обставин, які обмежували їхніх авторів в набутті необхідної музичної освіти і, зокрема, композиторської техніки. Тому, віддаючи належне природному хисту Бобровникова та Скляра, їхньому прагненню збагатити сопілковий репертуар, треба визнати, що з огляду на розробку цитованого матеріалу, фактуру, гармонічну винахідливість і форму, ці твори є все-таки аматорськими і використання без професійної музичної редакції було б, в художньому сенсі, малоперспективним. Проте сам факт їхньої появи дає змогу говорити про існування літературної музики для сопілки в той історичний період.

Від 70-х років, а саме у зв'язку із відкриттям експериментального класу сопілки, заповненню ніші оригінального сопілкового репертуару сприяла комунікація між рушіями професіоналізації сопілкарства і тогочасними професійними українськими композиторами. Завдяки тісній співпраці М. Корчинського і Р. Дверія з професійними композиторами появилися перші сольні сопілкові твори, що вирізнялися інноваційним підходом і втілювали здобутки нового сопілкарства.

Молоде професійне сопілкарство за 30 років збагатилося сотнею творів, більшість з яких видані у збірці «Музика для сопілки», що існує у трьох випусках [3 – 5]. Зокрема, це «Фантазія на лемківську тему» І. Вимера [4, 3 – 5], віртуозний твір, розрахований на дуже вправного і вишколеного виконавця. Поєднання різних технік, невідомих раніше, «акробатичні» мелодичні звороти, зрештою, діапазон твору, демонструють свободу творчої думки, що раніше, з об'єктивних конструктивних та виконавсько-технічних причини, у стосунку до сопілки була обмеженою.

«Візерунки» В. Цайтца для фрілки або сопілки і педального барабана [3, 40 – 46], віртуозна композиція, багата національною характерністю вислову, кодованого в індивідуальних лексемах автора.

«Наспів» В. Шумейка [4, 13 – 14] і «Гуцульська легенда» В. Камінського [4, 5 – 7] – яскраві зразки експериментального підходу в осмисленні програмності твору, насиченого архаїчними змісто-образами. Твори структурно близькі: вступ епічного характеру має контрастне продовження у квазі-імпровізаційному, наскрізному звуковому потоці. Мелодика апелює до фольклорних ладо-інтонацій, однак одразу ж трансформується, осучаснюючись самотутнім авторським мисленням. Обидві п'єси вимагають віртуозного володіння штриховою і метро-ритмічною артикуляцією.

Яскравим зразком із вкрапленнями інноваційних елементів є «Казка про ненькову сопілку і батіжок» М. Корчинського, для альтової сопілки соло з ударами ногою по підлозі [4, 7 – 11]. Цей твір демонструє, передовсім, якісну зміну погляду автора на технічні можливості самого інструмента і вимагає від виконавця володіння різними техніками, винайденими й апробованими М. Корчинським у процесі власної виконавської практики. В. Андреева зазначила: «Свого роду відкриттям стали два твори молодого М. Корчинського, чиї творчі прагнення спрямовані на вивчення і опрацювання фольклору. «Казка» для сопілки solo, ґрунтована на контрасті ліричного і токатного образів, свідчить про добре володіння можливостями, здавалось би, невибагливого народного інструмента (відмінну гру продемонстрував Р. Дверій)» [1, 28 – 31].

Серед творів М. Корчинського виділяється також «Дума» (для альтової сопілки, педального барабана з тарілкою та бандури) [3, 7 – 19]. Витриманий у традиційній «думовій» стилістиці, наповнений діалогами-рецитаціями сопілки та бандури, твір вимагає від виконавця інтелектуальної готовності для його інтерпретації. Також «Вівчарський триптих», один із небагатьох творів, у якому етнолексеми цитованого музичного матеріалу резонують із авторською музичною експресією, артикульованою в скрипковій фактурі, створюючи ілюзію жанрової сцени, у якій синкретично співдіють музика, танець, спів.

Чимало творів українських авторів цього періоду дотепер залишилися у рукописах, а саме: К. М'яков «Чарівна сопілка»; М. Корчинський «Коломийка», «Метелиця»; Б. Котюк «Тема і 6 варіацій для сопілки соло», «Діалог», «Розмарія», «Настрої»; В. Шумейко «П'ять веснянок для сопілки з бандурою»; Р. Сов'як «Коломийки»; Є. Козак – М. Корчинський «Опришки»; Л. Дума «Буколіки»; О. Нижанківський – М. Корчинський «Вітрогони»; М. Корчинський «Партесна сюїта», «Сербо-лужицькі полонези», «Дві українські пісні», «Козачок»; Л. Донник «Слобожанські замальовки»; Ю. Алжнев «Суголося світояру» і «Свист посвистача», «Сонячна колісанка»; М. Корчинський ірмолой XVII ст. «Всяко диханіє да хвалить Господа».

Декілька фольклоризованих композицій для сопілки з народним оркестром, скомпонованих В. Попадюком на основі буковинських та гуцульських мелодій, опубліковані в збірці «Троїста музика» [7].

Більшість із перелічених зразків збудовані на фольклорно-тематичній основі і належать до інноваційного періоду розвитку професійного сопілкарства 70 – 90-х років ХХ століття, естетико-стильові засади, які ще дуже наближені до романтичних, з їхньою орієнтацією на традиційні першоджерела, жанровість, пасторальність та емоційність. Художня образність творів насичена архаїчними символами, метафорами й сюжетами, що втілені здебільшого в малих музичних формах, як найбільш органічних для природи цього жанру.

Новіші естетичні орієнтири відображені у творах В. Шумейка, Б. Котюка, Л. Думи, що містять елементи експресіонізму та конструктивізму. Зокрема, цикл «П'ять веснянок для сопілки та бандури» В. Шумейка характеризується самобутньою музичною мовою, яка полягає у незвичній послідовності викладу мело-інтонаційної лінії (скажімо тетрахорд, замість стисло послідовно викладу, розміщений у різних октавах); гармонія в основному діатонічна, але насичена

біфункціональними мікроструктурами, що в тембрах сопілки та бандури сприймається дуже оновлено.

Перші джазові зразки сопілкової музики представлені ф'южнами «Діалог» і «Розмарія» Б. Котюка, актуальність яких не втрачена донині. Нерідко їх виконують інші інструменталісти (домристи, гітаристи, скрипалі).

Цілком оригінальний жанр сопілкової музики репрезентований Етюдом-вокалізом та Етюдом-канонем М. Корчинського, що написані в техніці вертикально-поліфонічного двоголосся. Незвичною у цих творах є рівноцінна роль співу виконавця, що провадить контрапункт водночас із грою, утворюючи складний поліфонічний діалог. Ця новаторська виконавська техніка в майбутньому може стати основою для дальших творчих трансформацій.

Перу цього ж автора належать стилізації музики XVII століття, представлені творами «Партесна сюїта» та ірмолой «Всяко диханіє да хвалить Господа». Зокрема, унікальним зразком сопілкової літератури є Партесна сюїта на основі прикладів з трактату М. Ділецького «Грамматика музикальна» (названа також «Седмиця»). Збудований на основі цитатного зерна сімох прикладів, які особливо приваблювали автора своєю тематичною виразністю, цей цикл став втіленням оригінального мистецького задуму — інструментальної стилізації зі збереженням музичної стилістики хорového фонізму епохи XVII ст. Автор поставив собі незвичну мету: в такий самобутній спосіб доповнити вкрай обмежену інструментальну спадщину тієї доби.

Фактично наявність таких творів у сопілковій літературі відкрила сопілкарям доступ до творчості минулого, зробила їх дотичними до мистецьких процесів, щодо яких сопілка історично стояла осторонь.

Прикро констатувати факт помітного розриву в еволюційно-стильових процесах не лише в широкому контексті європейської та української музичних культур, але й внутрішньо, між здобутками української музики і сопілкової літератури, як її частки. Апробування нової музичної мови, втілюваної українськими композиторами впродовж кінця 90-х років XX століття і початку XXI-го, експерименти в царині композиторської техніки як елемента стильового коду епохи, інші художні пошуки у сопілковій музиці не репрезентовані жодним зразком.

Зіставлення еволюції оригінального сопілкового репертуару з такими ж процесами в інших інструментальних школах показує, що сопілкова музика поповнювалася новими композиціями не так інтенсивно, як, наприклад, бандурна чи баянна. Зокрема, від початку XXI ст., окрім згаданих творів М. Корчинського, сопілка не представлена музикою в актуальних духові часу стильових напрямках. Камерні жанри репрезентовані здебільшого адаптованими творами, а серед оригінальних великих форм, на сьогодні, – лише декілька зразків: «Дума», «Казка», «Партесна сюїта» М. Корчинського, «Тема та 6 варіацій для сопілки соло» Б. Котюка, цикл «П'ять веснянок для сопілки з бандурою» В. Шумейка.

Внесок нових сучасних музичних зразків українських авторів сприяло б актуалізації сопілкового виконавства, як невід'ємної складової інструментальної культури України.

Список використаної літератури

1. Андреева Е. Первый многожанровый показ. – Советская музыка. – М., 1981. – № 7. – С. 28 – 31.
2. Корчинський М. 11 методичних етюдів для сопілки. – Львів : Сполом, 2008. – 79 с.
3. Музыка для сопілки / упор. Р. Дверій. – К. : Музична Україна, 1980. – Вип. 1. – 46 с.
4. Музыка для сопілки / упор. Р. Дверій. К. : Музична Україна, 1985 – Вип. 2. – 30 с.
5. Музыка для сопілки / упор. Р. Дверій. К. : Музична Україна, 1989 – Вип. 3. – 63 с.
6. Скляр І. Подарунок сопілкарям: практичний посібник. – К. : Мистецтво, 1968. – 56 с.
7. Троїсті музики / упор. В. Попадюк. – К. : Музична Україна, 1990. – 64 с.

ТВОРЧИСТЬ КОМПОЗИТОРІВ-БАЯНІСТІВ ЯК ЧИННИК ПРОПАГАНДИ ЛЬВІВСЬКОЇ ШКОЛИ

Дослідження регіональних виконавських шкіл на сьогоднішньому етапі дуже актуальне. Цьому питанню присвячено праці М. Давидова, В. Сумаркової, Т. Мартинюк, І. Андрієвського, О. Криси, Т. Моргунова, О. Самойленко, Є. Іванова, Г. Голяки, В. Зайця, І. Панасюка, В. Дутчак, Р. Вовка, В. Качмарика, Л. Снедкова, А. Светога. Це ж торкається і народно-інструментального мистецтва, зокрема, української школи академічного виконавства на народних інструментах, яка складається з регіональних шкіл та осередків. Дослідженню Львівської баянної школи присвячені праці О. Бобечко, М. Булди, А. Душного [2; 4], С. Карася, Д. Кужелева, Б. Пица [4], А. Сташевського [8], А. Боженського, І. Куртога, І. Фрайта, В. Шафети, Ю. Чумака, С. Чепак та ін., у яких розглядається педагогічна спадщина, виконавське досягнення, творчість та науковий доробок її представників.

На початку ХХІ століття розпочалося активне дослідження різних аспектів Львівської школи, у тому числі композиторська творчість її представників. Першим спробував узагальнити творчість композиторів Львівщини для баяна кандидат мистецтвознавства А. Сташевський [8], який опирався на матеріали декількох конференцій «Львівська баянна школа та її видатні представники» [6; 7], додавши власні пошуки в контексті становлення історичного аспекту української музики для баяна.

На жаль, до цієї статті не ввійшла творчість самого *Михайла Оберюхтіна*. Хоча М. Оберюхтін не писав оригінальної музики для баяна, – ним видано низку композицій різних авторів та жанрів в обробці і перекладені як для одного баяна, так і для ансамблів баянів, впорядковано ряд репертуарних збірників для ансамблів баяністів [5, 67, 91].

Першим професійним баяністом Львівської школи, хто звернувся до створення музики для цього інструменту в академічних жанрах, був *Алім Батршин*. Найвагомим з баянних творів композитора є Концерт для баяна з фортепіано. До того ж цей твір є першим зрілим твором композитора, створеним у 1958 – 1960-х роках. У 1959 році автор виконував його у Києві [6, 98 – 107].

Композитор написав низку оригінальних творів для баяна¹, для баянних ансамблів, транскрипцій та перекладень для цього інструмента [5, 86 – 87]. Цікавим продовженням творчості стало створення А. Батршином у вересні – жовтні 2006 року твору, присвяченого пам'яті М. Оберюхтіна, – «Вібрація почуттів», виконаного під час науково-практичної конференції (14.12.2006) у Львівській

¹ Чотири етюдів (g-moll, C-dur, G-dur, d-moll); «Сарказм», «Гумореска», цикл «Поліфонічні твори для дітей» на мелодії татарських народних пісень; дві п'єси на російські народні теми та ін.

музичній академії, а потім у березні 2007 року на Всеукраїнському конкурсі ім. А.Онуфрієнка дрогобицьким баяністом Іваном Сирваткою².

Наступним львівським композитором, який має вагомий доробок в оригінальному баянному жанрі, є **Анатолій Онуфрієнко**. Різносторонній музикант – педагог, виконавець, диригент, методист, адміністратор, громадський діяч, один з засновників Львівської баянної школи, який залишив значний доробок творів для баяна [2]. Особливої уваги заслуговує «Рапсодія», розгорнута «фреска», побудована на жанрових засадах та інтонаціях народної західноукраїнської музики. Твір був інтерпретований І. Влахом на II-му всесоюзному конкурсі баяністів-акордеоністів, де виконавець виборов третю премію і звання лауреата [1, 178]. П'єса «Токата», була обов'язковим твором для баяністів-акордеоністів у 2-й – 3-й категоріях на I-му Всеукраїнському конкурсі виконавців на народних інструментах ім. А. Онуфрієнка (2007) у Дрогобичі, заснованого на честь маестро його послідовниками. Крім баянної музики, творча спадщина митця складає велику кількість перекладень для баяна творів світової класики, а також низку оригінальних композицій для оркестру народних інструментів³.

До еліти композиторів Львівської школи належить **Ернест Мантулев** – корифей баянного мистецтва на Дрогобиччині [6, 120]. Його доробок становлять композиції для ансамблю баяністів, оркестру народних інструментів, зокрема для баяна-соло – полька «Волжанка»; «Танець з топірцями»; дитячий альбом «Прикарпатські візерунки» та ін. [5, 90 – 91].

А. Сташевський не вважає композитором Львівської баянної школи **Віктора Власова** (сьогодні професора Одеської музичної академії ім. А. Нежданової), який закінчив клас баяна М. Оберюхтіна (заочно) у 1963 році. Саме під час навчання у консерваторії композитор створив відомі варіації на тему української народної пісні «Ой за гаєм, гаєм». Однак, як стверджує сам В. Власов, «на його формування як баяніста та композитора вплинув саме М. Оберюхтін» [6, 20 – 26]. Очевидно А. Сташевський виходить з того, що В. Власов прийшов у Львівську консерваторію вже порівняно сформованим виконавцем, навчання у якій на заочному відділенні мало вплинуло на його формування. Тим більше, можливо це стосується композиторської творчості В. Власова. М. Булда, аналізуючи життя і творчість В. Власова, зазначає, що М. Оберюхтін надзвичайно доброзичливо охарактеризував перші композиторські спроби В. Власова, підтримав його перші кроки [6, 16 – 17]. Пам'яті свого вчителя В. Власов присвятив свій знаменитий триптих за картиною І. Босха «Сташний суд»⁴. Отже, інших заперечень впливу Львівської баянної школи на композиторську творчість В. Власова нами не виявлено, тому вважаємо його композитором Львівської школи.

Володимир Балик – автор низки творів, серед яких Прелюдія і fuga, «Поліфонічні фрески пам'яті Вл. Золотарьова» та Соната на тему DSCH. Твори В. Балика – прекрасний «конкурсний» репертуар. Детальний аналіз баянної

² Перший Всеукраїнський конкурс виконавців на народних інструментах імені Анатолія Онуфрієнка. Міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть» (Дрогобич, 25 – 30 березня 2007): Програма / Ред.-упоряд.: А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – 44 с.

³ Душний А. Анатолій Онуфрієнко: життя присвячене музиці: Монографія. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – 328 с.

⁴ Власов В. Концертний триптих на тему картини Ієроніма Босха «Сташний суд» / Муз. ред. та упор. А. Семешка, О. Кмітя. – Тернопіль : Навчальна книга «Богдан», 2005. – 32 с.

творчості В. Балика, її стильові риси та значення в українській баянній літературі подано в окремій статті А. Сташевського [8, 206 – 207]. Створені понад два десятиріччя тому композиції В. Балика лише останнім часом виходять на широкий репертуарний простір, компонування музики, баянна творчість композитора є вагомим внеском в українську літературу для баяна академічного напрямку.

Вагоме місце у цій плеяді композиторів посідає постать **Василя Коваля**. Єдиний відомий баянний опус автора – «Речитатив» та «Рондо-токата» – написаний на замовлення оргкомітету Всеукраїнського конкурсу виконавців на народних інструментах 1991 року у м. Донецьк для використання його як обов'язкового твору [8, с. 207 – 208].

Наймолодшим представником баянної династії Львівської школи є автор-виконавець **Ярослав Олексів**. Його творчість уособлює неофольклорний підхід до компонування музики для баяна та оркестру народних інструментів, який відображається у сучасному баченні інструменту, його специфіки, прийомів, виконавської інтерпретації. Серед творів для баяна композитора, які апробовані різноманітними виконавцями та колективами – Концертна мініатюра, Поліфонічні п'єси, Токата, Соната-балада, «Let's run in jass», «У настрої джазу» та ін. [5, 91].

На сьогодні, малодослідженою є творчість **Анатолія Марценюка** – луцького баяніста та композитора, випускника Львівської консерваторії (клас баяна Д. Кужелева, 1991). Його композиторські уподобання зосереджені на віртуозних творах для баяна-акордеона, зокрема: парафразах на теми українських народних пісень «Сусідка», «Ой на горі два дубки», «Ой там на горі»; сюїті для акордеона «Гуцулка». Доробок композитора включає обробки естрадних творів, твори для фольклорних ансамблів, пісні [5, 91].

Парафраз на тему української народної пісні «Сусідка» – це «умовне» продовження віртуозних транскрипцій І. Яшкевича («Італійської полька» С. Рахманінова, «Чардашу» В. Монті та ін.). В основі твору – дрібна (арпеджовані та гамоподібні пасажі, гра секстолями) та крупна (гра секстами, акордами) техніки, елементи підголоскової поліфонії, рикошет, які вимагають відмінної виконавської підготовки, володіння міховими та артикуляційними прийомами гри на баяні.

Водночас дослідницької уваги аналізу композиторських аспектів творчості заслуговують представники Львівської баянної школи М. Кочинський, А. Нікіфорук, А. Береза, Б. Гивель, І. Онисів, М. Ольховський, В. Салій, Р. Стахнів, В. Шлюбик та ін., а також педагоги-практики, які активно працюють над компонуванням музики в аспектах аранжування, перекладення, інструментування (О. Личенко, С. Максимов, Б. Гуран, А. Далекий, М. Верес, С. Карась, А. Душний, Ю. Чумак, В. Чумак та ін.).

Отже, проаналізувавши композиторські напрацювання Львівської баянної школи різних поколінь, можна зазначити її вагомий внесок у наповнення репертуару для баяна-акордеона. Низка творів виконується на різноманітних виконавських конкурсах світу, що свідчить про фаховість написання, художній зміст та позитивне сприйняття публікою. На жаль, більшість творів представників Львівської школи і до сьогодні перебувають у рукописах. Лише за декілька останніх років активізувалася робота у нотодрукуванні завдяки виданню навчально-репертуарної та посібникової літератури А. Душного, Б. Пица, С. Карася,

Я. Олексіва, І. Фрайта, В. Шафети, В. Чумака, С. Максимова, В. Шлюбика, Б. Гивеля, Е. Мантулева, Р. Стахніва та ін., які за власні кошти друкують авторські опуси, упорядковують збірки, що у підсумку сприяє розширенню різножанрової палітри виконавського репертуару на різних етапах навчання баянно-акордеонному виконавству.

Список використаної літератури

1. Басурманов А. Справочник баянистов. – М. : Сов. композитор, 1987. – 423 с.
2. Душний А. Композиторська спадщина Анатолія Онуфрієнка (методико-виконавський зріз) // Творчість композиторів України для народних інструментів : зб. мат. наук.-практ. конф. (Львів, 10.04.2006 року, ЛДМА ім. М.Лисенка) / Ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – С. 41 – 45.
3. Душний А. Методика активізації творчої діяльності майбутніх учителів музики у процесі музично-інструментальної підготовки: навчально-методичний посібник [для студентів вищих навчальних закладів]. – Дрогобич : Посвіт, 2008. – 120 с.
4. Душний А. Молода генерація Львівської баянної школи: творчий портрет Ярослава Олексіва // Молодь і ринок. Щомісячний науково-педагогічний журнал. – 2009 – №6 (53). – С. 35 – 40.
5. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва: довідник. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – 216 с.
6. Львівська баянна школа та її видатні представники (70-річчю від дня народження А. Онуфрієнка присвячується) : зб. мат. наук.-практ. конф. / Упоряд. А. Душний, С. Карась, І. Фрайт. – Дрогобич : Коло, 2005. – 148 с.
7. Львівська баянна школа та її видатні представники. Михайлу Оберюхтіну присвячується: зб. мат. міжн. наук.-практ. конф. / Ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – 160 с.
8. Сташевський А. Творчість композиторів Львівщини для баяна // Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини: зб. мат. наук.-практ. конф. / Ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – С. 203 – 209.

ДО ПИТАННЯ СТИЛЬОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ДОРОБКУ А. ОНУФРІЄНКА, В. БАЛИКА, Я. ОЛЕКСІВА В ЕВОЛЮЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ ЛЬВІВСЬКОЇ БАЯННОЇ ШКОЛИ

Вивчення творчих здобутків Львівського баянного осередку виявляє інтенсивний характер його розвитку в напрямі академізації та плідне функціонування в музичній культурі України другої половини ХХ початку ХХІ ст. У діяльності Львівської баянної школи трапляється органічне поєднання своєрідних художніх і педагогічних засад та їхнє яскраве відображення у виконавській та композиторській творчості провідних її представників.

Рушійним фактором у започаткуванні мистецької традиції Львівської баянної школи є особистісний чинник та самотутні педагогічні методи її засновника – М. Оберюхтіна. Яскраво виражений гуманітарний нахил педагогіки М. Оберюхтіна сприяв успішній творчій реалізації багатьох його вихованців у суміжних сферах музичного мистецтва, зокрема у композиції (А. Батршин, В. Балик, В. Власов, М. Корчинський, А. Онуфрієнко, А. Нікіфорук та ін.).

Серед головних чинників стрімкої творчої еволюції Львівської баянної школи чи не найвагомішим є постійна орієнтація її педагогіки на класичну музичну традицію та наполегливий рух виконавства до академізації. Цей процес відбувався через активне перенесення художнього досвіду класичного інструменталізму (репертуару, специфічної інтонаційно-виконавської системи, мистецтва інтерпретації і т.д.) у сферу баянного мистецтва та його адаптацію з урахуванням специфіки інструмента.

Аналізуючи композиторські тенденції Львівської баянної школи, ми робимо акцент на представниках трьох поколінь – А. Онуфрієнку (старшого), В. Балику (середнього) та Я. Олексіву (молодого).

Одним з найактивніших композиторів Львівської баянної школи постає постать заслуженого діяча мистецтв України, професора Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка *Анатолія Васильовича Онуфрієнка* – композитора без спеціальної фахової освіти, який був членом Спілки композиторів України. Він – автор оригінальних творів дидактичного спрямування¹, яке покликане створенням репертуару переважно для дітей, у поєднанні із вагомими композиціями, що були репрезентовані на різноманітних виконавських конкурсах, зокрема Рапсодія у

¹ Для: баяна-соло («Хороводи», «Фрески», «Вальс», «Танець з полонини», «Рапсодія», «П'ять прелюдій», «Маленька сюїта», «Варіації», «Токата», «Ескізи» та ін.); ансамблю баяністів («На полонині», «Співанки», «Маленька поема», «Порив»); оркестру народних інструментів («Варіації», «Поема», «Фантазія», «Сюїта № 2, 3», «Романтичний ескіз», «Хороводи», «Увертюра», «Гуцульська імпровізація», «Симфонієтта» та ін.); бандури («Поема», «Ескіз»); кларнета («Концертний етюд»); музики до спектаклю (М. Кропивницького «По ревізії»; І. Тендетикова «Хто сміється – тому не минеться»; Г. Квітки-Основ'яненка «Бой-жінка») [10, 91 – 93].

виконанні І. Влаха [2, 178], Токата² у виконанні студентами ВНЗ I – II рівнів акредитації України.

На окрему увагу заслуговує оригінальна академічна композиторська творчість для баяна, яка демонструє яскравий індивідуальний стиль трансформації усталених за образністю, драматургією розвитку і тембральністю жанрових моделей. Це: концерт, рапсодія, поема, сюїта, фантазія, варіації, балада, прелюдія тощо.

Рапсодія (написана автором для баяна і в авторському варіанті інструментована для оркестру народних інструментів) свідчить про захоплення композитором угорською професійною музичною культурою та знання типових закономірностей фольклорного музикування цього етнічного регіону. Її виконавську редакцію здійснив В. Стецун [11, 72 – 84].

«Сонатина» (для баяна соло) – це зразок дидактично-виконавського репертуару з неокласичним спрямуванням та притаманним йому розширеним трактуванням тональності, строгою формою як на рівні всього циклу, так і на рівні окремих частин [11, 85 – 97].

Паралельно до оригінальної музики, А. Онуфрієнко активно працює над перекладенням творів світового музичного мистецтва для баяна (Л. Бетховена, Е. Гріга, І. Стравінського, Д. Шостаковича, та українських композиторів М. Калачевського, М. Вербицького, А. Штогаренка, А. Кос-Анатольського).

Серед композицій-перекладень для баяна А. Онуфрієнко на окрему увагу заслуговує транскрипція органного циклу Пасакалія і fuga Хр. Кушнарьова. Над цим перекладенням митець працював у 1976 р., перебуваючи у Гагрі та Краснодарі, будучи вже досвідченим майстром баянного перекладу. Твір, обраний митцем, є віртуозним зразком володіння формою та композиторською технікою, про що свідчить цікава робота автора над інтонаційним матеріалом, розгортання драматургії, розбудова архітекtonіки твору [6, 55; 8, 53].

Отже, створені переважно у 60-х – 70-х рр. ХХ ст. оригінальні композиції демонструють напрочуд гармонійне і водночас професійно грамотне поєднання загальних тенденцій розвитку сучасного музичного мистецтва з авторсько-самобутньою манерою письма. За загальною стилістикою переважна більшість творів 50-х – 70-х років відбиває романтичні риси, тому цей період в українській музиці для баяна визначається як «романтичний» [13, 66].

Як зауважує А. Душний, для Онуфрієнко як митця, komponування композицій супроводжувалось рядом визначальних спонук: усвідомлення необхідності заповнення прогалін у виконавському репертуарі баяністів; застосування додаткового важелю впливу на процес утвердження народного інструментарію в культурно-художньому житті сучасного суспільства та в стінах навчальних закладів; прагнення надати своїм творам «виховних» повноважень; свідомо громадянська позиція в суспільстві [5, 42]. Про вагомність творчого напрацювання А. Онуфрієнко свідчить той факт, що його оригінальні твори, і перекладення, щоразу знаходили своє практичне застосування у педагогічній та

² Як обов'язковий твір на I-му Всеукраїнському конкурсі виконавців на народних інструментах ім. А. Онуфрієнко (Дрогобич, 2007).

концертній практиках учнів початкових мистецьких навчальних закладів та студентів ВНЗ, його принципи та методи роботи знайшли продовження у його учнях та послідовниках.

Одним з провідних композиторів представників Львівської баянної школи є **Володимир Антонович Балик** – відомий виконавець, педагог, який успішно реалізував себе як композитор [10, 5]. Так у «Поліфонічних фресках пам'яті Вл. Золотарьова» простежуються великі мажорні септакорди, різноманітні нонакорди, дисонуюча вертикаль у сплетінні поліфонічних ліній, що також є характерною рисою музичної мови Вл. Золотарьова [1].

У Сонаті, монограма DСSH відтворює початкові літери ім'я та прізвища Д. Шостаковича. Цей мотив є основним тематичним ядром твору і проходить через увесь цикл. Характерними особливостями впливу Д. Шостаковича є використання мажоро-мінору, альтерацій, секундових співзвуч, квартотритонових поєднань, поліакордики. Поліфонічне мислення є суттєвою рисою композиторської творчості В. Балика. Поліфонізація музичної мови виявляється у поліпластовості фактури, у поєднанні на рівні поліфонічних ліній різних акордово-хоральних комплексів, а також у поліфонічному проведенні гомофонно-гармонічних нашарувань.

Прелюдія і fuga «Поліфонічні фрески пам'яті Владислава Золотарьова» та Соната та тему DСSH В. Балика присвячені Вл. Золотарьову та Д. Шостаковичу. У них виразно прослідковується стилістичний вплив цих композиторів. Творам притаманний інтенсивний драматургічний розвиток, яскраві кульмінації, образна та динамічна контрастність. Це також зауважуємо у творах як Д. Шостаковича, так і Вл. Золотарьова.

В. Балик одним з перших в українській баянній літературі почав використовувати у своїх творах різноманітні сонористичні ефекти. Здебільшого це пов'язане із застосуванням різного роду кластерів. А саме: щільні короткозвучні кластери (у межах терції, квінти); поступові секундові нашарування, які переходять до утворення багатозвучних кластерів; використання повільного кластерного глісандування у правій клавіатурі на фоні басово-акордового викладу у лівій; використання глісандо кластером у лівій клавіатурі; різноспрямоване кластерне глісандо в обидвох клавіатурах [14, 114]. Слід також зазначити про використання нових варіантів нотації, що відображають алеаторичні принципи розгортання музичного матеріалу. Серед них: використання безрозмірних тактів, які мають умовну часову організацію. Вони виділяються пунктиром і супроводжуються фіксованою секундовою нумерацією; записом довгих нот за допомогою горизонтальних ліній, котрі символізують довжину звучання.

Отже, творчість В. Балика відображає нову сторінку творчості композиторів Львівської баянної школи, яка виражається у використанні сучасних прийомів та засобів артикуляції у баяні-акордеоні, що є актуальними і сьогодні у практиці музиканта-виконавця.

Серед представників Львівської баянної школи «молодої генерації» (термін – А. Душного) постає постать **Ярослава Володимировича Олексіва**. Його творчість та виконавська майстерність сформувалися саме на ґрунті Львівської баянної школи, і, як результат, він стає гідним продовжувачем її кращих традицій [12, 28].

Я. Олексів – випускник Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка (2008), сьогодні – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри народних інструментів та керівник оркестру народних інструментів цього ВНЗ, заслужений діяч естрадного мистецтва України. Він активно концертує як композитор-виконавець, який пропагує своє мистецтво через перше авторське виконання низки своїх композицій, які активно входять у навчальний та концертний репертуар виконавців України та зарубіжжя. Творчість Олексіва сповнена сучасного бачення баяна на концертній естраді, зокрема це активно проявляється у джазовій стилістиці («У настрої джазу») у поєднанні із народним мелосом, який помічаємо в оркестрових композиціях («Фантазія для оркестру українських народних інструментів»), та стилеспрямуванням до творчості В. Кусякова («Одкровення»), де автор засобами музики та сучасних прийомів інтерпретації передає стан душі, емоції, стан смутку та радості у поєднанні із власним віршованим текстом.

У творчості молодого композитора поєднуються риси неоромантизму із впливом неофольклорних тенденцій, техніки мінімалізму та естрадних течій музичного мистецтва ХХ-го століття. Твори Ярослава Олексіва володіють виразними ознаками власної індивідуальної манери композиторського письма [12, с. 25].

Творчість Ярослава Олексіва розподіляється на три періоди: навчання в училищі («училищний»); навчання в академії («консерваторський»); педагогічно-виконавський («професійний») [12].

До «училищного» періоду належать найбільш ранні опуси композитора: для баяна – «Концертна мініатюра» (2001), Поліфонічні п'єси (2002); для фортепіано – Прелюдії (2002); для оркестру народних інструментів – «Інтермецо» (2003); інструментування для оркестру українських народних інструментів – М. Мусорського «Сльоза», А. Онегіна «Чабан», Л. Ревуцького Сюїта «Сонечко», Е. Мурена – Дж. Коломбо Вальс-мюзет «Байдужість» (для двох баянів з оркестром).

«Консерваторський» період є найбільш визначний у творчості композитора, до якого належать такі композиції: для баяна – Токата (2006), Соната-балада (2007), «Let's run in jass» (2007), «У настрої джазу» (2007), Інтермецо (2007) у перекладі для баяна-соло автора, Альбом для дітей (2008): Дві поліфонічні п'єси, Прелюд «Ганець квітів», Мініатюра-жарт: сюїта «Стильові контрасти» (для дуету); інструментування для оркестру народних інструментів власних творів: – Інтермецо (2007), Токата (2008), Соната-балада (2008), «У настрої джазу» (2008); оригінальні твори для оркестру народних інструментів: Романс «Дві флейти» на слова А. Канич; Прелюд; «Пісня» на слова Д. Павличка; «На чужині» на слова О. Олеся.

«Професійний» період творчості розкриває новий напрям творчого «єго» композитора. Ставши художнім керівником та диригентом оркестру українських народних інструментів ЛНМА ім. М. Лисенка, Ярослав Олексів розпочинає творити для цього колективу. З під його пера виходить «Українська фантазія» (присвячена пам'яті Анатолія Онуфрієнка) для оркестру українських народних інструментів (2008), «Одкровення» (пам'яті Анатолія Кусякова) та «Елегія» для баяна.

Отже, Ярослав Олексів, маючи своє бачення та свій уже сформований композиторський стиль, впевнено крокує творчою стежиною в сучасному часовому просторі, долаючи будь-які перешкоди на своєму шляху, з постійним удосконаленням своєї фахової майстерності.

Отже, у процесі аналізу творчого напрацювання композиторів трьох поколінь (А. Онуфрієнка, В. Балака, Я. Олексіва) та їхнього впливу на еволюцію композиторського стилю Львівської баянної школи приходимо до таких висноаків:

- у А. Онуфрієнка ми бачимо заповнення прогалини репертуару здебільшого дидактичного спрямування, орієнтованого на початкову та середню ланку навчання із витоками фольклорного начала. У перекладеннях ми бачимо збереження стилю композитора та епохи написання твору, із повним його викладом у баянній редакції;
- у В. Балака бачення баяна і творчості для нього із орієнтацією на сучасну музику (це період кінця другої половини 70-х початку 80-х років), автор ретельно використовує прийом рикошет, різноманітні глісандо та види туше, безрозмірні такти, які мають умовну часову організацію (виділяються пунктиром і супроводжуються фіксованою секундовою нумерацією), запис довгих нот за допомогою горизонтальних ліній, які символізують довжину звучання;
- у Я. Олексіва нове композиторське стилеутворення та сучасне бачення баяна на концертній естраді, поєднання рис неоромантизму із впливом неофольклорних тенденцій, техніки мінімалізму та естрадних течій музичного мистецтва ХХ-го століття, яке проявляється у використанні композитором інноваційних підходів (зокрема естрадно-джазової стилістики з академічним підтекстом), артикуляційних прийомів, із виразними ознаками власної індивідуальної манери композиторського письма та пропаганду інструменту та школи загалом через перше виконання (як взірець) своїх композицій на концертній естаді.

Аналіз творчого доробку митців трьох поколінь (А. Онуфрієнка, В. Балака, Я. Олексіва) показав, що композиторські традиції Львівської баянної школи постійно розвиваються та вдосконалюються у «ногу з часом». Сьогодні ми помічаємо: молода генерація школи активно працює над сучасним баченням баяна-акордеона в академічно-естрадно-сучасному викладі, із використанням усіх можливостей сучасного інструмента.

Список використаної літератури

1. Балык В. Об исполнении произведений Владислава Золотарева для баяна. – Астрахань, 1990. – Ч. 1. – 35 с.
2. Басурманов А. Справочник баянистов. – М. : Сов. композитор, 1987. – 423 с.
3. Григорьева Г. Концерт на вилле Frappart // Народник. – 1997. – № 3.
4. Душний А. Анатолій Онуфрієнко: життя присвячене музиці: монографія / За заг. ред. Б.Пица. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – 328 с.
5. Душний А. Композиторська спадщина Анатолія Онуфрієнка (методико-виконавський зріз) // Творчість композиторів України для народних інструментів: зб. мат. наук.-практ. конф. (Львів, 10.04.2006 року, ЛДМА ім. М. Лисенка) / Ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – С. 41 – 45.
6. Душний А. Методичні рекомендації по виконанню «Пассакалії та Фуги» Хр. Кушнарєова (перекладення А. Онуфрієнка) // Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ століть: Зб. мат. II-ї міжн. наук.-практ. конф. (ДДМУ ім. В. Барвінського, 25.03.09, м. Дрогобич) / Ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2009. – С. 50 – 56.
7. Душний А. Творчість Анатолія Онуфрієнка в контексті Львівської баянної школи // Мат. Всеукр. наук.-практ. конф. : до 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) ім. П. Чайковського: Зб. наук. ст. / Ред.-упор. М. Давидов. – К., 2010. – С. 166 – 173.
8. Душний А., Карась С. Педагогічний репертуар для народних інструментів: навчальний посібник. – Дрогобич : Посвіт, 2009. – 60 с.
9. Душний А., Кундис Р. Науково-методичне та навчально-репертуарне забезпечення Львівської баянної школи наприкінці ХХ-го початку ХХІ-го століть // Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть: зб. мат. II-ї міжн. наук.-практ. конф. (ДДМУ ім. В. Барвінського, 25.03.09, м. Дрогобич) / Ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. – Дрогобич, Посвіт, 2009. – С. 56 – 63.
10. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва: Довідник. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – 216 с.
11. Душний А., Пиц Б. Творчість композиторів Львівської баянної школи: навчальний посібник. – Дрогобич: Посвіт, 2010. – 160 с.
12. Куртий І. Творчий портрет Ярослава Олексіва в контексті пропаганди Львівської баянної школи: Дипломна робота. Рукопис. – Дрогобич : РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2009. – 51 с.
13. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна. – навч. пос. для студ. вищих навч. закладів мистецтв і освіти. – Луганськ : Поліграфресус, 2006. – 152 с.
14. Яковлева А., Афонська Т. Сучасний тлумачний словник української мови. – Х. : Торсінг Плюс. – 2006. – 672 с.

НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТВОРІВ ДЛЯ ДОМРИ Л. МАТВІЙЧУК

Особливе місце в розширенні дитячого домрового репертуару займають твори композиторів-домристів, у яких збільшено виражальні, технічні можливості інструменту та по-новому відображено сучасність. Такі твори є особливою ланкою у навчально-виховному процесі та потужно впливають на розвиток української домрової школи загалом.

Загальновідомо, що саме виконавці-композитори найкраще розуміють, відчувають необхідність та можливість втілення ще нерозкритого потенціалу домри. Звертаючись до історії розвитку скрипки, фортепіано, незброєним оком можна побачити найбільш вагомий вплив саме композиторів-виконавців (Н. Паганіні, Ф. Шопен, С. Рахманінов та ін.). Важко переоцінити їхній вплив на розвиток струнної та фортепіанної шкіл. Саме їхня виконавсько-композиторська творчість найбільш активно рухала вперед скрипку та фортепіано, створюючи мистецькі революції в долі не лише цих інструментів, а й цілих епох.

Головні завдання педагога-домриста: ознайомлення з шедеврами національної та світової музичної культури, виховання потреби в дітей в спілкуванні з нею, виховання здібності насолоджуватися красою музики й емоційно відгукуватися на художній зміст. Перед викладачем ДМШ лежить відповідальність відбору та залучення до педагогічного репертуару якісних творів.

Досить складна сучасна техніка гри на домрі повною мірою відображає сьогодення та розкриває революційні, зовсім нові музичні образи, ідеї. Достатньо згадати надзвичайно потужну техніку гри на домрі, яку вимагають від зрілого домриста концертні твори В. Івко, Є. Мілки, О. Циганкова, Б. Міхеєва, В. Лістратова. Поєднання нових змістів і нової техніки є реальністю, до якої потрібно готувати маленького музиканта. Він повинен бути готовим до постійного зростання, щоб в майбутньому зрозуміти, охопити великий зміст і велику техніку для втілення на домрі.

Тому, на нашу думку, дитячі твори для домри повинні містити в собі хоча б зерно великої музики. Це зерно можна відчути. Якщо композитор заклав його у дитячий твір, – одразу виникає відчуття певної недовомовленості, безкінечності, погляду у щось досі непізнане. Виявити цю властивість твору можна лише за допомогою ірраціонального, чуттєвого аналізу педагогом. Саме такі твори містять у собі великий навчально-виховний потенціал, а їхнє вивчення принесе великий емоційно-технічний розвиток учневі.

Вимоги до технічного рівня концертних виконавців-домристів сьогодні досить високі. Професійний концертний домровий репертуар включає у себе високотехнічні твори В. Івко, О. Циганкова, Б. Міхеєва та ін. [2, 202]. Тому підготовка учнів ДМШ повинна орієнтуватися на їхню майбутню готовність виконання складних художніх та технічних завдань, базуватися на відповідному

педагогічному репертуарі. У зв'язку з цим, музичні твори повинні бути адекватними рішенняю цього завдання.

Дослідження цього аспекту проблеми має велике практичне значення. Передовсім, вони сприятимуть активному впровадженню в педагогічний репертуар високохудожніх нових творів, які містять у собі всі необхідні властивості для ефективного впливу на розвиток майбутніх музикантів. Проблема виявлення навчально-виховного потенціалу нових творів для домри мало вивчена, її розробка має велике практичне значення для педагогів, перед якими стоїть завдання методично грамотного відбору та застосування нового дитячого репертуару для домри. Сучасні дослідження цієї проблеми доводять важливість наукового підходу до аналізу великого масиву нових творів для домри [6].

Мета нашої статті – дослідити навчально-виховний потенціал деяких творів українського композитора, викладача та виконавиці Л. Матвійчук. *Завдання* полягає у: аналізі художніх цінностей творів Л. Матвійчук та рівня їхньої технічної складності; виявленні навчально-виховної ефективності в контексті використання у педагогічному процесі ДМШ; в окресленні педагогічних умов актуалізації навчально-виховного потенціалу творів композиторки.

Вагомість внеску Л. Матвійчук у процес оновлення домрового педагогічного репертуару важко переоцінити. На сьогодні вона написала достатню кількість авторських творів. Крім того, композиторка створює перекладення і транскрипції для домри творів інших авторів. У педагогічній практиці активно відбувається процес упровадження творів для домри Л. Матвійчук у ДМШ України. Досить помітне стабільне зацікавлення учнів та педагогів ДМШ творами композиторки. Практика показує, що її музика не перестає дивувати як дорослих, так і дітей. Для нашого дослідження це важливо, адже коли учень здивований (зацікавлення – емоція здивування, за Аристотелем) – йому цікаво вивчати твір, розв'язувати складні технічні завдання задля художньої мети. Погоджуємося з твердженням Л. Виготського, що, насправді, «емоція є не менш важливим агентом, ніж думка» [1, 105]. Активне використання педагогами музичних шкіл творів Л. Матвійчук свідчить про те, що композиторська творчість домристки та викладача насправді є вагомим помічником у справі виховання маленьких музикантів.

У нашому дослідженні ми розглянемо рівень навчально-виховного потенціалу кількох творів для домри Л. Матвійчук. Проаналізуємо два твори контрастних за змістом та формою втілення – Романс та «Суботею», які загалом за своїм рівнем складності відповідають вимогам програм ДМШ України.

Яскравий, глибокий музичний образ Романсу дає змогу дітям збагатитися переживанням шляхетних почуттів та емоцій. Зазвичай, кожен учень індивідуально (можна сказати суб'єктивно) сприйматиме, відчуватиме та втілюватиме художній зміст Романсу. Музична інформація, закладена всередині мотивів, не може бути інтерпретованою виконавцями однозначно [4, 5]. Працюючи над створенням власних образів на основі емоційно-інтелектуальних реакцій сприйняття мелодики, учні по-різному реагують на зміст мотивів, що загалом виявляє їхній загальний рівень умінь сприймати й творчо осмислювати різноманітність відтінків музичної інформації. Але кожен з них повинен хоча б умовно досягнути незмінне, авторське наповнення, яке передовсім потребує умінь його прочитати.

Аналізуючи рівень художніх і технічних завдань цієї кантילени, стає зрозуміло, що спілкування з цим твором, вивчення його та робота над труднощами насправді стане творчим процесом, позаяк містить у собі велику кількість загадок, які «не лежать» на поверхні. Мелодія Романсу наче постійно шукає відповіді на нескінченні запитання, що виникають під впливом не до кінця усвідомлених почуттів. Ця її властивість незмінно викликає зацікавлення як у слухача, так і у виконавця, що є потужним чинником навчально-виховного впливу.

Відтворити на допрі вказане художнє завдання надзвичайно складно. Тут головним завданням педагога та учня стане активний пошук необхідної агогіки, динаміки, штрихів, тембру і т.д. у процесі передачі змісту на допрі. Ми бачимо, що художній зміст твору направлятиме педагога та учня у процес клопіткої, творчої праці, що надасть першому ефективно формувати в учня увагу, творчі здібності та інші необхідні риси.

Ознайомлення з обробкою російської народної пісні Л. Матвійчук «Суботея», повинно відбуватися на етапі готовності учня до подолання нових виконавських вершин. Ця обробка водночас продовжує традиції і, в певному розумінні, м'яко ламає певні стереотипи жанру. Останнє вимагає від учня певного інтелектуального рівня, що дасть йому змогу осмислити, відчутти новизну сучасного духу, який наче пронизує традиційну тканину обробки. Ця властивість твору і є тим стимулом, здатним поставити перед педагогом та його учнем безліч цікавих творчих завдань, що потребують багатоваріантного, креативного підходу до їх рішення [1, 324]. Слід зауважити, що кожен акт пізнання учнем нового сприймається ним як власне відкриття, як результат роботи його власного розуму, як втілення його фізичних можливостей та душевних зусиль.

Цей твір справді містить у собі певний виклик учневі, який допоможе йому рости. Розв'язуючи технічні складнощі, учень в умовах методично грамотного педагогічного супроводу отримає безпосередньо із самого твору необхідні стимули та мотивацію до кропіткої, натхненної праці над самим собою (адже праця над твором – це, насамперед, праця над самим собою) [5, 23]. Знову перед нами постають безкінечні можливості для навчання та виховання у майбутнього музиканта нових важливих знань, умінь, навичок, властивостей.

Звісно ж, навчально-виховний потенціал необхідно розкрити, вивільнити із твору. Підкреслимо, що використовуючи твори Л. Матвійчук у класі з основного інструменту, викладачу необхідно створити ефективну педагогічну ситуацію, яка сприятиме розкриттю навчально-виховного потенціалу творів. Останнє – без грамотного, творчого педагогічного супроводу, не зможе актуалізуватися [3, 74].

Для цього важливими є методичні розробки композиторки та анотації до них, які конкретизують завдання педагогу та його учневі. Тут помітна потреба Л. Матвійчук допомогти учасникам навчально-виховного процесу розкрити іноді не завжди помітні технічні та художні труднощі. Композиторка дбайливо розставляє акценти та пропонує методи розв'язання художніх і технічних завдань усіх творів. На нашу думку, ці невеликі методичні поради підкреслюють педагогічну спрямованість композиторської творчості Л. Матвійчук.

Отже, ми вважаємо, що розглянуті твори Л. Матвійчук містять у собі необхідні риси, які успішно стимулюватимуть активність учнів під час навчально-

виховного процесу. Подальше дослідження творів для домри Л. Матвійчук та їхнього навчально-виховного потенціалу є важливим завданням як учених, так і педагогів. Вони сприятимуть розробці нових підходів у методиці їхнього використання у ДМШ та ефективнішому впровадженню педагогами у навчально-виховний процес.

Список використаної літератури

1. Выготский Л. Педагогическая психология / Под ред. В.В. Давыдова. – М. : Педагогика-Прес, 1996. – 536 с.
2. Литвинець Т. Формування концертного репертуару домриста (до постановки проблеми). – Донецьк, 2008. – С. 198 – 206.
3. Падалка Г. Учитель, музика, діти. – К. : Музична Україна, 1982. – 144 с.
4. Рагс Ю. Интонация в системе музыкально-художественной информации // Воспитание музыкального слуха : Научные труды московской государственной консерватории им. П. Чайковского. – М., 1999. – Вып. 4. – Сб. 26. – 136 с.
5. Яковлева Е. Эмоциональные механизмы личностного и творческого развития // Вопросы психологии. – 1977. – С. 20 – 27.
6. Яковлев Ю. История домры : на подступах к новому прочтению // По материалам сайта <http://putu.kirkincho-sp.ru>. – 2007. – 8 с.

**БАЯННА СЮІТА Й ПАРТИТА:
РОЗМАЇТТЯ АВТОРСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ**

Із розгортанням процесу академізації баянної освіти до концертного та навчального репертуару дедалі активніше входять жанри академічного інструментального мистецтва. Символічно, що жанр сюїти в європейській баянній творчості є першим зразком академічної творчості. Згідно з дослідженнями М. Імханицького, у 1927 році на замовлення власника фабрики гармонік у Троссінгені Ернста Хонера композитор-просвітник Хуго Герман написав сюїту «Сім нових п'єс» («Sieben neue Spielmisuken»), витриману в дусі жанрово-побутових замальовок¹, з великим успіхом виконану одним з кращих виконавців того часу – Германом Шітенхельмом.

У 1928 р. російським композитором Федором Климентовим створено Сюїту у 3-х частинах (1. Марш, 2. Пісня, 3. Масовий танець), що стала першим опублікованим у країні твором для баяна (1932). Згодом постає його сюїтний цикл «Десять народних пісень для баяна», у якому іще потужними є прийоми, традиційні для побутового гармошкового музикування. Найбільш ранні зразки сюїтних жанрів у баянному мистецтві Росії є у доробку Ф. Рубцова («Білоруська сюїта» (1946), «Псковські картинки» (1947), А. Холмінова (Сюїта для баяна (у 4-х частинах: Пісня, Скерцо, Ноктюрн, Фінал; 1950) – у творі, що став етапним для академізації російського баянного репертуару, оскільки у циклі з фольклорно-орієнтованим тематизмом використані такі форми, як фугато (1 ч.) та сонатна форма у фіналі; Вл. Золотарьова (імпресіоністична за стилістикою «Камерна сюїта», програмою до частин якої послужили поезії О. Блока; 1965). Ці твори свідчать про пошуки поєднання фольклорного тематизму та прийомів традиційного гармошкового музикування зі здобутками академічного музичного мистецтва, програмністю та стильовими експериментами.

До репертуарної класики належать циклічні композиції німецького митця Ганса Бреме – Сюїта для баяна (акордеона) ор. 40 (в 4-х частинах: 1. Прелюдія, 2. Вальс-скерцо, 3. Елегійна пастораль, 4. Рондино-бурлеска; 1952) та «Дивертисмент in F» ор. 59 (1. Серенада, 2. Інтермеццо, 3. Presto, 1956). Чеський митець Вацлав Троян, учень В. Новака є автором програмно-сюжетної сюїти «Казки» («Pohádky») у 7-ми частинах для акордеона з симфонічним оркестром (1959) для готового виборного інструмента. Для скрипки та гітари на підставі музики до мультфільмів ним створено ряд сюїтних циклів «Циркова сюїта» (1960), «Соловей імператора» (1960), «Принц Баяйя» (1971).

Одним з перших прикладів звертання до жанру партити є «Partita-piccola» (1965) шведського композитора Торбйорна Івана Лундквіста, створена для

¹ Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах: Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ. – Москва, 2002. – С. 210, 220 – 221.

визначного датського виконавця Могенса Еллегарда, твору, що досі залишається ваговою складовою концертного та навчального репертуару баяністів. У 1968 р. на замовлення Канадської асоціації педагогів акордеона і баяна ним завершено програмну сюїту «Ботанічна гра» («Botany Play») з розгорненою формою, об'єднаною наскрізним інтонаційним зерном. Серед французьких митців до жанру партити звернувся Дезіре Дондейн (1967), автор також «Короткої сюїти» («Suite brève», 1973). Датський митець Ніль Віго Бентсон став автором надзвичайно популярної сюїти для баяна соло «В зоопарку» («In the Zoo», op. 164, 1964). Для М. Еллегарда були написані сюїти № 1 (1965) та № 2 «Чотири інтермецо» Індрижиха Фельда.

Типологічні різновиди сюїтних циклів представляють необарокова «Концертна сюїта» (1962) для баяна з виборною лівою клавіатурою та «Українська сюїта» (1970) М. Чайкіна. М. Імханицький звертає увагу на дзвонівість як вагому складову російського баянного мистецтва, починаючи від 1960-х років, як чинника оновлення образності (архаїка, національна історія), виразових засобів (стародавні форми музикування) та тембрової палітри (з огляду на застосування готово-виборних багатотембрових інструментів зі значно багатшим потенціалом)². Взірцями подібних експериментів є п'єса Вл. Золотарьова «Ферапонтів монастир» та фугато з другої частини Партити (1968) – одного з перших прикладів звернення до цього жанру у баянній літературі. Будова з поліфонічних та гомофонних частин, окреслених темпово (Allegro, Grave, Andantino) із застосуванням новітніх композиторських виразових засобів (політональність, кластерні glissando, нетерцієва акордика), свідчить про необарокові орієнтири композиції. Одним з кращих творів баянного доробку датчанина Пера Ньоргорда стала програмно-сюжетна сюїта «Анатомічне сафарі» («Anatomic Safari», 1967), у якій введено значну кількість нетрадиційних прийомів звуковидобування, що раніше не застосовувалися у виконавській практиці (динамічні градації струменя повітря у віддушнику, перекидання партій обидвох рук, клацання перемикачів у поєднанні з пуантилізмом звукового тексту, нетемперовані glissando тощо).

Характерною ознакою специфіки мистецьких процесів у творчості українських і зарубіжних композиторів-баяністів (акордеоністів) кінця ХХ – початку ХХІ століття стала екстраполяція жанрів у нові звуковиразальні, технічні та тембрально-акустичні пласти.

Серед митців зарубіжжя, хто здійснив внесок у розвиток сфери досліджуваних жанрів у баянній літературі, – датський композитор Лейф Кайзер (у його творчому доробку: неоімпресіоністична сюїта «Арабески», 1975; «Сакральна сюїта» в 5-ти частинах, 1984), Бент Лорентсен (автор чотиричастинної сюїти «Цирк» – обов'язкового твору на «Кубку світу» 2002 р. в Копенгагені), представник фінського мистецтва Матті Мурто (жанр у його творчості представлений композиціями «Маленька сюїта», 1984; сюїта «Образи літа», 1995; «Партита» в 4-х частинах: 1. Інтрада, 2. Алеманда, 3. Сіціліана, 4. Пасакалія, 1998, написана на замовлення Міки Вяюрюнена), до окресленої групи зверталися італійські

² Імханицький М. История исполнительства на русских народных инструментах: Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ. – М., 2002. – С. 292 – 293.

музиканти Джакомо Белуччі («Алекс-сюїта», 1986) та Пеппіно Принчіпе (сюїта «Музичні казки», 1988), французи Ален Аббот («Маленький триптих», «Дитяча сюїта»), Франк Анжеліс («Сюїта» в 3-х частинах), представник мистецтва Польщі Кшиштоф Ольчак (сюїти «Літня» та «Зимова», 1980).

У 1970 – 1990-ті роки у створенні російського дидактичного та концертного репертуару у жанрі сюїти працювали Владислав Золотарьов («Шість дитячих сюїт», 1971), Анатолій Кусяков («Пори року – пори життя»: «Зимові замальовки», 1981; «Осінні пейзажі», 1988; «Весняні картини», 1998; «Дивертисмент» у 3-х частинах, 1992; триптих «Прощання», 1991), Олександр Журбін (Сюїта в 3-х частинах), Кирил Волков (Сюїта в 5-ти частинах, де поєднуються старовинні танці з новітніми техніками – політональністю, кластерною акордиком, дванадцятитоновістю), Євген Дербенко (програмно-сюжетна сюїта «Сім ілюстрацій» до роману Є. Ільфа та Є. Петрова «Золоте теля», неофольклорна «Маленька сюїта», «Сюїта в класичному стилі», «Пори року», «П'ять лубочних картинок», численні дитячі сюїти).

У баянному мистецтві до сюїтного жанру зверталися й Софія Губайдуліна (Партита “Сім слів” для баяна, віолончелі й камерного оркестру 1982, твір зі складною багаторівневою символікою та застосуванням хроматики та мікрохроматики, написаний завдяки співпраці з Ф. Ліпсом), С. Берінський («Партита» для баяна «Так говорив Заратустра» в 4-х частинах за мотивами твору Ф. Ніцше з застосуванням рикошету міхом, 1990), білоруський митець В. А. Войцік (Партита для баяна (акордеона) 2002).

В умовах розвитку музичної культури України на межі ХХ – ХХІ ст. спостерігаємо яскраво означену тенденцію академізації народно-інструментального мистецтва, зокрема нових композиторських трактувань до використання ресурсів баяна-акордеона як перспективного академічного інструмента.

Хронологічно раніше у баянному мистецтві України сформувався жанр сюїти, який очевидно став похідним від притаманних традиціям народно-інструментального та питома гармошкового побутового музикування танцювальних в'язанок сюїтно-рапсодичного типу. Його збагачення надбаннями академічного інструментального мистецтва Європи завдяки вдосконаленню інструментарію, розвитку фахової виконавської та композиторської освіти призвело до процесів академізації концертного репертуару. Зі свого боку, освоївши масштабний арсенал новітніх технічних прийомів виконавства та модерну композиторську мову, жанри та форми, баянне мистецтво у сучасний період на новому рівні демонструє відродження специфічних органологічних та етнохарактерних засобів репертуару для гармоніки, а також особливості формотворення і трактувань жанрових прототипів. А. Сташевський у праці «Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (тенденції розвитку в останній чверті ХХ та на початку ХХІ ст.)» [4] у переліку жанрів для баяна серед різновидів сюїтного типу зокрема подає: сюїту, концертну сюїту, дитячу сюїту (альбом), партиту (концертну і камерну), триптих (диптих), приклад сюїтного циклу наводить також у групі «жанри естрадної та джазової музики». У роботі М. Калашник запропоновано класифікацію жанрових моделей на танцювальну (старовинну та нову) та програмну (узагальнювального й конкретизуючого типу) сюїти, які через

ненормативні жанрові вирішення мішаного та вільного типу виводить на партиту [1, 167]. При цьому залишаються поза обидвома моделями сюїта-дивертисмент, проміжні різновиди на грані старовинної сюїти і партити, сонати, варіації, сюїта-поема, сюїта-зошит (проміжна форма сюїти і програмного циклу мініатюр), парний цикл (що принципово відрізняється від диптиха за естетичними установками), дидактичні сюїтні форми (дитячі сюїти та альбоми), ф'южн, джаз- та інші різновиди сюїти і партити.

Зразками звертань до жанру у творчості українських митців є «Поліфонічна сюїта» М. Чайкіна, «Російська сюїта», «Візерунки лугові», диптих «Веснянка і гопак» Г. Шендерьова, триптих «Вечір у горах», «Балканський триптих», «Палеські замальовки», п'ять вальсів у стилі французьких мюзетів «Паризькі таємниці» А. Гайдена, Сюїта № 1 «Пори року» (українська), № 3 «Іспанська», № 4 «Із глибини століть» (давньоруська) А. Білошицького, «Карпатська сюїта», дитяча сюїта № 3 «Українська» В. Зубицького, сюїта № 1 для баяна у 4-х частинах, «Три фольклорні п'єси» (редакція Сюїти № 2 «Української»), сюїта «Портрети композиторів» В. Рунчака, «Давньокиївські фрески» (сюїта-зошит), «Фольк-зошит» А. Сташевського, «Імпровізація і бурлеска» Ю. Шамо, «Ретро-сюїта» В. Подгорного, «Російський триптих» та «Сюїта-симфонія» Віктора Власова, цикл «Дружба народів», «Дитячий альбом» № 1 (1960), сюїта «Червоні вітрила» К. Мяскова, «Українська сюїта», дві «Сюїти для юнацтва», сюїта «Синкопи часу» Л. Козельчука.

Жанр власне партити у баянному мистецтві фігурує значно менш численно. Андрій Сташевський подає коротку характеристику баянних опусів українських композиторів, скомпонованих в окресленому жанровому полі, визначаючи типи партитних циклів, які побутують в українській баянній музиці кінця ХХ століття.

Імпульси, що ініціювали виникнення партит у баянній творчості українських композиторів:

- представлення жанру партити в баянній музиці інших національних культур, зокрема шведській (Партита Т. Лунквіста, 1963), російській (Партита № 1 Вл. Золотарьова, присвячена Едуардові Мітченку, 1968);
- вагома презентація циклу партити в українському музичному мистецтві другої половини ХХ століття, у композиторському доробкові Мирослава Скорика;
- загальне зацікавлення українських композиторів жанрами барокової музики.

Як згадувалося, автор монографії визначає два типи партитних циклів, презентованих в українській баянній літературі. Один із різновидів, що пов'язаний із симфонічними принципами розгортання музичного матеріалу, ним окреслюється як концертна партита. До нього А. Сташевський зараховує обидві циклічні композиції Володимира Зубицького («Partita concertanta № 1 in modo di jazz-improvvisazione», «Partita concertanta № 2 in modo di jazz-improvvisazione») та дві партити Анатолія Білошицького (Партита № 1, Партита № 2). Інший різновид української баянної партити трактується А. Сташевським як камерна партита. Камерний напрям відображають цикли Юрія Шамо («Партита-піколо»), Валерія

Подвали і «Partita concertanta № 3 (minima) quasi tradizione jazz-improvvisazione» Анатолія Білошицького [4, 90].

У рамках названої монографії подається стислий аналіз «Partita concertanta № 1 in modo di jazz-improvvisazione» Володимира Зубицького і «Партити-піколо» Юрія Шамо.

З позицій музично-мовної стилістики Андрій Сташевський розподіляє партити для баяна українських композиторів за двома напрямками. Перший керунок пов'язується із проникненням у камерно-інструментальну музику мови та засобів виразності, притаманних джазовому музикуванню. Джазово-академічне скерування презентують, за визначенням А. Сташевського, обидві «Концертні партити» Володимира Зубицького, а також «Partita concertanta № 3 (minima) quasi tradizione jazz-improvvisazione» Анатолія Білошицького. Інший напрям відображає винятково академічні методи оперування музичним матеріалом. До нього автор монографії зараховує Партиту № 1 та Партиту № 2 Анатолія Білошицького, Партиту Валерія Подвали та «Партиту-піколо» Юрія Шамо.

З баянних партит помітно вирізняються композиції Володимира Зубицького. Назви обидвох його партит доповнені вторинним жанровим означенням *in modo di jazz-improvvisazione*: «Partita concertante № 1 in modo di jazz-improvvisazione» (1978) і «Partita concertante № 2 in modo di jazz-improvvisazione» (1990) [3].

Три концертні партити для баяна написав Анатолій Білошицький. Перші дві скомпоновані у 1985 і 1987 роках. «Partita concertante № 3 in modo di jazz-improvvisazione» завершена у 1989 році [2].

У переліку баянних композицій, що репрезентують жанр сучасної партити, – «Партита» Артема Нижника та «Джаз-рок партита» Бориса Мирончука³.

Отже, навіть з цього вибіркового переліку очевидно, що жанр сюїти в українському музичному мистецтві представлено винятковою стильовою різноманітністю трактувань циклічності (неокласична та необарокова сюїта, романтична сюїта-дивертисмент, імпресіоністично-живописна сюїта-триптих, неофольклорна сюїта-в'язанка і фольклорна пара типу думки-шумки, естрадно-джазова сюїта, сюїта – сюжетний, пейзажний чи портретний програмний цикл, сюїта-зошит, сюїта-альбом, сюїта з ознаками сонати, концерту, партити, поеми тощо).

Серед різновидів жанру партити фігурують камерна партита, концертна партита, джазпартита, яким також притаманні експерименти у галузі стилістики (орієнтир на синтетичні стильові моделі) та формотворення, музичної мови, розвитку тематизму.

³ Також до переліку можна зарахувати «Маленьку партиту для баяна і бандури» Віктора Степурка.

Список використаної літератури

1. Калашник М. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века. – Х. : ФОРТ ЛТД, 1994. – 188 с.
2. Олексів Я. Інтерпретація жанру партити в баянних композиціях Анатолія Білошицького // Молодь і ринок. – 2008. – № 5. – С. 138 – 142.
3. Олексів Я. Інтерпретація жанру партити у баянній творчості Володимира Зубицького. Partita concertante № 1 in modo di jazz-imprevisazione // Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть : зб. мат. між нар. наук.-практ. конф. / Ред.-упор. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – С. 150 – 160.
4. Сташевський А. Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (тенденції розвитку в останній чверті XX та на початку XXI ст.). – Луганськ, 2007. – 160 с.

ДО ПИТАННЯ КОНКУРСНО-ФЕСТИВАЛЬНОГО РУХУ НАРОДНИКІВ ЛЬВІВЩИНИ (КІНЕЦЬ ХХ ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТТЯ)

Львівщина – один із потужних центрів академічного народно-інструментального мистецтва України. Професійне навчання гри на народних інструментах формується у двох вищих навчальних закладах – Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка та музично-педагогічному факультеті Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. Водночас активна педагогічно-творча робота проводиться у Львівському музичному училищі ім. С. Людкевича, Дрогобицькому музичному училищі ім. В. Барвінського, Самбірському та Львівському училищах культури. Ці навчальні заклади ведуть значну роботу із творчого розвитку та професійного навчання студентів-народників на різних етапах, а також виступають організаторами різноманітних конкурсних змагань із профільних народних інструментів.

Львівська школа народно-інструментального мистецтва вписана в історію академічного народно-інструментального мистецтва України її фундаторами: видатними баяністами-педагогами М. Оберюхтіним, А. Онуфрієнком, майстром винахідником, засновником Львівської школи гри на бандурі В. Герасименком, засновником академічного напрямку виконавства на сопілці в Україні М. Корчинським. Кращі учні-послідовники, науковці, лауреати конкурсів, серед яких: баяністи-акордеоністи – А. Батршин, В. Балик, Л. Богуславець, В. Власов, І. Влах, Б. Гуран, В. Голубничий, Є. Дацина, М. Дмитришин, А. Душний, С. Карась, В. Коваль, Я. Ковальчук, Д. Кужелєв, О. Личенко, С. Максимов, Е. Мантулєв, В. Паціорковський, М. Петелін, П. Рачинський, В. Стецун, В. Чумак, Ю. Чумак, Я. Олексів, В. Янчак, Р. Стахнів, та ін.; бандуристи – Г. Менкуш, Л. Посікіра, Ольга та Оксана Герасименко, М. Попілевич, Т. Лазуркевич, О. Созанський, О. Протилюк, Д. Губ'як, Н. Ковальова, А. Ланова, О. Кушнір, О. Верещинський, Н. Цигилик-Чумак, Н. Гамар, Н. Сторожук, М. Наконечна, Н. Хома та ін.; сопілкарі – В. Петрованчук, М. Маркевич, Б. Корчинська, Р. Кубович, Б. Гаранджа, В. Гамар, Р. Дверій; цимбалісти – Г. Казаков, Т. Баран, М. Кужба; гітаристи – В. Сидоренко, Ю. Курач, О. Дворянин, П. Брюхін, М. Вігула, Х. Гавдиш та ін.; домристи – С. Струтинський, Л. Боднар, А. Кузь, О. Чаус та ін. [2, 134 – 142; 3; 5, 2].

Важливим засобом подальшої пропаганди музичного мистецтва є конкурси – вагомий стимул як для виконавців, так для педагогів, композиторів. Тому серед низки відомих регіональних, Всеукраїнських і міжнародних фестивалів та конкурсів народно-інструментального мистецтва України¹ на Львівщині започатковується

¹ «Провесінь» (Кіровоград); «Кубок Кривбаса» (Кривий Ріг); «Зірки баяну на Запоріжжі»; імені династії Воеводіних (Донецьк); «Грудневі вечори баянної музики» (Луганськ), Національний конкурс кобзарського мистецтва ім. Г. Китастого (Київ); фестиваль козацької пісні (Тернопіль); виконавців на українських народних інструментах ім. Г. Хоткевича (Харків); виконавців на народних інструментах «Рідні наспіви» (Донецьк), «Конотопська розсипуха» (Конотоп); «Класичний меридіан» та ім. І. Журомського (Київ), «Україна моя», (Кривий Ріг); фестиваль «Грай,

низка міських та обласних конкурсів, серед яких: Зональний конкурс учнів-баяністів училищ Західного регіону УРСР, присвячений 50-річчю возз'єднання Західних областей з Радянською Україною у складі СРСР (Дрогобич, 1989); міжнародний молодіжний фестиваль-конкурс ім. І. Вимера «Золота троянда» (Львів, 2005 – 2011); Відкритий регіональний (Всеукраїнський) конкурс баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття» (Старий Самбір, 2005, 2008; Дрогобич, 2010, 2011); міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Акорди Львова» (Львів, 2006); Галицький фестиваль-конкурс виконавців на народних інструментах «Франкове Підгір'я» (Дрогобич, 2006); відкритий Всеукраїнський (міжнародний) конкурс баяністів-акордеоністів «Вічний Рух» (Дрогобич, 2008 – 2011); фестиваль-конкурс «Пісні незабутого краю» (Городок, 2011); Всеукраїнський фестиваль-конкурс мистецтв «Кришталевий Трускавець» (Трускавець, 2006 – 2011); Всеукраїнський фестиваль-конкурс мистецтв «Джерела Морщина» (Моршин, 2008 – 2011); Всеукраїнський фестиваль-конкурс мистецтв «Мелодії Підкаменя» (Підкамінь, 2009 – 2011), Всеукраїнський фестиваль мистецтв «Львівська Рапсодія» (Львів, 2011) та ін.

Привертаючи увагу значної кількості фахівців, конкурси сприяють розвитку різних музичних жанрів, висвітлюють нові імена молодих виконавців, сприяють зміцненню зв'язків між країнами, культурному взаємозбагаченню. Вони значною мірою розкривають стан виконавського мистецтва у світі і допомагають виявити перспективи розвитку окремих виконавських шкіл у їхньому порівнянні. Адже, крім власних творчих успіхів, вони демонструють досягнення національних педагогічних шкіл [7, 10].

Нова сторінка розвитку Львівської школи полягає у намаганні наукової спільноти усвідомити етапи її становлення та еволюції, вивчити характерні риси як окремих представників, так і школи загалом, її місце в процесі академізації народно-інструментального мистецтва, роль в культуротворенні на зламі ХХ – ХХІ ст. тощо [5, 3].

Потужним каталізатором та стрімким поштовхом активності народників Львівщини і зокрема України стало заснування науково-мистецького проекту «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва» (2005), ініціатором та автором ідеї якого виступив кандидат педагогічних наук, заслужений діяч естрадного мистецтва України Андрій Іванович Душний, а співорганізаторами – кандидат мистецтвознавства Сергій Карась та доцент Богдан Пиц. За декілька років у рамках цього проекту засновуються два додаткових проекти – «Молода генерація Львівської баянної школи» (2008, автор А. Душний) та «Львівські народно-інструментальні традиції – баяніст, диригент, композитор» (2008, автор – кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч естрадного мистецтва України Ярослав Олексів) [6].

Заснування проекту покликане передовсім пропагандою Львівської школи баянно-акордеонного мистецтва, продовженням справи її корифеїв, наукового осмислення, методичного забезпечення, нотовиданням кращих зразків і, зокрема,

гармонь!» (Коростень); виконавців на сопілці та цимбалах «Волинська гуковиця» (Луцьк); фестиваль академічної та сучасної музики «Фарботони» (Канів) та ін.

підтримки молодих композиторів, виконавців, а відтак – об'єднанням усіх ланок навчання в одну систему: початкові мистецькі навчальні заклади – середні та вищі навчальні заклади музичного (музично-педагогічного) спрямування. Саме ці компоненти покладені в основу проведення різноманітних конкурсних змагань, де на одній сцені в одному мистецькому дійстві демонструють свою вправність учні ДМШ, студенти музучилищ та ВНЗ, метри науково-методичної (майстер-класи, показові уроки) та виконавської майстерності (концерти), фахівці сольного, ансамблевого (малих та великих форм) та оркестрового музикування на народних інструментах [6].

Так, зокрема, Всеукраїнський конкурс баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття», спочатку заснований як регіональний², а сьогодні Всеукраїнський³ – один із кращих та унікальних дитячих конкурсів України – став потужним поштовхом до загострення інтересу до баянно-акордеонного мистецтва на початковій ланці. Крім солістів, на ньому мають можливість спробувати свої сили дитячі ансамблі однорідного та мішаного складу й, зокрема, оркестри народних інструментів.

Традиційним змаганням виконавців-солістів на баяні-акордеоні, бандурі, сопілці різних ансамблів та оркестрів народних інструментів став широко відомий в Україні конкурс виконавців на народних інструментах ім. А. Онуфрієнка, який вже двічі (2007, 2009) проводився на базі Дрогобицького музучилища ім. В. Барвінського. Мета конкурсу полягає у пропаганді як кращих зразків композиторської творчості для народних інструментів, так і здобутків Львівської школи народно-інструментального мистецтва зокрема, він активно вписує свою сторінку в українську школу гри на народних інструментах [5].

Особливе зацікавлення сьогодні викликає «Мекка» (за М. Давидовим) народно-інструментального мистецтва України та світу, міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» заснований на базі музично-педагогічного факультету Дрогобицького державного педуніверситету ім. І. Франка у 2008 р. за ініціативи та ідеї А. Душного, який є його незмінним директором. Унікальність конкурсу полягає у насиченості концертної програми, різноманітності майстер-класів, методичних семінарах, творчих зустрічах, і, крім того, проходить конкурсне прослуховування *сольної* (учні до 12 та 15 рр. включно, студенти середньої ланки навчання, ВНЗ, які розділяються на музичні та музично-педагогічні напрями навчання, концертні виконавці), *ансамблевої* (ансамблі баяністів-акордеоністів малих складів, ансамблі народних інструментів до 4 осіб та 10 осіб) й *оркестрової* (оркестри народних інструментів усіх ланок та напрямів навчання) категорій⁴.

² Другий Відкритий регіональний конкурс баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття»: Програма. (Старий Самбір, 23.11.2005): Програма / Ред.-упоряд.: А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2008. – 12 с.

³ III-й Всеукраїнський конкурс баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття» (ДДПУ ім. І.Франка, 19 – 21 березня 2010 року): Програма / Ред.-упоряд.: А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – 20 с.

⁴ IV-й міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile». IV-а Всеукраїнська «Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практики» та IV-а міжнародна «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть» науково-практичні конференції (ДДПУ ім. І. Франка, 30 квітня – 4 травня 2011 року): Програма / Ред.-упоряд.: А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2011. – 72 с.

Для прикладу, IV-й конкурс «Perpetuum mobile» зібрав учасників із усіх куточків України, а також низку представників з Росії, Білорусії, Башкортостану, Словачії, Литви, Молдови, Італії від початківців до професіоналів, у жанрах сольного, колективного, академічного та естрадного виконавства. До компетентного журі входили М. Давидов, П. Фенюк, А. Семешко (Київ), А. Сташевський (Луганськ), А. Нижник, Б. Мирончук (Донецьк), В. Чумак, С. Максимов, М. Михаць (Дрогобич), В. Домшинський (Івано-Франківськ), В. Зубицький (Україна-Італія), М. Імханицький, Л. Варавіна, В. Голубничий (Росія), О. Маляров (Білорусія) [1]. Рекордна кількість учасників (понад 800 осіб), визнання високого професійного рівня виконання, справедливого оцінювання та різноплановості програми конкурсу, його пропаганди у місцевій, всеукраїнській («Всеукраїнська музична газета») та закордонній пресі (журнал «Народник», Москва) на сайтах («GoldAccordion», narodnik.info, Blog by Roman Dotsenko, АBBiA.by) мережі Інтернет, Національному та місцевому радіомовленні, місцевому та обласному ТБ.

Водночас з академічним напрямом на Львівщині Асоціацією діячів естрадного мистецтва України засновано низку Всеукраїнських фестивалів-конкурсів мистецтв – «Кришталевий Трускавець», «Джерела Моршина», «Мелодії Підкаменя», «Львівська рапсодія», мета яких полягає у сприянні й популяризації академічного, фольклорного й естрадного мистецтва, виявленні обдарованих виконавців і авторів у різних жанрах, підсиленні впливу професійного українського мистецтва в естетичному вихованні дітей і молоді. Художній керівник заходів – заслужений діяч мистецтв України, президент Творчої спілки Асоціація діячів естрадного мистецтва України Віктор Володимирович Герасимов.

Серед переможців конкурсу «Кришталевий Трускавець – 2011» ми відзначимо: володарів Гран-Прі – «Прикарпатський дует баяністів» у складі заслужених артистів естрадного мистецтва України Віктора Чумака та Сергія Максимова (Дрогобич) й баяніста Ярослава Олексіва (Львів); лауреатів 1-ї премії – акордеоніста Романа Стахніва (Дрогобич) та інструментальне тріо «Гармонія» у складі Сергія та Оксани Максимових й Іриней Турканика (Дрогобич); лауреатів 2-ї премії – квартет народних інструментів у складі Романа Стахніва (сопілка), Віталія Мицака (баян), Лесі Оліярник (бандура), Юрія Дякунчака (к/б) із Дрогобича [4].

Отже, здійснивши частковий екскурс виконавськими конкурсами та фестивалями за сприянням та участю народників Львівщини, ми зазначаємо – Львівська школа гри на народних інструментах має своїх корифеїв та засновників, науково-методичну базу та навчально-репертуарне забезпечення й, зокрема, виступає засновником низки престижних конкурсних змагань національних та міжнародних масштабів, тим сам активно утверджує свій статус у контексті академічного народно-інструментального мистецтва України.

Список використаної літератури

1. Вл. інф. IV-й міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» // Франківець. – 2011. – Травень. – № 16 (182).
2. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах. (Українська академічна школа): підруч. для вищ. та серед. муз. навч. закл. – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2005. – 420 с.

3. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва: довідник. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – 216 с.
4. Кирилич В. Лев Грицак став «заслуженим» // Франкова Криниця. – 2011. – 20 травня. – № 19 (117).
5. Перший Всеукраїнський конкурс виконавців на народних інструментах імені Анатолія Онуфрієнка (Дрогобич, 25 – 30 березня 2007): Програма / Ред.-упоряд.: А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – 44 с.
6. Пиц Б., Душний А. Науково-мистецький проект «Львівська баянно-акордеонна школа» в контексті баянно-акордеонного руху Західної України // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. наук. пр. – Вип. 8 / [упор. О. І. Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. – С. 47 – 57.
7. Чумак Ю. Творча діяльність «Прикарпатського дуєту баяністів» : Магістерська робота. Рукопис. – Дрогобич : РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2003. – 65 с.

**«ФАНТАЗИЯ НА ТЕМИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ І
ТАНЦІВ» МИКОЛИ РІЗОЛЯ ЯК ЗРАЗОК ПЕРШИХ ПРОФЕСІЙНИХ
ТВОРІВ НА НАРОДНІЙ ОСНОВІ У ВІТЧИЗНЯНІЙ ОРИГІНАЛЬНІЙ
МУЗИЦІ ДЛЯ БАЯНА**

Як відомо, перші кроки становлення професіоналізації вітчизняної оригінальної літератури для баяна припадають саме на 1940-ті – 1950-ті роки та пов'язуються з початком творчої діяльності фундатора професійного баянного виконавства в Україні – Миколи Івановича Різоля. Сьогодні, продовжуючи подальше дослідження різних аспектів розвитку баянної вітчизняної музики, актуальними постають питання ретельного вивчення художніх особливостей і стильових рис перших професійних творів для баяна, які визначаються в сучасному музикознавстві як відправні опуси у процесі професіоналізації та академізації цієї галузі виконавського мистецтва.

Баянна творчість М. Різоля в руслі інструментального опрацювання українського народного мелосу складає широченну спадщину – понад п'ятсот зразків пісень і танців, що різним часом вийшли у тринадцяти збірниках¹. Крім того, автором оброблено понад сімдесят фольклорних тем інших народів колишнього Радянського Союзу.

Протягом тривалого часу (майже півстоліття) твори М. Різоля складали потужний прошарок у педагогічному і концертному репертуарі баяністів, заповнюючи один з основних його жанрових напрямів – обробки народного мелосу. «Його обробки та перекладання, підкріплені знанням виражальних можливостей баяна, завжди підкоряють професіоналізмом, віртуозністю, яскравістю фактури, художнім смаком. Та головне криється в тому, що з його чисельних обробок, перекладень і транскрипцій склався той великий педагогічний і концертний репертуар, без якого не обходиться сьогодні жодний концертуючий баяніст» [1, 268]. Це висловлення С. Димченка (одного з учнів М. Різоля) дуже влучно характеризує значення баянної творчості митця у справі розвитку баянного репертуару в період третьої чверті ХХ століття.

Отже, нескладні у виконавському плані, доступні до найширшого кола музикантів (аматорів, учнів музичних студій, шкіл і училищ, учасників художньої самодіяльності, а також професійних баяністів щодо використання їх від побутового вжитку до концертної естради), ці твори відбивали основний комплекс інструментально-фактурних засобів, який є типовим для баянного мистецтва середини минулого століття. Викладення в них тематизму (залежно від характеру й образного змісту) мало одноголосий вигляд, подекуди подвоєними нотами, акордами. Елементарне варіаційне опрацювання здійснене у вигляді рухливих

¹ Найбільшу популярність отримали збірки: Різоль М. Українські народні танці для баяна. – К., 1950; Різоль М. Танці народів СРСР та країн народної демократії. – К., 1953; Різоль М. Українські народні пісні для баяна. – К., 1959; Різоль М. Украинские народные танцы. – М., 1954; Ирай, мой баян. – Вып. 13. – М., 1962 та ін.

ладово-гармонічних обігравань, використання елементів підголоскової та імітаційної поліфонії у кантиленних зразках й ін.

Особливого ж значення у справі становлення й розвитку професійного оригінального баянного репертуару в Україні набули обробки М. Різоля концертного напрямку. Серед них найбільшу популярність отримали: Фантазія на теми українських народних пісень і танців, Варіації на тему української народної пісні «Дощик», Варіації на тему російської народної пісні «Ах, ты, зимушка-зима», обробка угорського народного танцю «Чардаш» й інші.

Одним з яскравих опусів, що в українській баянній літературі відбиває перші спроби створення розгорнутих масштабних композицій на підніжжі фольклорної багатотемності, є *Фантазія на теми українських народних пісень і танців*. Цей твір – розмаїта в'язанка українських народних мелодій, вбудована в яскраву й динамічну драматургічну концепцію. Отже, ланцюжок форми-драматургії фантазії охоплює низку образно-емоційних сторін, а саме: широта, урочистість, задушевна лірика, грайливість, жартівливість, рухлива пісенність, нарешті, феєрична танцювальність, святковість.

Можемо припустити момент конструювання автором архітектоніки цього твору з уже готових «блоків» – самостійних коротких обробок українських тем. На підтвердження цієї думки зазначимо факт існування певних фрагментів фантазії як обробок-творів, що функціонують окремо в різних збірниках. Але таке конструювання М. Різоля проводить переконливо і цілком завершено, використовуючи необхідний комплекс композиційних засобів для «цементування» розгорнутої форми-драматургії фантазії – тональні зсуви, модуляції, секвенційні зв'язки, темпові й фактурні зіставлення, тональні й динамічні контрасти тощо.

Форма твору відображає типові риси жанру фантазії на народній основі, у цьому випадку – це варіації на низку тем-блоків. Незважаючи на те, що кожна з таких тем має різну кількість варіаційних трансформацій (від однієї до п'яти), усі варіаційні проведення формують у творі досить чіткі структурні контури, основу яких складає гармонічно-кадансовий кістяк тем-оригіналів. Крім того, деякі з дослідників виявляють спроби визначити форму цього твору й більш ретельно, так Л. Понікарова пропонує розглядати її як чотирні варіації (або варіації на чотири теми) у межах тричастинної структури [2, 84].

Тональний план твору відбиває певну строкатість, адже незважаючи на розгорненість форми, кількість задіяних тональностей та їхнє чергування (відповідно до зміни кожного з розділів) протягом усієї фантазії виявляється значним: d – g – a – A (fis) – A (→D→h) – D – F – G – C – G – D – g (G). Якщо на початку твору можна простежити деяку закономірність у змінах тонального плану (використання тональностей першого ступеню спорідненості), то загалом тональна драматургія фантазії виглядає вибудованою емпірично.

Розпочинається твір невеличким вступом, заснованим на розробці початкової інтонації першої теми-пісні, що інсталюється надалі у фантазії («Розпрягайте, хлопці, коней»). У межах визначеного автором темпохарактеру, тобто «повільно, широко, значно», вступ будується на чергуванні низхідної фанфарно-октавної інтонації-заклику та тутійно-оркестрової акордової відповіді в пунктирно-ритмічному викладі, що додає вступу урочисто-маршевого характеру. Засобом

драматургічного руху-розвитку у вступі виступає, з одного боку, поступове інтонаційне здрібнення та повторність основного мотиву, з іншого – гармонічна структура цього періоду, яка є певним кадансовим зворотом: d (тоніка) – B7/2 (секундакорд шостої ступені зі зниженою п'ятою, тобто субдомінанта паралельного мажору у вигляді домінантсекундакорду) – G (мажорна субдомінанта) – g (натуральна субдомінанта) – A (домінанта).

Виклад першої теми зберігає задекларований у вступі характер, конкретизуючи його наступною ремаркою – «рухливіше, по-народному». Тема звучить активно, дотримано, по-хоровому, з перемінним викладом то в октаву, то терціями. Маршевість підкреслює акомпанемент, викладений ритмічно скороченими акордами з басом на кожну чверть, тобто восьмими тривалостями з чергуванням восьмих пауз на слабку частину долі. Загальна сухість викладу дещо розряджається лише у другому проведенні приспіву, де на зміну стрункому акомпанементу чвертями виходить педальний почерговий (басово-акордовий) виклад восьмими нотами.

Наступне варіантне викладення першої теми вносить певний образний контраст. Так, разом зі зміною загального динамічного фону (з *f* на *mf*) міняється й характер викладу теми. Вона звучить одноголосно, співуче (на *legato*) у контрапункті з активним підголосковим рухом восьмими нотами на *staccato*, що асоціативно відносить нас до *riccisato* струнних в оркестровій фактурі. Ці обидві контрасні тематичні лінії викладено у партії правої руки. Характерним моментом є відсутність гармонічного супроводу (аккомпанементу чи фігурацій), а загальним тлом виступає органний пункт – тонічний, витриманий упродовж декількох тактів бас у партії лівої руки.

Використовуючи таке фактурне рішення, М. Різоль досить винахідливо підходить до його реальної звукової реалізації, пропонуючи натиснути клавішу басу не докінця в глибину, а частково (поверхнево), що дає змогу контролювати динаміку його звучання та диференціювати фактурні шаблі. Автор виписує це в нотах як окрему ремарку. Слід звернути на це увагу, оскільки технічний прийом дає можливість «маніпулювати» певними конструктивними недоліками баяна. М. Різоль, будучи композитором-виконавцем, досконало володіє технікою гри і використовує його одним з перших у баянному мистецтві. Згодом у вітчизняній баянній методиці та виконавській практиці технологія цього прийому отримує подальшу розробку й вдосконалення, активно впроваджується у виконавство.

Принцип фактурного рішення приспіву повертає нас до того прийому, який було використано під час проведення першої (основної) теми цього розділу (викладення мелодії переважно терціями), але зі зміною акордового супроводу з сильних часових опор на слабкі у середині долі. Зовсім іншу стихію демонструє друге проведення приспіву: підготовлене активним динамічним октавним рухом в унісон з басом раптово втручається віртуозне (викладене тридцять другими тривалостями) арпеджоване й гамоподібне варіаційне обігрування на тлі того ж педального басово-акордового супроводу. Цей епізод є своєрідною кульмінацією цього розділу-пісні, що підтверджує і загальний динамічний фон, і власне віртуозний тип викладення матеріалу, вельми характерний для манери інструментального виконавства.

Невеличка зв'язка, що заснована на тематичному елементі першої теми-пісні, поступово трансформуючись в мотиви вступу на фоні уповільнення темпу та загального спаду динаміки приводить до появи нового блоку – пісні «Ой, що ж то за шум учинився», яка в першому проведенні експонується в дуже повільному темпі. У цьому проведенні М. Різоль майстерно імітує манеру народного багатоголосого співу, за традицією якого спочатку лунає одноголосий заспів, а потім – хорове акордове багатоголосся (відповідь). Цей елемент музичної тканини автор майстерно вирішує інструментальними засобами традиційного баяна, тобто акордовий рух правої клавіатури додатково збагачує акордовим викладенням (без басу) в лівій клавіатурі, що збільшує щільність багатоголосся та його обертоновий спектр.

Ця тема має своє продовження у низці варіацій, яка набуває поступового наскрізного драматургічного розвитку від повільно-співучого викладу й до запальної танцювально-грайливої моторики. Усі рухливі епізоди фантазії, що будуються на основі танцювального фольклорного першоджерела (а це і український козачок, і гопак) віддзеркалюють жанровий інваріант традиційного народного музикування у формі «троїстої музики», де сольна лінія належить мелодичним інструментам, таким, як скрипка, сопілка тощо (у баяна – це партії правої клавіатури); бас, акомпанемнт (гармонічна вертикаль) та ритм – відповідно функціональним інструментам – басоля, кобза, бубон й ін. (у баяна – ліва готова, тобто басово-акордова клавіатура)².

Цікавими моментами у цьому творі з точки зору розвитку виражальних засобів, композиційно-технічних та виконавських прийомів, окрім вже зазначеного вище (часткове натискання клавіш), виявляються ще декілька текстових епізодів. Так, зовсім звичайне для сьогоденної виконавської практики тремоло міхом здобуло впровадження у цій фантазії як перші кроки. На той час цей прийом, який був більш характерним для фольклорного інструментального музикування на гармонях в академічній баянній творчості застосовувався досить рідко.

Про це свідчить той факт, що композитор досить ретельно виписав у нотах технологію його виконання: «Прийом, при якому кожна восьма або чверть виконується протилежним рухом міху (п – розтиск, v – стиск). Пальці при цьому на однойменних залігованих нотах не знімаються. Так грати протягом 14-ти тактів (до тризвуків у правій руці). Для зручності виконання цієї частини необхідно мати стиснутий міх».

Ще однією новацією у цьому творі є використання автором прийому ковзання одним пальцем з однієї клавіші на іншу у швидких варіаційних викладеннях, про що свідчить розміщена в нотах авторська аплікатура. Таке ковзання може відбутися лише в умовах «сходин», тобто з клавіші, що є на вищерозташованому ряді, на клавішу нижчерозташованого ряду (наприклад, з *fis* на *g*, або з *e* на *f*). Такий спосіб значно раціоналізує аплікатурні рухи, вивільняє можливості для інших пальців, оптимізує виконання віртуозно-дрібної фактури. Серед слабких сторін цього способу – складність досягнення штрихової, артикуляційної та інтонаційної

² Як відомо, використання гармоні (баяна) у мистецтві трієстих музик наприкінці XIX та у XX століттях набуває закономірного характеру. Часто цей інструмент брав на себе функцію усього ансамблю та самостійно обслуговував свята й масовки [3, 14].

рівності в пасажі на ділянці ковзання. Як відомо, цей прийом М. Різоль вперше використав під час здійснення виконавської редакції Сонати №1 Миколи Чайкіна (1944 рік) та користався ним як у власних творах, так і у своїй виконавській практиці загалом.

Фантазія завершується проведенням теми пісні, з якої і починався твір («Розпрягайте, хлопці, коней»), але на цей раз – в іншій тональності (соль мінор), у ритмічному збільшенні та не в повному проведенні (без повтору приспіву). Незважаючи на те, що Л. Понікарова визначає це проведення як скорочену репризу [2, 86], все ж таки перелічені музичні чинники цього матеріалу дають змогу характеризувати його лише як коду, яка на рівні усієї розгорнутої і масштабної композиції формує тематичну арку через увесь твір та «цементує» його форму-драматургію.

Як невеличка ремінісценція наприкінці твору вкрапляється нетривала прокрутка (повторення чотири рази) фрагменту-мотиву гопака, який звучав у творі раніше, що ще більше розширює масивну й розгорнуту коду. Така стрета, що розгортається на тлі витриманого тонічного басу з поступовим доданням до нього акорду-гармонії на бурхливій динамічній хвилі (від *p* й до *ff*), передвіщає скандування прикінцевих тутійних акордів домінанти й тоніки, чим і завершується цей масштабний твір.

Список використаної літератури

1. Димченко С. Микола Різоль – корифей українського баянного мистецтва // Українське музикознавство. – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2000. – Вип. 29. – С. 260 – 270.
2. Понікарова Л. Баян в народно-інструментальному жанрі України. – Х. : Торнадо, 2003. – 104 с.
3. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна. – Луганськ : Поліграфресурс, 2006. – 152 с.

**НАЦІОНАЛЬНІ ОЗНАКИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО
СТИЛЮ ЛЕВКА КОЛОДУБА ТА ЇХ ПРОЕКЦІЯ НА СТВОРЕННЯ
УКРАЇНСЬКОГО КЛАРНЕТОВОГО РЕПЕРТУАРУ**

Проблема створення українського репертуару для кларнету та кларнетових ансамблів є актуальною і водночас малодослідженою, оскільки тривалий час залишається поза сферою наукового осмислення вітчизняних музикознавців. Серед митців, які здійснили внесок виняткової ваги у його становлення – визначний митець, педагог, діяч та організатор Левко Колодуб, професор кафедри музично-інформаційних технологій НМАУ, член-кореспондент та дійсний член Академії мистецтв України (2005), народний артист України, лауреат премій ім. Мар'яна та Івanni Коць, ім. Б. Лятошинського, ім. М. Вериківського. Будучи фаховим кларнетистом – виконавцем за освітою і професійним композитором в одній особі, він протягом всього творчого шляху послідовно звертався до оригінальної кларнетової творчості у найрізноманітніших жанрах, його композиції увійшли до виконавських програм солістів та ансамблів за участю кларнета, є традиційною складовою в переліку творів на виконавських конкурсах, що свідчить про їхній технічний рівень, художню вартість та стабільний інтерпретаторський інтерес.

Рівень наукового осмислення проблематики кларнетового мистецтва України ще недостатньо масштабний і вагомий. Окремі методично-виконавські проблеми мистецтва дерев'яних духових інструментів (і кларнету в тому числі) висвітлюють праці К. Бермана, Е. Андреєва, Б. Дікова, Н. Волкова, І. Пушечнікова, Є. Сурженка, В. Березіна [2]. Серед українських дослідників до кларнетової проблематики зверталися В. Апатський [1], В. Слупський [5], М. Денисенко, О. Мельник, Р. Вовк.

З огляду на предмет дослідження, істотною групою праць є дослідження творчості та діяльності Л. Колодуба. Серед них слід виділити монографічні роботи М. Загайкевич (К., 1973), О. Котляревської (К., 2005) [3] та Т. Невінчаної, проблемну статтю В. Слупського з оглядом духового репертуару загалом в доробку композитора та довідник-словник А. Мухи «Композитори України та української діаспори», аналітичні розділи містять публіцистичні нариси А. Мухи, Н. Горюхіної, М. Гордійчука, Ю. Малишева, О. Зінькевич та ін. у періодичних виданнях «Радянська музика», «Музика», «Світовид»¹. Однак більшість з цих праць не претендує на вичерпність та актуальність, спрямованість на аналіз творів композитора, призначених для виконання на кларнеті.

Кларнет у доробку митця у переліку камерних творів для дерев'яних духових інструментів та їхніх ансамблів, що налічує понад 50 позицій, фігурує у

¹ Загайкевич М. Левко Колодуб, К., 1973; Невінчана Т. Л. Колодуб: буклет ВААП, К., 1989; Муха А. «Українська карпатська рапсодія» Л. Колодуба, К., 1963; Горюхіна Н. Первая симфония Л. Колодуба // Сов. музыка, 1960, № 2; Гордійчук М. Симфонія-дума // авт. зб. На музичних дорогах. К., 1973; Малышев Ю. Лев Колодуб // Сов. музыка, 1961, № 6; Загайкевич М. «Незраджена любов» // Музыка, 1985, № 5; Зінькевич О. Авторский концерт Л. Колодуба // Сов. музыка, 1981. № 5; Зінькевич О. Здобутки української симфонії // Світовид, 1992, ч. II.

найрізноманітніших іпостасях, виконавських складах, етнічних та стильових моделях. Так, серед композицій для кларнету і фортепіано, слід виділити «Сказання», «Ескіз в молдавському стилі», «Танець» (що, зокрема, увійшов до збірки «Кларнет», Вип. 3², будучи однією з двох оригінальних українських композицій водночас з «Рапсодією» В. Гомоляки).

Унікальна за сферою тембральних експериментів група для однорідних кларнетових ансамблів включає «Un peu d'impressionne» для 5-ти кларнетів та бас-кларнета, «Романтичну прелюдію» для 4-х кларнетів, 4 п'єси з «Дитячого альбому» для 4-х кларнетів, «Інтермецо» – для 5-ти кларнетів та бас-кларнета, а також п'єсу «Вечір» для 5-ти кларнетів, бас-кларнета та ударних і композицію «Троїсті музики» для оркестру кларнетів та ударних. Класичні склади дерев'яних духових представлені Тріо, для мішаних ансамблів за участю кларнета композитором створено Тріо-сонату для кларнета, скрипки та органа, «Гуцульські старосвіцькі награвання» та «Українські витинанки» для гобоя або саксофона solo, кларнетів та ударних.

Композиції для кларнета з оркестром також відрізняються широким жанровим спектром: це програмні композиції «Поєма», «Пісня і Танець» (1951), «Молдавський танець» (1973) для кларнета і симфонічного оркестру, Два Концерти для кларнета та камерного оркестру та фортепіано (1995, 2004). Митець також здійснив транскрипцію композиції «Пісня» свого наставника Д. Клебанова для кларнета та фортепіано (2001).

Серед названого переліку різнотипних кларнетових ансамблів Л. Колодуба на себе звертає увагу «Танець» (B-dur, Allegro, 2/4). Це естрадно-концертна мініатюра для кларнета і фортепіано, у якій послідовно збережено паритет партій учасників ансамблю з їхньою яскравою домінантною концертною роллю в окремих розділах.

Зі стильової сторони творові притаманні романтичні установки з огляду на тяжіння до жанрового синтезу та наповнення сформованої академічної композиції концертного типу національним змістом. Фольклорне начало знаходить своє вираження у засобах виразовості (тембральні експерименти, звуконаслідування регіонально-характерного етнічного ансамблю через структуру акордики, штрихи, динамічно-регістрову драматургію) та через принципи розгортання форми й тематичну роботу (мелодико-гармонічна варіантність, контрастне зіставлення структурних складових, почергове домінування учасників ансамблю, функціональна змінність фактурних шарів тощо).

Аналіз кларнетового доробку Л. Колодуба та детальне ознайомлення з принципами оригінального авторського стилю у втіленні художнього задуму (на прикладі кларнетово-фортепіанної композиції «Танець») дає підстави стверджувати, що поєднання в одній творчій особі глибокої обізнаності з особливостями духового виконавства, технічно-виразовими можливостями окремих інструментів та їхнього ансамблевого потенціалу, ґрунтовної композиторської освіти та майстерності у розробці матеріалу створила виняткову базу для формування значного розділу творчості, позначеного органічним синтезом

² Кларнет: учбовий репертуар для музичних училищ. Клавір з додаванням партії кларнета / Ред.-упор. К. Мюльберг. – К. : Музична України, 1981. – С. 35 – 44.

надбань європейського академічного інструменталізму, національного колориту та неповторного авторського стилю. Комплекс цих властивостей надає для кларнета та його ансамблів актуальності у національному та міжнародному обширах.

Список використаної літератури

1. Апатський В. М. Віхи історії духового виконавства в Україні // Музичне виконавство. – Вип. 1. – К., 1999. – С. 9 – 24.
2. Березин В. В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. – М. : ИОСО РАО, 2000. – 385 с.
3. Котляревська О. Левко Миколайович Колодуб – митець сучасності // Левко Колодуб : сторінки творчості (статті, дослідження, спогади) / Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського : зб. наук. праць. – К., 2005. – Вип. 50. – С. 7 – 13.
4. Польская И. Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке : автореф. дис. канд. искусствоведения: 17.00.02. / Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб., 1992. – 22 с.
5. Слупський В. Духові інструменти у творчості Левка Миколайовича Колодуба. В. Слупський // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського: зб. наук. праць. – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2004. – Вип. 83. – С. 108 – 113.

**ВНЕСОК ВІКТОРА ВЛАСОВА У НАУКОВО-МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЕКТ
«ЛЬВІВСЬКА ШКОЛА БАЯННО-АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА»**

З іменем видатного композитора, педагога, виконавця, науковця та громадського діяча, випускника класу професора Михайла Оберюхтіна у Львівській консерваторії і яскравого представника Львівської баянної школи – Віктора Петровича Власова пов'язана ціла епоха становлення та розвитку репертуару (для народних інструментів, музики до художніх та документальних кіно- та телефільмів, напрацювань в оперному, хоровому, пісенному жанрах), що бере свій початок від 60-х років минулого століття.

Творчість професора Власова активно досліджується науковцями України (С. Брикайлом, М. Булдою, А. Боженським, В. Князєвим, Н. Морозевич, Я. Олеківим, А. Семешком, А. Сташевським, Ю. Чумаком, А. Шаміговим, В. Янчаком та ін.) та Росії (М. Імханицьким). Його постать увійшла до низки наукових видань: *довідників* – А. Басурманов «Довідник баяністів» (М., 1987, 2003), А. Мірек «Гармонія» (М., 1994), А. Семешко «Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ – ХХІ століть» (Тернопіль, 2009), А. Душний та Б. Пиц «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва» [2]; *підручника* М. Давидов «Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)» [1, 152 – 153; 240 – 243].

Активна творча співпраця професора Власова із молодією генерацією народників Львівщини розпочалася із 2005 р., коли на базі ДМШ м. Старий Самбір було проведено першу науково-практичну конференцію «Львівська баянна школа та її видатні представники», присвячену 70-річчю від дня народження А. Онуфрієнка¹. Вагома роль на цьому мистецькому форумі баяністів була відведена заслуженому діячеві мистецтв України, професорові Одеської музичної академії ім. А. Нежданової Віктору Петровичу Власову [4]. Саме його присутність, наукова доповідь, а основне – майстер-клас із виконання творів джазової стилістики на баяні на власному виконавському прикладі спонукали до осмислення постаті Власова у науково-мистецькому проекті «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва» [3].

У грудні 2006 р. у Львівській музичній академії ім. М. Лисенка було проведено другу, вже міжнародну науково-практичну конференцію «Львівська баянна школа та її видатні представники», присвячену Михайлові Оберюхтіну², засновнику Львівської баянної школи. Саме із навчанням у консерваторії пов'язане професійне становлення Власова як композитора. Варіації на тему української

¹ Науково-практична конференція «Львівська баянна школа та її видатні представники» (70-річчю від дня народження Анатолія Онуфрієнка присвячується): Програма. (Старий Самбір, 23.04.2005) / Ред.-упор. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. – Дрогобич, 2005. – 4 с.

² Науково-практична конференція «Львівська баянна школа та її видатні представники» (Михайлу Оберюхтіну присвячується): Програма. (Львів, 14.12.2006) / Ред.-упор. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. – Львів, 2005. – 4 с.

народної пісні «Ой, за гаєм, гаєм» – один із перших яскравих творів автора, який через десятки років активно виконується баяністами-акордеоністами у концертно-конкурсній діяльності. Тому роль Власова у цій конференції, а відтак у майстер-класі стала вагомою для самого маестро, адже він повернувся до своєї alma mater через довгі роки після закінчення, зустрівся із своїми колегами та однокурсниками (А. Батршином, М. Римаренком, Е. Мантулевым, М. Корчинським, Д. Кужелевим та ін.), продемонстрував відмінну виконавську, науково-методичну та композиторську тактику своєї діяльності як педагог-практик із світовим ім'ям.

Практично всі народники України та зарубіжжя мають у своєму репертуарі твори Віктора Петровича, а це як сольні композиції, так і твори для бандури, оркестру народних інструментів, різноманітних ансамблів тощо [2, 87 – 88]. Маестро окрему увагу приділив творчості для дітей, а відтак створив цілу низку творів, етюдів, «Дитячих альбомів» та циклів для учнів ДМШ. Його творчість представлена у низці наукових розвідок й внесена до навчальних програм початкової ланки навчання та ВНЗ, виконується на різноманітних виконавських конкурсах України та зарубіжжя.

Так, у 2009 році оргкомітетом Другого Всеукраїнського конкурсу виконавців на народних інструментах ім. А. Онуфрієнка три п'єси із «Дитячого альбому» («Німе кіно», «Улюблений мультик», «Диско») були внесені як обов'язковий твір у першій віковій категорії³ номінації «баян/акордеон». Диплом за краще виконання обов'язкового твору отримала учениця Нетішинської школи мистецтв Аліна Скобун (клас Г. Ларчікової). Для третьої категорії⁴ номінації «баян/акордеон» як обов'язковий твір було внесено Експромт es-moll В. Власова, а диплом отримав студент Дрогобицького ДМУ ім. В. Барвінського Віталій Мицак (клас заслуженого працівника культури України В. Чумака) [2, с. 102]. Сам композитор спільно із метрами народно-інструментального мистецтва України М. Давидовим, А. Семешком, Л. Посікірою, М. Корчинським, С. Карасем входив до складу журі конкурсу і особисто мав можливість послухати й визначити кращого виконавця, а перед гала-концертом дати йому декілька авторських порад, які і стали тим значним поштовхом для адекватного відтворення авторського задуму.

Подальші творчі контакти із представниками Львівської баянної школи, та зокрема із дрогобичанами, привели до активного обміну досвідом на міжнародному конкурсі баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» [2, 104], де професор В. Власов є головою журі у категорії «виконавці народної, естрадної та джазової музики». Його твори (наприклад, «Босса нова», «Басо остинато», «Мені подобається цей ритм», «Кроки», «Парафраз на народну тему» та ін.) як на конкурсі, так і у цій категорії зокрема – це золотий фонд баянно-акордеонного естрадно-джазового репертуару. На «Perpetuum mobile» (2011)⁵ у естрадній категорії журі нагородило дипломом за краще виконання твору В. Власова «Босса нова» студента Держинського музичного коледжу (Росія) Александра Лукашевича

³ Учні початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів та студій педагогічної практики при вищих навчальних закладах I – II рівнів акредитації віком до 15 років (включно).

⁴ Студенти 3 – 4 курсів вищих навчальних закладів I – II рівнів акредитації.

⁵ Четвертий міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» (ДДПУ ім. І. Франка, 30 квітня – 4 травня 2011 року): Програма / Ред.-упоряд.: А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2011. – 72 с.

(клас заслуженого діяча мистецтв Росії В.Голубничого). Творчі зустрічі із В.Власовим – це свято для народників та гостей конкурсу, усіх тих, хто небайдужий до джазової та естрадної музики на різних щаблях навчання, адже композитор на власному виконавському прикладі демонструє різні стилі, прийоми виконання та спецефекти використання усіх можливостей сучасного баяна, адже водночас він науковець, і однією з його праць є фундаментальний навчальний посібник «Школа джазу на баяні»⁶.

Отже, новою хвилею творчих контактів професора Віктора Власова став науково-мистецький проект «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва», присутність маестро на всіх заходах проекту (конференція, майстер-класи, концерти, конкурси, творчі зустрічі) дає можливість констатувати його вагомий внесок у популяризацію Львівської баянної школи та підтримку й пропаганду діяльності її послідовників.

Список використаної літератури

1. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : Підручник. – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2010. – Вид. 2-ге доп., випр. – 592 с.
2. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва : довідник. – Дрогобич: Посвіт, 2010. – 216 с.
3. Муль О., Касперевич В. Старий Самбір на один день став столицею баянного мистецтва // Народний часопис «Прикарпаття». – 2005. – субота, 7 травня. – № 30 (1410).
4. Пиц Б. Научно-практическая конференция «Львовская баянная школа и ее выдающиеся представители» // Народник (Москва). – 2005. – № 2. – С. 36 – 37

⁶ Власов В.П. Школа джаза на баяне и аккордеоне: Учебное пособие. – Одеса : Астопринт, 2008. – 160 с.

ВНЕСОК КОСТЯНТИНА СОКОЛОВА У ТВОРЧО-ВИКОНАВСЬКУ ДІЯЛЬНІСТЬ ЛЬВІВЩИНИ

Народно-інструментальне виконавство Львівщини у наш час відрізняє розвиток різноманітних форм: це колективи різного масштабу – від дуєтів до оркестрових складів, серед яких академічні, фольклорні та естрадні колективи та їхні синтезовані й проміжні форми, професійні, навчальні та аматорсько-самодіяльні формації. Сьогодні саме Львівщина стала провідним центром культивування баянного мистецтва не лише у західноукраїнському регіоні, але й одним з провідних осередків цієї інструментальної традиції на національному рівні: це засвідчує проведення у регіоні Всеукраїнських та міжнародних конкурсів з ансамблевими та оркестровими номінаціями, представницьких науково-практичних конференцій з народно-інструментального та баянного виконавства, видавництво нотно-методичної літератури, активність наукових досліджень у цій галузі.

Творчо-виконавську діяльність Львівщини активно досліджує низка науковців (А. Душний, Ю.Чумак, Р.Кундис, Б.Пиц, А.Славич, Я.Олексів, Д.Кужелев, С.Карась та ін.), які створюють посібникову (Л.Боднар, А.Душний, Б.Пиц, А.Славич, І.Фрайт, Е.Мантулев, Я.Олексів), методичну (А.Душний, С.Карась, Я.Олексів), навчально-репертуарну літературу, захищають кандидатські дисертації (Д.Кужелев, А.Душний, С.Карась, Я.Олексів, В.Салій) [2].

Сьогодні в регіоні успішно функціонують та створюються фольклорні, естрадно-фольклорні, фольклорно-академічні, фахово-академічні, навчальні колективи з баянами у складі (від дуєту до оркестру), які стали невід'ємною складовою мистецько-культурних процесів у суспільстві. Чимало з них демонструють вихід на національний та міжнародний обшир у виконавській практиці, беручи участь у гастрольних турах, фестивалівних акціях, здобуваючи відзнаки мистецьких змагань міжнародного статусу, популяризуючи здобутки української баянної літератури [4].

Основою формування того чи іншого колективу є їхні фундатори (засновники). Однією із таких постатей на Львівщині є **Костянтин Михайлович Соколов** (8.06.1926 р.н., с. Озериче, Смоленської обл.), акордеоніст, самодіяльний композитор, учасник Всесоюзного конкурсу артистів естради (Москва, 1958) та фестивалів клезмерської музики. Нагороджений дипломом «Кращий концертмейстер» (2008) за участь у фестивалі в Чернігові.

Костянтин Михайлович – соліст-акордеоніст, концертмейстер, керівник естрадного квартету (1950 – 1964) Львівської обласної філармонії, концертмейстер та керівник оркестру народних інструментів (1964 – 1986) Львівського Вищого військово-політичного училища, керівник оркестру (1986 – 1990) Львівського об'єднання музичних ансамблів. Музичну освіту отримав під час служби в армії приватно (1947 – 1950).

Будучи солістом Львівської філармонії, регулярно гастролює СРСР. Записує CD з камерним оркестром «Віртуози Львова» (1999). У 1996 створює дует акордеоністів з дружиною Лідією Леонтєвою, й у творчому тандемі активно гастролює Україною, Польщею. У 2000 році виступає засновником Клезмерського оркестру Єврейського благодійного фонду «Хесед-Артъє», з яким активно гастролює Львівщиною, Францією, Німеччиною (зокрема концерти в залі Бетховен-хауса у Бонні), Польшею. З цим колективом записав ряд передач на Львівському обласному телебаченні.

К. Соколов активно співпрацює з А. Кос-Анатольським та Є. Козаком (50-ті – 60-ті роки). Ціла низка їхніх п'єс («Липи цвітуть», «Карпатське танго», «Липи заціловані розмаєм», «Стрийський парк», «Метелиця» та ін.) вперше прозвучала на Львівському радіо та телебаченні у виконанні естрадного квартету Львівської філармонії під керуванням К. Соколова. Ряд творів було записано на обласному ТБ із солістами С. Степаном, О. Щегловим, Є. Олександровичем, В. Романовською. Митець творчо співпрацював з композитором А. Горчинським, аранжуючи його пісні для концертної естради.

У Львівському ансамблі клезмерської музики працюють музиканти з великим практичним досвідом, які в різних манерах інтерпретують єврейські фольклорні твори: традиційний фольклор, Фрейлахс (фрейлахс), хори, естрадні обробки популярних єврейських мелодій. Аранжування композицій здійснює керівник колективу Костянтин Соколов. Ансамбль творять інструменти, притаманні аутентичній традиції. У його складі – акордеон (Константин Соколов), контрабас (Віктор Свір / Мирослав Поливко), кларнет (Степан Васишин), скрипка (Зеновій Сороківський / Юрій Чорний), фортепіано (Марія Кисленко) та гітара (Святослав Піцишин, Наталія Скороход). Керівник ансамблю / оркестру К. Соколов у 2004 та 2005 рр. видав репертуарні збірки пісень на тексти М. Петренка та С. Якобсона (оркестрова партитура пісні «Оркестр дитинства мого») [3]. Клезмерам притаманна експресивна манера гри, несподівані прискорення або уповільнення темпу, раптові імпровізовані вставки в мелодію, що підвищує емоційний вплив їхньої музики, яка (подібно до мови ідиш) формує своєрідний музичний діалект, зрозумілий і близький слухачам.

Записані у 2005 р. CD «Співайте на ідиш. Львів клезмер бенд» (Львів: студія Reced), та у 2008 р. (Львів: студія Keseg) – “«Лехаим» Константин Соколов и оркестры” (№1-2 – дует акордеонів «Лідія і Константин», №№ 3 – 9 «Львів клезмер бенд», та №№ 10 – 14 камерний оркестр «Віртуози Львова» під орудою В. Дуди з акордеонним соло К. Соколова), на студії «РекЕда» – «Abi gezunt» («Львів клезмер бенд» за участю вокалістки Саші Соміш) містить єврейську та українську фольклорну, кіно- та естрадно-розважальну, класичну музику в аранжуваннях та за участю виконань К. Соколова, а також його оригінальні твори. Єврейська (в т.ч. клезмерська та хасидська) міська фольклорна культура представлена як пісенними й танцювальними композиціями, знаковими у загальнонаціональному масштабі («Фрейлахс», «Ба мир бис ту шейн», «Хонке», «Лехаим», «Ицик женился», «Ой, Тате»), так і творами, що представляють різні етнічні групи чи походять з осередків побутування єврейських громад з різних територій («Фаршированная рыба», «Моє местечко Белз», «Джанкой», «Под белыми звёздами», «Sapozhkeleh», «Klezmer»).

Оркестр – лауреат фестивалю «Шалом, Україно!», постійний учасник фестивалів національних культур у Львові. У 2004 році відбулася зйомка документального фільму «Der stille Bug» («Тихий Буг») за участю колективу та його солістів, які були запрошені на гастролі німецьким телебаченням, де відбулася презентація фільму.

Композиторське напрацювання К. Соколова є масштабним, це, зокрема:

- для акордеона – «На поточку» (1978); Фантазія за мотивами оперети І. Дунаєвського «Вільний вітер». Вальс-мюзет «Sperling»;
- для дуету акордеоністів – «На головній вулиці з оркестром»;
- для ансамблю народних інструментів – «Хасидські наспіви», «Святкова хора»;
- для естрадного інструментального квартету — «Іспанський танець». «Гірський струмок», «Змеркання», «Український танець», «Ідуть по Львову галичанки»;
- пісні: на слова М. Петренка – «Молода мати», «Дайте синові ім'я», «Марічка і козуля», «Нісенітниця», «Висячий міст», «Весняний сон», «Казкові сни», «Жаринки на снігу», «Різьбарики», «Даруй мені крила», «Нема роду переводу (Львів: Ліга-Прес, 2001); на слова С. Якобсона – «Останній лист», «Веселеньке весілля», «Оркестр дитинства мого», «Чудо лебеді»;
- аранжування для естрадного інструментального квартету – «Табу» (1956), «Студентська кадрили» (1965), «Вечірня мелодія» (1980); «Гуцульська рапсодія» Б. Карамішева, «Російські перетанцювання» Д. Львов-Компанієць, «Веселий кларнетист» П. Кеслра, твори А. Кос-Анатольського: «Липи цвітуть», «Метелиця», «Липи заціловані розмаєм», «Золота дівчино»; твори Є. Козака: «Я мрію», «Львів'янки»;
- аранжування для дуету акордеоністів – Вальс і танець із к/ф «Цирк» І. Дунаєвського;
- аранжування для акордеона у супроводі камерного оркестру – Вальс-мюзет «Світло і тіні» П. Піццигоні, Танго «Любовні посмішки» П. Фросіні, «Вальс» Ф. Коломбо, «Карусель» та «Летяче листя» А. Фоссена;
- аранжування для ансамблю народних інструментів – «Адон Олам», «Я так тебе люблю», «Фарширована риба», «Моє містечко Белз», «Левін», «Єврейська мама», «Під деревами», «Я хочу», «Джанкой», «Тільки би здоров'я», єврейських народних пісень та танців – «Klezmer», «Чадир», «Sa-pozhkeleh», «Bershtalah», «Laotches», «Цик женився» «Sheyn bin ikh sheyn», «Фрейлахс», «Ба мир биста шейн», «Хопке», «Идише діксі», «Ой, тате»; «Zingt af Yidish» (сл. і муз. А. Гендлер), «Vobe Zeude» (сл. і муз. Д. Ікікре-вич), «Umm таупе» (сл. М. Гальперн, муз. Бен Йомен) «Dos Bisele Shrayz» (сл. Меір Харац та К. Соколова, муз. О. Чорний), українських награвань «Буковина», клезмерські мелодії із Молдови «Лаутарі Молдовей», «Бальний вальс» Б. Тихонова.

Ми зосередимо нашу увагу на «Українському танці» – інструментальній ансамблевій композиції для мішаного складу (гітара, баян, кларнет, контрабас) з яскраво вираженими фольклорними орієнтирами. Твір побудований за принципом рондоподібного чергування однакових за масштабом квадратних побудов, що характерно для ужиткової танцювальної музики з притаманними їй парними динамізованими повторами. В основі музичного розвитку – варіантність зі

змінністю фактури, перегармонізацією, видозмінами функцій учасників виконавського складу згідно з засадами фольклорного колективного музикування. Тембральна модель естрадного ансамблю зумовила установку на традиції буковинського регіону, у яких широко використовується кларнет як провідний мелодичний голос ансамблевих інструментальних складів.

Твір композитора «На поточку» створений для баяна у двох варіантах: I-й – для соло в аранжуванні А. Душного; II-й – для дуету. П'єса належить до естрадного напрямку, із чітко вираженою палітрою сучасних прийомів гри (тремоло міхом, глісандо), реєстровим забарвленням, яке притаманне тембровому інструменту [1, 77 – 86]. Композиція стрімко увійшла у репертуар студентів ВНЗ, й внесена до навчальних програм з основного музичного інструмента «баян (акордеон)» у Дрогобицькому ДПУ ім. І. Франка.

Отже, внесок Костянтина Соколова у творчо-виконавську діяльність та репертуарне забезпечення Львівщини служить взірцем, адже митець не маючи музичної освіти, здійснив вагомий крок у напрямі самовдосконалення та самореалізації як музикант, композитор, організатор колективної форми музикування, культурно-мистецький діяч.

Список використаної літератури

1. Душний А. Педагогічний репертуар баяніста: навч. посіб. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – Вип. 1. – 108 с.
2. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва: довідник. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – 216 с.
3. Соб. инф. Виват, юбіляр! Львовському клазмерському ансамблю – 10 лет // Шофар. – червень, 2010. – № 6 (224).
4. Шафета В. Соціокультурне значення ансамблевого мистецтва Львівщини за участю баяна-акордеона у естрадних, фольклорно-академічних, академічно-професійних та самодіяльно аматорських колективах // Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть : збірник матеріалів III-ї Всеукраїнської науково-практичної конференції (19.03. 2010, Дрогобич) / Ред.-упор. А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – С. 97 – 104.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Боженський Андрій Васильвич – магістр педагогічної освіти, викладач та здобувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, лауреат Всеукраїнських та міжнародних конкурсів, член Національної Всеукраїнської музичної спілки.

Брикайло Сергій Євгенович – викладач Одеської державної музичної академії ім. А. Нежданової.

Вишневська Світлана Валентинівна – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри співу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Герасимовська-Конарєва Катерина – викладач Вінницької дитячої школи мистецтв «Вишенька».

Дуда Лариса Ігорівна – аспірант Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Дутчак Віолетта Григорівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри народних інструментів і музичного фольклору Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Душний Андрій Іванович – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, член-кореспондент Міжнародної академії наук педагогічної освіти, заслужений діяч естрадного мистецтва України, заступник голови Львівського обласного відділення Національної Всеукраїнської музичної спілки.

Дякунчак Юрій Іванович – магістр педагогічної освіти, концертмейстер кафедри культурології та українознавства, здобувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

Корчинська-Яскевич Божена Мирославівна – старший викладач Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, лауреат Всеукраїнських та міжнародних конкурсів.

Кундис Руслан Юрійович – магістр педагогічної освіти, здобувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, лауреат Всеукраїнських та міжнародних конкурсів, член Національної Всеукраїнської музичної спілки.

Куртий Ігор Михайлович – магістр педагогічної освіти, викладач акордеона Дашавської музичної школи, лауреат Всеукраїнських та міжнародних конкурсів, член Національної Всеукраїнської музичної спілки.

Левицька Ірина Анатоліївна – старший викладач вищої категорії Вінницької дитячої школи мистецтв «Вишенька».

Олексів Ярослав Володимирович – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедр оркестрового диригування та народних інструментів, заступник декана оркестрового факультету з навчально-виховної роботи, художній керівник та диригент оркестру українських народних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, заслужений діяч естрадного мистецтва України,

композитор, лауреат Всеукраїнських та міжнародних конкурсів, член Національної Всеукраїнської музичної спілки.

Сергієнко Оксана Василівна – магістрант кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, лауреат міжнародних конкурсів, викладач Київської дитячої школи мистецтв № 6 ім. Г. Жуковського.

Сташевський Андрій Якович – кандидат мистецтвознавства, доцент Інституту культури і мистецтв Луганського національного університету ім. Т. Шевченка, академік Міжнародної академії інформатизації, голова Луганського обласного відділення Національної Всеукраїнської музичної спілки.

Тиновський Михайло Миронович – викладач та здобувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

Чумак Юрій Вікторович – викладач кафедри народних музичних інструментів Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, художній керівник та диригент оркестру українських народних інструментів Дрогобицького державного музичного училища ім. В. Барвінського, здобувач Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, лауреат міжнародних конкурсів, член Національної Всеукраїнської музичної спілки.

Шафета Валерій Валерійович – магістр педагогічної освіти, викладач та здобувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, дипломант Всеукраїнських та міжнародних конкурсів, член Національної Всеукраїнської музичної спілки та Творчої спілки «Асоціація діячів естрадного мистецтва України»

ЗМІСТ

<i>Сташевський А. (Луганськ). Баянні твори Віктора Власова раннього періоду творчості: мовні й стилєві особливості</i>	3
<i>Боженський А. (Дрогобич). До питання виконавської інтерпретації баянних композицій Віктора Власова</i>	8
<i>Брикайло С. (Одеса). Суспільно-політичні та психологічно-контрастні образи у сюїті В. Власова «П'ять поглядів на країну Гулаг» для баяна.</i>	12
<i>Вишневська С. (Івано-Франківськ). Синтез традиційних та новітніх тенденцій у композиторсько-творчій діяльності виконавців-бандуристів</i>	18
<i>Герасимовська-Конарева К. (Вінниця). Ціннісно-орієнтаційні вектори оркестрової творчості Анатолія Білошицького</i>	21
<i>Дуда Л. (Івано-Франківськ). Специфіка жанру обробки народної пісні в сучасному бандурному репертуарі (на прикладі пісні «Така її доля»)</i>	25
<i>Дутчак В. (Івано-Франківськ). Творчість Л. Гайдамаки як складова процесу академізації бандурного мистецтва</i>	30
<i>Душиний А., Дякунчак Ю. (Дрогобич). Невідомий композитор Старосамбірщини: творчий портрет Юліана Пукшина</i>	34
<i>Корчинська-Яскевич Б. (Львів). Сопілкова творчість українських композиторів: аналіз в контексті формування оригінального сопілкового репертуару</i>	38
<i>Кундис Р. (Дрогобич). Творчість композиторів-баяністів як чинник пропаганди Львівської школи</i>	43
<i>Куртий І. (Дашава). До питання стилєвих особливостей композиторського доробку А. Онуфрієнка, В. Балака, Я. Олексіва у еволюційному просторі Львівської баянної школи</i>	47
<i>Левицька І. (Вінниця). Навчально-виховний потенціал творів для домри Л. Матвійчук</i>	53
<i>Олексів Я. (Львів). Баянна сюїта і партита: розмаїття авторських інтерпретацій</i>	57
<i>Сергієнко О. (Дрогобич – Київ). До питання конкурсно-фестивального руху народників Львівщини (кінець ХХ початок ХХІ століття)</i>	63
<i>Сташевський А. (Луганськ). «Фантазія на теми українських народних пісень і танців» Миколи Різоля як зразок перших професійних творів на народній основі у вітчизняній оригінальній музиці для баяна</i>	68
<i>Тиновський М. (Дрогобич). Національні ознаки індивідуального композиторського стилю Левка Колодуба та їх проєкція на створення українського кларнетового репертуару</i>	73
<i>Чумак Ю. (Дрогобич). Внесок Віктора Власова у науково-мистецький проєкт «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва»</i>	76
<i>□афета В. (Дрогобич). Внесок Костянтина Соколова у творчо-виконавську діяльність Львівщини</i>	79
<i>Відомості про авторів</i>	83

Наукове видання

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ
МОЛОДИХ ВЧЕНИХ
ДРОГОДИЦЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ імені ІВАНА ФРАНКА

ТВОРЧІСТЬ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ ДЛЯ НАРОДНИХ
ІНСТРУМЕНТІВ

ВИПУСК 2

Матеріали II-ї Всеукраїнської науково-практичної конференції,
присвяченої 75-річчю від дня народження
видатного українського композитора
ВІКТОРА ВЛАСОВА

Редакційно-видавничий відділ
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка