

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра спеціального фортепіано №1

ДАШАК СОФІЯ

**ФОРТЕПІАННА ТА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ
БОГДАНИ ФРОЛЯК В КОНТЕКСТІ ТЕНДЕНЦІЙ
СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ
ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво
Профілізація – Фортепіано

Наукове обґрунтування творчого проєкту

Науковий керівник -

Пилатюк Олена Борисівна
кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України

Рецензент -

Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна
кандидат мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри історії музики

Львів – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. КОМПОЗИТОРСЬКА ПОСТАТЬ Б. ФРОЛЯК: СВІТОГЛЯД, СТИЛЬ, КЛЮЧОВІ ЖАНРИ.....	8
1.1. Віхи професійного становлення композиторки.....	8
1.2. Огляд творчого доробку Б. Фроляк.....	12
РОЗДІЛ 2. ПОЄДНАННЯ ТРАДИЦІЙ ТА НОВАТОРСТВА У ФОРТЕПІАННИХ ТА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРАХ Б. ФРОЛЯК.....	18
2.1. Лаконізм виражальних засобів у фортепіанних мініатюрах «Stück» та «Kurz».....	18
2.2. Переосмислення жанрової моделі у Другому концерті для фортепіано з оркестром	24
2.3. Особливості драматургічного задуму у Тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано «Війна, що змінила Рондо».....	32
ВИСНОВКИ.....	36
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	39
ДОДАТОК. Інтерв'ю з Б. Фроляк	42

*«Мистецтво, на мій погляд, особливо музика,
має залишати відчуття світла, катарсису.
Я дуже хочу, аби моя музика була насправді світлою».*
Богдана Фроляк.

ВСТУП

Актуальність дослідження. Композиторка Богдана Олексіївна Фроляк (нар. 1968) належить до плеяди славетних імен сучасної української культури. Активна громадська діячка, викладачка, лауреатка Національної премії України імені Тараса Шевченка, лауреатка премій імені Л. Ревуцького, Б.Лятошинського та багатьох інших визначних нагород, Б. Фроляк гідно представляє українське музичне мистецтво на Батьківщині та за кордоном. Її творчий шлях триває вже понад тридцять років і охоплює твори найрізноманітніших жанрів та форм. Індивідуальний композиторський почерк мисткині є взірцем яскравого новаторства, оригінальності задуму та виняткової сміливості у втіленні стильових та жанрових пошуків.

Б. Фроляк є провідною представницею сучасної Галицької композиторської школи. У своїх дослідженнях музикознавиця Л. Кияновська визначає специфіку формування композиторів Галичини покоління 1970-х – 1990-х років, серед яких – Ольга Криволап, Віктор Камінський, Юрій Ланюк, Олександр Козаренко, Богдана Фроляк, Іван Небесний, Павло Гречка. Так, творчому прогресу і становленню молодих українських композиторів винятково сприяли *«дедалі інтенсивніші контакти з західними митцями, вивчення нових партитур, постійні “культурні діалоги”, які стимулювали пізнання європейських тенденцій і їх асиміляцію у власному творчому доробку»*. [4, с. 272].

Можна констатувати справжній «злам» творчої свідомості галицьких композиторів останньої третини ХХ століття, адже саме в означений період «відроджується одна істотна тенденція творчості, істотно важлива для галицької музики на переломі століть, котра була частково “приглушена”, умисне знівельована у радянський період, – схильність до новаторства,

експерименту, проте завжди на національній основі, органічний синтез фольклорного первеня і нових духовних віянь, породжених провідними європейськими культурами» [4, с. 285]. Так само сутнісно-важливим, визначальним стає «прагнення мистців перенести на національний ґрунт знаки стилів попередніх епох, “модерне” застосування барокових, класичних, романтичних, як і конкретно-індивідуальних елементів в дотепній і незвичній взаємодії» [4, с. 285]. Багатоманітний синтез елементів неофольклоризму, неокласицизму, неоромантизму тощо, поєднання різних технік, таких як політональність, серійність, модальність та атональність стає питомою ознакою Галицької школи: «Відтак, одним з основних напрямків у ній <...> був і залишається принцип багатоманітної взаємодії стилів, тобто дотепного, неочікуваного зіставлення “віддалених в часі” прикмет різних художніх стилів» [45, с. 286].

Таким чином, Богдана Фроляк є представницею однієї з провідних сучасних композиторських шкіл України. Учениця Скорика, вона запозичила у свого вчителя такі фундаментальні творчі принципи, як філігранна робота над лаконічністю і логікою форми, влучний підбір засобів виразності, щира емоційність і природність музичної мови, уникання надмірного «рафінованого інтелектуалізму» [4, с. 25].

Серед чеснот індивідуального стилю Б. Фроляк критика справедливо виділяє «відчуття мелодичної лінії, барвистість добору тембрів, філігранність «обробки деталей» (Л. Кияновська, [5, с. 26], а також поєднання елементів різноманітних стилів та форм, своєрідний витончений еkleктизм: «Натхнена музичним досвідом минулого, вона (Б. Фроляк – С.Д.) поєднує у своїх неповторній манері старовинні поліфонічні форми, жанри та лінеарність мислення із авангардними техніками та неоромантичною стилістикою.» [12, с. 41].

Л. Кияновська зазначає, що Б. Фроляк «тяжіє передусім до сфери філософської лірики, прагне змусити слухача замислитись і рефлексувати, немов би подивитись на власні почуття і настрої крізь збільшувальне скло самоаналізу.

Складається враження, що її найбільше хвилюють вічні проблеми у їх проекції на мінливе жіноче “Я”» [5, с. 26-27].

А. Ящук називає Б. Фроляк «композитором-ліриком, філософом-медитатором, що своєю творчою манерою розкриває нові горизонти розвитку музичного змісту; Творча манера Б. Фроляк загалом вражає своєю здатністю до яскравого, чіткого, а інколи і диференційованого втілення синтезу сучасного і старовинного, що у свідомості слухача трансформується в такі ж яскраві образні характеристики» [16, с. 99-100].

Детальне вивчення та аналіз камерно-інструментальної та фортепіанної спадщини Богдани Фроляк є винятково актуальним для сучасного українського музичного простору. Музикознавчий та виконавський аналіз партитур мисткині дозволяє якнайглибше зануритись у її внутрішній художній світ, виявити специфіку її композиторського мислення, визначити стильові та світоглядні зв'язки з музичним мистецтвом минулого і сучасності. Крім того, це сприятиме популяризації творів Б. Фроляк серед сучасних українських та зарубіжних виконавців. Означені фактори обумовлюють актуальність представленого дослідження.

Метою дослідження є окреслення основних рис фортепіанного та камерного-інструментального стилю Богдани Фроляк, з'ясування особливостей трактування жанрів фортепіанного концерту і фортепіанного тріо у творчості композиторки. У зв'язку із формулюванням мети постають наступні **завдання**:

- окреслити ключові етапи професійного становлення Б. Фроляк;
- охарактеризувати основні жанрові сфери творчості композиторки;
- проаналізувати фортепіанні п'єси «Kurz» та «Stück» як зразки фортепіанного стилю мисткині;
- проаналізувати Концерт для фортепіано з оркестром (2012) як одну з вершин інструментальної творчості Б. Фроляк.
- Проаналізувати фортепіанне тріо «Війна, що змінила Рондо» як взірць камерно-інструментальної творчості композиторки;

Об'єктом дослідження виступає фортепіанна й камерно-інструментальна творчість Богдани Фроляк.

Предметом дослідження є стильові й композиційні особливості перетворення жанрів фортепіанної мініатюри, фортепіанного концерту та фортепіанного тріо у творчості Б. Фроляк.

Матеріалом дослідження є рукописи двох фортепіанних п'єс («Kurzs» та «Stück»), Концерту для фортепіано з оркестром (2012) Б. Фроляк, фортепіанного тріо “Війна, що змінила Рондо”. Також це записи обох п'єс та Концерту у виконанні піаніста Й. Єрміна і запис фортепіанного Тріо у виконанні С. Дашак (фортепіано), Л. Менцінського (скрипка) М. Менцінського (віолончель).

Теоретичну базу дослідження складають теоретичні, музично-історичні та біографічні роботи Л. Кияновської [4, 5], О. Пономаренко [11], А. Ящука [16], А. Мухи [10], Г. Блажкевич [0], П. Левадного [7], А. Луніної [8], Т. Слюсар [13], О. Ромсік [12], ряд інтернет-статей та інтерв'ю з Б. Фроляк [9, 14, 2,6].

Методологічна основа дослідження. Проблематика дослідження потребувала наступних наукових підходів:

- біографічний метод – для формування життєпису та творчого портрету Б. Фроляк
- метод інтерв'ю – для пошуку інформації про життя та творчість Б. Фроляк.
- аналітичний метод – для загального розгляду фортепіанного концерту та п'єс Б. Фроляк
- теоретичний аналіз – для розгляду композиційної структури, фактурних та стильових особливостей творів Б. Фроляк;
- виконавський аналіз – для визначення виконавських засобів виразності у проаналізованих творах Б. Фроляк;
- аналітичний метод – для формування висновків про особливості композиторського почерку Б. Фроляк.

Наукова новизна роботи полягає у аналізі та введенні до наукового та виконавського обігу ряду фортепіанних та камерно-інструментальних творів відомої української композиторки Б. Фроляк.

Практична цінність роботи полягає в можливості використання аналітичного матеріалу магістерської роботи в подальших дослідженнях, присвячених творчості Б. Фроляк, у навчальних курсах історії світової музики, історії інструментального виконавства, для аналізу у виконавській та педагогічній діяльності майбутніх виконавців та слухачів аналізованих творів української композиторки.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, п'яти підрозділів, висновків, списку літератури та додатку.

РОЗДІЛ 1.

КОМПОЗИТОРСЬКА ПОСТАТЬ Б. ФРОЛЯК: СВІТОГЛЯД, СТИЛЬ, КЛЮЧОВІ ЖАНРИ

1.1. Віхи професійного становлення композиторки

Дитинство. Для формування професійного музиканта вирішальним є вибір першого педагога. В селі Видинів Івано-Франківської області, звідки родом Богдана Фроляк, був місцевий викладач – Василь Куфлюк, який навчав дітей музики в школі. Богдана Фроляк згадувала свого першого педагога з великим трепетом у душі: «Василь Куфлюк – легендарна особистість, яка створила власну систему виховання абсолютного слуху. Цікавим є те, що практично всі діти, які були в селі, хотіли відвідувати його уроки та при досягненні ними п'ятирічного віку батьки залюбки відводили своїх дітей на музику до Василя Куфлюка. Дев'яносто відсотків дітей зі ста, які мали заняття у нього, виховали абсолютний слух. Дехто мав вроджений абсолютний слух, але тут важко зрозуміти природу абсолютного слуху. Село жило в атмосфері музики, та відповідно я музикою займалася з чотирирічного віку».

Період навчання. У 1979 році композиторка разом зі своїм братом поїхала до Львова та поступила у Львівську середню спеціалізовану музичну школу-інтернат імені Соломії Крушельницької. Її спогади про ці дні були такими: «Я дуже добре пам'ятаю свій четвертий клас, неділя, в нас вихідний день, і раптом до мене приходить вихователька і каже: “Богдана, бери нотний зошит та олівець, та йди на композицію”»¹.

Б. Фроляк спершу навчалась як піаністка, але згодом зацікавилась композицією. Перед тим як поступити до вищого навчального закладу, Богдана Фроляк факультативно займалась композицією у Володимира Флиса. В останні роки школи (1984-1986) у мисткині трапився дуже вагомий шанс в житті, у неї з'явилась можливість вперше представити свій твір. Це була «Карпатська сюїта» для фортепіано.

¹ Тут і далі цитуються фрагменти інтерв'ю з Б. Фроляк, проведеного С. Дашак (див. Додаток).

Студентські роки. У 1986 році Б. Фроляк вступила до Львівської національної музичної консерваторії імені Миколи Лисенка, до класу викладача Володимира Флиса¹. Ця феноменальна людина виховала ціле покоління молодих музикантів, серед яких: Віктор Камінський, Ганна Гаврилець, Роман Стельмащук, Людмила Дума, Віктор Тиможинський та інші. На превеликий жаль, коли Б. Фроляк закінчила перший курс, її викладач відійшов у кращий світ, тому вона потрапила до класу видатного українського композитора, мистецтвознавця, педагога, піаніста та диригента Мирослава Скорика.

Богдана Фроляк завжди із вдячністю й теплом згадує свого вчителя, береже у пам'яті його життєві та професійні поради. Так, своїм студентам М. Скорик² казав: «Хороший композитор мусить щодня написати хоча б одну лінійку музики, не чекати натхнення, бо натхнення приходить до тих, хто наполегливо працює». Також митець переконував: «Композиція – це техніка, але така, яка пов'язана з естетичними засадами. Якщо в піаніста пальці не рухатимуться, то він нічого не зіграє, водночас, він має естетично це сприймати, поєднання техніки та естетики – найважливіше для виховання композитора».

Мирослав Михайлович був чудовим педагогом, який допомагав своїм студентам реалізувати себе, знайти свою власну музичну мову та стиль. Богдана Фроляк згадує: «Мирослав Скорик зробив на мене вплив своєю творчістю. Всі хто у нього вчився, просто хворіли на його музику. Це був його

¹ Володимир Васильович Флис (1924–1987) – український педагог, музикознавець, композитор. Мав складну особисту долю: під час навчання третьому курсі Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка був ув'язнений більшовиками на цілих двадцять п'ять років. Основна причина полягала в тому, що юний композитор «зрадив» батьківщину через навчання в Берлінській консерваторії. У 1963 році Володимир Флис повернувся до Львова і почав викладати в музичному училищі. Через деякий час його знову запросили викладати теорію музики та композицію у консерваторії.

² Доля М. Скорика також мала багато драматичних подій. Зокрема, його родину відправили на заслання до Кемеровської області, але навіть там юнак не переставав цікавитись та займатись музикою. У 1955 році композитор повернувся до Львова та поступив у Львівську музичну консерваторію. Його викладачами були дуже відомі люди – Станіслав Людкевич та Адам Солтис. Через декілька років композитор поступає у Московську державну консерваторію імені Петра Чайковського до аспірантуру до відомого педагога – Дмитра Кабалевського. У 1963 році композитор повернувся до Львова та почав викладацьку діяльність в консерваторії.

“Карпатський концерт”, а також перший віолончельний та перший скрипковий концерти, другий фортепіанний концерт. Ці твори для Мирослава Михайловича теж були такі перші модернові твори, бо згодом він наблизився більше до романтичної, джазової мови і так далі. Безумовно, його фольклорний напрямок зробив на мене вплив, і якийсь час я була під цим впливом».

Роки самостійного становлення. Важливим раннім твором Богдани Фроляк була соната для флейти з фортепіано, яку вона написала у 1987 році. Її виконав у Києві прекрасний флейтист – Анатолій Маринченко. У 1998 році Богдана Фроляк закінчила аспірантуру Львівської музичної академії, і почався новий етап її творчого становлення. Великим поштовхом до самостійної праці стала участь композиторки у міжнародному фестивалі «Контрасти», де прозвучав її твір – секвенції для квінтету духових інструментів.

З 1991 року Б. Фроляк почала займатися викладацькою діяльністю. До неї студенти відносяться з великим пієтетом та прислухаються до кожної її поради. Композиторка ділиться з ними всіма своїми фаховими знаннями та досвідом, навчає основам технічного письма та надихає студентів своєю творчістю. У 2000 році Б. Фроляк пише Концерт для фортепіано з оркестром (для дитячих рук). У період з 2003 по 2008 роки з'явилися такі твори, як *Vestigia* для скрипки, струнних та альту (2003), *Kyrie eleison* для мішаного хору та струнних (2004), концерт для кларнета з оркестром (2004 - 2005), *Lamento* для фортепіанного тріо (2008) та інші.

Через деякий час мисткиня отримала стипендію Гауде Полонія і поїхала до Кракова. Це місто її вразило та надихнуло на творчість. У 2009 році вона потрапила на стажування до Збігнева Буярського, який викладав у Краківській музичній академії. У цей період мисткиня написала Концерт для кларнета з оркестром, який був виконаний на польському фестивалі «Музика краківських композиторів» (2005).

Богдана Фроляк стає активним учасником різних фестивалів, серед яких: «Київ Музик Фест», «Два дні та дві ночі нової музики» (Одеса), «Контрасти» (Львів), «Оksamитна куртина» (Львів), «Дні української духовної музики» (Ужгород), «Дні української музики» (Варшава), «Музичні прем'єри сезону»

(Київ), «Menhir falera» (Фалера, Швейцарія), «Skrzyżowanie kultur» (Польща). На фестивалі в Одесі був з великим успіхом виконаний твір «Сліди» для альтової флейти та струнного квартету, згодом з'явилась ще одна редакція – для альту, скрипки та струнних інструментів.

Крім згаданих фестивалів, композиторка взяла участь у наймасштабнішому польському фестивалі сучасної музики «Варшавська осінь» (2005). Там прозвучав її концерт для кларнета з оркестром, який в неї замовив палкий поціновувач – Анджей Хлопецький. Отже, твори мисткині знані не лише в Україні, а й за кордоном – в Англії, Канаді, Франції та навіть в Америці.

Зрілі роки. Нині Богдана Олексіївна є доцентом кафедри композиції Львівської музичної академії імені Миколи Лисенка, впродовж 2021-2022 років обіймала посаду завідувачки кафедрою. Також вона є членкинею Національної Спілки композиторів України. Крім того, композиторка зацікавилась редакторською роботою: їй належить оркестрова редакція творів Василя Барвінського – це віолончельна сюїта, концерт для фортепіано з оркестром, урочиста кантата на слова Володимира Масляка, а також «Українське весілля» для мішаного хору. Крім того, вона написала оркестрову версію дванадцяти солоспівів Василя Барвінського. Варто зазначити, що талановита композиторка стала лавреаткою композиторських премій Бориса Лятошинського(2005), Станіслава Людкевича, Миколи Лисенка(2011), Лева Ревуцького(2000). Найважливішою серед всіх нагород мисткині стала саме Шевченківська премія в 2017 році. Композиторка стала лавреаткою у номінації «Музичне мистецтво»¹. Ця премія вважається однією із найвизначніших державних

¹ Богдана Фроляк отримала Шевченківську премію завдяки написанню трьох важливих опусів – хорової кантати «Цвіт» (2013), симфонії-реквієму «Праведная душе»(2014) та камерно-вокального твору «Присниться сон мені» (2014) на слова Тараса Шевченка. Композиторку завжди приваблювала творчість українського генія. Хорова кантата для мішаного хору, голосу та фортепіано «Цвіт» (2013) була вперше виконана у Львівській обласній філармонії імені С. Людкевича протягом «Шевченківських днів» (солістка – Наталка Половинка, хор «Cantus», художній керівник – Еміль Сокач. У кантаті процитовано ряд українських народних пісень – «Вітре буйний», «Зоре моя вечірняя», «Така її доля», «Ой, три шляхи широкії» та інші. Для музики кантати характерна ліричність, споглядальність, щиросердечність, інтимність, а також неабияка просвітленість.

нагород в сфері мистецтва та культури. Композиторка здійснила важливий вклад в мистецтво та культуру.

1.2. Огляд творчого доробку Б. Фроляк

Б. Фроляк охоче ділиться власною оцінкою свого творчого світогляду: «Якщо говорити про світовідчуття, я би сказала – це тонко-ліричне. Хоча це дуже залежить від твору, який пишу, від того настрою, від того емоційного

Композиторка згадувала: «Починаю розуміти, що мені випало надзвичайне щастя протягом останніх трьох років буквально “впиватися” красою Шевченкового слова і мати нагоду, можливо, трошки по-іншому показати цю красу через музику».

Симфонія-Реквієм «Праведная душе» присвячена 200-річчю уродин Т.Шевченка. Прем'єра твору відбувся у Львівській обласній філармонії під керівництвом Володимира Сивохіпа в 2014 році. Виконавці – Симфонічний оркестр Львівської філармонії, Галицький камерний хор та солісти Наталка Половинка, Анастасія Корнютяк та Олексій Кувітанов. Цей твір з великим тріумфом прозвучав у 2015 році в Національній філармонії України (Київ) XXV Міжнародному фестивалі «Музичні прем'єри сезону». Виконавці – Національний симфонічний оркестр України, Національна заслужена академічна капела «Думка» та солісти Наталка Половинка¹, Олена Нагорна та Станіслав Бадрак. Диригент – Роман Ревакович. Цей твір мисткиня писала в період трагічних та вирішальних подій на Майдані, чим пояснюється вибір такого жанру як симфонія-реквієм. Так згадувала ці події Богдана Фроляк: «Знову боротьба за свободу, за Україну. Таке враження, що Шевченко до нас промовляє з неба. З великими перервами, оскільки була не в змозі працювати в такому емоційному стані, твір створювався так, ніби не мною. Усе – починаючи від вибору текстів аж до останньої ноти відбувалося так, ніби хтось мною керував».

Симфонія-Реквієм «Праведная душе» умовно поділяється на три частини – це Україна, жінка та доля, Шевченковий рай – «Зоре моя вечірняя», «Сонце заходить» і «Заповіт». Композиторська палітра Б Фроляк вражає глибиною мислення, сакральністю, інтимністю, навіть медитативністю. Партитура твору містить різні жанрово-інтонаційні витоки – це народна кантиленна мелодика, духовні жанрові традиції, стародавні канти та псалми, духовні твори Й.С.Баха тощо. Композиторка дуже оригінально передала сердечний біль та сльози поета за рідну землю через свою плавну та медитативну музику.

Жанр реквієму передбачає втілення глибоких емоційних переживань, скорботи, трагедійності, і водночас як духовний твір він має втілювати надію, світло та силу людського духу. У віршах Тараса Шевченка так само представлені афекти розпачу та плачу. За спогадами Богдани Фроляк, «коли я почала писати великий твір на вірші Шевченка, відчула, що наче стою перед величезним океаном, з якого облюбуюю окремі хвилі; або перед пустелею, з якої збираю окремі піщинки, щоб збудувати з них неймовірної краси світ. Цей світ має розповісти про силу і мальовничість океану. Йому неможливо завадити, тільки підсилити його могутність і красу. Цей океан – Шевченко, такий безмежний і досі неосяжний».

Камерно-вокальний твір «Присниться сон мені» написаний для фортепіанного тріо та баритону на замовлення української канадської фундації імені Тараса Шевченка для відомого британського оперного та камерного баритона українського походження – Павла Гуньки та Gryphon Trio (Канада). Тут композиторка використовує власні оригінальні обробки відомих народних мелодій. Прем'єра цього твору відбувся в період святкування 200-річчя від уродин Тараса Шевченка в 2014 році в Koerner Hall (Торонто, Канада). Для майстрині було важливим творчим завданням написати музику за геніальними поетичними опусами Тараса Шевченка.

стану, у якому знаходжуся. Є, звичайно, у мене твори надзвичайно драматичні, чи фрагменти дуже драматичні, навіть трагічні. Так, скажімо, “Просвітлення” для віолончелі та струнного оркестру – твір, який є дуже медитативним. І, водночас, тихо-сумним, таким, що світла і не видно. Слухачі, що чули цей твір, говорили про “ком у горлі”. Був такий період певного трагізму світовідчуття. Та це неправильно. Мистецтво, на мій погляд, особливо музика, має залишати відчуття світла, катарсису. Я дуже хочу, аби моя музика була насправді світлою. Ну і, звичайно, мені близька лірика. Не у солодко-романтичному значенні, а у тонкому, чуттєвому».

Великого значення у чуттєвому світосприйнятті Б. Фроляк відіграє медитативність: у її доробку «і жанровою моделлю, і драматургічним принципом можна вважати саме медитацію, яка стає помітною ознакою стилю Богдани Фроляк на різних щаблях драматургії, музичної мови» [12, с. 43]. Творчість композиторки глибоко вкорінена у національну традицію, насичена щиросердечністю, емоційністю та водночас глибокою драматичністю. Твори цієї композиторки багатогранні, мелодичні та дуже оригінально написані. На перше місце композиторка ставить у своїй творчості лірику з її різноманітними відтінками, від безтурботних, мрійливих та лагідних, до схвильованих, понурих та скорботних: «Її творчість репрезентує оригінальний образно-ідейний світ та перебуває у постійному інтенсивному розвитку впродовж останніх років. Натхненна музичним досвідом минулого, вона поєднує в своїй неповторній манері старовинні поліфонічні форми, жанри та лінеарність мислення із авангардними техніками та неоромантичною стилістикою; пріоритетами творчих зацікавлень постають медитативність і статика як домінанти стилю» [12, с. 41].

Творчий доробок композиторки охоплює широке коло жанрів камерної, симфонічної та хорової музики. У своїх **вокально-хорових творах**¹ Богдана Фроляк оригінально використовує народні пісні, ніби піднімає їх значимість на

¹ Серед вокально-хорових творів Б. Фроляк – *Kyrie eleison* для мішаного хору та струнних (2004), *Agnus Dei* для мішаного хору та струнних (2006), *Jak modlitwa* на текст Адама Загаєвського для сопрано та малого симфонічного оркестру (2007).

новий рівень, надаючи їм нове дихання. Її музика органічно взаємодіє з народними текстами та добре доносить їх внутрішній зміст, їй притаманна яскравий національний колорит, пісенна підголоскова фактура, естетична та технічна досконалість. У звучанні хору досягаються надзвичайні акустичні ефекти, адже Богдана Фроляк як сучасна композиторка тяжіє до використання сонористики, політональності, алеаторики тощо.

Симфонічна творчість. Симфонічний оркестр для Богдани Фроляк є сферою для нових творчих експериментів: «Мені цікаво працювати з симфонічним оркестром найбільше. Симфонічний оркестр дає мені більше можливостей для фантазії, ніж скажімо струнний. У мене багато симфонічної музики». Зокрема, композиторка написала дві симфонії – Симфонія №1 «Orbis Terrarum» (1998) та Симфонія №2 (2009), які є свідченням її майстерності у сфері оркестрового письма (при цьому склад оркестру є доволі традиційним), демонструють багатоплановість викладу, диференціацію фактури та звукової палітри. Симфонії композиторки насичені експресивністю висловлення, яскравою контрастністю (від медитативних «завмирань» до потужних емоційних сплесків), глибоким драматизмом та внутрішньою заглибленістю. Тут також широко застосовуються сучасні композиторські техніки, як-от атональність, політональність, алеаторика, сонористика, пуантилізм. Як зауважувала Л Кияновська, «впевнене володіння львівськими композиторами сучасною технікою, відповідною до художніх пошуків європейських шкіл, не нівелює проте їх індивідуальності та національної самобутності, а часто допомагає їй більш рельєфно виявити» [4, с. 292]. Не менш важливою сферою є використання поліфонічних прийомів розвитку: «Визначальною рисою творчості мисткині стає поліфонія у її різноманітних проявах. Вона присутня як елемент розвитку та ускладнення музичного матеріалу, що сприяє поглибленню емоційного напруження. Поліфонія пов'язана також зі зверненням авторки й до традицій старовинної сюїти..., так і у використанні поліфонічних форм.... І, врешті, поліфонія вищого порядку присутня у витонченому синтезі... (в циклі) сучасного та класичного, авангардного і традиційного, простого і ускладненого... Ця вища поліфонія організовує різноманітні елементи

різноманітних стилів, напрямків і технік в єдиний сплав самобутнього творчого методу мистця» [16, с. 99].

У творчому доробку композиторки переважають **камерні твори** для різноманітних складів: «У камерно-інструментальних жанрах Б. Фроляк знаходить простір для сміливих драматургічних експериментів у поєднанні з оригінальним переосмисленням жанрово-стильових ознак» [13, с. 209]. Перше звернення Б. Фроляк до камерної музики відбулося під час навчання на другому курсі Львівської музичної академії імені М. В. Лисенка в класі Мирослава Скорика. Це була одночастинна Соната для флейти та фортепіано (1989), в якій композиторкою використаний цілий комплекс сучасних виражальних засобів виразності: метро-ритмічна мінливість, об'ємна та просторова флейтова фактура, цікаві гармонічні барви, оригінальне використання сонорних ефектів, застосування всіх можливих регістрів, часта зміна темпів, динамічні контрасти, використання крайніх регістрів¹.

Наступним твором майстрині стала Соната «Pastorale» для альту та фортепіано (1994)², написана після закінчення Львівської музичної академії. Душевність та поетичність світобачення композиторки поєдналася у цьому творі з оригінальністю втілення фольклорних витоків, з використанням

¹ Одночастинна Соната для флейти та фортепіано є досить особливою за концепцією. Цікавим є те, що в ній присутні риси сонатного Allegro. Вона починається з ліричного та тихого, плинного розгортання вступу, ніби з інтимної розмови двох інструментів – фортепіано та флейти. Тонально невизначена основна тема зі спокійного та тихого звучання переходить у драматичне та напружене. Тут використовують такі різноманітні засоби виразності, як метро-ритмічна мінливість, контрастні фактурні співставлення, постійні зміни темпу та динаміки, оригінальне використання сонорних та регістрових ефектів, застосування всіх можливих регістрів. Після бурхливої та палкої кульмінації, головна тема повертається до початкового тихого, спокійного та делікатного настрою. Побічна тема звучить ще загадковіше ніж головна, яка стає ніби її тінню. Очевидна глибока обізнаність авторки з усіма деталями флейтової специфіки: це усвідомлене розуміння штрихової різноманітності, технічних прийомів, нюансів фразування та динаміки, своєрідність природи звучання цього інструменту.

² Одночастинна Соната «Pastorale» для альту написана в сонатній формі. Головна тема звучить у альту, вона звучить досить загадково та химерно. Можна побачити досить часту зміну метру, наприклад: 2/4, 3/8, 4/4 і т.д. Цікавим є те, що композиторка використала в партії альту у репрізі елементи поліфонії, коли у фортепіано йде мелодико-гармонічна лінія. Музика сонати втілює такі риси творчості композиторки, як душевність та поетичність світобачення, нерозривність, ліричні переживання, своєрідні інтонації та технічно-виконавські прийоми. Деякі музичні фрагменти звучать дуже поетично, немов занурення у атмосферу спокою та споглядання.

сучасних прийомів композиторського письма – мініалізму, сонористики та алеаторики, з яскравими динамічними контрастами. Обидві сонати увійшли до репертуару багатьох камерно-інструментальних дуетів.

Серед інших камерних опусів Б. Фроляк – Струнний квартет (1990), «Музика класична» (пам'яті В. Фліса) для струнного оркестру (1994), «*Intermezzo*» (пам'яті жертв Чорнобиля) для струнного квартету (2000), «*Проекції*» для сопрано і камерного ансамблю (1995), Секвенції для квінтету духових (1996), «*Vestigia*» для альтової флейти та струнного квартету (2000), «*В тіні забутої величі*» для фортепіанного квартету, «*Б'є дзвін*» для сопрано і фортепіано (на слова Богдана Ігоря-Антонича та Василя Барки) (2001), «...як же кажете ви до моєї душі: “Відлітай ти на гору свою, немов птах?”» (псалом) для флейти, альтової флейти, кларнета, басового кларнета, альтового саксофона (в початковій редакції — англійський ріжок), скрипки, альту та віолончелі (2001), «*У воздухах плавають ліси...*» на тексти В. Стефаніка та Назара Гончара для кларнета, віолончелі, фортепіано, мішаного хору та струнних (2002), «*Stück*» для фортепіано (2004), *Daemmerung* для кларнета і струнного оркестру (2005), «*Просвітлення*» для віолончелі і струнних (2006), «*Партита-медитація*» для двох скрипок (2007), *Lamento* для фортепіанного тріо (2008), *Сюїта in C* для віолончелі і фортепіано (2008), «*Інвенції*» для восьми віолончелей (2009);

Як свідчить наведений перелік камерних творів, Богдана Фроляк нерідко звертається до сфери програмної музики, надаючи своїм творам літературно-поетичні назви («Просвітлення» для струнних інструментів та віолончелі, хорова кантата «Цвіт», симфонія-реквієм «Праведная душе»). Використовує композиторка назви творів німецькою, польською та латинською мовами, підкреслюючи, таким чином, універсальність використання програмної символіки у своїй творчості («*Daemmerung*» для кларнету та струнних інструментів, «*Lamento*» для фортепіанного тріо, симфонія №1 «*Orbis Terrarum*, п'єси «*Stück*» та «*Kurz*» для фортепіано).

У своїх камерних творах «композиторка майстерно застосовує модерні засоби виразності та техніки, сміливі гармонічні та тембральні поєднання.

Конструкція всіх творів авторки дуже гнучка, та водночас чітка, зрозуміла та найкраще відповідає втіленню задуму, ідеї твору. Вона доволно поєднує традиційні форми та прийоми (зокрема, репризна тричастинність, варіантність) із вільною, наскрізною, контрастно складеною формою» [12, с. 42]..

РОЗДІЛ 2.

ПОЄДНАННЯ ТРАДИЦІЙ ТА НОВАТОРСТВА У ФОРТЕПІАННИХ ТА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРАХ Б. ФРОЛЯК

2.1. Лаконізм виражальних засобів у фортепіанних мініатюрах «*Stück*» та «*Kurz*»«*Stück*»

Цей твір присвячений відомому українському піаністу Йозефу Єрміню і написана у 2004 році. Назва «*Stück*» традиційно перекладається як «п'єса», однак може інтерпретуватися і як «шматок», і як «частина».

Образно-сміслова концепція «*Stück*» полягає у протиставленні сил дисгармонії (крайні розділи – гостра ритміка, моторне начало, дисонантність) та гармонії (уповільнений темп, гармонічно-фонічні ефекти, елементи алеаторики). Композиція – складна тричастинна репризна форма з кодою.

Розділ А *Allegro energico* розпочинається з трьох «ударів» клястерних співзвуч (гостро-дисонантне та напружене поєднання «білих» *E-F-G-A-H* та «чорних» клавіш *Es-Fes-Ges-As-B*):



У подальшому розвитку ці клястерні «удари» стануть одним з основних тематичних елементів твору.

Основна тема крайніх розділів – гостро-ритмізований танок-скерцо, сповнений різких дисонансів, позначений опорою на фонізм тритонів, септим та секунд, синкопованих ритмічних акцентів, що викликають певні алузії до коломийки або аркану.



Шалений вихор танка продовжує глузливо-отруйне, «демонічне», вихрове скерцо: саме тут де вперше постає стала мелодична лінія, що приходить на зміну акордовій вертикалі. Штрих *staccato*, зміна ритму та акцентів, шалені вихори пасажів, «іронічні» форшлагги – перед нами наче концентрований музичний «образ зла».



Під час кульмінації першого розділу «сатанинський регіт» скерцо досягне вершини: постають цілі «грона» жорстких тират, ще більш зловісних через стишену динаміку (*mp*), та цілі каскади дисонуючих співзвуч, що справляють оглушливе, моторошне враження.



Після короткої напруженої трелі розпочинається середній розділ п'єси (*Menomosso*), де формується абсолютно інакший, глибоко контрастний образ. З одного боку, композиторка тут віддає данину романтичним традиціям лірики, меланхолійного самозаглиблення, «авторського монологу». З іншого – тут зосереджена набагато більша кількість сучасних технологічних прийомів, аніж

у початковому розділі: витончений образ вимагає відповідних засобів, що яскраво контрастують з «примітивізмом» крайніх епізодів.

Так, вже перший інструментальний «речитатив» *solo* має в своїй основні елементи серії, яка стане основою всього середнього розділу: *d-e-es-f-b*, згодом долучаються тони *c-cis-fis-g-gis-h*; всього – 12 хроматичних тонів серії (*d-(des)-e-es-f-fis-g-gis-b-h-c-cis*).

Musical score for piano, measures 43-46. Measure 43 starts with *Meno mosso* and a forte *f* dynamic. It features a trill in the right hand and a bass line with a forte *ff* dynamic. Measure 46 is marked *dim. e ritardando* and shows a melodic line in the right hand.

Також застосовуються елементи алеаторики (в даному разі – звукова імпровізація виконавця на основі репетицій).

Musical score for piano, measures 55-57. Measure 55 is marked *mp* and features a melodic line in the right hand with a forte *f* dynamic. The score includes various fingerings and dynamics.

Надзвичайно важливу роль відіграють авторські ремарки (*dim. e ritardando, Andante e rubato, con moto brillante, tranquillo*), численні зміни динамічних відтінків (від *mp* до *ff*). Цілком на розсуд виконавця композиторка залишає педалізацію, що також виступає одним з ключових образотворчих засобів. До їх числа також належать глибокі, лункі, «занурені» баси, несміливі обриси мелодичних ліній, що зникають, ледь намітившись, нервові атональні «сплески», замилювання фонізмом квінтових співзвуч.

Витончене звукове мереживо середнього розділу брутально розриває «рик» кластера – і знову відновлюється демонічний танок. Цього разу він стає ще більш шалено-агресивним, моторошно-механістичним: постійні зміни метру та акцентів ще більше підкреслюють його «асиметричність» та дисгармонію.



Скажений вихор віртуозних пасажів отримує чітку основу *ostinato*: це висхідний мотив паралельним квартами, який незмінно повторюється в партії лівої руки з т. 97 по т. 115.



За рахунок цих механістичних повторів напруження досягає вершини і обривається звуковою навалою віртуозної «лістівської» каденції (т. 117, *rubato*), заснованої на блискучих октавних фігураціях.

Гротесковий, вуглуватий танок продовжується. Але врешті нескінченна енергія руху ж вичерпує себе, тематизм розпадається на окремі елементи, що перемежуються ударами клястерів. Після тривожної трелі починається *кода* – фактично ремінісценція середнього розділу (*meno mosso*). Попри сваволю зла і дисгармонії утверджується образ світла та духовності і саме за ним залишається останнє слово. В останніх тактах п'єси прозорі співзвуччя немов розчинаються в нескінченному звуковому просторі...

«**Kurz**» («Коротко») – п'єса Богдани Фроляк, написана у 2015 році на замовлення болгарського композитора Мілена Панайотова.

Динамічна, характерна мініатюра (всього 62 такти), гостре, чудернацьке скерцо. Поштовхом є суворий лаконічний двохоктавний унісон «с-С-С₁», підкреслений *ff* та відділений від усього подальшого розвитку паузою. У даній п'єсі це багатозначний звуковий символ, власне, це і є «*Kurz*» – «Коротко», що може інтерпретуватися і як своєрідне *motto* (девіз), і як кінцева творча мета автора. «Спочатку було слово» – цим «словом» твір і закінчиться: в останніх тактах прозвучать аж чотири таких «до». «До» виступатиме перманентною «точкою смислового тяжіння» протягом всієї п'єси: немов нав'язливе нагадування для творця (чи від творця?), чия особа стоїть немов «поза текстом»

– «пиши КОРОТКО!», цей звук незмінно обриває розвиток п'єси, поділяючи її на короткі лаконічні «відрізки».

У наступних тактах п'єси діатонічному унісону протиставлені гостродисонантні співзвуччя з кватр та септим, засновані на синкопованій, «ламкій» ритміці, що одразу викликає асоціації з «Ляльковим кек-уком» К. Дебюссі.

Allegro (M.M. ♩ = c. 100)

К. Дебюссі «Ляльковий кек-уок»

У 9-10 тактах хроматичній фігурації у верхньому регістрі партії правої руки протиставлені гостроритмізовані висхідні октавні репліки у лівій.

У 14-15 тактах з'являється новий елемент – токатний мотив з нервовими, «джазовими» «репетиціями», що також переривається суворим «до»

Повторення початкового матеріалу (т. 19) переростає в нову побудову – імпровізаційні фігурації (т. 24), що вперше вносять ліричний елемент та

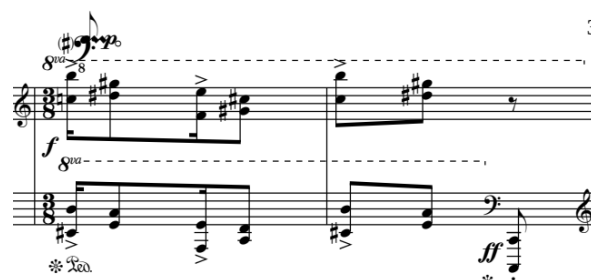
викликають алузію до Етюда №13 оп.25 Ф. Шопена (ці 8 тактів можна інтерпретувати як середній розділ п'єси (тт. 19-26)



Ф. Шопен. Етюд №1 оп. 25



При повторення основної теми в Репризі (т. 27) тема руйнується: її «членує» на окремі фрагменти унісонний «звукомотив» «до».



Також повторюється токатний мотив з т.14:



Наприкінці п'єси темп розвитку уповільнюється: з'являються непевні, короткі «квазі-унісонні» (в нону) наспівні фрази, що переходять у м'яке погойдування прямих септакордів. Однак і це швидкоплинне замилювання красою гармоній жорстко і безапеляційно обривається безапеляційним трикратним «до».

Композиційний план п'єси Б. Фроляк «Kurз»:

А	В	А ₁	кода
Т.1-18	т.19-26	т.27-46	т.47-62

2.2. Переосмислення жанрової моделі у Другому концерті для фортепіано з оркестром

Виконання Фортепіанного концерту Б. Фроляк неможливе без інтелектуального осягнення його композиційної будови, аналізу та глибинного відчуття його образно-інтонаційної концепції. Як це очевидно з наведеного аналізу двох фортепіанних п'єс, гранична контрастність музичних образів складає смислову основу опусів Б. Фроляк.

Вступ. Концерт починається не з оркестрової «увертюри», як традиційно прийнято в класичних концертах, а з вищої, кульмінаційної точки, з потужного tutti, — активного, стрімкого і загрозливого *вступу*: експресивного «вигуку» «Я стверджуюсь!». Фортепіанна партія заснована на ламаних пасажах крізь усю клавіатуру, уособлюючи щось зловісно-моторне, загрозливе. Тут фортепіано постає в амплуа оркестрового інструменту, ламаний абрис лінії фортепіанної фактури сприймається як єдине ціле з оркестровим звучанням, формуючи один з пластів загальної симфонічної фактури.

Сяючі «відблиски» флейт та трикутника поєднуються з імпровізаційними «переливами» фортепіано: це строкате звукове полотно «прорізають» трембітні заклики міді. Водночас струнна група велично й незворушно виспівує строгий та стрункий хорал, в надрах якого вже в 7-8 тактах постає перша тональна опора – просвітлений *ля-мажор*. До племенистих закликів труб долучаються лункі звучання дзвонів. Стрімка й енергійна тема вступу на початку *Allegro* надалі матиме важливе драматургічне значення, оскільки з її тематичного ядра виростають абсолютно різні за образно-емоційним змістом головна, сполучна і побічна теми.

Напружено-дисонантні квартові співзвуччя у поєднанні з вільною зміною метру та ритму складають пафосний речитатив роялю — *головну тему* (ц.1), яка виростає з інтонаційних реплік вступу, однак має іншу жанрову основу і фактурний виклад. У цій темі відтворюються дзвонові звучання; вона має акордову фактуру, а її уривчастий, постійно мінливий ритмічний рисунок створює відчуття тривоги

З тривожним набатом соліста контрастно поєднуються піднесено-польотні наспівні фрази струнних у високому регістрі, підтримані міддю та просторовими відблисками вібрафона. М'які секстові інтонації, «божественні довготи» крупних тривалостей, вокальне «дихання» – партія струнних виконує роль носія «вічного світла» та «вічних істин». В цьому діалозі оркестру і соліста відчутна безкінечна множинність відтінків: трагізм, безвихідь страждань, боротьба людини з долею.

The image displays a musical score for a piano solo and a string ensemble. The piano part (Piano solo) is written in a complex, dissonant style, featuring a variety of chords and intervals, with dynamics ranging from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte). The string ensemble (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso) provides a harmonic and rhythmic foundation, with dynamics ranging from *ff* (fortissimo) to *f* (forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings, indicating a highly expressive and dramatic performance.

На тлі «благодатних гармоній» струнних у партії фортепіано постають нові, гостро-конфліктні інтонаційно-тематичні утворення (ц.2), а саме жваві, гостро-ритмізовані токатні мотиви (ритм «скачки»), чия суха моторність підкреслюється колючим тембром ксилофону. Цей різновид токатної фактури реалізується остинатно-репетиційними прийомами фортепіанної гри.



Фортепіанна каденція (ц.3). синтезує в собі майже всі інтонації попереднього розділу, а саме «повзучі» хроматизми вступних мотивів, метроритмічну свободу самозаглиблених речитативних інтонацій та ліричну наспівність хоралу струнних (все на тлі лункого та напруженого органного пункту – *мі* контроктави). Ефект «гіпнотичного навіювання» справляє повторність низхідних хроматизованих мелодичних фраз, що незмінно закінчуються ствердною квартовою інтонацією, підкресленою стійким тріольним ритмом. У драматургії сонатної експозиції ця каденція виконує роль сполучної теми. Зазвичай, сольна фортепіанна каденція має розвивати інтонації головної теми у віртуозному ключі, однак за характерною лінеарністю голосів фактури ця каденція більше нагадує повільні етуди Ф. Шопена.



Початок побічної (ц.4) – умиротворений за характером і неначе продовжує образність сполучної теми. Структурно побічна складається з двох тем, які по чергово проходять у партії фортепіано і в оркестрі. Партія фортепіано продовжує відігравати роль «ліричного героя»: у фактурі постають елементи романтичного піанізму («шопенівський» тип фактури – кантиленна мелодія, з імпровізаційною поліритмією, розспіваним арпеджованим басом, тощо). Формуються дві тональні опори – паралельні *мі мажор* та *до-дієз мінор*.

Вдумливо-ностальгічний образ доповнюється вже звичним протяжним хоралом струнних, що в даному творі є символом гармонії та вічності. (Тут між партіями фортепіано та струнних постає уявне «театральне» співвідношення «корифей – хор»).

Раптово струнні, що досі виступали носієм гармонії та рівноваги, «вибухають» експресивною кульмінацією (ц.5): унісонні низхідні хроматичні фрази «голосіння», плачу підтримані хроматизованим фактурним мереживом духових та «поховальним» звучанням дзвонів.

Однак цей емоційний «сплеск» не є тривалим: гармонія відновлюється у просвітленому звучанні ре мажору, а також в «класичній» гармонічній послідовності VI-D-T-S.

Ідилічності образу додаються прозорі репліки-рітурнелі дерев'яних духових, а також звукові «краплі» арфи. Епізод завершує класична каденція T₆₄-D₅₃ (за ре-мажором) із затриманням, яка, однак, не розв'язується в очікувану тоніку...

...але *subito* аккордом оркестру tutti *sf* (подібно до удару бича) переходить в новий епізод – заключну тему (ц.7), де знову на «авансцену» виходить сольне фортепіано. Цього разу воно є носієм гротескного, вихрового, моторно-токатного образу, в гострих синкопованих ритмах якого та змінному метрі можна вбачати елементи коломийки (цей фольклорно-танцювальний образ викликає асоціацію з «Гуцульським триптихом» вчителя Б. Фроляк М. Скорика).

Дані інтонації були підготовлені у ц.2, в токатному ритмі «скачки».

Під вплив шаленого токатного пориву потрапляють струнні, що на певний момент беруть на себе провідну роль (фортепіано супроводжує їх партію вихровими унісонними фігураціями). Спроба нелюдським надзусиллям відродити гармонію (ц.10) за рахунок повернення «дзвонової» теми і наспівних кантиленних інтонацій у струнних, нетривалого уповільнення темпу залишається невдалою – знову повертається «поганий пляс» токатної теми (аналогія з «Жар-птицею» І. Стравинського).

Це безжальний вихор обривається так само рішуче (ударом «на розмах» суворого мотиву за звуками мінорного тризвуку). Фактично тут завершується I частина концерту (за версією П. Левадного [7, с. 40].

Після двох тактів «генеральної паузи» потрапляємо у світ ідеальних образів, своєрідний «елізіум», сповнений обрисів нетутешньої, неземної краси – *Adagio*, ліричний центр усього твору (ц.12 – ц.18). Кульмінація концерту – співставлення двох центральних епізодів («токата» та «адажіо»). Фактично весь попередній інтонаційний розвиток готує їхню появу.

Ідеалом у даному разі виступає узагальнений стильовий образ *Adagio* класико-романтичних концертів та симфоній (наприклад, повільні частини Концерту Бетховена №5 *мі-бемоль* мажор та Брамса №2 *сі-бемоль* мажор). Тут перевтілюються такі стильові риси, як чітка тональна основа (*ля* мажор, що вже був першою «усталеною» тональною основою у 8 такті концерту та ймовірно може вважатися його «основною тональністю»), романсові секстові інтонації, незмінний «витриманий» хорал струнних. У партії фортепіано спостерігаємо безкінечне мереживо низхідних мелодичних фраз: з одного боку, рух з «вершини-джерела» є наріжною ознакою багатьох кантиленних мелодій, а з іншого – викликає віддалені асоціації з *catabasis* (риторична фігура, символ смерті та зникнення). Групето, вплетене в мелодичну лінію (т. 262), на мить створює переніть слухача зі світу неоромантичної стилістики в класичну

добу. Із загальною «легатністю» та пластичністю ліній дивовижно поєднується прихована маршева чіткість і навіть певна «механістичність» ритміки – годинник відбиває час, що невинно спливає і щезає у спогадах... Упродовж всього *Adagio* соліста супроводжують виключно інструменти струнної групи, до яких згодом долучаються дерев'яні духові. Як і соліст, усі вони грають в динаміці *p*:

12 (M.M. ♩ = c. 65) *p*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vle. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Pno. solo *p*

У ц. 17 повторюються струнні «голосіння» з ц. 5. Трагічна кульмінація розчиняється у краплях вібрафону та арфи.

a tempo

17 *f*

Друга, **заклучна каденція** (ц.19) фактично є «концентрованою репризою» інтонацій та тематизму всього концерту. Це справжній інструментальний монолог, «ораторська промова» солуючого фортепіано. Ось основні процитовані теми:

1) У т.3 каденції – елементи побічної теми з ц.4.

Cadenza

19

36 Tranquillo

rubato

mp

2) Цитата «токатної» заключної теми з ц.7

Allegro

392

mf

3) Знову цитата з побічної:

Tranquillo

mf

cresc.

8^{ma}

Згодом з каденції розгортається дикий динамічний вихор кульмінації:

Allegro

mf

Allegro

Коротке і надзвичайно динамічне *Allegro* завершує Концерт перемогою злих сил. Усічена реприза функційно співпадає з кодою: це надзвичайно драматичне та експресивне завершення концерту.

Отже, Концерт для фортепіано з оркестром Б. Фроляк є взірцем переосмислення тричастинної моделі концерту у бік її злиття в одночастинну композицію. У Концерті поєднано два типи діалогу «соліст – оркестр»: **домінантно-сольний і паритетний** [11, 2003]. Перевага надається домінантно-сольному типу, що виявляється як під час сумісної гри, так і в каденціях соліста. У Концерті наявні дві образні сфери (Добра і Зла), кожна з яких отримує власне жанрово-інтонаційне втілення: контрастно співставлені класико-романтичні інтонації та авангардові засобів виразності (сонористика, дисонантність тощо).

2.3. Особливості драматургічного задуму у Тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано «Війна, що змінила Рондо».

«Війна, що змінила Рондо» для фортепіанного тріо — твір, написаний Б. Фроляк на основі музики до дитячого спектаклю у Варшавському театрі «Гулівер» (2022). Спектакль базується на сюжеті книги українських письменників Андрія Лесіва та Романи Романишин. Пізніше було написане Фортепіанне тріо на основі музики до спектаклю, куди ввійшов фрагмент, який не був задіяний у виставі (у Тріо це середній розділ). Також існує оркестрова версія цього твору під назвою «The Way»¹.

Сюжет книги «Війна, що змінила Рондо» дає дуже широкий спектр образів і емоцій, які відображаються в музиці до спектаклю. Це тонка лірика, ніжність (образи квітів), беззахисність з одного боку, і сила головних героїв-дітей Данко, Фабіана й Зірки перед агресією і злом війни – з іншого, а також сама війна як уособлення страшного акту насильства і терору. Музика творить канву цих образів, що виражається у музичній мові, – у поєднанні прозорої і мелодичної тканини з драматичними епізодами, наповненими складними гармоніями та сонористичними ефектами. У спектаклі поєднання акустичних інструментів (струнне тріо) з електронікою дає якнайширші можливості для відображення різноманітних станів та настроїв сюжету, однак, роль музики в спектаклі не є чисто зображальною. Музика виступає тут, поряд з хореографією і сценографією, однією з найсильніших складових спектаклю.

У тріо відсутність відеоряду та інших сценічних елементів дає можливість «прожити» омузикалений сюжет книжки: від краси і безтурботності міста Рондо, де багато квітів, птахів і дитячого сміху, приходу страшної війни і темряви — до винаходу дітьми машини, що продукує світло, яке проганяє війну з Рондо, і знову приходить світло і настає мир.

Наявність програми Фортепіанного тріо Б. Фроляк скеровує образно-емоційне сприйняття слухача і виконавця в певне русло. Відповідно до

¹Посилання на оркестрову версію тріо «Шлях» у виконанні молодіжного симфонічного оркестру під керування Оксани Линів:

<https://www.youtube.com/watch?v=AinusDodjNc>

програмного задуму, в Трію та ж драматургічна колізія, як і в Фортепіанному концерті: боротьба Добра зі Злом, але Добро тут дієве і знаходить засіб (створення алегоричної «машини Світла») для перемоги над злом. Засоби виразності для формування образів кожного з цих протилежних світів відмінні за інтонаційно-жанровою стилістикою.

Перший розділ (вступ, інтродукція) починається зловісним тремоло *tutti* в нижньому регістрі у струнних і фортепіано. Епізод (27 тактів) сповнений граничного напруження й експресії: нижній шар партитури утворює остинатне тремоло струнних, на фоні якого немов зойки зблискують репліки в партіях струнних і фортепіано, мелодичний рисунок яких має різкі, ламані обриси. складаючись з широких, гостродисонуючих інтервалів:

Violin

Violoncello

Piano

$\text{♩} = 80$

mf

f p

f *mp* *mf*

В епізоді *con moto* (т.28 – т.40) з'являються (в партії скрипки, потім у фортепіано) стрімкі висхідні репліки секундної будови. Цей епізод можна трактувати як *сполучну партію*.

con moto

Vln.

Vc.

Pno.

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

Ці висхідні польотні репліки штрихом *tremolo* струнних в наступному епізоді *a tempo* утворюють в кожній партії горизонтальні секвенційні побудови, а по вертикалі канонічні і стретні поєднання ліній. Створюється сонористичний образ язиків полум'я, яке все більше розгоряється:

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The time signature is 4/4, and the tempo marking is 'a tempo'. The key signature has one sharp (F#). The score consists of three staves. The Violin and Viola parts feature a tremolo effect, indicated by the 'poco cresc.' marking. The Piano part features a melodic line with a 'poco cresc.' marking. The dynamics are marked 'p' (piano) and 'poco cresc.' (poco crescendo).

Розвиток приводить до трагічної кульмінації — жорстких акордових вертикалей (тт. 51-53).

Великий ліричний епізод, позначений ремаркою *espressivo* (тт.57-94) стилізований в «бароково-романтичному ключі». У струнних постає хорал, який розгортається в медитативному русі роздумів. Партія фортепіано виконує колористичну роль — жваві квінтолі у високому регістр, які асоціюються з блисками, переливами світла. Тут втілені глибокі ліричні переживання, скорбота.

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The time signature is 4/4. The score is marked 'ord.' (ordinario) and 'espressivo'. The key signature has one sharp (F#). The score consists of three staves. The Violin and Viola parts feature a melodic line with a 'f' (forte) dynamic. The Piano part features a melodic line with a 'mf' (mezzo-forte) dynamic and a '5' fingering. The dynamics are marked 'f' and 'mf'.

Великий епізод (тт.95-180), позначений поверненням до початкового темпу (чверть=80), мабуть описує жахіття війни, страждання жертв.

Композиторка віднайшла моторошний сонористичний ефект завивання: ковзаючи, низхідні *glissando* по струнам у скрипки і віолончелі.

З т. 149 поступове, розтягнуте в часі затухання звучності протягом 28 тактів, в якому згущуються трагедійні барви, змальовується важке відчуття духовного «вигорання», важкого відчаю і болю, несподівано приводить до чистої до-мажорної гармонії через затримання квартового тону в стилі барокової музики. Цей просвітлений C-dur на р справляє надзвичайно сильне враження після тривалого панування болісних дисонансів!

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The section is marked 'Tranquillo' and begins at measure 181. The Violin part starts with a piano (*p*) dynamic and a glissando effect, then moves to mezzo-piano (*mp*). The Viola part remains piano (*p*). The Piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand, both marked piano (*p*).

Останній розділ Тріо (т.181), позначений ремаркою *tranquillo*, – найпрекрасніший розділ твору, втілення найсвітліших душевних поривань і сподівань. Він сприймається як символ духовного відродження. Тут композиторка віддає данину романтичній музиці: з'являється наспівна кантилена в романсовому стилі в партіях струнних по звуках фа-мажорного тризвука, прозора супроводжуюча фактура рівномірного коливального руху вісімок у фортепіано:

ВИСНОВКИ

Отже, композиторка Богдана Фроляк є ключовою представницею Галицької (Львівської) композиторської школи. Творча постать мисткині є взірцем органічного поєднання яскравої художньої індивідуальності із глибоким засвоєнням національних традицій – як академічної (школа Ф. Флиса, М. Скорика), так і народної (органічне відчуття і перетворення рис українського пісенного фольклору). Б. Фроляк має великий досвід творчого спілкування із зарубіжними композиторськими школами (зокрема, польською, німецькою). Це робить її дійсно унікальною творчою особистістю, яка представляє українську музичну культуру на світовому рівні.

Творчий доробок мисткині охоплює твори різних жанрів – симфонічних, вокально-хорових, камерно-інструментальних, фортепіанних. Кожен твір Б. Фроляк втілює витончений ліризм, глибокий гуманізм, філософічність її художнього світосприйняття. Медитативність як особливий стан духовного споглядання стає образною домінантою багатьох опусів композиторки.

Особливу увагу Б. Фроляк приділяє фортепіанній та камерно-інструментальній музиці. Чудова професійна піаністка, Б. Фроляк органічно відчуває специфіку інструмента, використовує його приховані «оркестрові» тембральні можливості. Камерно-інструментальна сфера є дуже важливою для композиторки, оскільки властива камерній музиці глибоко інтимна, особистісна «художня інтонація» якнайкраще відповідає її творчим цілям.

Фортепіанні мініатюри «Kurz» та «Stück» є зразками фортепіанного стилю Б. Фроляк. В обох п'єсах глибока образна концепція втілюється завдяки ідеально-точному відбору винятково лаконічних виражальних засобів, заснованих на синтезі традиційної «романтичної» фортепіанної фактури та сучасних гармонічних, фонічних, штрихових прийомів.

В аналізованому Концерті для фортепіано з оркестром Б. Фроляк класична тричастинна модель концертного циклу під впливом індивідуальної образно-змістовної концепції перетворюється на одночастинну модель, в якій у той, чи інший спосіб представлені усі частини циклу, підкреслено їх драматургічні функції. Від першої частини є експозиція сонатної форми з усіма

необхідними темами-партіями та зв'язкою конфлікту-драми, від другої частини – розгорнуте *Adagio*, як ліричний центр усього Концерту. Найменше представлений Фінал – тільки каденцією і кодою, проте підсумкові функції цього матеріалу виявлено надзвичайно чітко й рельєфно.

У Концерті перевага надається домінантно-сольний (термін О. Пономаренко) тип діалогу солісту та оркестру, що виявляється як під час сумісної гри, так і в каденціях соліста. При цьому кожний розділ концерту по-різному репрезентує цю взаємодію: у головній темі соліст і оркестр спочатку «доповнюють» один одного, а згодом протиставляються; сполучна тема слугує фортепіанною каденцією; в побічній партії теми учасників діалогу звучать почергово і знову рухаються в одновекторному напрямку в заключній.

Від жанру сольного інструментального концерту в даному творі наявні **дві каденції соліста**. Перша з них розташована у сонатному *Allegro*, тоді як друга представляє фінал. У класичному фортепіанному концерті сольні каденції знаходилися в обох цих частинах, отже вказана ознака є репрезентантом класичної моделі циклу. У кожній з двох сольних каденцій відбувається перехід до іншої образності (у першій – у межах однієї частини, у другій – між частинами), і в саме в цьому полягає їх композиційно-драматургічна роль.

Драматургічна концепція Концерту полягає у конфліктному співставлення двох образних сфер – Добра (ліричної образності) і Зла (моторного начала), що завершується перемогою останнього. Кожна з цих образних сфер має свій жанрово-інтонаційний блок виражальних засобів. Лірична сфера демонструє зв'язок з класико-романтичними мелодико-гармонічними витоками, тональною основою, демонструє стильові алузії з інтонаціями і гармоніями скрябінських «тем томління», голосоведенням шопенівських повільних етюдів у побічній. Сфера Зла відтворюється авангардними засобами виразності: сонористика, розширена тональність, фольклорні танцювальні елементи, дисонантність, токатність, чітка ритміка. Музична мова концерту, в якій поєдналися неоромантичні і необарокові риси індивідуального стилю автора, органічно наслідує досвід, нагромаджений

попередніми поколіннями композиторів, та органічно синтезує ознаки, що вказують на ті чи інші жанрові та стильові джерела.

Відповідно до авторського програмного задуму Тріо «Війна, що змінила Рондо», драматургічний розвиток колізії боротьби алегоричних образів Добра і Зла у творі закінчується перемогою Добра, утвердженням мажорної, просвітленої інтонаційно-образної сфери. Б. Фроляк майстерно, дуже опукло змальовує кожну з образних сфер, використовуючи специфічні засоби виразності. «Сфера Зла» характеризується авангардними прийомами: загостреною дисонантністю, ламаним рисунком мелодичних ліній, динамічним перенапруженням, сонористичними ефектами (моторошні завиваючі *glissando* у струнних) тощо. У змалювання образу Добра композиторка звертається до інтонаційних сфер епох бароко і романтизму, уособлюючих для композиторки сферу Гармонії і Вічної Краси.

Таким чином, фортепіанна та камерно-інструментальна творчість Б. Фроляк є винятковою важливою частиною сучасного українського музичного мистецтва. Твори львівської композиторки мають увійти до постійного репертуару виконавців в Україні та за кордоном, а також потребують ретельного виконавського та музикознавчого аналізу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Блажкевич Г. Фортепіанні концерти М. Скорика та В. Камінського в репертуарі піаністів-виконавців. Методичні рекомендації. Львів, 2001.
2. Дашак С. Композиторська майстерність Богдани Фроляк в другій половині 20-го та на початку 21-го століття на основі фортепіанної музики. Бакалаврська робота. Львів. 2022.
3. Іванова С. Розмова з Богданою Фроляк: 10.12. 2014. Збруч. Електронний ресурс: <https://ngravokids.com/rozmova-z-bogdanoyu-frolyak/>
4. Кияновська Л. Сильова еволюція Галицької музичної культури XIX – XX ст. Монографія. Тернопіль: СМП «Астон», 2000. 339 с.
5. Кияновська Л. Творчість львівських композиторів-жінок 70 – 90-х років. *Трансформація музичної освіти і культури в Україні*. Одеса, «Друкарський Дім», 2004. С. 20-29.
6. Композиторка Богдана Фроляк про власні твори. Електронний ресурс *Ukrainian Live Classic*: <https://www.youtube.com/watch?v=8PI7uMB1dcA>
7. Левадний П. На подіумі подієвих явищ. Богдана Фроляк. Концерт для фортепіано з оркестром. *PianoФорум. №4(28)*, 2016. С. 38–40.
8. Луніна А. Ганна Гаврилець – Богдана Фроляк: перехрестя творчих стежин. *Український інтернет-журнал «Музика»*, 26 квітня 2025 року. <https://mus.art.co.ua/hanna-havrylets-bohdana-froliak-perekhrestia-tvorchykh-stezhyn>
9. Музика Богдани Фроляк. Електронний ресурс: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLRVY23fAvS8iU90qDC0xKQnzjEHx8QIM>
10. Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник. К.: Музична Україна, 2004. 352 с.
11. Пономаренко О. Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80-90-х років XX століття: автореф дис. ... канд. мистецтвознава.: 17.00.03. К., 2003. 21 с.
12. Ромсік О. Жанровий аспект творчості львівських композиторок останньої третини XX – початку XXI століть. *Музикознавчі студії інституту*

мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Збірник наукових праць. Випуск 5. Луцьк, 2010. С.37–45.

13. Слюсар Т. Жанрово-стильові обрії камерної музики Богдани Фроляк. *Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. Виконавське мистецтво. Вип.25. Львів, 2011. С. 209- 219.*

14. Фроляк Богдана Олексіївна. Вікіпедія. Електронний ресурс:[https://ru.wikipedia.org/wiki/Фроляк, Богдана Олексіївна](https://ru.wikipedia.org/wiki/Фроляк,_Богдана_Олексіївна)

15. Цанк Олена. До питання втілення принципу токатності в сучасних українських фортепіанних концертах. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 12. Історія музики в минулому і сучасності. К., 2000. С. 53-60.*

16. Ящук Андрій. Інтертекст як комунікаційний аспект сучасної української музики (на прикладі Сюїти in C Богдани Фроляк). *Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. Виконавське мистецтво. Вип. 25. Львів, 2011.С. 92–101.*

ДОДАТОК

Інтерв'ю з композитором Богданою Фроляк

– **Як Ви стали композитором, чи пам'ятаєте свої перші композиторські спогади?**

– У нас в селі, в тому звідки я походжу, село Видинів, Івано-Франківська область, там був вчитель – Василь Куфлюк, досить легендарна особистість. Він після Варшавської консерваторії та Педагогічного університету, викладав математику, німецьку та музику в школі. Василь Куфлюк створив власну систему виховання абсолютного слуху. Цікавим є те, що практично всі діти, які були в селі, хотіли відвідувати його уроки та при досягненні п'ятирічного віку батьки з великим бажанням відводили своїх дітей на музику до Василя Куфлюка. Дев'яносто відсотків дітей зі ста, які мали заняття у нього, виховали абсолютний слух. Дехто мав вроджений абсолютний слух, але тут важко зрозуміти природу абсолютного слуху. Село жило в атмосфері музики, і відповідно я музикою займалася з чотирирічного віку. Крім того, моя старша сестра - Анна Гаврилець, тепер відома композиторка, вона перша пішла вчитися музики та відповідно перша поїхала вчитися до Львова в школу імені Соломії Крушельницької.

– Тому атмосфера в моєму домі була музична. Коли ми вже з братом піросли до шкільного віку та згодом так само виїхали вчитися до школи де навчалась Анна. Там я вчилася грати на фортепіано. Я дуже добре пам'ятаю свій четвертий клас, неділя, в нас вихідний день, і раптом до мене приходить вихователька і каже: «Богдана, бери нотний зошит та олівець, та йди на композицію». Учителем гармонії та сольфеджіо проводив – Бородін Дмитро Павлович. Я прийшла до нього на композицію, що конкретно я писала в четвертому класі я вже не пригадую. В старших класах школи, я навчалася у Володимира Флиса – це був професор Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, який проводив факультатив в нашій школі. Одним з перших моїх творів - була «Карпатська» сюїта для фортепіано. Це був цикл п'єс з цікавим фольклорним елементом. З цим твором я поступала в академію де викладав Володимир Флис. Я в музиці з чотирьох років, в тій атмосфері, тому для мене це досить така органічна природна ситуація.

– **В якому році Ви поступили у Львівську національну академію?**

– Я поступила у Львівську академію у 1986 році, в клас викладача – Володимира Флиса, в якого я вчилася ще в школі. На превеликий жаль, коли я закінчила перший курс, мій викладач відійшов у кращий світ. Відразу після цього я перейшла в клас викладача–Мирослава Скорика. Надалі я вчилася в аспірантурі і завершила навчання у Мирослава Михайловича.

– **Який вплив на Вашу думку був більш вагомим, Мирослава Скорика чи Володимира Флиса?**

– У випадку Володимира Флиса складно мені говорити, бо це людина з досить трагічною долею, він відсидів десять років у Сталінській в'язниці. На початку другої світової війни він поступив в Берлінську консерваторію. Цікавим є те, що іспит у Володимира приймав Ріхард Штраус. Після вступних іспитів він приїхав до Львова і його відразу ж пов'язали і відправили на десять

років до в'язниці. Причиною його ув'язнення була державна зрада. Після того як Володимир Флис відсидів свій конкретний термін, він приїхав до Львова і почав працювати на тій посаді на якій працював раніше. На превеликий жаль, після такої травми, він перестав писати музику оскільки був морально надломленим і у нього був присутній великий страх. Пізніше, я чула його струнний квартет та симфонію. Дуже сучасно мислив, тобто якщо б він писав музику, його доля та життєвий шлях інакше б склалися, це би був дуже цікавий композитор. Але ситуація яка з ним трапилась, на жаль, надломила його творче життя. Для мене Володимир Флис відкрив Бела Бартока, його музику, тобто те, на чому він мене виховував. Спочатку мікрокосмос, потім інші твори. Бела Барток це композитор, про якого я вперше почула від Володимира Флиса. В школі ми дійшли тільки до радянської музики ХХ століття —це Прокоф'єв та Шостакович. На жаль, західно-європейську музику ХХ століття ми не встигли опрацювати. Володимир Васильович намагався мене скерувати в напрям музичної мови Бели Бартока. Моему вчителю було близьке мислення, пов'язане з фольклором, тобто те, що було у творчості такого визначного угорського композитора.

У випадку Мирослава Скорика, перш за все, він зробив на мене вплив своєю творчістю. Всі хто у нього вчився, просто хворіли на його музику. Це був його «Карпатський» концерт, а також перший віолончельний та перший скрипковий концерт, другий фортепіанний концерт. Ці твори для Мирослава Михайловича теж були такі перші модернові твори, бо згодом він наблизився більше до романтичної, джазової мови і так далі. Безумовно, його фольклорний напрямок зробив на мене вплив, і якийсь час я була під цим впливом.» Звичайно, Мирослав Скорик зробив на мене вплив як композитор та особистість. Після навчання в мене почався досить складний період пошуків себе та свого шляху в музиці та музичної мови. Ці пошуки були через велику та складну працю, через слуховий та звуковий досвід. Тут також зіграв важливу роль міжнародний фестиваль сучасної музики — «Контрасти», який був започаткований в 1995 році у Львові. На цьому фестивалі виконувалось досить багато музики ХХ століття, яка у Львові в принципі раніше ніколи не виконувалась. Це також формувало мене як композитора.

–Що надихає Вас на творчість?

–Залежить від ситуації, буває так, коли є конкретна пропозиція написати якийсь твір. Тоді тут включається певний звуковий образ, мусить бути якась модель цього твору. Я думаю так, як думали багато професійних композиторів, що насправді бути композитором —це велика та плідна праця, якщо сидіти та чекати натхення, а не сідати та працювати кожний день, то відповідно це натхнення може вже не прийти ніколи. Це є випадок, коли натхнення приходить під час праці. Очевидно, що можуть бути певні зовнішні речі, які можуть спровокувати написання того чи іншого твору. Це може бути якась поезія, літературний твір, художня картина чи якийсь конкретний фільм.

– Як Ви відноситеся до своєї творчості, чи є улюблені твори які Ви написали?

–Важко говорити про свою творчість в сенсі подобається чи ні. Я можу зробити певні висновки проаналізувавши свій композиторський шлях.

Нещодавно, я і Олег Мануляк в Ужгороді мали зустріч з студентами та викладачами училища. На цій зустрічі я мала розповісти про себе та свою творчість, в цей момент я усвідомила, що вже тридцять років займаюсь композиторською діяльністю. На мою думку, це вже досить великий проміжок часу і очевидно що за ці роки формування як композиторки, моя творчість переживала певні метаморфози. Найважчий був момент, коли після закінчення Академії я зрозуміла, що немає вже професора, який би мені радив що і як зробити, коли після цього все звучало краще. Я багато на цьому вчилась, отримувала певний досвід. Після того, як я залишилась сам на сам з собою, я подумала, яким шляхом йти далі. Ці пошуки були досить складними для мене. Взяти наприклад, мою сонату для альту з фортепіано, вона написана достатньо в традиційній музичній мові, вона вибудована в сонатній формі, але в кінці я використовую народну коліскову «Ой, ходить сон коло вікон», ця соната і зараз виконується та має гарний успіх у виконавців. Був такий цікавий проект між нашою Академією та ансамблем із Фрайбурга, концерт відбувся в Австрійській бібліотеці, я виконувала фортепіанну партію цієї сонати, партію альту виконувала Барбара Маурер, яка також входила в склад того ансамблю про який я згадувала раніше. Незважаючи на те, що дотепер просять у мене ноти цієї сонати, вона мені досить важка для сприйняття, по правді кажучи я не дуже її люблю. Ця соната потрапила у той період, коли я вагалась як писати, тобто вона живе і є в моїй творчості, але зараз вона мені не дуже близька по духу. Натомість, в мене є флейтова соната, яку я написала на другому курсі, тобто це моя студентська робота. Вона досить така легка для мене і ближча, тобто я її краще сприймаю ніж альтову сонату. Таких творів які у мене просто лежать на полиці і за яких я не згадую є достатньо. Попри те, у мене вже досить багато творів, які є важливими для мене. Я недавно переслухала свою першу симфонію «Круг земний», тобто це твір, який виконує філармонічний симфонічний оркестр і триває він тридцять хвилин часу. У Львові він виконувався два рази, у Києві один раз. Це досить серйозний твір для мене, і коли я його послухала після довгої перерви, зрозуміла, що він звучить так, ніби це не мій твір. На мою думку, він був моїм першим таким серйозним твором, я можна так сказати пишаюсь ним. Далі було дуже багато камерної та симфонічної музики.

– Для яких інструментів Ви найбільше любите писати, в яких жанрах?

–Мені цікаво працювати з симфонічним оркестром найбільше. Симфонічний оркестр дає мені більше можливостей для фантазії, ніж скажімо струнний. В мене багато симфонічної музики. Я написала концерти для кларнета з оркестром, для фортепіано з оркестром. Чомусь так виходить, то є якісь конкретні замовлення, то просто є бажання. От зараз скажімо я написала два нові твори, прем'єра яких буде восьмого квітня. Це буде концерт для віолончелі з симфонічним оркестром, цього літа я його завершила. Його буде виконувати Оксана Литвиненко. Це досить вистражданий твір, він писався довго, з такими поверненнями. По музиці він вийшов досить філософським. Він складається з одної частини і триває більше двадцяти хвилин часу. Другий твір, який я написала в цей період, це концерт для гобоя з симфонічним оркестром.

Цей твір був замовленням від Ігоря Лецишина, гобоїста, який працює в оркестрі Вашингтонської опери. Також у мене є дві симфонії для симфонічного оркестру. У мене ще є твір який має назву «Пісні зірок». Це було замовлення від Польського інституту, щоб я написала твір, який був інспірований якимось фільмом. Вони дали мені повну свободу вибору. Я обрала фільм Параджанова — «Тіні забутих предків». Там звичайно стояло складне завдання, тому що в цьому фільмі присутня геніальна музика – це «Гуцульський триптих» Мирослава Скорика. Я міркувала про те, як зробити так, щоб моя музика мала дух цього фільму. Там є такий цікавий момент, там звучить «Вербова дощечка», це веснянка, від якої аж мурахи по тілі йдуть. У цьому фільмі ця веснянка співається як весільна пісня, але водночас вона звучить дуже трагічно, оскільки весілля не відбулося, Марічка загинула. У цьому творі я взяла цю веснянку. Вона звучить на фоні такої досить складної модернової гармонії в оркестрі. Така історія цього твору. Також я написала твір під назвою «Музика снів», він також був написаний на замовлення Грифон тріо, це тріо родом із Канади, Торонто. Я співпрацюю з ними досить давно, це вже третій твір по рахунку, який я для них написала. Першим твором для них було «Ламенто» для тріо, пам'яті жертв Голодомору 1932-33іх років. Потім було замовлення від них на 200-от річчя від народження Тараса Шевченка, твір для баритона та тріо, співав Павло Гунька, слова написані на вірш «Приснитися сон мені» Тараса Шевченка. Прем'єра на якій я була присутня, відбулася в Торонто, Канада. Третім твором була «Музика снів» для фортепіанного тріо та струнного оркестру.

– **Що для Вас є найважливішим у творах для фортепіано?**

– Коли пишеш твір для інструмента, то звичайно що потрібно враховувати його специфіку, без цього неможливо — це є професійні речі. Треба постаратись розкрити можливості інструмента. Це звичайно що колористика, звучання, дрібна техніка та акордова фактура. Саме по собі фортепіано має дуже багато можливостей, яке може грати на п'ять ріано або п'ять forte. Пишучи концерт для фортепіано з оркестром, треба думати про те, що потрібно максимально розкрити можливості інструмента. Наприклад в моєму концерті для фортепіано з оркестром, який я написала в 2012-ому році, має дві сольні каденції. Мета каденції – підсумовування всього матеріалу з яким композитор працював, а крім того – це демонстрація технічних можливостей піаніста. Часто було таке поширене явище, коли сам соліст на основі матеріалу тем, які були в концерті, намагався зімпровізувати свою каденцію зі всіма технічними складнощами. Звичайно, композитор в першу чергу думає про природу інструмента та його специфіку звучання. Також, є велике значення, коли пишеш для конкретного виконавця. Наприклад, коли я писала концерт для фортепіано з оркестром для дитини, якій було десять років, то звичайно я розуміла що потрібно враховувати його технічні можливості та створити музику таку, де образний світ та музична мова була б цікавою для юного виконавця. Важливим для мене було те, щоб ця музика була модерною. Коли я писала концерт для фортепіано з оркестром 2012-ого року, який присвятила відомому піаністу Йожефу Ерміню, то безперечно на мене впливала манера його гри, його світогляд, відношення до звуку та

звукovidобуття. Це все робило свій конкретний вплив. Для іншого виконавця музика була би інакшою.

–Як Ви відноситеся до виконання своїх творів?

–Це буває по-різному. Коли ти написав твір, то ти вже маєш певну уяву його звучання. Воно не завжди може співпадати з тим як виконавець інтерпретує цей твір. Правило номер один —це дати можливість виконавцеві на своє бачення, уважно послухати, подумати. Є речі, з якими композитор може не погоджуватись, тоді йде співпраця з виконавцем. Я даю йому певні поради чи візію мого власного бачення. Проблема є в тому, що нотний запис не є точним. От наприклад, ми маємо нотну партитуру, вона не буде живою поки не буде живо виконана, а живе виконання це завжди власне бачення та інтерпретація та власне розуміння. Бувають моменти коли, скажімо, зовсім по- іншому це бачить виконавець ніж я собі це уявила, але мене можна переконати, якщо це цікаве бачення. Я зможу погодитись на певні речі, якщо вони мені будуть цікаві.

– **Чи є у Вас улюблений виконавець?**

– Насправді, всі мої твори виконувалися дуже серйозними і талановитими музикантами, українськими та закордонними. Кожен виконавець в першу чергу це особистість. Всі, хто виконував мої твори виконували їх прекрасно.

–Чи могли б Ви детальніше розповісти про свій фортепіанний концерт для юного виконавця?

–Історія написання цього концерту полягала в тому, що він був написаний спеціально для мого десятирічного сина Юри Булки, який тоді вчився в музичній школі. Завдання стояло не легке. Створити музику для дитини, яку би було їй цікаво грати. Перш за все вартість чисто музична, а другим важливим моментом було технічне завдання, тобто постаратись так зручно написати, щоб дитина могла це заграти. Ну і звичайно, можливість для дитини проспівати руками мелодію. Склався мені концерт в чотири частини та триває він п'ятнадцять хвилин. Кожна з частин має свою програмну назву: Інтрада, Рондо, Арія, Фінал. Діти які грають цей концерт дуже задоволені. Цей концерт має дві версії: зі струнним та зі симфонічним оркестром.