Міністерство культури та інформаційної політики

Міністерство освіти та науки

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет фортепіано, джазу та популярної музики

Кафедра спеціального фортепіано №1

Нестерівська Наталія Іванівна

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ МОВИ ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛІВ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво

Профілізація – Фортепіано

Магістерська робота

Науковий керівник:

Чернова Ірина Вікторівна

Кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри спеціального фортепіано №1

Рецензент:

Соланський Степан Степанович

Кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри спеціального фортепіано №2

Львів - 2022

ЗМІСТ

ЗМІСТ 2
ВСТУП 3
РОЗДІЛ 1 ОСНОВНІ ФАКТОРИ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ КОМПОЗИТОРА 9
1.1 Етапи творчого становлення М. Ластовецького 9
1.2 Педагогічна діяльність М. Ластовецького. 11
1.3 Сфера наукових зацікавлень композитора. 12
РОЗДІЛ 2 ОБРАЗНО-ІНТОНАЦІЙНИЙ ЗМІСТ ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛІВ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО 15
2.1 Сюїта «Про Короля Данила, його сина Лева, принцесу Констанцію та заснування Львова» як зразок музичного втілення історії України... 18
2.2 Використання народного мелосу у фортепіанному циклі «Два маленькі бойківські танці». 29
2.3 Прояви сучасних музичних тенденцій у «Раціональних ескізах». ... 34
2.4 Відображення світу дитинства у фортепіанних циклах для юних піаністів 37
2.5 Значення жанрів танцювальної музики у циклічних творах М. Ластовецького. 40
2.6 Переплетення образотворчого музичного мистецтва на прикладі циклу «П'ять прелюдій і постлюдія». 46
2.7 Синтез фольклору та неоромантичних тенденцій у фортепіанному циклі «Два скерцо» 54
ВИСНОВКИ 61
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 65
ДОДАТОК №1 74
ДОДАТОК №2 81

ВСТУП

В українській музичній культурі кінця XX – початку XXI століття з'являються самобутні творчі особистості, які створюють потужний мистецький доробок, що репрезентує композиторську школу України. Їхня творчість і формує «музично-інтонаційний словник». Відбувається оновлення творчого процесу: композитори все частіше прагнуть пробити «стіну», що довгий час відділяла нашу культуру від західноєвропейської, та звертаються до сміливих виразових засобів та стилів, які якнайкраще допомагатимуть у реалізації творчих ідей.

У музичному просторі прослідковуються процеси стильового синтезу, складовими якого є як більш традиційні пізньоромантичні, так і модерністичні елементи. Після проголошення незалежності України, наші мистці налагоджують міжнародні контакти із композиторами та виконавцями, які виступають на концертних майданчиках великих міст. Варто зауважити, що це додає новий, свіжий подих у творчість кожного автора. Тож очевидно, що в цей час музична культура України вбирає в себе впливи композиторських шкіл Західної Європи та США, зокрема мистці все частіше починають звертатись до таких технік як алеаторика, сонористика, мінімалізм, колаж, а також розширюють темброву палітру електронного звучання [1]. Ці тенденції прослідковуємо у творчості таких композиторів як: В. Камінський, Ю. Ланюк, О. Козаренко, І. Небесний, Б. Фроляк, М. Скорик, Б. Фільц, М. Ластовецький та інші. У творчості цих мистців простежуємо продовження розвитку питомих прикмет української культури – сердечність, м'яку лірику, тісний зв'язок з фольклорною образовістю. Опанування сучасних технік дає композиторам можливість втілення нових горизонтів національної самобутності. Варто зауважити, що у Миколи Ластовецького та Богдани Фільц є схожа внутрішньо-духовна спорідненість, а також подібність у присвяченні особливої уваги творам дидактичного спрямування для різних щаблів виконавської ланки.

Н. Бабинець дуже влучно окреслює орієнтири сучасних українських митців, зауважуючи: «Творчість сучасних галицьких композиторів свідчить про відсутність обмежень у використанні виразових елементів, про інтеграцію у світову музичну культуру, про інтенсивну еволюцію і безперервний процес духовного зростання» [1, с. 5]. Оновлення музичної мови сучасних композиторів позначується насамперед на професійному рівні творів, формотворчих та виражальних засобах, а також у їх жанровій структурі.

Поняття «національної музичної мови» поступово стає об'єктом зацікавлення науковців, адже ще М. Лисенко зауважував сталі аспекти «законів української мелодії та гармонії» [цит. за кн. 20, с. 25]. Цю лінію продовжили Ф. Колесса та С. Людкевич, які використовували поняття «націоналізм» або ж «національний стиль у музиці». Як стверджує О. Козаренко, першим, хто звернувся до поняття музичної мови як концепту був М. Грінченко, який підкреслював: «… не тільки кожен народ … має свою музику, але навіть серед одного й того ж етнічно, географічно або й політично цілого людського угрупування ми констатуємо свої «музичні говори» [20, с. 26]. Із появою нових досліджень творчого доробку М. Лисенка з'являються наукові розвідки про особливості музичної мови композитора, закономірності якої випливають із специфіки хорового багатоголосся а також використання народно-пісенної творчості. Як слушно зазначає О. Козаренко: «введення категорії національної музичної мови як центральної в історичному дослідженні дає змогу уявити процес музичного філогенезу як поступове сходження – заглиблення в осягненні максимальної самототожности звуковияву етносу» [20, с.28].

Ластовецький Микола Адамович – багатогранно обдарований музикант, композитор, педагог, член Національної Спілки композиторів та Спілки театральних діячів України, голова науково-культурологічного товариства імені В. Барвінського, доцент кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка. Заслужений діяч мистецтв України, лауреат Міжнародного Академічного Рейтингу «Золота

Фортуна». Нагороджений медаллю «Незалежність України» та почесною відзнакою «За досягнення в розвитку культури і мистецтв». Делегат ІІ Всеукраїнського з'їзду працівників освіти, Микола Адамович активно відгукується на проблеми сучасності та іде в ногу з часом.

Композиторська творчість М. Ластовецького дедалі частіше стає предметом зацікавлення науковців, зокрема творчому доробку композитора присвячені праці І. Бермес [5, 6], Н. Мойсеєнко [41-45], В. Грабовського [7], Н. Дикої [12, 13], О. Ковальської-Фрайт [16, 57], О. Німилович [47],О. Дзік [11, 47], Л. Соловей та О. Дмитрієвої [55]. Також кілька розвідок, що торкаються авторських концертів композитора авторства О. Фрайт та Б. Пиц. Разом з тим опубліковано ряд рецензій на видання творів композитора Н. Мойсеєнко, Н. Семків, Н. Сторонської. Варто зауважити також численні праці музикознавчого аналізу деяких композицій І. Бермес, Л. Ластовецької, З. Ластовецької, І. Рудзінської, Л. Путяницької, Н. Семків. У доробку композитора дослідники простежують риси неофольклоризму. Схожі тенденції зауважуємо у творчості В. Зубицького, Є. Станковича, Г. Гаврилець, Л. Дичко, В. Кирейка, О. Яковчука, В. Тиможинського та С. Бедусенка. Особливе та вагоме місце у творчому доробку композитора займає народний мелос. Як зазначає З. Ластовецька – Соланська, виокремлюючи різноманітні тематичні сфери та провідні жанри його фортепіанного доробку: «Його фортепіанні композиції відзначаються своєрідністю та етнохарактерним колоритом, вони позначені яскравою мелодичною барвою Бойківщини та Поділля» [27, с. 156].

Творча спадщина М. Ластовецького вражає своєю різноплановістю, адже у його доробку є твори для симфонічного та камерного оркестрів, зокрема: «Sinfonia rustica», симфонієта «Пам'яті героїв Крут», поеми «Галичина», «Лірична поема», увертюра «Бойківська», симфонічний прелюд «Пісня про Кармелюка», «Елегія пам'яті В. Барвінського»; вокально-симфонічні твори «Заспів» (на сл. В. Чумака), «Пісня про Чорновола» (сл. М. Шалати) та ін.

Значне місце займає і камерно-інструментальний доробок для різноманітних інструментів, а саме: Adagio, Сюїта, Гаївки; Квартет для чотирьох тромбонів; сюїта «Дрогобицькі сурми» для чотирьох труб; соната «Романтична» для скрипки та фортепіано. Також М. Ластовецький є автором чисельних солоспівів та вокальних ансамблів, зокрема на вірші Л. Українки, П. Тичини, В. Самійленка, П. Грабовського, О. Олеся, В. Симоненка, Я. Купали.

Серед хорових композицій варто згадати кантати: «Повернення Дрогобича» на вірші Р. Пастуха, Ф. Малицького та М. Ластовецького, «Псалми Давида» на канонічні біблійні тексти, «Заспів» на слова В. Чумака, «Пісня про Чорновола» на слова М. Шалати.

Зауважимо також, що М. Ластовецький є автором музики до драматичних вистав за творами Р. Іваничука, В. Канівця, І. Карпенка-Карого, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Котляревського, М. Стельмаха, М. Коцюбинського, І. Франка, У. Шекспіра та інших.

Докладаючись до формування національної музичної мови, М. Ластовецький втілює індивідуальні авторські мовленнєві коди, що постають варіантами загальнонаціонального інваріанту мови (за О. Козаренком).

Особливості музичної мови Миколи Ластовецького є багатогранними в плані інтерпретацій виконавцем, адже у його доробку представлені твори, які залюбки виконуються юними піаністами шкільного віку. Разом з тим фортепіанна творчість Миколи Адамовича рясніє композиціями для студентів музичних коледжів, що відповідають середній ланці музичної освіти. Особливе місце займають п'єси підвищеного рівня труднощів, для яких характерний більш змістовно-філософський план. Тож фортепіанний доробок Миколи Адамовича доцільно розділити на три категорії, що відповідають трьом рівням піаністичних складнощів: твори для дітей, твори для виконавців училищ та твори для зрілих інтерпретаторів. Таким чином можна сміливо охарактеризувати Миколу Ластовецького як композитора виключної комунікації. Зауважимо, що

комунікабельність в сучасному світі є одною із цінних характеристик людини і митця, адже у такий спосіб йому вдається говорити зрозумілою мовою для кожного слухача, та торкатись сердець кожного.

Дослідження музично-виражальних засобів, а також окреслення стильової палітри доробку композитора, відтак особливостей музичної мови Миколи Ластовецького має важливе значення для створення цілісної картини здобутків українських композиторів на сучасному етапі її розвитку.

Отже, висвітлення творчості Миколи Ластовецького у сфері мовно-виражальних особливостей в жанрі фортепіанного циклу досі не було об`єктом окремого дослідження.

Об'єктом дослідження є фортепіанні цикли сучасного українського композитора М. Ластовецького.

Предмет дослідження - виразові особливості музичної мови фортепіанних циклів М. Ластовецького.

Мета дослідження – виявити концептуальні засади та виразові особливості музичної мови М. Ластовецького на матеріалі аналізу фортепіанних циклів композитора.

Для досягнення мети поставлено завдання:

1. Простежити основні фактори впливу на формування творчого стилю композитора.
2. Окреслити композиторську та педагогічну сферу діяльності композитора.
3. Здійснити аналіз фортепіанних творів в аспекті формотворення, засобів виразності, взаємодії національних та європейських традицій, визначаючи при цьому ступінь новаторства композитора.
4. Дослідити комплекс виражальних засобів та архітектонічних особливостей фортепіанних циклів.
5. Визначити традиційні та новаторські тенденції у музичній мові М. Ластовецького

Новизна роботи полягає в тому, що у ній вперше здійснена спроба комплексного музично-теоретичного аналізу фортепіанних творів М. Ластовецького для виявлення особливостей музичної мови та принципів формотворення.

Методологічна основа роботи зумовлена структурою і художньою специфікою об’єкта і включає: музикознавчо-структурний аналіз самого музичного матеріалу а також музично-стильовий підхід.

Методологічною базою дослідження послужили роботи українських та зарубіжних музикознавців, що торкаються питання розвитку ладу, форми, тональності і гармонії в музиці XX століття.

Робота складається зі Вступу, основної частини, що має два розділи, висновків, списку використаних джерел (58 позицій) та додатків, що містять інтерв'ю з композитором та список музикознавчих праць М. Ластовецького. Обсяг основного тексту роботи - 64 с., загальний обсяг – 92 с.

У Вступі розкривається актуальність та рівень дослідження теми, визначається Об’єкт, Предмет та Мета роботи. У першому розділі «Основні фактори формування творчого потенціалу композитора» прослідковуються основні етапи становлення М. Ластовецького як композитора та окреслили ключові етапи, особливу увагу приділяється композиторській його науковій та педагогічній діяльності. У другому розділі «Образно-інтонаційний зміст фортепіанних циклів Миколи Ластовецького» здійснено тематично-структурний аналіз фортепіанних циклів М. Ластовецького з точки зору гармонічних, фактурних та ладових аспектів. У Висновках підсумовуються основні тенденції музичної мови композитора у фортепіанній циклічній музиці.

Дослідження побудоване за принципом теоретичних концепцій та їхнього підтвердження на прикладі аналізу творів М. Ластовецького.

РОЗДІЛ 1 ОСНОВНІ ФАКТОРИ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ КОМПОЗИТОРА

1.1Етапи творчого становлення М. Ластовецького

Народився Микола Ластовецький у 1947 році на Поділлі, в місті Дунаївці, в родині медиків. З дитинства займався музикою та здійснював значні успіхи. Першим, хто розпізнав музичні задатки Миколи Адамовича був його дядько – український письменник Микола Магера. Вчителі також відзначали талант юного музиканта, адже він був чудовим музикантом та акомпаніатором. Особливий вплив на творче становлення М. Ластовецького здійснила музика Л. в. Бетговена, тож вже у 3-4 класі композитор створює власні фортепіанні композиції [Додаток №1].

Проте, будучи надзвичайно різносторонньою особистістю, Микола Адамович все ж обрав інженерний напрямок, і після завершення школи розпочав навчання у Хмельницькому поліграфічному інституті імені І. Федорова, та згодом продовжив у Львівському політехнічному інституті на енергетичному факультеті.

Завдяки своєму дядькові М. Ластовецький повертається до музики, та згодом отримує схвальні відгуки про свої твори від знаних українських композиторів, зокрема Л. Ревуцького та А. Штогаренка, що надихає його до майбутніх мистецьких звершень.

Микола Адамович розпочав навчання на теоретичному відділі Хмельницького музичного училища (1967-1971 рр.). Його перший педагог Віктор Цибульник був провідним викладачем-теоретиком, який сприяв продовженню фахової освіти багатьох випускників теоретичного відділу в якості композиторів. Серед них варто згадати П. Ладиженського, В. Камінського, В. Гронського, О. Яковчука, Т. Стасюк. Саме під його наставництвом Микола Адамович написав свої перші фортепіанні п’єси, солоспіви та хори.

М. Ластовецький продовжив навчання на композиторському факультеті Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка у класі Р. Сімовича, учня В. Новака. Варто зауважити, що учні знаного чеського композитора часто звертались до фольклорних джерел та народної тематики, зокрема Василь Барвінський, який теж навчався у цього славного педагога. Микола Ластовецький у своїй творчості продовжує традиції свого наставника та трансформує їх крізь призму власного індивідуального світобачення. І. Бермес у статті «Життєві домінанти М. Ластовецького» так окреслює період навчання у Львові: «Р. Сімович уміло вів М. Ластовецького до висот композиторського фаху, допомагав у цьому: наполегливо вчився, творчо підходив до виконання завдань. Завжди мав власну думку і вмів, за необхідності, її відстояти» [5, с. 226]. Високо цінуючи свого викладача, М. Ластовецький завжди скрупульозно виконував всі завдання, записував за ним його трактування, ніколи не запізнювався на заняття. Р. Сімович виховував у своїх студентах наполегливість у роботі над музичним твором, постійно наголошуючи: «Меж досконалості не існує». Микола Адамович дуже тепло відгукується про свого наставника зауважуючи, що Роман Аполлонович дуже обережно робив зауваження, щоб не образити своїх студентів. Разом із Миколою Ластовецьким у Романа Сімовича також навчались В. Флис, М. Скорик, М. Копитман, О. Калустян, О. Некрасов, Ю. Сидоряк та інші.

Також його викладачами були С. Людкевич (народна творчість) та А. Кос-Анатольський (основи оперної драматургії), О. Тепліцький (гармонія), В. Флис (поліфонія, методика викладання музично-теоретичних дисциплін), Я. Якубяк (музично-теоретичні системи), Е. Кобулей (аналіз музичних форм), Л. Яросевич (історія української музичної культури) та багато інших. Композитор блискуче завершив навчання на композиторському факультеті симфонічною поемою «Львів» («Галичина»). Зауважимо, що поряд із М. Ластовецьким у цей час в консерваторії навчались В. Камінський, В. Івасюк та ін.

Твори М. Ластовецького часто виконують на різноманітних сценічних майданчиках, починаючи від шкільних сцен, завершуючи концертними філармонійними залами. Це свідчить про близькість композитора до свого слухача та вміння торкнутись глибин його душі.

1.2Педагогічна діяльність М. Ластовецького.

Свою викладацьку роботу М. Ластовецький розпочав у стінах Дрогобицького державного музичного училища (тепер ДМК ім. В. Барвінського) у 1976 році, де працював спочатку викладачем музично-теоретичних дисциплін, головою циклової комісії з теорії музики, та згодом, у 1984 році, обійняв посаду директора. Зауважимо, що ідея присвоєння імені В. Барвінського Дрогобицькому державному музичному училищу належала саме М. Ластовецькому, який став одним із засновників науково-культурологічного товариства ім. В. Барвінського. Композитор також працює у Дрогобицькому державному педагогічному університеті ім. І. Франка на посаді доцента кафедри музикознавства та фортепіано.

М. Ластовецький надзвичайно уважно ставиться до своїх студентів, шукаючи до кожного індивідуальний підхід. Як підкреслюють його колеги, зокрема І. Бермес: «Безмежно любить викладацьку роботу та своїх студентів, які відповідають йому взаємністю. Ставиться до учнів із повагою, щирістю, «вміє підмітити іскринку таланту і розвинути її, заохочує кожну крихту самостійності, прагне допомогти студентам якомога повніше розкрити свої здібності, вміє зацікавити, запалити їх бажанням до знань» [5]. Тож його учні із вдячністю та великим пієтетом ставляться до свого наставника.

Знаний композитор надихав своїх учнів до праці над собою, до розвитку творчого потенціалу, тож не дивно, що учні створювали власні композиції. Зокрема навчання у М. Ластовецького інспірує появу перших творів музикознавця, піаніста, педагога та композитора Б. Сюти. «Визначальними в

сенсі творчого пошуку свого самовираження починаючи з другого курсу навчання стала участь у роботі композиторського факультативу, який вів Микола Ластовецький – учень Романа Сімовича. Для демонстрації творчих здобутків організовувалися концерти з творів молодих митців силами студентів навчального закладу, які мали значний суспільний резонанс». В цей період постають численні ранні музичні твори: «Романс» на вірші Лесі Українки для сопрано і фортепіано (1977), фортепіанні композиції («Дитячий альбом» (1977), Сонатина (1979), Три прелюдії (1978), П'єса «О» (1979), «Вальс» для симфонічного оркестру (1978) [36].

1.3Сфера наукових зацікавлень композитора.

М. Ластовецький здійснив значний внесок у розвиток музикознавства, адже він є автором чисельних статей, розвідок, нарисів про творчість видатних українських композиторів та музичних діячів. У своїх працях він висвітлює питання, пов'язані із педагогічною сферою, звертаючи особливу увагу на методику викладання музично-теоретичних дисциплін. Так, композитор є автором чималої кількості методичних розробок з питань теорії музичного мистецтва.

У своїх дослідженнях М. Ластовецький торкається питань, що стосуються процесу становлення та розвитку національної музичної культури, а також розкриває невідомі сторінки життя і творчості видатних музикантів, як от: «Вчитель Миколи Колесси – видатний чеський композитор Вітезслав Новак», «Микола Колесса про С. Людкевича та В. Барвінського» [31], «Друковане слово Миколи Колесси: Non multa, sed multum» [30], «Тарас Шевченко в житті Миколи Лисенка» [28], «Галина Грабець – бранка ГУЛАГу, учениця В. Барвінського», «Закоханий у рідну землю» (про Ю. Корчинського).

У своєму дослідженні «До питання про «Українську рапсодію» Василя Барвінського» М. Ластовецький вельми ґрунтовно розглядає розвиток жанру

рапсодії у творчості західно-європейських композиторів, та зокрема у творчому доробку В. Барвінського, а також новий виток в розвитку інструментальної творчості галицьких композиторів.

Особливу увагу автор приділяє творчим постатям видатних українських композиторів, зокрема М. Колессі, С. Людкевичу та В. Барвінському, окреме місце приділяючи висвітленню їхніх творчих контактів. Також автор зачіпає питання, що стосуються музикотворчих процесів 30-40-х років XX століття на Галичині, а зокрема у Львові. А саме у праці «М. Колесса про С. Людкевича та В. Барвінського», автор акцентує на митцях, які вплинули на «вибір життєвої дороги» М. Колесси.

Тож М. Ластовецький здійснює значний та вагомий внесок у розвиток наукової сфери, створюючи дослідження, що розкривають невідомі сторінки українських композиторів та діячів.

Творчість митців кінця XX – початку XXI століття характеризується ознаками стильового синтезу, в якому поєднуються пізньоромантичні тенденції та елементи модернових засобів музичної мови. Варто зазначити, що українська музична культура зазнає впливів західних композиторських шкіл, серед яких особливе місце займає алеаторика, сонористика, а також концепція мінімалізму. Творчий доробок Миколи Адамовича суголосний передовим тенденціям музичної мови, разом з тим збагачений фольклорною образовістю.

Становлення Миколи Ластовецького відбувалось під егідою знаних українських митців, які свого часу здійснили значний вплив на композитора та доклались до формування його індивідуального творчого стилю. Слід виділити постать рідного дядька - Миколи Магери, який відкрив Миколі Адамовичу шлях до музики, а також Романа Сімовича, що допоміг розкрити йому свій творчий потенціал. Всебічна обдарованість Миколи Ластовецького проявляється у різноманітних сферах його діяльності, у композиторській, музикологічній та

педагогічній, активна праця в яких спричиняє розвиток української музичної культури.

РОЗДІЛ 2 ОБРАЗНО-ІНТОНАЦІЙНИЙ ЗМІСТ ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛІВ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО

Особливе місце в творчості композитора займає фортепіанна музика, до написання якої він звертається впродовж усього творчого життя. Варто зазначити, що інспірувало ідею цих творів – необхідність та бажання створити дидактичний матеріал для власних дітей та онуків, проте згодом автор розвинув цю ідею. За останні роки М. Ластовецький видав п'ять збірників фортепіанних п'єс для дітей і юнацтва. Більшість композицій ґрунтуються на народній пісенності, що робить їх легшими для сприйняття, запам'ятовування та вивчення.

Перший зошит містить 43 п'єси, виданий у 2007 році.

Другий зошит виданий у 2015 році та містить 23 композиції.

У третьому – 52 композиція, видана у 2016 році.

У 2018 році композитор видає свій четвертий зошит, в якому 51 п'єса.

П'ятий зошит, виданий у 2019 році налічує 79 композицій.

Значна частина п'єс об'єднані у цикли за певними тематичними, драматургічними та композиційними особливостями. Особливе значення фортепіанних композиціях М. Ластовецький надає творам, із яскравою опорою на пісенні, танцювальні та маршові жанри. У п'єсах прослідковуємо розвиток двох провідних ліній – народно-національної та ліричної.

Вражає жанровий діапазон фортепіанних п'єс композитора, зокрема їх жанрове розмаїття: експромти, прелюдії, ноктюрни, регтайми, коломийки, етюди, поліфонічні твори (канони, basso ostinato), сюїти, а також твори великої та середньої форми (варіації, скерцо, рондо, балади, соната). Зауважимо, що частина мініатюр об'єднані в цикли за певним образно-тематичним змістом. Зокрема йдеться про цикли «Дитяча мозаїка», «Дитячий калейдоскоп», «Бойківські образки», «Бойківське весілля», «Маленькі старовинні вальси»,

«Раціональні ескізи», тощо. Новаторство у розробці фольклору переконливо свідчить про нову рису у стилістиці музичних творів композитора, а саме – неофольклоризм. Тут він продовжує традиції композиторів «нової фольклорної хвилі» - Л. Грабовського, Л. Дичко, Є. Станковича, М. Скорика та ін.» слушно підкреслює дослідниця творчого доробку композитора Н. Мойсеєнко [43, с. 7].

Звернення композитора до циклічної драматургії пов'язане перш за все із самою сутністю циклічної форми, що передбачає об’єднання кола різних музичних образів, контрастуючих за формою, характером, темпом, тональним планом, але пов’язаних єдиним задумом. Автор трактує жанр фортепіанного циклу традиційно, слідуючи вищеназваним характеристикам. Також слід додати ще один важливий чинник, що вплинув на використання циклічності, а саме: слідування засадам львівської композиторської школи.

Циклічна форма складається із кількох самостійних за формою частин, які контрастують між собою, проте пов’язані спільним ідейно-художнім змістом.

Як відомо, жанр сюїти отримав значну популярність у творчості композиторів XVIII століття – зокрема у Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя. Згодом композитори збагатили жанр, надавши йому програмного змісту та характеру, зокрема слід згадати казково-фантастичні картини у «Шехеразаді» М. Римського – Косакова, картини природи в сюїті «Пер Ґюнт», «Поетичні картинки», «Ліричні п’єси» Е. Ґріґа, «Угорські танці», «Три інтермеццо» ор. 117 Й. Брамса; «Втіхи», «Угорські історичні портрети» Ф. Ліста.

Циклічну драматургію романтизму переосмислили композитори початку XX століття, зокрема К. Дебюссі у сюїтах «Бергамська», «Море» та «Маленька сюїта для фортепіано», М. Равель у композиції «Гробниця Куперена», Б. Барток у сюїті з балету «Чарівний апельсин» а також у «Танцювальній сюїті», О. Мессіан у «Каталозі птахів», П. Гіндеміт у фортепіанній сюїті «1922», А. Шенберг у «Сюїті ор. 25» та інші.

Українські композитори також звертались до циклічної драматургії, зокрема слід згадати такі твори як: «Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень» ор.2 М. Лисенка, «Відображення» Б. Лятошинського, «Українська сюїта» В. Барвінського, «Сюїта з 10 програмних частин. На луках» В. Сокальського, «Пасакалія. Скерцо. Фуга» та «Картинки з Гуцульщини», сюїта «В горах» М. Колесси, «Елегійна сюїта» М. Вілінського, «Гуцульські акварелі» та «Класична сюїта» І. Шамо.

Варто зауважити, що програмні мініатюри можуть втілювати яскраво-образні характеристики, картини природи, жанрово-побутові сцени, ілюстрації до відомих мистецьких творів. Серед них окреме місце займають жанрово-побутові танцювальні п'єси, зокрема полька, мазурка, вальс, полонез та інші. Також є ряд п'єс, що об'єднані певною жанровою основою-програмою, а саме: експромт, ноктюрн, прелюдія, «пісня без слів», музичний момент та інші.

Музична мова виконавця тісно пов'язана із музичною мовою творця, бо він інтерпретує її. Важливо для інтерпретатора розуміти музичну мову композитора, щоб якомога тонше передати ідейний задум твору та провести зв'язок між композитором та слухачем. Зауважимо, що музичну мову Миколи Ластовецького розуміють виконавці різних вікових категорій – від початкових піаністів, студентів коледжу аж до професійних виконавців, що є неаби-яким досягненням митця. Миколі Адамовичу вдається охопити всі рівні виконавства, в яких він експонує певні «цікавинки», завдання та відкриття.

Слід зауважити, що образне мислення для виконавця є визначальною стежиною у розумінні твору та композиторського задуму, адже якщо інтерпретатор чітко розуміє який образ прагнув створити митець, то він шукатиме відповіді саме у музичній мові. Позаяк саме завдяки засобам музичної виражальності авторові вдається втілити певний образ чи настрій. Музична мова Миколи Ластовецького є дивовижною, відкритою, комунікативною. Він продовжує традиції представників Львівської композиторської школи, що передусім полягає в оперті на народний мелос у поєднанні із

західноєвропейськими тенденціями крізь призму індивідуального творчого стилю.

2.1Сюїта «Про Короля Данила, його сина Лева, принцесу Констанцію та заснування Львова» як зразок музичного втілення історії України.

Чимало дослідників звертались до висвітлення постаті Данила Романовича (1201-1264), адже під час його правління Галицько-Волинське князівство досягнуло найвищого ступеня економічно-політичного, релігійного та соціокультурного розвитку. Йому присвячена значна кількість історіографічних розвідок провідних науковців, зокрема дослідження Я. Дашкевича, В. Александровича, О. Добржанського, Ф. Яценюка, Є. Михальчука, І. Паславського, М. Волощука, І. Гояна, О. Головка, в яких автори окреслюють різні аспекти життєдіяльності Данила Романовича. Також варто відзначити проведення Міжнародної наукової конференції, в результаті якої був виданий збірник матеріалів «Доба короля Данила в науці, мистецтві, літературі» (2008р.), в якому висвітлюється історичний образ в мистецькій площині. Постать Короля Данила Галицького постійно знаходиться у фокусі зацікавлень науковців, адже попри жвавий інтерес все ж залишається чимало факторів, які потребують подальшого дослідження. Зауважимо, що час правління Короля Данила був досить складним, та попри все йому вдалось відродити одне з найбільших у тогочасній Європі Галицько-Волинське князівство.

Один із перших у музичному мистецтві творів, присвячених постаті Данила Галицького, є композиція Б. Крижанівського. Симфонічна поема написана у 1942 році на текст поеми М. Бажана. Згодом композитор М. Волинський написав оперу «Данило Галицький».

Сюїта – один із найбільш розповсюджених та давніх різновидів циклічних форм у фортепіанній музиці. Дослідники фортепіанної творчості українських композиторів, зокрема Б. Яворський, О. Шреєр-Ткаченко та В. Клин,

виокремлюють кілька напрямків розвитку сюїтного циклу: пісенно-танцювальний; вільний (зокрема «Українська сюїта» В. Барвінського); узагальнено-програмного об'єднання (наприклад «Відображення» Б. Лятошинського); програмно-жанрове об'єднання (зокрема «Сюїта з 10 програмних частин. На луках» ор. 3 В. Сокальського).

Автором першого в українській музичній літературі фортепіанного сюїтного циклу вважають А. Єдлічку, який написав «Квітоньки України» на 22 теми українських народних пісень. Однак значний внесок у розвиток цього жанру здійснив М. Лисенко. Фортепіанний цикл М. Ластовецького «Про короля Данила, його сина Лева, принцесу Констанцію та заснування Львова (вісім музичних сторінок з історії України XIIIст.)» написаний у 2016 році та входить до збірника «Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва» (зошит 3).

Твір містить вісім частин:

«Ранкова молитва в стародавньому Галичі Року 1238 (з нагоди його повернення до князя Данила та початку відродження об'єднаної держави)»,

«Інавгурація короля Данила Галицького (урочиста церемонія коронування та сходження на престол) року 1253»,

«Молодий княжич Лев (син короля Данила)»,

«Принцеса Констанція (донька угорського короля Бели IV – наречена княжича Лева)»,

«Придворний весільний танець з XIII ст. (княжича Лева та принцеси Констанції)»,

«Панегірник королю Данилу Галицькому (воїну, об'єднувачу українських земель, засновнику міста Львова)»,

«Різдвяна ніч Року 1256 (на львівському Високому Замку)», «Дитяча щедрівка Нового Року 1257 (на львівському майдані)».

П’єси розміщені згідно із хронологічними рамками, в яких відбуваються події у згаданих творах.

Перша п’єса сюїти - «Ранкова молитва в стародавньому Галичі року 1238 (з нагоди його повернення до князя Данила та початку відродження об’єднаної держави)» має просту тричастинну форму з кодою (див. схему №11).

Схема №11 «Ранкова молитва в стародавньому Галичі Року 1238»

a	b	a^1	
a	a^1	a	coda
C dur	-	C dur	C dur
1-24	25-31	32-55	56-57

Початкова тема створює просвітлений, медитативний стан, що виникає внаслідок опори на чотирихордову основу «h» - «c» - «d» - «e», з тональним устоєм у «c» та постійним «кружлянням» в її межах. Легка тема обрамлена у чіткий гармонічний план, у якому переважає суміжнощабельний рух секстакордами. У побудові чітко увиразнюється функційна приналежність акордів, зокрема зауважимо таку послідовність: $|^1$ T_6 – II_7 – T_6 – II_6 $|^2$ III_6 – D_7 – $D^6{}_4$ $|$ ^{3} T_6 – II_7 – T_6 – II_6 $|^4$ III_6 – D_7 – $D^6{}_4$ $|^5$ II_6 – $III^5{}_3$ – VII_6 – T_6 $|^6$ II_6 – $D^6{}_4$ – D_7 $|^7$ T_6 – – II_7 – T_6 – II_6 $|^8$ III_6 – $D^6{}_4{}^{+4}$ – $D^6{}_4{}^{b3+4}$. Така прозорість гармонічного планує додає мелодії архаїчного звучання та величі.

У другій побудові композитор розвиває інтонації початкової теми вдаючись до секвенційних проведень, які створюють ланцюжки відхилень до тональностей Des dur, As dur, D dur. Жвавості музичному викладу надає і пунктирний ритм, у партії правої руки. Реприза простої тричастинної форми

постає без змін у гармонічному, фактурному та мелодичному планах. Невеличка двотактова кода завершує твір в основній тональності.

Друга п’єса сюїти – «Інавгурація короля Дарила Галицького (урочиста церемонія коронування та сходження на престол) року 1253». Слід зауважити, що це одна з кульмінаційних подій у житті правителя, адже відомо, що він отримав корону з рук папи Римського Інокентія IV.

Урочистий, величний образ створює композитор у цій мініатюрі, що вкладена у просту тричастинну форму з кодою (див. схему №12).

Схема №12 «Інавгурація короля Данила Галицького Року 1253»

a	b	a	
a	b	a	coda
C dur	a moll	C dur	C dur
1-20	21-36	37-56	57

Моторна, енергійна тема створює контраст до попереднього образу, уособлюючи риси Короля Данила. Композитор послуговується тридцять другими тривалостями, щоб посилити емоційну насиченість та виразність музичного вислову, а також якомога яскравіше експонувати слухачу основну мелодію. Тема інкрустована у прозору фактуру та традиційну функційну гармонічну вертикаль. Задля підсилення образу автор також вводить характерний ритмічний елемент теми у басовій лінії, що нарощує емоційне напруження музичної канви.

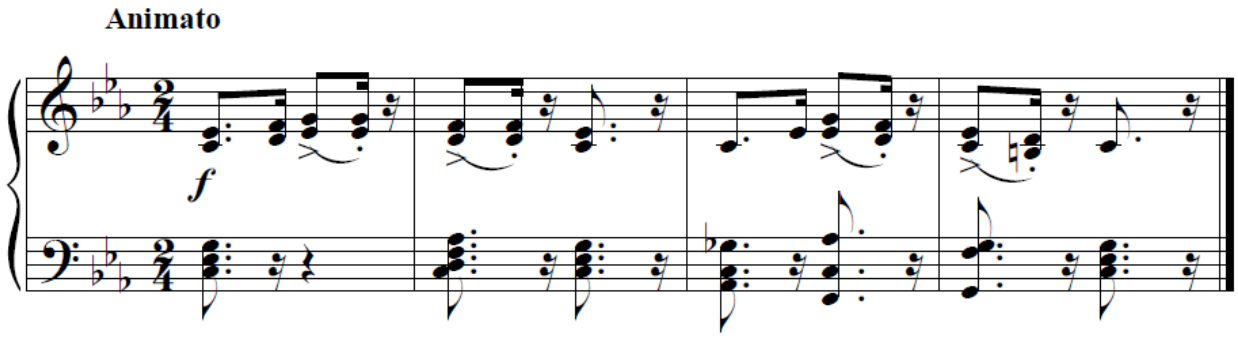
Розвиток образу продовжується і у другій побудові, в якій М. Ластовецький, використовуючи інверсію інтонації з початкової теми, створює секвенційні ланки, що призводять до відхилень у тональності a moll, d

moll, h moll, F dur. Поступове згущення фактури, а саме – введення акордових вертикалей призводить до появи генеральної кульмінації всієї мініатюри.

Реприза простої тричастинної форми є точною та повертає слухача до початкового величного образу.

Третя п’єса – «Молодий княжич Лев (син короля Данила)» є музичним портретом Лева Даниловича, який правив князівством у 1264-1301 роках. Саме він переніс столицю Галицько-Волинського князівства до Львова. Дослідники так окреслюють характер майбутнього князя: ««Честолюбний і невгамовний», надзвичайно активний, запальний» [53, с. 65]. Саме такою постає перед слухачем початкова тема «а». Пунктирний ритм та введення акцентів на відносно слабкі долі допомагає композитору створити рішучий та дещо імпульсивний образ (див. Приклад № 5).

Приклад № 5 «Молодий княжич Лев» (1-4тт.).



Ривкі акордові вертикалі, що ґрунтуються на функціях традиційної гармонії посилюють відчуття опори на марш. Зауважуємо також введення підголоскової поліфонії, що додає темі нових смислових барв та відтінків. Своє продовження вона знаходить у побудові «b», для якої характерне більш ніжне звучання.

Контрастом до попередньої постає побудова «b», в якій змінюється тональний устій до домінанти, а також основна мелодія збагачується суміжними

мелодичними лініями. Завдяки динамізації музичного матеріалу композитор створює емоційно напружений, бурхливий, навіть дещо драматичний образ.

У цій композиції М. Ластовецький створює два контрастні образи, які постійно конкурують між собою, раптово «вриваючись» у розвиток кожного з них. У такий спосіб автор прагнув підкреслити юність молодого княжича, в якому вирували різноманітні настрої та стани, які час від часу протистояли один одному. Тож у цьому творі відзначаємо звернення до вільного розгортання музичної тканини, що підпорядковується лише настрою.

Четвертий номер «Принцеса Констанція (донька угорського короля Бели IV – наречена княжича Лева)» - ліричний центр всього циклу. Створюючи жіночий портрет М. Ластовецький опрацював угорську пісню зі старовинного угорського рукописного збірника XVII століття.

Виразна, наспівна мелодія створює в уяві слухача ніжний, ліричний жіночий образ, що обережно інструктований у прозору фактуру. Низхідний пощабельний рух у партії лівої руки доповнює підсилює настроєве навантаження твору. Зауважимо також і звукозображальні елементи, що проявляються у використанні фактурних елементів, які викликають алюзії до звучання середньовічних інструментів, зокрема лютні (6-10тт).

У другій побудові з’являється нова тема «b», що створює більш сакральний образ та передає внутрішні переживання Принцеси. Наче зітхання з’являються секундові інтонації, що накладаються на проведення початкової теми «a» у партії лівої руки.

Контрастом до попереднього проведення з'являється відважний, дещо драматичний образ, в якому відбувається синтез двох тем. Для цієї побудови характерний більш розгорнений та насичений виклад теми «b», яку супроводжує пощабельний, емоційно наповнений вісімковий рух. Разом з тим нових барв та

змісту сягає тема «а» звучання якої постає основною кульмінаційною зоною мініатюри.

Свій задум автор втілив у безрепризній тричастинній формі зі вступом (див. схему №13). Використання однієї тональності (g moll) слугує тим цементуючим чинником, що об'єднує мініатюру в одне ціле.

Схема №13 «Принцеса Констанція»

вступ	a	b	c
g moll	g moll	g moll	g moll
1-2	3-10	11-18	19-29

У п'ятому номері – «Придворний весільний танець із XIII ст. (княжича Лева та принцеси Констанції)» композитор створює святкову атмосферу, що вирує при дворі Данила Галицького. Ця мініатюра вкладена у просту двочастинну форму із кодою (див. схему № 14).

Схема № 14 «Придворний весільний танець»

a	b	
a	b	coda
d moll	d moll	d moll
1-16	17-32	33-34

Як слушно зауважує З. Ластовецька за характером цей твір : «представляє зразок тогочасної світської музичної культури відповідного соціального статусу суспільства». Тож у цій композиції прослідковуємо звукозображальні ефекти, що проявляються у відтворенні манери гри та звучання давніх інструментів. У першій побудові перед слухачем з'являється стриманий образ, який експонує

тема «а». Разом з тим у гармонічному обрамленні прослідковуємо введення акордів подвійної домінанти, зокрема $DDVII^{6}_{5}$ задля створення особливого пікантного звучання.

У другій побудові композитор розвиває створений образ та вводить кількаразове повторення інтонацій із першої теми. Зауважимо часте звернення композитора до органних пунктів з устоєм на «а», що додають монолітності у звучанні музичного полотна. Вже у коді, повторювана інтонація звучить у поєднанні із прозорою фактурою, що свідчить про важливість даного інтонаційного проведення в драматургії всієї мініатюри.

Особливою у драматургічному розвитку всього циклу постає шоста мініатюра – «Панегірик[1] королю Данилу Галицькому (воїну, об'єднувачу українських земель, засновнику міста Львова)», що є кульмінаційною частиною сюїти. У ній композитор досягає максимального насичення фактури з огляду на всі номери циклу, наголошуючи на значимості постаті Короля Данила Галицького в історії України. Свій задум композитор втілив у складній двочастинній формі з елементами варіацій, вступом та кодою (див. схему № 15).

Схема № 15 «Панегірик королю Данилу Галицькому»

	A			B			
вступ	a	a^1	a^2	b	c	d	coda
1-4	5-11	12-15	16-19	20-28	29-37	38-41	42-46
C dur	C dur	C dur	C dur	d moll	-	-	C dur

Урочистий та величний чотиритактовий вступ одразу вводить в загальні настрої твору. Перед слухачем з'являється активна, мужня тема «а», що

[1] Панегірик – поетичний жанр, притаманною ознакою якого є захоплена похвала та уславлення визначної події чи подвигів видатної людини [Українська мала енциклопедія, с. 1284].

збагачена закличними квартовими та квінтовими інтервалами. Викладення теми характеризується введенням важкої акордової вертикалі, що додає звучанню ще більшої сміливості.

У наступних проведеннях «a^1» та «a^2», композитор використовує принцип фактурних варіацій, використовуючи лише перше речення початкової побудови для створення нових граней у розвитку первинного образу.

Контрастом до попередніх проведень з'являється більш схвильована побудова «b», в якій композитор додає нових відтінків п'єсі, вводячи новий тематичний елемент. Крім того, задля підкріплення емоційного напруження музичного вислову, композитор змінює тональний центр до ре мінору та вводить пунктирні ходи у партії лівої руки. Поява всіх наступних тематичних елементів виникає внаслідок розвитку музичного матеріалу, що зазнає потужної динамізації та призводить до кульмінації у коді.

У сьомій частині «Різдвяна ніч року 1256 (на львівському Високому Замку)» композитор прагнув створити картину міста, яке вперше було згадане у літописах. Образно-настроєвий зміст твору якнайкраще окреслила З. Ластовецька – Соланська: «Це своєрідний святковий ноктюрн юного міста, над яким в нічному просторі «пропливають» відлуння хвиль урочистих дзвонів церковних богослужінь, «розчиняючись» в небесах» [26, с. 7].

Твір вкладений у просту тричастинну форму (див. схему №16) у тональності Es dur.

Схема №16 «Різдвяна ніч Року 1256»

a	b	a^1
a	b	a^1
Es dur	C dur	Es dur
1-18	19-28	29-36

Розпочинає п’єсу ніжна, лірична тема «a», окрасою для якої постали поліфонічні підголоскові лінії. Зауважимо акцентування на «es», що утворює остинатне ритмічне проведення, що допомагає довершити створений музичний образ додаючи відчуття спокою.

У наступній побудові композитор надає початковим інтонаціям теми «a» нових барв, розвиваючи її в більш стрімко, створюючи ефект «польотності» думки. Динамізуючи музичний матеріал, композитор створює ґенеральну смислову кульмінацію всього твору, в якій розкривається та підкреслюється основний образ. Повернення до початкового образу у побудові «a^1» супроводжується зміною та ускладненням гармонічного плану, в якому автор додає суміжнощабельний рух тризвуків та квартсекстакордів. Разом з тим, композитор залишає остинатний елемент, проте змінює на «b», що додає звучанню більш кадансованого відчуття. На зміну чіткому гармонічному плану приходить неначе «відгомін» остання інтонація теми на фоні розкладеного тонічного тризвуку.

Завершує цикл восьма частина «Дитяча щедрівка Нового року 1257 (на львівському майдані)». Як стверджує сам композитор: «Закінчення твору дитячою щедрівкою, водночас, символізує тяглість передачі з покоління в покоління духовних скарбів народу, які уособлюють невмирущість традицій у збереженні його ментальної ідентичності» [53, с. 67].

«Дитяча щедрівка» вкладена у форму подвійних варіацій з кодою (див. Схему № 17) в тональності D dur.

Схема №17 «Дитяча щедрівка Нового Року 1257»

a		b			a^1		b^1			coda	
a	a^1	b	c	d	a	a^1	b	c	d	a^{1v}	c^1
D dur	D dur	fis moll	D dur	G dur	D dur	D dur	fis moll	D dur	G dur	D dur	D dur
1-4	5-8	9-12	13-16	17-20	1-4	5-8	9-12	13-16	17-20	21-31	32-36

У фортепіанній сюїті «Про короля Данила, його сина Лева, принцесу Констанцію та заснування Львова (вісім музичних сторінок з історії України XIIIст.)» композитор надає музичні характеристики як визначним постатям, так і знаковим подіям української культури. Засобами виражальності М. Ластовецький розкриває зміст твору, передаючи найтонші нюанси характеру героя або значення історичної події. У циклі переважають тричастинні форми, в яких середні розділи репрезентують контрастні образно-настроєві стани. У гармонічній мові простежуємо часте звернення до паралелізмів тризвуків, перевагу традиційної функційної системи. Разом з тим композитор послуговується акордами подвійної домінанти, які слугують родзинкою у музичному полотні та додають пікантності у звучанні. Особливе місце у виразових засобах займає поліфонія, зокрема підголоскова, яка слугує основою для передачі зв’язку із народнопісенним джерелом.

При виконанні цієї сюїти слід досягнути максимально архаїчного звучання музичного полотна. У композиціях прослідковуємо насичену акордову фактуру.

Тож потрібно прослухати усі її пласти та керувати під час гри кількома самостійними звуковими лініями. Також значну роль варто приділити педалізації.

2.2Використання народного мелосу у фортепіанному циклі «Два маленькі бойківські танці».

Звернення до фольклору у різних проявах простежується у багатьох українських композиторів, зокрема М. Лисенко своєю творчістю розвиває цю українську творчу парадигму. Сьогодні ж автори максимально вільно працюють над етнонаціональним музичним матеріалом, переінтоновуючи його, впроваджуючи певні метро-ритмічні моделі, наслідуючи манеру гри на народних інструментах, їх тембрі.

Зв'язок між композитором та фольклором в українській музиці є глибинним, адже творчість пов’язана із народними джерелами та інтонаційними моделями на кожному етапі розвитку української музики. Інтенсивного звернення композиторів до фольклору спостерігаємо у період 60-70-х років (фольклорна хвиля). Композитори прагнуть віднайти нові шляхи роботи з народним мелосом. Звернення до карпатського мелосу відіграє значну роль у збагаченні мовно-інтонаційної палітри композиторів. Часто композитори звертаються до переінтоновування фольклору, до прикладу у творчості Л. Колодуба, М. Скорика, Є. Станковича, В. Шумейка. Сучасні композитори звертають увагу не лише на особливості побудови ладо-інтонаційного матеріалу, а й на особливості виконавства з притаманною йому імпровізаційністю та манерою відтворення музики. Також часто в композиторів народна пісня стає тим джерелом, який визначає архітектоніку музичного твору, особливість фактури та ладової основи. М. Ластовецький досягає нових глибинних сенсів та контекстів, що виникає внаслідок багатоаспектного подання етнохарактерного матеріалу з намаганням якомога точніше відтворити

його автентичне звучання. «Цей новий, вищий щабель осягнення національної тотожності полягав не в більш чи менш вдалому підпорядкуванні етнохарактерного матеріалу усталеним закономірностям музичного професіоналізму, а навпаки – у витворенні нової нормативності, що заснована на підпорядкуванні елементів нових технік (сонористики, алеаторики тощо) природі фольклорних лексем» [20, с. 229].

Дослідники творчого доробку М. Ластовецького стверджують, що провідною стильовою рисою композицій автора є опора на національний фольклор. Як слушно підкреслює Л. Соловей у своїй розвідці «Штрихи до творчого портрету Миколи Ластовецького», що саме в українській народній пісні Микола Адамович вбачає: «єдине і справжнє джерело своєї композиторської творчості» [55, с. 10].

У фортепіанному доробку М. Ластовецького особливе місце займає фортепіанна музика із яскравими народно-національними ознаками. Зокрема слід згадати такі композиції як «Подільський танець», «Люба коломийка», «Народний наспів», «Колискова з Поділля», чотири «Веснянки», 37 «Легких фортепіанних «наспівів» галицьких ягілок». Особливу увагу композитор приділяє бойківському народно-пісенному джерелу, а саме: «Бойківські образки», «Бойківське весілля», «Два маленькі бойківські танці». Зауважимо, що вони репрезентують цикли обох типів і пісенного і інструментального.

«Два маленькі Бойківські танці» ґрунтуються на матеріалі прикарпатських мелодій, які композитор свого часу записав від Троїстих музик із Турківщини. Об’єднуючою рисою цього циклу є контрастність, перш за все тональна, що проявляється у використанні однойменного мажору та мінору. Також зауважимо звернення до суто технічних прийомів композиторського письма, що допомагають у розвитку музичного полотна. Поліфонізація мелодичної тканини, контрастні зіставлення динаміки та фактури допомагають у розвитку драматургічної лінії твору.

Цикл «Два маленькі бойківські танці» складається із двох п’єс «Швидкий» та «Повільний», які контрастують собою як за образно-настроєвим змістом так і тематично.

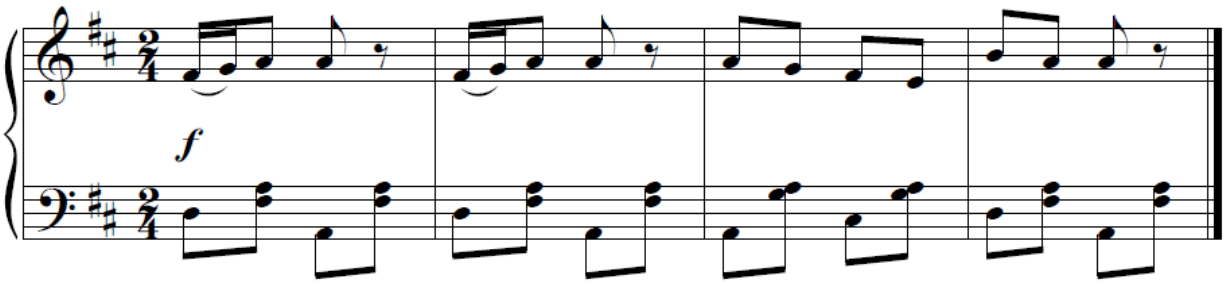
Відкриває цикл перша п’єса «Швидкий» танець, написаний у простій безрепризній двочастинній формі (див. схему № 1).

Схема № 1 «Швидкий»

	a		b	
вступ	a	a^1	b	b^1
D dur	D dur	D dur	D – G – e – D	D – G – e – D
1-2	3-10	11-18	19-26	27-34

Двотактовий вступ, що базується на тоніко-домінантовому поєднанні готує слухача до появи теми та стає незмінною гармонічною основою першого речення. Активна, яскрава тема «а» інструментального типу із моторними шістнадцятками, а також з терцієвою второю створює алюзію до скрипкових награвань під час народного свята (див. Приклад № 1).

Приклад №1 М. Ластовецький «Швидкий» (3-6тт.).



У другому реченні композитор розвиває мелодичний матеріал, який набуває рис пісенності із довгим фразуванням. Зауважимо також розширеність

гармонічного плану, що полягає у введенні відхилень до тональностей першого ступеня спорідненості, зокрема до Соль мажору та мі мінору.

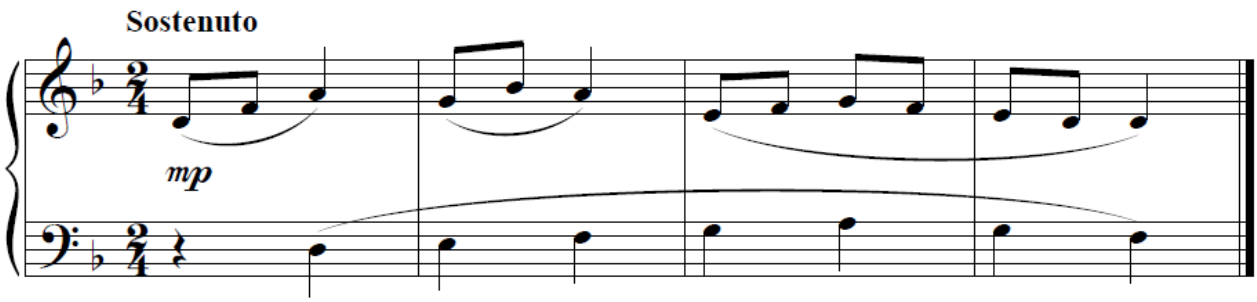
Кардинально змінює образний зміст композитор у другій п’єсі циклу, у «Помірному» танцю, що вкладений у варіаційну форму (див. схему №2).

Схема № 2 «Помірний»

Розділи	a		a^1		a^2		a^3		coda
Тематичний матеріал	a	b	a^1	b^1	a^2	b^2	a^3	b^3	a
Тональність	d moll		d moll		a moll		d moll		d moll
Кількість тактів	1-16		17-32		33-48		49-64		65-70

Матеріал контрастує перш за все ладово, оскільки вводиться одноіменний мінор – d moll. Вже звучання перших тактів створює тужливий, сумний образ. Наспівна тема «а» викликає алюзії до українських журливих пісень, яка сповнює слухача тугою та сумом (див. Приклад № 2). Партії обох рук створюють гармонічне двоголосся. Друге речення сповнене розвитку музичного полотна, адже композитор пожвавлює частоту гармонічних змін, які, в свою чергу, збагачуються еліпсисами та відхиленнями, зокрема до Соль мінору.

Приклад № 2 «Повільний» («Два бойківські танці») 1-4тт.



У першій варіації композитор використовує синкопований рух, що додає більшої танцювальності побудові. У вертикалях переважають квартові та квінтові співзвуччя, що викликають алюзії до звучання народних інструментів.

Ніжний образ демонструє композитор у другій варіації. Автор змінює регістру та вводить «прохальні» терцієві інтонації у партії лівої руки, що ще більше підсилює настроєвий зміст побудови.

У четвертій варіації образно-настроєва лінія набуває нових відтінків, адже композитор знову співставляє регістри. Тема звучить у партії лівої руки в малій октаві, що додає мелодії поважного, розважливого змісту. Зауважимо введення автором важких поліакордових грон кварто-квінтового співвідношення, що, знову ж таки, свідчить про звукозображальність. В процесі динамізації музичного полотна М. Ластовецький розширює гармонічну вертикаль, яка посилює напругу музичного вислову та призводить до появи кульмінації у 64 такті.

У коді композитор проводить основну тему в тональності ре мінор, яка викладена скорочено (лише перше речення). Патетично та значимо звучить початкова інтонація теми «d-f-a», що постає перед слухачем останнім поштовхом, який завершується автентичною каденцією.

У цьому циклі композитор застосував ефекти звукозображальності, що полягали у відтворенні звучання народних музичних інструментів, зокрема скрипки та дуди. Засобом єдності циклу постає контраст образно-змістової лінії. Композитор протиставляє два різнохарактерні танці та об’єднує їх в цикл, створюючи алюзії до «Рапсодій» Ф. Ліста та М. Лисенка.

При роботі над цим циклом слід підкреслити особливості звучання народних інструментів, адже композитор використовує елементи звукозображальності. Разом з тим слід залишати впізнаваність основної теми (у «Помірному» танці) попри різноманітність образних трансформацій та працювати над увиразненням основної теми, що проходить у різних голосах. У

цьому циклі важливий контраст обох п’єс, тож при виконанні слід максимально його загострити.

2.3Прояви сучасних музичних тенденцій у «Раціональних ескізах».

Використання найбільш сміливих експериментаторських методів, які б відображали сучасну музичну мову, дослідники прослідковують у творчості В. Сильвестрова, Л. Дичко, Л. Грабовського, М. Скорика, Є. Станковича, В, Камінського та інших. У своєму фортепіанному доробку М. Ластовецький постійно експериментує із засобами музичної виражальності, що призводить до появи у 2018 році оригінального інноваційного циклу «Раціональні ескізи». Варто зазначити, що це перший цикл українського композитора на основі дванадцятитонової техніки з використанням бойківського фольклору, що належить до дидактичного репертуару.

Цикл містить 12 ескізів-замальовок, що передають різноманітні образно-настроєві стани: №1 («Мрійновтома»), №2 («Забуті фанфари»), №3 («Подих вальсу»), №4 («Розумна» коломийка»), №5 («І задзвонили дзвони»), №6 («Запрошення до гавоту»), №7 («Драматичний етюд»), №8 («Міні-бурлеска»), №9 («Сходження на Голгофу»), №10 («Ритуальне дійство»), №11 («Короткі варіації»), №12 («Ремінісценції»).

Програмні назви допомагають виконавцеві якнайповніше проникнутись в образно-ідейний задум творів та якнайкраще відтворити характер музичних образів.

Звернення автора до особливого способу організації звукового матеріалу, а саме до дванадцятитонової додекафонної техніки, свідчить про раціональне начало, що стає основою для методів роботи із музичним матеріалом. У кожній п’єсі композитор використовує серійний ряд із певною логікою організації, з якої вибудовує твір, його елементи та структуру. У більшості п’єс прослідковуємо яскраву інтонаційну лінію - ряд, яка змінюється залежно від характеру п’єси.

Зокрема, щоб досягнути в епізодах напруженого, патетичного звучання автор використовує серію звуків речитативного характеру із експресивними ходами. У таких п'єсах як «Подих вальсу» (№3), «Драматичний етюд» (№7), «Короткі варіації» (№11) відбувається постійне повторення усіх дванадцяти тонів серії, що використовується задля посилення емоційного напруження музичного вислову.

Особливу увагу композитор надає ритму, який у творах, написаних додекафонною технікою виступає одним із засобів розвитку музичного матеріалу. Зокрема у п'єсі «Короткі варіації» (№11) контрапунктом до незмінної теми постають її ритмічні варіанти. Зауважимо також гіпертрофовану ритмічну деталізацію у творах, що спрямована на подолання відчуття рівномірності метричної пульсації а також «стирання» тактових меж.

У «Раціональних ескізах» композитор використовує складні сонористичні комплекси, зокрема у п'єсі «Забуті фанфари», автор вводить тремулюючий рух акордів із плавним наростанням та спаданням звучності, що викликає алюзії до поступового наближення і віддалення звучання. Також простежуємо у п'єсах елементи звукозображальності, що проявляються у прагненні передати технічні прийоми гри на народних інструментах. Разом з тим М. Ластовецький вводить танцювальні ритмоформули, зокрема вальсу, гавоту та бурлески а також народно-жанрові елементи коломийки. Весь цей звуковий потенціал композитор поєднує із додекафонною технікою, які утворюють унікальні звукові ефекти, що викликає прямі алюзії до сюїти ор. 25 А. Шенберга.

Багатство агогічних, динамічних змін, артикуляцій створює надзвичайні сонористичні ефекти, які додають звучанню витонченості. Прикладом цього є п'єса №2 «Забуті фанфари». Зауважимо також і прагнення композитора подолати слухову інерцію, яка є характерною для творів, написаних в серійній техніці.

У «Раціональних ескізах» автор звертається до різноманітних жанрів та форм, зокрема до етюду, бурлески, гавоту, вальсу, коломийки, строгих та

жанрових варіацій. Також у цьому циклі М. Ластовецький втілює звукові образи, зокрема у творах «Забуті фанфари» та «І задзвонили дзвони».

Значну роль композитор приділяє поліфонії, яка є провідним принципом розвитку музичного матеріалу у кожній п'єсі. Автор також звертається до поліфонічних форм, зокрема у п'єсі № 11 «Короткі варіації», у перших трьох варіаціях, композитор послуговується використанням строгих варіацій на незмінну тему.

У циклі переважають одночастинні композиції («Мрійновтома» №1, «Забуті фанфари» №2, «Подих вальсу» №3, «Міні-бурлеска» №8 та «Ритуальне дійство» №10), тричастинні: («Запрошення до гавоту» №6, «Драматичний етюд» №7), варіаційні («Короткі варіації» №11), та вільні форми («І задзвонили дзвони» №5, «Сходження на Голгофу» №9, «Ремінісценції» №12).

«Раціональні ескізи» у фортепіанному доробку М. Ластовецького постають своєрідною «творчою лабораторією», в якій композитору вдалось поєднати фольклорні елементи, сучасні композиторські техніки та створити високохудожній мистецький твір.

Під час опрацювання цього циклу насамперед варто ознайомитись із статтями дослідників, що пояснюють структуру твору та визначають серію, задля кращого її інтонування. Тож у цьому творі слід максимальну увагу приділити теоретичним постулатам для максимально точного реалізованого музичного матеріалу.

Варто зазначити особливу цінність циклу «Раціональні ескізи», у якому певні п'єси можна окремо виконувати ще під час навчання у музичній школі, що дозволяє розкрити особливість додекафонної техніки. Вона полягає, насамперед, у самому принципі організації музичного полотна, фактурному викладі, опрацюванні серії, що викликає алюзії до ритмо-інтонацій народно-пісенного джерела.

2.4 Відображення світу дитинства у фортепіанних циклах для юних піаністів

До написання творів для дітей зверталось чимало відомих європейських композиторів, зокрема слід згадати «Альбом для юнацтва» Р. Шумана, високовартісні опуси К. Дебюссі, Б. Бартока, Б. Бріттена та інших.

Першими українськими композиторами, які розпочали писати фортепіанну музику для дітей були Микола Вілінський («Дитячий альбом» (1923р.)) та Борис Яновський («Бублики» (1926р)). Згодом з'являються композиції Я. Степового, зокрема цикл «Збірник українських творів для фортепіано», що вміщував обробки народної музики та «Перші кроки несміливого музиканта», Л. Ревуцького «Три дитячі п'єси» (1929р.). Проте засновниками української дитячої фортепіанної музики стали В. Косенко та В. Барвінський.

Творчий доробок В. Барвінського налічує безліч творів для юних виконавців різної піаністичної складності. Зокрема слід згадати його «Наше сонечко грає на фортеп'яні» (1935р.), «Шість мініатюр на українські народні теми» (1925р.), «Українській народні пісні для фортепіано» (1929р.) та «Колядки та щедрівки» (1935р.). Згодом його шлях продовжив Н. Нижанківський написавши збірник п'єс «Фортеп'янні твори для молоді» (1935р.). Також твори для дітей створили знані західноукраїнські митці, зокрема Б. Кудрик, Р. Савицький, М. Фоменко, які згодом вимушено емігрували. Актуальними для педагогічної практики є програмні цикли В. Барвінського, Н. Нижанківського, В. Косенка, М. Колесси, М, Скорика, О. Білаша, Б. Фільц, М. Степаненка, І. Щербакова, Ж. Колодуб, М. Ластовецького та інших. Варто зауважити особливу складність у написанні композицій для юних музикантів, адже робота потребує певного досвіду у спілкуванні з дітьми, здатність розуміти їхні потреби та особливість сприйняття музичного матеріалу. На сучасному етапі розвитку українського педагогічного репертуару для вихованців фортепіанних відділів значну увагу композитори приділяють створенню музичних образів, які є

доступні юному слухачу. Значної популярності серед юних піаністів здобули фортепіанні твори М. Ластовецького.

Початок роботи над творами з дитячою тематикою М. Ластовецьким, дослідники життєтворчості композитора відносять до раннього, «подільського» періоду його творчості. Варто зазначити, що зацікавлення відбулося завдяки впливу рідного дядька композитора, дитячого письменника Миколи Магери. Назви композицій М. Ластовецький обирає таким чином, щоб вони були доступними для дитячого сприйняття, тож світ дитинства у фортепіанній творчості автора сповнений різноманітними візуальними образами, які зацікавлюють юних виконавців, створюючи поштовх до розвитку різноманітних фантазій та мрій. Разом з тим композитор вміло інкрустує у дивовижні музичні твори різноманітні складнощі, що сприяють розвитку техніки, внутрішнього слуху, ладо-гармонічного та темпо-ритмічного відчуття. Дитячі п'єси є надзвичайно багатогранними, адже охоплюють коло різних жанрів та образів.

Сприйняття сучасної музики напряму залежить від формування мистецьких смаків юних музикантів. Особливу увагу, під час навчання нового покоління, слід приділяти підбору музичного репертуару, що складатиметься з творів сучасних композиторів. Дорофєєва В. у своїй статті «Твори сучасних українських композиторів для дітей: концептуальний підхід» наголошує: «Нерідко композитори, «фантазуючи музичною мовою», вже у дитячих творах втілюють складні явища та спонукають маленьких виконавців до усвідомлення музичного знаку, змісту, символу шляхом вільних асоціацій. Художньо-образне мислення дитини збагачується новими естетичними враженнями. Поступово в неї складається індивідуальне ставлення до оточуючого світу, що відображається і на виконанні творів» [14, с. 71]. Таким чином юні музиканти краще розумітимуть сучасну музику сприймаючи її більш відкрито та вільно, і будуть підготовлені до слухання серйозної музики. Фортепіанна музика Миколи Ластовецького слугує потужним підґрунтям для формування музичних смаків в музикантів молодшого віку.

Більшість композицій для дітей об’єднані у цикли, які присвячені найменшим музикантам та сповнені дитячими настроями та образами, або ж з опорою на народнопісенні джерела. Зокрема слід згадати «Дитячу мозаїку» з першого зошита, «Дитячий калейдоскоп» з другого зошита, «Музичні обрії» та «Маленька «сонечкова» сюїта» з третього, «Легкі фортепіанні переспіви галицьких ягілок» з четвертого зошита, «Десять мелодій легеньких для віртуозів маленьких» та «П’ятдесят поліфонічних п’єс-канонів на теми українських народних пісень» з п’ятого.

У циклах переважають прості дво- та тричастинні форми, задля якнайлегшого розуміння найменших музикантів. У гармонічному плані переважає традиційна функційна система. Особливу увагу автор приділяє поліфонічним жанрам, зокрема канону. Часто, М. Ластовецький вводить елементи підголоскової поліфонії, щоб наблизити маленького виконавця до традицій виконання народнопісенного джерела. Подекуди можна зустріти підтекстовані мелодії, що дають змогу учням проспівувати її перед та під час виконання.

У композиціях із яскраво вираженим образним змістом, наприклад у таких творах як «Скарга малюка», «Танець метеликів на лузі», «Лялькова колисанка» композитор створює виразні звукозображальні елементи, щоб допомогти юному виконавцю не лише технічно вдосконалювати свої навички, а й чітко уявляти та передавати образне навантаження твору.

У всіх дитячих фортепіанних циклах головною рисою є образність, що максимально близька до юного слухача. Тож при роботі над творами слід особливу увагу приділити створенню музичних історій для маленьких піаністів задля якнайкращого розуміння розвитку музичного матеріалу та змісту твору.

2.5 Значення жанрів танцювальної музики у циклічних творах М. Ластовецького.

Звернення композиторів до жанрів танцювальної музики сягають ще XVII – XVIII століть, зокрема у творчому доробку Ж. Рамо та Ф. Куперена. Відтоді чи не кожен автор апелює до танцювальної музики, проявляючи в ній чи то характерні національні ознаки, чи то форму танцю, чи то особливу ритмоформулу.

В українській музиці до танцювальних жанрів звертались такі композитори як М. Лисенко, Д. Січинський, Я. Степовий, В. Косенко, В. Барвінський, Н. Нижанківський та інші. П'єси ґрунтуються на народних танцях, які створюють веселе, жартівливе образно-настроєве навантаження. Для цих творів властиві повторювані інтонації з переважаючим дводольним метром із рухом восьмими та шістнадцятими тривалостями та гострим синкопованим ритмом.

До жанру вальсу М. Ластовецький звертається чи не у кожному своєму зошиті «Фортепіанних п'єс для дітей та молоді». Зокрема у другому автор розпочинає цикл шести «Маленьких старовинних вальсів» (№1, 2, 3), а у третьому зошиті продовжує публікуючи вальси №4, 5, 6. Вже у п'ятому зошиті автор помістив новий цикл, що містить п'ятнадцять старовинних вальсів. Для аналізу ми обрали найпоказовіші композиції із першого циклу «Маленьких старовинних вальсів», зокрема № 3 та №6, які якнайповніше відображають особливості музичної мови двох образних ліній – ліричної, з опорою на народнопісенне джерело, та танцювальної, із застосування сучасної виразової системи та опори на жанр.

Маленький старовинний вальс №3 e moll із другого зошита, композитор вклав у складну двочастинну форму (див. схему №3).

Схема №3 «Маленький старовинний вальс» №3

A			A1				
a	b	c	a^1	b^1	c^1	c^2	coda
e moll	e moll	h moll	e moll	e moll	e moll / G dur	A dur	e moll
1-16	17-40	41-64	65-72	73-88	89-104	105-120	121-124

До загального настрою твору вводить сумний, тужливий вступ, що ґрунтується на звучанні порожніх, остинатних октав у крайніх голосах, що створюють ефект мерехтливого світла. Ці проведення поєднуються із «повзучими» середніми голосами, вертикаль яких утворює дисонуючі співзвуччя. Вступ слугує своєрідним підготовленням до початку танцю.

Поява наспівної, ліричної мелодії викликає алюзії із тужливою української народною піснею. Надзвичайно вокальна, широкого дихання мелодія, із типовим для народного мелосу мажоро-мінорним співставленням фраз, яке містить подвійне повторення, створює оповідний характер побудови. Композитор вміщує мелодію в розмір 6/4 задля якнайкращого цілісного фразування теми, під час виконання. Зауважимо також остинатний секундовий елемент нот «h» - «c», що наче змагаються між собою, та додають звучанню музичного полотна певного неспокою.

Поява нового тематичного елементу «c» вводить контраст до попередньої побудови, створюючи новий меланхолійний образ. Для цієї побудови характерний розробковий тип викладу, в якому основний мотив секвенційно розвивається, та призводить до ряду відхилень у тональності першого ступеня спорідненості до e moll, зокрема до D dur та h moll. Композитор здійснює відхилення за допомогою введення різних обернень домінантового септакорду, які завершують весь ланцюг відхилень тональністю h moll.

Повернення до початкових інтонацій вступу відбувається у скороченому вигляді (лише 8 тактів) в ускладненому гармонічному обрамленню, що вкладається у наступну послідовність: $|^{65}VI_2 – |^{66}d^5{}_3 – |^{67}d^5{}_3{}^{+b4+62}$ - $|^{68}\ d^5{}_3{}^{+4+\#6}$, що згодом переходять у повзучі висхідні малі терції із субсекундою.

Новий розвиток образно-настроєвої лінії продовжується у побудові «b^1», яка характеризується введенням підголоскової поліфонії у різних голосах задля посилення відчуття опори на український народний мелос.

Зовсім інший образ експонує композитор у побудові «c^1», яка інтонаційно споріднена із темою «с», проте вирізняється інтенсивністю у розвитку мелодичного матеріалу. У цій побудові автор створює легкий, дещо наївний характер, що досягається завдяки введенню стакатованих елементів та прозорості фактури. Розвиток цієї побудови призводить до перерваної каденції, що знаменує основну кульмінацію всього твору.

Побудова «с2» є найбільш фактурно наповненою та динамічно насиченою, адже тут зосереджена основна кульмінація твору. Вона звучить монументально та напружено, адже композитор збагачує основну мелодію гармонічно, додаючи септакорди, тож утворюються наступні вертикальні послідовності: $|^{105}\ s_7 – s_7 – II65 – s_7 – S^5{}_3\ |^{106}\ s_7$ - $D^4{}_3 \rightarrow$ (~~G dur~~) $|^{107}\ III_7 – III_7 – t^6{}_5 – III_7 – III^5{}_3\ |^{108}\ D^4{}_3{}^{+4} – D^4{}_3 \rightarrow$ (~~F dur~~). Еліптичні звороти, що ними послуговується М. Ластовецький, спричиняються до підсилення емоційної напруги побудови та створюють особливий ефект. Раптова зміна настрою, попри продовження розвитку мелодичної лінії, виникає внаслідок використання прозорої фактури та зміни динамічного плану з *ff* на *sub. pp*, що супроводжує ніжну, трепетну мелодію. Друге речення побудови завершує розвиток образно-настроєвої лінії твору, що підсилюється довершеністю гармонічного плану (автентичною каденцією).

[2] Домінантовий тризвук з заміненою пониженою квартою та доданою секстою.

Наче епілог з'являються тремолюючі акорди, що зненацька застають слухача яскравими співзвуччями, що утворюють наступну послідовність: s_7 – D_7 – t_{11} – t^5_3.

У цій мініатюрі весь спектр засобів музичної виражальності підпорядкований основній меті – створити монолітну образно-настроєву лінію та передати всі відтінки та нюанси її розвитку. Гармонічна мова збагачена альтерованими акордами, що виникають внаслідок голосоведення, адже кожна мелодична лінія має свою логіку розвитку. Твір надзвичайно музикальний, та легко лягає на слух, разом з тим він сповнений складнощами, які націлені на розвиток технічних навичок піаніста.

У третьому зошиті «Фортепіанних п'єс для дітей та юнацтва» композитором видані 3 старовинні вальси (4,5,6). Перші два відзначаються лаконічністю викладу та ностальгійним образно-настроєвим змістом. Однак вальс №6 – це п'єса концертного типу, яка вирізняється з-поміж інших формою та настроєм.

Вальс – бостон - це американський салонний танець ліричного, подекуди сентиментального характеру. Це різновид повільного вальсу, що виник наприкінці XIXст. Особливою популярністю він користувався в Америці та Європі у 1920-х роках. Головна відмінність від класичного віденського танцю полягає у використанні паузи у супроводі на третій долі, інколи на другій. У вальсі — бостоні мелодичне начало домінує над ритмічним, часто композитори застосовують прискорення та сповільнення темпу. Зокрема варто згадати вальс – бостон з балету Р. Глієра "Червоний мак", у Фортепіанній сюїті «1922» та струнному квартеті П. Гіндеміта, а також у «Партиті» Е. Шульгофа.

«Маленький старовинний вальс №6», друга назва якого є вальс – бостон, вкладений у складну тричастинну форму з елементами варіаційності, вступом та кодою (див. схему № 4).

Схема № 4 «Маленький старовинний вальс» №6

вступ	A			B				A		coda
a	b	c	a^1	d	e	d^1	a^2	b	c	c+a+b
D dur	D dur	G dur		-	-	-	-	D dur	G dur	D dur
1-8	9-40	41-80	81-93	94-108	109-124	125-159	160-178	9-40	41-80	179-210

У загальні настрої твору вводить граційний восьмитактовий вступ. Поява теми «а» створює таємничий, загадковий образ. Викладення теми у низькому регістрі із додаванням хроматизмів підсилює польотність мелодії. Фактура відповідає типовому вальсу – бостону із паузою на третій долі. Гармонічна вертикаль сповнена акордами традиційної функційної системи.

Поява нового тематичного елементу «b» вносить контраст до попередньої настроєвої лінії, демонструючи більш ніжний образ. Наспівна, виразна тема, інкрустована у переважаючому тоніко–субдомінантовому гармонічному співвідношенні підсилює зміст твору. Разом з тим композитор послуговується введенням підголоскової поліфонії, задля фактурного збагачення твору. Розвиток інтонаційного матеріалу призводить до появи першої кульмінації (71-74тт.), що підкріплена потужною акордовою вертикаллю та октавним дублюванням основної теми. Раптова поява інтонацій вступу слугує переходом до наступної частини «В».

У побудові «В» композитор уникає будь-якого тонального центру, створюючи низхідні півтонові ходи у кожному із шарів фактури, що передає бентежний та невизначений стан. Поява еліптичних ланцюжків, з використанням домінанти до наступної тональності (першого ступеня спорідненості) підсилюють напругу у музичному вислові. Зауважимо використанням композитором акордів подвійної домінанти, та малих і великих септакордів із

розщепленими примами та терціями. Поява мотиву «his» - cis – d – cis – ais – h – a – b, викликає алюзії до звучання секвенції Dies irae, яка згодом з'являтиметься у наступних побудовах. У розділі «B» композитор створює контрастний до попереднього образ, в якому виразова система прагне до емансипації. Поступовий розвиток музичного матеріалу, призводить до появи низхідних октав, які рухаються півтоновим кроком, що ще більше підсилює емоційну напруженість вислову. На противагу цьому елементу композитор вводить висхідний рух великими септакордами із розщепленими терціями, що викликає алюзії до джазових гармоній. Знову повернення до октавних "повзучих" ходів, які впадаючи все нижче та нижче за регістром до малої та великої октави, з акцентованими октавами, створює величний, моторошний та грізний образ. Задля більшого насичення музичного полотна композитор послуговується остинатними елементами, зокрема змаганням звуків «d» - «c» - «cis», які ще більше підсилюють напругу звучання.

Поява інтонацій вступу, створює таємничий образ, адже Микола Адамович послуговується модуляційними півтоновим ходами. Автор застосовує короткі інтонації, які неначе натякають на повернення до танцю. У цій побудові композитор звертається до акордів терцієвої будови із доданими тонами. Також зауважимо висхідний пощабельний рух квартсекстакордів, з тональною опорою у Fis dur.

Повернення до початкового образу знаменує точна реприза перших двох побудов, проте автор завершує їх новим витком розвитку теми «c». Композитор надає їй більш мрійливого забарвлення, а її інтонації розвиваються мотивно-секвенційно із підкріпленням еліптичних ланцюжків.

Масштабна кода, що розпочинається у 184 такті, є синтезом інтонацій двох тематичних елементів «a» та «c», які наче «змагаються» між собою. Досить впевнено та раптово з'являється інтонація теми «b», підкріплена акордами домінантового та тонічного септакордів, які завершують музичний твір.

Цей вальс створює потужну динамізацію форми на рівні всього циклу. У цьому творі композитор послуговується використанням сучасної музичної мови, що проявляється у прагненні створити унікальні звукові комплекси та ефекти. Саме завдяки звуковим комплексам композитор прагне осучаснити жанр вальс-бостону сучасною гармонією. Зауважимо також інтонаційні арки між частинами, що слугують об'єднуючим фактором всієї композиції. Для цих п'єс характерний лаконізм викладу, задушевність. Всі вальси різноманітні за образом та змістом. У кожному з них композитор втілює унікальні риси стилю, що виникають внаслідок використання бойківських народних ритмів та інтонацій з опорою на європейський жанр.

Робота над «Маленькими старовинними вальсами» потребує від виконавця достатньої технічної підготовки у виконанні репетиційних октав, розвинуте почуття форми та фантазії. У всіх вальсах попри різноманітні технічні складнощі, все ж основною залишається диференціація у звучанні гомофонно-гармонічної фактури.

2.6 Переплетення образотворчого музичного мистецтва на прикладі циклу «П'ять прелюдій і постлюдія».

Риси імпресіонізму якнайповніше репрезентовані у П'яти прелюдіях та Постлюдії М. Ластовецького (дві з яких інспіровані роботами знаних українських художників П. Левченка і М. Пимоненка). У своїй фортепіанній циклічній творчості композитор прагне створити звукові пейзажі, що насамперед відсилає нас до творчості К. Дебюссі, зокрема його «Садів під дощем», що проявляється у переданні найтонших переходів світла та тіні, тепла та прохолоди, насиченості та прозорості.

Відкриває цикл Прелюдія №1 «Картина Левченка» інспірована враженням від споглядання картини Петра Левченка (1856-1917р.). Композитор створює ніжний, ліричний образ, який підкреслюється звучанням виразної мелодії. Задля

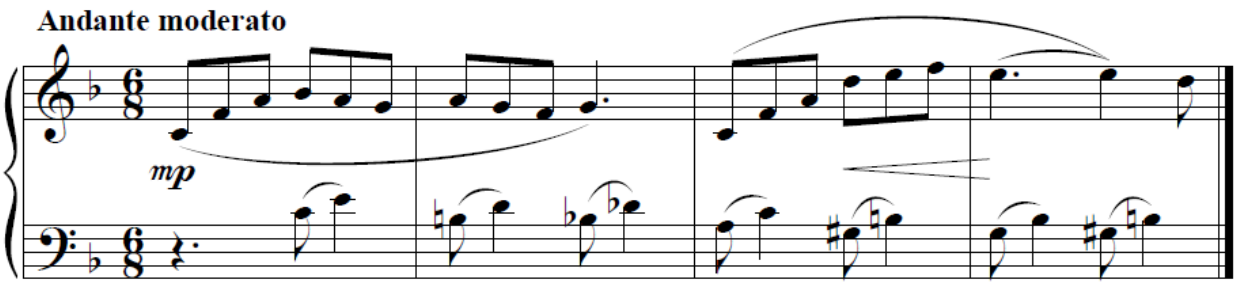
втілення своїх відчуттів композитор обирає особливу тональність - F dur та гомофонно-гармонічну фактуру. Для створення повноцінного образу М. Ластовецький застосовує вальсовий ритм, що довершує звучання музичного полотна. Свій задум композитор втілив у простій тричастинній формі (див. схему № 5)

Схема № 5 «Прелюдія №1» («Картина Левченка»)

a	b	a^1
a	b	a^1
F dur	fis moll	F dur
1-20	21-30	31-45

В загальні настрої твору вводить легка, мрійлива тема «а» (див. Приклад № 3).

Приклад № 3 Прелюдія № 1 (1-4тт.).



Її гармонічне обрамлення сповнене акордами традиційної будови із використанням доданих та альтерованих тонів, які підтримують відхилення до тональностей Fis dur, A dur, D dur, fis moll. Тема постає тим ядром, яке набуває суттєвої модифікації та створює імпульс до безперервного розгортання ланцюга тематичних асоціацій.

Більш схвильований образ створює композитор у наступній побудові «b». Застосування ланцюжка співзвуч утворюють наступну послідовність: $|^{21}$ $T_7^{\#1\#3\#5b7}$ $|^{22}$ $T_7^{\#1\#3\#5b7}$ $|^{23}$ $VI_7^{\#3}$ $|^{24}$ $VI_7^{\#3}$ $|^{25}$ $T^6_4{}^{\#1\#5}$ $|^{26}$ $T^6_4{}^{\#1\#5}$ $|^{27}$ $T^6_4{}^{b3}$ $|^{28}$ $T^6_4{}^{b3}$ $|^{29}$ VI_2^{b1b5b7}. Подекуди ця п’єса викликає алюзії до прелюдії К. Дебюссі «Дівчина з волоссям кольору льону».

Повернення до початкового образу є більш розгорненою репризою простої тричастинної форми та додає побудові більшої динамічності.

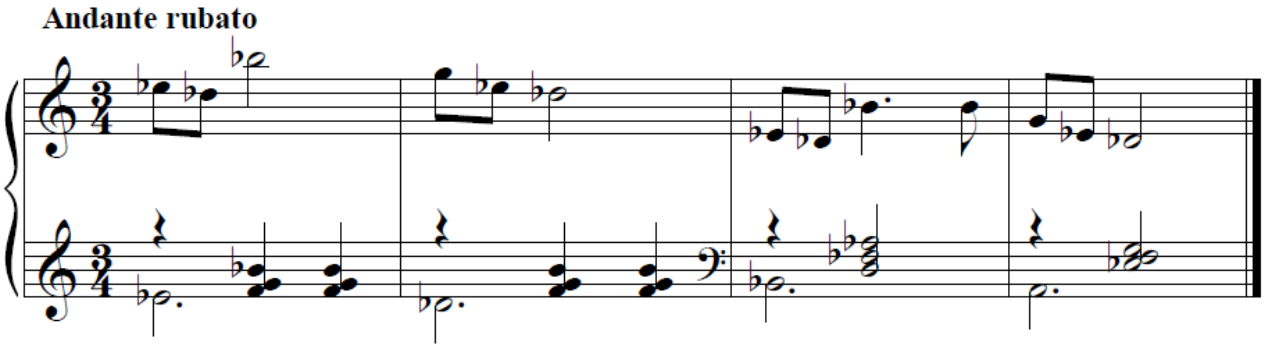
Наступна п’єса – Прелюдія №2 слугує контрастом до попередньої мініатюри, передаючи химерний, ілюзорний стан. Композитор створив просту тричастинну композицію із кодою (див. схему № 6).

Схема №6 «Прелюдія» №2 («Маленький химерний вальс»)

a	b			a^1	
a	b	b^1	b^2	a^1	Coda
Es dur	F dur	F dur	F dur	Es dur	F dur
1-8	9-16	17-28	29-39	40-49	50-55

У першій побудові автор використовує сонористичну техніку, що проявляється у виокремленні акорду-барви («b» - «g» - «es» - «des»), що застосовується у різних регістрах, створюючи враження марева. На фоні цього співзвуччя з'являються акордові вертикалі, що нівелюють опору на Es dur та ще більше посилюють темброво-колористичний ефект побудови (див. Приклад № 4).

Приклад № 4 Прелюдія №2 (1-4 тт.).



Контрастом до попереднього образу, постає друга побудова, що характеризується гротескним, дещо зловісним настроєм, який підсилюється рвучкістю ритмічного малюнку, а також використанням ходів на зменшені та збільшені інтервали. Доповненням образу постали акордові вертикалі із опорою у «F», що утворюються за допомогою введення секундових співзвуч, а також використання низхідного півтонового руху малих мажорних септакордів, що збагачує музичне полотно новими барвами. У цій побудові прослідковуємо чотири хвилі розвитку тематичного матеріалу, які призводять до генеральної кульмінації, що починається у 29 такті. Раптова пауза у 39 такті слугує вагомим елементом у розвитку драматургічної лінії п’єси та слугує раптовим прининенням цього насмішкуватого награвання.

Повернення до початкового образу марення знаменує репризу тричастинної форми. У коді автор використовує грізні та дещо настирливі елементи з партії лівої руки теми «b», наче прагне створити ефект вторгнення цієї активної теми, проте, все ж, наче відгомін у динамічному вирішенні *pp* з’являється мелодія теми «b». Такі репризи створюють об’єднуючі фактором, що творить архітектоніку цілої п’єси, створюючи інтонаційні арки.

У цій п’єсі композитор використовує типову для вальсу ритмоформулу партії лівої руки, проте мелодика та гармонічна мова відображають абсолютно індивідуальні ремінісценції крізь призму власного творчого стилю.

Прелюдія «Кіноностальгія» слугує ліричним центром всього циклу, вкладена у просту тричастинну форму (див. схему №7).

Схема №7 Прелюдія («Мелодія з кінофільму»)

a		b	a
a	a^r	b	a
1-20	21-32	33-38	39-12
a moll	d moll	C dur	a moll

В загальні настрої твору вводить сумна, лірична мелодія вокального типу, обрамлена в прозору фактуру. У партії лівої руки композитор застосовує низхідних пощаблевий рух секстами та, згодом, сектами, що підкріплює образно-настроєву лінію твору.

Наступна побудова «a^r» характеризується розвитком інтонацій теми та введенням еліптичних ланцюжків, що додають музичному полотну більшого насичення та барв.

Зміна темпу *Allegro* знаменує початок невеличкого нового епізоду, що передає схвильованість та тривогу. Для нього характерний складний ритмічний поділ, що проявляється у поєднанні пунктирного ритму та тріолей. В гармонічному плані прослідковуємо вертикаль, що ґрунтується на поєднанні наступних нот: «g» - «h» - «d» - «f» , яка у єдності із партією правої руки утворює перечення, що ще більше підсилює образно-настроєвий стан побудови. Зауважимо також і остинатний елемент - акорд, що об’єднує всю побудову в одне ціле.

Реприза складної тричастинної форми повертає слухача до первинного настрою та є точним повторенням побудови «а».

Прелюдія №4 «Картина Пимоненка», написана під враженням живопису знаного українського художника М. Пимоненка (1862-1912). У цій п’єсі

композитор використовує поліфонізацію музичної тканини, що створює підґрунтя для реалізації багатопланового музичного образу. Варто наголосити, що музична мова цієї п’єси має виразний національний характер, що проявляється у наспівній мелодії із характерними зворотами, а також звернення до жанрів маршу та танцю у крайніх частинах простої тричастинної форми.

Ця мініатюра вкладена у складну тричастинну форму (див. схему №8), написану у тональності d moll.

Схема № 8 Прелюдія «Картина Пимоненка»

A		B			A^1		coda
a	b	c	d	e	a^1	b^1	
d moll	d moll – B dur – g moll – d mol	F dur – es moll – Cis dur -	E dur	«e»	d moll	d moll – B dur – d mol	d moll
1-4	5-12	13-20	21-22	23-24	25-28	29-36	37-40

Ніжна, елегійна тема «a» продовжує розвиток ліричної лінії всього циклу. Кантиленна, наспівна мелодія викликає алюзії до української народної пісні. При гармонічному обрамленні цієї теми композитор послуговується акордами традиційної будови. Варто зауважити активне впровадження в музичну тканину поліфонічних елементів, зокрема підголоскової поліфонії.

Продовженням розвитку образно-настроєвої лінії твору постає друга побудова «b». Для неї характерна більша рухливість, що досягається завдяки введенню шістнадцятих тривалостей, які як підголоски пожвавлюють фактуру твору. Також зауважимо, що у цій побудові композитор впроваджує частішу зміну гармонічних пульсацій, що проявляється насамперед завдяки використанню мотивно - секвенційного розвитку, внаслідок чого виникають відхилення у тональності B dur та g moll.

Контрастом до попереднього розділу з'являється новий образ «c», що демонструє більш енергійний та бадьорий настрій. Використання композитором тридцять других тривалостей а також стакатованих елементів, додає темі більш запального звучання. Автор застосовує проведення теми у тональностях тонового співвідношення (F dur, es moll, Cis dur), що свідчить про поступове надання значущості звучання мелодичного матеріалу. Плавне згущення фактури призводить до ґенеральної кульмінації твору, що припадає на появу нового тематичного елементу «d».

Надзвичайно потужно та грандіозно, навіть дещо героїчно, звучить новий тематичний елемент, який підкріплений згущенням фактури, зокрема октавним дублюванням мелодії та акордовим супроводом. Автор знову змінює тональний центр на E dur, що увиразнює цю побудову з-поміж всіх інших. Максимальна насиченість динамічного плану поступово спадає, призводячи до побудови, яка темпово, динамічно гармонічно та фактурно контрастує із попередньою. У гармонічному плані це відображається перерваною каденцією до тональності bVI щабля (До мажору). Варто відзначити остинатну опору в «e», на основі якої відбується нанизування гармонічних комплексів, що утворюють наступні послідовності: $|^{23}$ $bVI^{5}{}_{3}{}^{b5}$ – $bVII_{9}{}^{b7}$ – $VII^{6}{}_{4}$ (→ ~~d moll~~) – DD_{7} → $|^{24}$ (G dur) $t_{6}{}^{b3}$ = $II_{6}{}^{\#5}$ – D_{9} – D_{7} $|^{25}$ t (d moll).

Реприза складної тричастинної форми скорочена, змінена та ускладнена фактурно, що підсилює образно-настроєвий зміст твору. Виразно та дещо патетично звучить інтонація, що перегукується між партіями обох рук в коді, яка закріплює в уяві слухача сумний, елегійний образ.

Наступна мініатюра «Романтична» прелюдія вкладена у варіаційну форму (див. схему №9)

Схема №9 Прелюдія №6 «Романтична»

a	a^1	a^2
a	a^1	a^2
fis	cis	his
1-10	11-18	19-24

Продовженням розвитку образно-настроєвої лінії, що була закладена у Прелюдії № 3, продовжує композитор у цій мініатюрі. У першій побудові автор створює схвильований, тривожний образ. Зауважуємо три фактурні пласти - основна мелодія із терцієвою второю, басова основа, що дає опорні тони, а також легкі, навіть дещо «неземні» арпеджовані тризвуки. У гармонічному плані прослідковуємо уникнення будь-яких тональних устоїв, а також перечення нот, що межує з атональністю. Особливу увагу автор зосередив на темброво-колористичних ефектах, що обрамлюють основну тему.

Перший розвиток інтонаційного матеріалу теми «а» зазнає фактурних змін, а також мотивно-секвенційного розвитку теми-ядра. У наступній побудові автор досягає особливого драматизму музичного вислову, що знаменує початок кульмінації (19-20тт.). Основна увага у цьому епізоді приділяється розвитку акордових комплексів, які стають частиною мелодії.

Завершує цикл «Постлюдія дощу», вкладена у просту двочастинну форму (див. схему № 10).

Схема № 10 «Постлюдія дощу»

a	a^1
a	a^1
«d»	«d»
1-31	32-48

Розпочинається п’єса стакатованими октавними перегукуваннями з устоєм в «d», що передають звучання крапель. Поява яскравої теми, збагаченої різноманітними штрихами, створює пікантне звучання. В процесі розвитку музичного полотна, окремі інтонаційні елементи теми зазнають мотивно-секвенційного розвитку, у півтоновому співвідношенні.

У побудові «a^1» композитор повертається до початкового образу, проте трансформує його завдяки зміні регістрів обох партій, надаючи більш похмурого настрою. Проведення остинатних перегукувань, створюють інтонаційну арку, що слугує об’єднуючим фактором всієї побудови.

У фортепіанному циклі «П’ять прелюдій і постлюдія» М. Ластовецький продовжує традиції романтичної мініатюри, втілюючи різноманітні образи, що відображають внутрішні переживання людини, а також стають музичним втіленням зорових образів. Музична мова творів зосереджена на якомога тоншому відтворенні різноманітних станів. У циклі значне місце займають побудови, в яких немає чітко визначеної тональної опори, що свідчить про акцентуацію на сонористичних ефектах музичного полотна.

При виконанні цього циклу особливу увагу слід приділити його цілісному звучанню, адже п’єси контрастують між собою настроєво та образно. Важливо також попрацювати над проведенням мелодичної лінії у правій руці, зокрема у таких п’єсах як «Прелюдія» №1, 3 та 4.

2.7 Синтез фольклору та неоромантичних тенденцій у фортепіанному циклі «Два скерцо»

Значне місце у творчому доробку М. Ластовецького займають твори середньої та великої форми. Зокрема слід згадати: «Два рондо», «Два скерцо» та «Дві поеми» з другого зошита, «Сонату» із третього зошита та «Дві ліричні рок-балади» із четвертого. Всі твори різноманітні за настроєм та змістом. Для аналізу ми обрали цикл, що якнайкраще репрезентує творчий метод М. Ластовецького.

Жанр скерцо розвивався поступово, від невеличкої інструментальної п’єси до частини у симфонії чи сонаті. Провідне місце у композиції посідає гумор, проте згодом, поступово виходячи за межі комічного в типізації художніх характерів, думок та почуттів. Саме у своїх чотирьох Скерцо Ф. Шопен виходить за рамки скерцозності, розвинувши різноманітні художні образи. В українській фортепіанній музиці цю традицію продовжив М. Лисенко у своєму «Героїчному скерцо» ор. 25. Разом з тим значного поширення набули веселі та грайливі скерцо або скерцино, для яких притаманна тричастинна форма із контрастною серединою. Зокрема слід згадати «Скерцино» ор. 11 М. Лисенка, «Скерцино на українську тему» ор. 112 М. Завадського, «Скерцо» Я. Степового.

Жанр скерцо у фортепіанній циклічній творчості М. Ластовецького репрезентований у циклі «Два скерцо» із 2 зошита «Фортепіанних п’єс для дітей та юнацтва» (2015р.), до якого входять п’єси «Буфон» та «Навздогін».

Відкриває цикл Скерцо «Буфон» вкладене у складну тричастинну форму з ознаками варіацій (див. схему №18).

Схема № 18 скерцо «Буфон»

A				B				A^1	
a	b	c	a^1	d	d^1	d^2	зв'язка	b^1	a^3
F dur	C dur	e moll	F dur	g moll	g moll	g moll	-	C dur	F dur
1-16	17-40	41-72	73-92	93-100	101-108	109-116	117-141	142-153	154-165

В загальні настрої твору вводить активна, грайлива початкова тема “a”, що звучить у тональності Фа мажор. Грайливість теми підкреслюється стакатованими ходами партій лівої та правої рук. Початкова інтонація («c»-«f»-«e»-«d») стає джерелом розвитку наступних мотивів, що розвивається наче вихор до кульмінації (5-6тт.) та спадає, повертаючись до основної тональності. Друге речення містить більш динамізований виклад, що простежуємо у збільшенні

регістру а також у потовщенні гармонічної вертикалі. Отже, композитор готує слухача до появи нового тематичного елементу.

Побудова “b” характеризується зміною метру (5/8). Підкреслена акцентами основної мелодії із терцевою второю, що викликає алюзії до традицій виконання народнопісенних джерел, та створює в уяві слухача картину народного свята. Інтонаційний елемент з теми “b” використовуючи модулюючу секвенцію призводить до тональності соль мажор. Друге речення цієї побудови характеризується ускладненим типом викладу, зокрема введенням октавного дублювання у партії лівої руки та зміненням регістру, що додає проведенню більш поважного, значущого звучання. Розвиток інтонаційного елементу з другої половини теми розвивається секвенційно, створюючи ланцюжок відхилень до тональностей G–C–Des–D. У такий спосіб автор досягає особливого ефекту «кружляння» голови після запального танцю.

Невеличкий тритактовий перехід готує нас до появи нового тематичного елементу “c”. Токатний тип викладу із підкресленими акцентами на першій долі створює рішучий, настирливий характер. Ще більше підсилює образно-настроєве навантаження твору - використання автором ефекту “повзучих” кварт, що також і підсилює звукозображальність цієї побудови, зокрема аналогії із звучанням народних інструментів. Тема зазнає мотивно-секвенційного розвитку і призводить до кульмінації (71тт.), що зупиняє увагу слухача на акорді домінантового тризвуку (з тональним устоєм у Ре мажорі), що призводить до появи теми “a^1”.

Повернення слухача до активного, жартівливого настрою відбувається у побудові a1. Послідовність проведень інтонаційних елементів зберігається, проте друге проведення характеризується динамізацією музичного викладу, що виникає внаслідок мотивно-секвенційного розвитку пощабельного інтонаційного елементу теми.

Контрастом до попередніх образів постає новий тематичний елемент “d”. Композитор змінює тональний центр до ніжного Соль мінору, що створює елегійне, дещо ліричне, образно-емоційне навантаження. У цій побудові

композитор використовує контрапунктичне поєднання трьох мелодичних ліній. Перша лінія являє собою наспівну, меланхолійну мелодію пісенного типу. Друга – низхідний синкопований секундовий рух, що у поєднанні додає музичній тканині більш напруженого звучання. А також третя лінія, мелодія інструментального типу, що ґрунтується на секундових, квартових та квінтових дисонуючих поєднаннях, що увиразнює музичне полотно новими терпкими звучаннями. Варіантне проведення теми “d” характеризується укрупненням мелодичної лінії акордами та збереженням опорних тонів основної мелодії. Згущуючи фактуру та насичуючи гармонію дисонуючими інтервалами композитор досягає високої напруги музичного вислову.

Поява нового тематичного елементу, що ґрунтується на остинатному повторенні звуку “e” у різних регістрах, стає своєрідним предиктом перед наступним етапом розвитку музичного матеріалу. У цій музичній побудові композитор повертається до викладення теми “a”, проте вже у зміненому вигляді, сповнену ходами на секунди та зменшені кварти. Перший мотив («c»-«f»-«e»-«d») зазнає образної трансформації поставши перед слухачем у гротескному вигляді, що в музичній мові композитор відтворив використанням мотивно-секвенційного розвитку висхідним півтоновим кроком.

Ґенеральна, феєрична кульмінація всього твору, відбувається у проведенні теми “b[1]” (142-153тт.). Активна, життєствердна тема, що звучить спочатку у До мажорі, а згодом у Ре мажорі, підкріплена динамічним планом та різноманітними штрихами, що увиразнює звучання мелодичного матеріалу.

Завершує розвиток образно-настроєвої лінії твору проведення теми “a” в основній тональності. Гармонічна мова сповнена акордів подвійної домінанти. У кульмінаційних зонах композитор застосовує співзвуччя терцієвої структури а також квартсекстакорди, що містять альтерації. Композитор часто вдається до модулюючих секвенцій із секундовим кроком. Таким чином автор максимально прагне підкреслити гротескність цієї п’єси.

У цьому творі композитор створює особливу форму, в якій побудови, нанизуються одна за одною для створення раптовості, примхливості,

декоративній барвистості зіставлень, що можемо порівнювати із імпровізаційністю народної музики. Зауважимо, що виконання цього скерцо потребує від виконавця значного технічного рівня задля реалізації всіх агогічних особливостей твору, а також вміння створити цілісний образ всього твору із всіма тонкощами змін.

У своєму другому скерцо “Навздогін” композитор створює інший образ, який вкладає у складну тричастинну форму (див. схему № 19) у тональності F dur.

Схема № 19 скерцо «Навздогін»

	A				B		A^1		
вступ	a	b	a^1	c	c^1	c^2	a^2	b^2	a^3
F dur	F dur	F dur	F dur / Des dur	D dur	h moll	D dur	F dur	F dur	F dur
1-4	5-21	22-36	37-54	55-58	59-62	63-75	76-91	92-111	112-135

В загальні настрої твору вводить активний чотиритактовий предикт, який передає невпинний рух. Заклична, активна тема “a” забарвлена яскравим національним колоритом завдяки введенню звучання лідійського ладу викликає алюзії із звучанням горну. Супроводжують мелодію акорди квартової будови, які додають звучанню ще більшої впевненості. Нове образно-настроєве навантаження зустрічаємо у побудові “b”, яка характеризується півтоновими низхідними ходами до гармонічного Фа-мажору, із яскравим ритмом. Поява теми “a” у партії лівої руки, а згодом у правій створює канонічну імітацію (37-41тт.) спочатку у F dur, а згодом (шляхом зіставлення і у Des dur), та, все ж

повертає звучання до основної тональності твору. У такий спосіб композитор прагне засобами музичної виражальності створити ефекти “перегонів”, що перегукується із задумом твору.

Зовсім інший образ демонструє композитор у розділі “В”. Танцювальна, енергійна тема із лідійським забарвленням, синкопований ритм в партії лівої руки, акцентовані акорди на відносно слабких долях а також чергування теми у мажорному та мінорному забарвлені - все це створює картину народного танцювального свята. Композитор вводить проведення теми у різних партіях та тональностях.

Реприза складної тричастинної форми повертає слухача до первинного образу. Композитор динамізує музичне полотно додаючи ланки відхилень, що призводить до ґенеральної кульмінації всього твору, зосередженої у 111-115тт.

У двох скерцо якнайповніше проявляється індивідуальний стиль автора, її багатий драматичний матеріал близький до народної музики. Однак гармонічний комплекс значно поповнений прийомами барвистого звукового живопису, близького до імпресіонізму, а драматична спрямованість споріднює її з романтичною музикою.

Попри таку складну архітектоніку композицій особливу увагу потрібно приділити вмінню раптово реагувати на зміну образу, який у прочитанні інтерпретатора має бути довершеним і не втрачати своєї індивідуальності. Разом з тим, у цих творах є складний технічний рівень, а саме велика кількість арпеджованих пасажів, октавних проведень, а також масштабних акордових вертикалей, які вимагають від виконавця слухового контролю та розуміння розвитку образних ліній.

Обидва скерцо об’єднує рухлива тридольність пульсації – 6/8 та 3/4 . Для скерцо «Буфон» характерне співставленням епізодів у розмірі 5/8, що підкреслює опору на народно-жанрову танцювальну музику. В окремих епізодах композитор пише варіанти виконання окремих тактів – для більш високого професійного

рівня виконавців, а також дещо полегшений варіант, щоб п’єси були доступні музикантам різного рівня технічної підготовки.

ВИСНОВКИ

Фортепіанна музика М. Ластовецького - різноманітна за формою та змістом - провідна сфера його творчості. Всі засоби виражальності підпорядковані головній меті – якнайкраще розкрити ідейний задум твору, передати його художньо-образний зміст.

Композитор продовжує традиції української класичної музики, що проявляється в опорі на український пісенний мелос, зокрема Бойківщини та Поділля, а саме його метроритміку та глибинні інтонації. У творах автор відобразив багатопланові життєві враження, різноманітні відтінки внутрішнього світу, картини природи. Музична мова рясніє зміною фарб, світлотіньовими ефектами, багатством колориту, що надають фортепіанній музиці М. Ластовецького емоційної експресії, що ставить перед виконавцем складні піаністичні завдання.

Інтонаційною основою для п'єс послужили оригінальні та стилізовані під них народні пісні. Часто композитор послуговується дублюванням основної мелодії квартами, квінтами, малими, великими та зменшеними інтервалами, завдяки чому відтворюється специфіка звучання народного інструментального ансамблю з його неточними дублюваннями і дисонантною підголосковістю. Особливе місце у п’єсах М. Ластовецький відводить ритмічному началу, що сам автор пояснює впливом на нього українських народних танців та пісень. У проаналізованих циклах простежуємо неодноразове звернення до переінтоновування, орнаментування тем, а також розвиток теми-ядра, який в процесі модифікації створює цілу послідовність образних та тематичних асоціацій.

Гармонічна мова фортепіанних творів М. Ластовецького збагачена акордами квартової будови, паралелізмами, органними пунктами, хроматизацією голосів. Часто автор застосовує кластери, складні акордові комплекси, а також впроваджує елементи сонористики, цілотоновості,

пентатоніки та атональності. Значну увагу композитор приділяє еліптичним та домінантовим ланцюжкам, що слугують підсиленням емоційної напруги у передкульмінаційних зонах. Інколи альтеровані акорди домінантової групи мають не настільки виразне семантичне значення, і вводяться в музичну тканину лише задля створення особливої деталі – родзинки, яка не порушує діатонічний рельєф музичної тканини. Зазначимо також і рух суміжнощабельними септакордами, що викликає алюзії до джазової музики, що додає музичному полотну нових барв. Слід зауважити, що сама виразова система прагне до емансипації тональності, в якій ми прослідковуємо подолання стабільності ладових устоїв, що межує із експресіоністичною атональністю.

У фактурі слід зауважити взаємопроникнення фігураційного й поліфонічного, акордового й лінеарного різновидів, розчинення рельєфу в фоні, появу нових способів взаємодії вертикалі й горизонталі. Основна увага зміщена на темброво-регістрові й фактурні аспекти музичної мови. Тобто тембр, фактура та ритм постають провідними формотворчими факторами. Разом з тим, зауважимо часте звернення до народного багатоголосся, що розширює фактуру.

В циклах переважають тричастинні форми, що часто резонують із тріадою: теза-антитеза-синтез, та вільні неперіодичні форми, в якій епізоди слідують один за одним, створюючи ефект імпровізаційності народної музики.

Також автор звертається до звукозображальності, що проявляється насамперед у передачі звучання музичних інструментів, зокрема бандури, цимбал, сопілки, кози, трембіти, дримби та інших.

Розвиваючи традиції української класичної музики, М. Ластовецький зумів створити яскраво-індивідуальний почерк, в якому він знаходить все нові і нові виражально-темброві можливості та використовує різні типи композиторського письма. Фортепіанні цикли М. Ластовецького є яскравим прикладом програмних творів, що відзначаються стилістичною цілісністю та художньою різноплановістю. Творчий метод композитора дає можливість

виконавцю ретельно опрацьовувати матеріал та шукати оригінальні підходи у виборі ритмічного і регістрово -висотного звуковидобування. Основні завдання для виконавців у роботі над творами, попри опанування різних технічних складнощів, полягають у відтворенні різнохарактерності настроєвої палітри та пошуку збалансованих тембральних барв. Особлива роль у фортепіанних циклах відводиться фольклору, що за словами О. Ковальської-Фрайт слугує: «допоміжним чинником сприйняття, який, зокрема, сприяє інтуїтивному пізнанню музики свого етносу та дає можливість безпосередньо реагувати як на фольклорну так і на професійну творчість» [16, с. 120]. Місце фортепіанних творів Миколи Адамовича у розвитку дидактичного репертуару є досить значним, адже його композиції охоплюють різні вікові групи юних піаністів та допомагають осягнути різноманітні технічні складнощі.

Загалом музика Миколи Ластовецького відзначається чіткістю форми, ясністю та довершеністю думки. У тематичному відношенні зауважуємо опору на український музичний фольклор, що є характерною індивідуальною рисою творчого методу композитора, та ряд елементів притаманних пізньоромантичному стилю. У фортепіанному доробку Миколи Ластовецького можна побачити інтеграцію таких стильових парадигм як неоромантизм, фольклоризм та мінімалізм.

Варто зазначити, що музична мова композитора не є однаковою, хоча він промовляє до слухача від себе однаково, та адресує зрозумілою мовою виконавцям різних вікових і майстерних можливостей.

Фортепіанна творчість М. Ластовецького збагатила педагогічний репертуар. Композитор залучає сучасні музичні жанрові моделі, в які інкрустує надбання національної музичної мови та у фортепіанних циклах збагачує репертуар піаністів різних вікових груп яскравими, оригінальними композиціями, сприяє утвердженню національної свідомості підростаючого покоління та духовному розвитку особистості. Разом з тим композиції М. Ластовецького розраховані на різний рівень підготовки піаністів, сприяючи

розвитку різних видів техніки, образного сприйняття, асоціативного мислення, пізнання жанрових особливостей та стилів музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабинець Н. Камерно-вокальні твори сучасних композиторів Галичини для концертмейстерських класів. Львів: СПОЛОМ, 2010. 208с.
2. Барток Б. Влияние народной музыки на современную професиональную музыку. Бела Барток. Сборник статей. Москва: Музыка, 1977. с. 258-261.
3. Бабій Т. Втілення танцювальних жанрів у фортепіанних п'єсах Миколи Ластовецького. XXI Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» у рамках III Міжнародного науково-творчого проєкту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до репрезентації»: тези (8–10 січня 2021, м. Київ). С. 7–9. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://projekt.glieracademy.org/wp-content/uploads/2021/01/tezi_MM2021.pdf
4. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-90-х років XX століття: Автореферат дис…канд. Мистецтвознавства: 17.00.03. К., 2000. 21с.
5. Бермес І. Життєві домінанти Миколи Ластовецького. Українська культура: минуле, сучасність, шляхи розвитку. Рівне, 2009. Вип. 15 (т. I). С. 225-232.
6. Бермес І.Л. Поезія І.Франка «Червона калино, чого в лузі гнешся?» в хоровій версії М. Ластовецького: особливості прочитання. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка: Серія: Мистецтвознавство. Упор. О.С. Смоляк. Вип. 3. Тернопіль, 2014. С. 48–54. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/18874/1/BERMES.pdf
7. Грабовський В.С. Сурми творчості Миколи Ластовецького (про автора). Микола Ластовецький. Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва: Зошит 1. Навчальний посібник. Львів: ТеРус, 2007. С. 7–8.
8. Герега М. Парний цикл середніх форм у дидактичній фортепіанній музиці М. Ластовецького. Міжнародна наукова конференція молодих музикознавців «МУЗИКОЗНАВЧІ СТУДІЇ – 2016» 24–26 лютого 2016

року: Тези. ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2016. С. 38–40.

9. Грищенко Т. Програмні цикли для дітей у класі форетпіано: Навчально-методичний посібник. Слов'янськ: Вид-во Б. І. Маторіна, 2018. 119с.
10. Дацюк С. Переднє слово. Микола Ластовецький. Чотири мішані хори без супроводу на слова Петра Перебийноса. Тернопіль, 2002. С. 3–4.
11. Дзік О., Німилович О. Фортепіанна творчість Миколи Ластовецького. Історія, теорія та практика музично-естетичного виховання: Матеріали Третього Всеукраїнського науково-практичного семінару. Дрогобич: Пóсвіт, 2009. С. 158–173.
12. Дика Н. Фортепіанні п'єси М. Ластовецького як приклад багатовимірності «фольклорно-індивідуального-сучасно-експериментального» в процесі формування творчої особистості музиканта. Кафедра загального та спеціалізованого фортепіано: досягнення, пошуки, проблеми: Тези наук.-практ. семінару, 3 грудня 2008 р.. Упор. З.С. Жмуркевич. Львів, 2009. С. 36–40.
13. Дика Н.О. Переднє слово. Микола Ластовецький. Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва: Зошит 1. Навчальний посібник. Львів: ТеРус, 2007. С. 3–4.
14. Дорофєєва В. Ю. Твори сучасних українських композиторів для дітей: концептуальний підхід. Імідж сучасного педагога, (2(179), 70–72. https://doi.org/10.33272/2522-9729-2018-2(179)-70-72.
15. Клин. В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ: Наукова думка, 1980. 316с.
16. Ковальська-Фрайт О. Сучасний композитор і фольклор (фортепіанні п'єси Миколи Ластовецького для молоді). Студії мистецтвознавчі. № 2 (22). Київ: ІМФЕ НАН України, 2008. С. 116–121. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/43554/14-Kovalska.pdf?sequence=1

17. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 358 с.
18. Козаренко О. Гуцульська музична сецесія: національний відгук на європейський виклик. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2008. Вип. 67: Музична культура України 20-30-х років XX століття: тенденції і напрямки: зб. ст. С. 26–30.
19. Козаренко О. Національна музична мова в контексті постмодернізму. Тернопільський педуніверситет ім. В.Гнатюка. Наукові записки. Тернопіль: Астон, 1999. Вип.1. с.9-16. -Серія Мистецтвознавство.
20. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: НТШ, 2000. 284 с.
21. Ластовецька-Соланська З.М. Вплив музичної інфраструктури міста Дрогобича на камерно-інструментальний доробок Миколи Ластовецького. Тези Всеукраїнської науково-практичної конференції «Камерний простір Львівщини: постаті та факти (до 175-ліття діяльності ЛНМА імені М.В. Лисенка)» (Львів, 25 квітня 2018 р.) ред.-упор. Н. Дика. Львів, 2018. С. 84–86.
22. Ластовецька-Соланська З.М. Музичний дивокрай Миколи Ластовецького (до 70-літнього ювілею композитора). Міжнародний науковий форум «Музикознавчий Універсум молодих», 27 лютого–2 березня 2018 р.: тези відп. за вип. О. Катрич, А. Чубак. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2018. С. 69–71.
23. Ластовецька-Соланська З.М. Переднє слово. Микола Ластовецький. Фортепіанні п’єси для дітей та юнацтва. Зошит 2. Навчальний посібник з навчальної дисципліни «Основний музичний інструмент (фортепіано). Ред.-упор. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська. Дрогобич: Коло, 2015. С. 3–9.
24. Ластовецька-Соланська З.М. Переднє слово. Микола Ластовецький. Фортепіанні п’єси для дітей та юнацтва (зошит 4). Навчально-методичний

посібник з навчальної дисципліни «Профіль: фортепіано». Ред.-упор. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська. Дрогобич: Пóсвіт, 2018. С. 3–9.

25. Ластовецька-Соланська З.М. Переднє слово. Микола Ластовецький. Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва. Зошит 5: навчальний посібник. Ред.-упор. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська. Дрогобич: Пóсвіт, 2019. С. 3–8.

26. Ластовецька-Соланська З. Передмова. Микола Ластовецький. Фоертепіанні п'єси для дітей та юнацтва (зошит 3). Дрогобич: Посвіт, 2016. С. 3-8.

27. Ластовецька-Соланська З.М. «Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва» Миколи Ластовецького: образно-тематичний вимір. Українське музикознавство. Т. 45. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2019. С. 149–163. DOI https://doi.org/10.31318/0130-5298.2019.0.45.190059 [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://musicology.com.ua/article/view/190059

28. Ластовецький М.А. Тарас Шевченко в житті та діяльності Миколи Лисенка. У вінок шани корифеям: Матеріали наукових читань, присвячених 191-й річниці від дня народження Тараса Шевченка. Дрогобич: Коло, 2005. С. 45–59.

29. Ластовецький М.А. До питання про «Українську рапсодію» Василя Барвінського. Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури: збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (ДМК ім. В. Барвінського, 15 лютого 2018 р., м. Дрогобич). [ред.-упоряд. О. Сеник]. «Растр-7», 2018. С. 11–14.

30. Ластовецький М.А. Друковане слово Миколи Колесси: Non multa, sed multum. Миколі Колессі у сторічний ювілей: Матеріали міжвузівської наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження М. Колесси. Дрогобич: Коло, 2003. С. 68–76.

31. Ластовецький М.А. М. Колесса про С. Людкевича та В. Барвінського. Миколі Колессі у сторічний ювілей: Матеріали міжвузівської наукової

конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження М. Колесси. Дрогобич: Коло, 2003. С. 3–17.

32. Ластовецький М. Фортепіанні п’єси для дітей та юнацтва. Зошит 1. Львів: ТеРус, 2007. 90 с.

33. Ластовецький М. Фортепіанні п’єси для дітей та юнацтва. Зошит 2. Дрогобич: Коло, 2014. 116 с.

34. Ластовецький М. Фортепіанні п’єси для дітей та юнацтва. Зошит 3. Дрогобич: Посвіт, 2016. 128 с.

35. Микола Ластовецький. Фортепіанні п’єси для дітей та юнацтва Зошит 4. Дрогобич: Посвіт, 2018. – 148 с.

36. Ластовецький М. Фортепіанні п’єси для дітей та юнацтва. Зошит 5. Дрогобич: Посвіт, 2019. 148 с.

37. Лельо З. Всеоб’єднуюча сила музики Миколи Ластовецького. [Електронний ресурс]. Ключ доступу:

http://new.ddmu.org.ua/2017/12/22/%d0%b2%d1%81%d0%b5%d0%be%d0%b1%d1%94%d0%b4%d0%bd%d1%83%d1%8e%d1%87%d0%b0-%d1%81%d0%b8%d0%bb%d0%b0-%d0%bc%d1%83%d0%b7%d0%b8%d0%ba%d0%b8-%d0%bc%d0%b8%d0%ba%d0%be%d0%bb%d0%b8-%d0%bb%d0%b0%d1%81/

38. Лельо З. Микола Ластовецький: дух творчості на перетині віків. [Електронний ресурс]. Ключ доступу:

http://new.ddmu.org.ua/%D0%BC%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0-%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D0%B4%D1%83%D1%85-%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%87%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%96-%D0%BD%D0%B0/

Дата звернення: 04.04.2021

39. Лельо З. Музика народжена в серці або Скарбничка народної мудрості Миколи Ластовецького. [Електронний ресурс]. Ключ доступу: http://new.ddmu.org.ua/2018/03/05/%d1%96%d0%b7-%d1%81%d0%b5%d1%80%d1%96%d1%97-%d0%b2%d1%96%d0%b4%d0%bb%d1%83%d0%bd%d0%bd%d1%8f-%d1%84%d0%b5%d1%81%d1%82%d0%b8%d0%b2%d0%b0%d0%bb%d1%8e-%d0%bc%d1%83%d0%b7%d0%b8/

40. Мартинів Л. Музично-мистецьке середовище та педагогічна традиція Дрогобича як передумови професійної самореалізації Богдана Сюти. Сайт ДМФК ім. В. Барвінського. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://new.ddmu.org.ua/2020/02/11/%d0%bc%d1%83%d0%b7%d0%b8%d1%87%d0%bd%d0%be-%d0%bc%d0%b8%d1%81%d1%82%d0%b5%d1%86%d1%8c%d0%ba%d0%b5-%d1%81%d0%b5%d1%80%d0%b5%d0%b4%d0%be%d0%b2%d0%b8%d1%89%d0%b5-%d1%82%d0%b0-%d0%bf%d0%b5%d0%b4%d0%b0/

41. Мойсеєнко Н. Додекафонна техніка письма в сучасній фортепіанній музиці (на прикладі циклу «Раціональні ескізи» М. Ластовецького). Молодь і ринок: щомісячний науково-педагогічний журнал. № 9 (128). Дрогобич, 2015. С. 163–170.

42. Мойсеєнко Н. Фортепіанні п’єси для дітей та юнацтва М. Ластовецького (спроба аналізу): методична розробка. Дрогобич, 2007. 14 с.

43. Мойсеєнко Н. «Дитячі п’єси для фортепіано» М. Ластовецького (спроба аналізу). З досвіду викладання музично-історичних та музично-теоретичних предметів в музичному училищі. Ред-упор. М. Ластовецький. Дрогобич, 2007. С. 94–103.

44. Мойсеєнко Н. Методичні рекомендації по вивченню додекафонної техніки письма на прикладі фортепіанного циклу «Раціональні ескізи»

М. Ластовецького. Микола Ластовецький. Фортепіанні п’єси для дітей та юнацтва (зошит 4). Навчально-методичний посібник з навчальної дисципліни «Профіль: фортепіано». Ред.-упор. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська. Дрогобич: Пóсвіт, 2018. С. 129–141.

45. Мойсеєнко Н. Фортепіанні п’єси для дітей та юнацтва М. Ластовецького (спроба аналізу): методична розробка. Дрогобич, 2007. 14 с.

46. Мудра С. «Маленька «сонечкова» сюїта» Миколи Ластовецького в контексті опрацювань обрядових народних пісень для фортепіано. Молодь і ринок, 2018. №5 (160). С. 104-108.

47. Німилович О. Дзік О. Фортепіанні цикли «Бойківські образки» та «Бойківське весілля» Миколи Ластовецького та їх роль у збагаченні навчально-педагогічного репертуару. Молодь і ринок, 2009. №1 (48). С. 16-21.

48. Павлів Т. Штрихи до творчого портрету Миколи Ластовецького (до 70-річчя від дня народження композитора). Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури: збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (ДМК ім. В. Барвінського, 15 лютого 2018 р., м. Дрогобич)), [ред.-упоряд. О. Сеник]. «Растр-7», 2018. С. 61–65.

49. Садова Л. Особливості роботи над творами Миколи Ластовецького у класі спеціального фортепіано. Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури: збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (ДМК ім. В. Барвінського, 15 лютого 2018 р., м. Дрогобич)) [ред.-упоряд. О. Сеник]. «Растр-7», 2018. С. 71–79.

50. Садова Л.І. Особливості роботи над творами Миколи Ластовецького в класі фортепіано. У діалозі з музикою: Зб. матеріалів І Міжнародної науково-практичної конференції, Ужгород, 30 квітня – 1 травня 2020 р. Ужгород: Вид-во «Карпати», 2020. С. 164–167.

51. Слободян Н.Ф. Засади програмності у концертній фантазії Миколи Ластовецького «Поклоніння Дажбогу-Сонцю». У діалозі з музикою: Зб.

матеріалів І Міжнародної науково-практичної конференції, Ужгород, 30 квітня – 1 травня 2020 р. Ужгород: Вид-во «Карпати», 2020. С. 85–87.

52. Слободян Н. Засади програмності у концертній фантазії Миколи Ластовецького «Поклоніння Дажбогу-Сонцю». Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури: збірник матеріалів ІІІ Всеукраїнської науково-практичної конференції (ДМК ім. В. Барвінського, 12 березня 2020 р.; м. Дрогобич)), [ред.-упоряд. О. Сеник]. Дрогобич: «Швидкодрук», 2020. С. 128–132.

53. Соланський С.С. «Про короля Данила, його сина Лева, принцесу Констанцію та заснування Львова (вісім музичних сторінок з історії України XIII століття)» для фортепіано Миколи Ластовецького. Тези регіональної науково-практичної конференції «Загальне та спеціалізоване фортепіано»: концертно-виконавський та дидактичний аспекти» (до 175-річчя заснування ЛНМА імені М.В. Лисенка), 19 лютого 2019 р.. Ред.-упор. З. Жмуркевич, Н. Посікіра-Омельчук. Львів: ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2019. С. 63–67.

54. Соланський С.С. «Фортепіанні п’єси для дітей та юнацтва» Миколи Ластовецького у дидактичному модусі. «Мистецька культура: історія, теорія, методологія»: тези доповідей VIII Міжнародної наукової конференції (Львів, 20 листопада 2020), ред.-упоряд. Л. Купчинська, О. Осадця. Львів, 2020. С. 59–61.

55. Соловей Л.М., Дмитрієва О.М. Штрихи до творчого портрету Миколи Ластовецького. Дрогобич, 2007. 25 с.

56. Українська мала енциклопедія: 16 кн. у 8т. т. 5. Буенос-Айрес, 1962.

57. Фрайт О. Микола Ластовецький. «Фортепіанні п’єси для дітей та юнацтва». Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей: історія та сучасність. Навчально-педагогічний посібник. Дрогобич: ред.-вид. відділ ДДПУ ім. І Франка, 2010. С. 70–83. 94 с.

58. Хома Г. Фортепіанні п’єси для дітей Миколи Ластовецького. Українські композитори – дітям. Матеріали міжвузівської студентської науково-практичної конференції / Ред.-упор. Дацюк С.; Процик С.; Фрайт І.; Яцків О. Дрогобич: Вимір, 2004. С. 60–64;

ДОДАТОК №1

ІНТЕРВ'Ю З КОМПОЗИТОРОМ, ПЕДАГОГОМ, МУЗИКОЛОГОМ МИКОЛОЮ ЛАСТОВЕЦЬКИМ

- **Миколо Адамовичу, Вашому творчому шляху присвячено кілька розвідок, але в них побіжно окреслюється Ваше дитинство. Тож розкажіть трішки детальніше, в якому середовищі Ви зростали та що захоплювало у музичних заняттях найбільше?**
- Я зростав на Поділлі, в районному центрі Дунаївці, в родині медиків. Мій батько працював на медичних посадах, зокрема фельдшером, а мати - у районній аптеці. Починаючи із першого класу я багато часу проводив у аптеці, оскільки робив там свої домашні завдання. Вчився я добре, школу закінчив із золотою медаллю. Ще під час навчання викладачі відзначали мої музичні задатки, зауважуючи, що я був непоганим музикантом та акомпаніатором.

  Велике враження на мене справив мій дядько Микола Магера (рідний брат моєї мами) – відомий дитячий письменник, який є автором більше 30 книжок, насамперед дитячих. Він був одним із тих хто розпізнав в мені музичні задатки. Саме він, в той час коли я ще вчився в школі, взяв кілька моїх фортепіанних творів і поїхав до Києва, де показав їх Л. Ревуцькому.

  Любив в дитинстві природу, народні танці, пісні. Особливе враження на мене справила програма на радіостанції «Юність», на якій звучала музика Бетховена. Власне, це був перший композитор, який на мене дуже сильно вплинув. Згодом, виявилось, що й не лише на мене. Коли я неодноразово спілкувався із Миколою Філаретовичем Колессою, то він так само розповідав про концерт у Кракові на якому виконували 9-ту симфонію Бетховена, після якої він одразу вирішив бути музикантом. Також зауважу, що під час навчання у Берлінській агрономічній школі, Роман Сімович теж відвідав концерт, на якому звучала музика Бетховена, після чого композитор розпочав навчання у Празькій консерваторії.

- **Чи хтось із вашої родини мав музичну освіту?**
- Ні, з моєї родини ніхто не мав музичної освіти. Проте мої мені відмомо, що мої родичі і по батьковій і по маминій лінії співали в хорах, навіть грали у духових оркестрах. Серед тих, хто серйозно почав займатись музикою, то це мій близький родич (двоєрідний брат по маминій лінії). Він завершив навчання у Кам'янець-Подільському культоосвітньому училищі і навіть певний час працював викладачем музичних предметів. А його сестра Галина теж здобула музичну кваліфікацію, і зараз продовжує розвиватись у викладацькій сфері.

- **У Вашому доробку чимало творів з елементами народного мелосу, зокрема подільського та бойківського. Коли саме виникло зацікавлення бойківським фольклором?**
- З дитинства я був вихований на подільському мелосі, тож у частині творів я до нього звертаюсь. Зацікавлення Бойківщиною у мене почалось у період навчання у Львівській консерваторії, мені подобались бойківські, гуцульські елементи музичної мови. А вже після Львова, я часто спілкувався із родичами моєї дружини, що із Нагуєвич, які свого часу були у хороших відносинах із сім'єю Колесс, які під час другої світової війни певний час проживали у цьому селищі. Зокрема спілкування з батьком моєї дружини Василем, який мав просто дивовижний голос, а також із старшим братом моєї дружини, що був дуже обдарованим музикантом та добре знав народну творчість. Згодом, коли я вже працював у Дрогобичі, я приїздив до Львова та спілкувався з Філаретом Колессою, що здійснило на мене не-аби-який вплив. Зауважу, що бойківський фольклор був для мене новою, свіжою хвилею у моїй творчості. Свого часу я записував певні твори та згодом використовував ці записи у своїх композиціях, зокрема у «Бойківській увертюрі», «Бойківських образках» та інших фортепіанних творах на бойківську тематику.

- **Відомо, що за рекомендаціями знаних українських композиторів Левка Ревуцького та Андрія Штогаренка Ви розпочали навчання у Хмельницькому музичному училищі. Розкажіть детальніше, як починався Ваш професійний композиторський шлях?**
- Як я вже зазначив, мій дядько Микола показав ноти Левку Ревуцькому, а згодом я вирішив поїхав до Київської консерваторії та показати свої твори, адже був дуже натхненний добрими словами композитора. Приїхавши до Києва, я потрапив на консультацію до А. Штогаренка. Він поглянув на мої композиції і сказав що все добре, проте звернув мою увагу на гармонію, яку потрібно було трохи підівчити. Зазначу, що гармонію я знав інтуїтивно, хоч і закінчив курс елементарної теорії музики, коли навчався в школі. Тож А. Штогаренко порадив мені пройти навчання в музичному училищі і проявив увагу та піклування про мене, зателефонувавши одразу до директора Б. Рощина. Тож я поїхав туди і вступив одразу на другий курс теоретичного відділу, який я завершив із червоним дипломом.

- **Дослідники Вашого творчого шляху зауважують, що перші свої твори Ви написали під керівництвом Віктора Цибульника під час навчання у Хмельницькому фаховому музичному коледжі. Як саме це відбулось?**
- Я дуже багато працював із В. Цибульником. Це був дуже обдарований музикант і з ним я почав досить активно писати музики, яка була інспірована його завданнями. Зауважу, що деякі п’єси в мене навіть збереглися і до сьогодні, зокрема цикл прелюдій, які вкладаються у цикл 24 прелюдії, які були написані в студентські роки в училищі скоро планую доопрацювати та видати. З Віктором Олексійовичем я працював над фактурою своїх творів, адже у мене з цим були певні складнощі. Він допоміг мені все впорядкувати, показав зразки і потім давав завдання:

наприклад написати хор на слова М. Рильського «На білу гречку впали роси». В цей період я писав фортепіанну, хорову та оркестрову музику.

Хочу також відзначити свого викладача з фортепіано – Рязанську Н. М., яка була унікальним, дуже вимогливим до своїх учнів викладачем, професіоналом своєї справи, а також просто доброю людиною. Я в неї пройшов дуже добру фортепіанну школу, зокрема у моєму виконавському репертуарі була 8 соната Бетховена, поеми А. Штогаренка. Тип викладання у неї був схожий до Нейгауза, коли на заняття приходили її студенти. Мені її заняття дуже допомагали, особливо у роботі з фактурою. На мене всі викладачі справили значний вплив своїм професіоналізмом та любов'ю до свого предмету. Тож я і досі з теплотою згадую про них.

- **Відколи Ви почали відчувати, що хочете повністю себе присвятити музиці, зокрема композиції?**
- Це сталось поступово, непомітно. Ще навчаючись у школі я почав записувати музику ще не маючи музичної освіти, у 3-4 класах. Люблю просто і все. Любов – головне. Мені здається, що саме любов і дає поштовх до всього. Хочу навести вам цікаву цитату, яка, на мою думку і є тією рушійною силою для композитора. «Ніщо так не окрилює як заняття улюбленою справою. Якщо ми щось робимо, то повинні насолоджуватись цим, отримувати радість від процесу».

- **На Вашу думку в чому проявляється найбільший вплив Р. Сімовича на Вас як на композитора та на вашу творчість? Можливо якість основи, якими Ви і досі послуговуєтесь чи керуєтесь при написанні музики.**
- Насамперед фігура людини-митця, яка викликала трепет та повагу до нього. Це авторитет. Я завжди записував за ним його трактування. В нього було німецьке видання підручника Римського-Корсакова «Основи оркестровки» на якому він показував приклади, а я все записував з ним. І

досі я з великим пієтетом дивлюсь на ці записи. Зазначу, що у Хмельницькому музичному училищі я також проходив непогану школу, що, власне, і відмітив Р. Сімович, коли я почав писати в нього твори. Я навчався у такий викладач Колобов, в якого всі теоретики проходили інструментознавство. Я пригадую, що я завжди дуже старався, і виконував усі завдання дуже скрупульозно, але він завжди знаходив певні огріхи у моїх роботах, адже стверджував що «Меж досконалості не існує». На одному із занять Р. Сімович також повторив цю фразу, що мене не-аби-як вразило.

Сімович був дуже делікатним у виборі стилю своїх студентів, адже стиль ти вибираєш сам. Я сам був з Поділля і в мене тоді ще не виявлялася така відчутна тенденція творчості, як опора на народний мелос. Якщо він робив мені певні зауваження, то вони стосувались лише зручності фактури. Роман Аполлонович був противником лаконічної фактури і завжди казав: «Це має бути зручно для виконання та легко для читання». Звичайно, що він в певній мірі на мене вплинув як композитор, та перш за все як піаніст, який був добрим акомпаніатором та солістом. Р. Сімович був чудовим вчителем для всіх юних композиторів, які проходили в нього оркестрування.

- **Під час навчання у Львівській музичній академії, хто ще із педагогів здійснив вплив на Ваше становлення як композитора, адже відомо, що Ви навчались у таких знаних митців як Станіслав Людкевич, Анатолій Кос-Анатольський, Володимир Флис, Ярема Якубяк та багатьох інших.**
- Хочу відзначити лекції С. Людкевича з народної творчості, конспекти яких досі маю. Ще хочу згадати О. Тепліцького (однокурсника Д. Шостаковича), який викладав гармонію. Зауважу, що предмет він вів дуже цікаво, створивши індивідуальну систему викладання. Під впливом від його занять я написав свою «Сюїту для камерного оркестру». Також

особливий вплив на мене здійснили викладачі історії музики, зокрема лекції С. Павлишин та М. Білинської.

- **Ви реалізуєте себе не лише у композиторській сфері ,а також активно та плідно працюєте як музиколог, педагог та громадський діяч. Чому для вас важливо працювати у кожному із цих напрямків?**
- Мабуть це природня цікавість. Ще в дитинстві мене цікавило дуже багато речей, зокрема навчаючись у школі я любив геометрію, тригонометрію, алгебру, іноземні мови. Також пробував писати в школі пригодницькі повісті, які досі збереглися. В цілому, композиція для мене як рефрен в рондо, а все решта – як епізоди. Якщо мене цікавить дослідження, тоді я тим займаюсь, тому я є автором понад 40 статей. А зараз мене зацікавив Р. Сімович і цього року працюватиму над дослідженням певних аспектів його творчого доробку.

- **Попри чималий стаж викладацької роботи Ви завжди відкриті до нових підходів, методів викладання. Працюючи із студентами, що Вам найбільше імпонує у педагогічній діяльності?**
- Насамперед я прагну розкрити індивідуальність та творчий потенціал студента, що мене дуже захоплює. Я завжди стараюсь підтримати талановитих юних митців, виявити, допомогти та розкрити їхні здібності. До кожного студента потрібно знайти якийсь ключик. Я намагаюсь бути невимушеним та щирим у спілкуванні із студентами та з повагою ставитись до всіх. Коли я бачу, що людина розкривається, а я можу їй допомогти, то я це, звичайно, і роблю.

- **З ким із сучасних композиторів Ви найчастіше спілкуєтесь, з ким є найбільшими приятелями?**
- Зараз я набагато менше спілкуюсь із колегами. Проте підтримую добрі стосунки із київськими, дрогобицькими, львівськими та харківськими

композиторами. Зокрема спілкуюся із відомим київським композитором Г. Гришенком, який неодноразово був у комісії у нашому музичному закладі. Також творчі контакти підтримую із Л. Кияновською та В. Камінським. Раніше були постійні творчі контакти у спілці композиторів, проте, на жаль, в силу обставин, вони поки на паузі.

- **Творчістю яких західно-європейських композиторів Ви захоплюєтесь та хто повпливав на становлення Вашого фортепіанного письма?**

Із західних композиторів це звичайно класики. Зокрема Л. в. Бетговен – твори якого я і досі використовую на заняттях. Свого часу надихався також і представниками Нової віденської школи, і написав під їхнім впливом «Раціональні ескізи». Продовженням цього напрямку постала симфонічна поема «Обеліск», в якій теж використав серійну техніку, проте поки робота триває. Також хочу відзначити постать Б. Бартока, творчістю якого я захоплююсь та яка вплинула на моє захоплення бойківською ритмікою та гармонією. Також композитори К. Орф, К. Дебюссі та М. Равель.

М. Львів – м. Дрогобич, 10 квітня, 2022 року

ДОДАТОК №2

Список музикознавчих праць Миколи Ластовецького

1. Ластовецький М.А. Музику пишуть студенти. Радянське слово. 1982. № 100. 23 червня.
2. Ластовецький М.А. Творча зустріч з композитором. Радянське слово.1983. № 7. 12 січня.
3. Ластовецький М.А. Два крила творчості. Вільна Україна. 1984. № 116. 16 червня.
4. Ластовецький М.А. Завдання і методичні рекомендації по розвитку творчих навичок учнів на уроках сольфеджіо (для музичних училищ). Навчальний посібник. Міністерство культури УРСР, Навчально-методичний кабінет по навчальних закладах мистецтва і культури. Київ, 1986. 19 с.
5. Ластовецький М.А. Перемогу здобули Дрогобиччани. Галицька зоря. 1993. № 48. 29 квітня.
6. Ластовецький М.А. Василь Барвінський. Біографічна довідка. Перший обласний конкурс юних піаністів ім. В. Барвінського серед учнів дитячих мистецьких навчальних закладів. Дрогобич: Поліграфічні послуги, 1998. С. 3–6.
7. Ластовецький М.А. Вступне слово. Співає Гаудеамус. Дрогобич: Коло, 2001. С. 3–4.
8. Ластовецький М.А. Вступне слово. Поліфонічні твори зарубіжних композиторів. Перекладення для бандури Олександра Верещинського. Дрогобич: Відродження, 2001. С. 3.
9. Ластовецький М.А. Г. Грабець – бранка ГУЛАГу, учениця В.Барвінського. Український жіночий рух: здобутки й проблеми: Збірник наукових праць за матеріалами Першої всеукраїнської науково-практичної конференції (19 – 20 жовтня 2001 р.). Вип. І. Дрогобич: Коло, 2002. С. 79–87.

10. Ластовецький М.А. Ні! Найменуванням вулиць у радянському стилі. Мій Дрогобич. 2003. № 29. 22 жовтня.
11. Ластовецький М.А. Закоханий у рідну пісню. Юліан Корчинський: життя і творчість. Нариси, спогади, дослідження. Дрогобич: Коло, 2003. С. 46–52.
12. Ластовецький М.А. М. Колесса про С. Людкевича та В. Барвінського. Миколі Колессі у сторічний ювілей: Матеріали міжвузівської наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження М. Колесси. Дрогобич: Коло, 2003. С. 3–17.
13. Ластовецький М.А. Микола Колесса в шерензі композиторів-директорів Львівської державної консерваторії (Вищого музичного інституту) ім. М. Лисенка. Миколі Колессі у сторічний ювілей: Матеріали міжвузівської наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження М. Колесси. Дрогобич: Коло, 2003. С. 42–52.
14. Ластовецький М.А. Друковане слово Миколи Колесси: Non multa, sed multum. Миколі Колессі у сторічний ювілей: Матеріали міжвузівської наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження М. Колесси. Дрогобич: Коло, 2003. С. 68–76.
15. Ластовецький М.А. Колекційний тромбон – у Дрогобичі. Галицька Зоря. 2003. № 34. 2 травня.
16. Ластовецький М.А. Симфонічний оркестр музичного училища відкриває фестиваль “Прикарпатська весна – 2003”. Галицька Зоря. 2003. № 38. 20 травня.
17. Ластовецький М.А. Чи музика нас порятує? (інтерв’ю). Галицька Зоря. 2003. 5 вересня. С. 3.
18. Ластовецький М.А. О часи, о звичаї ! Галицька Зоря. 2003. 30 грудня. С. 3.
19. Ластовецький М.А. Тарас Шевченко в житті та діяльності Миколи Лисенка. У вінок шани корифеям: Матеріали наукових читань, присвячених 191-й річниці від дня народження Тараса Шевченка. Дрогобич: Коло, 2005. С. 45–59.

20. Ластовецький М.А. Т. Шевченко – М. Лисенко: з'ява пісенного "Кобзаря України" як естафета "обраності"(спорідненість величин ментальної енергетики, резонанс "способів почування", національно-громадянська позиція, "месіанство"). У вінок шани корифеям: Матеріали наукових читань, присвячених 191-й річниці від дня народження Тараса Шевченка. Дрогобич: Коло, 2005. С. 60–92.
21. Ластовецький М.А. Тарас Шевченко в епістолярній спадщині Миколи Лисенка. У вінок шани корифеям: Матеріали наукових читань, присвячених 191-й річниці від дня народження Тараса Шевченка. Дрогобич: Коло, 2005. С. 93–120.
22. Ластовецький М.А. Вступна стаття. Дрогобицькому державному музичному училищу ім. В.Барвінського – 60. Збірка нарисів: літературно-художнє видання. Дрогобич: Коло, 2005. С. 3–20.
23. Ластовецький М.А. Переднє слово. Дрогобицьке державне музичне училище ім. В.Барвінського за 60 років у світлинах. Ілюстроване видання. Дрогобич: Коло, 2005. С. 3–5.
24. Ластовецький М.А. Невгасимий вогонь творчого горіння. Галицька зоря. 2005. № 129. 1 грудня.
25. Ластовецький М.А. Невгасимий вогонь творчого горіння (продовження). Галицька зоря. 2005. № 130. 3 грудня.
26. Ластовецький М.А. Вступне слово. Микола Ластовецький. Вибрані вокальні та інструментальні номери з музики до драми «Мальви» («Яничари») за Романом Іваничуком / переклад для бандури Олександра Верещинського. Дрогобич: Коло, 2005. С. 3–5.
27. Ластовецький М.А. Вступне слово. Станіслав Людкевич та Микола Колесса – корифеї української музики XX століття. Матеріали науково-практичної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження М.Колесси та 125-річчю від дня народження С.Людкевича. Дрогобич: Коло, 2006. С. 3–5.

28. Ластовецький М.А. Вчитель Миколи Колесси – видатний чеський композитор Вітезслав Новак. Станіслав Людкевич та Микола Колесса – корифеї української музики ХХ століття: Матеріали науково-практичної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження М. Колесси та 125-річчю від дня народження С. Людкевича. Дрогобич: Коло, 2006. С. 50–77.
29. Ластовецький М.А. Про деякі різночитання біографії С.Людкевича. Станіслав Людкевич та Микола Колесса – корифеї української музики ХХ століття: Матеріали науково-практичної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження М. Колесси та 125-річчю від дня народження С. Людкевича. Дрогобич: Коло, 2006. С. 78–118.
30. Ластовецький М.А. Хто ви, професоре Шін (або чи варто пам'ятати про першого празького вчителя композиції М. Колесси, Р. Сімовича, С. Туркевич-Лісовської-Лукіянович). Станіслав Людкевич та Микола Колесса – корифеї української музики ХХ століття: Матеріали науково-практичної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження М. Колесси та 125-річчю від дня народження С. Людкевича. Дрогобич: Коло, 2006. С. 119–137.
31. Ластовецький М.А. З досвіду викладання музично-історичних та музично-теоретичних предметів в музичному училищі. Навчальний посібник. Дрогобич, 2007. 172 с.
32. Ластовецький М.А. Нас об'єднує музика. Галицька зоря. 2007. № 34. 30 березня.
33. Ластовецький М.А. Методичні зауваження. Микола Ластовецький. Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва: Зошит 1. Навчальний посібник. Львів: ТеРус, 2007. С. 5–6.
34. Ластовецький М.А. Вплив особистості Т. Шевченка на формування національної свідомості М. Лисенка. Молодь і ринок: Щомісячний науково-педагогічний журнал. № 11-12. Дрогобич, 2007. С. 139–144.

35. Ластовецький М.А. Деякі питання методики викладання предмету «Інструментознавство» та «Читання партитур». З досвіду викладання музично-історичних та музично-теоретичних предметів в музичному училищі. Ред-упор. М. Ластовецький. Дрогобич, 2007. С. 61–65.
36. Ластовецький М.А. Значення постаті Станіслава Людкевича в житті та творчості Миколи Колесси. Молодь і ринок: Щомісячний науково-педагогічний журнал. № 1. Дрогобич, 2008. С. 74–77.
37. Ластовецький М.А. Крізь тернії до зірок (до 120 річниці від дня народження видатного українського композитора В. Барвінського). Галицька зоря. 2008. № 29. 11 березня.
38. Ластовецький М.А. Про ґенезу та жанрово-тематичні пріоритети творчості Богдани Фільц. Молодь і ринок: Щомісячний науково-педагогічний журнал. № 2. Дрогобич, 2008. С. 75–80.
39. Ластовецький М.А. Деякі зауваги щодо впливу Василя Барвінського на формування творчої індивідуальності Миколи Колесси. Молодь і ринок: Щомісячний науково-педагогічний журнал. № 4. Дрогобич, 2008. С. 86–90.
40. Ластовецький М.А. Про історію однієї невідомої світлини В. Барвінського і С. Людкевича. Молодь і ринок: Щомісячний науково-педагогічний журнал. № 3. Дрогобич, 2009. С. 22–26. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://vdocuments.mx/a3-50-2009-mrdspueduuamrdspueduuapublications20093-50-2009pdf.html
41. Ластовецький М.А. Про ґенезу та жанрово-тематичні пріоритети творчості Богдани Фільц. Музична україністика: сучасний вимір: Збірник наукових статей на пошану заслуженої діячки мистецтв України, композиторки, кандидата мистецтвознавства Богдани Фільц / Ред.-упор. В. Кузик. Вип. 5. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2010. С. 122–128.
42. Ластовецький М.А. Переднє слово. Муніципальний чоловічий хор „Каменяр”. Репертуарний збірник. Упор. С. Целюх. Стрий: Щедрик, 2010. Вип. 2. С. 3–4.

43. Ластовецький М.А. Відділ народних інструментів музучилища підкорює Італію. Галицька зоря. 2011. 25 листопада. С. 6.
44. Ластовецький М.А. Відділ народних інструментів музичного училища підкорює Італію. Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть: Збірник матеріалів V-ї Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Дрогобич, 22 березня 2012 р.). Ред.-упор. А.Душний, Б. Пиц. Дрогобич: Посвіт, 2012. С. 104–109.
45. Ластовецький М.А. До питання про хорову творчість Юліана Корчинського. Збірник матеріалів Другої міжнародної науково-практичної конференції «Хорове мистецтво України та його подвижники» / Ред.-упор. П. Гушоватий, З. Гнатів. Дрогобич, 2012. С. 104–114. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2012_10_7
46. Ластовецький М.А. Василь Барвінський та Микола Колесса: перетин творчих особистостей. Вісник Львівського Університету: Серія мистецтвознавство. Вип. 11. Львів, 2012. С. 123–127. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VLNU_Mistec_2012_11_16
47. Ластовецький М.А. Композиторські інтенції бандуриста Миколи Мошика. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка: Серія «Мистецтвознавство». Гол. ред. О. Смоляк. Вип. 3. Тернопіль: ТНПУ, 2012. С. 130–135. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/19618/1/LASTOVETSKY.pdf
48. Ластовецький М.А. Пісенні орбіти творчості бандуриста Миколи Мошика. Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть: Збірник матеріалів V-ї Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Дрогобич, 22 березня 2012 р.). Ред.-упор. А. Душний, Б. Пиц. Дрогобич, 2012. С. 57–67.
49. Ластовецький М.А. «Розстріляний з’їзд кобзарів» у творчості бандуриста Миколи Мошика. Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX-XXI

століть: збірник матеріалів VI-ї Міжнародної науково-практичної конференції (м. Дрогобич, 07 грудня 2012 р.). Ред.-упор. А. Душний, Б. Пиц. Дрогобич: Посвіт, 2012. С. 45–52.

50. Ластовецький М.А. Акція «Лірницька Покрова на Дрогобиччині». Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX-XXI століть: збірник матеріалів VI-ї Міжнародної науково-практичної конференції (м. Дрогобич, 07 грудня 2012 р.). Ред.-упор. А. Душний, Б. Пиц. Дрогобич: Посвіт, 2012. С. 135–139.

51. Ластовецький М.А. Про історію однієї невідомої світлини В. Барвінського і С. Людкевича. Василь Барвінський і сучасна українська музична культура. Упор. В. Грабовський, Л. Філоненко, О. Німилович. Дрогобич: Посвіт, 2012. С. 100–106.

52. Ластовецький М.А. Актуальні проблеми підготовки музикантів-фахівців для сучасної вищої школи. Таврійські студії. Мистецтвознавство. Культурологія № 1. Сімферополь: ІТ «АРІАЛ», 2012. С. 57–65. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://kukiit.ru/docs/ts/culturolog/kyltyrologiya-1.pdf

53. Ластовецький М.А. Станіслав Людкевич у спогадах Миколи Колесси. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету у 2-х т. Вип. 18. Т. І. Рівне, 2012. С. 54–57. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.rshu.edu.ua/images/nauka/ukr_kult_min_such_rozv_nm_vip18.pdf

54. Ластовецький М.А. Ми пам’ятаємо про них. «І в небо піснею»: літературно-публіцистичне видання. Автор-упор. Н. Семків. Дрогобич: Посвіт, 2013. С. 4–12.

55. Ластовецький М.А. Василю Барвінському – 125 років! VI-а Всеукраїнська конференція «Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практики» та III-я міжнародна конференція «Творчість для народних інструментів композиторів України та зарубіжжя»: збірник матеріалів та

тез (м. Дрогобич, 9-10 травня 2013 р.). Ред.-упор. А. Душний, Б. Пиц. Дрогобич: Посвіт, 2013. С. 368–377.

56. Ластовецький М.А. Через терни – до зірок. До 125-річчя від дня народження Василя Барвінського. Галицька зоря. 2013. № 20. 19 лютого.

57. Ластовецький М.А. Партія труби в оркестрових творах Петра Чайковського. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету у 2-х т. Вип. 20. Рівне, 2014. Т. І. С. 62–68. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshr_2014_20(1)__14

58. Ластовецький М.А. Завжди у музиці. Ювілейне видання «Звукоряд життя» Ігоря Пилатюка / Автор-упор. Т.О. Молчанова. Львів: Українська академія друкарства, 2014. С. 114–119.

59. Ластовецький М.А. Вступне слово. Кобільник Лілія. «Почуття невипитого цвіт»: Вокальні твори для низького чоловічого голосу у супроводі фортепіано. Дрогобич: Пóсвіт, 2014. С. 3–5.

60. Ластовецький М.А. Педагогічна діяльність Станіслава Людкевича. Мистецька культура: історія, теорія, методологія: Тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Львів, 28 листопада 2014 р.). Ред.-упор. О. Осадця, В. Пасічник. Львів, 2014. С. 53–55.

61. Ластовецький М.А. Методичні рекомендації. Микола Ластовецький. «Жниварські пісні». Українські народні пісні в опрацюванні для мішаного хору без супроводу: навчально-методичний посібник. Ред.-упор. Л. Ластовецька. Дрогобич: Коло, 2015. С. 59–84.

62. Ластовецький М.А. Форма варіацій у музиці класико-романтичного періоду. Молодь і ринок: Щомісячний науково-педагогічний журнал. № 7 (138), липень. Дрогобич, 2016. С. 98–102. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2016_7_22.

63. Ластовецький М.А. Музична освіта сьогодення у національному вимірі. Матеріали V Міжнародної науково-практичної Інтернет-конференції «Хорове мистецтво України та його подвижники» (м. Дрогобич, 20-21

жовтня 2016). Редкол. І.Л. Бермес, В.В. Полюга. Дрогобич, 2016. С. 216–222. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://dspu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/10/xorove-mystectvo-ukrayiny-ta-jogo-podvyzhnyky20.10-2016.pdf

64. Ластовецький М.А. Музично-виразові властивості труби в симфоніях П. Чайковського. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Гол. ред. О. Смоляк. Вип. 1 (34). Тернопіль: ТНПУ, 2016. С. 5–11. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/6616/1/Lastovetsky%d1%96.pdf

65. Ластовецький М.А. Вектори педагогічної діяльності Кирила Стеценка Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей Міжнар. наук. конф. (Львів, 25 листопада 2016 р.). Львів: ТзОВ «Растр-7», 2016. С. 92–94.

66. Ластовецький М.А. «Український квінтет» Бориса Лятошинського та його роль в еволюції національної камералістики. Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір (до 165-річчя ЛНМА імені М.В. Лисенка): Тези Міжнародної науково-практичної конференції (Львів, 9 грудня 2016 р.). Львів, 2016. С. 93–96.

67. Ластовецький М.А. Методичні рекомендації. Микола Ластовецький. Мелодії смутку і надій (цикл п’єс для жіночого хору без супроводу): навчально-методичний посібник. Ред.-упор. Л. Ластовецька. Дрогобич: Пóсвіт, 2016. С. 58–74.

68. Ластовецький М., Ярко М., Каралюс М. Історія зарубіжної музики: організаційно-методичні матеріали до самостійної роботи студентів. Навчальний посібник. Дрогобич: редакційно-видавничий відділ ДДПУ імені І. Франка, 2016. 128 с.

69. Ластовецький М.А. Специфіка творчих уподобань Богдани Фільц як композиторки-музикознавця (до 85-річчя від дня народження). Тези

Міжнародної наукової конференції «Музикознавчий універсум молодих» (1-2 березня 2017 року): ЛНМА імені М.В. Лисенка. Львів: видавець Т. Тетюк, 2017. С. 82–84.

70. Ластовецький М.А., Матійчин І.М. Шкільний пісенний репертуар. V – VI клас: навчально-методичний посібник з навчальної дисципліни «Методика музичного виховання». Дрогобич: редакційно-видавничий відділ ДДПУ імені І. Франка, 2017. 34 с.

71. Ластовецький М.А. Богдана Фільц і Дрогобиччина (до 85-річчя від дня народження мисткині). Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей Міжнар. наук. конф. (Львів, 24 листопада 2017). Львів, 2017. С. 92–96.

72. Ластовецький М.А. До питання про «Українську рапсодію» Василя Барвінського. Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури: збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (ДМК ім. В. Барвінського, 15 лютого 2018 р., м. Дрогобич). [ред.-упоряд. О. Сеник]. «Растр-7», 2018. С. 11–14.

73. Ластовецький М.А. Вшанування постаті Василя Барвінського в місті Дрогобичі. Мистецька культура: історія, теорія, методологія: Тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції (Львів, 30 листопада 2018 р.). ред.-упор. В. Пасічник. Львів, 2018. С. 90–94.

74. Ластовецький М.А. Станіслав Людкевич – педагог (з нагоди 140-річчя від дня народження). Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури: Збірник тез II Всеукраїнської науково-практичної конференції, 14 березня 2019 р., м. Дрогобич). Ред.-упоряд. О. Сеник. Дрогобич: «Швидкодрук», 2019. С. 101–103.

75. Ластовецький М.А. Методичні рекомендації. Микола Ластовецький. Жниварські пісні. Зошит 2 (для жіночого хору без супроводу): навчально-методичний посібник / Ред.-упор. Л. Ластовецька. Дрогобич: Пóсвіт, 2019. С. 115–138.

76. Ластовецький М.А. Деякі зауваги щодо функціонування музичних освітніх закладів України на сучасному етапі. Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей VII Міжнар. наук. конф. (Львів, 30 вересня 2019 р.). Ред-упоряд.: О. Осадця, Л. Купчинська; відп. ред. Л. Сніцарчук. Львів, 2019. С. 83–85.
77. Ластовецький М.А. Ми пам'ятаємо про них… Сайт ДМК ім. В. Барвінського. 11.05.2020. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://new.ddmu.org.ua/2020/05/11/%d0%bc%d0%b8-%d0%bf%d0%b0%d0%bc%d1%8f%d1%82%d0%b0%d1%94%d0%bc%d0%be-%d0%bf%d1%80%d0%be-%d0%bd%d0%b8%d1%85/
78. Ластовецький М.А. Ми пам'ятаємо про них… Гомін Підгір'я. Альманах. Збірка поезій і прози. Вип. 37. Дрогобич: Пóсвіт, 2020. С. 40–56.
79. Ластовецький М.А. Василь Барвінський в сучасному Дрогобичі (до 25-річчя присвоєння імені композитора Дрогобицькому державному музичному училищу). Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури: збірник матеріалів III Всеукраїнської науково-практичної конференції (ДМК ім. В. Барвінського, 12 березня 2020 р.; м. Дрогобич) [ред.-упоряд. О. Сеник]. Дрогобич: «Швидкодрук», 2020. С. 58–60.
80. Ластовецький М.А. Сучасні засади підготовки теоретиків у фаховій передвищій музичній освіті. «Мистецька культура: історія, теорія, методологія»: тези доповідей VIII Міжнародної наукової конференції (Львів, 20 листопада 2020), ред.-упоряд. Л. Купчинська, О. Осадця. Львів, 2020. С. 52–54.
81. Ластовецький М.А. Переднє слово. «Співає жіночий хор» (з репертуару жіночого хору студентів вокального, фортепіанного та музично-теоретичного відділів ДМК ім. В. Барвінського): навчально-методичний посібник, упор. М.Гірняк, В. Гущак. Дрогобич: Пóсвіт, 2020. С. 3–6.
82. Ластовецький М.А. Співає «GAUDEAMUS»: твори українських композиторів з репертуару хорового колективу. Співає «Gaudeamus»:

навчальний посібник. Ред.-упор. С. Дацюк. Частина 2. Дрогобич: Пóсвіт, 2020. С. 3–4.

83. Ластовецький М.А. Впровадження мультимедійних технологій в музично-освітній процес. У діалозі з музикою: Зб. матеріалів І Міжнародної науково-практичної конференції, Ужгород, 30 квітня – 1 травня 2020 р. Ужгород: Вид-во «Карпати», 2020. С. 148–150.

84. Ластовецький М.А. Роман Сімович – видатний український композитор-симфоніст (до 120-річниці від дня народження та 75-річчя прем'єрного виконання його першої «Гуцульської» симфонії). Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури: збірник матеріалів IV Всеукраїнської науково-практичної конференції (ДМФК ім. В. Барвінського, 18 березня 2021 р.; м. Дрогобич). [ред.-упоряд. О. Сеник, М. Фендак]. Дрогобич: ТзОВ «Трек ЛТД», 2021. С. 32–35.