

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЗАВАДОВСЬКИЙ ЮРІЙ ОЛЕГОВИЧ

УДК 78.07,783

**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

**РОЛЬ АЛЬТА В КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ
ЛЬВОВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ - ХХІ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»

Освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва

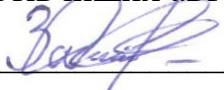
Творчий керівник: **Ланюк Юрій Євгенович**

заслужений діяч мистецтв України,
лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка, професор

Науковий консультант: **Пилатюк Ігор Михайлович**

народний артист України, академік НАМУ,
доктор філософії, професор

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.


Завадовський Юрій Олегович

Львів – 2024

АНОТАЦІЯ

Завадовський Ю. О. Роль альту в камерно-інструментальній творчості Львова другої половини ХХ - ХХІ століття. – Кваліфікаційна праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, м. Львів, 2024.

Зміст анотації. В роботі представлена панорама альтового мистецтва у композиторській творчості і виконавсько-педагогічній практиці Львова і Галичини другої половини ХХ – перших десятиліть ХХІ ст. з позиції музиканта-камераліста. Такий підхід не лише дає можливість здійснити докладніший аналіз історичних обставин формування альтової школи виконавства, написання низки оригінальних творів і камерних опусів за участю цього інструменту, тобто ширше – створення «альтового середовища» в культурному континуумі Галичини. Ці аналітичні студії видаються необхідними для того, щоби вказати на особливість регіональних передумов, які призвели у ХХ – ХХІ сторіччі до активного розвитку львівської альтової школи і у композиторському, і у виконавському, і у педагогічному вимірі, а водночас заклали фундамент міцної традиції і високої культури слухання й розуміння альтової музики.

Звертаючись до цієї теми, автор проєкту стисло враховував особливі умови розвитку альтового мистецтва як частини сучасного виконавського простору. Сучасний рівень музикознавства, особливо тієї його галузі, що розглядає проблеми інтерпретації і погляду виконавців на музичний артефакт, і в останні роки отримав самостійне значення як галузь гуманітаристики під назвою «дослідження виконавства» (англ. AR – Artistic Reserch), коригує традиційні підходи до вивчення музичних текстів та на їх основі побудову виконавських уявлень. Насамперед виконавець, особливо у випадку, коли він є

першовиконавцем твору, повинен здійснити значне інтелектуальне зусилля, зрозуміти задум композитора у всьому широкому естетико-стильовому історичному і суспільному контексті, а також реконструювати психоемоційний образ митця у персонологічному вимірі.

Для творчої репрезентації укладеної автором концепції були обрані показові зразки камерно-інструментальної творчості львівської музичної культури: квартети Володимира Флиса та Віктора Камінського й опуси, призначені для альту: «Українська сюїта» Зенона Дашака та Соната „Pastorale” Богдани Фроляк.

Відтак на початку наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту була представлена панорама багатой камерно-інструментальної традиції музичного життя Львова, яка інспірувала появу вельми цікавих зразків камерних ансамблів та творів для альту, що вийшли з-під пера галицьких композиторів. Традиція камерного виконавства сягала тут ще початку сторіччя, вона мала свої корені в інтенсивному домашньому музикуванні в інтелігентних родинх Галичини.

Важливим фактором інтенсивного розвитку ансамблевого виконавства була також зацікавленість композиторів у вихованні талановитих інтерпретаторів своїх камерних творів, оскільки камерні ансамблі посідали важливе місце у доробку провідних західноукраїнських композиторів С. Людкевича, В. Барвінського, Р. Сімовича, М. Колесси та інших. До спільного творчого процесу музиканти залучали кращих виконавців Львівщини. Відтак камерно-інструментальна сфера посідає важливе місце в культурно-мистецькому житті Львова й усієї Галичини.

Одним з провідних факторів успішного розвитку камерно-інструментального мистецтва краю була діяльність спочатку українських і польських навчальних та концертних інституцій – консерваторії Галицького музичного товариства, Вищого музичного інституту ім. М. В. Лисенка, філармонійних товариств, а після Другої світової війни – кафедри інструментального ансамблю Львівської державної консерваторії

ім. М. В. Лисенка та Львівської філармонії. Високий професійний рівень підготовки фахівців та інтенсивність концертного життя, в якому вечори камерної музики займали поважну позицію, обумовили плідність розвитку цієї сфери музичного мистецтва та інспірували місцевих композиторів до створення музики, призначеної для камерного складу.

Щодо конкретних творів, виконаних у концертних програмах, та теоретично обґрунтованих у поданому проєкті, то відносно до Квартету В. Флиса зазначаємо наступне: образна концепція циклу та її індивідуальне мовно-стильове вирішення виявляє безумовний талант автора, його впевнене володіння формою і всім арсеналом виразових засобів, прекрасне чуття тембральних барв струнних інструментів. В музичній мові Квартету переважають неоромантичні та імпресіоністичні мовно-стильові засоби. Як видається, композитор втілює у квартетному циклі глибоко особисту рефлексію, пов'язану і з його замилюванням карпатськими пейзажами, тонким відчуттям барв і простору природи, і з ліричною чутливістю, притаманною його натурі.

Натомість ранній студентський цикл Першого квартету В. Камінського засвідчив значний особистий потенціал молодого автора, що плідно реалізувався у його подальших камерно-інструментальних опусах. Незважаючи на цілком несприятливий для творчих експериментів період стагнації 1970-х років, що передусім позначився у радянському духовному просторі на обмеженні інноваційних прийомів мистецтва, композитор зумів знайти паритет між традиційним – новаторським, класичним – сучасним, універсальним – національним, продемонструвавши не лише впевнене оволодіння широким арсеналом технічних засобів, але й уже сформований на той час власний естетичний світогляд і систему художніх пріоритетів.

«Українська сюїта» Зенона Дашака виразно показала ставлення митця до фольклорних першоджерел: не як до музейного експонату, а як до живої традиції, яку він прагнув продовжити, інтегрувати її у дидактичну практику, захопити своїх вихованців красою і багатством української народної музики. Через етнічну характерність карпатського фольклору, через традиції, перейняті

від попередників – представників гуцульської сецесії, З. Дашак продовжує дуже важливу лінію регіональної культури, передаючи її у загальнозрозумілих, демократичних формах, спрямованих передусім на дидактичні потреби тогочасного суспільства.

Соната „Pastorale” Богдани Фроляк знаменувала новий етап пошуків львівських композиторів нової молодшої генерації, що прийшли в мистецтво у перші роки Незалежності та в умовах відкритого простору культури знаходили талановиті вирішення однієї з найбільших проблем усіх посттоталітарних мистецьких осередків: органічного поєднання сучасних надбань художнього виразу з неповторністю національних традицій, які належало переосмислити не як етнографічну екзотику або знак меншеартості у зіставленні з метрополійними школами, а як вияв самобутності. Один з перших проривів у цьому напрямку, не лише у творчості самої Богдани Фроляк, але й взагалі у творчості представників її покоління львівської композиторської школи, був дуже вдалим і відобразив головні тенденції специфічного львівського постмодерну. Останній, хоч і охоче перебирав досягнення багатьох тогочасних світових осередків, ніколи не відривався від рідного ґрунту. Але своє питоме більше не мислилось як дещо незмінне і застигле, а навпаки, митці радісно відкривали для себе невичерпні можливості його поєднання з модерними й авангардними технічними новаціями. В цей ряд природно вписується і рання Альтова соната Богдани Фроляк.

Ключові слова: альт, галицька музична культура, українська камерно-інструментальна музика ХХ ст., виконавська інтерпретація, національна традиція, фольклорний архетип.

SUMMARY

Zavadovskiy Y.O. The role of the viola in the chamber and instrumental creativity of Lviv in the second half of the 20th - 21st centuries. – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Qualifying research paper for obtaining the degree of Doctor of Arts in specialty 025 "Musical art" (field of knowledge 02 "Culture and art") Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv, 2024.

Abstract content. The work presents a panorama of viola art in composers' work and performance-pedagogical practice of Lviv and Galicia in the second half of the 20th - the first decades of the 21st century. from the position of a chamber musician. This approach not only makes it possible to carry out a more detailed analysis of the historical circumstances of the formation of the viola school of performance, the writing of a number of original works and chamber opuses with the participation of this instrument, that is, more broadly, the creation of a "viola environment" in the cultural continuum of Galicia. These analytical studies seem necessary in order to point out the peculiarity of the regional prerequisites, which led in the 20th - 21st centuries to the active development of the Lviv viola school in the compositional, performing, and pedagogical dimensions, and at the same time laid the foundation of a strong tradition and high culture listening and understanding viola music.

Turning to this topic, the author of the project succinctly took into account the special conditions of the development of viola art as part of the modern performance space. The modern level of musicology, especially that branch that considers the problems of interpretation and the performer's view of a musical artifact, and in recent years has gained independent importance as a branch of humanities called Artistic Research, corrects traditional approaches to the study musical texts and building performance ideas based on them. First of all, the performer, especially in the case when he is the original performer of the work, must make a significant intellectual effort, understand the composer's intention in the entire broad aesthetic-

stylistic historical and social context, as well as reconstruct the psycho-emotional image of the artist in a personological dimension.

For the creative representation of the author's concept, representative examples of chamber-instrumental creativity of Lviv musical culture were chosen: quartets by Volodymyr Flys and Viktor Kaminsky and opuses intended for viola: "Ukrainian Suite" by Zenon Dashak and Sonata "Pastorale" by Bohdana Frolyak.

Therefore, at the beginning of the scientific substantiation of the creative artistic project, a panorama of the rich chamber-instrumental tradition of the musical life of Lviv was presented, which inspired the appearance of very interesting examples of chamber ensembles and works for viola, written by Galician composers. The tradition of chamber performance here dates back to the beginning of the century, it had its roots in intensive home music making in the intelligent families of Galicia.

An important factor in the intensive development of ensemble performance was also the interest of composers in educating talented interpreters of their chamber works, as chamber ensembles occupied an important place in the work of leading Western Ukrainian composers S. Lyudkevich, V. Barvinskyi, R. Simovych, M. Kolessa and others. The musicians involved the best performers of the Lviv region in the joint creative process. Therefore, the chamber-instrumental sphere occupies an important place in the cultural and artistic life of Lviv and the whole of Galicia.

One of the leading factors in the successful development of the chamber-instrumental art of the region was the activity of the initially Ukrainian and Polish educational and concert institutions - the Conservatory of the Galician Music Society, the Higher Music Institute named after M. V. Lysenko, philharmonic societies, and after the Second World War - the department of the instrumental ensemble of the Lviv State Conservatory named after M. V. Lysenko and the Lviv Philharmonic. The high professional level of specialist training and the intensity of concert life, in which chamber music evenings held a respectable position, determined the fruitfulness of the development of this area of musical art and inspired local composers to create music intended for chamber music.

Regarding specific works performed in concert programs and theoretically grounded in the presented project, we note the following in relation to V. Flys' Quartet: the figurative concept of the cycle and its individual linguistic and stylistic solution reveal the author's unconditional talent, his confident mastery of form and the entire arsenal of expressive means, excellent sense of the timbral colors of stringed instruments. The Quartet's musical language is dominated by neo-romantic and impressionistic linguistic and stylistic devices. It seems that the composer embodied in the quartet cycle a deeply personal reflection, connected with his fondness for the Carpathian landscapes, a subtle sense of the colors and space of nature, and with the lyrical sensitivity inherent in his nature.

Instead, the early student cycle of the First Quartet by V. Kaminsky testified to the young author's significant personal potential, which was fruitfully realized in his subsequent chamber-instrumental opus. Despite the stagnant period of the 1970s, which was completely unfavorable for creative experiments, which primarily affected the Soviet spiritual space by limiting innovative techniques of art, the composer managed to find parity between traditional and innovative, classical and modern, universal and national, demonstrating not only a confident mastery of a wide arsenal of technical means, but also his own aesthetic worldview and system of artistic priorities already formed at that time.

Zenon Dashak's "Ukrainian Suite" clearly showed the artist's attitude to folklore primary sources: not as a museum exhibit, but as a living tradition, which he sought to continue, to integrate it into didactic practice, to captivate his students with the beauty and richness of Ukrainian folk music. Due to the ethnic character of Carpathian folklore, due to the traditions inherited from his predecessors - representatives of the Hutsul secession, Z. Dashak continues a very important line of regional culture, transmitting it in commonly understood, democratic forms, aimed primarily at the didactic needs of the contemporary society.

The sonata "Pastorale" by Bohdana Frolyak marked a new stage in the search of Lviv composers of the new younger generation, who came to art in the first years of Independence and in the conditions of an open space of culture found talented

solutions to one of the biggest problems of all post-totalitarian artistic centers: the organic combination of modern assets of artistic expression with uniqueness national traditions, which should be rethought not as ethnographic exoticism or a sign of inferiority compared to metropolitan schools, but as a manifestation of identity. One of the first breakthroughs in this direction, not only in the work of Bohdana Frolyak herself, but in general in the work of representatives of her generation of the Lviv school of composers, was very successful and reflected the main trends of the specific Lviv postmodernism. The latter, although he willingly went through the achievements of many world centers of that time, never broke away from his native soil. But one's own style was no longer thought of as something unchanging and frozen, but on the contrary, artists joyfully discovered for themselves the inexhaustible possibilities of its combination with modern and avant-garde technical innovations. Bohdana Frolyak's early Viola Sonata naturally fits into this series.

Keywords: viola, Galician musical culture, Ukrainian chamber-instrumental music of the 20th century, performing interpretation, national tradition, folklore archetype.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
SUMMARY	6
ВСТУП.....	11
РОЗДІЛ I СПЕЦИФІКА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЛЬВОВА В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ	18
<i>1.1. Місце камерно-інструментального ансамблювання у структурі музичного життя Львова кінця XVIII – першої половини XX ст.....</i>	18
<i>1.2. Роль альту в камерно-інструментальній сфері львівського виконавства і композиції у другій половині XX ст.</i>	34
<i>Висновки до першого розділу</i>	42
РОЗДІЛ II АЛЬТ У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ЛЬВОВА	44
<i>2.1. Струнний квартет Володимира Флиса в інтерпретаційному дискурсі життєтворчості композитора</i>	44
<i>2.2. Виконавські засади камерно-інструментального стилю Віктора Камінського (на прикладі Першого квартету).....</i>	56
<i>Висновки до другого розділу.....</i>	70
РОЗДІЛ III ОБРАЗНО-СТИЛЬОВІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТВОРІВ ДЛЯ АЛЬТА У ДОРОБКУ ЛЬВІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – XXI ст.	72
<i>3.1. Символіка тембру альту в «Українській сюїті» Зенона Дашака</i>	72
<i>3.2. Інноваційність трактування тембру альту у сонаті «Pastorale» Богдани Фроляк.....</i>	88
<i>Висновки до третього розділу</i>	101
ВИСНОВКИ	103
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	108
ДОДАТКИ.....	122
Додаток А.....	122
Додаток Б	125

ВСТУП

Актуальність теми. Альтива творчість і виконавство найчастіше залишаються дещо в тіні скрипкового мистецтва як не завжди помітний і недостатньо оцінений струнний інструмент, що значно програє «королеві інструментів» скрипці. Він рідше виступає як сольний концертуючий інструмент, йому присвячено менше наукових розвідок і досліджень, а видатні альтисти минулого і сучасності не так інтенсивно приваблювали увагу, як їх колеги по цеху скрипалі. Однак альт як важливий елемент симфонічного оркестру і камерних ансамблів, як цікавий «сольний тембр», що особливо розкрився у музиці другої половини ХХ – ХХІ ст., вартує більш уважливого ставлення і ширших аналітичних студій.

Одним із перспективних напрямків дослідження альтового мистецтва видається регіональні студії творчості, виконавства, педагогіки для цього інструменту. В тому сенсі галицький край і його центр Львів видаються винятково цікавим і плідним об'єктом, оскільки, перебуваючи на перехресті шляхів європейського Заходу і Сходу, це місто з давніми духовними традиціями впродовж багатьох століть акумулювало музичні сили з багатьох національно-культурних осередків Європи.

Загальним питанням музичної культури Галичини і камерно-інструментальній творчості львівських композиторів зокрема, хоча і без докладнішого спеціального висвітлення ролі альту у ній, присвячені доволі численні наукові розвідки, серед яких виділяємо праці В. Барвінського («Огляд історії української музики»), М. Загайкевич («Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст.»), Ю. Булки («Музична культура Західної України»), Л. Кияновської («Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст.»), колективних монографіях, присвячених Львівській консерваторії – Львівській національній музичній академії ім. М. В. Лисенка, Л. і Т. Мазепи («Шлях до музичної академії» в двох томах), Т. Мазепи (Соціокультурний феномен європейських музичних товариств ХІХ – початку ХХ століття на

прикладі Галицького Музичного Товариства). Особливо суттєвими для поданого проєкту стали дисертаційні праці В. Андрієвської (Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ століття), Н. Дикої (Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960-1980 рр.), а також серія збірок за матеріалами міжнародних конференцій у ЛНМА: «Камерно-інструментальний ансамбль: Історія, теорія, практика. Виконавське мистецтво: наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка». Окремі камерно-інструментальні твори та опуси для альту львівських авторів згадуються у працях С. Павлишин, О. Козаренка, Т. Молчанової, І. Пилатюка, Н. Пилатюка, Д. Гаврильця, В. Заранського, Н. Швець-Савицької, Л. Назар, О. Письменної, Т. Слюсар, присвячених проблематиці музичного життя краю, окремим персоналіям композиторів і виконавців, жанрово-стильовим аспектам камерно-інструментальної музики тощо.

Проте до сьогодні не проаналізована альтова творчість львівських композиторів – професіоналів і аматорів ХІХ – ХХІ сторіччя, не систематизовані пріоритети місцевих музикантів у цій галузі, що зумовлювались інтенсивним гастрольним життям міста і краю, сумірним з найбільшими світовими центрами. Тож видається актуальнішим докладніший аналіз історичних обставин формування альтової школи виконавства, написання низки оригінальних творів і транскрипцій для цього інструменту, тобто ширше – створення «альтового середовища» в культурному континуумі Галичини. Ці аналітичні студії видаються необхідними для того, щоби вказати на особливість регіональних передумов, які призвели у ХХ – ХХІ сторіччі до активного розвитку львівської альтової школи і у композиторському, і у виконавському, і у педагогічному вимірі, а водночас заклали фундамент міцної традиції і високої культури слухання і розуміння альтової музики.

Сучасний рівень музикознавства, особливо тієї його галузі, що розглядає проблеми інтерпретації і погляду виконавців на музичний артефакт, і в останні роки отримав самостійне значення як галузь гуманітаристики під назвою «дослідження виконавства» (англ. AR – Artistic Reserch), коригує традиційні

підходи до вивчення музичних текстів та на їх основі побудову виконавських уявлень. Насамперед виконавець, особливо у випадку, коли він є першовиконавцем твору, повинен здійснити значне інтелектуальне зусилля, зрозуміти задум композитора у всьому широкому естетико-стильовому історичному і суспільному контексті, а також реконструювати психоемоційний образ митця у персонологічному вимірі.

Таким чином, основна **мета роботи** формується у руслі дослідження альтової музики, її розмаїтих жанрово-стильових різновидів у творчості композиторів, пов'язаних зі Львовом, зосереджуючись на артефактах другої половини ХХ – перших десятиліть ХХІ сторіччя, з урахуванням історико-суспільних преференцій регіону та персонологічних чинників виникнення обраних артефактів.

Завдання дослідження. Відповідно до поставленої мети було визначено наступні завдання:

- Представити камерно-інструментальне ансамблювання за участю альту у Львові як художньо-історичний феномен, пов'язавши історичні передумови з поширенням певних форм камерного музикування у регіональному просторі;
- Виокремити обрані камерно-інструментальні ансамблі львівських композиторів другої половини ХХ – перших десятиліть ХХІ ст.;
- Окреслити жанрово-стильові пріоритети камерно-інструментальних ансамблів львівських композиторів другої половини ХХ – перших десятиліть ХХІ ст.;
- Проаналізувати обрані камерно-інструментальні опуси за участю альту львівських композиторів, з'ясувати специфіку трактування інструменту в них.
- Розглянути твори для альту з фортепіано львівських композиторів окресленого періоду, визначити контекст і цілі їх написання;

Методи дослідження:

- історико-культурологічний – для з’ясування обставин камерно-ансамблевого музикування у Львові впродовж значного історичного відрізка;
- персонологічний – для розкриття особистісного підходу композитора до камерно-інструментальних жанрів *in genere*, і трактування партії альту зокрема, а також для встановлення місця даного артефакту у його творчій спадщині/доробку;
- хронологічний – дає змогу осмислити взаємозв’язок суспільно-історичних процесів у динаміці розвитку жанру;
- теоретико-аналітичний, завдяки якому здійснено розгляд обраних артефактів камерно-інструментальної творчості львівських композиторів;
- інтерпретаційний, що увиразнює позицію автора проєкту щодо виконання обраних творів.

Предмет дослідження – українська камерно-інструментальна творчість другої половини ХХ – ХХІ ст.

Об’єкт дослідження – камерно-інструментальні опуси львівських композиторів названого періоду за участю альту.

Матеріалом дослідження слугують обрані зразки камерно-інструментальної творчості: квартети Володимира Флиса та Віктора Камінського й опуси, призначені для альту: «Українська сюїта» Зенона Дашака та Соната „Pastorale” Богдани Фроляк.

Наукова новизна й особистий внесок. В даній роботі вперше в українському музикознавстві поставлено проблему професійної альтової творчості на теренах Галичини та її центрі – Львові впродовж тривалого хронологічного відтинку ХІХ – ХХІ ст. в контексті культурно-музичних традицій з проєкцією на період другої половини ХХ сторіччя. Описано та проаналізовано як з боку музичної мови, так і з позиції інтерпретації вищезазначені оригінальні твори для альту в жанрі сюїти і сонати львівських

композиторів і виконавців Зенона Дашака і Богдани Фроляк. Окрім того, вперше розглядається роль і виразові функції альту у камерно-інструментальних ансамблях – квартетах львівських авторів Володимира Флиса та Віктора Камінського.

Практичне значення роботи. Матеріали можуть бути використані у навчальних курсах з історії української музичної культури, історії струнно-смичкового мистецтва, у роботі в класах альту та камерного ансамблю, а також у виконавській концертній практиці.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів (шістьох підрозділів), висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи становить 127 сторінок. Список використаних джерел налічує 112 позицій (із них 9 – іноземними мовами).

Наукові публікації за темою:

1. Завадовський Юрій Олегович. Струнний квартет В. Флиса в інтерпретаційному дискурсі життєтворчості композитора (До 100-річчя від дня народження). *Українська музика*. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Число 1 (48). С. 46-54.

УДК 78.27;78.491. DOI 10.32782/2224-0926-2024-1-48-5

2. Завадовський Юрій. Виконавські засади камерно-інструментального стилю Віктора Камінського (на прикладі Першого квартету). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 51. С. 10-17.

УДК 78.27, 783. DOI 10.32782/2310-0583-2023-51-02.

Апробація результатів дослідження. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри струнно-смичкових інструментів. Матеріали дослідження оприлюднено в доповідях на всеукраїнських та науково-практичних конференціях. У рамках творчого мистецького проєкту презентовано три творчі заходи. За темою творчого

мистецького проекту підготовлено методичну розробку спеціального курсу: «Інтерпретація художньо-виразового потенціалу альта у творчості львівських композиторів другої половини ХХ ст.»

Участь у науково-практичних конференціях:

1. Творчість для альта Богдани Фроляк: взаємодія фольклорних першоджерел і модерної системи виразності. (Міжнародний мистецький форум «Симбіоз ідей», Третя міжнародна науково-творча конференція ім. Стефанії Павлишин, ЛНМА ім. М. Лисенка, 18-19 березня 2024)
2. Образно-символічний меседж Квартету Володимира Флиса (Круглий стіл на тему: «Українська камерно-інструментальна ансамблева музика як вияв національної ідентичності» в рамках Фестивалю «Антологія української камерної музики» ЛНМА ім. М. Лисенка, 19 квітня 2024)

Апробація матеріалів дослідження. За темою творчого мистецького проекту проведено такі основні заходи:

1. Концерт **«Калейдоскоп альтових рефлексій в творах львівських композиторів»**. М. Волинський - Соната для альта і фортепіано, А. Солтис - «Танок», Б. Фільц - «Гумореска», Б. Фроляк - Соната «Pastorale» для альта і фортепіано, З. Дашак - «Українська сюїта». Виконавці: Юрій Завадовський, Тетяна Голубєва - фортепіано. Львівський державний музичний ліцей ім. Соломії Крушельницької, малий зал. 13.05.2024. Посилання на концерт: <https://youtu.be/eJRMREMfdvU>

2. Концерт **Квартетної музики львівських композиторів: Володимира Флиса та Віктора Камінського**. В. Флис - Струнний квартет Ре мажор, В. Камінський - Перший струнний квартет. Виконавці: Уляна Клекоць, Ярина Лабачук - скрипки, Юрій Завадовський - альт, Антон Пославський, Анастасія Зохнюк - віолончелі. Львівська школа мистецтв №5, великий зал. 18.06.2024.

3. Концерт «**Камерна музика трьох поколінь композиторів Львова – Франца Ксавера Моцарта** (Фортепіанний квартет соль мінор Op. 1), **Володимира Флиса** (Струнний квартет Ре мажор), **Віктора Камінського** (Перший струнний квартет)». Виконавці: Ольга Палько, Уляна Клекоць, Ярина Лабачук - скрипки, Юрій Завадовський - альт, Ольга Бахурська, Антон Пославський, Анастасія Зохнюк - віолончелі, Віталій Дворовий - фортепіано. Львівська національна музична академія імені М. Лисенка, малий зал. 22.06.2024. Посилання на концерт: https://youtu.be/ra_RFs7ZI90

РОЗДІЛ І СПЕЦИФІКА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЛЬВОВА В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ

1.1. Місце камерно-інструментального ансамблювання у структурі музичного життя Львова кінця XVIII – першої половини ХХ ст.

Перші згадки про альт і виконавців на цьому інструменті у культурній історії галицького краю сягають XV століття. Зокрема, «у прибутково-видаткових книгах Львівського Магістрату з початку XV століття окрім трубачів, фігурують польські, німецькі імена музикантів: “фістуляторів”, тромбоністів, флейтистів, лютністів, барабанщиків, скрипалів, **альтистів**, (виділення моє – Ю. З.) клавесиністів, органістів, канторів, капельмейстерів, шкільних учителів музики, скрипкових та органних майстрів, регентів, композиторів» [63, с. 26].

В зв'язку з обраною темою заслуговує на згадку ім'я в майбутньому авторитетного польського композитора і педагога Юзефа Ельснера, який наприкінці XVIII ст. працював у Львові. Він започаткував у місті традицію т. зв. «академії», тобто зібрань музикантів-аматорів, які виконували твори видатних західноєвропейських композиторів. Серед учасників Академії були: професор Львівського університету Людвік Едвард Зеєнмарк (Ludwik Edward Zehnmark), бібліотекар університету Генрик Готфريد Брейтшнейдер (Henryk Gotfryd Breitschneider), колишній секретар короля Станіслава Августа Ернест Богуміл Кортум (Ernest Bogumił Kortum), співак Гусс (Huss), контрабасист Грамчинський (Gramczyński), альтист і композитор Войцех Данковський (Wojciech Dankowski) [107, с. 36-38]. Як бачимо, вже у цьому першому складі з'являється виконавець на альті.

Сягаючи до основних характеристик музичного життя Львова ХІХ ст., варто насамперед підкреслити, що перебуваючи у Австрійській (з 1867 р. – у Австро-Угорській) імперії, Львів як четверте за величиною місто і столиця «Королівства Галиції і Лодомерії» притягував митців з різних регіонів

багатонаціональної держави, що виступали тут з гастрольними концертами, а нерідко оселялись тут на триваліший час, або й залишались для постійного проживання. Серед них бували і виконавці на альті, а оскільки традиція як публічного, так і салонного та аматорського камерно-інструментального музикування поширювалась у Львові і загалом в Галичині доволі активно, то окрім професійних музикантів до гри на альті долучались і численні любителі. Певну частину камерно-інструментального репертуару творили місцеві композитори, чия спадщина заслуговує на більш ретельне вивчення, зокрема й в аспекті використання альту.

Спираючись на наукові розвідки, присвячені інструментальній культурі Львова, окреслимо провідні тенденції її утвердження в музичному житті XIX – першої третини XX ст., а також основні осередки і сегменти культурної інфраструктури, в яких був задіяний альт. Вирізняємо три таких основних сегменти музичного життя краю, в яких поширювалась і розвивалась камерно-інструментальна музика: першим з них були численні концертні виступи, як місцевих музикантів у різних публічних акціях, так і гастролуючих музикантів, що численно прибували до столиці «Галіції і Лодомерії»; другим і вельми розгалуженим сегментом музичного життя міста були навчальні заклади різного типу, починаючи від школи Товариства для підтримки музичного мистецтва (*Verein zur Beförderung der Musikkunst*), що діяло від 1838 р., натомість школа при ньому від 1844 р., яка згодом розвинулась у консерваторію Галицького музичного товариства, – і до різноманітних навчальних закладів перших десятиліть XX ст.; врешті, третім сегментом музичного життя Галичини були осередки домашнього музикування, в першій половині XIX ст., передовсім аристократичні салони, а також супровід численних розважальних акцій, таких як карнавали чи ярмарки, а в другій половині XIX ст. і пізніше коло учасників значно розширюється за рахунок спеціалізованих інструментальних товариств. У кожному з цих сегментів альт у складі камерних ансамблів був присутнім як один з обов'язкових інструментів, зрідка також виступав як сольний інструмент. Переломним періодом у

розповсюдженні камерно-інструментальної творчості, а в її рамках – альтя в концертному обігу Галичини стала перша третина XIX ст.

Саме з цього часу розпочинається інтенсивна діяльність ряду визначних виконавців на струнних інструментах і композиторів, що пов'язали своє життя з «королівством Галиції і Лодомерії». Центральною постаттю в цьому процесі, безперечно, слід вважати славетного польського скрипаля Кароля Ліпінського (1790-1861), гідного суперника Нікколо Паганіні, учасника багатьох престижних європейських ансамблів. В контексті заявленої теми особливо важливими є його організаційні ініціативи із запровадження публічного камерно-інструментального музикування в Галичині, зокрема паркових концертів та інших форм загальнодоступних концертних акцій.

Адже відомо, що Ліпінський не лише активно концертував як скрипаль-соліст, але й був прекрасним ансамблістом, виступав у квартетах за участі видатних виконавців: німецького композитора і скрипаля Людвіга Шпора, французького віртуоза Жака Фереоля Мазаса, австрійського виконавця і диригента Ігнаца Шуппанціга та інших, а також грав у ансамблях із знаменитими романтиками Робертом Шуманом і Ференцом Лістом. Завдяки його енергійним заходам ряд важливих камерних і концертних заходів за участю альтя стали доброю традицією і отримали своє плідне продовження. Тож логічно припустити, що альтове виконавство і творчість для цього інструменту займали, хоч і не провідне, однак цілком достойне місце в музичному житті Галичини першої половини XIX ст. та особливо активно концентрувались у столиці краю – Львові.

Адже концертне життя Львова того часу було напрочуд багатим: місто, яке знаходилось на перехресті доріг між Сходом і Заходом, стало вельми заманливим для гастролерів. Серед солістів – виконавців на струнних інструментах – найактивніше, звісно, виступали скрипалі, але й альтисти, особливо як учасники камерних ансамблів, передусім квартетів, нерідко з'являлись на галицьких і зокрема на львівських сценах. При цьому слід спеціально наголосити, що нерідко скрипалі-віртуози також досконало

володіли альтом і виступали як солісти з цим інструментом. Прикладом може служити хоча б Нікколо Паганіні.

Гастрольне життя Львова була вельми багатим і розмаїтим. «Серед гастролерів у перше тридцятиліття ХІХ ст. можемо назвати таких скрипалів, як Жак Фереоль Мазас, Ігнац Шуппанціг, Лео Герц, Титус Яхімовський, Брех, Фелікс Ліпінський, Юзеф Белявський, Альбертіч, Вреха, Крамковський, Родерік Браун, Тимотеуш Кучинський, Джузеппе Грассі, Л.Сальваті, Казатель, Е. Філіповичова, А. Борер, Йоахім Качковський; У цих, як і багатьох інших концертах, що влаштовувалися поза Товариством Друзів Музики чи Галицьким Музичним Товариством у пізніші роки, було виконано величезну кількість різноманітної та різножанрової музики – симфонічної (симфонії, увертюри, інструментальні концерти, тощо), камерної та вокальної (в т. ч. велику кількість оперних арій та ансамблів) та сольної інструментальної музики, яка збагатила львів'ян у сфері європейської музичної культури» [64, с. 35-36].

На цей період припадає інтенсифікація й камерно-інструментального виконавства, до того не настільки розвинутого в краї з огляду на пріоритети хорового мистецтва. «19-річним юнаком (Ліпінський) став “директором оркестру” (тобто диригентом) львівського німецько-польського театру. Перед тим він як віолончеліст та скрипаль часто брав участь у різноманітних концертах, як у приватних домах львівської аристократії, так і в публічних імпрезах. У 1824 р. Ліпінський став організатором абонементних публічних вечорів квартетної музики. У кожному виконувались по три квартети Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Е. Ромберга та інших композиторів, в яких брали участь, поміж інших, французький скрипаль Ж. Ф. Мазас і друг Л. Бетховена, відомий з віденських квартетних вечорів графа А. Разумовського, І. Шуппанціг. Вечори квартетної музики проходили і в домах львівських аристократів та знатних міщан. Відомо, що такі камерні концерти влаштовувалися в домах родини Шимоновичів, графа Бароні, Адама-Войцеха Цибульського, графів Леопольда і Юзефа Стаженських та ін. Ця традиція протривала все ХІХ ст. (приміром такі концерти організував у себе вдома

директор консерваторії Галицького Музичного Товариства Р. Шварц), та продовжувалась до 1939 року» [64, с. 40-41].

Т. Мазепа подає цікаву інформацію про програми таких концертів у аристократичному салоні Юзефа Стаженського, «доброго скрипаля-аматора, на яких можна було почути найкращих гастролерів та місцевих артистів..., що виконували різну камерну музику. Наскільки серйозними були програми цих домашніх вечірок, на які приходила вибрана публіка, можуть, наприклад, засвідчити програми двох таких концертів.

У першому з них виконано квінтет g-moll В. А. Моцарта, квартет Й. Гайдна (не вказано, який), концерт для фортепіано g-moll в супроводі струнного квінтету Ф. Мендельсона-Бартольдї та його ж октет. У другому прозвучали “Capriccio і Presto” Ф. Медельссона-Бартольдї, квінтет В. А. Моцарта, Концерт для фортепіано (в супроводі струнного квінтету, не вказано, який) Л. ван Бетховена, “Зимова казка” та “Сальтарелла” А. Драйшока (A. Dreyschock)» [63, с. 80-81].

У поданому вище описі структури музичного життя Львова початку ХІХ ст. привертає увагу єдність всіх трьох форм поширення і плекання камерно-інструментального виконавства: публічного концертування, освітньої діяльності та домашнього музикування. Невипадково також згадується спадкоємність традиції домашнього музикування у приватних помешканнях професорів і керівників консерваторії Галицького музичного товариства. Вона особливо розповсюдилась завдяки діяльності Кáроля Мікулі та його учня Рудольфа Шварца, що змінив його на цьому посту. Варто зазначити, що Шварц сам був також виконавцем на альті, поруч з іншими інструментами, які він опанував – органом, фортепіано та скрипкою.

В школі при Товаристві підтримки музичного мистецтва, заснованій у 1844 році, були визначені обов'язкові інструменти, серед них скрипка, віолончель та дерев'яні духові. Цей перелік спеціальностей зберігався і надалі: серед інструментів, які викладались у консерваторії ГМТ впродовж всього часу були представлені: фортепіано, орган, скрипка, альт, віолончель, контрабас,

флейта, кларнет, валторна, а окрім того - сольний і хоровий спів [64, с. 151-152].

В цьому переліку важливо з'ясувати, чи альт існував як самостійний інструмент, чи впроваджувався як додатковий для скрипалів. Щодо того у дослідників немає одностайної думки і в основних джерелах – працях Л. Мазепи, Т. Мазепи, Ю. Волощука, а також у монографії, присвяченій історії ЛНМА ім. М. Лисенка – маємо розбіжність тверджень. У цих працях зустрічаємо згадки про те, що альт викладався як постійна дисципліна вже від кінця XIX ст., а навіть раніше, або інше твердження, що він був впроваджений пізніше в радянський час як окремий інструмент. Однак всі сходяться у єдиній думці, що практика вивчення альтя особливо здібними скрипальями підтримувалась у всіх навчальних закладах Львова впродовж XIX – початку XX ст.: як у консерваторії ГМТ (від 1919 р. – ПМТ, тобто Польського музичного товариства), так і в українському Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка, а також у Консерваторії ім. К. Шимановського. На це вказують і дослідники, посилаючись на відповідні документи, передусім на навчальні програми та звіти, які керівники навчальних закладів були зобов'язані представляти у адміністрацію краю.

«З навчальних програм та інших архівних документів відомо, що від 1893 по 1939 рр. в консерваторії вже викладався клас спеціального альтя. Його очолювали професори Францішек Якль (від 1893 по 1924 рр.) та Мар'ян Лобажевський (від 1921 по 1939)» [63, с. 155].

А Ю. Волощук, аналізуючи розвиток скрипкового мистецтва в Галичині, згадує про поширення навчальних програм у консерваторії ГМТ за часів директорства Мечислава Солтиса: «Дещо розширив коло дисциплін навчальний план, прийнятий у 1911 році. Ним передбачалось вивчення поліфонії, збільшився об'єм вивчення гармонії та камерного ансамблю, введено вивчення музичних форм, “енциклопедії” (загальні відомості про музичні форми, інструменти, термінологію, поліфонію), інструментознавства, **додаткового альтя у скрипалів** (виділення наше – Ю. З.) та “практичного курсу”, тобто гру

учнями творів композиторів різних епох і творчих напрямів усіх жанрів та форм, знайомство з їх змістом, вивчення їх гармонічної мови, інструментовки» [13, с. 9].

Натомість у львівському часописі «Ехо» за 1936–37 роки публікувались програмні вимоги зі всіх дисциплін, які викладались в консерваторії. Наведемо інформацію з даного Звіту, яка стосується альту: «Спеціальний альт – викладається після закінчення середнього курсу класу скрипки, тобто перші 5 років, надалі 6, 7, та 8 рік – клас альту. Дипломний екзамен: 1 – одна з сюїт Регера, 2 – соната, 3 – концерт, 4 – віртуозний твір» [96].

Однак у монографії, присвяченій історії Львівської національної музичної академії, підкреслюється, що, наприклад, у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка альт вивчався тільки як факультатив (очевидно, впроваджений для скрипалів): «Термін і план навчання з окремих фахів були різними: на скрипці навчалися сім, альті (факультатив) і віолончелі – шість років. Неоднаковим був і віковий ценз: до класу віолончелі приймали учнів тільки після 12 років, скрипки – 9-10, а на контрабас після 14 років» [48, с. 89].

Тому в цьому ж джерелі авторитетно стверджується, що альт впроваджується як окремий інструмент в навчальний курс консерваторії вже тільки в радянський час за загальнодержавною моделлю консерваторської освіти: «з часу заснування ВМІ та й пізніше у Львівській державній консерваторії аж до середини 1950-х років не існувало спеціального класу альту. Цей інструмент не входив в обов'язкові навчальні плани і заняття проводились викладачами-скрипалями як факультатив за бажанням учнів та за окрему платню. Навчання на альті починалось після трьох років гри на скрипці і тривало ще три роки» [48, с. 89].

Але тим не менше, для виконання камерно-інструментальної музики класико-романтичної доби необхідні були виконавці на альті, й аналіз концертного життя Львова підтверджує слушність цієї думки: в огляді подій і персоналій львівського музичного життя постійно відзначаються виконавські

артефакти за участю альти і згадується активна успішна діяльність камерно-інструментальних колективів.

Зокрема Кароль Мікулі як пасіонарна особистість, очолюючи впродовж тридцяти років Галицьке музичне товариство і консерваторію, здійснив низку важливих перетворень у музичному житті Львова, які торкалися також інструментального виконавства. В камерних концертах, т. зв. «ранках» та «вечірках», які директор К. Мікулі нерідко влаштовував у своєму домі, він залучав до виконання і професорів, і студентів, до того ж дуже прискіпливо стежив, щоби виконувались лише високохудожні твори різних стилів, у тому числі й сучасні. У цитованій праці Т. Мазепи наводяться програми деяких із зазначених концертних «ранків» К. Мікулі.

Наведемо перелік творів за участю альти, що виконувались на цих домашніх музичних зібраннях тільки впродовж кількох місяців 1882 року: Р. Шуман – Струнний квартет (29 січня), К. Сен-Санс – Септет для для двох скрипок, альти, віолончелі, контрабаса і труби (26 лютого), Л. Шпор – Струнний квартет g-moll (5 березня), Й. Гайдн – Струнний квартет d-moll (26 березня), В. А. Моцарт – Струнний квартет d-moll (16 квітня), Н. А. Ребер – Тріо № 4 (Серенада); Л. ван Бетховен – Септет для скрипки, альти, віолончелі, контрабаса, кларнета, фагота і валторни (30 квітня)» [63, с. 378]. Інші твори, які звучали на цих зібраннях і забезпечували стильову і жанрову різноманітність програм, репрезентували головню фортепіанний жанр, а також вокальний, скрипковий та – значно рідше – віолончельний.

Аналіз репертуару дозволяє зробити кілька узагальнюючих висновків щодо рівня професіоналізму учасників вечорів (ранків), художніх пріоритетів, жанрової різноманітності камерної музики, яку обирали львівські виконавці. Такі мистецькі зустрічі мали ще одну важливу професійно-дидактичну мету: самі професори консерваторії, які водночас складали «серцевину» колективів Галицького музичного товариства, самі постійно повинні були бути у досконалій концертній формі, бо, на думку Мікулі, лише так можна було

забезпечити належний рівень викладання того чи іншого інструменту студентам консерваторії.

Основою репертуару були, звісно, артефакти віденського класицизму й романтичні ансамблі, причому – як видається цілком свідомо – обирались далеко не найпопулярніші і не найпростіші, а здебільшого менше відомі і такі, які вимагали не лише доброї суто технічної підготовки, але й відповідного інтелектуального рівня музикантів. Це відноситься і до одного з т. зв. «гайднівських» квартетів В. А. Моцарта d-moll, і до вельми розбудованого квартету одного з перших німецьких романтиків Луїса Шпора, і Септет К. Сен-Санса, на той час музична «новинка», оскільки він був написаний і виданий лише в 1880 р.

Традицію квартетних вечорів продовжив і тематично розвинув наступник Мікулі, Рудольф Шварц. Прикметно, що Р. Шварц не лише значно збільшив частку польської музики у концертах камерно-інструментальної музики, але й розширив контакти з українськими музичними колами.

Вже від початку своєї керівної діяльності він намагався оновити зміст таких концертів, зосібна одним з перших провів авторський вечір відомого польського композитора Зигмунта Носковського, який в цьому концерті виступив і як піаніст, і як альтист: «Монографічний музикальний вечір, укладений винятково з творів Зигмунта Носковського – директора Варшавського музичного товариства – відбувся 27 січня 1889 року. У програмі: 1. Струнний квартет (професори Консерваторії М. Вольфсталь – 1-а скрипка, Ф. Сломковський – 2-га скрипка, **З. Носковський** – альт (виділення моє – Ю. З.), А. Слядек – віолончель); 2. а) “Сон”, б) “Романс” (А. Маліновська – спів); 3. а) Chanson ancienne, б) Caprice à la bourée (М. Вольфсталь – скрипка); 4. а) “Вірна дівчина”, б) “Голубочки” для жіночого хору; 5. Andante doloroso з Другого струнного квартету (виконавці – як вище); 6. Два Краков’яки ор. 8 для фортепіано (В. Вшелячинський та З. Носковський)...

Сольні виступи забезпечували блискучі музиканти, професори: піаніст Генрик Мельцер-Щавінський, скрипаль Маурици Вольфсталь та віолончеліст

Алойз Слядек, окрім цього, цінною була участь й інших професорів – чи то в оркестрі, чи в камерних ансамблях. Заслуга влаштування квартетних вечорів теж припадає професорам Консерваторії, а саме: пп. Вольфсталу, Слядеку і альтисту Яклю, а також проф. Мельцеру-Щавінському (його фортепіанний клас викликав у публіки жваве зацікавлення), адже як піаніст він здобув у нашому місті провідну позицію» [63, с. 412]

Так само у документах і пресових матеріалах зустрічаємо згадки про плідну співпрацю польських і українських культурних осередків: «“Звіт” 1896/1897 років інформував, що у цьому періоді концерти Товариства відбувалися в українському Народному Домі. Готувалися вони з більшою старанністю, що притягнуло не тільки до них, але й до самого Товариства значно більшу кількість зацікавлених музичним мистецтвом львів’ян. Відзначалося, що у концертах Товариства, що відбуваються під мистецьким керівництвом директора Консерваторії Шварца, щораз більшу участь беруть професори цієї інституції, зокрема як солісти (піаніст Генрик Мельцер-Щавінський, скрипаль Маурици Вольфсталь, віолончеліст Алойз Слядек та ін.) та як учасники оркестру чи камерних ансамблів. Заслуга проведення вечорів камерної та квартетної музики належала вищеназваним професорам, а також професору альту Францішеку Яклю (Franciszek Jakl)» [63, с. 83].

Також за часів директорства Р. Шварца був заснований окремий квартет ГМТ: «Зокрема, струнно-смічковий квартет утримувало Галицьке музичне товариство, перший концерт якого відбувся 4-го грудня 1896 р. Учасниками цього інструментального колективу були М. Вольфсталь, (I-ша скрипка), Ю.Пуликовський (II-га скрипка), Ф. Якль (альт), А. Сладек (віолончель)» [13, с. 38]. Проведення регулярних квартетних вечорів припинилось за кілька років з об’єктивних причин – через виїзд Генрика Мельцера-Щавінського до Відня та несподівану смерть Р. Шварца навесні 1899 року [63, с. 84].

Проте і наступний голова ГМТ та директор консерваторії, відомий композитор і педагог Мечислав Солтис надалі впровадив у практику «квартетні вечори». В них брали участь провідні педагоги, концертуючі музиканти,

професори консерваторії Генрик Мельцер-Щавінський (фортепіано), Маурицій Вольфсталь (I-а скрипка), Алоїз Слядек (віолончель), Францішек Якль (альт), а також один із найталановитіших студентів класу скрипки консерваторії Юліан Пуліковський (II-а скрипка). «У 1903/1904–1912/1913 роках директор Солтис трохи змінив концепцію програм. Програму майже кожного концерту розпочинала і закінчувала інструментальна камерна форма: квартет, тріо, струнний або фортепіанний квінтет. Між ними звучала вокальна музика, переважно пісні чи оперні арії» [63, с. 89].

Поступово навчання на альті набуло в консерваторії ГМТ постійного статусу, про що свідчать вказівки на кількість студентів, що навчались на цьому інструменті. Зокрема навіть у роки Першої світової війни склад студентства за напрямками інструментального і вокального мистецтва відзначався необхідною рівновагою: «В 1917/18 н.р. у Львівській консерваторії вчилось 925 студентів. З них у класі ф-но 495, скр. 211, альта 10, віолонч. 13, контраб. 1, сольн. співу 50, органа 2, фл. 11, кл. 2, валт. 4, тр. 14, основ муз. 170, гарм. 76, істор. муз. 65, контрап. 6, трансп. і чит. партитур 30; вправи в хоровому співі 42, оркестрові вправи 14, вч. курс 11, сценічне мистецтво 58» [64, с. 75].

У міжвоєнний період зберігалась ще одна позитивна традиція, закладена кілька десятиліть перед тим, ще в перші роки діяльності ГМТ і продовжена у практиці ПМТ. Успішно триває співпраця польських та українських музикантів у камерно-інструментальних колективах, яка приносила позитивні результати. Струнний квартет Польського Музичного Товариства (в складі Г. Чаплінський – 1 скрипка, М. Рак – 2 скрипка, М. Лобажевський – альт, П. Пшеничка – віолончель) на першому конкурсі польських квартетів у 1931 р. здобув 1-у премію [63, с. 68].

Отже, впродовж понад вісімдесятирічного періоду діяльності Галицького музичного товариства (з 1919 р. – Польського музичного товариства) та консерваторії при ньому провідними фахівцями – виконавцями на альті і камералістами – були Францішек Якль і Мар'ян Лобажевський, які і самі

виступали в квартетних вечорах, регулярно організованих товариствами, і навчали студентів. На жаль, не вдалось докладно встановити, хто конкретно з колег – викладачів консерваторії виконував партію альту у час керівництва Кароля Мікулі, припускаємо, що це були скрипалі, які паралельно володіли також альтом.

Немає також детальнішої інформації про життєпис Ф. Якля, натомість більше відомо про Мар'яна Лобажевського. Мар'ян Лобажевський (1889–?) у 1910 р. закінчив консерваторію Польського Музичного Товариства по класу скрипки й альту у Мауриція Вольфсталя. Від 1911 по 1939 р. він викладав у Консерваторії Польського Музичного Товариства і працював у Львівській опері. Як альтист, Лобажевський грав у різних камерних ансамблях. У 1933 році музикант отримав першу премію на конкурсі камерних ансамблів у Варшаві. Від 1940 року він викладав скрипку й альт у Львівській консерваторії ім. М. В. Лисенка, а в 1946 році виїхав до Польщі [49]. Вдалось знайти інформацію, що після війни він виступав у квартеті в м. Катовіце, який провадив відомий скрипаль Йозеф Цетнер, теж перед війною пов'язаний зі Львовом [109].

Камерно-інструментальне мистецтво плекалось і в українському Вищому музичному інституті, заснованому у 1903 році, причому концерти за участю камерних колективів і навчання на струнних інструментах плекалось практично від початку діяльності навчального закладу. Про це свідчать документальні відомості.

«Висший Институт Музичный»¹

Під управою „Союза співачких і музичних товариств” у Львові ул.Вірменська ч.2 руска консерваторія для всіх ділів музики приймає учеників і учениць на науку теорії музики і композиції, гри на фортеп'яні, співу хорального, сольового, гри на скрипці, віолончелі і прочих інструментах.

Директор: Н.Вахнянин вчить теорії музики, історії музики і гармонії.

¹ Збережено правопис оригіналу.

Професори: М.Криницька (фортеп'ян), О.Ясеницька (фортеп'ян, сьпів сольовий), О.Шухевичівна (фортеп'ян) О.Прокешівна (фортеп'ян), І.Галль (композиция), О.Бережницький (скрипка і **альтівка**) (виділення моє – Ю. З.).

Секретар М.Волошин.

Оплата шкільна від 75 до 240 корон річно залежно від предмету і курсу, вписове одноразово 4 корони.

Години урядові канцелярії Інститута щоденно з виїмком неділь і руских сьвят від 10-12 год. перед полуднем.

Родимці ! Підтримайте однуку руску інституцію музичну !

Наука гри на скрипці треває 8 літ» [63, с. 84].

Клас альта від початку вели у ВМІ високопрофесійні музиканти. «Із публікацій у львівських українських часописах за 1903–1907 рр. відомо, що у 1903–1904 роках клас скрипки та альта у Вищому музичному інституті вів відомий педагог і директор власної музичної школи Отто Тайш, а в 1904 – 1905 рр. – Олександр Бережницький. Бережницький приймав активну участь у музичному житті Львова, зокрема у концертних програмах львівського товариства “Боян”. У пресі відзначалось його блискуче виконання “Української фантазії” М. Лисенка. Він виступав також як скрипаль і альтист у складі різноманітних камерно-інструментальних ансамблів» [49].

Один з таких концертів за участі квартету, який власне і провадив Олександр Бережницький, що відбувся невдовзі після заснування ВМІ, описує Ю. Волощук: «У березні 1905 року в концерті “Львівського Бояна” прийняв участь квартет під керівництвом О.Бережницького. Найчастіше у виконанні камерно-інструментальних ансамблів звучали твори Л.Бетховена, А.Дворжака, Й.Свендсена, П.Чайковського» [13, с. 38]. А Я. Горак у статті, присвяченій відродженню забутого імені О. Бережницького, наводить рецензію з газети «Діло» на цей концерт. У рецензії особливо акцентується майстерність керівника квартету: «...львина часть сих оплесків припала п. Бережницкому, котрого гра незвичайно подобала ся; п. Б-ий орудує вишколенем і знаменитою

технікою а его гра визначає ся легкостію в потягненю смичка і замітною чистотою тонів та кольоратурою» [17, с. 68].

Загалом Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка розвивався впродовж кількох десятиліть у дуже складних умовах, зумовлених і бездержавністю українців у Австрійській імперії, а потім – у Другій Речі Посполитій, і фінансовими кризами, які охопили в 1930-х роках всю Європу, а особливо боляче вдарили по новоствореній польській державі. Великі труднощі поставали і в зв'язку з тим, що тривалий час навчальний заклад не мав свого сталого, належним чином обладнаного інструментами приміщення, бракувало підручників і нотного матеріалу, не раз виникали проблеми через зміну керівництва.

У 1908 р. раптово помер засновник ВМІ Анатоль Вахнянин, після відносної стабілізації ситуації з початком Першої світової війни наступного директора – Станіслава Людкевича – мобілізували на фронт, і лише під керівництвом Василя Барвінського вдалось вирішити низку проблем, зокрема добудувати приміщення ВМІ, але й значно розбудувати навчальний заклад, відкрити низку філій у містах Галичини та забезпечити високий професійний рівень викладацького колективу.

Це, звісно, вплинуло на популярність ВМІ у молодих adeptів музичного мистецтва і збільшило чисельність студентів (як їх тоді називали – елевів), причому інтерес до українського навчального закладу виявляли не лише суто українці, але й представники інших національностей. Цікаву статистику щодо кількості студентів у ВМІ подає Л. Мазепа:

«Педагогічний склад мав 22 осіб: 8 вчителів фортепіано, 5 – скрипки і альти, по одному - віолончелі, контрабаса, сольного співу, флейти, кларнету та інших дерев'яних і мідних духових інструментів, 4 педагогів теоретичних дисциплін. Кількість учнів збільшилась до бл. 200. В 1928/29 н.р. їх було 182 (81 піаністів, 80 скрипалів і альтистів, 4 віолончелістів, по 3 учні гри на контрабасі, флейті, кларнеті, 4 вокалістів і 4 теоретичного відділу). В 1929/30 н.р. було 207 учнів (98 – фортепіано, 77 скрипки і альти, по 4 учні віолончелі і

контрабаса, по 3 - флейти і кларнета, 2 фагота, 6 сольного співу, 7 педагогічного курсу і теоретичного відділу.

В цих же роках свідоцтво зрілості отримало 7 елевів фортепіано і 3 елєви скрипки, з яких 5 виїхало на дальші студії до Праги, 2 до Відня» [64, с. 99].

В цій цитаті привертає увагу не лише вказівка на кількість професорів і студентів, що навчались на альті у ВМІ, але й те, що найздібніші випускники продовжували своє навчання у провідних закордонних консерваторіях і музичних академіях.

Камерні ансамблі також брали участь у концертному житті міста як у більших збірних програмах (як у згаданому виступі «Львівського Бояна»), так і влаштовуючи самостійні вечори камерно-інструментальної музики. Це свідчить про те, що українська музична культура у Львові поступово збагачувала традиційні форми існування – хорові колективи, сольне вокальне виконавство, музично-театральні жанри, які переважали у ХІХ ст., вже в перших десятиліттях ХХ ст. значно розширюються в бік інструментальної сфери. Цей прорив обумовлений як появою власного вищого навчального музичного закладу ВМІ ім. М. Лисенка, так і студіями окремих талановитих музикантів за кордоном, головню у Відні та Празі. Низка талановитих випускників після повернення з навчання продовжили свою виконавську і педагогічну діяльність на рідних теренах, інтегруючи світовий інструментальний репертуар у національне середовище.

В свою чергу, наявність виконавської і педагогічної ланки у питомому національному середовищі послужила потужним імпульсом для написання практично всіма провідними українськими композиторами Галичини першої третини ХХ ст. – С. Людкевичем, В. Барвінським, Н. Нижанківським, С. Туркевич-Лукіянович, М. Колессою, З. Лиськом, Р. Сімовичем, А. Рудницьким – низки інструментальних опусів різних жанрів і призначених для різних складів, в тому числі й за участю альта, що виконувались в різних концертних акціях.

Визначною подією у мистецькій історії Львова 1930-х років стало святкування 50-річного ювілею Василя Барвінського, яке було дуже урочистим, розпочалось ще за рік до самої дати, і у якому активну участь взяли камералісти Вищого музичного інституту, керованого Барвінським. Про це інформує часопис «Українська музика», який видавав СУПром², в діяльності якого саме Барвінський займав одне з чільних місць: «у лютому 1937 р. виступив струнний квартет молодих музикантів (В. Цісик – 1 скрипка, Р. Согор – 2 скрипка, Б. Задорожний – альт і О. Березовський – віолончель) під керівництвом П. Пшенички, який виконав квартети: В. А. Моцарта (соль-мажор) і П. Чайковського (ре-мажор), а також транскрипції українських мініатюр для фортепіано В. Барвінського.

Це був своєрідний дарунок В. Барвінському, який відзначав свої п'ятдесяті роковини та ювілей тридцятиріччя творчої діяльності. СУПром організував низку концертів з творів композитора – свого голови і директора ВМІ. На першому – 4 березня – виступили: Р. Савицький, Р. Криштальський і П. Пшеничка (Фортепіанне тріо ля-мінор), а Фортепіанний секстет мі-бемоль-мінор і Варіації виконали Р. Савицький (фп.), Р. Криштальський (1.скр.), Є. Козулькевич (2.скр.), Б. Задорожний (альт), П. Пшеничка (вч.), Н. Горницький (контрабас)» [103, с. 71-72].

Партію альту у названому складі виконував Богдан Задорожний (1914-2009) – вельми цікава і прикметна постать української інтелектуальної еліти, в майбутньому один з провідних вчених-філологів Львівського університету, який паралельно закінчив Празьку консерваторію і деякий час (1941-1948 рр.) працював в оркестрі Львівського театру опери та балету як концертмейстер групи альтів [66, с. 91].

Поданий огляд камерно-інструментального виконавства і педагогіки, здійснений на основі численних наукових розвідок, присвячених історії

² СУПром – Союз українських професійних музик, організація професійних музикантів-українців Галичини, що діяла у Львові в 1934-1939 рр., до чотирьох секцій якої входили практично всі діючі музиканти краю. Композиторську секцію очолював Василь Барвінський.

львівської музичної культури, дозволяє зробити кілька висновків, важливих для обґрунтування авторського мистецького проєкту.

Головним меседжем є твердження, що львівська музична культура до періоду, який розглядається у поданому теоретичному обґрунтуванні, мала вже достатньо тривалу традицію камерно-інструментального музикування, передусім виконавську і педагогічну, плідно продовжену згодом наступним поколінням.

Друге, на що звертається увага: здебільшого партії альту у камерних ансамблях виконували скрипалі, вони ж, переважно, і викладали альт паралельно до гри на скрипці, причому ця практика стосувалась як австрійських/польських навчальних закладів та виконавських колективів, так і українських.

1.2. Роль альту в камерно-інструментальній сфері львівського виконавства і композиції у другій половині ХХ ст.

У 1939 р. внаслідок воєнних дій Галичина опинилася в радянському союзі, відтак у регіоні відбулись кардинальні реформи освіти загалом і музичної освіти зокрема. Чотири вищі навчальні заклади, що діяли у Львові перед війною, – Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка, консерваторія Польського музичного товариства, консерваторія ім. К. Шимановського та Інститут музикології Львівського університету – були об'єднані в одну Львівську державну консерваторію ім. М. В. Лисенка. Проте її діяльність активно розгорнулася вже тільки після закінчення Другої світової війни. Навчальні плани і програми у Львівській консерваторії підпорядковувались загальнорадянським нормам студій у консерваторіях, вслід були впроваджені окремі спеціалізації з усіх оркестрових інструментів, в тому числі й засновано окремий клас альту.

Об'ємну інформацію про наступний період розвитку камерно-інструментального, зокрема альтового мистецтва другої половини ХХ ст. у композиторському і виконавському вимірах містять дослідження Л. і Т. Мазеп,

Н. Дикої, Д. Гаврильця, В. Андрієвської, Т. Молчанової, А. Микитки та ін. Спираючись на зібрані й опрацьовані ними документальні джерела та систематизацію музичних подій, стисло зазначимо ті з них, які вважаємо суттєвими передумовами створення обраних для мистецького проекту камерно-інструментальних та суто альтових опусів львівських композиторів ХХ – ХХІ сторіччя.

Відомо, що у реорганізованій за радянськими стандартами Львівській консерваторії працювали дві групи викладачів. Перша утворилась з місцевих фахівців, які залишились у Львові і мали вже досвід виконавської і педагогічної роботи в передвоєнних концертних установах і навчальних закладах. Другу становили музиканти, які численно присилались до Львова з різних міст радянського союзу. Цей принцип підбору кадрів виразно помітний в розвитку альтового мистецтва в концертній і педагогічній практиці. Подібна ж практика була притаманна й іншим місцевим концертним і педагогічним осередкам, філармонійним колективам, передусім симфонічному оркестру Львівської філармонії, учасниками якого були як місцеві артисти, так і приїжджі музиканти.

Серед місцевих музикантів, випускників Консерваторії Польського Музичного Товариства, що викладали у Львівській консерваторії ім. М. В. Лисенка в перші повоєнні десятиліття, в першу чергу вартує згадки Станіслав Зігфридович Крепс (1901–?). Він закінчив студії скрипки й альту у класі Мауриція Вольфсталя і ще перед війною викладав у консерваторії ПМТ обидва ці інструменти. З 1949 р. продовжив свою діяльність і працював викладачем класу скрипки та альту у ЛДК ім. М. В. Лисенка, паралельно проводив заняття у Львівському музичному училищі. Документальні джерела засвідчують, що це був досвідчений, ретельний і високоосвічений педагог. «Серед архівних матеріалів зберігся документ, підписаний Давидом Ойстрахом, в якому той висловлює подяку С. Крепсу за високий професійний рівень підготовки учнів його класу, які навчалися в аспірантурі Московської консерваторії. С. Крепс серйозно займався науково-дослідною та методичною

роботою. Результатом цих досліджень стала його ґрунтовна праця “Євангеліє скрипаля” (1938–1940)» [49].

Друга група музикантів, фахівців, які приїхали з інших міст України і радянського союзу, у повоєнні роки була представлена Павлом Миколайовичем Макаренком (1915–1995). Він працював у ЛДК ім. М. В. Лисенка понад десять років (1947-1958) і проявив себе як багатосторонній музикант, що успішно поєднував педагогічну, організаційну, сольну та камерну концертну діяльність. «Він часто виступав як соліст із симфонічним оркестром Львівської філармонії. Разом з Вадимом Стеценком (сином композитора Кирила Стеценка) та П.Пшеничкою він створив струнний квартет педагогів консерваторії. Цей творчий колектив існував досить тривалий час і мав у своєму репертуарі твори західноєвропейських та українських композиторів. Учнями Макаренка були майбутні провідні викладачі-альтисти – професор і ректор нашої консерваторії З.О. Дашак та доцент Л.В. Оленич [49].

Діяльність П. Макаренка спричинилась до відновлення аматорської традиції в галицькому краї, що радянською пропагандою подавалась як велика заслуга радянської влади: «Відомо, що за ініціативи Макаренка у селі Бібрка Львівської області був створений унісон скрипалів-аматорів, який складався з 30 виконавців. Цей колектив довгий час успішно виступав на різних оглядах художньої самодіяльності. У 1958 році Макаренко переїхав до Києва» [49].

Суттєво збагатило камерно-інструментальне виконавство Львова заснування камерного оркестру консерваторії в 1959 р. – першого в усьому західноукраїнському краї післявоєнного часу колективу такого типу, що продовжив традиції міжвоєнного періоду. Його ініціаторкою і першою керівницею виступила відома скрипалька, випускниця Вищого музичного інституту ім. М. В. Лисенка Олександра Пилипівна Деркач (1924-2004). Закономірно, що саме її ректор З. О. Дашак призначив завідувачкою кафедри камерного ансамблю і квартету, і О. Деркач очолювала її впродовж чотирнадцять років, і понад тридцять років провадила заснований нею камерний оркестр [62].

Поява такого оркестру обумовила виникнення низки творів львівських композиторів, призначених для камерного складу, скажімо сюїти «В горах» Миколи Колесси, «Сім медитацій для флейти і струнних» Анджея Нікодемовича, Першої партити Мирослава Скорика та багатьох інших. В групі альтів камерного оркестру консерваторії, що отримав назву «Академія», в різні роки виступали такі згодом знані музиканти – оркестранти і педагоги, як Леонтій Оленич, Вишневська, Тарас Ремешило, Олександр Петрашек, Юрій Далецький, Дмитро Комонько та численні інші професіонали-камералісти. Після закінчення навчання в консерваторії випускники – колишні учасники оркестру поширювали мистецтво камерного музикування в багатьох містах України.

Звісно, дуже авторитетною творчою особистістю у царині камерно-інструментального виконавства і композиції у Львові був Зенон Олексійович Дашак (1927-1992), що за своєю основною спеціальністю був альтистом. Його творчий портрет як виконавця і композитора буде детальніше представлений в підрозділі 3.1., присвяченому його «Українській сюїті» для альту, втім у поданому підрозділі розглядатимемо його організаційний та педагогічний внесок у музичне життя міста, у поширення різних камерно-інструментальних форм у культурній інфраструктурі [див: 15, 28, 29, 31, 38, 72].

Як ректор Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка впродовж 26 років (1965-1991) З. Дашак дуже велику увагу звертав на камерне музикування, причому діяльно долучався до нього не лише в організаційному плані, але і як учасник колективів, автор методичних праць і композитор. Його основний фах альтиста інспірував до виняткового зацікавлення камерно-інструментальною сферою, що знайшло вираз у значному поживленні цього сегменту музичної культури в місті.

Вже перші місяці перебування З. Дашака на посаді ректора ЛДК ім. М. В. Лисенка ознаменувались заснуванням струнного квартету при навчальному закладі консерваторії. Перший концерт відбувся в грудні 1965 року, а склад був по-справжньому зірковим: Олександра Деркач – перша

скрипка, Богдан Каськів – друга скрипка, Зенон Дашак – альт, Харитина Колесса – віолончель. З 1981 р. замість О. Деркач партію першої скрипки в квартеті виконувала видатна скрипалька, лауреатка багатьох міжнародних конкурсів Лідія Шутко. Квартет активно виступав впродовж понад 25 років і – що особливо важливо в контексті обраної теми – повсякчас виконував квартети українських композиторів, а в цій репертуарній групі – насамперед камерно-інструментальні опуси львівських митців. Програми концертів окрім основного жанру – квартетів доповнювались також фортепіанними квінтетами, запрошуючи для цієї мети провідних піаністів Львова, викладачів консерваторії професора Олега Криштальського, доцентів Жанну Пархомовську, Дзвениславу Стернюк та інших.

Завдяки активній концертній діяльності квартету з українською камерно-інструментальною творчістю познайомилась не лише львівська публіка, але й слухачі інших міст та зарубіжжя. Зокрема великим успіхом користувався цикл концертів «Творчість композиторів сучасного радянського Львова», перший з яких відбувся у квітні 1978 року. В цьому ж році квартет вельми успішно виступив на Міжнародному фестивалі камерної музики, що проходив в 1978 р. в Польщі (м. Ланьцут), здобувши прихильні відгуки преси [29].

Колектив постійно брав участь у авторських концертах львівських композиторів, зокрема С. Людкевича, М. Колесси, Р. Сімовича, В. Барвінського, М. Скорика.

Про багатогранну і вельми успішну діяльність струнного квартету Львівської консерваторії докладно пише Н. Дика «[квартет – Ю. З.] в ці роки був активно концертуючим колективом. Він був постійним учасником “Симфонічних вечорів для студентів”, що проходили в концертному залі філармонії та музичних фестивалів “Львівська золота осінь”, “Віртуози країни” та інших важливих мистецьких акцій Львівщини. В концертному сезоні 1984-1985 років струнний квартет познайомив слухачів з новою програмою присвяченою вшануванню 300-річчя від дня народження Й.С.Баха і

Г.Ф.Генделя, будучи палкими шанувальниками і популяризаторами творчої спадщини цих геніальних композиторів» [28, с. 96].

Наведемо кілька знакових прем'єр творів українських композиторів, підготованих камерним колективом. Видатною подією мистецького життя Львова стало виконання Фортепіанного квінтету Ст. Людкевича, здійснене в концерті у Львівській філармонії 7 квітня 1978 року за участю піаніста Олега Криштальського, тобто ще за життя композитора, напередодні урочистого всеукраїнського святкування його сторічного ювілею.

Також вельми амбітним для виконавців твором, що вимагає неабиякої майстерності і розуміння сучасної системи музичної виразності є «Український квінтет» Бориса Лятошинського, до концертної інтерпретації якого учасники квартету і піаністка Жанна Пархомовська звернулись в тому ж 1978 році, виконавши його на сцені Львівської філармонії.

Знаковою подією концертного життя, що вимагала від виконавців не лише професійної майстерності, але й неабиякої громадянської мужності, стало кількаразове виконання на філармонійній сцені Секстету Василя Барвінського, хоч і реабілітованого в часи «хрущовської відлиги», але все ж вельми небажаного з позиції радянської ідеології і відтак замовчуваного українського композитора. Партії фортепіано у Секстеті виконували О. Криштальський і Ж. Пархомовська або Дз. Стернюк. В історії львівської музичної культури назавжди залишиться ювілейний концерт до 100-річчя від дня народження В. Барвінського, дозвіл на який з великими труднощами був отриманий у обласному комітеті компартії, і в якому струнний квартет і піаніст О. Криштальський виконали Фортепіанний квінтет із знаменитою другою частиною – «Молитвою».

Слід віддати належне ректорові З. Дашаку, який у найскладніші роки застою не побоявся невдоволення партійного керівництва, ризикуючи своєю кар'єрою, наполегливо пропагував і як очільник найстарішого в Україні музичного вишу, і як учасник квартету, національну камерну музику, в тому

числі її репресованих представників. Така позиція мала свої позитивні наслідки і в організації навчального процесу Львівської консерваторії.

Невипадково камерне музикування у консерваторії ніколи не трактувалось як «другорядне» у порівнянні з сольними виступами, а збирало фахівців найвищого класу. Прикметно, що серед викладачів класу камерного ансамблю в 1950-і – 1980-і роки було чимало вихованців провідних передвоєнних педагогів і виконавців, а також спадкоємців славетних львівських музичних родів. Впродовж багатьох років камерний клас у Львівській консерваторії провадили Ірина Негребецька, Лідія Цьокан-Савицька, Роксоляна Залеська, Тетяна Шуп'яна, Лідія Крих, Артур Микитка, Анна Станько. Їх естафету на сучасному етапі успішно підхопили представники наступної генерації, їх учні Вікторія Андрієвська, Олена Пилатюк, Тетяна Слюсар, Ніна Дика, Тамара Дем'янчик та ін.

Впродовж всіх цих років пріоритетними у дидактичному репертуарі кафедри камерного ансамблю були твори українських композиторів, в першу чергу львівських. Прикладом активної діяльності з популяризації національної музики для студентів служив в першу чергу названий квартет, учасники якого не лише самі виступали в різних концертних і фестивальних акціях, але й передавали своїм вихованцям захоплення шедеврами української камерно-інструментальної творчості.

У період ректорства З. Дашака Львівська консерваторія, незважаючи на «провінційний» статус, провела низку виконавських конкурсів. Найвагомішим був конкурс піаністів в рамках Республіканського конкурсу молодих виконавців імені М. Лисенка, який відбувся в стінах Львівської консерваторії чотири рази – в 1976, 1980, 1984, 1988 роках. І звісно, ректор-альтист добився проведення на базі консерваторії в 1976 р. Республіканського конкурсу альтистів та арфістів, в наступному році – Всесоюзного конкурсу скрипалів, а в 1980 р. – Всесоюзного конкурсу альтистів, арфістів і контрабасистів [48, с. 24]. Особливо наголошуємо на винятковості таких акцій, оскільки в срср суворо дотримувався «табелі про ранги» серед конкурсів мистецьких вишів:

найпрестижніші проводились в Москві, меншого значення – в столицях союзних республік, а «провінційні» консерваторії часто залишались без власних конкурсних змагань або в кращому випадку проводили їх на регіональному рівні.

Крім консерваторії, важливим осередком концертного життя Львова була філармонія. Хоча основний акцент в її програмах ставився на великі колективи – симфонічний оркестр, хорову капелу «Трембіта», проте в 1960-х – 1980-х роках з посиленням слухацького інтересу до камерної музики і завдяки успішному прикладу консерваторських колективів (а здебільшого – і за участі випускників Львівської консерваторії) тут теж утворилось кілька камерних ансамблів, що пропагували як світову класику та сучасну академічну творчість, так і національний камерний доробок.

Серед найцікавіших колективів камерно-інструментального спрямування, що діяли при філармонії, одним з перших утворився квартет у складі: перша скрипка – Ігор Ремешило, друга скрипка – Богдан Бонковський, альт – Тарас Ремешило, віолончель – Володимир Третьак. Хоча будучи учасниками симфонічного оркестру (а В. Третьак ще грав у оркестрі оперного театру), вони могли віддавати камерному музикуванню лише обмежений час, все ж їх виступи і у Львові, і в інших галицьких містах мали значний резонанс у слухацькій аудиторії.

На початку 1980-х р. у зв'язку з об'єктивними обставинами – переходом на іншу роботу або зі смертю учасників – склад квартету докорінно змінюється, а він сам від 1985 р. отримує постійний офіційний статус як струнний квартет Львівської філармонії «Кантабіле» у складі Богдан Бонковський (перша скрипка), Любомир Глібович (друга скрипка), Олександр Петрашек (альт), Адріан Білинський (віолончель).

В їх репертуарі поруч з шедеврами світової класики теж помічаємо численні опуси українських, зокрема львівських композиторів. Ще однією характерною прикметою їх концертної діяльності було прагнення йти в ногу з часом і шукати нові форми виступів, співпрацюючи з іншими музикантами. Як

вказує Н. Дика, «до своїх творчих виступів квартет охоче залучав кращих виконавців Львівщини. Так, в 1981-1982 роках у творчій співпраці із співачкою Марією Байко, Квартет Львівської філармонії провели цикл концертів “Скарби музичного мистецтва”, в яких чільне місце посідали твори українських композиторів: М. Лисенка, Д. Січинського, С. Людкевича, Р. Сімовича, М. Колесси, В. Верховинця, Л. Левітової, Б. Фільц, М. Скорика та інших» [27]. Як бачимо, принаймні половина з вказаних українських камерних творів вийшли з-під пера львівських композиторів.

Розширюється і репертуарна палітра колективу. «Велику творчу пошуково-просвітницьку роботу було пророблено музикантами Львівського струнного квартету в плані ознайомлення широкого кола слухачів з рідко виконуваними творами, переважно, старовинних композиторів, нерідко в перекладі для камерно-інструментального ансамблю. Так, у виконанні квартету “Кантабіле” прозвучали твори Ф. Тості, Д. Перголезі, Д. Дуранте, Д. Аларі, Т.Джордоні, а також Й. Баха, Ф. Шуберта, переклади яких були зроблені з орієнтацією на інструментальний склад Львівського квартету» [27].

Отже, незважаючи на ідеологічні обмеження українського національного репертуару в радянський період і на провінційний статус Львова в тогочасній державній структурі, камерно-інструментальна традиція культурного центру західного регіону України зберігалась завдяки зусиллям фахівців-ентузіастів.

Висновки до першого розділу

Багата камерно-інструментальна традиція музичного життя Львова інспірувала появу вельми цікавих зразків камерних ансамблів, що вийшли з-під пера галицьких композиторів. Традиція камерного виконавства сягала тут ще початку сторіччя, вона мала свої корені в інтенсивному домашньому музикуванні в інтелігентних родинх Галичини.

Важливим фактором інтенсивного розвитку ансамблевого виконавства була також зацікавленість композиторів у вихованні талановитих інтерпретаторів своїх камерних творів, оскільки камерні ансамблі посідали

важливе місце у доробку провідних західноукраїнських композиторів С. Людкевича, В. Барвінського, Р. Сімовича, М. Колесси та інших. До спільного творчого процесу музиканти залучали кращих виконавців Львівщини. Відтак камерно-інструментальна сфера посідає важливе місце в культурно-мистецькому житті Львова й усієї Галичини.

Одним з провідних факторів успішного розвитку камерно-інструментального мистецтва краю була діяльність спочатку українських і польських навчальних та концертних інституцій – консерваторії Галицького музичного товариства, Вищого музичного інституту ім. М. В. Лисенка, філармонійних товариств, а після Другої світової війни – кафедри інструментального ансамблю Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка та Львівської філармонії. Високий професійний рівень підготовки фахівців та інтенсивність концертного життя, в якому вечори камерної музики займали поважну позицію, обумовили плідність розвитку цієї сфери музичного мистецтва та інспірували місцевих композиторів до створення музики, призначеної для камерного складу.

Альт у цій панoramі також від початків був гідно представлений. Починаючи від виконавців і педагогів цього інструменту в Консерваторії ГМТ, високопрофесійні альтисти – Франтішек Якль, Мар'ян Лобажевський, Отто Тайш, Олександр Бережницький та інші – заклали основу, на якій наступні генерації розвинули альтове мистецтво у Львові. Серед них одне з провідних місць належить Зенону Дашаку – засновнику львівської альтової школи нового періоду, що відзначився в історії української культури і як альтист-ансамбліст, і як талановитий організатор музичного життя, багатолітній керівник Львівської консерваторії, і як педагог, що виховав низку першорядних фахівців, і як методист, і як композитор, чия творчість для альту збагатила дидактичний репертуар цього струнного інструменту.

РОЗДІЛ II

АЛЬТ У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ЛЬВОВА

2.1. Струнний квартет Володимира Флиса в інтерпретаційному дискурсі життєтворчості композитора

У поданому підрозділі розглядається струнний квартет Володимира Васильовича Флиса (1924-1987), талановитого композитора, теоретика і педагога. Оскільки в історії української музики його ім'я довгий час було замовчуваним, а його творчість ігнорувалась, варто спочатку коротко накреслити його життєвий шлях і подати огляд творчості, відповідно до персонологічної методології, визначеної в концепції теоретичного опису проєкту.

Життєпис Володимира Флиса може слугувати прикладом трагічної долі українського інтелігента, що через репресії комуністичної влади не зміг повністю реалізувати свій потужний творчий і науковий потенціал. Його біографія доволі докладно представлена у відповідній статті у Вікіпедії [98], а також у статті Н. Толошняк [91], тож у поданому тексті окреслимо кілька найважливіших подій, які, безперечно, опосередковано відобразились у формуванні його індивідуального стилю і зокрема у стилістиці аналізованого квартету.

Народився майбутній композитор і вчений у м. Станиславові (нині Івано-Франківськ) в родині інтелігентів. Домашнє музикування належало до улюблених занять родини, тому Володимир з дитинства грав на скрипці та фортепіано. Початкову музичну освіту здобув у консерваторії ім. С. Монюшка у рідному Станиславові по класу скрипки (1932–1939). На той час рівень цієї консерваторії був доволі високим і давав добру підготовку своїм вихованцям, не лише суто інструментальну, але й теоретичну, заохочував до участі в культурних акціях міста. «Учні та викладачі консерваторії проводили активну мистецьку діяльність у місті. Постійними були «пописи» (концерти-звіти)

учнів, які проходили в останню неділю місяця 3-9 разів на рік. Два рази на рік влаштовувалися підсумкові концерти. Після закінчення випускних екзаменів відбувалися „пописи“ випускників. Учні консерваторії брали участь у постановці оперних спектаклів, традиційними стали вечори „Фрагменти з опер“» [99, с. 52].

В часі Другої світової війни юнак, маючи добру музичну підготовку, зважився здавати іспити у Берлінську консерваторію Штерна, притому гармонію в нього приймав знаменитий німецький композитор Ріхард Штраус. Але В. Флис провчився у Берліні лише півроку у 1943 р., а потім повернувся додому. Одразу після війни вступив до Львівської консерваторії ім. М. В. Лисенка в клас композиції професора Романа Сімовича. Отож, в цей період особистісного становлення вже повністю сформувались його естетичні смаки, а також національний світогляд. Прихильність до пізньоромантичної густої насиченої фактури, барвистої гармонії і тембральної палітри, розбудованих форм, вочевидь, виникла завдяки захопленню творчістю Р. Штрауса. Інноваційне трактування українського, зокрема карпатського, фольклору, притаманне багатьом його творам, ймовірно, має свої витoki у творчості представників «львівської празької школи», до якої належав і його вчитель Р. Сімович [52, с. 10-30].

Плідне творче становлення В. Флиса було перерване сталінськими репресіями, які в цей період в Галичині торкнулися майже 25% місцевого населення. «1947 року його як студента третього курсу було заарештовано репресивними більшовицькими органами та після тривалих допитів засуджено на 25 років позбавлення волі за статтею «Зрада Батьківщині та контрреволюційна діяльність» (за даними біографа Володимира Пасічника, можливо, основною причиною арешту В. Флиса було його навчання в Берлінській консерваторії, де вступний іспит з гармонії приймав видатний композитор Ріхард Штраус). 1948 року композитора засилають у Карагандинський виправно-трудоий табір (Казахстан), який значно підірвав його життєві сили і лише через шість років, 22 жовтня 1954 року

Карагандинський обласний суд ухвалив рішення про термінове звільнення В. Флиса за станом здоров'я. Остаточне звільнення і закриття справи композитора було здійснено 1956 року Управлінням Комітету державної безпеки при Раді Міністрів СРСР на Білоруській залізниці та в документації зазначено, що справа за обвинуваченням закрита через відсутність кримінального злочину» [98].

1957 року композитор повертається до Львова, де йому вдалось поновити навчання у *alma mater* і навіть у класі композиції того ж професора, у якого він починав заняття перед арештом, – у Романа Сімовича. Консерваторію він закінчує з відзнакою 1961 року симфонічною поемою «Ярема Галайда» за поемою Тараса Шевченка «Гайдамаки». Прикметно, що перша версія струнного квартету була написана за рік до диплому, ще в часі студій. Але його, як і дипломну симфонічну поему, ніяк не можна трактувати в руслі ранніх студентських творів, оскільки на той час випускник вже мав 37 років і був цілком зрілою особистістю. Страшні життєві випробування знайшли своє художнє втілення в драматизмі і трагічній експресії музичних образів його «післятабірних» творів.

Після закінчення консерваторії В. Флис спочатку кілька років працює в Івано-Франківському музичному училищі та паралельно в педагогічному інституті, а після того переїжджає до Львова, де викладає в музичному училищі, а згодом в консерваторії та паралельно в спеціальній музичній школі-десятирічці ім. С. Крушельницької. Педагогічну працю Володимир Васильович провадив до кінця життя, і в заняттях зі студентами розкривались його естетичні переконання і художні пріоритети.

Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка завдячує значними здобутками у вихованні плеяди яскравих українських композиторів кінця ХХ – перших десятиліть ХХІ сторіччя – Віктора Камінського, Ганни Гаврилець, Ольги Криволап, Віктора Тиможинського, Олександра Левковича, Богдани Фроляк, Олександра Опанасюка, Людмили Думи, Романа Стельмащука та деяких інших.

Не меншими були і його заслуги в царині музикознавства, зокрема музичної педагогіки в галузі теоретичних дисциплін. Без перебільшення, його фундаментальний підручник «Сольфеджіо» для дитячих музичних шкіл з першого по сьомий класи, створений у співавторстві зі знаним львівським музикознавцем Яремою Якуб'яком, не просто визначив нові шляхи вивчення цього необхідного теоретичного предмету, але й чи не вперше послідовно довів потребу виховувати слух і почуття ритму, засвоювати основні елементи музичної побудови на національному матеріалі. Як зазначає Н. Толошнюк, «ця ґрунтовна методико-теоретична робота, яка базується переважно на українському пісенному матеріалі та музиці українських композиторів з чітким поясненням кожної запропонованої теми, і досі не втрачає своєї цінності та актуальності на теренах музичної педагогіки» [91, с. 241].

Слід особливо підкреслити, що підручник, побудований на українських фольклорних і професійних зразках, побачив світ у складний суспільно-історичний період, в останні роки брежнєвської стагнації: 1-4 клас – 1976-1979 рр., 5 клас – 1980 і 1983 рр., 6 клас – 1981 р., 7 клас – 1982 р., коли будь-які українські національні «акценти» в освіті сприймалися вкрай небажано на тлі оголошеної суслівської доктрини про «нову історичну спільноту людей радянський народ». Тож це було не тільки важливе методичне досягнення, але й мужня громадянська позиція.

Якщо додати до вищесказаного, що курс поліфонії, який В. Флис читав для студентів-музикознавців і композиторів, ґрунтувався на фундаментальних засадах світової дидактичної практики музичних академій і консерваторій, то не викликає подиву, що його авторитет як науковця і педагога був беззаперечним і залишився в анналах історії ЛНМА ім. М. В. Лисенка як взірець досконалого опанування теоретичними дисциплінами і методики викладання композиції.

Ось як згадує заняття в класі композиції В. Флиса його перший студент по спеціальності, нині проректор ЛНМА ім. М. Лисенка, лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка, професор Віктор Камінський: «Володимир Васильович

сам мав фундаментальну школу – і в композиції, і в теорії, тому дуже прискіпливо стежив за тим, щоби його вихованці перейняли від нього якомога більше з того, чого він міг їх навчити. Його найулюбленішим «коником» була поліфонія, її він знав настільки досконально, що не уявляю собі, чи у Львові на той час був ще якийсь спеціаліст такого класу. Розряди Фукса, весь космос бахівської і взагалі, барокової поліфонії, сучасні поліфонічні техніки Хіндеміта, Шостаковича, новітні ладові системи – все це ми, його учні, зобов'язані були не тільки знати, але й вміти застосувати на практиці.

Він сам тяжів за своєю тонкою натурою до пізнього романтизму, був більше лірик за обдаруванням, але у нас підтримував інтерес до новацій, заохочував використовувати і додекафонні прийоми, і алеаторичні, і сонорні – це зараз такі поради звучать досить невинно і само собою розуміються, але не забувайте, що мова йде про 70-і роки ХХ ст., коли все ще насаджувався метод соціалістичного реалізму, і ніякої тобі додекафонії» [7, с. 207].

В цьому спостереженні його учня проглядаються ще деякі приховані механізми його творчості: очевидно, В. Флис в інших життєвих суспільно-історичних умовах неодмінно вдався б до сміливішого експерименту, але попри те, що він вистояв у комуністичних таборах, певне внутрішнє гальмо, страх перед тим, щоби знову не потрапити в лещата спецслужб, стримували його від інновацій музичної мови. Чуттєва романтична мова, колоритність українського, надто ж рідного йому карпатського фольклору, служили своєрідним прихистком для виразу думок і почуттів, а водночас не наражали його на небезпеку нищівної ідеологічної критики. Ця роздвоєність, мабуть, була для нього важким тягарем, про що він опосередковано, переносючи опис ситуації на свого учителя Романа Сімовича. Знову звернемося до спогадів Віктора Камінського:

«Він розповідав тим, кому довіряв (а я належав до таких), трагічну історію свого викладача з композиції Романа Сімовича. В юності Сімович навчався у Празькій консерваторії, був найбільш радикальним новатором з усіх «львівських пражан» і подавав великі надії. Тому наприкінці 40-х років ХХ ст.,

коли Флис починав у нього навчатись (до арешту), Сімович, спонтанно імпровізуючи, грав доволі складні атональні послідовності. Але коли за десять років Флис повернувся з Сибіру, і знов потрапив до свого викладача, той вже грав тільки діатонічні тризвуки. Так комуністична влада ламала не лише самих людей, але й їх творчість. Гадаю, такими розповідями Володимир Васильович своєрідно застерігав нас від зради своїм ідеалам» [7, с. 207].

Водночас попри надто інтенсивну педагогічну працю, В. Флис завжди знаходив час для творчості. Хоч не часто, але його музика звучала з концертної естради: вокальні твори – у виконанні Марії Байко, Марії Процев'ят, симфонічні – під орудою Ісака Паїна, камерно-інструментальні, зокрема квартет виконували викладачі кафедри камерного виконавства, фортепіанні з успіхом звучали у виконанні Ярослави Матюхи. На основі успішних концертів – хоч і не одразу, значно пізніше, аж в 1970-х роках – Володимира Флиса прийняли у Спілку композиторів України.

Вочевидь з цієї причини менше уваги приділяється власній композиторській творчості В. Флиса, незаслужено витісненій з концертної і педагогічної практики не з огляду її меншої художньої вартості, а лише через несприятливі суспільно-політичні обставини, що не тільки загальмували його плідний розвиток як митця і науковця, але й в майбутньому залишили в тіні цінний доробок – важливу частку української музичної культури середини ХХ сторіччя.

З огляду на вказані обставини, за яких митець ніяк не міг присвячувати творчості достатньо часу, його спадщина кількісно невелика, нараховує трохи більше двадцяти творів, з них більшість – вокальні, це солоспіви на вірші українських поетів та обробки народних пісень, та інструментальні мініатюри для улюблених інструментів фортепіано і скрипки. З масштабніших опусів на увагу заслуговують кантата «Дзвеніть, Карпати» (1960–1975), згадана вже симфонічна поема «Ярема Галайда» (1961), Симфонія (1972), поема-кантата «Моя Батьківщина» (1976) та об'єкт аналітичних студій цієї статті – струнний квартет D-dur (1960 – 1976).

Квартет мав порівняно щасливішу долю у концертному та педагогічному репертуарі, оскільки його виконували педагоги кафедри камерного ансамблю, які послідовно пропагували українську музику. Саме для поповнення репертуару кафедри на видавничій базі Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка у 2004 році були видані ноти Квартету для двох скрипок, альту та віолончелі. Партитура та голоси за редакцією та з вступним словом викладача кафедри віолончелістки Тамари Дем'янчик. На це видання ми і спираємось у поданій статті. Спеціальну аналітичну розвідку Квартетові В. Флиса у своїй дисертації присвятила ще одна викладачка кафедри камерного ансамблю ЛНМА ім. М. В. Лисенка Вікторія Андрієвська [1, с. 109-113]. Вона здійснила вельми докладний теоретичний аналіз музичної мови і побудови твору, відтак у статті немає потреби повторювати вже зроблені висновки, а варто зосередити увагу на інтерпретаційних особливостях циклу і представити власну виконавську концепцію.

Чотиричастинний цикл Квартету загалом відповідає класичному канону за принципами зіставлення окремих частин і вирішенням форми кожної з них: перша частина – сонатне *allegro* з дзеркальною репризою, друга частина – складна тричастинна форма, третя, скерцозно-танцювальна, грайлива, використовує аналогічну форму, фінал написаний у формі рондо. Подібна структура відома ще з квартетів Й. Гайдна і В. А. Моцарта. Видавалось би, що така вірність канону може свідчити про учнівський характер твору і певну вторинність. Але насправді це цілком невірне поверхнєве враження, а вирішення В. Флисом традиційної структури при глибшому ознайомленні є вельми винахідливим і містить немало свіжих, яскравих і небанальних моментів, які вказують на сучасне мислення композитора, хоча воно і не декларується ним надто відверто.

Так, вже головна тема сонатного *allegro* розпочинається з «вершини-джерела», в основі якої сконцентровано надзвичайно інтенсивний раптовий злет – колосальний імпульс до подальшого розгортання інтонаційних подій. Виконавцям необхідно вельми продумано підійти до експонування головного

тематичного зерна, з якого проростатиме матеріал першої частини, передусім у розробці. Не варто тут захоплюватись надто прямолінійним динамічним натиском, що може провокуватись темпом *Allegro* і початковим *f*. Навпаки, особливу увагу слід звернути на динамічні перепади: *f – mp – f – mf*, на вимовні паузи впродовж цілого такту після тритактового активного звучання. Зрештою, ще з доби бароко таке усічення закінчення фрази (*Arosore*) позначало трагічність, тривожність.

Кількаразове повторення теми-зерна покликане підкреслити експресію наростання драматизму. Не менш важливим для подальшого розвитку є і тріольний контрапункт до основного тематичного зерна, який згодом у процесі розвитку набуватиме самостійного виразового значення. Загалом характер виконання мав би наголосити почуття невідворотності трагічних інтонаційних подій, що повинен породжувати у сприйнятті слухача внутрішньо суперечливий образ, сповнений колосального піднесення, а водночас і тривожного очікування.

Розвиток головної партії інтенсивний і начебто стиснений у часі й просторі, зважаючи на щільність заповнення фактурного об'єму і при тім відсутність регулярної пульсації. Прикметно, що композитор, почавши частину з такої енергійного піднесеного спалаху при динамічних контрастах, у розвитку тематичного ядра у викладі головної партії уникає гучної динаміки і попри зазначену щільну фактуру обмежується динамічним відтінком *mp*. Це вказує виконавцям на необхідність передати стан прихованої напруги, від того ще більш тривожної.

Побічна партія переносить інтонаційні події у сферу ліричної рефлексії. В. Андрієвська вбачає в ній «просвітлену лірику, що асоціюється з інтонаційною сферою романтичних колискових» і знаходить спільні риси з «народно-підголосковим багатоголоссям, підкресленим мелодизованим підголоском альту» [1, с. 110]. Для виконавців тут постає завдання втілити певну ілюзорність, а поруч з тим – яскраві переливи настроєвих барв. Адже композитор творить тут неоднорідний образ, а навпаки, всіма засобами

підкреслює його мінливість, на що вказує, зокрема, значне динамічне наростання після такту 8 від початку побічної партії, і перекидання основної мелодичної лінії у партію віолончелі (тільки вона має динамічний відтінок *f*, всі інші обмежені *mf*, причому крайні голоси ведуть розвинену мелодичну лінію, а середні створюють вібруючий фон, що теж слід точно вивірити в інтерпретації).

Цей сплеск драматичної активності, експресивне піднесення триває наступні дев'ять тактів, а потім раптово поступається місцем розосередженому блуканню і спогляданню на динаміці *pp*. Слід дуже вдумливо інтерпретувати тут специфічну гармонію і фактуру, які відзначаються значним просторовим об'ємом і відсутністю тривалішої визначеної ладотональної опори.

Розробка позначена піднесеністю, яскравими контрастами, і може навіть «провокувати» на відкриту непогамовну експресію, тим більше, що й авторська ремарка *molto agitato*, і динаміка *f*, і активний рух дрібними тривалостями (спочатку постійно пульсуючими тріолями, а потім і шістнадцятими) зберігається доволі довго. Але, на нашу думку, тут більш доцільним буде все ж дещо стриманіший динамічний та темповий план, що вміщається в рамки «золотої середини», ніде не проявляючи надмірності. Таким чином, забезпечуватиметься значно глибше відчуття внутрішньої душевної сили, позбавлене зовнішньої патетики, проте саме воно і є виявом справжнього драматизму.

Дзеркальна реприза починається з побічної партії. Палітра її емоційних барв залишається настільки ж пастельною і світлою, як в експозиції, а навіть більш однорідною. Тим яскравішим виявляється контраст з головною партією, яка являє собою тут згусток непогамовної енергії, потенціал якого розкривається тут у безперервному наростанні до кульмінації, до останніх тактів частини, що завершується зойком – і після нього опадає, наче вичерпавши свої сили.

Друга частина – *Andante cantabile*, *A-dur* – ліричний центр циклу. В. Андрієвська дає йому дуже влучну характеристику: «дивовижної краси лірика. Тему розпочинає друга скрипка на фоні погойдування підголоску альтя.

що створює, подібно до побічної теми I частини, настроїй колискової пісні» [1, с. 11]. Самозаглиблена лірика, здається, повинна запанувати у всій частині, проте вона кілька разів переривається контрастними епізодами, з різною градацією драматизму.

Перший контрастний епізод починається через десять тактів після цифри 1, з авторською ремаркою *Riu mosso* і триває всього чотири такти. Тут композитор уводить алюзію на тему головної партії з першої частини, проте вона позбавлена тієї експресії, якою була забарвлена, а сприймається як далекий спогад. Другий контрастний епізод починається від цифри 2, це середній розділ тричастинної форми. Задушевна промовиста тема віолончелі немовби проривається у важливу для всього образно-емоційного строю квартету сферу особистих переживань, її теплий тембр тут особливо виразно наближений до схвильованого людського голосу, як сповідь самого композитора. Цей епізод, окрім ліричного тепла, таїть у собі приховану міць, експресію, для нього також притаманна глибинна філософська зосередженість. Це один із змістовно найбільш наповнених епізодів усього циклу, своєрідна лірична кульмінація.

Реприза, яка починається від цифри 5 дещо змінює початковий образ: він вже не настільки ілюзорний, а немовби «матеріалізується», що підкреслено динамічним відтінком *mf*. Досить швидко розвиток підводить до наступної контрастної хвилі – від цифри 6, знову з ремаркою *Riu mosso*, і тут вже асоціація з головною темою першої частини окреслена значно виразніше, емоційний характер позначений рисами деякої розгубленості, тривожності, обертається довкола своєї вісі наче у пошуку виходу із замкненого кола. І лише останні такти знову вносять умиротворення, стрімко злітаючи вгору і розчиняючись вдалині.

Третя частина *Allegro*, G-dur – e-moll, за розмірами дещо менша, В. Андрієвська навіть вважає, що «мініатюрні розміри частини (АВСА) переводять її у ранг інтермедії між ліричною третьою та народно-танцювальним фіналом» [1, с. 112], і відзначає поруч з тим близькість її

музичної мови до манери троїстих музик. Не зовсім погоджуємось з тим, що розміри частини настільки мініатюрні – адже вона містить 140 тактів (супроти 230 тактів наймасштабнішої першої частини в тому ж темпі *Allegro*). Хоча третя частина, як і належить традиції сонатно-симфонічного циклу, спирається на танцювальний ідіом і втілює головно скерцозний, легкий, жартівливий образ, однак не концентрується лише на ньому, що було би зрозуміло у частині інтермедійного типу, а, як і в попередніх частинах, зіставляє низку контрастних станів. Натомість спостереження авторки дисертації про близькість тематизму до троїстих музик вважаємо дуже важливим, і розвиваючи цю думку, зазначаємо, що В. Фліс творить тут своєрідну «репліку» на стиль гуцульської сецесії, який отримав своє філігранне втілення у інструментальних опусах Миколи Колесси.

Світла прозора тема, що генерально визначає характер усієї частини скерцо, спочатку експонується у середньому і високому регістрах (без віолончелі), її неодмінно слід виконати політним, дзвінким звуком, дрібним штрихом. Зі вступом віолончелі тема набуває щільнішого, більш «матеріалізованого» звучання, танцювальна енергія потрохи зростає, гострішими стають синкоповані акценти, вищими і рішучішими – стрибки, проте хвилеподібна динаміка, яка коливається від тихішого до гучнішого звучання і навпаки, регулює піднесення і спади, аж врешті перше коло танцю завершується на *pp* і підводить до короткої восьмитактової зв'язки (цифра 2). В ній основне тематичне зерно проводиться більш стиснено, у порівнянні до попереднього проведення, наче у малому колі танцю, графічно чітке проведення теми набуває дещо таємничого відтінку завдяки супроводу *pizzicato* віолончелі на тріольних арпеджіо і хроматичній «світлотіні» витриманих нот у середніх голосах.

Наступний середній епізод (цифра 3) з авторською ремаркою *L'istesso tempo cantabile* містить контрастний образ, лірична тема, хоч і проводиться в тому ж темпі, набуває задумливості, кожна фраза повинна проводитись дуже зосереджено, наче графіка, прописана тонким пером. Гармонічна вертикаль

творює тут дуже красиві колористично-делікатні звучання, які потрібно уважно прослухати.

Скорочена реприза проводить основну тему у стрімкому динамічному злеті від *mp* до *f*, а потім так само стрімко спадає і на кількох останніх нотах *pizzicato* у всіх інструментів розчиняється остаточно.

Фінал *Allegro agitato*, *e-moll* розпочинається пружним енергетичним цілеспрямованим танцювальним кружлянням. В. Андрієвська характеризує його як «нестримний потік танцювального руху, заснований на гуцульській танцювальній мелодиці коломийкового типу. Рефреном виступає запальна коломийка, викладена унісоном скрипки, альту і віолончелі, за другим проведенням – першою скрипкою і віолончеллю» [1, с. 112]. У виконанні фіналу основним завданням є забезпечення пружності, а водночас певної стриманості звучання, слід стежити за тим, щоби уникнути метушливості й одноманітності танцювального образу. Адже на відміну від попередніх частин, енергійна запальна стихія танцю панує у фіналі безроздільно, лише відтіняючи провідний стан колористично-барвистими епізодами – соло віолончелі у першому епізоді (від цифри 2) театральні виводить на авансцену одного з танцюристів, його вибагливі «колінця» незабаром підхоплюють усі учасники танцювального дійства.

Другий епізод (від цифри 5, *poco meno mosso*, *scherzando*) акцентує більш граціозний, жіночий танець, перекидаючи смислову арку до третьої частини. Завершення Квартету, як і в другій та третій частині, відбувається на зникаючій гучності, розчиняється у тиші. У цих «зникаючих» останніх тактах закладена основна ідея циклу – ідея ірреальності, ілюзорності всіх інтонаційних подій.

Образна концепція циклу, її індивідуальне мовно-стильове вирішення виявляє безумовний талант автора, його впевнене володіння формою і всім арсеналом виразових засобів, прекрасне чуття тембральних барв струнних інструментів (дається взнаки освіта скрипаля). Як видається, у Квартеті В. Фліс втілює глибоко особисту рефлексію, пов'язану і з його замилюванням карпатськими пейзажами, тонким відчуттям барв і простору природи, і з

ліричною чутливістю, притаманною його натурі. Те, що у втіленні цих образів композитор нерідко вдається до ефекту ілюзорності, раптового «розчинення», зникання, можна пояснити їх нездійсненністю для нього у реальності. Дозволимо собі висунути гіпотезу, що і до більш модерних виразових засобів В. Флиса не сягав не тому, що він їх не знав чи не розумів – наведений спогад В. Камінського свідчить, що знав прекрасно і розумів важливість їх застосування в сучасній музиці, але свідомо уникав, ностальгійно плекаючи світ романтичної краси. Якщо трактувати Квартет В. Флиса не за одновимірною шкалою художньої вартості «експериментальне – традиційне», а у його власній духовній оптиці, то він являє собою цінний артефакт, який повинен збагатити національний концертний та педагогічний репертуар.

2.2. Виконавські засади камерно-інструментального стилю Віктора Камінського (на прикладі Першого квартету)

Творчість нашого сучасника, відомого українського композитора, лауреата Національної премії ім. Т. Шевченка Віктора Камінського віддавна приваблює і виконавців, і дослідників, позаяк спектр його художніх інтересів вельми широкий – від духовних канонічних полотен до естрадної пісні, від музики до театральних вистав до камерно-інструментальних жанрів у їх значному розмаїтті. У його доробку приваблює низка творів для камерного оркестру, написаних для кількох знаних львівських колективів: оркестру «Академія» та оркестру «Віртуози Львова». Інший близький йому жанр – концерти та сонати для різних інструментів: фортепіано, скрипки, віолончелі, органу, гобоя, гітари та інших.

На основі узагальнення тематичних та жанрових пріоритетів, принципів музичної виразності, репрезентованих у камерній сфері, а також звертаючись до музикознавчих студій цього сегменту творчості В. Камінського, можна зробити висновки про специфіку його камерно-інструментального стилю, що проявляється по-різному, в залежності від конкретного задуму автора. Метафорично про багатогранність художніх інтересів композиторів

висловились дослідниці його творчості Л. Кияновська: «Його діалоги з бароковими інструментальними фантазіями, духовними хоровими концертами Дмитра Бортнянського, романтичними трансформаціями католицьких традицій, віртуозерією Пабло Сарасате чи інтелектуальними конструкціями Пауля Гіндеміта завжди серйозні, вдумливі і позначені достатньою мірою творчої авторської незалежності. По-друге, він все ж не піддається спокусі стати глобалізованим, цілком вільним від національних витоків митцем, на чому теж наполягає постмодернізм, а навпаки, постійно повертається до українських музичних витоків, як фольклорних, так і професійних, і саме в цьому напрямі нерідко досягає результатів, найцікавіших і найхарактерніших для свого індивідуального стилю» [55, с. 103].

Продовжує та розвиває цю думку про інтенсивність діалогу В. Камінського з різними епохами та культурами Т. Молчанова, посилаючись водночас на власні рефлексії композитора: «звернення до минулого у Камінського не відбувається за принципом використання певних жанрових і структурних форм. Просто композитор ніби відчуває себе „там“. „Ти ілюзорно живеш у тому часі, але не повторюєш, що вже було зроблено, а робиш те, чого не було“, – ділиться враженнями композитор. – Я ніби мандрую у часі, відчуваючи себе ближче до епохи Бароко з її тяжінням до монументальних форм, багатофігурними композиціями, різноплановими зіткненнями контрастів – світла та тіні, величного й низького, поглибленої ліричності та пишної декоративності, реальності та фантастики» [70, с. 113].

До камерно-інструментальної групи творів Віктора Камінського відносяться такі різнохарактерні опуси, призначені для різних інструментальних складів, як Струнний квартет, Тріо для альту, фагота та фортепіано, Речитатив і рондо для альту, фагота і фортепіано, Соната псалмів для двох флейт і фортепіано, «Спомин» для скрипки та гітари, «Голоси прадавніх гір» для кларнета, фагота та фортепіано, Дует для двох скрипок «Wanderer und sein Schatten» (існує також версія для скрипки з камерним оркестром), «Мольфар» для саксофона і фортепіано, Соната для віолончелі і

фортепіано, Другий струнний квартет «Reflexion nach Beethoven», сольні композиції: Каприс для фортепіано, «Urlicht-Ihrlicht» для флейти solo, Соната для гітари соло, Фантазія та fuga для гітари solo, «Блукаючий дух митця» на монограму Sarasate для скрипки solo; для струнного оркестру: «Музика для струнних», «Камерна музика», «Te Deum», Adagio, «Репетиція оркестру», концерти/концертні п'єси для сольного інструмента з камерним оркестром: концерти для скрипки; для гобоя; для фортепіано (пам'яті В. Барвінського); для чотирьох солістів, струнного оркестру, клавесина й органа; для скрипки No 2 «Різдвяний», Berliner concerto grosso для акордеону, саксофону й оркестру, концерт «Сувенір зі Львова» для двох фортепіано й оркестру, «Супергармонія в ритмах «Океану» для скрипки з камерним оркестром за мотивами гурту «Океан Ельзи» Святослава Вакарчука. Вже сам цей перелік свідчить про вельми широкий спектр історичних стилів, естетичних пріоритетів, образів, тематики, епох, особистостей з якими Віктор Камінський веде уявні діалоги у камерних вимірах.

Якщо врахувати всі вищезазначені спостереження дослідників, проаналізувати огляд жанрових різновидів камерно-інструментальної творчості, можна визначити наступні риси індивідуального стилю у цій творчій царині митця:

1). Тяжіння до програмних назв-символів, причому серед них доволі значна частка записана різними мовами – здебільшого німецькою, але й латинською. Символічні назви вказують «напряму діалогу» композитора з певною епохою чи особистістю, а водночас виявляють той підтекст образно-стильового прототипу, який прагне відчитати В. Камінський у власних уявленнях про нього і його розумінні;

2). Розмаїття жанрових моделей минулого і сучасності, а також їх винахідливе інноваційне трактування, відповідно до конкретного задуму: «винахід» нового жанрового різновиду теж нерідко пов'язаний із символікою програмної назви;

3). Синтез традиційних елементів музичної мови з новаціями композиторської техніки ХХ – ХХІ ст., передусім тих, які спрямовані на створення колористичних ефектів і особливої звукової символіки; з цим пов'язаний і доволі незвичний вибір інструментальних складів, як наприклад, альт, фагот, фортепіано або саксофон, акордеон і оркестр, чи гітара і скрипка та ін.

4). Схильність до театралізації драматургічної концепції більшості з камерних творів, до розгортання «прихованих сюжетів» засобами інструментальної виразовості;

5). При всіх алюзіях до західноєвропейських прототипів у їх різних стилях і жанрах, все ж національне світовідчуття композитора залишається домінуючим. На це вказує, зокрема й те, що в низці камерних творів помітне переосмислення характерних фольклорних ритмоінтонацій, навіть якщо вони приховані, синтезовані з універсальним європейським каноном.

Хоча більшість із зазначених ознак камерно-інструментальної стилістики В. Камінського розкриваються в його зрілих творах, ознаки індивідуального трактування можливостей інструментів помітні вже в ранніх зразках. Серед них важливе місце займає Перший струнний квартет, написаний у 1976 році. Його докладний теоретичний розбір міститься у дисертації Вікторії Андрієвської, доцента кафедри камерного ансамблю Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, що безпосередньо спілкувалась з автором з приводу його творчих інтенцій у даному творі [1, с. 211-215]. Враховуючи наявну аналітичну базу, видалось доцільним у поданому підрозділі теоретичного опису мистецького проєкту представити власне виконавське бачення Першого квартету В. Камінського.

Авторська інтерпретаційна концепція спирається як на персонологічну характеристику митця у конкретному хронотопі – у роки навчання у Львівській консерваторії, так і на ретроспективний погляд у відзначенні «паростків» індивідуального стилю композитора, які розкриються у його наступних камерно-інструментальних творах.

На той час студент четвертого курсу теоретико-композиторського факультету Львівської консерваторії ім. М. Лисенка, Віктор Камінський відзначався незвично широким колом інтересів. З інтерв'ю у музичних часописах і ЗМІ, особливо ж з розмови з Олесею Білас, вміщеної в її дисертації [7, с. 212-219], виявляються його різносторонні захоплення різними стильовими напрямками, здебільшого модерністів першої половини ХХ ст. і нефольклорними пошуками М. Скорика. Прикметно, що перелік своїх фасцинацій В. Камінський починає з яскравих постатей питомої національної традиції, таким чином, наголошуючи свою причетність до української культури – але водночас трактуючи її як невід'ємну частку світового духовно-музичного простору: «в українській музиці найбільше мене тоді приваблювали партитури Станіслава Людкевича та Мирослава Скорика (саме партитури, бо вважав, що для доброго опанування свого фаху треба якнай докладніше проштудіювати оркестровку, а ці два композитори демонстрували її найвищий рівень в тогочасній українській музиці).

З інших композиторів – ой, як багато їх було і частенько доповнювався цей список! – і Олександр Скрябін, і Густав Малер, і Ріхард Штраус (сподіваюсь, Ви зорієнтувались, що в цьому випадку – теж партитури), і нововіденська школа, а потім прийшов час і на Олів'є Мессіана, і на дармштадтську школу з усіма її авангардовими відкриттями. Довго полював у магазині «Дружба», де продавали «літературу соціалістичних країн», на книжку «Нова музика» Богуслава Шеффера і проштудіював її» [7, с. 216].

Людиною дуже високої професійної культури був і викладач Віктора Камінського, Володимир Флис, який не лише передав своєму вихованцеві основи композиторської техніки, але й зацікавив його тією цариною, в якій сам був найбільшим експертом, – поліфонією. Ще з того часу поліфонічні фрагменти стали неодмінним і концептуально продуманим елементом драматургічних рішень В. Камінського у різних жанрах: починаючи від масштабних оркестрово-хорових полотен до камерно-інструментальних циклів і окремих інструментальних п'єс.

Струнний квартет був першою спробою юного митця опанувати моделі класичних інструментальних форм: сонатного *allegro*, рондо, а водночас використати в них сучасні ладогармонічні, фактурні, метроритмічні засоби, що відображали його захоплення розширеними можливостями музичної виразності. Попри прагнення автора у своєму першому циклічному камерно-інструментальному опусі слідувати якщо не духові, то принаймні букві класичної традиції, він все ж зупиняється на тричастинному циклі, випускаючи танцювальну частину, що у класичних квартетах звично розташовується після повільної ліричної другої частини. Зрештою, танцювальна стихія знаходить своє яскраве й експресивне відображення у фіналі Першого квартету В. Камінського.

Цей цикл позначений юнацьким максималізмом та виявляє захоплення кількома естетичними ідеалами: це і впливи неофольклоризму, близькі до «Гуцульської симфоніети» та «Речитативів і рондо» М. Скорика³; і «гіндемітівська» конструктивність гармонічної вертикалі та графічна ясність лінейних фактурних епізодів, надто у першій частині; й окремі проблиски пізньоромантичної чуттєвості, барвисті колористичні гармонії та щільність фактури, що нагадують про зацікавлення молодого автора С. Людкевичем та Р. Штраусом.

Але Перший струнний квартет В. Камінського виявляє вже і деякі риси індивідуального стилю, які згодом розвинуться у його наступних камерно-інструментальних опусах: схильність до активної розробковості вже в експозиційних частинах, семантичну наповненість тематизму і створення виразних алюзій до певних історичних або фольклорних прототипів, рівномірний «розподіл ролей» між усіма інструментами – учасниками ансамблю, продумана логіка драматургічного розгортання, що виявляється у конструктивній врівноваженості зіставлення контрастного тематичного матеріалу.

³ Через кілька років молодий композитор теж створить аналогічний за жанром цикл «Речитативи і рондо», щоправда для іншого складу інструментів – альт, фагота і фортепіано.

Перша частина квартету в темпі *Allegro* за ладотональністю може визначатись аналогічно до системи П. Гіндеміта: *in C*. Цей тип ладотональної організації може тлумачитись також за класифікацією М. Скорика як «дванадцятитоновна діатоніка» [84]. Опора на тоні «до» експонується доволі послідовно, навіть можна сказати: настирливо, проте цей опорний тон вже у темі вступу оплітається гронами хроматичних орнаментів, що дає виразовий ефект експресії поштовху, внутрішньої напруги, яка прагне вирватись із замкнутого кола. Іншим важливим виразовим елементом є компактність проведення вступної теми – всі інструменти проводять ту саму мелодичну лінію на *f* у діапазоні двох октав, завдяки чому підкреслюється її значення як головного імперативу, імпульсу до подальшого мотивно-тематичного розгортання.

Недаремно В. Андрієвська зазначає, що «перша частина квартету символізує своєрідний протест ліричного героя проти неблаганної жорстокості навколишньої дійсності. Обрана Камінським форма сонатного *allegro* відтворює гостроекспресивними засобами складнощі становлення та розгортання основного музичного матеріалу» [1, с. 213].

Справді, основна змістовна лінія цієї частини – драматичний конфлікт, який то відступає перед ліричною піднесеністю переживань, експонованих особливо у побічній темі, то отримує химерно-прихований, немов фантазмагоричний характер у розробці, то знову проголошується у своїй невідворотності.

Для виконавців особливо важливо усвідомити, що все розгортання першої частини, незважаючи на стисле дотримання засад класичної сонатної форми, відбувається за рахунок проростання матеріалу з початкового мотиву теми вступу. Ця тема впродовж чотиритактового речення отримує три варіанти викладу мотиву-зерна, які відмінні між собою в інтонаційному і ритмічному плані:

1. c-des-e-c; 2. c-d-e-fis-e-d-c; 3. c-des-e-fis-gis-d

В другому проведенні мотиву використана пунктирна ритмічна фігура *чверть* + *дві шістнадцятки*, яка теж послідовно проводитиметься у всій частині як своєрідний ритмічний лейтмотив. Образно-змістовна сутність цієї теми – патетичний вигук, закладений у мотиві-інваріанті, а його трикратне повторення у видозмінених варіантах надає особливої вагомості проголошеному наративу.

Але вже наступний чотиритакт переводить емоційний стрій у ліричне русло. Композитор спеціально підкреслює зміну настрою ремаркою *cantabile*, і це єдина ремарка, яка вказує на характер виконання впродовж усієї першої частини, – всі інші авторські позначки стосуються або темпово-динамічних змін, або особливостей виконавського штриха. Опорним тоном в партії першої скрипки, яка проводить основну тему, стає тон *fis* – таким чином, підкреслюється тритоновий інтервал як найвіддаленіший в діатонічній системі, а відтак найгостріший дисонанс (за системою Гіндеміта він іменується «правнуком» [108, с. 57], тобто найбільш віддаленим від центру. Згадаймо також, що ще у пізньому Середньовіччі його називали «диявольським інтервалом»).

Важливим завданням для виконавців у цій частині є знаходження оптимального співвіднесення між двома смисловими полюсами: трагічно-експресивним і ліричним. Пропонуємо власний підхід до вирішення цього завдання. Першу тему вступу варто виконати з поступовим наростанням напруги, хоча композитор і вказує для всіх трьох проведеннь мотиву однаковий динамічний відтінок *f*.

Натомість у проведенні наступної ліризованої версії теми, позначеної авторською ремаркою *cantabile*, слід зберегти пружний активний поступ і не надто «розслаблятися». До такого виконавського рішення спонукає і стримана динаміка *mp*, і хвиля наростання – спаду у восьмому такті, і завершення наступної побудови коротким гострим тритоновим ходом на штриху *pizz.* Взагалі в частині доволі багато фрагментів, які подаються на цьому штриху, що

вказує на прагнення автора передати жорсткий і суворий образ, підсилити драматичну напругу.

Від цифри 2 розпочинається наступна, доволі тривала фаза експозиційного розгортання – головна партія. Вона побудована на різноманітних комбінаціях основного мотиву-зерна з новими тематичними елементами. У м'якому теплому тембрі віолончелі цей мотив набуває нового емоційного відтінку, далекого від початкового драматизму. В. Андрієвська підкреслює, що «задушевне соло віолончелі із пластичною мелодикою асоціюється з українськими веснянковими наспівами з характерним підвищенням II і IV щаблів... Дещо видозмінену тему підхоплює перша скрипка, а згодом – друга та альт» [1, с. 213].

Проте це вельми своєрідний ліричний образ, і виконавцям слід особливо зосередитись на його переконливій інтерпретації. Ключем до неї стане вірне розуміння динамічних та штрихових вказівок, зокрема штриха *pizz.* як виокремлення моментів кульмінаційних спалахів та динамічних відтінків, що відрізняються у різних інструментів в одночасному звучанні. Привертає увагу також використання численних прийомів поліфонічної техніки – «квазіфугатна» імітація проведення тематизму у різних голосах, самостійне розгортання кожного голосу, що поєднуються за принципом лінеарності тощо. Нагадаю, що схильність до поліфонічного мислення загалом відзначає індивідуальний стиль В. Камінського і вже у цьому ранньому творі доволі яскраво проявилась.

Побічна партія становить контраст доповнення до головної, не лише за образним строем – адже в ній теж панує той самий синтез ліричного і драматичного начал, яким відрізняється головна партія, але й за тематизмом, що фактично проростає з розгорнутої мелодичної лінії головної (див. зокрема мелодію першої скрипки у цифрі 3), і за поліфонічним типом комплементарного викладу. Навіть лейтмотив-зерно з'являється на мить, являючи собою наче віддалене нагадування у партії альтів і віолончелей (чотири такти до цифри 5).

Розробка починається владним агресивним вторгненням лейтмотиву – проте лише на момент, одразу ж розчиняючись у тріольному остинатному *perpetuum mobile*. Переважаючий образ розробки – драматичний, напружений, виконавцям слід передати не лише його підвищену експресію, але й уникнути прямолінійності: дисонантна пульсуюча «магма» сприймається як певна фантасмагорія, химера. Така інтерпретація, як видається, буде значно цікавіша, аніж плакатно увиразнений агресивний образ, що створить прямолінійне враження.

Наступний епізод розробки вводиться так само різко й несподівано, він вносить контраст завдяки «розрідженню» фактури, поліфонічному прийому імітації, перекиданню стислої мелодичної фрази у різні голоси. Сама семантика мелодичного двотакту виражає «обертання» + «запитання», тобто шалений біг попереднього епізоду раптом загальмовується і постає питання: а для чого? Проте сумніви ліричного героя тривають недовго, його умовний монолог переходить у ще більш інтенсивний фантасмагоричний рух, який триває аж до завершення розробки. Тут особливо важливим завданням стає поступовість динамічного наростання, яке досягається хвилеподібними підйомами і спадами, і врешті підводить до загрозливого наративу – проведення основного лейтмотиву на початку репризи.

Тихою кульмінацією частини є останній епізод розробки (дев'ять тактів перед цифрою 13), в якому звучність поступово спадає, рух стрімко скочується донизу і далі повільно сповзає хроматичними півтонами, що в бароковій теорії риторичних фігур позначається як *passus duriusculus*, жорсткий хід, який виражав тривогу і смуток. Саме такий образ, що його метафорично можна назвати «зануренням у темряву», повинен підготувати початок репризного розділу.

Реприза є динамічною і проводить головну тему стиснено, але натомість вагомо і патетично. Виконавцям слід особливо зосередитись на увиразненні теми як втілення фатальної неминучості, що виходить на яскраво освітлену авансцену після її тьмяних обрисів у останніх тактах розробки. Цей зловісний

образ протистоїть подальшим ліричним рефлексіям побічної партії, яка теж зазнає в репризі суттєвих змін. Тема спочатку проводиться у приглушеному тембрі альта на фоні остинатно повторюваного у віолончелі низхідного ходу від *fis* до *c*, тобто знову тритон виступає як ключовий інтервал. Згодом тема перекидається у верхній регістр у партію першої скрипки, її звучання, відтінене контрастною лінією другої скрипки, набуває піднесеності. Відтак виконавцям варто передати щемливу ілюзорність ліричного образу, її делікатність і прозорість. Частина завершується значущою в змістовному плані кодою, що створює арку, бо знову ж повертається до рельєфно підкресленого проголошення лейтмотиву.

Дослідниця вважає, що «її образну семантику можна сприймати двояко: як триумф всюдисущого зла або як активізацію сил для подальшої боротьби» [1, с. 214]. У пропонованій інтерпретаційній версії кода сприймається як згусток конфлікту, як фатум, який повертається, а його подолання – ще попереду, себто це тільки «перша хвиля наростання» конфлікту.

Друга частина *Adagio* може бути окреслена як ліричний монолог, проте не просвітленого, а напружено-болісного спрямування. Композитор уникає тут будь-якої опори, що визначила би центральний тон частини, тому не можна тут визначити тональність, навіть за дванадцятитоновною діатонічною системою чи системою спорідненості тонів П. Гіндеміта.

Так само не витримується у частині і метрична єдність – крайні частини складної тричастинної форми написані у метрі 4\4, а середня – у 6/8. Для виконавців необхідно ретельно продумати послідовність образно-емоційних відтінків у повільній частині, які б увиразнили все багатство прихованої експресії.

В. Андрієвська пропонує для неї свій смисловий ряд: «виразні почергові монологи струнних (альт, скрипка, віолончель) речитативно-декламаційного плану (цц. 1, 2, 3) з типово ляментозними інтонаціями, що нагадують молитву-прохання, змінюються меланхолійно-задумливою, quasi вальсовою серединою з барвистим поліфонічним візерунком (цц. 4, 5, 6), щоб знову повернутися до

зосередженого імітаційного діалогу в репризі (ц. 8, tempo 1)» [1, с. 216]. Пропонуємо власний дещо доповнений і розширений погляд на образну концепцію цієї частини.

Починається частина з трьох монологів, кожна з «головних дійових осіб» – альт, перша скрипка, віолончель – по чергово виступає на авансцену і проголошує своє сокровене слово. Оскільки кожен голос проводить ту саму тему з невеликими варіантними змінами від звуків g (альт) – d² (перша скрипка) – G (віолончель), то можна провести аналогію до принципів викладу теми в різних голосах в експозиції фуги, лише без контрапунктів. Позначка *con sordino* для кожного голосу передбачає певну таємничість, ілюзорність ліричної рефлексії, ефект *de profundis* – з глибин взиваю до Тебе, Господи. Сама тема відрізняється несталістю, відсутністю будь-якої інерційності, що виражає сум'яття почуттів. Привертають увагу звороти, пов'язані з риторичними виразами: запитання, вигуку, зітхання, раптового переривання фраз, підкресленого паузами. Слід особливо наголосити, що вся частина витримана на *con sordino*, тож містичний, ірреальний характер зберігається у ній від початку до кінця.

Середній розділ починається з цифри 4 і вводить не лише новий метр 6/8, але й новий тематичний матеріал. Він позначений більшою рухливістю, дієвістю розгортання, що підкреслено і авторською темповою ремаркою *Rit. mosso*. Композитор поєднує тут прийоми імітаційної та контрастної поліфонії: партія першої і другої скрипки спирається на імітаційне проведення мотиву, натомість альт і віолончель мають контрастний тематизм, доповнюючи одне одного.

Основна смислова метафора, яка найбільше відповідає цьому розділу – «блукання». Тривожність, несталість закодована і в перемінності опорних тонів, і у частому підкресленні найбільш гострого тритонового інтервалу, який водночас перекидає смислову арку до тематизму попередніх частин; і у відсутності будь-якої метроритмічної регулярності, і в розшарованості фактури,

в якій кожен голос веде свою власну лінію, наче й не узгоджуючись з усіма іншими.

Цей епізод чи не найбільше наближається до лінеаризму камерно-інструментального стилю А. Веберна, найрадикальнішого представника нововіденської школи [див: 105, с. 41-77], хоча у порівнянні з ним виявляє більш особистісну експресію. Особливо яскраво вона виражається у кульмінаційному спалаху всієї частини (три такти перед цифрою 7), що наче раптова блискавка прорізає тьмянний фон вібруючої тканини. Так само раптово цей спалах зникає та у завершенні середнього епізоду знову запановує приглушена таємнича атмосфера непевності і тривожності блукання ліричного героя.

Реприза тричастинної форми другої частини (Темпо I, цифра 8) є стисненою, оскільки перша тема проводиться не у кожного з голосів окремо, а накладається у імітаційному проведенні. Прикметно, що так, як і в експозиції, з інструментального складу вилучається друга скрипка. Розділ розпочинається з найтихішої гучності *pp*, і зазначені щодо експозиції ілюзорні глибини переживань не лише зберігаються, але й отримують ширший просторовий вимір. Та поступово звуковий простір редукується спочатку до двох інструментів – альт та віолончелі, потім до одного низького віолончельного голосу, поступово вигасаючи. Лише останній тритакт від цифри 10 знову збирає всі інструменти у компактні співзвуччя – квазіхорал, що завершує лірико-містичну сцену.

Третя частина Presto написана у формі рондо, аналогічно, як і перша, спирається на основний тон *in C*. Ладотональна арка, як і інші смислові арки, зокрема конститутивна роль тритонового інтервалу в усіх частинах, а також тематичні алюзії і зв'язки між частинами, дозволяють стверджувати впевнене опанування В. Камінським засад класичного циклу. Про це свідчить і дотримання принципу тональної єдності крайніх частин, як і загалом драматургічної логіки сонатно-симфонічного циклу – конфліктний драматизм першої частини, відтінений ліричною рефлексією другої, знаходить свою

позитивну розв'язку у фіналі. Справді, після приглушених тьмяних барв другої частини її закличний унісонний початок вривається сліпучим світлом у перебіг інтонаційних подій.

В. Андрієвська окреслює основний тонус частини наступним чином: «Весела танцювальна, фольклорно забарвлена тема відтворює світ народного гуляння. Характерна синкопованість ритму, яскраве ладове забарвлення (лідійський лад) та особливості фактури вказують на авторські тенденції до неофольклоризму» [1, с. 217]. Запропонована виконавська концепція розставляє дещо інші акценти у трактуванні композитором фольклорних архетипів. Початковий заклик спирається на висхідний тритоновий інтервал, відтак його дисонантна нестійкість, стрімкий злет, стисненість викладу чотиризвучного мотиву, відокремленого паузою, постулює звернення до архаїчного дійства, до тієї первісної стихії, яка знайшла свій вираз у першій половині ХХ ст. у мистецькому напрямку фовізму [див: 33].

Подальший розвиток підтверджує цю гіпотезу. Заворожуючий обертальний рух довкола основного тону, притаманний архаїчним ритуальним танцям (танець у колі, в центрі якого знаходиться головна особа), несподівані раптові акценти в басовому голосі, які імітують підстрибування, тупотіння, мають на меті створити картину первісної сили, колосального енергетичного потенціалу, що міститься у символіці давнього обряду. Композитор вдається тут до засад крещендууючої драматургії, себто динамічного наростання й одночасного стискання інтонаційних подій, що стрімко мчать до кінцевої кульмінації.

Разом з тим окремі епізоди відтіняють основний образ, вносячи необхідний контраст до стихійної сили рефрену. Особливу увагу виконавці повинні звернути на вкраплення тем попередніх частин: чотири такти перед цифрою 13 з'являється лейтмотив з першої частини, що вносить загрозливий драматичний відтінок у святковий ритуал; до попереднього тематичного матеріалу апелює і епізод *Adagio* від цифри 17, що несподівано впроваджує у колективне дійство початковий мотив напруженого монологу з другої частини,

а навіть розташовує його в тому ж самому порядку вступу окремих інструментів, що спостерігаються і в другій частині: альт – перша скрипка – віолончель. Це нагадування наче грізне і неминуче *memento mori* відбувається одразу перед життєствердним завершенням усього циклу у восьмитактовій унісонній коді, таким чином підкреслюючи багатозначність загальної концепції.

Тож В. Камінський немовби декларує нерозривний зв'язок багатьох граней буття, які так тісно переплітаються між собою, що важко передбачити, коли, в який момент і який буттєвий стан вийде на перший план, а водночас постулює головну ідею класичного мистецтва: ідею гармонії світу й утвердження доцільного позитивного вирішення усіх колізій інструментальної драми.

Ранній студентський цикл Першого квартету В. Камінського засвідчив значний особистий потенціал молодого автора, що плідно реалізувався у його подальших камерно-інструментальних опусах. Незважаючи на цілком несприятливий для творчих експериментів період стагнації 1970-х років, що передусім позначився в радянському духовному просторі на обмеженні інноваційних прийомів мистецтва, композитор зумів знайти паритет між традиційним – новаторським, класичним – сучасним, універсальним – національним, продемонструвавши не лише впевнене оволодіння широким арсеналом технічних засобів, але й уже сформований на той час власний естетичний світогляд і систему художніх пріоритетів, які зумів розвинути у подальшій творчості.

Висновки до другого розділу

Розглянуті у розділі квартети двох представників львівської композиторської школи другої половини ХХ ст. – вчителя й учня, Володимира Флиса та Віктора Камінського – дозволили зробити деякі узагальнення не лише щодо їх індивідуального стилю, але й щодо провідних тенденцій львівської композиторської школи означеного періоду в царині камерно-інструментальної

музики. Звісно, представники старшого і молодшого покоління по-різному підходять до трактування канону квартету, який у європейській музиці не випадково сприймається як один з найбільш інтелектуальних жанрів, здатних передати рефлексивність, заглибленість універсальних філософських категорій крізь призму інструментального полілогу. У квартетах обох львівських композиторів філософська першооснова жанрового змісту набуває яскраво індивідуального прочитання.

В. Флис підходить до формування власної образної концепції з позиції «его-рефлексії», вкладаючи у зміст Квартету свою ідеальну візію світу природи як можливість втечі від страшної реальності, яку йому довелось пережити. Звідси преференції композитора у виразово-стильовій палітрі постромантизму, імпресіонізму, тих естетичних напрямів, що найбільш відповідали і його типу особистості, і цінностям його художнього світогляду.

Натомість для В. Камінського звернення до жанру квартету на завершальному етапі студій композиції було пов'язане з прагненням опанувати якомога різноманітніші техніки письма, представити різні ракурси насиченого подіями і враженнями звукового оточення, випробувати свої можливості у колористичній гамі, поліфонічному діалозі, ритмічній стихії танцювальності тощо.

Та при всіх відмінностях обидва квартети об'єднує дещо спільне, що можна розуміти як продовження питомої львівської композиторської школи. Йдеться передусім про прецизійність інструментального письма, увагу до кожної деталі, графічну ясність кожної лінії. Якщо вдатися до аналогій з живописом, то представники львівської школи більше тяжіють до деталізованої виписаності кожного штриха, а не до широкого барвистого мазка. Це надає характерності художній манері представників регіональної школи, вирізняючи її в загальнонаціональній і загальноєвропейській панорамі камерно-інструментальної творчості.

РОЗДІЛ III
ОБРАЗНО-СТИЛЬОВІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТВОРІВ ДЛЯ АЛЬТА
У ДОРОБКУ ЛЬВІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – XXI ст.

3.1. Символіка тембру альту в «Українській сюїті» Зенона Дашака

У поданому розділі основна увага зосереджуватиметься на творах, спеціально призначених для альту. У доробку львівських композиторів їх зовсім небагато, притому більшу частину становлять транскрипції, виконані концертуючими скрипачами й альтистами – педагогами консерваторії чи інших музичних навчальних закладів, з оригіналів, призначених для інших інструментів чи складів. Серед авторів транскрипцій згадаємо передусім Зенона Дашака, Олександру Деркач, Леонтія Оленича, Юрія Далецького, Ніну Вишневську та інших. В групі оригінальних альтових творів насамперед вирізняється Концерт для альту з оркестром Мирослава Скорика, крім того вартують згадки твори Зенона Дашака, Мирослава Волинського, Романа Цися, Богдани Фроляк.

Розглянемо докладніше «Українську сюїту» Зенона Дашака. У першому розділі вже розглядалась його діяльність в організації плідної діяльності камерно-інструментального напрямку у Львівській консерваторії. В поданому підрозділі, перш ніж перейти безпосередньо до аналізу обраного артефакту, детальніше висвітлимо його здобутки як камерного виконавця і педагога. Цей підхід видається тим більше необхідним, що згаданий твір якраз і належить до того типу репертуару, який твориться музикантами-практиками, головню спрямований на вирішення дидактичних завдань, а у випадку власного виконання виявляє глибоке професійне знання можливостей і труднощів, пов'язаних зі специфікою інструменту.

Життю і діяльності Зенона Дашака присвячені деякі науково-популярні й методичні розвідки, але його «Українська сюїта» ще не ставала об'єктом наукового дослідження попри безсумнівну художню і дидактичну вартість

циклу. Відтак видається доцільним умістити її в контекст життєтворчості автора і в естетико-стильову панораму Львова відповідного періоду.

Зенон Дашак перші роки життя провів у Стрию. «Тут почав здобувати свою першу музичну освіту: клас скрипки у відомого педагога Ольги Заяць. Його батько Олексій працював машиністом поїзда (на той час та професія була престижною і досить прибутковою). Обоє синів – старший Богдан та молодший Зенон захоплювалися музикою. Богдан Дашак після Другої світової війни емігрував до Великобританії, там одружився, співав у чоловічому хорі «Гомін» в Манчестері» [72]. Це місто коло Львова знане зі своєї багатой культурної традиції. Саме тут розгорнулася активна музично-просвітницька діяльність Остапа Нижанківського, організовувалися численні хори і музичні гуртки у провідних національних громадах міста: українській, польській, єврейській. У 1913 році тут був відкритий перший філіал Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, буяло музичне життя, сюди приїжджали з концертами видатні музиканти з різних країн Європи. Очевидно, музикальність і потяг до мистецтва були питомою рисою родини Дашаків, бо син його старшого брата Богдана – Джон Дашак, став співаком світової слави, виступаючи на багатьох сценах світу.

Наставником Зенона Дашака у Львівській консерваторії в 1946-51 рр. був відомий український альтист Павло Макаренко, згадуваний вище професор Львівської консерваторії, представник київської школи. Хоча він перебував у Львові не надто довго, всього коло десяти років, цей період його життя і діяльності був позначений винятковою активністю і різноманітністю творчих звершень, зокрема сольними й ансамблевими виступами. У нього З. Дашак перейняв не лише засади міцного професіоналізму, але й потребу розвиватись у різних напрямках виконавської і педагогічної творчості, плекати креативний підхід до кожного з напрямів.

Наступний період життя музиканта – від 1954 р. пов'язаний з Києвом, із викладанням у Київській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського, де успішно реалізуються організаційні та педагогічні таланти З. Дашака й

розпочинається його шлях як серйозного концертуючого камераліста. Він виступає у квартеті поруч з такими знаковими постатями української струнно-смичкової школи як Олексій Горохов, Семен Кравцов, Вадим Червов. В репертуарі квартету були як шедеври світової музики, так і деякі позиції української камерно-інструментальної спадщини, завдяки чому молодий альтист опановує вельми широкий і різноплановий репертуар різних епох і національних стилів.

З концертною практикою безпосередньо пов'язані і науково-методичні інтереси З. Дашака, зокрема увагу привертає редактований і виданий у 1959 р. молодим музикантом Збірник гам, вправ та етюдів для скрипки та двох скрипок. Темою своєї кандидатської дисертації, захищеної в Києві в 1961 році, він обрав камерну спадщину засновника національної композиторської школи: «Камерно-інструментальні твори та виконавська діяльність М.В.Лисенка», звертався до альтової та скрипкової творчості і камерних здобутків української музики і в інших методичних працях і збірках.

Як завідувач кафедри струнно-смичкових інструментів (1961-1963), проректор з навчальної і наукової роботи Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського впродовж 1963-1965 рр. отримує безцінний досвід керівної роботи [29, с. 291-295]. Всі ці творчі, педагогічні й організаційні здобутки З. Дашак пізніше успішно застосовуватиме у Львові, куди його призначили ректором консерваторії.

З 1965 року і до останніх років життя і діяльність Зенона Дашака пов'язані з його *alma mater* – Львівською державною консерваторією ім. М. В. Лисенка. Як очільник найстарішого музичного вишу України, він докладав усіх зусиль до реалізації амбітних планів його розвитку, але і не полишає праці «для душі» – занять зі студентами та виступів у складі квартетів. Особливо успішною і тривалою була його співпраця з квартетом, складеним з найкращих представників струнно-смичкового «цеху» ЛДК, до якого в різні періоди входили скрипалі Леся Деркач, Лідія Шутко, Богдан Каськів, Тетяна Шуп'яна, віолончелістка Харитина Колесса. Вище вже згадувалось про

історичні концерти з виконання камерно-інструментальних шедеврів української, зокрема галицької музики – Ст. Людкевича, В. Барвінського, М. Колесси, А. Кос-Анатольського. Їх інтерпретація стала взірцем для наступних поколінь львівських камералістів.

На вагомість творчих досягнень колективу звертає увагу видатний піаніст, котрий багато років співпрацював з квінтетом у виконаннях шедеврів світової та української музики, зокрема і галицької – Фортепіанного квінтету Ст. Людкевича та Фортепіанного квінтету В. Барвінського, Олег Криштальський: «Коли до консерваторії прийшов працювати Зенон Дашак, (а він був пристрасним шанувальником саме камерної музики), то одразу створив квінтет і, власне завдяки йому, у Львівській консерваторії почав існувати квінтетний клас, а сам він став квінтетистом. До складу квінтету тоді входили: Леся Деркач, Богдан Каськів, Зенон Дашак та Харитина Колесса. То був розкішний квінтет» [73, с. 96-97].

Часто буваючи на різноманітних престижних конкурсах та фестивалях як один з учасників квінтету чи член журі в різних республіках тогочасного сср і країнах світу – в Грузії, Литві, Молдові, Німеччині, Польщі, Румунії, Франції, Великобританії – З. Дашак прекрасно орієнтувався в рівні сучасної світової камералістики і зокрема у нових тенденціях альтового мистецтва. Тому у власній виконавській діяльності і педагогічній праці намагався впроваджувати всі інновації камерного концертування, з якими був ознайомлений. Варто додати, що в цей час, попри свою зайнятість організаційними справами, він не полишає і методичних напрацювань, зосібна видає цінні спостереження зі свого багаторічного досвіду у праці «Деякі проблеми виконання камерно-інструментальної музики» та збірці статей «Українська музика», виданих у 1972 р. [15].

Не менш успішною була і педагогічна діяльність Зенона Дашака. Як вказує дослідниця його життєтворчості Ніна Дика, «З. Дашак-педагог виховав ціле гроно виконавців, серед яких лауреати та дипломанти республіканських та міжнародних конкурсів, заслужені та народні артисти, доктори та кандидати

мистецтвознавства. Зокрема, з-поміж його випускників Київської консерваторії імені П.І. Чайковського (1951-1965) та Львівської консерваторії імені М. В. Лисенка (1965-1990) такі знамениті альтисти сучасності як Юрій Хохлов, Анатолій Венжега, Євген Лобуренко, Геннадій Фрейдін, Дмитро Комонько, Анатолій Петров, Броніслав Шуцький, Дмитро Гаврилець, Ольга Тимофєєва та багато інших. Випускники З. Дашака, послідовники його школи альтового та камерного виконавства і нині працюють у різних містах України та за її межами» [31, с. 81]. Додамо ще імена Йосипа Ферцера, Юрія Женчура, Семена Калиновського, а загалом понад тридцять професійних альтистів вийшло з класу Зенона Дашака.

Відтак приступаючи до аналізу «Української сюїти» З. Дашака для альту і фортепіано, яка була створена у 1963 р., тобто у київський період, можемо одразу висунути власну інтерпретаційну гіпотезу щодо неї, засновану на усьому широкому контексті його професійних інтересів і досягнень, а також його особистих почуттів до рідного краю.

По-перше, вона написана музикантом-практиком, що мав на той час вже немалий досвід власної участі в камерних колективах і добре знав специфіку камерного виконавства.

По-друге, на згаданий період припадає інтенсивна методична і наукова праця митця, захист дисертації, видання збірок тощо. Тож логічно припустити, що автор підійшов до творчого завдання з належною теоретичною підготовкою до його вирішення.

По-третє, З. Дашак в ці роки вже успішно працює як педагог, викладач Київської консерваторії, і бачить велику недостачу дидактичного альтового репертуару. Безумовно, «Українська сюїта», як за своїм задумом – втілення різнохарактерних настроїв і образів у контрастних жанрах і типах фактури, так і за продуманими альтовими труднощами, цілеспрямовано призначалась для учнів старших класів і студентів струнно-смічкового відділу.

Але крім суто професійних намірів, характер і зміст «Української сюїти» обумовлені ще й іншими цілями, породженими для автора внутрішньою

потребою передати колорит рідної землі, з якою він завжди чувся глибоко спорідненим. Створена автором різнобарвна звукова панорама виявляє його емоційне і захоплене сприйняття образу Карпатських гір як певного символу, позначеного глибоко особистими переживаннями, не позбавленими прихованого трагізму. Водночас карпатська тематика дозволила З. Дашаку природно опертись на традицію галицької музики, що вельми часто зверталась до барвистих картин гірського життя.

Як конкретні композиторські прототипи «Української сюїти» виокремлюємо передовсім твори Миколи Колесси й Анатолія Кос-Анатольського. З першим із зазначених митців аналізовану сюїту споріднює гармонічна колористика в дусі «гуцульської сецесії», чийм представником у музиці 1930-х років став саме М. Колесса. Карпатські мотиви виразно виявляються в таких його творах як Сонатина «Слідами Довбуша», цикл «Дрібнички», «Картини Гуцульщини», Три коломийки, Гуцульський прелюд і прелюд «Про Довбуша» для фортепіано, а також, чи не найбільш виразно – в обробках бойківських, лемківських та гуцульських пісень для голосу чи для хору, у вокально-інструментальному циклі «Лемківське весілля» для хору та струнного квартету та ін. Характерні ритмоінтонації карпатського регіонального фольклору трактуються М. Колесою з позиції модерністичних тенденцій композиторського письма першої третини ХХ ст., особливого значення він надає графічній орнаментиці фактурних ліній, вишуканості гармонічної колористики, ритмічній експресії. Для його карпатських композицій притаманні асоціативні зіставлення модерних прийомів і фольклорних мотивів, алегорія, образний паралелізм. У творах-пейзажах суб'єктивні настрої відходять на другий план, більш відчутними стають рефлексивні або виключно колористичні якості твору.

Анатоль Кос-Анатольський віддавав перевагу віртуозно-ефектовному трактуванню коломийкових мотивів чи імітації тембру трембіти, як і цікаво поєднував риси коломийковості поряд з іншими за походженням жанрами та стильовими моделями, найчастіше – з вальсом чи танго. У проєкції на сюїту

З. Дашака спеціально наголошуємо, що Кос-Анатольському, як згодом і Дашакові, доводилось підлаштовуватись до принципів «народності, доступності, класовості», яких вимагали комуністичні ідеологічні служби. А. Кос-Анатольський, однак, через етнічну характерність карпатського фольклору, через традиції, перейняті від попередників – представників гуцульської сецесії, особливо від В. Барвінського та Н. Нижанківського, продовжує дуже важливу лінію регіональної культури, передаючи її у загальнозрозумілих, демократичних формах, позірно орієнтованих на «широкі трудящі маси».

Відтак основними жанрами творчості композитора, в яких з великою чарівністю передано карпатський колорит, є сольні та хорові пісні (зокрема пісні на власні слова – хор «Коломия-місто», «Моя Гуцулочка», «Нова Верховина», «На Черемоші» та ін.) та п'єси для фортепіано, переважно з програмою карпатського змісту: «Гомін Верховини», «Гуцульська токата», Скерцо, цикл для фортепіано «Сині гори» та ін. Оскільки А. Кос-Анатольський походив із Коломиї, карпатський фольклор був для нього природним музичним середовищем. Але водночас слід зауважити, що порівняно з М. Колесою чи іншими галицькими композиторами міжвоєнного двадцятиріччя, наприклад з В. Барвінським чи Н. Нижанківським, його «карпатські картини» є більш традиційними, відсилаючи радше до романтично-популярних взірців галицької культури другої половини XIX ст.

Підхід А. Кос-Анатольського до втілення карпатської тематики, вочевидь, імпував З. Дашакові, бо в «Українській сюїті» помічаємо численні паралелі до його яскравої живописності, віртуозності виконавських прийомів, що апелюють до експресивної манери народних музикантів, передусім «троїстих музик», а також скрипалів-самородків, які, не маючи фахової освіти, дивували своєю фантастичною майстерністю.

Вищенаведені спостереження дозволяють прийти до висновків, що національна домінанта образного змісту сюїти З. Дашака впливає на інтерпретацію всіх виконавських труднощів, які постають у цьому вельми

ефектному та майстерно написаному творі. Звертаємо спеціальну увагу на те, що сюїта має два варіанти – скрипковий і альтовий, що ймовірно пов'язано з первісним дидактичним задумом. Важливі завдання як суто виконавського, так і образно-емоційного плану були вельми успішно вирішені композитором у п'яти частинах сюїти. Кожна з частин отримує або точне жанрове окреслення, або програмну назву пов'язану з рідним краєм автора, з карпатським фольклором.

П'ять частин сюїти творять логічну образно-драматургічну цілість. Перша частина, яка виконує функцію прелюдії до сюїти, єдина названа просто «Вступ». Друга частина отримує програмну пейзажну назву «В Карпатах». У третій представлений найпопулярніший жанр карпатського фольклору «Коломийки». Четверта «Трембіта» побудована на засадах звукообразності, оскільки передає характерне звучання народного інструменту. Врешті фінал – «Козачок» – пов'язаний із загальнонаціональною українською фольклорною традицією, оскільки витoki цього танцю сягають Запорізької Січі.

Перша частина «Вступ» за формою достатньо розбудована, відтак виходить далеко за межі типової класичної вступної прелюдії до сюїти, до того ж переходить атака у наступну частину. Недаремно на ювілейному концерті до 90-річчя від дня народження Зенона Дашака, який відбувся у 2018 році у Львівській філармонії, перші три частини сюїти – «Вступ», «В Карпатах» і «Коломийки», об'єднані спільною назвою «Українська рапсодія», виконували як самостійний твір два його внуки-музиканти: альтист Зенон Дашак і піаніст Євген Дашак [21].

Вступна частина сюїти викладена в тональності g-moll, в першому розширеному періоді має змінну метроритміку (2/4 - 3/4 - 2/4); також впродовж частини змінюються темпи (Andante – Allegretto – Meno mosso). У побудові частини справді присутні всі типові ознаки рапсодичності, орієнтовані на фольклорне першоджерело. Перший тринадцятитактовий епізод становить типову імпровізаційно вільну частину. Якщо користуватись термінологією, яку

застосовують в аналізі фортепіанних угорських рапсодій Ф. Ліста, то її можна визначити як «лашан», або – як називає повільні частини своїх рапсодій М. Лисенко, «думка». Натомість друга, більша за тривалістю, танцювальна за характером, у швидшому темпі, являє собою «фріску» або, відповідно, «шумку».

Композитор використовує тут вельми доречні барвисті алузії до українських народних пісень, хоча говорити про стисле цитування фольклорного першоджерела було би неслухно. У повільному імпровізаційному епізоді вчуваються характерні звороти відомої колискової «Ой, ходить сон коло вікон». Натомість у швидкому танцювальному фрагменті варіаційно розробляється спочатку популярна коломийкова тема, у наступному контрастному епізоді з'являється ритмоформула, близька до козачка, за ним розгортається ще один похідний від попереднього за тематичним матеріалом епізод, потім варіантна видозміна теми козачка, а наприкінці, з'являючись вже лише у партії фортепіано, проводиться динамічна реприза коломийкової теми. Отже, загальну структуру першої частини сюїти можна представити наступним чином:

Імпровізаційний зачин А В С В₁ А₁
Andante 2/4 – 3/4 Allegretto 2/4

Якщо врахувати колористичність і барвистість імпровізаційного зачину, наближеного до трембітання, використання і коломийкового звороту, і ритмоформули козачка, і гармонічну колористику, притаманну фортепіанному супроводові, що вишукано передає пейзажну лірику, – то можна стверджувати, що у вступній частині немовби конспективно зібрані всі головні тематичні елементи наступних частин сюїти.

Для виконавця у «Вступі» постає кілька важливих завдань. Перше з них – надзвичайно насичена й експресивна динамічна та агогічна палітра, збагачена різними відтінками гучності й мікрозмін руху. Солістові важливо дотриматись

«золотої середини» у відтворенні різноманітного динамічно-агогічного спектру, з одного боку, не дозволити собі надто різких коливань, що можуть привести до «циганщини», а з іншого боку, уникнути зайвої розміреності й механічності розвитку мелодичної лінії.

Друге завдання соліста у цій частині – точність і прецизійність виконавського штриха. Незважаючи на швидку зміну епізодів, перетікання одного тематичного елемента в інший, їх варіаційні зміни, виписані дуже віртуозно, необхідно добиватись заокругленості кожної фрази, визвученості кожної «сміслової крапки».

Друга частина «В Карпатах» проростає з імпровізаційної манери першого епізоду «Вступу» і позначена свободою викладу, що спеціально підкреслюється розлогою каденцією соліста усередині частини – своєрідною драматичною кульмінацією усього циклу. Частина написана в паралельно-перемінній тональності B-dur – g-moll, в темпі *Andante ma non troppo*, що в другому епізоді змінюється на швидший – *Più mosso*, в каденції соліста знову повертається до початкового *Andante ma non troppo*, проте це швидше умовне темпове позначення, адже впродовж сольного монологу агогічні відхилення є вельми інтенсивними. Привертає до себе увагу винятково часта зміна метру, відповідно до неї спостерігається і вибаглива примхливість ритміки. Протягом невеликої частини метр змінюється аж одинадцять разів: 5/8, 4/8, 3/8, 6/8, 3/8, 2/4, 5/8, 4/8, 3/8, 4/8, 3/8.

Структуру другої частини сюїти «В Карпатах» можна представити наступним чином:

A	B:II	Каденція	A ₁
Andante ma non troppo 5/8, 4/8, 3/8, 6/8	Più mosso 3/8	Andante ma non troppo 2/4	a tempo 5/8, 4/8, 3/8, 4/8, 3/8

На схемі помічаємо тематичну арку між початком і завершенням частини, проте назвати останні сім тактів повноцінною репризою не зовсім вірно, оскільки експозиційний фрагмент, по-перше, містить два взаємопов'язані епізоди A-B, по-друге, ці епізоди повторюються *da capo*, відтак за тривалістю

вони не сумірні з кінцевим повторенням. Правильніше трактувати цю частину як фантазійну, вільну, справді близьку до рапсодичного типу, як її і потрактували сучасні виконавці.

Особливу увагу звертаємо в цій частині на барвисту колористичну гармонію, яка виявляє добрий художній смак З. Дашака. Представимо як характерний зразок гармонічну послідовність першого п'ятитактового епізоду, позначеного на схемі як А:

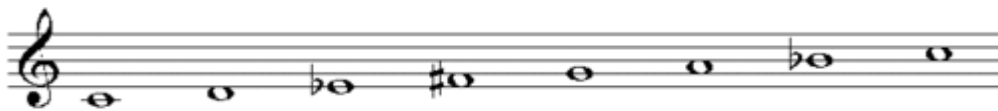
T (B-dur) – VII_{6/5} – VII₇ – VII₂ – VII_{3/4} – VI_{7-#1} → D_{6/5} → (t - g-moll) - D₂ → (s) - DD_{6/5} - VII₂ – D₇ – t

В цій гармонічній послідовності найсильніший образний ефект створює еліптичний ланцюжок альтерованих акордів фортепіанного супроводу, що надає яскравого колориту супроводу мелодичної лінії, яка нагадує пастушачі сопілкові награти, відлуннюючи вдалині (недаремно тут зазначена виконавська ремарка dolce). В той же час слід звернути увагу на важливу роль зменшеного септакорду VII щабля, що в європейській традиції служить виразу драматичної експресії.

Наступний епізод В становить контраст доповнення до попереднього. У фортепіанному супроводі у ньому привертає увагу гармонічно витримана на остинатній повторності ломбардська ритмічна фігура, в якій сильна доля удвічі коротша за наступну слабку, відтак створюється напружений пульсуючий рух. Натомість мелодія альтової партії розгортається у танцювальному ритмі 3/8 і обертається по колу. Обидва епізоди підготовляють кульмінаційний момент цієї частини й одну з найяскравіших експресивних вершин усієї сюїти – сольну каденцію альта.

Каденція, хоч і невелика за розміром, охоплює всього чотирнадцять тактів, розділених до того ж вельми умовно, проте завдяки інтенсивності розвитку сприймається як одна з основних експресивних вершин усієї сюїти. Тематично каденція проростає з попереднього епізоду, будується на мотиві, ритмічно оформленому як вісімка + тріоль з трьох шістнадцяток, а мелодично – як колоподібне обертання довкола вісі. Ладове забарвлення мелодичної лінії –

гуцульський лад. Наголосимо, що З. Дашак лише у цьому фрагменті з усієї сюїти використав характерну ладову побудову гуцульської музики. Навіть у наступних «Коломийках» він спирається на традиційний гармонічний мінор та мажорні ладо-тональні структури. Очевидно, для створення драматичного ефекту саме експресія гуцульського ладу видалась найбільш відповідною. Гуцульський лад – натуральний мінорний лад із підвищеними IV і VI ступенями, регулярно зустрічається в карпатському фольклорі.



В англomовних джерелах цей звукоряд позначається як *Ukrainian minor scale*, *Ukrainian Dorian scale* або *altered Dorian scale* [112].

Крім того композитор використав тут типові звороти трембітання, таким чином, перекидаючи ще один смисловий місток поміж цією частиною і четвертою – «Трембіта», таким чином забезпечуючи єдність всього твору. Проте за емоційним тонусом в каденції слід поставити інші акценти: якщо в попередньому епізоді наголошується танцювальна пружність, то тут виразно вчуваються алюзії до голосіння. Таке трактування тим більше виправдане, що трембіти якраз і використовувались у карпатському краї, поміж іншим, у похоронному обряді. Тому цілком природним буде підкреслити у виконанні каденції трагічний відтінок.

Останній епізод, що перекидає арку до початку частини, повторює початкову мелодичну лінію соліста, натомість зовсім змінює фактуру і гармонічне наповнення фортепіанного супроводу. Втім у гармонічних послідовностях залишається головний принцип: колористичне зіставлення акордів, близьке до сецесійної барвистості. Пейзажність звукопису, особливо в епізодах, які обрамлюють каденцію, застосована тут як один із головних виражальних засобів музичної мови, позначена водночас ліричною рефлексивністю, в якій поряд із настроєвим узагальненням суттєва роль відведена чітким ілюстративним деталям, прямуючи до чимраз більшої інтонаційної, фактурної індивідуалізації драматичного образу в каденції, де

соліст проголошує свій експресивний монолог. Але в інших фрагментах частини важливим для виконання є підкреслення просторовості, делікатності інтерпретації ілюстративних штрихів.

Третя частина «Коломийки» вже своєю жанровою символікою містить глибокий змістовний меседж. Адже дослідники-етномузикознавці припускають, що коломийка може мати дуже давні, ще дохристиянські, корені. Так, відомий вчений Володимир Гошовський висуває гіпотезу, що походження коломийки пов'язане з культом Сонця і супроводжувало дійство з його вшанування, відтак «... корені її слід шукати ще в дохристиянських часах» [19, с. 244]. Той же вчений дає вельми барвистий опис емоційного і навіть чисто фізичного, моторно-динамічного впливу коломийки-танцю на учасників дійства: «Швидкий рух по колу, викрики, наспіви і тупоти ніг тривають до повного виснаження... коли всі – і танцюючі, і музиканти – впадали в суггестивний екстаз, а вихор танцю підхоплював у коло всіх присутніх на гулянні, в тому числі і старих, і калік» [19, с. 251].

Не дивно, що звернення до найдавніших витоків, до архаїчних поспівок коломийок, що таїли в собі колосальну енергію і життєздатність, стимулювали багатьох видатних митців, причому не лише композиторів (серед них не лише вищезгаданих М. Колессу та А. Кос-Анатольського, але й Михайла Вербицького, Остапа і Нестора Нижанківських, Василя Барвінського, Мирослава Скорика, Левка Колодуба та багатьох інших), а також художників та літераторів, та навіть архітекторів, що у 1920-х – 1930-х роках створили феномен «гуцульської сецесії».

В «Українській сюїті» З. Дашака «Коломийки» трактуються як смисловий центр сюїти, яскрава жанрова сценка, в якій можна спробувати «відчитати» умовний сюжет: спочатку альт закликає до танцю, йому відповідає фортепіано, заклик – відповідь повторюється ще раз, а потім розкручується барвіста стрічка шаленого вихору танцю, подібно до того, як це описано у наведеній цитаті з праці В. Гошовського: «вихор танцю підхоплював у коло всіх присутніх на

гулянні» з екстатичним стисненням часопростору до кульмінаційної вершини наприкінці частини.

Побудова «Коломийок» потрактована доволі вільно, можна, однак, зауважити в ній риси куплетно-варіаційної форми, що є цілком природнім: адже коломийки здебільшого і співались, і танцювались водночас, тож і в інструментальній композиторській версії нерідко залишались структурні принципи фольклорного інваріанту. Особливістю цієї частини сюїти є інтенсивна змінність ладотональних опор. Хоча, як зазначалось вище, тут не використано характерного гуцульського ладу, проте гра різноманітними ладовими барвами прекрасно передає «миготіння» кольорового танцювального вихору. Частина починається у тональності *e-moll*, в ній проводиться перший період.

Наступний період викладений з пульсуючим остинатним повторенням тонічного тризвуку, наче танцюристи поступово розігріваються, настроюються до танцю. Колоподібна коломийкова тема викладена спочатку у партії фортепіано вже у *fis-moll*, далі вона повторюється двічі у тій самій тональності. Після активного бурхливого проведення у фортепіанному супроводі коломийкова тема вступає у партії альту, причому одразу змінюється її характер: вона звучить у високому регістрі на *p*, а фортепіано відтіняє її лише короткими обережними акордами. Третє проведення у тональності *E-dur* відбувається по наростаючій гучності й активізації руху, як у альту, так і у фортепіано, потім переходить у безперервне тупцювання на одному акорді – мажорній тоніці, з остинатним повторенням басової опори.

Завершення частини, коротка кода, знову пропонує несподівану зміну тональної опори, причому у далеку тональність – у *gis-moll*. Останні два такти побудовані на безперервному динамічному й агогічному наростанні, на нисхідних пасажах у альту і нисхідному хроматичному ході у фортепіано, прямуючи до яскравого спалаху останнього акорду.

Композитор застосовує тут основні формальні характеристики коломийкового жанру: жвавий темп, метр 2/4, силабічність синтаксичної

структури, колоподібний, обертовий графічний малюнок основного мелодичного мотиву, а головне – запальний піднесений емоційний тонус усього музичного розгортання.

Четверта частина «Трембіта» передає специфічний інструментальний колорит характерного для карпатського регіону інструменту трембіти. Нагадаємо, що це ритуальний інструмент, який незмінно супроводжує гуцульські та бойківські обряди, зокрема весняний вихід стада на пасовище на полонину, прихід колядників під час Різдва. Трембіти також завжди супроводжують поминальні обряди.

У цій частині, витриманій у темпі *Lento*, в тональності *e-moll*, в розмірі $3/4$ композитор вельми винахідливо обіграє звукозображальний ефект трембітання. Дуже стисла – всього 23 такти – вона являє собою двочастинну форму, $A - A_1$, в якій другий період є просторово і фактурно розбудованою версією першого (але не розширеною суто кількісно: розділ A займає 14 тактів, розділ A_1 – 9). В першому періоді створюється колоритне тло: партія альти на стриманій динамічній градації *tr* проводить задумливу ліричну тему, а фортепіанний супровід оплітає її делікатним графічним орнаментом. Раптом у цей спокійний плин розгортання владно вривається, стрімко злітаючи догори, висхідний пасаж альти, як заклик трембіти.

Другий період становить яскравий контраст до попереднього, хоча і ґрунтується на тому ж тематизмі. Щільний акордовий виклад і у соліста, і у фортепіано на зростаючій кресцендууючій гучності від *f* до *fff* в останньому такті відтворюють тужливий розпачливий зойк – трембітання, який наче попереджає про щось зловісне й невідоме, що невідворотно наступає. Виконавці повинні чутливо передати це полярне емоційне протиставлення, втілити драматизм раптової зміни експресії.

Фінал сюїти «Козачок» у темпі *Vivace*, метрі $2/4$, початковій тональності *G-dur* і кінцевій тональності *C-dur*, за фольклорним походженням відрізняється від усіх попередніх частин. Його танцювальна природа більш прямолінійно експонована і підпорядкована єдиному настрою, що лише відтіняється

доповнюючим контрастом двох розділів. Вони складають двочастинну форму, в кожному з розділів тематизм відносно самостійний, проте побудований на схожих принципах розвитку мотивного зерна.

В першому розділі ефектним, проте достатньо складним для соліста, видається сам початок частини, побудований на акордовому *pizzicato*, що ставить гострі акценти в унісонному октавному проведенні теми в партії фортепіано. З. Дашак не цитує дослівно жодного з відомих варіантів старовинного українського танцю, але спирається на його узагальнені риси: ритмічну фігуру вісімка + дві шістнадцяті, що імітує підстрибування, обертання довкола опорного тону, здебільшого тоніко-домінантові інтервальні співвідношення, варіантна повторність коротких мотивів. Основний принцип розвитку – варіантно-варіаційний.

Перший розділ містить п'ять восьмитактових періодів, в кожному з яких основний тематичний матеріал отримує нові виразові відтінки. В першому проведенні тема звучить у фортепіано, в другому – у партії соліста у високому регістрі, в той час, як у фортепіанній партії викладається гармонічна послідовність на сповзаючому хроматичному басовому голосі. Третє проведення – найбільш грайливе та жартівливе з усіх, тема проводиться солістом, акомпанемент типовий для танцювальних жанрів. В ньому виконавцеві дуже важливо знайти динамічний баланс наростання і спаду динамічних відтінків.

Четверте проведення можна метафорично окреслити як манеру танцю «дрібшечки», безперервний рух теми у стисненні, соліст проводить її у штриху *spiccato*, в той же час у супроводі тема підтримується акордовими послідовностями у рівномірній ритмічній пульсації. Врешті останнє проведення теми найбільш урочисте, вагоме, широке розташування акордів у партії фортепіано з октавним подвоєнням басового голосу створює враження гордовитої ходи.

Другий розділ «Козачка» подається у контрастній тональності C-dur і містить лише два проведення теми, що завершуються ефектною кодою. Сама

нова тема становить контраст доповнення до попередньої, водночас вона більш виразно нагадує фольклорний прототип – популярну жартівливу пісню-козачок «Танцювали миші по бабиній хижі». На завершення автор прагне дати можливість солістові показати віртуозні прийоми у стрімких злітаючих вгору пасажах.

«Українська сюїта» виразно показала ставлення Зенона Дашака до фольклорних першоджерел: не як до музейного експонату, а як до живої традиції, яку він прагнув продовжити, інтегрувати її у дидактичну практику, захопити своїх вихованців красою і багатством української народної музики, а водночас розвинути певні професійні навички. Цей твір являє собою один з прикметних артефактів композитора-практика, що прекрасно знає свій інструмент.

3.2. Інноваційність трактування тембру альту у сонаті «Pastorale» Богдани Фроляк

Львівська композиторка Богдана Фроляк належить до того покоління, чия творча особистість формувалась у буремний період зміни історичної парадигми України, а перші творчі успіхи і звершення припали на початки Незалежності. З того часу мисткиня утвердилась не лише в українському, але й в світовому культурному середовищі, здобувши низку престижних нагород та творчих стипендій. Вона була стипендіаткою Фондації шанувальників Варшавської Осені та Ernst von Siemens Musikstiftung (2001), отримала стипендію Gaude Polonia від Польського Міністра Культури (2004), стипендіаткою Артистичної резиденції Театрального Інституту ім. Збігнева Рашевського у Варшаві, Польща (2022), резиденткою Norsk Komponistforeining в Ларвіку, Норвегія (2023) та інших фондаций.

Серед її численних нагород – композиторські премії ім. Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, М. Лисенка, обласна премія ім. С. Людкевича, і найвища мистецька відзнака нашої держави – Національна премія України імені Тараса Шевченка.

Композиторка є постійною учасницею міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні («Контрасти», «Оksamитова куртина» у Львові, «Київ-Мюзік-Фест», «Прем'єри сезону» у Києві, «Два дні і дві ночі нової музики в Одесі», «Дні духовної музики» в Ужгороді) та за кордоном («Дні Української музики в Варшаві», «Дні музики краківських композиторів», «Люблінський форум сучасного мистецтва ім. Вітольда Лютославського», «На перетині культур», «Варшавська осінь» у Польщі, «Дні української музики в Азербайджані», «Фестиваль нової музики в Берліні та Кельні» в Німеччині, «Фестиваль Menhir» у Швейцарії та низка інших). Твори композиторки виконуються також в Америці, Канаді, Англії, Франції та інших країнах [9].

Вже лише цей стислий перелік вказує на те, що Б. Фроляк є композитркою, відкритою на світовий мистецький процес, чутливо відгукується на провідні естетико-художні тенденції і переосмислює їх у власному світоглядному континуумі. На це вказують і образні концепції, втілені в програмних символах та жанрових трансформаціях її творів, і постійний пошук нових інструментальних та вокальних складів, що дозволяють знаходити нові оригінальні звукові барви для втілення індивідуальних задумів.

Можна виділити кілька провідних образно-змістовних напрямів у її творчості. Перший пов'язаний з духовно-релігійною сферою, яку композиторка трактує не як стисло пов'язану з певним сакральним каноном чи конфесійною традицією даність, а, швидше, як втілення універсальної понадчасової і понадпросторової досконалості. Таке розуміння духовного-релігійного-сакрального першопочатку виявляють такі твори як п'єса для камерного ансамблю «...як же кажете ви до моєї душі: "Відлітай ти на гору свою, немов птах?"» (Псалом Давидів 10 (11)); «Kyrie eleison» та «Agnus Dei» для мішаного хору та струнного оркестру; «Просвітлення» для віолончелі та струнних, «Пісні зірок» для симфонічного оркестру; «Lux aeterna» для струнного квартету та струнного оркестру; Партита-медитація для двох скрипок; «Jak modlitwa» для сопрано та оркестру; «Lamento» для фортепіанного тріо та деякі інші.

До цього ж напряму можна віднести нещодавно написану у зв'язку з російсько-українською війною симфонічну п'єсу «Нехай буде Світло (Let There Be Light)», створену для концерту-відкриття престижного британського фестивалю «BBC Proms». Про образний зміст цієї п'єси Б. Фроляк висловлюється наступним чином: «У коментарі до програми концерту я написала - “нехай воно буде, це Світло Для України, в Пам'ять про тих, хто загинув задля цього Світла. І з Вірою у це Світло. Музика саме про це”. Попри те, що головною темою твору є Світло (а я хотіла, щоб відчуття його було мало не на фізичному рівні), в цій музиці присутні і біль, і трагедія, і Молитва. Уся музика, яку зараз створюю - вона про Україну, незалежно від того, якою мовою вона написана» [8].

Вже в самих програмних назвах чи жанрових окресленнях цих творів помітне прагнення авторки вловити суть духовного переживання через споглядання вічності, а водночас поєднати інструментальне звучання з символами сакрального змісту, серед яких один з чільних символів, що повторюється кілька разів – це символ Світла. У самій музичній матерії цих творів переважає медитативний самозаглиблений характер, занурення у певний конкретний статичний стан, образ.

Другим змістовним напрямом, спорідненим з попереднім, проте більше скерованим на «земні» образи – чи то світу природи, чи особистого світовідчуття, переживань і рефлексій – є тематика буття людини у її взаємодії з природою. Іноді для влучнішого окреслення цього меседжу композиторка вдається до символіки з творчості українських літераторів, передусім Тараса Шевченка, але й інших – Василя Стефаника, Богдана-Ігора Антонича, Назара Гончара. До них відносимо Симфонію № 1 «Orbis terrarum»; Симфонію-Реквієм «Праведная душе...» присвячену 200-річчю від дня народження Кобзаря (за яку авторка отримала Національну премію України ім. Т. Шевченка), «Дійсно» для 20 солюючих голосів на слова Н. Гончара; «В тіні забутої величі» для фортепіанного квартету; «Б'є дзвон» для сопрано та фортепіано на слова Б.-І. Антонича; «У воздухах плавають ліси» для кларнета, віолончелі, фортепіано,

мішаного хору та струнного оркестру на тексти В. Стефаніка та Н. Гончара; «Мольфар» для кларнета соло та низку інших.

Врешті в третю групу об'єднуємо твори, які спираються на апробовані або спеціально створені жанрові моделі, що їх Б. Фроляк теж трактує з особливим індивідуальним образно-символічним підтекстом. Серед них багато створено в перший період творчості, власне тоді, коли й Альтова соната – це Соната для флейти та фортепіано, Струнний квартет, Концерт для скрипки з оркестром, Музика класична (пам'яті В. Фліса) для струнного оркестру, Проекції для сопрано і камерного ансамблю або для струнного квартету, Секвенції для квінтету духових, Музика для брас-квінтету та фортепіано, Intermezzo для струнного квартету (пам'яті жертв Чорнобиля), Сюїта in C для віолончелі і фортепіано, Інвенції для восьми віолончелей та низка інших.

Незважаючи на відмінність задумів і тематики, у всіх творах Б. Фроляк яскраво експонується її індивідуальний стиль, в його репрезентації вона напрочуд послідовна. До його характерних ознак відносимо превалювання медитативного, самозаглибленого, рефлексивного стану, через який композиторка прагне осягнути вічні істини. Її твори часто зосереджуються на одному образі, стані, настрої, проростаючи у звуковий частопростір з одного мотиву. Але було би неслухним сприймати їх як застиглий беземоційний стан, який існує поза межами добра і зла, поза людськими відчуттями і переживаннями. Навпаки, авторські рефлексії щодо універсальних цінностей позначені багатою гамою емоційних відтінків, з перетіканням різних нюансів людських переживань. Для цієї діалектичної єдності Б. Фроляк знаходить відповідну систему виразових засобів. Один із типових прийомів, що застосовується для створення плинного, емоційно чутливого і водночас специфічно статичного стану – це поступове розгортання одного мотиву, музичної фрази, що будується в процесі виконання. Цей принцип драматургічного розгортання, ключовий для композиторки, можна метафорично окреслити як поєднання окремих кадрів у часовій послідовності, що в результаті створюють цілісний образ, умовний сюжет. І ще варто

зауважити, що такий тип розгортання притаманний українському поетичному кіно. Щоби досягнути такого результату, авторка додає до основного мотивного зерна один звук за іншим, поступово розширює тембральну сторону, реєстри, гучність та динаміку.

Про цей принцип, застосований у Першій симфонії, пише Л. Кияновська: «Серед музичних подій, котрі можна розглядати під кутом зору «полістилістичного новаторства», відзначається «Orbis terrarum» (Круг земний) Богдани Фроляк, котра символічно представляє мінімалістичний зворот як графічний знак досконалого замкнутого кола, сприймає його як медитативну основу інструментальної драми, а на тому тлі нашаровує і щільні сонорні плями, і раптові спалахи дисонантних нагнітань, і – тим яскравіші в такому контексті – острівці хорального просвітлення. Поява романтичних, дуже красивих і чуттєвих ремінісценцій надає симфонії щемливо особистісних рис» [50, с. 255].

Соната для альту з фортепіано „Pastorale” написана композиторкою в 1994 році – хоча в деяких дослідженнях подані інші дати написання, але орієнтуємось на ту, яка виставлена в авторському рукописі, за ним і здійснена та представлена в теоретичному обґрунтуванні авторська концепція. Перш, ніж вона буде представлена нижче, слід зробити дві важливі ремарки. Перша: ця соната була детально проаналізована двома дослідницями – Тетяною Слюсар [88] та Мартою Карапінкою [47], тож у зазначенні структури, принципів розвитку й елементів виразових засобів аналізованої сонати будемо посилались на опубліковані матеріали. Друга: автор проєкту мав особисту змістовну бесіду з Богданою Фроляк про задум і рефлексії композиторки щодо цієї сонати. Природно, що її цінні міркування значною мірою вплинули на власні засади інтерпретації. Розшифрований текст бесіди вміщено в Додатку А.

Стисло окреслюючи контекст написання цього твору, наголосимо, що рік його виникнення – 1994 – був багатий на різні події і в політичному, і в культурному житті України та Львова, і, зрештою, в особистій долі композиторки. В плані розбудови мистецьких зв'язків із закордонними

колегами й активної інтеграції у світовий художній простір дуже важливими стали фестивалі «Музика українського зарубіжжя» в 1991 р., відродження національної музики знаменував, поміж іншим, ювілейний Лисенківський фестиваль у 1992 р., 1993 р. приніс дивовижну знахідку Фортепіанного концерту Василя Барвінського, а 1994 р. відбулась серія концертів до 60-річчя заснування СУПроМу – першої в Галичині спілки українських професійних музик різних спеціальностей.

Ці нововідкриття вражали і змушували всю культурну громадськість, а спершу митців, побачити світовий художній процес вже не із-за залізної завіси, а у всій повноті; а водночас по-новому дивитись на традиції національного мистецтва і на його перспективи як невід’ємної частини світової культури. Ось як згадує цей час Богдана Фроляк, коментуючи свою тогочасну реакцію на події: «То був час коли починались такі акції як фестиваль сучасної музики у Львові. Коли музика ХХ ст. західноєвропейська, східноєвропейська, американська почали виконуватись у Львові, з’явилась можливість її пізнавати, вивчати. Оскільки ми знаходились в свого роду вакуумі, почала краще розуміти, що, принаймні, коли я вчилася, багато чого ще не знала з тієї музики (як вона писалася, як побудована, чому вона так збудована)»⁴.

Для самої Богдани Фроляк це теж був дуже важливий рік. Вона вступила в асистентуру-стажування Львівського вищого музичного інституту ім. М. В. Лисенка (в 2000 році буде перейменовано в Львівську державну музичну академію ім. М. В. Лисенка), вже викладаючи на кафедрі композиції *alma mater*. Тим не менше, передчуття особистих професійних змін було в неї доволі сильним. «Пам’ятаю що 1994 рік – це час вже після закінчення консерваторії, це був перший рік, коли відкрився відділ аспірантури⁵ нашої академії. Я була однією з перших аспіранток. Період після закінчення і вступом в аспірантуру – це був період пошуку себе. Якщо проаналізувати мої студентські роки, то я була студенткою дуже чемною, гарно вчилася, багато працювала, отримувала

⁴ Всі висловлювання самої Богдани Фроляк, окрім тих, щодо яких подається джерело публікації, походять із нашої особистої розмови. (м. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 29.05.2024)

⁵ Насправді, для композиторів і виконавців це була асистентура-стажування, яка закінчувалась творчим іспитом (прим. авт. Ю. З.)

найкращі оцінки, і звикла що я гарна студентка і в мене все прекрасно. Втім, коли закінчила консерваторію, було відчуття, ніби я не в своїй тарілці, як же буду сама, без професора, працювати? Велика відповідальність...».

Професором Богдани Фроляк був на той час Мирослав Скорик, харизматична постать української музики, на якого орієнтувались численні молоді творці, не лише його безпосередні вихованці (хоча його клас з композиції і у Львові, і в Києві був доволі численним), але й інші. Сама композиторка відверто визнає, що він мав на неї у той час величезний вплив: «...так насправді, я старалася (в Сонаті – Ю. З.) поєднати дух народної музики з сучасною музичною мовою. Я хотіла це зробити приблизно так, як робив Скорик у «Карпатському концерті»: дуже вишукано, не відкрито, не формально. І, здається, мені це вдалося...».

Соната “Pastorale” прозвучала вперше у тому ж 1994 році у виконанні солістки ансамблю “Решерш” (Німеччина) Барбари Маурер та авторки у Львові, згодом лунала ще і на «Форумі молодих» у Києві вже у виконанні київських музикантів.

Прикметною є тут програмна назва, яка водночас може трактуватись і як алегорія жанру – пасторалі, поширеного не лише в музиці, але й в усіх інших видах європейського мистецтва, особливо в добу бароко і Просвітництва. Зображення невибагливого, а водночас по-своєму прекрасного сільського буденного життя і природи відповідало просвітницьким ідеалам природної людини. Для Б. Фроляк алегорія «образків з натури», очевидно, мало значно глибший сенс, бо, з одного боку, відповідало її філософським уявленням про гармонію людини і природи (пригадаймо, що подібним чином трактує ту ж назву Євген Станкович у «Симфонії пасторалей»), з іншого – апелює до її власних дитячих спогадів і переживань. На це вказує і цитата з народної пісні – колискової, якою завершується Соната, й алюзії до манери троїстих музик на початку. Те, що композиторка у бесіді з автором проєкту сама робить вказівку на два фольклорні джерела, видається дуже важливим, бо свідчить про провідну особистісну домінанту у вирішенні цього раннього твору. «Дуже

важливим для мене особисто є закінчення Сонати темою народної пісні. Це ж не просто фольклорна цитата, це та колискова, яку мені співала мама. Вона її часто співала, і я її чула, вже навіть будучи дорослою. Ця тема повторюється у Сонаті 4-5 разів, причому так задумано, що вона звучить щоразу легше і тихше, її треба грати немовби у різнобій. До речі, я її використала ще раз – у своєму скрипковому концерті. Ця колискова для мене дуже дорога і рідна, і за своєю виразністю мені дуже імponує. А на початку Сонати можна розпізнати імітацію народно-інструментальних награвань... Вони нагадують манеру троїстих музик».

Соната за своєю побудовою одночастинна, хоча в ній виокремлюються доволі яскраві, контрастуючі між собою епізоди, завдяки чому можна умовно окреслити її як контрастно-складову форму з рисами наскрізного розгортання. Т. Слюсар трактує її як «узагальнене втілення ідеї сонатності (а не буквально слідування традиційному канону сонатної форми)» [88, с. 39], а М. Карапінка вважає, що «одночастинний твір написано в сонатній формі з дотриманням основних законів жанру» [47]. У своїй інтерпретаційній концепції автор проекту схильний сприймати і розуміти драматургічну логіку Сонати „Pastorale“ швидше як поєднання поетичної монологічності й окремих рис сонатності в її вельми опосередкованих виявах, швидше апелюючи до первинного значення категорії сонатності – італійського слова *sonare*, тобто поєднання звучань. Вона відображає одну з провідних тенденцій сучасного музичного мистецтва – вільне трактування форми твору, а зокрема використання так званої відкритої форми, що може набувати різних конфігурацій, так, як в даному випадку більше тяжіє до монологу-сповіді. Відкрита форма за своєю суттю є процесуальною, тобто будується поступово, в процесі розгортання твору.

Саме відкрита форма є найбільш універсальною для становлення медитативно-рефлексивних образів, які вище зазначені у якості визначальних для індивідуального стилю Богдани Фроляк. Завдяки своїй неконвенційності відкрита форма дозволяє довго перебувати в одному настрої, розбудовувати

тему від ініціальних зерен до розгорнутої музичної фрази. У даному випадку вона сприяє розгортанню ліричного монологу з його тонким емоційним завантаженням кожного тематичного утворення, що проростає з початкового комплексу. Водночас відкрита форма дає змогу для втілення барвистого калейдоскопу різних за походженням семантичних знаків – у Сонаті Фроляк зосереджених довкола двох, зазначених нею самою смислових опор: перша спирається на систему сучасної виразовості, себто вільного трактування звукозмислів, в тому числі сонористичних, алеаторичних, поліпластових мелодичних і фактурних зворотів; друга зосереджується довкола фольклорно орієнтованих ритмоінтонацій.

У нашій бесіді композиторка пропонувала музикознавцям знайти стильовий відповідник своїй Сонаті. Дозволимо собі висунути гіпотезу, що вона формується в естетичному полі постмодернізму, трактуючи його вельми індивідуально (зрештою, постмодернізм і не передбачає творення якогось надто сталого канону, кожен його прояв виявляє неповторне его автора). Тому саме відкрита форма – в прямому і переносному сенсі, тобто за структурою і зіставленням різних виразових систем – створює практично безмежні можливості для композиторських пошуків, цікавих експериментів, в яких форма народжується за певним задумом, оригінальною драматургічною версією. Відкрита форма, що не має традиційно усталеної канонічної конструкції, допомагає по-новому переосмислювати такі конститутивні ознаки, як експонування та розробковість, монологічність і діалогічність, стабільність і мобільність та ін.

Що об'єднує всі епізоди Сонати та являє наскрізну лінію драматургії – це монологічна нарація, вираження глибокого лірико-поетичного змісту, настільки яскраво вираженого, що він будить різноманітні алузії слухача в процесі виконання. Виконавець же може його розрізнити навіть зором. У Сонаті графічним меседжем для інтерпретації виступають фрагменти згущення, ущільнення фактури, застосування хроматичних комплексів, знаки алеаторичних блукань що виражають хаотичність, сум'яття, неспокій,

динамічні спалахи і спади. На противагу їм виступають відносно стабільніші зони спокою, релаксації, розрідженої фактури і рівномірної ритміки. В музичній мові привертає увагу вельми багата палітра символічних знаків, в якій кожен елемент твору (чи мелодичний зворот у партії соліста, чи вертикальні комплекси і фактурні переплетення у фортепіанній партії) отримує своє особливе змістове навантаження, створює образні або стильові асоціації, надаючи цілому багатство образних відтінків та широкі можливості для трактування виконавцем.

Вихідним пунктом образного змісту Сонати, від якого відштовхуємось, і на що зорієнтувала сама авторка у нашій бесіді, став символ пасторалі як єдності людини і природи, в музиці виражений через ліричний мовно-інтонаційний комплекс і алюзію до фольклорних першоджерел. Перша тема альтя поєднує одне і друге, завдання виконавця – виразно підкреслити цю взаємодію. Тема починається з розспівної фрази, що втілює ліричну нарацію. Солістові важливо вдумливо її проінтонувати, звернувши увагу на авторську ремарку *non vibrato* і динамічний відтінок *p*. Партія фортепіано творить для теми соліста просторовий фон, «точково» охоплюючи практично весь діапазон інструменту, від контроктави до четвертої октави.

Розвиток альтової теми приносить іншу іпостась – вона розпадається на кружляючі безперервні фігури, які втілюють вічний колообіг природи. Як видається, саме щодо цього першого фрагменту композиторка зазначила близькість до троїстих музик, тож і виконати його треба в народній манері, імпровізаційно й фантазійно, якнайбільш природно. Дуже влучно характеризує цей епізод Т. Слюсар: «Композиторка вимагає у альтя прийому “non vibrato”, що надає звучанню відстороненого характеру, створює відчуття химерного напівсну і, водночас, працює на фольклорну семантику образу, тонко використовуючи манеру інтонування народних виконавців» [88, с. 39].

Після застиглості фонового початку активізується і партія фортепіано, в ній з'являються виразні акордові «плями» і подекуди переключки з партією соліста, а в інших моментах – контрапункт до неї.

Перший епізод в темпі *Allegretto* є своєрідним зачином, мотивним осердям усього подальшого плину розвитку, з якого проростатимуть наступні переміни – доповнення цілісного, хоч і внутрішньо контрастного, взаємодоповненого образу.

Для соліста у цьому епізоді надто важливим є врахування всіх авторських ремарок, які торкаються способу виконання. При відносній рефлексивній статиці розгортання зміна звуковидобування стає одним з основних чинників зміни образно-емоційного відтінку. Виконання прийомом *sul tasto* надає кружляючим зворотам присмеркового ілюзорного характеру. Натомість раптовий перехід на стійку квінту, виконаний прийомом *ordinato*, тобто чистим, правильним, створює ефект світлового «прорізання» тьмяного звукового простору, а вказівка *meno ordinario* для останнього проведення умовної теми в першому епізоді вказує на необхідність стисло-ясного і виразного завершення.

Наступний епізод, позначений авторською ремаркою *ad libitum tranquillo*, для виконавців ставить непросте завдання, адже в ньому фактично не передбачено проведення виразної мелодичної лінії, як і немає стисло визначеного акомпанементу фортепіано – загальний характер епізоду можна визначити як безперервне блукання, яке необхідно вмістити в якісь конкретні рамки.

Однак, якщо вловити логіку взаємозв'язку першого і другого епізоду, то можна її інтерпретувати як експонування – і дзеркальне відображення, яке розмиває контури, переносить тематичний матеріал в світ ілюзій, сну. Це, властиво, романтичний образ, відомий ще з шубертівського «Весняного сну» і часто використовуваний в різних емоційних забарвленнях в пізніших епохах. На таку думку наштовхує витончено закодована в партії соліста алюзія на першу тему всієї Сонати, яка у цьому епізоді начебто вкривається легким серпанком альтових флажолетів (штучних), ковзанням *glissando*, засурдинених фраз, а у партії фортепіано – безперервне мерехтіння, алеаторичні ковзання, що разом творить ефект коливання образу у дзеркальному відбитку. Тут мимоволі

згадуються слова Б. Фроляк, якими вона охарактеризувала власну творчість: «З моєю музикою так трапляється – ніби спочатку просто виглядає, через певний час стає зовсім складно, а потім виявляється, що насправді всі проблеми розв'язуються».

Наступний епізод *Andante tranquillo*, який обидві дослідниці трактують як умовну побічну партію сонатної форми, а автор проєкту схильний розглядати як наступну стадію ліричного монологу, позначений більш ясним проведенням розбудованої в часі і просторі теми, а відтак, і втілення нового відтінку образу вимагатиме від виконавців іншого модусу інтерпретації. Оскільки розгортання теми плинне і практично неперервне аж до закінчення епізоду, а фортепіанна партія отримує тут значно більше самостійності, і веде діалог з альтом, то найдоцільнішим видається принцип хвилеподібного виконання з більш відкритою експресією. Ба більше сама композиторка усіма динамічними й агогічними вказівками до цього «заохочує».

Наступний епізод – від цифри 10, у темпі *Allegretto* – розпочинає умовну розробку, за визначенням Т. Слюсар. З цим визначенням можна остільки погодитись, що поданий сегмент форми справді дуже розгорнутий та інтенсивний у безперервній крещендууючій драматургії. Т. Слюсар вважає, що тут «композиторці вдається створити настрій тривожної фрагментарності завдяки поєднанню прийомів кінодраматургії – постійної зміни ракурсів – з різноманітними музичними прийомами звуковидобування (*pizzicato*, *sul ponticello*, *glissando*, підкреслено виразна кантилена) та елементами алеаторики» [80, с. 40]. У виконавському плані потрібно, з одного боку, застерегти від надто подрібненого підходу до тексту, щоби не загубити відчуття цілісності форми; з іншого ж боку, кожен з цих міні-епізодів або «кадрів» потребує вдумливого озвучення. Оптимальним виходом із ситуації видається знову ж таки хвилеподібна логіка, яка, на нашу думку, розподіляє текст на більші смислові побудови наступним чином: перший сегмент – від початку до цифри 12, який поволі розкручує барвисту стрічку ліричної мелодії до

кульмінаційного моменту *risoluto* і може трактуватись як подальший розвиток образу третього епізоду – останнього в умовній експозиції.

Наступний сегмент розробки, що триває аж до другого такту після цифри 16, до темпового позначення *Allegro moderato*, аналогічно до другого епізоду експозиції, перебуває більше в зоні невизначеності, задзеркалля. То ж в інтерпретації особливо важливо підкреслити фантазійність, ілюзорність, до чого, зрештою, закликає і весь комплекс виконавських ремарок: *pizzicato, sul ponticello, glissando*, значні динамічні та агогічні коливання.

Третій сегмент – генеральна кульмінація, в якій стрімко згущуються час і простір, розвиток безупинно прямує до динамічної вершини *ff*, завершуючи яку, альт скандує свою грізну і пристрасну промову. Якщо укласти логічну послідовність виконання у ці три сегменти, то проявиться прихований зміст, який, на нашу думку, можна метафорично розшифрувати наступним чином: монолог ліричного героя з апологією гармонії людини і природи; розмивання, деформування, фрагментація цього гармонічного образу; цілеспрямована боротьба за його повернення.

І це повернення настає у наступному епізоді, який трактується як умовна реприза. Він починається з цифри 22 *tranquillo cantabile* (звертаємо увагу, яким важливим для композиторки є тут стан *tranquillo*, – спокою, рівноваги, він наче альфа й омега у всіх складних колізіях розвитку). Знову проводиться тема третього епізоду експозиції, все більш ніжно (на що прямо вказує Б. Фроляк ремаркою *dolce*), лагідно, завмираючи, а водночас охоплюючи весь звуковий простір. І як тиха кульмінація на завершення Сонати наступає катарсис – проведення теми колискової. Звернемось до рефлексій самої композиторки: «Ця тема повторюється у Сонаті чотири-п'ять разів, причому так задумано, що вона звучить щоразу легше і тихше, її треба грати немовби у різнобій». Для виконавської концепції дуже важливим є нюанс, який авторка окреслила як «різнобій». На нашу думку, він вказує на «всюдисущість» первинної сили материнської любові, яка долинає звідусіль і становить найбільше очищення духовного простору.

Соната „Pastorale” Богдани Фроляк знаменувала новий етап пошуків львівських композиторів нової молодшої генерації, що прийшли в мистецтво у перші роки Незалежності та в умовах відкритого простору культури знаходили талановиті вирішення однієї з найбільших проблем усіх посттоталітарних мистецьких осередків: органічного поєднання сучасних надбань художнього виразу з неповторністю національних традицій, які належало переосмислити не як етнографічну екзотику або знак меншеартості у зіставленні з метрополійними школами, а як вияв самобутності. Завдання це було на той час значно непростим, про що згадувала і сама композиторка: «І до тієї сонати я досі маю таке відчуття важкості, не пригадую скільки на неї пішло часу, але писала її важко. Відтоді вона майже не виконувалася». Але, на нашу думку, один з перших проривів у цьому напрямку, не лише у творчості самої Богдани Фроляк, але й взагалі у творчості представників її покоління львівської композиторської школи, був дуже вдалим і відобразив головні тенденції специфічного львівського постмодерну. Останній, хоч і охоче перебирав досягнення багатьох тогочасних світових осередків, ніколи не відривався від рідного ґрунту. Але своє питоме більше не мислилось як дещо незмінне і застигле, а навпаки, митці радісно відкривали для себе невичерпні можливості його поєднання з модерними й авангардними технічними новаціями. В цей ряд природно вписується і рання Альтова соната Богдани Фроляк.

Висновки до третього розділу

Два твори, призначені для солюючого альтя, проаналізовані у даному розділі, репрезентують полярно протилежні авторські концепції, зумовлені цілком іншими суспільно-історичними контекстами, особистими світоглядними преференціями, художніми задумами і професійними завданнями. І тим не менше дещо їх об'єднує: це галицька культурна традиція, інтерес до фольклору, особливо в його регіональному карпатському вимірі, а ще – елегантність, витонченість композиторського письма.

Для Зенона Дашака його творче самопроявлення було інспіроване передусім багатогранною діяльністю музиканта-практика, педагога, виконавця-камераліста, організатора багатьох музичних акцій. Тому в «Українській сюїті» так яскраво виявляється дидактична спрямованість, прагнення не лише стимулювати виконавця до демонстрації майстерного опанування інструментом та віртуозності, але й проявити музикальність, попрацювати над звуком, розкрити різні грані тембральної колористики і ліричної експресії, притаманні альту.

Соната „Pastorale” Богдани Фроляк увиразнила риси індивідуального стилю молодшої композиторки, які в майбутньому отримають своє яскраве продовження. До трактування альту вона підійшла з позиції модерно-мислячої мисткині, оскільки мала можливість зануритись у розмаїті інноваційні процеси завдяки розпаду тоталітарної імперії ссрр і першим намаганням України інтегруватись у світовий художній простір. Але пошук нової, відповідної духові часу музичної мови не відмінив для Б. Фроляк цінності національної духовної традиції.

Навпаки, цей пошук спонукав її до синтезу двох взаємодоповнювальних сфер: питомого фольклорного матеріалу і сучасної, значно розширеної системи виразових засобів, притаманної західним композиторським школам, і, таким чином, сформувати свій власний неповторний стиль. Обраний підхід дозволив авторці досягнути вагомого мистецького результату й забезпечив сонаті „Pastorale” гідне місце у концертному репертуарі альтистів.

ВИСНОВКИ

Теоретичне обґрунтування творчого проєкту, присвячене репрезентації альтя у музичному житті Львова в його різних іпостасях, зокрема в композиції – квартетах Володимира Флиса та Віктора Камінського, як також масштабних творів для альтя і фортепіано Зенона Дашака та Богдани Фроляк, виявило потребу вирішити низку завдань. Вони були сформульовані у вступі і на основі опрацювання літератури та власних аналітичних розвідок дозволили прийти до наступних висновків:

1. Пов'язавши історичні передумови з поширенням певних форм камерного музикування у регіональному просторі, було виявлено певні чинники, які сприяли поширенню камерно-інструментального ансамблювання за участю альтя у Львові й обумовили його художньо-історичний феномен. В цьому контексті слід увиразнити форми побутування камерно-інструментального музикування в середовищі меломанів-аматорів і професіоналів, педагогічний фундамент, тобто, весь комплекс, який формував ставлення до камерно-інструментального виконавства та конкретно до альтя в цьому регіоні. Можна зазначити кілька імпульсів, які, своєю чергою, інспірували появу творів місцевих композиторів для цього інструменту.

Перший з них концентрується на активній взаємодії композиторської творчості і виконавства, що у Львові мала тривалі традиції. Це особливо стосується ансамблевого мистецтва, для конкретних камерних колективів писали твори С. Людкевич, В. Барвінський, Р. Сімович, М. Скорик, А. Кос-Анатольський та ін.

Другий важливий стимул до написання камерних творів за участі альтя реалізується за участі професійних музикантів-альтистів у організації музичного життя. Що стосується другої половини ХХ ст., то інтерес до альтя активізується особливо завдяки активній організаційній і творчій діяльності Зенона Дашака, багаторічного ректора Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка й альтюриста за фахом.

2. В обґрунтуванні творчого проєкту виокремлюються обрані камерно-інструментальні ансамблі львівських композиторів другої половини ХХ – перших десятиліть ХХІ ст., що становлять вагому частку їх творчого доробку. Невипадково такою значною була зацікавленість композиторів у вихованні талановитих інтерпретаторів своїх камерних творів, оскільки камерні ансамблі посідали важливе місце у доробку провідних західноукраїнських композиторів С. Людкевича, В. Барвінського, Р. Сімовича, М. Колесси та інших. До спільного творчого процесу музиканти залучали кращих виконавців Львівщини. Відтак камерно-інструментальна сфера посіла важливе місце в культурному житті Львова й усієї Галичини і зберігає цю позицію також на сучасному етапі мистецького розвитку краю.

Потужним стимулом камерно-інструментальної творчості львівських композиторів стало заснування камерного оркестру Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка. Його діяльність обумовила виникнення низки творів львівських композиторів, призначених для камерного складу, зокрема сюїти «В горах» Миколи Колесси, «Сім медитацій для флейти і струнних» Анджея Нікодемовича, Першої партити Мирослава Скорика та багатьох інших. В групі альтів камерного оркестру консерваторії, що отримав назву «Академія», в різні роки виступали такі згодом знані музиканти – оркестранти і педагоги, як Леонтій Оленич, Вишневська, Тарас Ремешило, Олександр Петрашек, Юрій Далецький, Дмитро Комонько та інші.

3. Ця загальна культурна ситуація сформувала і певні жанрово-стильові константи діяльності колективів і призначених для них камерно-інструментальних опусів львівських композиторів другої половини ХХ – перших десятиліть ХХІ ст. У виконавстві виокремлюємо пріоритетність у концертному і дидактичному репертуарі камерних колективів творів українських композиторів, в першу чергу львівських. Так само привертає увагу вельми широкий спектр камерної музики різних історичних епох і національних шкіл, в який природно інтегрувались національні артефакти. Щодо камерної творчості львівських композиторів, то в ній теж зазначаються

кілька характерних ознак. Це постійне звернення до фольклорних джерел, які переосмислюються авторами відповідно до сучасних інновацій музичної мови. Незважаючи на жорсткі обмеження, які накладала комуністична ідеологія на тематику і виразову систему музичних творів, львівські композитори все ж долали ці перешкоди, вдаючись до витончених способів «езопової мови», чи сягаючи до історичних жанрових моделей (як Партита № 1 М. Скорика), чи користуючись «нейтральними» програмними назвами і поясненнями, чи приурочуючи той чи інший камерний твір до певної дати офіційного календаря. Таким чином вдавалось зберегти потужну камерно-інструментальну традицію галицького краю, яка збагатила історію української музики такими шедеврами, як Фортепіанний квінтет С. Людкевича, Квінтет і Секстет В. Барвінського, сюїта «В горах» М. Колесси та деякими іншими.

4. В цьому аспекті були обрані та проаналізовані окремі камерно-інструментальні опуси за участю альту – Квартет Володимира Флиса та Перший квартет Віктора Камінського. Аналітичні студії цих творів дозволили зробити деякі узагальнення не лише щодо їх індивідуального стилю, але й щодо провідних тенденцій львівської композиторської школи означеного періоду в царині камерно-інструментальної музики. Звісно, представники старшого і молодшого покоління по-різному підходять до трактування канону квартету, який у європейській музиці не випадково сприймається як один з найбільш інтелектуальних жанрів, здатних передати рефлексивність, заглибленість універсальних філософських категорій крізь призму інструментального полілогу. У квартетах обох львівських композиторів філософська першооснова жанрового змісту набуває яскраво індивідуального прочитання.

В. Флис підходить до формування власної образної концепції з позиції «его-рефлексії», вкладаючи у зміст Квартету свою ідеальну візію світу природи як можливість втечі від страшної реальності, яку йому довелось пережити. Звідси преференції композитора у виразово-стильовій палітрі постромантизму, імпресіонізму, тих естетичних напрямів, що найбільш відповідали і його типу особистості, і цінностям його художнього світогляду.

Натомість для В. Камінського звернення до жанру квартету на завершальному етапі студій композиції було пов'язане з прагненням опанувати якомога різноманітніші техніки письма, представити різні ракурси насиченого подіями і враженнями звукового оточення, випробувати свої можливості у колористичній гамі, поліфонічному діалозі, ритмічній стихії танцювальності тощо.

Альт трактується кожним з композиторів настільки ж індивідуально, як і загалом ідея камерного опусу. Для В. Флиса дуже важливим є підкреслення теплої барви інструменту, його ліричної експресії. В. Камінський, що тяжіє до поліфонізації квартетного полотна, сприймає альт в першу чергу як учасника діалогу, нерідко – як alter ego скрипки.

5. Крім квартетів були розглянуті твори для альту з фортепіано львівських композиторів окресленого періоду – «Українська сюїта» Зенона Дашака та Соната „Pastorale“ Богдани Фроляк. Два твори, призначені для солюючого альту, репрезентують полярно протилежні авторські концепції, зумовлені цілком іншими суспільно-історичними контекстами, особистими світоглядними преференціями, художніми задумами і професійними завданнями. І тим не менше дещо їх об'єднує: це галицька культурна традиція, інтерес до фольклору, особливо в його регіональному карпатському вимірі, а ще – елегантність, витонченість композиторського письма.

Для Зенона Дашака його творче самопроявлення було інспіроване передусім багатогранною діяльністю музиканта-практика, педагога, виконавця-камераліста, організатора багатьох музичних акцій. Тому в «Українській сюїті» так яскраво виявляється дидактична спрямованість, прагнення не лише стимулювати виконавця до демонстрації майстерного опанування інструментом та віртуозності, але й проявити музикальність, попрацювати над звуком, розкрити різні грані тембральної колористики і ліричної експресії, притаманні альту.

Соната „Pastorale” Богдани Фроляк увиразнила риси індивідуального стилю молодій композиторки, які в майбутньому отримають своє яскраве

продовження. До трактування альтя вона підійшла з позиції модерно-мислячої мисткині, оскільки мала можливість зануритись у розмаїті інноваційні процеси завдяки розпаду тоталітарної імперії срср і першим намаганням України інтегруватись у світовий художній простір. Але пошук нової, відповідної духові часу музичної мови не відмінив для Б. Фроляк цінності національної духовної традиції. Навпаки, цей пошук спонукав її до синтезу двох взаємодоповнювальних сфер: питомого фольклорного матеріалу і сучасної, значно розширеної системи виразових засобів, притаманної західним композиторським школам, і, таким чином, сформувати свій власний неповторний стиль. Обраний підхід дозволив авторці досягнути вагомого мистецького результату і забезпечив сонаті „Pastorale” гідне місце у концертному репертуарі альтистів.

Насамкінець слід підкреслити, що оскільки музична культура Львова і Галичини після здобуття Незалежності дуже інтенсивно розвивається, необхідним видалось представити ширшу панораму одного з важливих інструментів у камерно-інструментальному музикуванні. Започаткування міжнародних фестивалів і конкурсів, активні контакти львівських музикантів із зарубіжними колегами, проведення майстер-класів та навчання студентів за кордоном відкрило нову сторінку галицької музичної культури, в тому числі й у сфері альтового мистецтва. Запропоноване теоретичне обґрунтування мистецького проекту стало першим етапом осмислення альтової творчості композиторів Львова другої половини ХХ – ХХІ ст. з урахуванням тривалої кількасотрічної передісторії становлення камерно-інструментального виконавства у центрі галицького краю. На основі культурологічного аналізу інфраструктури музичного життя Львова і Галичини на різних історичних етапах та у відмінних суспільних умовах з'ясовано естетико-стильові особливості оригінальних альтових творів та трактування альтя у камерно-інструментальних ансамблях львівських авторів і на цій основі здійснене узагальнення ролі альтя у культурно-духовному житті краю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрієвська В. В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. Львів, 2010. 207 с.
2. Асталош Г. Л. Еволюція фортепіанної виразовості в камерно-інструментальних ансамблях українських композиторів останньої третини ХХ ст. (на прикладі творчості М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. Львів, 2013. 222 с.
3. Афоніна О. С. Сучасна українська музика у вимірах європоцентризму : монографія. Київ : НАКККіМ, 2012. 164 с.
4. Безбородько О. А. Національно-вербальний фактор музичної творчості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 16 с.
5. Берегова О. Камерна музика останньої чверті ХХ – початку ХХІ століть у просторі експериментів і новацій. *Діалог культури: образ Іншого в музичному універсумі*. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2020. С. 223– 289. URL: https://icr.org.ua/wp-content/uploads/2021/01/Book_2020_Beregova.pdf (дата звернення: 04.02.2024).
6. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х рр. ХХ сторіччя : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 204 с.
7. Білас О. І. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької). Дис... канд.

- мистецтвознав. : 17.00.03. / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 228 с.
8. Богдана Фроляк: «Музика завжди зі мною, бо це моє життя» URL: Music-Review Ukraine (m-r.co.ua) (дата звернення 03.05.2024)
 9. Богдана Фроляк – Львівська Національна Музична Академія імені М. В. Лисенка (Inma.edu.ua) (дата звернення 05.05.2024)
 10. Богдана Фроляк: «Хочу, аби моя музика була світлою» / Розмовляла Софія Іванова. *Zbruc̣* : Інтернет-газета. 19 жовтня 2015. URL: <https://zbruc.eu/node/42730> (дата звернення: 12.05.2024)
 11. Бондарчук Т. В. Постмодерністські тенденції у сучасному українському мистецтві : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 250 с.
 12. Варнава Р. А. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 186 с.
 13. Волощук Ю.І. Скрипкове виконавське мистецтво Східної Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття: національні традиції та поліетнічні культурні взаємини: монографія. Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2022. 124 с.
 14. Гаврилець Д. Г. Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, 24 жанрові моделі : дис. ... кандидата мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2012. 227 с.
 15. Головащенко М. І. Дашак Зенон Олексійович. *Енциклопедія Сучасної України* [Ел. ресурс] / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський [та ін.];

- Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2007.
URL: <https://esu.com.ua/article-23716> (дата звернення 06.04.2024).
16. Голик Р. “Галичина” як семіотична проблема: до археології образів та стереотипів. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип’якевича. Львів, 2006-2007. № 15. с. 708-719.
17. Горак Я. Р. Забутий Олександр Бережницький. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. 2014, № 3. С. 61-71.
18. Горбачевська Я. Динаміка розвитку жанру сонати для альту соло у першій половині ХХ-го століття. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий Універсум молодих»* (До ювілею д-ра мистецтв., проф. Л. Кияновської), тези. Львів: Видавець ФОП Король І.В., 2020. С. 29-31
19. Гошовский В. Коломыечная структура в песнях славян и соседних народов. В. Гошовский. *У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению*. Москва: Советский композитор, 1971. С. 221-275.
20. Грабовська О. С. Тенденції сучасного музично-виконавського мистецтва Львова в аспекті академічного камерно-ансамблевого музикування : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2008. 189 с.
21. Дашак Зенон. Українська рапсодія для альту та фортепіано (Зенон Дашак, Євгеній Дашак) ([youtube.com](https://www.youtube.com)) (дата звернення 06.03.2024).
22. Дедюля Ю. М. Твори крупної форми для альту в українській музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть: жанрово-стильовий пошук. автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2021. 18 ст.

23. Дика Н. «...те, що він творить, залишиться для нащадків...». Music review Ukraine, 02.10.2012. URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/7c48c212e3afdedcc2257a8b006e9b30?OpenDocument> (дата звернення 21.03.2024).
24. Дика Н. О. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960–1980 рр.) : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2001. 168 с.
25. Дика Н.О. Львівська школа камерно-інструментального виконавства. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. №2(3). Тернопіль, 1999. С. 89-94.
26. Дика Н. Майстер часу. «Дзвін». Щомісячний літературно-мистецький та громадсько-політичний часопис Національної Спілки письменників України № 8 (814) серпень 2012., Львів, С. 157-158.
27. Дика Ніна Квартетне виконавство у Львові. *Музикознавча україністика*: Зб. наук. статей. Київ-Івано-Франківськ, 2008. Вип. 2. С. 304-311.
28. Дика Н. Постать Зенона Дашака-камераліста у дзеркалі епохи (до 90 роковин від дня народження). *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність*: Зб. матеріалів Міжнародної науково-творчої конференції. Київ: НАКККІМ, 2018. С. 95-98.
29. Дика Н. Творчий портрет Зенона Дашака в контексті українського камерно-інструментального ансамблевого виконавства (до 80-х роковин від дня народження). *Вісник Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника*. Мистецтвознавство. Випуск 17-18. Івано-Франківськ, 2009-2010. С. 291-295.
30. Дика Н. Камерний простір музикування: Квартет імені Лисенка. *Камерно-інструментальний ансамбль: Історія, теорія, практика: Виконавське мистецтво* : наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка /

- гол. ред. І. Пілатюк ; наук. ред.-упоряд. Н. Дика. Львів: Сполом, 2015. Випуск 34. С. 379–390.
31. Дика Н.О. Зенон Дашак і львівський струнний квартет: віхи творчості (до 90-річчя від дня народження українського альтиста) *Ювілейна палітра 2018 : до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів* : зб. статей. Суми : ФОП Цьома С.П., 2019. С. 76-82.
32. Довгань П. В. Жанрово-стильова динаміка української камерноінструментальної сюїти ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 202 с.
33. Дувирак Д. А. Тембро-динамічні аспекти музичного мислення : взаємодія творчості і сприйняття : автореф. дис... канд. мист. : 17.00.02 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 1987. 18 с.
34. Єрґієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ ст. : автореф. дис. ... д-ра мист. : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 39 с.
35. Єфіменко Аделіна. «Праведная душе...» Богдани Фроляк у 9 інтенціях // Zbruc: Інтернет-газета, 31 травня 2017. URL: <https://zbruc.eu/node/66672> (дата звернення 07.05.2024).
36. Завадовський Ю. Виконавські засади камерно-інструментального стилю Віктора Камінського (на прикладі Першого квартету). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 51. С. 10-17.
37. Завадовський Ю. О. Струнний квартет В. Флиса в інтерпретаційному дискурсі життєтворчості композитора (До 100-річчя від дня народження). *Українська музика*. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В.

- Лисенка. Львів: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Число 1 (48). С. 46-54.
- 38.Заранський В. Дашак Зенон Олексійович. *Українська Музична Енциклопедія* / Том I. [А-Д]. Київ, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.М.Т.Рильського НАН України, 2006. С. 583-584.
- 39.Зінків І. Я. Камерно-інструментальна музика. *Історія української музики*. Т. 2: Друга половина XIX ст. / Т. П. Булат (відп. ред.), М. М. Гордійчук, С. Й. Грица та ін. Київ : Наукова думка, 1989. С. 284–306.
- 40.Зубко Н. Збірки камерно-інструментальних ансамблевих творів як резонанс камерно-інструментального музикування на межі XIX–XX ст. (з архівних фондів ЛНМА імені М. В. Лисенка). *Сторінки камерноінструментального виконавства: українська та світова парадигма* : тези Міжнар. наук.-практ. конференції. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. С. 77–78.
- 41.Камерно-інструментальний ансамбль: Історія, теорія, практика: Виконавське мистецтво : наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка / гол. ред. І. Пилатюк ; наук. ред.-упоряд. Н. Дика. Львів: «Сполом», 2011. Вип. 25. 412 с.
- 42.Камерно-інструментальний ансамбль: Історія, теорія, практика : Виконавське мистецтво : наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка / гол. ред. І. Пилатюк ; наук. ред.-упоряд. Н. Дика. Львів: «Сполом», 2013. Вип. 31. 340 с.
- 43.Камерно-інструментальний ансамбль: Історія, теорія, практика: Виконавське мистецтво : наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка / гол. ред. І. Пилатюк ; ред.-упоряд. Н. Дика. Львів: «Сполом», 2015. Вип. 34. 564 с.
- 44.Карапінка М. З. Альтава соло-соната XX ст. у національно-стильових та жанрових проекціях *Наукові збірки Львівської національної*

- музичної академії імені М. В. Лисенка. *Молоде музикознавство*. / ред-упор. О. Тракало. Львів: «Сполом», 2007. Вип. 16. С. 97–107.
45. Карапінка М. З. Жанрова парадигма європейської сонати для альту і фортепіано XVIII–XX століть : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2011. 248 с.
46. Карапінка М. Альтова соната: до питання жанру. *Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*: Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка / [редкол.: І. Пилатюк голов. ред., Н. Дика відп. ред.] Львів, 2013. Вип. 31. С.84-91.
47. Карапінка М. Жанрово-семантичні особливості Сонати для альту і фортепіано «Pastorale» Богдани Фроляк. *Матеріали [Тези] Міжнародної науково-творчої конференції «Знакові постаті камералістики: до ювілейних дат»* / Гол. ред. І. Пилатюк, ред.-упоряд. Н. Дика. Львів: ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2019. С. 104-106
48. Кафедра струнно-смічкових інструментів. *Львівська національна музична академія ім. М.Лисенка*. Львів: «Сполом», 2008. С. 86-95.
49. Кафедра струнно-смічкових інструментів *Львівська Національна Музична Академія імені М. В. Лисенка* (lnma.edu.ua) (дата звернення 06.02.2024)
50. Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. Тернопіль: Астон, 2000. 296 с.
51. Кияновська Л. Камерність в індивідуальних трансформаціях творчості Віктора Камінського. *Камерно-інструментальний ансамбль: Історія, теорія, практика: Виконавське мистецтво* : наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка / Гол. ред. І. Пилатюк ; ред.-упоряд. Н. Дика. Львів: «Сполом», 2015. Вип. 34. С. 21–29.

- 52.Кияновська Л. «Празька школа» львівських композиторів та її роль в музичному житті краю. *«Празька школа» львівських композиторів*. Зб. статей. Упорядник Л. Кияновська. Львів: Тетюк Т.В., 2014. С.10 - 30.
- 53.Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів: Сполом, 1998. 206 с.
- 54.Кияновська Л. Специфіка камерно-інструментального мислення Мирослава Скорика (на прикладі творчості останнього двадцятиріччя). *Камерно-інструментальний ансамбль: Історія, теорія, практика: Виконавське мистецтво: наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка / гол. ред. І. Пилатюк; наук. ред.-упоряд. Н. Дика. Львів, «Сполом», 2015. Вип. 34. С. 21-28.*
- 55.Кияновська Л. Поза межами постмодернізму: маленький ювілейний есей про Віктора Камінського. *Українська музика. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013, Число 4 (10). С.102-106.*
- 56.Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ...д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 519 с.
- 57.Корній Л. Історія української музики. Частина третя. ХІХ ст. : підручник. Київ – Нью-Йорк, 2001. 480 с.
- 58.Кравченко А. І. Герменевтика ансамблевого виконавства в семіологічному дискурсі постмодернізму. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2020. Вип. 28. Том 5. С. 121–126.*
- 59.Кравченко А. І. Етнокультурні джерела семіозису української камерно-інструментальної музики. *Мистецтвознавчі записки. Київ: НАККіМ, 2019. Вип. 36. С. 173–180.*
- 60.Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 300 с.

61. Кулаков С. В. Перлина українського альтового мистецтва (принцип педагогічної діяльності А. Венжеги) *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка* : зб. ст., №1(4), Тернопіль, 2000. С.100–103.
62. Леся Деркач – скрипалька, камералістка, педагог у наукових дослідженнях та спогадах / Укладачі Артур Микитка, Ніна Дика, гол. ред. Ігор Пилатюк. Львів: Видавець Тетюк Т.В., 2014. 328 с.
63. Мазепа Т. Л. Соціокультурний феномен європейський музичних товариств ХІХ – початку ХХ століття на прикладі Галицького Музичного Товариства. Львів: Растр_7, 2017. 474 с.
64. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові. Т. 1. Від доби міських музикантів до Консерваторії (поч.. ХУ ст.. – до 1939 р.). Львів: Сполом, 2003. 287 с.
65. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові. Т. 2. Від Консерваторії до Академії (1939-2003). Львів: Сполом, 2003. 199 с.
66. Максимчук Б. В. Творча муза патріарха української германістики (до 80-річчя від дня народження проф. Б. М. Задорожного). «Іноземна філологія», Вип. 108, Львів, 1995. С. 87-98.
67. Мельник Л. Творчий портрет Віктора Камінського. *Musica Humana*. Вип. 2. Львів: ЛДМА ім. М.Лисенка, 2005. С.153-160.
68. Микитка А., Пилатюк І. Львівський камерний оркестр «Академія» 50+10: монографія-альбом. Львів: Реєстр – 7, 2021. 200 с.
69. Микитка А.В. Львівський камерний оркестр: школа камерної виконавської майстерності. *Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. Виконавське мистецтво*. Наукові збірки Львівської національної музичної Академії ім. М.В.Лисенка. Зб. статей. Кн.І. /гол. редактор І. Пилатюк; ред.-упорядник Н. Дика. Львів: «Сполом», 2010. Випуск 24. С. 391-403.

70. Молчанова Т. *Suma rerum* Віктора Камінського. *Українська музика*. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2023, Число 1 (44). С. 110 – 132.
71. Назар-Шевчук Л. Роль камерно-інструментальної творчості В. Барвінського в процесі становлення та розвитку української камералістики ХХ ст. (до 125-ліття з дня народження Василя Барвінського). *Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика: Виконавське мистецтво: наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. / гол. редактор І. Пілатюк; ред.-упорядник Н. Дика. Львів: «Сполом», 2015. Вип. 34. С. 428–444.
72. Овсяник Ю. Альтовий професор Зенон Дашак. URL: Альтовий професор Зенон Дашак. *Zbruc* (zbruc.eu) (дата звернення 02.05.2024).
73. Олег Криштальський. Спогади. Науково-публіцистичне видання / [упорядник та редактор Тарас Дубровний]. Львів, 2010. 131 с.
74. Омельченко Т. А. Українські сонати для скрипки та фортепіано 70–90-х років ХХ століття (виконавські проблеми осмислення фактурножанрової організації тематизму) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2008. 227 с.
75. Опарик Л. М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання : автореф. дис. ... кандидата мистецтвознав. : 17.00.01 / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2007. 18 с.
76. Павлишин С. Еволюція камерного ансамблю. *Камерно-інструментальний ансамбль: Історія, теорія, практика: Виконавське мистецтво* : наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка / гол. ред. І. Пілатюк ; наук. ред.-упоряд. Н. Дика ; літерат. ред. М. Кашуба ; ред.-бібліограф Н. Бублик. Львів: Сполом, 2015. Вип. 34. С. 16–21.

- 77.Палшков Б. Б. Особливості звуковидобування та інтонування на альті. Київ : Музична Україна, 1982. 96 с.
- 78.Палшков Б. Б. Техника игры на альте в оркестре. Київ : Музична Україна, 1988. 95 с.
- 79.Повзун Л. Ансамблевий інструменталізм як сукупна якість художнього вираження. *Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика: Виконавське мистецтво: наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.* / гол. ред. І. Пилатюк ; наук. ред.-упоряд. Н. Дика. Львів: «Сполом», 2015. Вип. 34. С. 88–100.
- 80.Повзун Л. І. Історія камерних інструментально-ансамблевих жанрів: посібник для студентів вищих навчальних мистецьких закладів Одеса : Астропринт, 2013. 214 с.
- 81.Повзун Л. І. Міжнародні обрії української камералістики. *Українська музика* : Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. Випуск 2 (20). С. 123–127.
- 82.Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : монография. Харьков: ХГАК, 2001. 396 с. :
- 83.П'ятницька-Позднякова І. С. Деякі аспекти семантичного аналізу музичного тексту. *Мистецтвознавчі записки.* Київ: НАККіМ, 2016. Вип. 30. С. 43–52.
- 84.Скорик М. Ладова система С.Прокоф'єва. Київ: Музична Україна, 1969. 99 с.
- 85.Слюсар Т. Жанрово-стильові обрії камерної музики Богдани Фроляк. *Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика: Виконавське мистецтво: наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.* / гол. ред. І. Пилатюк ; ред.-упоряд. Н. Дика. Львів: «Сполом», 2011. Вип. 25. С. 76-79.
- 86.Слюсар Т. Камерно-інструментальні сонати сучасних львівських композиторів з використанням додаткових звукових рядів. *Наукові*

- записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2012. № 3. С. 151-158.
- 87.Слюсар Т. Камерно-інструментальна соната у творчості львівських композиторів 90-х років. *Musica Galiciana. Музика Галичини*, Т. 6, ред. Олександр Зелінський, Львів: Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка.2001.
- 88.Слюсар Т. Нові тенденції розвитку камерно-інструментальної сонати у творчості сучасних львівських композиторів (на прикладі сонат Б. Фроляк та В. Камінського). *Наукові збірки ЛДМА імені М.В. Лисенка Молоде музикознавство*: Зб. статей. Львів, 2002. Вип. 7. С. 36-42.
- 89.Слюсар Т. М. Львівська камерно-інструментальна соната в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка Львів, 2010. 198 с.
- 90.Слюсар Т. М. Неоромантична версія жанру камерно-інструментальної сонати у творчості львівських композиторів: В. Барвінського, А. Солтиса, С. Людкевича. *Сторінки камерноінструментального виконавства: українська та світова парадигма* : тези Міжнар. наук.-практ. Конференції. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. С. 40–42.
- 91.Толошняк, Н. Володимир Флис – причинки до портрету мистецької особистості. *Scientific Collection «InterConf»*, № 112, 2022. С. 240–243. Retrieved from <https://archive.interconf.center/index.php/conference-proceeding/article/view/691> (дата звернення 04.04.2024)
- 92.Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського Бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 156 с.

- 93.Тукова І. Г. Про смислоутворюючу роль музичного жанру *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки* : зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України ; Наук. керівник теми і голов. наук. ред. І.Д. Безгін ; Редкол. : А.В. Чебикін, І.Д. Безгін, Г.І. Веселовська та ін Київ: «ФЕНІКС», 2009. Вип. 2, С. 213–218.
- 94.Тучапець А.І. Альтава музика Євгена Станковича як феномен творчості композитора. *Ukrainian Music: Personal Dimension*. Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 2020. Issue 127.
- 95.Удовиченко М. Твори для альту українських композиторів ХХ-ХХІ ст.: виконавський аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук. Мистецтвознавство*. Вип 52, том 3. Дрогобич: ДДПУ ім. І. Франка, 2022. С. 87-95.
- 96.Факультети – Львівська Національна Музична Академія імені М. В. Лисенка (lnma.edu.ua) (дата звернення 05.02.2024).
- 97.Фещак Н. М. Український струнний квартет ХХ ст. : композиторська творчість і виконавська інтерпретація : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ, 2013. 16 с.
- 98.Флис Володимир Васильович — Вікіпедія (wikipedia.org) (дата звернення 14.02.2024).
- 99.Храбатин Н., Гречаник О., Яковин Т. Івано-Франківськ у плині часу. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2013. 104 с.
100. Чекан Ю. І. Інтонанційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 228 с.
101. Чернова І. Феномен гри в інструментальному театрі постмодернізму. *Музична україністика : сучасний вимір*: Зб. наук. статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента Академії мистецтва України Алли Терещенко / Ред.-

- упорядник М.Ржевська. Київ – Івано-Франківськ: Видавець Третяк І.Я., 2008. Вип.2. С.113-121.
102. Шаповалова Л. В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2008. 31 с.
103. Ювілейний концерт з творів Василя Барвінського. *Українська музика*, 1938, квітень, ч. 4 (14), с. 71-72.
104. Barrett H. *The Viola : Complete Guide for Teachers and Students*, 2-nd 159. edition. Birmingham : University of Alabama Press, 1996. 218 p.
105. Busch R. Weberns Streichquartett op. 28 und das Schriftbild seiner Partituren. *Webern-Philologien* hrsg. von T. Ahrend und M. Schmidt. Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe. Band 3. Wien: Verlag Lafite, 2016. S. 41-77.
106. Bynog D. M. *The Viola in America : Two Centuries of Progress. Notes*, Vol. 68 (4) 2012. Pp. 729-750. Updated: 2012. URL: <http://hdl.handle.net/1911/70934>. (Дата звернення 24. 02. 2024).
107. Elsner J. *Sumariusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działaniach jako artysty muzycznego / opracowała Nowak-Romanowicz Alina*. Kraków: PWM, 1957, 281 s.
108. Hindemith Paul. *Unterweisung im Tonsatz (Theoretischer Teil)*. Schott, Mainz 1937. 112 p.
109. Marian Łobażewski
https://leksykonkresowian.institutslaski.pl/index.php/J%C3%B3zef_Cetner
(дата звернення 06.02.2024).
110. Nelson S. M. *The violin and viola : history, structure, techniques*. Mineola, New York : Dover, 2003. 277 p.
111. Riley, Maurice W. *The history of the viola*. URL: [The history of the viola: Riley, Maurice W : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](https://www.archive.org/details/the-history-of-the-violin-and-viol-a-1911-by-nelson-s-m/page/n5/mode/2-up)
112. *Ukrainian Dorian scale*. URL: [Ukrainian Dorian scale - Wikipedia](https://uk.wikipedia.org/wiki/Ukrainian_Dorian_scale) (дата звернення 05.05.2024).

ДОДАТКИ

Додаток А

Розшифрований текст бесіди з композиторкою Богданою Фроляк

(м. Львів, 29.05.2024)

Сонату я сама планувала написати, – вона не писалася на замовлення. Склалось так, що перше виконання відбулось у виконанні учасників ансамблю «Решерш» (Recherche) з Фрайбурга. Це був концерт в австрійській бібліотеці з програмою музики ХХ століття (в тому числі й української). Цю сонату виконувала Барбара Маурер, альтистка з ансамблю "Решерш", а партію ф-но виконувала я. Оскільки я вже знала що Барбара її виконуватиме, я написала цю ремарку німецькою мовою (якби спеціально для неї).

Відверто кажучи, не дуже пригадую чому вирішила написати альтову сонату, чому це був саме альт... Пам'ятаю що 1994 рік – це час вже після закінчення консерваторії, це був перший рік, коли відкрився відділ аспірантури⁶ нашої академії. Я була однією з перших аспіранток. Період після закінчення і вступом в аспірантуру – це був період пошуку себе. Якщо проаналізувати мої студентські роки, то я була студенткою дуже чемною, гарно вчилася, багато працювала, отримувала найкращі оцінки, і звикла що я гарна студентка і в мене все прекрасно. Втім коли закінчила консерваторію було відчуття ніби я не в своїй тарілці, як ж буду сама, без професора працювати? Велика відповідальність...

Водночас я вже добре розуміла, що те, що робила під час навчання не може продовжуватись, потрібно щось змінювати, шукати свій власний шлях в музиці. То був час, коли починались такі цікаві і нові культурні акції, як, наприклад, фестиваль сучасної музики у Львові. Коли музика ХХ ст. західноєвропейська, східноєвропейська, американська, почали виконуватись у Львові, з'явилась можливість її пізнавати, вивчати. Оскільки ми до того

⁶ Насправді, для композиторів і виконавців – асистентура-стажування, яка закінчувалась творчим іспитом (прим. авт. Ю. З.)

знаходились в свого роду вакуумі, почала краще розуміти, що, принаймні, коли я вчилася, багато чого ще не знала з тієї музики (як вона писалася, як побудована, чому вона так збудована).

І до тієї сонати я досі маю таке відчуття важкості, не пригадую скільки на неї пішло часу, але писала її важко. Відтоді вона майже не виконувалася. Зараз коли пройшло стільки років, знаю, що Ви її неодноразово виконували разом з Тетяною Голубевою, шкода не чула у вашому виконанні... Але нещодавно я слухала її у виконанні наших студентів, альтиста Володимира Когута та Ярини Нижникевич в Малому залі. Раптом з'явилося таке відчуття, що я її почула і послухала ніби збоку, як не свою музику. Через те, що вона важко писалася, я її і не дуже люблю... Але коли останнього разу послухала сонату, зрозуміла, що даремно так про неї думала... вона насправді гарна і цікаво збудована... Я хотіла поєднати різні ідеї, джерела, передусім імітацію народної музики, фольклору з сучасними прийомами письма. Хоча не можу загалом назвати цю сонату неофольклорною. Якщо говорити, наприклад, про творчість Мирослава Скорика, то в нього справді є неофольклорний період, коли, до прикладу, писався Карпатський концерт, «Гуцульський триптих» тощо. Цей період його творчості розгортався значно раніше, ніж той, в якому я писала Альтову сонату. Мабуть, стиль сонати мають точно визначити музикознавці. Але так насправді, я старалася поєднати дух народної музики з сучасною музичною мовою. Я хотіла це зробити приблизно так, як робив Скорик у «Карпатському концерті»: дуже вишукано, не відкрито, не формально. І, здається, мені це вдалося... Дуже важливим для мене особисто є закінчення Сонати темою народної пісні. Це ж не просто фольклорна цитата, це та колискова, яку мені співала мама. Вона її часто співала, і я її чула, вже навіть будучи дорослою. Ця тема повторюється у Сонаті 4-5 разів, причому так задумано, що вона звучить щоразу легше і тихше, її треба грати немовби у різнобій. До речі, я її використала ще раз – у своєму скрипковому концерті. Ця колискова для мене дуже дорога і рідна, і за своєю виразністю мені дуже імпонує. А, наприклад, на початку Сонати можна

розпізнати імітацію народно-інструментальних награвань. Вони нагадують манеру троїстих музик.

Ви питаєте мене щодо інших моїх творів, пов'язаних з альтом, зі струнними. Вони дуже по-різному виникають. Наприклад, твір який спочатку був написаний для струнного квартету й альтової флейти, в 2003 році отримав назву «Vestigia» (тобто «кроки» латинською мовою – Ю. З.), але потім я зробила версію для альту, скрипки і струнного оркестру. Твір виконувався також і в такому складі, хоча запису наразі немає.

З моєю музикою часто так трапляється: зазвичай виглядає дуже легко написана, а коли починаються репетиції, виявляється все не зовсім просто, досить складно. Але після репетиційного процесу, вже після кількох репетицій, знову стає все на свої місця, музика стає зрозумілою...

Згадую у Стокгольмі виконувався мій твір «Зоре моя, вечірняя» для скрипки, фортепіано, струнних і трьох народних голосів. Там використана народна пісня з Полтавщини на вірш Т. Шевченка, з фрагментами, в яких відбувається рух паралельними тризвуками, трошки нагадують мені грузинську музику чи корсиканський спів, сама пісня по собі є цікавою. Цей твір виконував славетний скрипаль Гідон Кремер з його камерним оркестром «Кремерата Балтика» і з піаністкою зі Стокгольму. І коли ми почали працювати, він сказав цікаву фразу: «все виглядало спочатку дуже прозоро...». Але врешті після тривалої співпраці виконання вийшло прекрасним. З моєю музикою так трапляється – ніби спочатку просто виглядає, через певний час стає зовсім складно, а потім виявляється, що насправді всі проблеми розв'язуються.

Додаток Б
Афіші основних творчих заходів

13.05.2024
16:00

Малий зал ЛДМЛ
ім. С. Крушельницької

*Калейдоскоп альтових рефлексій
в творах львівських композиторів*

Концерт

в рамках науково-творчого проекту
аспіранта творчої аспірантури
ЛНМА ім. М. Лисенка

*Завадовською Юрія
(альт)*

у програмі твори:
А. Солтиса, З. Дашака,
Б. Фільц, М. Волинського,
Б. Фроляк

творчий керівник - проф. Юрій Ланюк
науковий консультант - проф. Ігор Пилатюк
партія фортепіано - Тетяна Голубева



18.06.24

18:00

ЛШМ №5

Великий зал

КОНЦЕРТ

квартетної музики
львівських композиторів:

ВОЛОДИМИРА ФЛІСА

ТА ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО

ЗАПРОШУЄМО!

Участь беруть
Студенти та аспіранти ЛНМА ім. М. Лисенка
класу доцента Андрієвської В. В.:

**У. КЛЕКОЦЬ, Я. ЛАБАЧУК,
Ю. ЗАВАДОВСЬКИЧ, А. ЗОХНЮК.**

Концертмейстер - Антон Пославський
Автор проєкту - Юрій Завадовський



22.06.2024

16:00

Малий зал ЛНМА

ім. М. Лисенка

Камерна музика трьох поколінь композиторів Львова -

Франца Ксавера Моцарта,
Володимира Флиса,
Віктора Камінського

Концерт

в рамках науково-творчого проекту аспіранта

Завадовського Юрія (альт)

Науковий керівник - проф. Ігор Пилатюк

Творчий керівник - проф. Юрій Ланюк

Виконавці:

**О. Палько, О. Бахурська, В. Дворовий,
У. Клекоць, Я. Лабачук, А. Зохнюк**

класу камерного ансамблю доцентів
Тетяни Слюсар та Вікторії Андрієвської

**Концертмейстер-
Антон Пославський**

