

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

Методична розробка спеціального курсу  
за темою творчого мистецького проєкту

**«ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХУДОЖНЬО-ВИРАЗОВОГО ПОТЕНЦІАЛУ  
АЛЬТА У ТВОРЧОСТІ ЛЬВІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.»  
(спеціалізація «альт»)**



Завадовський Юрій Олегович  
здобувач ступеня доктора мистецтва  
кафедри струнно-смичкових інструментів

Творчий керівник:  
заслужений діяч мистецтв України,  
лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка, професор  
**Ланюк Юрій Євгенович**

Науковий консультант:  
народний артист України, академік НАМУ,  
доктор філософії, професор  
**Пилатюк Ігор Михайлович**

## Зміст

- 1. Соціокультурні передумови інтерпретації альтя у львівському музичному житті другої половини ХХ ст.**
  - 2. Символіка тембру альтя в «Українській сюїті» Зенона Дашака**
  - 3. Новаторське трактування тембру альтя у сонаті «Pastorale» Богдани Фроляк**
- Список використаних джерел**

## Тема 1

### Соціокультурні передумови інтерпретації альта у львівському музичному житті другої половини 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, відтак були впроваджені окремі спеціалізації з усіх оркестрових інструментів, в тому числі й засновано окремий клас альта.

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 проєкту 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 утворилася 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 Зігфريدович 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)»<sup>1</sup>.

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

---

<sup>1</sup> Кафедра струнно-смичкових інструментів *Львівська Національна Музична Академія імені М. В. Лисенка* (lnma.edu.ua) (дата звернення 06.02.2024)

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<sup>2</sup>.

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»<sup>3</sup>.

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<sup>4</sup>.

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 Нікодемівича, Першої партити Мирослава Скорика та багатьох інших. В

---

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> 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.

групі альтів камерного оркестру консерваторії, що отримав назву «Академія», в різні роки виступали такі згодом знамі 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. Значним був його організаційний та педагогічний внесок у музичне життя міста, у поширення різних камерно-інструментальних форм у культурній інфраструктурі. 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 познайомила 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<sup>5</sup>. 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»<sup>6</sup>.

Наведемо кілька знакових прем'єр творів українських композиторів, підготованих камерним колективом. Видатною подією мистецького життя

<sup>5</sup> 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. 292.

<sup>6</sup> Дика Н. Постаць 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. 96.

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. Упродовж 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<sup>7</sup>. Особливо наголошуємо на винятковості таких акцій, оскільки в сср суворо дотримувався «табелі про ранги» серед конкурсів мистецьких вишів: найпрестижніші проводились в Москві, меншого значення – в столицях союзних республік, а «провінційні»

---

<sup>7</sup> Кафедра струнно-смичкових інструментів. *Львівська національна музична академія ім. М.Лисенка*. Львів: «Сполом», 2008. С. 91.

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 Білінський (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»<sup>8</sup> [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 із 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»<sup>9</sup> [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.

## Тема 2

### Символіка тембру альту в «Українській сюїті» Зенона Дашака

У поданому розділі методичної праці основна увага зосереджуватиметься на творах, спеціально призначених для альту. У доробку львівських композиторів їх зовсім небагато, притому більшу частину

<sup>8</sup> Дика Н. Квартетне виконавство у Львові. *Музикознавча україністика*: 36. наук. статей. Київ-Івано-Франківськ, 2008. Вип. 2. С. 306.

<sup>9</sup> Там само.

становлять транскрипції, виконані концертуючими скрипалями й альтистами – педагогами консерваторії чи інших музичних навчальних закладів, з оригіналів, призначених для інших інструментів чи складів. Серед авторів транскрипцій згадаємо передусім Зенона Дашака, Олександрю 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 першій темі вже розглядалась його діяльність в організації плідної діяльності камерно-інструментального напрямку у Львівській консерваторії. Тепер, 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»<sup>10</sup>. Це місто коло Львова знане зі своєї багатой культурної традиції. Саме тут розгорнулася активна музично-просвітницька діяльність Остапа Нижанківського, організовувались 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, 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, з 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

---

<sup>10</sup> Овсяник Ю. Альтовий професор Зенон Дашак. URL: Альтовий професор Зенон Дашак. *Zbruc* (zbruc.eu) (дата звернення 02.05.2024).

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 редагований і виданий у 1959 р. молодим музикантом Збірник гам, вправ та етюдів для скрипки та двох скрипок. Темою своєї кандидатської дисертації, захищеної у 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<sup>11</sup>. 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 квінтетів. Особливо успішною і тривалою була його співпраця з квінтетом, 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.

<sup>11</sup> Дика Н. Творчий портрет Зенона Дашака... С. 291-295.

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»<sup>12</sup>.

Часто буваючи на різноманітних престижних конкурсах та фестивалях як один з учасників квінтету чи член журі в різних республіках тогочасного ссрр 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.<sup>13</sup>.

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

<sup>12</sup> Олег Криштальський. Спогади. Науково-публіцистичне видання / [упорядник та редактор Тарас Дубровний]. Львів, 2010. С. 96-97.

<sup>13</sup> 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).

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»<sup>14</sup>. 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, що 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.

---

<sup>14</sup> 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. 81.

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 передусім твори Миколи Колесси й Анатолія Кос-Анатольського. З першим із зазначених митців аналізовану сюїту споріднює гармонічна колористика в дусі «гуцульської сецесії», чиїм 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 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 пісенної культури другої половини ХІХ ст.

Підхід А. Кос-Анатольського до втілення карпатської тематики вочевидь імпонував 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». В третій представленій найпопулярніший жанр карпатського фольклору «Коломийки». Четверта «Трембіта» побудована на засадах звукозображальності, оскільки передає характерне звучання народного інструменту. Врешті фінал – «Козачок» – пов'язаний із загальнонаціональною українською фольклорною традицією, оскільки витоки 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 *attaca* 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<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Дашак Зенон. Українська рапсодія для альту та фортепіано (Зенон Дашак, Євгеній Дашак) (youtube.com) (дата звернення 06.03.2024).

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 алюзії 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	A	B	C	B <sub>1</sub>	A <sub>1</sub>
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 і 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:

А

В:II

Каденція

А<sub>1</sub>

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 А-В, 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:

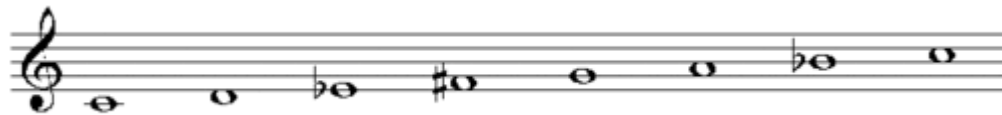
T (B-dur) – VII<sub>6/5</sub> – VII<sub>7</sub> – VII<sub>2</sub> – VII<sub>3/4</sub> – VI<sub>7-#1</sub> → D<sub>6/5</sub> → (t - g-moll) - D<sub>2</sub> → (s) - DD<sub>6/5</sub> - VII<sub>2</sub> – D<sub>7</sub> – t

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 альтя.

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 англійських джерелах цей звукоряд позначається як *Ukrainian minor scale*, *Ukrainian Dorian scale* або *altered Dorian scale*<sup>16</sup>.

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

<sup>16</sup> Ukrainian Dorian scale. URL: [Ukrainian Dorian scale - Wikipedia](#) (дата звернення 05.05.2024).

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»<sup>17</sup>. 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»<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> 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. 254.

<sup>18</sup> Там само, с. 251.

Не дивно, що звернення до найдавніших витоків, до архаїчних поспівок коломиїок, 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» трактується 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 «Коломиїок» 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 проводяться перші чотири такти.

Наступний період викладений з пульсуючим остинатним повторенням тонічного тризвуку, наче танцюристи поступово розігріваються, настроюються до танцю. Колоподібна коломиїкова 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 коломиївка 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 альту на стриманій динамічній градації *mp* проводить задумливу ліричну

тому, а фортепіанний супровід оплітає її делікатним графічним орнаментом. Раптом у цей спокійний плин розгортання владно вривається, стрімко злітаючи догори, висхідний пасаж альта, 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 крещендууючій гучності від *f* до *fff* в останньому такті відтворюють тужливий розпачливий зойк – трембітання, який наче попереджає про щось зловісне й невідоме, що невідворотно настає. 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.

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.

### **Тема 3**

#### **Новаторське 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 Фундації 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<sup>19</sup>.

Вже лише цей стислий перелік вказує на те, що Б. Фроляк є композиторкою, 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 канонем чи конфесійною традицією даність, а, швидше, як утілення 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.

---

<sup>19</sup> Богдана Фроляк – Львівська Національна Музична Академія імені М. В. Лисенка (lnma.edu.ua) (дата звернення 05.05.2024)

До цього ж напрямку 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»<sup>20</sup>.

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 солуючих голосів на слова

---

<sup>20</sup> Богдана Фроляк: «Музика завжди зі мною, бо це моє життя» URL: Music-Review Ukraine (m-r.co.ua) (дата звернення 03.05.2024)

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, регістри, 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»<sup>21</sup>.

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 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<sup>22</sup> та Мартою Карапінкою<sup>23</sup>, тож у

<sup>21</sup> Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. Тернопіль: Астон, 2000. С.255.

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> 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.

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.

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)»<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> 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)

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 аспірантури<sup>25</sup> 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 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.

---

<sup>25</sup> Насправді, для композиторів і виконавців це була асистентура-стажування, яка закінчувалась творчим іспитом (прим. авт. Ю. З.)

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 буквальне слідування традиційному канону сонатної

форми)»<sup>26</sup>, а М. Карапінка вважає, що «одночастинний твір написано в сонатній формі з дотриманням основних законів жанру»<sup>27</sup>. У своїй інтерпретаційній концепції автор проєкту 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 звукосмислів, 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

<sup>26</sup> Слюсар Т. Нові тенденції розвитку камерно-інструментальної сонати... С. 39.

<sup>27</sup> Карапінка М. Жанрово-семантичні особливості Сонати для альту і фортепіано «Pastorale»...

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 ego 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 зорovo. 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 алузію до фольклорних першоджерел. Перша тема

альта поєднує одне і друге, завдання виконавця – виразно підкреслити цю взаємодію. Тема починається з розспівної фрази, що втілює ліричну нарацію. Соловисті 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 альти 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»<sup>28</sup>.

Після застигlosti фонового початку активізується і партія фортепіано, в ній з’являються виразні акордові «плями» і подекуди переклички 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

<sup>28</sup> Слюсар Т. Нові тенденції розвитку камерно-інструментальної сонати... С. 39.

«прорізання» тьмяного звукового простору, а вказівка *mono 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 кресцендуючій 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 кантілена) та елементами алеаторики»<sup>29</sup>. 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 *risolto* 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

<sup>29</sup> Слюсар Т. Нові тенденції розвитку камерно-інструментальної сонати... С. 40.

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. Звернемося 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 меншевартості 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.

Соната „Pastorale” Богдани Фроляк увиразнила риси індивідуального стилю молодої 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 й забезпечив сонаті „Pastorale” гідне місце у концертному репертуарі альтистів.

## Список використаних джерел

1. 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\\_Veregova.pdf](https://icr.org.ua/wp-content/uploads/2021/01/Book_2020_Veregova.pdf) (дата звернення: 04.02.2024).
2. Богдана Фроляк: «Музика завжди зі мною, бо це моє життя» URL: Music-Review Ukraine (m-r.co.ua) (дата звернення 03.05.2024)
3. Богдана Фроляк – Львівська Національна Музична Академія імені М. В. Лисенка (lnma.edu.ua) (дата звернення 05.05.2024)
4. 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)
5. 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).
6. 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
7. 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.
8. 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.
9. Дашак Зенон. Українська рапсодія для альту та фортепіано (Зенон Дашак, Євгеній Дашак) (youtube.com) (дата звернення 06.03.2024).
10. 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.
11. 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.

12. Дика Ніна Квартетне виконавство у Львові. *Музикознавча україністика*: Зб. наук. статей. Київ-Івано-Франківськ, 2008. Вип. 2. С. 304-311.
13. 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.
14. 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.
15. 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. Пилатюк; наук. ред.-упоряд. Н. Дика. Львів: Сполом, 2015. Випуск 34. С. 379-390.
16. 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.
17. 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.
18. 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.
19. Заранський В. Дашак Зенон Олексійович. *Українська Музична Енциклопедія* / Том І. [А-Д]. Київ, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.М.Т.Рильського НАН України, 2006. С. 583-584.
20. 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.
21. Карапінка М. Жанрово-семантичні особливості Сонати для альта 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

- 22.Кафедра струнно-смичкових інструментів. *Львівська національна музична академія ім. М.Лисенка*. Львів: «Сполом», 2008. С. 86-95.
- 23.Кафедра струнно-смичкових інструментів *Львівська Національна Музична Академія імені М. В. Лисенка* (lnma.edu.ua) (дата звернення 06.02.2024)
- 24.Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. Тернопіль: Астон, 2000. 296 с.
- 25.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.
- 26.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. Т. 2. Від Консерваторії до Академії (1939-2003). Львів: Сполом, 2003. 199 с.
- 27.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.
- 28.Овсяник Ю. Альтовий професор Зенон Дашак. URL: Альтовий професор Зенон Дашак. *Zbruc* (zbruc.eu) (дата звернення 02.05.2024).
- 29.Олег Криштальський. Спогади. Науково-публіцистичне видання / [упорядник та редактор Тарас Дубровний]. Львів, 2010. 131 с.
- 30.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.
- 31.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.
- 32.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.
- 33.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.

34. 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.
35. Факультети – Львівська Національна Музична Академія імені М. В. Лисенка (lnma.edu.ua) (дата звернення 05.02.2024).
36. Ukrainian Dorian scale. URL: Ukrainian Dorian scale - Wikipedia (дата звернення 05.05.2024).