

Міністерство культури та стратегічних комунікацій
Міністерство освіти та науки
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра спеціального фортепіано № 2

АННИШИНЕЦЬ ОЛЕСЯ

**ТВОРЧІСТЬ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ ЗАКАРПАТТЯ У
КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ РЕГІОНАЛЬНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ
(НА ПРИКЛАДІ ДОРОБКУ В. ТЕЛИЧКА І В. ВОЛОНТИРА)**

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво

Профілізація – Фортепіано

Магістерська робота

Науковий керівник -

Брилинська-Блажкевич Г. Й., доктор
філософії, професор.

Рецензент –

Завісько Н. З.,
Кандидат мистецтвознавства,
доцент.

Львів -2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ І. ФОРТЕПІАННА ШКОЛА ЗАКАРПАТТЯ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ РЕГІОНУ	8
1.1. Особливості музичної культури Закарпаття	8
1.2. Закарпатська композиторська школа. Від минулого до сьогодення	11
1.3. Становлення та розвиток регіональної фортепіанної школи	18
РОЗДІЛ ІІ. ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ВІКТОРА ТЕЛИЧКА І ВОЛОДИМИРА ВОЛОНТИРА.....	28
2.1 Творчий доробок В.Теличка у жанрі фортепіанної музики.....	28
2.1.2. «Дитячий альбом» В. Теличка як зразок сучасного методико- педагогічного посібника.....	38
2.2. Фортепіанна музика у творчості В. Волонтира.....	50
2.2.2. Значення альбому «Фортепіанні твори для дітей та юнацтва» В.Волонтира для музично-естетичного розвитку юних піаністів.....	54
ВИСНОВКИ	59
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	63
ДОДАТКИ	68

ВСТУП

«У світі немає нічого безетнічного». Цей вислів належить Ентоні Дейвіду Сміту – британському досліднику феноменів нації та націоналізму, професору-емериту в галузі націоналізму й етнічності Лондонської школи економіки. Ця думка доводить і підкреслює важливість регіональних та локальних особливостей культури, зокрема і музики.

Впродовж десятиліть основна увага дослідників зосереджена, насамперед, на вивченні великих культурно-мистецьких осередків та їх представників. Київська, Харківська, Одеська та Львівська регіональні школи часто є предметом різноманітних фахових досліджень у різноманітних галузях музикознавства. В той час культура та мистецтво менших та більш віддалених регіонів, залишається на маргінесі наукової думки. Однак без ґрунтовного вивчення мистецької палітри цих регіонів важко науково точно і об'єктивно відобразити багатоманітний культурно-мистецький процес України.

Закарпаття в цьому відношенні є особливо цікавим регіоном. Музичне мистецтво краю формувалося у тісному співіснуванні української, угорської, румунської та словацької культур. Відтак, головною рисою як народної музики, так і професійної композиторської творчості є синтез фольклорних елементів названих культур. До того ж через особливості розташування регіон довгий час перебував у відмежованості від іншої частини України. Перебування під владою Угорщини, Словаччини, Чехії та Радянського Союзу наклало свій неповторний відбиток на культуру краю.

Закарпаття «виховало» цілу когорту видатних композиторів та виконавців, які провадять творчість не тільки в межах краю, а й мали та мають вплив на розвиток української культури на національному рівні. Серед найвідоміших імен варто відзначити Костянтина Матезонського (1794–1858), Емілія Талапковича (1834–1889), Іоана Бокшая (1874–1940), Дезидерія Задора (1912–1985), Петра Милославського (1896–1954), Михайла Кречка (1925–1996), Іштвана Мартона (1923–1996), Євгена Станковича (1943), Гізелли Циполи (1943), Василя Гайдука (1938), Володимира Волонтира (1956), Віктора

Теличка (1957), Віктора Янцо (1978), Романа Меденція (1981). На жаль, творчість багатьох з названих довгий час не розглядалась у загальнонаціональному контексті розвитку українського мистецтва, а діяльність композиторів більш сучасного покоління, серед яких Віктор Теличко, Володимир Волонтир, Роман Меденцій, Василь Цанько, Мирослав Екман, Михайло Чедрик тільки частково стала об'єктом спеціальних досліджень у наукових музикознавчих працях.

Перші фахові спроби вивчення специфіки національного менталітету та характеру стилетворчих процесів у період становлення української професійної композиторської творчості відбувається вже у першій половині XX століття. Це зокрема, розвідки музикознавців української діаспори. Василь Витвицький у своїй збірці праць «За океаном» присвячує цілий окремий розділ музичній культурі Карпатської України.

Далі вивчення професійної музичної творчості композиторів Закарпаття відбувалося через видання автобіографічних нарисів, так званих «творчих портретів». Першими такими працями стали розвідки Я. Рак та Н. Піцур про Дезидерія Задора та Іштвана Мартона відповідно у кінці XX століття. У XXI столітті підхід залишається майже незмінним, але ці короткі огляди та написи музикознавці об'єднують у своєрідні альманахи. Так, видано друком три випуски фундаментальної праці – збірки статей понад 45-ти авторів, що містять понад 1500 сторінок цінного матеріалу: «Професійна музична культура Закарпаття» (автор проекту В.Теличко, редактор-упорядник Л.Мокану (Ужгород, 2005, 2010, 2016).

Також велике значення для розвитку наукової думки Закарпаття відіграють дослідження у царині фольклору – вийшов друком перший випуск збірника наукових і методичних статей «Володимир Гошовський і Закарпаття» / упорядник – В.Мадяр-Новак (Ужгород, 2017), присвячений 95-ти літтю від дня народження видатного Українського фольклориста-музикознавця родом із Закарпаття; видано перший том «Антології наукової думки про народну музику Закарпаття» / упорядник-перекладач і виконавець проекту В.Мадяр-Новак

(Мукачево, 2019), який подає найзначніші закарпатські праці двох видатних європейських учених – Ф. Колесси і Б. Бартока, а також раритетні матеріали М. Рощахівського.

Втім, у названих працях все ж переважає автобіографічний та морфологічний підхід. Якщо ж говорити про дослідження окремих жанрів, то найбільше опрацювань належить хоровій музиці та симфонічній музиці. **Актуальність вибраного дослідження** полягає в тому, що фортепіанна творчість композиторів як менш численна гілка творчості досі представлена здебільшого невеликими статтями, де рідкісні твори отримують детальний виконавський аналіз, зокрема це творчість Дезидерія Задора та Іштвана Мартона. Твори сучасних закарпатських композиторів залишаються поки що недослідженими. А проте, доробок Віктора Теличка та Володимира Волонтира є цікавим з точки зору виконавства та педагогіки. Аналіз окремих композицій сприятиме підвищенню інтересу до творчості митців, а також стане помічним для студентів та учнів при вивченні цих творів.

Об'єктом магістерського дослідження є фортепіанна творчість закарпатських композиторів у її історичній панорамі – від витоків до сучасності.

Предметом дослідження є фортепіанні доробки сучасних композиторів Віктора Теличка і Володимира Волонтира в жанрово-стильовому аспекті.

Мета роботи – представити показові твори закарпатських авторів ХХІ століття методико-педагогічного спрямування: Віктор Теличко «Дитячий альбом» (2016 рік), Володимир Волонтир «Фортепіанні твори для дітей та юнацтва» (2022 рік).

Відповідно до мети поставлено такі **завдання**:

- здійснити огляд розвитку музичної культури Закарпаття;
- висвітлити процес становлення фортепіанної школи Закарпаття через призму розвитку української фортепіанної школи;

- визначити основні віхи творчої діяльності Віктора Теличка та Володимира Волонтира;
- проаналізувати фортепіанний доробок Віктора Теличка та Володимира Волонтира ;
- представити «Дитячий альбом» В. Теличка та «Фортепіанні твори для дітей та юнацтва» В. Волонтира як оригінальні навчально-педагогічні посібники.

Теоретичною базою дослідження є наукова література кількох напрямків:

- наукові розвідки з історії розвитку музичної культури краю (Витвицький В., Грица С., Кияновська Л., Козаренко О., Шевченко Л. та інші)
- дослідження щодо розвитку закарпатської фортепіанної творчості (Бучок Л., Грін О., Добровольська Е. та інші)
- публікації присвячені творчості Віктора Теличка, Володимира Волонтира (Арканова Л., Блеканич Т., Бучок Л., Дочинець М., Микуланинець Л., Мокану Л. та інші)

Наукова новизна роботи полягає у розширенні та поглибленні матеріалів про історико-культурну діяльність видатних сучасних постатей Закарпаття. Здійснена спроба цілісного представлення фортепіанної творчості Володимира Волонтира, Віктора Теличка і їхнього внеску в навчально-педагогічний репертуар ХХІ століття. Вперше проаналізовано збірки фортепіанних мініатюр «Дитячий альбом» (2016 р.) В.Теличка і «Фортепіанні твори для дітей та юнацтва» (2022 р.) В.Волонтира як показового матеріалу для образно-емоційного розвитку юних піаністів

Практичне значення роботи полягає у розширенні українського фортепіанного репертуару для дітей та юнацтва і популяризації творчості сучасних закарпатських композиторів. Матеріали роботи можуть бути

допоміжними в навчально-методичній практиці викладачів початкових та середній навчальних закладів та доповненням до курсів з Історії фортепіанного мистецтва, Історії української музики.

Структура дослідження. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел, що містить 41 позицію, додатків з нотними прикладами та інтерв'ю. Загальний обсяг роботи – 112 сторінок, з них 50 – основного тексту.

РОЗДІЛ І. ФОРТЕПІАННА ШКОЛА ЗАКАРПАТТЯ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ РЕГІОНУ

1.1. Особливості музичної культури Закарпаття.

Музична культура Закарпаття – самобутня сторінка музичної культури України в цілому. Впродовж століть регіон розвивався в умовах культурних та релігійних впливів різних народів та держав. Закарпаття стало одним з регіонів, де найкраще збереглася народна музика, давні обряди та звичаї. Поруч з тим через віддаленість, особливість географічного положення, відсутність державності розвиток професійної музичної культури на Закарпатті був сповільненим, і активізувався у XIX-XX століттях. Саме цей період є найбільш докладно описаний музикознавцями та культурологами. Зокрема, авторка однієї з найгрунтовніших наукових довідок про музичну культуру Закарпаття – Тетяна Росул наводить три основні періоди розвитку культури Закарпаття, які охоплюють два минулі століття.

Перший період – «будительський» – охоплює XIX та початок XX століття. Цей період характеризується зацікавленням історичним минулим, фольклором, формуванням національної ідеї. Тобто, процеси що охопили впродовж століття фактично всю Європу не оминули і карпатського регіону. На землях Закарпаття провідні ідеї Романтизму реалізувала плеяда «будителів» – культурно-політичних діячів, які вбачали своє головне завдання у пробудженні національної свідомості. Цей рух очолив відомий закарпатський письменник, історик, педагог та філософ – Олександр Духнович. Він боровся за збереження рідної мови як основного фактору збереження нації. Поруч з однодумцями він розвивав шкільництво, літературу, історію та етнографію. Саме в пісні вбачали ключ до розвитку української (русинської) культури в умовах тотальної угорської асиміляції.

Помічними у розвитку Закарпаття як українського регіону стали зв'язки з іншими землями західної України, зокрема представниками так званої перемиської школи, яка на початку XIX століття стала рушієм у розвитку української хорової музики у регіоні. Так, у 1833 році з Перемишля до

Ужгорода приїздить Костянтин Матезонський, який засновує перший на Закарпатті хоровий колектив «Гармонія». Він складався з богословів при Ужгородському кафедральному греко-католицькому храмі. Поруч з привнесенням традиції багатоголосного співу та знайомством з кращими хоровими творами українських композиторів – діяльність Матезонського та хору «Гармонія» стає поштовхом до розвитку місцевої хорової традиції. Серед наступних видатних діячів диригентської справи – М. Лихварчик, А. Меденцій, І. Сільвай, Е. Талапкович, І. Бокшай та інші. Виступи хору «Гармонія» дуже поживали музичне життя краю, а також стали наріжним каменем у експансії західним обрядом на Закарпатті.

Реакція на активні націоналістичні рухи не забарилася. Вже за кілька десятиліть Угорщина посилює вплив – введення латинського шрифту, угорської як єдиної мови навчання знову ставлять на паузу розвиток української культури закарпатського краю.

Нові суспільно-історичні умови, які зринають на початку ХХ століття дають новий поштовх і знаменують *другий*, так званий *«просвітницький» період* розвитку культури Закарпаття, що охопив 20-30-ті роки. Входження Закарпаття у 1919 році до складу Чехословацької Республіки сприяє соціальному та духовному розвитку краю. Нова влада була значно демократичнішою і сприяла розвитку регіону з врахуванням культурних та етнічних особливостей.

У ХХ столітті музика вийшла за рамки богослужбової практики. Її стає значно більше у громадській, політичній, навчальній сферах. Подібно до інших частин України, на Закарпатті також розвивається культурно-освітні товариства – «Просвіта», «Сокіл», «Общество им. А. Духновича», а також Товариство ім. Б. Сметани, «Matica Slovenska», «Карпато-угорське хорове товариство».

Важливим рушієм культурного розвитку краю стало заснування у 1920 році при товаристві «Просвіта» першої професійної театральної організації «Руський театр Товариства «Просвіта». Основою репертуару стали класичні українські постановки – «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського,

«Наталка-Полтавка» І. Котляревського-Миколи Лисенка, «Катерина» Миколи Аркаса, «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Ноктюрн» Миколи Лисенка тощо. Успішна діяльність трупи в Ужгороді стимулювала створення локальних організацій та труп у районних містечках області.

Розвиток інструментального виконавства не мав такого поширення. І фактично тільки в період між двома світовими війнами в Ужгороді створено Філармонійне товариство, що складалося з хору та оркестру. Попри те, що в основному товариство складалося з аматорів – воно виконувало функцію професійної організації – здійснювало концертну діяльність, популяризувало класичну музику, стало осередком виступів закордонних музикантів.

Загалом музично-концертне життя Закарпаття в другому періоді втілювалося через концерти та радіовиступи, урочисті академії, огляди хорових колективів та оркестрів, конкурси, театральні виступи, концерти учнів музичних шкіл та гімназій.

Поширення музичного процесу, всезагальне зацікавлення різними векторами культури зумовило природню потребу у кваліфікованих кадрах. Вже у 1922 році, в Ужгороді, при товаристві «Філармонія» заснована перша музична школа. Навчання велося за спеціальностями фортепіано, струнні та духові інструменти. І вже за деяких час був утворений учнівський оркестр, який став невід'ємною частиною міських святкувань. Поруч з тим виникає низка приватних шкіл Е. Гусара, Ж. Лендела, В. Ромішовської, С. Дністрянської та інших.

Також в цей час посилюється інтерес до фольклору, починаються активні експедиції, запис та транскрибування зразків народного мистецтва. Важливу роль відіграв у цьому процесі Філарет Колесса, товариство «Просвіта» та місцеві фольклористи – І. Панькевич, П. Світлик, Д. Задор, Ю. Костюк, П. Милославський.

З розквітом музично-концертного життя встановлюються підсумки композиторської школи. Перші знані композитори – автори літургій та гармонізацій церковних пісень – О. Чучка, С. Сільвай, Е. Желтвай, Ю.

Дрогобирецький, пізніше – І. Бокшай. Другим найпоширенішим жанром стала хорова обробка народної пісні. Серед творців цього жанру – П. Милославський, О. Кізима, М. Роццахівський, М. Гоєр та ранній Д. Задор.

За кілька років суспільно-політична ситуація знову змінюється. Та попри руйнування культурних надбань в роки Другої світової війни мистецьке життя Закарпаття продовжувалось не менш інтенсивно. Культурними осередками *третього, «визвольного», періоду* стали український театр «Нова сцена», літературно-мистецьке товариство «Говерла», «Підкарпацька спілка наук» та інші. Основними бажаннями тогочасної інтелігенції було приєднання Закарпаття до України.

Отже, не зважаючи на відокремленість Закарпаття від іншої території України культуротворчі процеси в краї були суголосними з подібними процесами на інших територіях.

1.2. Закарпатська композиторська школа. Від минулого до сьогодення.

Поняття «школи» в мистецькому тезаурусі є усталеним та широко вживаним поняттям. Проте, єдиного конкретизованого визначення та науково-теоретичного узагальнення не отримало досі. Низка науковців, музичних педагогів та діячів культури надають цьому означенню власну дефініцію, виходячи з предмету їх діяльності. Відтак, «школою» можуть окреслювати як широкі, загальнонаціональні явища, так і вузькі мистецькі явища пов'язані з певними регіонами, освітніми осередками чи класом викладача.

Ще на початку ХХ століття теорію української національної школи розвивав М. Грушевський. Він розробив теоретичні положення та категорії національної школи та прагнув втілити її в життя. У статті «Наша школа» М. Грушевський в 1909 році писав, що для українського суспільства важливою проблемою стає розв'язання питання становлення національної школи в широкому розумінні «основнішого пристосування школи до потреб української суспільності, <...> вповні очевидно, що тільки націоналізація школи

в українських землях може дати українській людині підстави успішного культурного, суспільного <...> розвитку» [154].

Розбудові української національної музичної школи в різні історичні періоди присвячувались теоретичні та практичні здобутки багатьох музичних діячів (Н.Герасимова-Персидська, М.Грушевський, Л.Корній, М.Кузьмін, М.Лисенко, І.Ляшенко, М.Степаненко, К.Стеценко, В.Шульгіна, Б.Яворський та продовжувачі його школи: А.Альшванг, М.Вериківський, Г.Верьовка, П.Козицький, М.Леонтович, С.Протопопов, Е.Скрипчинська).

Також варто згадати, що ще наприкінці ХІХ ст. видатний український композитор, суспільний діяч та власне той, кого згодом назвуть засновником української професійної композиторської школи – М. Лисенко писав: «Потрібна школа, потрібна негайно і така школа, яка б мала народні рідні основи, бо інакше, вона дасть, як усе у нас, блеклий колір з іноземними рум'янами». Тобто, вже тоді було розуміння важливості самобутності та плекання власної традиції.

Далі наведемо вектори розвитку національної музичної школи Миколи Лисенка, які виокремлює дослідниця Наталія Гуральник:

- «дотримання демократичних принципів»;
- «гуманістична спрямованість» виховання «на всебічний розвиток особистості»;
- «органічне поєднання» досягнень «національної і світової художньої культури»;
- «використання національної музичної спадщини як першоджерела слухотворчого виховання»;
- «вплив синтезу різновидів мистецтв в українській музичній драмі на формування особистості»;
- «вияв творчого потенціалу учнів у процесі сольного і ансамблевого виконавства, розвитку музичного сприймання і засвоєння історико-теоретичних знань»;

- «соціальна спрямованість» на долучення до «національної і світової художньої культури» [668, с.51-54].

Підсумуємо вищевикладене визначенням В. Шульгіної: «школа стверджується як національний ідеал, що ґрунтується на пріоритеті формування творчої особистості як основної суспільно-естетичної цінності і рушійної сили у розвитку національної музичної культури». Вимогою до відродження національної музичної школи «є реалізація у вихованні і навчанні ідеї засвоєння та розвитку позитивних традицій національних культур українців та інших етносів, що проживають в Україні» [Шульгіна; с.4, 51-54].

Микола Лисенко заклав основи української класичної композиторської школи у ХІХ столітті. Поруч з тим у різних частинах України формувалися місцеві, регіональні композиторські школи. Відтак, на заході України склалася потужна *галицька композиторська школа*, засновником якої вважається Михайло Вербицький, з послідовництвом в особах Остапа Нижанківського, Івана Лаврівського, Дениса Січинського, а також Анатолія Вахнянина, Сидора Воробкевича, Миколи Леонтовича, Станіслава Людкевича, Василя Барвінського, Миколи Колесси та інших. На *півдні України* композиторська школа формується творчістю Петра Сокальського, Петра Ніщинського, Миколи Аркаса. На *сході України*, з культурним центром у Харкові у ХХ столітті також формується регіональна композиторська школа. Її фундамент був закладений С. Богатирьовим, з класу якого вийшли А. Штогаренко, Дм. Клебанов, Ю. Мейтус. У 1960-х їх досягнення примножили В. Губаренко, В. Бібик, В. Золотухін, В. Птушкін.

ХХ століття стає періодом зародження ще однієї невеликої, проте самобутньої регіональної композиторської школи, яка формувалася та розвивається в багатокультурних та багатонаціональних умовах. Це *закарпатська композиторська школа*, про яку детальніше піде мова далі.

Як відомо, становлення композиторської школи тісно пов'язане з процесами професіоналізації музичної культури. Упродовж ХІХ століття на

Закарпатті єдиною формою «професійного» музикування залишався церковний спів. Музичну освіту могли здобути лише семінаристи, тому композиторська діяльність найбільше розвивалася саме в жанрі духовної хорової музики. Першим у цьому напрямі ще в середині XIX століття почав працювати К. Матезонський, а його справу продовжили Е. Желтвай, Ю. Дрогобецький, О. Чучка, С. Фенцик, І. Сільвай та С. Сільвай. Проте через відсутність нотодруку в регіоні й нестачу підтримки з боку влади, їхні твори не публікувалися, а багато рукописів було втрачено. Варто підкреслити, що їхня творчість зосереджувалася переважно на богослужбовій музиці та хорових обробках, які задовольняли естетичні потреби місцевої громади, однак не виходили за межі аматорського рівня.

Демократичні зміни, що відбулися в регіоні в міжвоєнний період, відкрили нові можливості для розвитку різних аспектів музичного життя. Вони сприяли появі нових форм музикування, розгортанню мережі культурно-освітніх організацій і навчальних закладів. Це стало важливим поштовхом для активізації композиторської діяльності та створення основ для формування регіональної композиторської школи. На початку XX століття такі знані музиканти, як І. Бокшай, Р. Дьєрдь, З. Лендел, Н. Плотені та П. Милославський — випускники консерваторій Будапешта, Праги й Петербурга — активно займалися музично-просвітницькою діяльністю на Закарпатті. Вони сприяли професіоналізації музичної сфери, зокрема через створення педагогічного репертуару.

Становлення професійної композиторської школи Закарпаття припадає на кінець 1930-х років. Саме тоді до Ужгорода повернувся після навчання в Празькій консерваторії та Школі вищої майстерності Дезидерій Задор — яскрава та багатогранна постать, що поєднувала в собі обдарування композитора, піаніста, педагога, фольклориста та активного діяча музичного життя. Йому вдалося згуртувати навколо себе талановиту молодь, яка з гідністю представляла музичну культуру рідного краю. Відтак історія

діяльності професійної регіональної композиторської школи охоплює вже майже 80 років.

Закарпатську композиторську школу представляють три покоління професійних композиторів:

- перше покоління репрезентують Д. Задор (1912-1985) та І. Мартон (1923-1996) – засновники;
- друге покоління – митці, що стали «ядром» регіональної організації НСКУ – В. Теличко (1957 р.н.), Н. Марченкова (1965 р.н.), В. Волонтир (1956 р.н.), В. Гайдук (1938 р.н.), Й. Базел (1932- 2013);
- третє покоління – наймолодші митці – В. Янцо (1978 р.н.) і Р. Меденцій (1981 р.н.).

Усі згадані митці народилися та здійснили свою творчу діяльність на Закарпатті, що зумовило спадкову спорідненість їхніх естетичних орієнтирів: вони мали схожий досвід знайомства з музичними інституціями, формами побутування музики, жанровою та стильовою палітрою професійного мистецтва регіону. Водночас важливо зазначити, що кожне покоління діяло в іншому політичному, соціально-історичному та культурному контексті, що визначало умови їхньої творчості й стильові пріоритети.

Так, Децидєрій Задор та Іштван Мартон формувалися як митці на початку ХХ століття, в епоху національного і культурного піднесення Закарпаття. Вони тяжіли до західноєвропейських романтичних традицій, прагнули передати глибину людських почуттів та осмислити історичне минуле свого народу через багатство фольклорної спадщини. Це зумовило домінування жанрів і форм монологічного характеру — вокальних та інструментальних мініатюр, програмних оркестрових композицій і хорових творів.

У роботах В. Теличка, Н. Марченкової, В. Волонтира, В. Гайдуга та Й. Базела відображено художнє бачення світу, сформоване під впливом естетичних принципів шістдесятників. Основними характеристиками їхньої творчості стали стильова диференціація, освоєння новітніх композиторських технік, розширення тематичного й жанрового спектру. Водночас закарпатські

композитори зважено ставилися до експериментів, віддаючи перевагу тим виражальним засобам, які гармонійно відповідали їхньому внутрішньому художньому світові й були зрозумілі місцевій аудиторії.

Разом із тим, цей період став етапом переосмислення значення народної музичної спадщини, яка слугувала основою для створення оригінальних мистецьких концепцій, відкриття нових тембрових рішень і розширення традиційних жанрових меж.

На початку ХХІ століття у професійний мистецький процес увійшли В. Янцо та Р. Меденцій — у добу, що характеризується відходом від усталених канонів, технологічними проривами та глибоким оновленням музичного мислення. Молоді композитори відкриті до сучасних художніх тенденцій, активно експериментують із техніками композиції, розвивають фактурні можливості та збагачують інтонаційну палітру. У їхній творчості на перший план виходить нове трактування народної традиції — або як символічного образу, що викликає певні асоціації, або як ефективного інструменту для встановлення зв'язку з публікою. Зокрема, творчість В. Янцо переорієнтувалась у бік етно-року, популяризуючи закарпатський фольклор через засоби сучасної популярної музики.

Музика закарпатських композиторів тісно пов'язана з виконавською реальністю регіону: твори створювались із урахуванням потреб і можливостей місцевих колективів. Це безпосередньо вплинуло як на жанрове розмаїття, так і на стильові особливості композицій. Враховуючи вагому роль вокально-хорових сил у музичному житті краю, більшість авторів зосереджували увагу на жанрах солоспіву, хорової обробки та кантатної музики. Ці напрямки складають основну частину творчої спадщини таких митців, як Д. Задор, І. Мартон, В. Волонтир, В. Гайдук і В. Янцо.

У свою чергу, прихильність до пізньоромантичної естетики проявилася у створенні інструментальних концертів — для фортепіано, скрипки, цимбал — авторами Д. Задором, І. Мартоном, В. Теличком та Р. Меденцем. Ці твори

вирізняються новим сприйняттям звукового простору, багатством тембрів і надихають виконавців-віртуозів на творчі звершення.

У період здобуття незалежності спостерігається пожвавлення музичного життя Закарпаття: з'являються нові виконавці, активно проводяться фестивалі, що позитивно вплинуло на розширення жанрової палітри в творчості місцевих композиторів. Ці зміни стали стимулом для посиленої діяльності у сфері камерно-інструментальної музики — таких форм, як сонати, квартети, тріо, цикли мініатюр тощо. Відчутно це у творчості Й. Базела, В. Теличка та Н. Марченкової.

Камерна музика стала своєрідною «експериментальною лабораторією» для композиторів різних поколінь, у межах якої вони активно освоюють полістильову мову, розширюють темброві можливості, демонструють більшу свободу у формотворенні й вдаються до сміливих стильових інновацій: атональності, алеаторики, сонористики, додекафонії. Значним досягненням стало звернення закарпатських авторів до жанру симфонії — як показника професійної зрілості музичного мистецтва регіону та свідчення піднесення композиторської школи на вищий якісний рівень. На сьогодні симфонічний доробок представлено трьома масштабними творами В. Янцо, а також камерними симфоніями В. Теличка й Н. Марченкової.

Відсутність оперного театру в регіоні певною мірою обмежила розвиток театральних жанрів у творчості закарпатських композиторів. Проте митці знаходять альтернативні шляхи реалізації ідеї поєднання музики й сценічного дійства — насамперед у вигляді музичного оформлення драматичних вистав. Зокрема, Д. Задор створив 7 подібних творів, І. Мартон — вісім, а В. Теличко — 13. Усі ці композиції були написані до п'єс авторів із Закарпаття, включають вокальні, інструментальні та танцювальні епізоди, які підсилюють емоційне наповнення сцен, підкреслюють драматургічні вузли та сприяють глибшому зануренню глядача в сюжет.

Особливої уваги заслуговують спроби звернення до оперного жанру: одноактна фольк-опера «Закарпатське весілля» В. Теличка та опера «Сни Марії,

жінки з Магдали» Н. Марченкової. Ці твори стали важливими кроками до глибшого осмислення оперної драматургії та розвитку музичного театру в регіоні.

Основними маркерами музичної творчості композиторів Закарпаття є архетипи Землі (Карпати) відображені через картинність, втілену у програмних творах («Карпати», «Закарпатські ескізи», «Тиса», «Верховина», «Карпатська рапсодія», «Карпатська веселка», «Закарпатська сюїта» Д. Задора; «В Карпатах», «Над Тисою», «Карпатська поема», «Закарпатські дивертисменти», «Закарпатська коломийка», «Карпатська рапсодія» І. Мартона; «Гомін Карпат» і «Карпатське капричіо» В. Теличка; «Коломийки», «Весняний гомін» В.Волонтира; «Карпати» Р. Меденці); через зображальність втілену у музичних засобах (закличні кварто-квінтові інтонації і glissando валторн, що нагадують звучання вівчарської трембіти; дзвінки акорди фортепіано чи оркестру з додатковими тонами – викликають асоціації із дзвонами, відлуння котрих наповнює звучання простором; фіоритури флейт сприймаються як сопілкові награвання, а перегукування дерев'яних духових інструментів наслідує голоси птахів); через жанровість втілену у зверненні до календарно-обрядових пісень.

1.3. Становлення та розвиток регіональної фортепіанної школи.

Огляд розвитку закарпатської фортепіанної школи неможливий без ширшого, національного контексту. Тож, наведемо кілька тез щодо становлення та розвитку української фортепіанної школи за матеріалами Наталії Гуральник – дослідниці, авторки чи не найповнішої монографії про українську фортепіанну школу.

Насамперед варто зауважити, що довгий час творчі інтенції українських композиторів знаходили свій вираз здебільшого у хоровій музиці. Інструментальні твори були значно рідкіснішим явищем, часто це були поодинокі зразки у творчості митців, тож важко сказати про плинність та спадкоємність традиції національного фортепіанного мистецтва. Відтак,

національна фортепіанна школа є здебільшого набутком ХХ століття з частковим становлення в кінці ХІХ століття.

Саме, ХІХ століття Наталія Гуральник вважає *першим, акумуляційно-досвідним, періодом* становлення української фортепіанної школи. В цей час відбувається процес «професіоналізації» освіти, розширюється мережа приватних музичних шкіл, фортепіанні класи відкриваються в Інституті шляхетних дівчат, Музично-драматичному Інституті в Києві, Вищому музичному інституті у Львові та низці філій тощо. Напрацьовується методологічна база, виховується плеяда видатних музикантів та педагогів майбутнього.

Другий, реорганізаційно-розбудовчий, період за Н. Гуральник – це перша чверть ХХ століття. Фортепіанна школа стає предметом зацікавлень музикознавців, які детальніше досліджують характерні риси відповідних виконавських та творчих стилів, жанрів тощо. Це – період ствердження інтелектуально-творчого потенціалу музикантів-піаністів.

Третій, освітньо-стабілізуючий, період (20 – 30-ті роки) ознаменовано розквітом музичного виконавства, перемогами на всесоюзних та міжнародних конкурсах, що свідчило про високий рівень педагогічної майстерності піаністів, представників різних українських фортепіанних шкіл. В цей час відбувається реорганізація системи музичної освіти в Україні і вона набуває знайомої нам структури з мережею консерваторій, музичних училищ та десятирічок.

Четвертий, інтернаціонально-стверджуючий, період (40-50 рр.) виокремлюється в історії України великою руйнівною силою другої світової війни. Але матеріальні втрати (розрушені будови, знищення музичних інструментів, нотних та книжкових фондів, загибель або хвороба педагогів-піаністів, викликаних війною, евакуація освітніх установ тощо) не змогли припинити розвиток музичної педагогіки та фортепіанної школи. З одного боку спілкування представників українських закладів з викладачами консерваторій Москви чи Санкт-Петербургу сприяло зростанню виконавського рівня, а з іншого боку нівелювало значення національних особливостей.

П'ятий, теоретико-розбудовчий, період (60-80-і роки), ознаменовано відкриттям музично-педагогічних факультетів, поширенням конкурсної справи, розширенням мережі університетів з музично-педагогічними факультетами.

Останній, *шостий, самодостатньо-український, період* розвитку української фортепіанної школи (після 1990-х рр.) є підсумковим з огляду на історичне наближення до наступного (XXI) століття. Проголошення незалежної України в 1991 році, її геополітичне освітянсько-інтеграційне призначення в масштабі Євросоюзу викликало визначення змісту музично-педагогічної освіти, зміни у відповідних навчальних програмах. Тенденціями цього періоду є постійний пошук кращих методів навчання та відстоювання високого рівня професійного володіння фортепіано; ствердження і відстоювання національних позицій УФС в умовах глобалізації та євроосвітнього простору. Педагоги середини ХХ – початку ХХІ століття (за музичним фахом - піаністи) Е.Карпова, Н. Кашкадамова, В. Клиш, Л. Коваль, Л. Кондрацька, А. Ліненко, Г. Падалка, О. Рудницька, В. Шульгіна, О. Щолокова внесли свій вагомий внесок в історію та теорію мистецької освіти.

Закарпатська фортепіанна школа як і більшість регіональних шкіл свій лік веде з початку ХХ століття. Для неї характерними є мультнаціональні впливи, режим «синдрому наздоганяння», «руху на випередження», а звідси і «стретний» характер стилетворчого процесу за визначенням В. Витвицького. Що це означає? Тобто, якщо умовна Віденська фортепіанна школа з їх багато столітніми традиціями розвивалася поступово у відповідності до часових рамок європейських стилів та епох, то у регіональних (та навіть і національних) школах культур, які не мали умов для послідовного розвитку всі ці процеси стискаються у часі. Відтак, у ХХ столітті у творчості закарпатських композиторів можна простежити і наслідування романтичного стилю, і класично академічного, і спроби впровадження чогось нового, авангардного, зрештою не оминув увагою і напрямок неофольклоризму тощо.

Тому говорити про чітку стильову етапність фортепіанної музики Закарпаття не доводиться. Ми можемо її розглядати через призму творчості кожного з композиторів. І цілком може бути так, що ті твори що написані раніше можуть відрізнятися більшою новизною думки, ніж ті, що написані пізніше тільки через особисті стильові вподобання їх авторів.

Втім, хронологічну етапність все ж можна простежити, тому далі мова піде про конкретних митців та їх фортепіанні твори які і творили та творять цей неповторний самотній стильовий калейдоскоп.

У розмові про фортепіанну музику важливим є дидактичний аспект. Саме потреба у поповненні педагогічного репертуару ставала головним рушієм у творенні фортепіанних п'єс. Першим до формування професійної музичної освіти на Закарпатті долучився **Зігмунд Лендел (1892-1970)** – випускник Музичної академії Будапешта (клас проф. Стефана Томана – учня Ференца Ліста), засновник та директор Ужгородської приватної музичної школи (1920 – 1944 рр.), соліст та акомпаніатор, викладач, перший вчитель Дезидерія Задора.

Стильову основу його дидактичного матеріалу складали *постромантичні стильові дискурси*, які ґрунтуються на мислеформах ідеалізації етнічних фольклорних традицій та прицільного опанування інтенціями щодо професіоналізації академічної музичної творчості. [ст. Бучок].

Його перу належать п'єси «Пастораль», «Маленька фантазія», «Пісня». Головним способом тематичної роботи є фактурні та артикуляційні зміни, а основним драматургічним прийомом стає цікавий хід від зачину як задуми (Andante), крізь власне «спів душі» (Andantino) до мислеформи «вдарити лихом об землю» – чардашу. [ст. Бучок].

Найвидатніший учень Зігмунда Лендела, якому судилося стати фундатором закарпатської композиторської, а зокрема і фортепіанної школи¹ –

¹ прийнято вважати, що професійна композиторська школа формується відтоді, коли її очолює людина, яка здобула професійну музичну освіту саме як композитор. І це попри те, що насправді фактичність появи такої школи є пов'язаною із значно більшою кількістю чинників, хоча серед них й справді чільне місце посідає критерій академічної спеціалізації творчості. На Закарпатті таким очільником й виявився Дезидерій Задор (учень Я. Кржічки, В. Новака, А. Хаби), творчістю якого охоплено чи не найважливіші засади формування

Дезидерій Задор (1912 – 1985). Композитор, піаніст, педагог, хоровий диригент, науковець-теоретик та збирач народного фольклору – все це про видатного митця Закарпаття. Навчаючись у Празі – він ввібрав для своєї творчості найкращі здобутки європейського піанізму, а поруч з тим знав, вивчав та творчо перетворював здобутки закарпатського народного мистецтва.

У фортепіанній творчості Дезидерія Задора можемо простежити інтенції щодо неокласичних стильових орієнтувань, впливів романтизму та народно-пісенних інтонацій. Це зокрема у Закарпатській сюїті для фортепіано з оркестром, Етюдів e-moll, Сонаті h-moll, Концерті для фортепіано з оркестром, «Скерцо», «Гопаку», фузі, варіаціях на українську тему «Перелаз» для 2-х фортепіано у 8 рук. – коли є алюзія щодо певного історично відомого репрезентанта. У «Скерцо», наприклад, це – алюзія на класичні моделі жанрової семантики скерцо (жарту) в регламенті алгоритмів «емансипованого дисонансу» та атональних співвідношень, а також ексцентричних артикуляційних прийомів у моделі «Sprechstime» як мовленнєво виразного інтонаційного проінтонування музичної лексики. Своєю чергою, «Фуга» Д. Задора має у собі риси суто «бахівської» моделі артикулювання смислів у декламаційній манері та «пісенній» природі контрапунктичних проведень.

Учнем Дезидерія Задора та найближчим його послідовником на стежині утвердження закарпатської композиторської школи став **Іштван (Степан) Мартон (1923–1996)**. Мистецька спадщина І. Мартона включає біля 400 творів у різних жанрах, де органічно поєдналися елементи різних національних культур: української, угорської, словацької, що вирізняє його з поміж інших композиторів регіону. Фортепіанна творчість митця презентує напрям пізнього романтизму і дедалі інтенсивніше розвиває вектор стилістичного та суто стильового урізноманітнення педагогічного репертуару піаністів-початківців. Так, у своїй «Елегії» для фортепіано композитор віднайшов власні кореляції семантики цієї «романтичної» за естетикою жанрової форми як смутку за

композиторської школи: академічна спеціалізація жанрової системи творчості, глибокі інтонаційні корені джерельної бази регіону, гнучка взаємодія стильових систем тощо.

втраченим: його осереддям постає інтонаема емоційно збурених рефлексій фольклорного походження – патетика інструментальних форм музикування на цимбалах. Однак, у композиції «П'єса» композитор сягає ще більших аналогій із стильовими прикметами вже новітньої форми музичного «звукomisлення» – творення музичної матерії посередництвом вишуканої «звукової ідеї». Тому у виразовому плані вирішальне значення має момент артикуляції – інтонаційного увиразнення тематичних проведень із гнучкою мінливістю метричних співвідношень та суто штрихових «формулювань» у проведенні певної інтонами (декламації, урбаністики, загальних форм руху тощо). Усе це, отже, свідчить про інтелектуальну завантаженість тематичного процесування, яке є достойною мислеформою входження у простір вже новітньої музичної свідомості та її концептуальних зрізів у дусі інноваційних упроваджень щодо способу творення стилю засобом свідомих контамінацій (запозичення, стилізації тощо) в сенсі широко трактованої його «предметності» та смислових полів.

Ще однією знаковою постаттю щодо накопичення педагогічно орієнтованого фортепіанного матеріалу закарпатської композиторської школи є **Еміль Кобулей (1929 – 2004)** – людина універсальних задатків в плані творення етнографічно орієнтованої музичної свідомості та професійних основ музичної освіченості. Як вихованець видатних музичних теоретиків (А. Котляревський, С. Павлюченко, С. Людкевич), Е. Кобулей зумів на високому професійному рівні відтворити технології стильової спеціалізації фортепіанного репертуару в дусі постромантичних традицій. Так, у «Мініатюрі» – це стилізація патетичного духу шопенівських фортепіанних прелюдій; у «Прелюді» – мужньо-епічного духу лістівських симфонічних прелюдів, коли «укрупнюється» ліричний суб'єкт та його ментальна своєрідність у значенні «суб'єкта історії». Окрім того, саме у «Прелюді» (звернімо увагу на суто «чоловічу», як і в прелюдах Ф. Ліста, форму артикуляції жанрової форми) Е. Кобулей вдається до атрибутики вільного модуляційного плану – поза критеріями тісних функціональних співвідношень

у межах основної тональності в ефекті «розширеної діатоніки» зразка С. С. Прокоф'єва та атональних співвідношень зразка глави Нововіденської школи А. Шенберга. Але усі ці стилістичні «блукання» композитор урівноважує медитативними ремісценціями у стилі «чуттєвого» класичного гармонічного виду ладу. Урешті-решт, до дидактичних завдань Е. Кобулей уводить також «випробування» на типову для фольклорної слов'янської лексики ладову перемінність: у п'єсі «Танок Мікі» (Міка – донька композитора) цілеспрямовано зіставляються однойменні мажорно-мінорні осередки та їхні ладові різновиди, що як дієвий прийом на ментальному рівні позначає психотип закарпатців – дуалізм рефлексії та заповзяття.

Закарпатські композитори сучасності продовжують традиції, закладені видатними майстрами. Фортепіанна музика займає важливе місце у творчості **Віктора Теличка (1957 р.)**. Його перу належать низка композицій для фортепіано, зокрема: Варіації, Соната, цикл прелюдій, дві сюїти для 2-х фортепіано, «Карпатське капричіо» для 2-х (3-х) фортепіано з оркестром, «Дитячий альбом», ансамблі в 4 руки, транскрипція «Фарандоли» для 2-х форте-піано у 8 рук, транскрипція «Рондо» Б. Сметани для 3-х фортепіано в 12 рук тощо. У своїй творчості митець вдається і до пізньоромантичного стилю, а також до звукових експериментів на межі авангарду, джазу тощо. Його твори адресовані як найменшим учням-піаністам, так і професійним виконавцям. Віктор Теличко відіграє важливу роль у розвитку регіональної фортепіанної школи не тільки як композитор, а й як виконавець. Дует Віктора та його дружини Тетяни є знаним та частим учасником музичних подій Ужгорода та краю.

Сучасником Віктора Теличка є **Володимир Волонтир (1956 р.)**, чия діяльність зосереджена у ще одному культурному центрі Закарпаття – м. Мукачеві. Саме тут митець заснував хорову школу хлопчиків та юнаків, аналогів якій немає в цілому Закарпатті, а своїм художнім рівнем вона стоїть поруч з видатним львівським «Дудариком». Основна його діяльність пов'язана з хоровою та вокальною музикою. Втім, фортепіанна творчість також стала

важливою частиною авторської скарбниці. Він є автором прелюдій, джазових експромтів, п'єс «Спогад», «Весна», Варіації, поеми «Пам'ять», циклу «Роздуми» тощо. А нещодавно він презентував збірник фортепіанних творів для дітей та юнацтва, про який мова піде пізніше. Подібно Віктору Теличко – Володимир Волонтир також творчо співпрацює з дружиною Оксаною – піаністкою та викладачкою хорової школи, амбасадоркою фортепіанної творчості митця.

Композитором молодшої генерації, учнем Володимира Волонтира є **Роман Меденці (1989 р.)**. Фортепіанна творчість митця є цікавою та оригінальною гілкою спадщини. Перші композиції, за спогадами Романа він писав ще в дитячому віці, а вже у 2001 році з'явився перший масштабний твір «Романтична фантазія», з алюзіями на творчість Ференца Ліста. Наступним твором, також інспірованим творчістю романтиків стала фортепіанна сюїта з присвятою Фредерику Шопену. Чотири частини твору презентують чотири основні жанри творчості польського генія - прелюдія, вальс, полонез, ноктюрн. Відтак, можна говорити про помітний вплив європейського романтичного піанізму під час перших проб пера.

Новим етапом творчості Р. Меденці можна вважати участь у фестивалі «Сучасна музика молодих композиторів». Для цього фестивалю митець написав фортепіанну сонату «C-A-G-E» з присвятою американському композитору XX століття Джону Кейджу. Весь розвиток композиції формується з тематичної розбудови початкового чотиризвучного мотиву C-A-G-E. Соната є складним для виконання віртуозним твором, насиченим сучасними прийомами композиторської техніки.

Ще одним твором-присвятою є концерт-фантазія «Карпати». Близька до закарпатського фольклору мелодика, звучання цимбал, колористика – все це дуже співзвучне з творчістю корифея закарпатської композиторської школи – Дезидерієм Задором.

Загалом творчість композитора відображає загальні тенденції розвитку українського та європейського музичного мистецтва, для якого характерна

різноманітна постмодерна стилістика, програмний синтез, певна театралізація інструментальних творів, своєрідна національна декоративність і виразність. У своїх творах він послуговується сучасними композиторськими техніками, застосовує незвичні прийоми гри на роялі. Водночас виразно проявляються також нефольклорні принципи і традиції європейського авангарду XX століття.

Творчість молодих сучасних композиторів складає майбутнє української музичної культури, а в аспекті нашої роботи є оригінально збагачує педагогічний та концертний репертуар сучасних піаністів.

Серед «наймолодших» митців краю можна виділити ім'я **Мирослава Екмана (1993 р.)** – творче життя якого також пов'язане з Мукачевом, хоровою школою та постаттю Володимира Волонтира. Викладач Мукачівської школи мистецтв імені С. Мартона – він активно розвивається як композитор та аранжувальник у жанрі фортепіанної музиці. Наприкінці 2024 року митець презентував «Альбом фортепіанної музики», в якому розміщено напрацювання десяти років творчої роботи.

До цієї когорти молодих митців належить і **Василь Цанько (1995 р.)** – піаніст та композитор, випускник Київської консерваторії, у творчості якого також переважають фортепіанні твори різних жанрів. Зокрема, це Сюїта на одну тему: Прелюдія, Фуга і Вальс, Карпатський Ескіз, Маскарад, Хорал, Соната та три ескізи тощо. Зараз митець більше сконцентрувався на педагогічній роботі і немає відомостей про видання нових композицій.

Викладений вище зріз фортепіанної творчості композиторів Срібного краю демонструє цікаві творчі процеси. Названі митці добре засвоїли як традиційну для закарпатської і загалом української музики лексику, базовану на переосмисленні різнонаціонального фольклору, так і широко послуговуються сучасною, у всіх її можливих аспектах, застосовують прийоми різних композиторських технік, серед яких сонористика, алеаторика, додекафонія, залучають джазові гармонії тощо. Важливим є також використання цих прийомів доречно з врахуванням композиції, стилю твору. Фортепіанний спадок митців Закарпаття включає різнопланові твори – і для інструменту соло,

і для фортепіано у супроводі оркестру, і для професійних піаністів, і для тих, хто тільки починає свій музичний шлях. Відтак, можемо підсумувати, що закарпатські композитори у сфері фортепіанної музики на високому рівні забезпечують музичну інфраструктуру краю самобутніми та цікавими композиціями.

Поруч з композиторською діяльністю видатну роль у становленні закарпатської фортепіанної школи відіграє і виконавська та педагогічна діяльність піаністів краю. Кожен з них вніс свій неповторний відбиток на полотні фортепіанного мистецтва краю. Головною рисою, як і для композиторської школи в цілому є багатонаціональні впливи та привнесення традицій різних фортепіанних шкіл. Так, Дезидерій Задор – був одним із кращих випускників-піаністів Празької школи вищої майстерності, що підтвердив перемогою на Республіканському радіо-конкурсі піаністів імені Ф.Шопена; Карел Воска – представляв італійську фортепіанну школу, закінчив в Італії консерваторію та музичну академію; Зігизмунд Лендел – перший піаніст-віртуоз на Закарпатті, продовжувач традицій Ференца Ліста, вчитель Дезидерія Задора; Мавроматі – грек, викладач Я.Гергей, мав хорошу музичну освіту, здобуту наймовірніше у Відні; Янка Гергей – талановита випускниця Празької консерваторії, наставниця Мар'яни Тиводар (Валковської), яка у подальшому виховала ціле сузір'я талановитих піаністів європейського рівня – Йозефа Єрміна, Етеллу Чуприк; Семіраміда Хосроєва – одна із кращих випускниць дореволюційної Петербурзької консерваторії. На сьогоднішній день фортепіанну школу Закарпаття творять викладачі Ужгородського музичного фахового коледжу імені Д. Є. Задора – Сокач Маріанна Ернестівна, Теличко Тетяна Юріївна, Шутко Наталія Юріївна, Тетерюк-Кінч Юлія Сергіївна, Кассо Ганна Йосипівна та інші. Вони провадять і активну педагогічну роботу і виступають як виконавці на сцені Ужгородської обласної філармонії.

РОЗДІЛ II. ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ВІКТОРА ТЕЛИЧКА І ВОЛОДИМИРА ВОЛОНТИРА

2.1. Творчий доробок В.Теличка у жанрі фортепіанної музики.

Віктор Федорович — відомий музикант краю, композитор, піаніст, старший викладач Ужгородського музичного фахового коледжу імені Д.Є.Задора, доцент Мукачівського гуманітарно-педагогічного інституту, голова Закарпатського осередку Національної спілки композиторів України, заслужений діяч мистецтв України, лауреат премії ім. Д. Задора та братів Шерегіїв, музично-громадський діяч.

Народився 10 травня 1957 р. в м. Хуст Закарпатської області в родині офіцера-лікаря та вчительки. Особливі музичні задатки проявилися ще у дитячому віці. Відомо, що перша композиція для фортепіано з'явилася ще у 6.5 років – це був «Вальс» ре-мінор. Згодом з'явилася ще низка фортепіанних мініатюр. Відтак, з раннього віку фортепіано набуло для майбутнього композитора особливого значення.

Першою професійною ланкою музичної освіти стала Ужгородська дитяча музична школа №1 ім. П. Чайковського. Тут Віктор Теличко опановував гру на фортепіано у викладача Людмили Шапран. Згодом поруч з фортепіано почав заняття з композиції у Мілія Кобулея. Відтак, з'явилися перші твори для скрипки та фортепіано, фортепіанна соната, дитячі пісні.

У 1972 році Віктор Теличко продовжив навчання в Ужгородському музичному училищі на фортепіанному та теоретичному відділі. Наставником юного митця по фортепіано стала Семіраміда Хосроева – представниця петербурзької фортепіанної школи; по класу композиції – Михайло Левін та Степан Мартон.

У 1976 році, по закінченню училища Віктор Теличко їде здобувати вищу освіту до Києва. У Київській консерваторії ім. П. Чайковського він навчається у класі Ази Рощиної по фортепіано та Мирослава Скорика – по композиції.

У 1980 році Віктора Теличка як кращого студента відрядили в Братиславську Вищу музичну школу для проходження виконавської практики.

Отже, і в період професійного зростання митець розвивався і як композитор і як піаніст-виконавець. Такий потужний фортепіанний вишкіл, не міг не вплинути на майбутню творчу та професійну діяльність митця. Зокрема, разом з дружиною – Тетяною – створив родинний фортепіанний дует. У своїх виступах подружжя часто звертається до сучасних чи маловідомих творів Д. Задора, М. Скорика, Є. Станковича, Ю. Іщенка, Б. Бріттена, Г. Коларовського, Д. Енеску, О. Глотова, а також композицій самого Віктора Теличка.

Важливою віхою діяльності митця є організація музично-культурного життя. Ще у 1984-86 рр. Віктор Теличко певний час був керівником будинку культури в м. Буча, а з 1986 року, по поверненню на Закарпаття обіймає посаду художнього керівника Закарпатської обласної філармонії. У 1994 році долучився до створення та очолив Закарпатський осередок Спілки композиторів України разом з С. Мартоном та Н. Марченковою. 1995 року вперше на Закарпатті провів фестиваль музики Є. Станковича, 1997-го — фестиваль музики М. Скорика. У 1998 році спільно з диригентом Віктором Плоскіною Віктор Теличко засновує міжнародний фестиваль «Музичне сузір'я Закарпаття», який стає головною музичною подією Закарпаття і впродовж десятків років є осередком презентації творчості сучасних композиторів, митців, колективів. Зокрема, за ініціативи музиканта на Закарпаття запрошено найкращі мистецькі колективи України: Національний симфонічний оркестр України, Національний український народний хор ім. Г. Верьовки, київський камерний хор «Кредо», Національний ансамбль солістів України «Київська камерата», Львівський симфонічний оркестр тощо.

За заслуги в розвитку музичного мистецтва в 1999 році Указом Президента України В. Теличко нагороджений почесним званням «Заслужений діяч мистецтв України».

Якщо ж говорити про творчість, то 80-90-ті роки час тектонічних зрушень у суспільному, а відтак і культурному житті країни та області. За словами дослідниці Л. Микуланинець у 80-х роках «В. Теличко досить болісно сприйняв цивілізаційну кризу. З-під його пера вийшла низка трагічних творів (музика до

спектаклів Ф. Кривіна «Паперова троянда», «Вій» за повістю М. Гоголя, «Скерцо для скрипки і фортепіано» та ін.). Вони свідчать про бажання знайти власне онтологічне місце, зрозуміти актуальні філософські квестії» [с.63]. У 90-х роках у творчості посилюється патріотична та духовна тематика, з'являються перші знакові твори:

- одноактна фольк-опера «Закарпатське весілля»,
- музика до спектаклю Ю. Чорі «Легенда про Ужгородський замок»;
- «Концерт для скрипки й оркестру»;
- частини з «Літургії св. Іоанна Златоустого» для солістів і мішаного хору: «Алілуя», «Єдин свят», «Хваліте Господа з небес», «Хвали, душе моя, Господа»;
- «Фольк-концерт для мішаного народного хору і ударних» та ін.

XXI століття – новий етап і в розвитку мистецтва загалом і період творчої зрілості митця. З-під його пера вийшли знакові опуси загальноєвропейського рівня:

- сюїта для однорідного дитячого хору й ударних «Гомін Карпат»;
- «Карпатське капричіо» для 2-х (3-х) ф-но і симфонічного оркестру;
- музика до кінофільму «Наш Ужгород»;
- «Прощання» для кларнету й фортепіано;
- «Мелодія» для симфонічного оркестру й кларнета;
- камерна симфонія «Ремінісценції»;
- Концертна фантазія для симфонічного оркестру та цимбал «Ash Rock».

Як піаніст і композитор В. Теличко активно входить у концертне та фестивальне життя України та Європи. Митець презентує свою творчість на «Київ Мюзік Фест», «Музичні прем'єри сезону» (Київ), «Контрасти» (Львів), «Музика трьох кордонів» (Німеччина), «Музичні салони Банської Бистриці» (Словаччина), «Музика монастирських дворів» (Вінниця), «Срібний дзвін» в Ужгороді та Мукачеві, представляв українську сучасну музику в Дармштадті (Німеччина), на сценах Австрії, Ізраїля, Іспанії, Італії, Польщі, Угорщини, Румунії, Франції та ін

Віктор Федорович доклав чимало зусиль для впровадження видавничої діяльності на Закарпатті. Саме він причетний до видання збірки інструментальних та хорових творів Іштвана Мартона, вокальних і фортепіанних творів закарпатських композиторів, збірки пісень Михайла Машкіна, монографії О. Зінькевич «Музичні гіперболи. Про музику Євгена Станковича», двох випусків музикознавчої збірки «Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення», «Дитячого альбому» для фортепіано Ігоря Щербакова та багато інших.

Віктор Теличко провадить активну педагогічну роботу – систематичні заняття по композиції з обдарованими студентами, які продовжують навчання на композиторських факультетах музичних академій України та зарубіжжя, а це К. Оленич, В. Янцо, О. Новикова, Т. Нікогосян, Р. Сокачик, В. Цанько, М. Чедрик. За роки роботи в музичному училищі він підготував велику кількість лауреатів всеукраїнських і міжнародних конкурсів. Також викладає музично-теоретичні дисципліни в Ужгородському музичному фаховому коледжі імені Дезидерія Задора, Ужгородському філіалі Донецької державної консерваторії ім. С. Прокоф'єва (до 2014 року) та Мукачівському гуманітарно-педагогічному університеті.

Попри велику активність на різних ділянках музичного мистецтва магістральною гілкою життя залишається композиція. Повертаючись до доробку Л. Микуланинець підсумуємо вище сказане. Життя та творчість Віктора Теличка - це жива історія Закарпаття, історія трансформацій, духовного та культурного зростання регіону: 80-ті роки – це «пошуки власного унікального творчого стилю, шляху поступу, прагнення подолати радянський застій; 90-ті — освоєння інноваційних композиторських прийомів, технік, оновлення форм організації мистецького побутування, активна євроінтеграція краю; XXI століття — укріплення самостійності, незалежності, адаптивності, відкритості експериментам, що поєднується із шанобливим ставленням до традицій, регіонального колориту, бажанням зберегти, науково обґрунтувати музичне життя і транслювати його майбутнім поколінням»

Загалом творчий доробок композитора налічує близько сотні різноманітних музичних творів. Він писав інструментальну музику, зокрема для скрипки, фортепіано та органу, створював музику до театральних вистав, вокально-хореографічні та вокально-симфонічні композиції, хорові твори, пісні для дітей, а також здійснював обробки народних мелодій.

Музичний стиль Віктора Теличка базується на традиційних основах, таких як виразна мелодія та класична гармонія. Однак, це не обмежує композитора у його прагненні до новаторства та експериментів у пошуках нових музичних засобів виразності. За словами дослідниці Л. Мокану: «Суттєвою ознакою композиторського почерку В. Теличка є розуміння музики як засобу спілкування, духовної категорії. Його музична мова забарвлена фольклорними інтонаціями нашого багатонаціонального регіону, вона традиційно академічна в найкращому сенсі, водночас цікава виправданими творчими експериментами з використанням сучасних прийомів композиторської техніки. В найкращих творах його музика глибоко емоційна, психологічно насичена, інтелектуально зосереджена»

Фортепіанна творчість є провідною гілкою творчого спадку митця і є концентрованим виразником художніх прагнень та композиторських експериментів митця. Музична мова композитора вирізняється майстерним використанням поліфонії, де кожен елемент мелодійно виразний і гармонійно поєднується з яскравими акордами, модуляціями та зіставленням мажору й мінору. Характерною особливістю фортепіанного стилю В. Теличка є співучість, що пронизує всі шари музичної тканини, хоча йому властиві й гострі, контрастні звучання. Віртуозні пасажі, акордові послідовності, октави та подвійні ноти, попри свою технічну складність, вимагають від виконавця наспівного звуку, підкреслюючи їхню "вокальну" природу.

Далі детальніше розглянемо один з найвідоміших фортепіанних композицій митця.

Наймасштабнішим твором у фортепіанній творчості Віктора Теличка є **«Карпатське капричіо» для двох або трьох фортепіано у супроводі**

симфонічного оркестру, створене у 2001 році для звіту Закарпаття у Києві. Його завданням було презентувати ключові вектори мистецтва краю через лаконічну музичну форму у сфері академічної музики. Маючи в арсеналі три роялі (саме стільки інструментів було на сцені Національного палацу мистецтв «Україна») та таку ж кількість піаністів в родині (сам автор, дружина та донька) – Віктор Федорович створює ефектну одночастинну п'єсу у супроводі симфонічного оркестру. І митець таким чином робить акцент на двох ключових моментах – родинна спільність (як одна з головних рис ментальності жителів карпатського краю) та новаторство композиторської думки (в історії української фортепіанної музики не так багато творів з залученням трьох роялів, а до того ж написаних представником регіональної композиторської школи). Відтак «Карпатське капричіо» представляє високий рівень закарпатської фортепіанної виконавської школи, презентує цікаве сучасне переосмислення регіонального фольклору через засоби та форми академічної музики, усуває стереотипність сприйняття регіону як такого, що представлений виключно аматорськими колективами та народною музикою найпростіших побутових форм. Прем'єра твору відбулася під батutoю відомого диригента, уродженця області – Віктора Плоскіни. Відносно недавно, у 2022 році твір отримав нову редакцію – для двох роялів, з розширеним середнім розділом твору. Відтак, на думку дослідників дві редакції твору представляють з одного боку - життєствердний підсумок юності, а з іншого – філософське осмислення дійсності.

Композиція «Карпатського капричіо» викладена у складній тричастинній формі зі вступом. Крайні розділи – ефектні, віртуозні, несуть загальний карпатський запальний колорит; середня частина – лірико-поетична, місцями драматична оповідь.

Розпочинається твір урочистим вступом (Andante), де звучать фанфари чотирьох валторн, мелодія яких нагадує народну пісню "Ой на плаю" і підтримується струнними інструментами. Ці заклики валторн потім повторюються дерев'яними духовими. Завершальним яскравим штрихом

оркестрового звучання стають акордові перегукування трьох роялів, що охоплюють весь діапазон фортепіано.

Перша частина (*Allegretto*) являє собою жваву та колоритну звукову картину народного гуляння. Стилізовані під народні пісні й танці енергійні мелодії змінюють одна одну, переплітаються, утворюючи різноманітні музичні візерунки.

Невелика середня частина (*Andantino cantabile*) відрізняється від крайніх частин повільнішим темпом та більш зосередженим настроєм. Ліричні соло фортепіано, їхні мрійливі інтонації та мелодії, що "широко дихають", нагадують фортепіанний стиль Шопена та Рахманінова. Окремі мелодичні звороти, з народним ладовим забарвленням, додають цій частині карпатського колориту.

Заклучна частина "Карпатського капричіо" повертає слухача до образів першої частини. Енергія та активність її тем, що звучать у більш динамічному вигляді, знову відтворюють святкову й рухливу атмосферу народного свята.

Ансамблевисть є однією з характерних рис фортепіанної творчості митця зрілого періоду творчості. Відтак, цікавим зразком також є «Регтайм» для фортепіано в чотири руки та «Чорні двері в білу кімнату» для двох фортепіано. Обидва твори написані в першому десятиріччі нового століття.

«Чорні двері в білу кімнату» для ансамблю двох фортепіано написано у 2007 році. Назва твору символічна, це мистецьке прочитання вічної теми добра і зла, через поєднання білого та чорного кольорів. Відтак, музична мова рясніє тональними експериментами, нестабільним метроритмом, високим технічним рівнем.

Твір розпочинається напружено – звучанням септакордів у обох фортепіано, утримуючи слухачку увагу протягом двох тактів. У наступних двох тактах їхні партії плавно спускаються секундовими інтонаціями, створюючи враження хоралу, який зберігає початкове внутрішнє напруження. Цей хорал поступово переходить в октавні ходи, не втрачаючи контурів

початкового мотиву. Перша частина завершується тими ж "терпкими" септакордами, залишаючи відчуття невизначеності щодо майбутньої розв'язки.

Друга частина починається тихо (p) у партії першого фортепіано неспіливими, дещо таємничими мотивами, які все ж несуть у собі "терпкість" у спадному русі зменшеної септими, поступово нарощуючи силу секундових інтонацій на тлі партії другого фортепіано. Ця частина відображає пошук справедливості, що веде слухача до третьої частини – розв'язки, де стверджується взаємодія між протилежностями, добром і злом, і встановлюється гармонія добра. Ця гармонія передається хроматичними секундовими інтонаціями в партії першого фортепіано на тлі змінених збільшених і зменшених інтервалів. Цей пошук завершується оспівуванням звука "мі", що символізує стійкість, проте сама композиція закінчується відчуттям непевності на затриманій нестійкій гармонії зменшеного септакорду.

У 2010 році завершено та презентовано на сольному авторському концерті **«Регтайм»** для фортепіано в чотири руки. Цікавою знахідкою цього твору є жанрова модуляція, де три частини твору проходять через стилістичні особливості регтайму, вальсу та танго. Відтак, від виконавців вимагається не тільки висока технічна підготовка, а й художнє осмислення та швидке переключення між стилями, темпами та метроритмом.

У I частині композитор використовує гострий синкопований ритм, характерний для регтайму. Друга частина твору – це мелодійний вальс, що розпочинається в до мінорі. Основна мелодія звучить у партії другого фортепіано, проте в ній відчувуються інтонації регтайму.

Характерною особливістю цієї частини є постійна зміна музичного розміру: 4/4, 5/4, 3/4. Плавна мелодія, використовуючи ті ж самі спадні секундові інтонації, що й у першій частині, поступово досягає кульмінації, звучання якої стає дуже гучним (ff). Потім, прискорюючись, мелодія трансформується в танго, ритм якого підкреслюється характерними пунктирними фігурами. Мелодія танго триває лише чотири такти. Невеликий

тритаковий перехід плавно з'єднує другу частину з третьою – репризою, що повертається до початкової тональності сі-бемоль мажор і майже повністю повторює першу частину. Твір завершується урочисто віртуозними октавними та акордовими пасажами. Заключні акорди остаточно стверджують початкову тональність сі-бемоль мажор.

Названим композиціям властива концертність та насиченість музичної тканини. Різноманіття його музичних засобів та майстерне їх використання свідчать про глибоке розуміння можливостей фортепіано. Важливо варто відзначити, що загалом фактура його творів є зручною для виконання та піаністичною. Особливого значення зручності він надає у великій кількості творів, що створюються з педагогічною метою. У цих творах автор ставить перед виконавцями конкретні завдання, спрямовані на розвиток співучого дотику (туше), подолання різноманітних технічних складностей, опанування кантиленного виконання подвійних нот та акордових послідовностей, вміння розрізняти поліфонічну фактуру та справлятися з ритмічними труднощами.

Наприклад, у мініатюрі «П'єса» (Zongora Darab, що з угорської перекладається як «П'єса для фортепіано») яскраво демонструється різносторонність творчості Віктора Теличка. Окрім творів, натхнених народною музикою, він створював композиції в європейському стилі з класичною гармонією та мелодикою. Мелодія "П'єси" відрізняється пісенністю, красою та емоційністю, що є характерним для музичної мови Віктора Теличка. В її основу покладено типові інтонації угорського музичного фольклору. Протягом усієї п'єси відбувається постійна зміна музичного розміру (5/8, 7/8, 4/8, 6/8), що є особливістю угорських мелодій. У поєднанні з синкопами та швидкими пасажами, розвиток другої частини призводить до появи віртуозних елементів (пасажів) у партіях правої та лівої рук, що вимагає від виконавця значної технічної майстерності та відчуття ритму.

«Старовинний танець» – дуже цікава п'єса, складність якої полягає в постійних змінах у партії лівої руки. За характером, музичним розміром (4/4) та

помірним темпом мелодія нагадує старовинний французький народний танець гавот. Цей танець був невід'ємною частиною танцювальних інструментальних сюїт Баха та Генделя. Композитор зберіг усі ознаки гавоту, а також використав терасовидну динаміку, чергуючи гучне (f) та тихе (p) звучання мелодичного звороту. Він збагатив фактуру підголосками, довівши її до чотириголосся в середньому розділі.

Сучасного звучання "Старовинному танцю" надає партія лівої руки, де постійно звучать змінені, дещо дисонантні інтервали (терції, квінти) та хроматизовані висхідні й низхідні рухи.

П'єса є надзвичайно цікавою і, при вивченні на уроках фортепіано, допоможе учневі навчитися слухати та проводити традиційну танцювальну мелодію на тлі сучасних гармонічних зворотів.

Мініатюру «**Моїй матусі**» Віктор Теличко присвятив своїй матері. Тричастинна форма твору поєднує поліфонічне (підголоскове та імітаційне) і гомофонно-гармонічне викладення. Композитор використовує дво- та триголосний фортепіанний стиль, застосовуючи прийом передачі мелодичної ідеї між голосами, від правої руки до лівої. Розвиток п'єси ґрунтується на поєднанні двох тем, у тональності ля мінор.

Перша частина побудована на восьмитактовій мелодії, яка спочатку звучить у правій руці, а через два такти канонічно повторюється в лівій. Мелодія спокійна, плавна, наспівна, що нагадує колискову-спогад і складається з двох фраз.

У другій частині мелодія в правій руці звучить як зітхання на тлі тривалих інтервалів у лівій руці (чиста квінта, мала терція, чиста кварта, зменшена квінта, велика секунда, велика терція). Настрій твору підкреслюється розміром 3/4. Третя частина є повторенням восьмитактової мелодії першої частини та другої частини, але на октаву вище (зітхання). Ці дві теми ніби переплітаються, і вся п'єса завершується початковою мелодією. Невелика

тритактова кода, побудована на спадних рухах другої теми, створює відчуття сумних, але світлих спогадів про найдорожчу людину.

Названі мініатюри не вичерпують композиторського спадку у жанрі творів педагогічного спрямування. Своєрідним підсумком та втіленням його прагнень у цій сфері збірка «Дитячий альбом», що побачила світ у 2016 році і є першою збіркою такого типу на Закарпатті. Про зміст збірки, аналіз окремих п'єс піде мова у наступному підрозділі роботи.

2.1.2. «Дитячий альбом» В.Теличка як зразок сучасного методико-педагогічного посібника.

«Дитячий альбом» Віктора Теличка побачив світ у 2016 році, і є першим на Закарпатті зразком жанру дитячого музичного альбому. Композиція збірки представляє собою «циклічну структуру лінійного або сюжетного типу», тобто кожна п'єса – це нова, самостійна та самодостатня історія, яка відображає епізоди проживання дня дитиною.

У передмові до альбому дружина композитора, піаністка та викладачка – Тетяна Теличко пише, що альбом «присвячений онучкам Ангеліні та Анні. За тематикою наближається до класичних зразків музики для дітей – це портрети рідних людей, улюблені іграшки, розваги, танці, музичні подорожі по різних країнах». Тяжіння автора до ансамблевих форм фортепіанної музики проявляється і у будові цієї збірки, адже окрім сольних п'єс є твори для двох, чотирьох та шістьох рук. Відповідно до тематики твору митець використовує інтонації народної музики чи танців та імітацію звукових маркерів різних народів світу. Кожна п'єса – це низка завдань для юного піаніста. Долаючи виклики пов'язані з інтонацією, штрихами, динамікою, свободою виконавського апарату – дитина росте як виконавець і технічно і художньо.

«Дитячий альбом» складається з 17 п'єс, побудованих по наростанню:

- п'єса №1 «Ранок»;
- п'єса №2 «Мама моя»;

- п'єса №3 «Наша бабуся»;
- п'єса №4 «Ведмедик Анни»
- п'єса №5 «Коник Ангеліни»
- п'єса №6 «Вальс Ангеліни»
- п'єса №7 «Про Закарпаття»
- п'єса №8 «Коломийки»
- п'єса №9 «Тропотянка»
- п'єса №10 «Довгий шлях»
- п'єса №11 «Паде дощ»
- п'єса №12 «Про Шотландію»
- п'єса №13 «Про Словаччину»
- п'єса №14 «Про Японію»
- п'єса № 15 «Колискова Анни»
- п'єса №16 «Про Австрію»
- п'єса №17 «Про Румунію»

Навіть без детальнішого аналізу нотного тексту можна уявити якими цікавими та розмаїтими є п'єси циклу. І скільки цікавих педагогічних форм роботи можна організувати на основі матеріалу з цього альбому. Викладач може пропонувати до вивчення окремі п'єси циклу, може організувати концерти класу чи відділу, на яких можна презентувати весь цикл у виконанні учнів, або ж робити презентацію з розповідями у виконанні викладача.

Далі детальніше про особливості музичної мови кожної п'єси.

П'єси «Ранок», «Мама моя», «Наша бабуся» (№ 1-3) складають міні-цикл композицій про уявлення дитиною себе у колі найближчих. Відкриваючи очі, дитина чує, відчуває довкола себе голоси, обійми найближчих – мами та бабусі.

П'єса №1 «Ранок» побудована на цікавих сонористичних ефектах. ніби ранкове світло, що поступово захоплює простір, ніби перші промені, що

торкаються дитячих повік – так повільно і спокійно розгортається музичний матеріал (*див приклад №1*)².

У партії лівої руки композитор подає кластерний комплекс «білоклавішної діатоніки» (c+d+e), що сонорно становить доволі «м'яку» на слухове сприйняття барву-пляму мажорного колориту (C-dur). Цей кластер з'являється і застигає в звуковому просторі на цілих чотири такти, а опісля рухається півтоновими кроками вгору (des+es+f, d+e+fis), що створює ефект сонного марення, блукання світом сновидінь та мрій.

Поруч з тим у партії лівої руки – проста, наспівна, мажорна поспівка, що повторюється декілька разів. На відміну від партії лівої руки тут зображено вочевидь реальний світ дитини, - безпосередній, сповнений дитячої творчості та вільної гри. Якщо у партії лівої руки відчувався До-мажор, то у партії правої руки мелодія має чітке відчуття тональності Ля-мажор.

У середній частині п'єси, залишаючись у початковому стилі звукових маркерів композитор все ж робить настроєвий контраст. Перекидання партії правої руки у низький регістр та зміна мелодичних контурів створює ефект тривоги, яка все ж, як і дитячі емоції – швидко проходить. Заклучна частина переважно повторює матеріал першої частини. Цікаво, що попри короткочасні «розв'язання» блукань у матеріалі п'єси - Віктор Теличко все ж не подає остаточної ладотональної крапки, і завершує твір також кластерним комплексом – d-fis-a + cis-e + fis-ais-cis. Отже, композитор в цій п'єсі знаходить цікавий компроміс – поєднання «простого» дитячого та сучасного. Ця п'єса є чудовим прикладом сучасного репертуару для дітей.

П'єса №2 «Мама моя» створює контраст до попередньої композиції своєю простотою, гармонічною ясністю, чіткістю мелодичних ходів та гармонічної мови. Тут можна простежити своєрідний символізм. Як і в житті маленької людини – мама – це завжди про ясність, зрозумілість, спокій. Які б

² Приклади п'єс «Дитячого альбому» Віктора Теличка розміщені у додатку №2

хвилювання та перипетії не відбувалися – біля мами завжди можна знайти спокій.

«Простота» композиції виявляється і у простій двочастинній формі, і у чіткому ладотональному центрі (фа-мажор), і у безперервній рівній ритміці та квадратності метру (*див. приклад №2*).

Фактура обох партій ґрунтується на оспівуванні та переміщенні акордових тонів. Відтак, ця п'єса має не тільки технічне дидактичне завдання, а й може слугувати чудовим прикладом для вивчення основ побудови тризвуку, акордових та неакордових тонів, поняття функційності тощо.

Цікаво, що п'єса завершується у спосіб відкритого каденційного звороту, а останнім акордом композиції стає тонічний септакорд. Тобто, символізм в тому, що історія не завершена. Життя та стосунки з найріднішими це завжди щось на межі вічного, того, що є постійно з нами. Навіть в дорослому віці, навіть коли вже предмету думок немає в живих – з нами залишаються спогади, думки і цей зв'язок – триває.

П'єса №3 «Наша бабуся» також написана у мажорному ладу, основна тональність – соль-мажор. Темп – помірний, тривалості – здебільшого рівні восьми, четвертні, рідше – синкопи (*див. приклад №3*).

Цікавим технічним і образним моментом є фразування. Кожна більша чи менша фраза починається з затакту. До того, ж початок та звершення фраз в партіях правої та лівої руки – різне. Відтак, учню та викладачу потрібно звернути увагу на спосіб артикуляції тематичних проведень, асинхронному співвідношенню музичних лексем декламаційного інтонування, розподілених поміж партіями правої та лівої руки. Для учня тут важливо допомогти вибудувати асоціації. Ці фрази можна сприймати як розмову внучки та бабусі, або ж розмову бабусі з кимось з найближчих родичів. Відтак, чітке змалювання картинки в уяві, проговорення, почергове програвання та аналіз фраз стануть ключем до якісного виконання даної п'єси.

Наступний міні-блок – п'єси «Ведмедик Анни», «Коник Ангеліни», «Вальс Ангеліни» (№ 4-6) – це ніби наступний етап взаємодії дитини зі світом. Після прокидання, маминих обіймів, бабусиною сніданку дитина поринає у світ цікавої гри.

П'єса №4 «Ведмедик Анни» – цікава звукозображальна композиція (*див. приклад №4*), інтонаційну модель якої втілено в образі вайлуватої обтяженої ходи ведмедика у партії лівої руки (кварто-квінтови погойдування у низькому регістрі) та повільного, дещо незграбного танцю у партії правої руки (короткі, переривчасті мелодичні мотиви).

Вся п'єса витримана у низькому регістрі, стриманому темпі, а основна тональність – Ре-бемоль мажор (велика кількість бемолів ніби додатково підкреслює «важкість» та «грізність» персонажа).

Для учня тут важливо витримати спокійний, рівний маршовий поступ партії лівої руки та мелодичні фрази правої.

П'єса №5 «Коник Ангеліни» – створює образний та темповий контраст до попереднього твору (*див. приклад №5*). За висловленням Л. Бучок – дослідниці творчості Теличка – характер п'єси втілений через «вільне музикування обох рук із характеристично модерною перебільшеною артикуляцією».

У крайніх частинах основний характер створюється через поєднання рівномірного маршового ритму (бас + мала секунда) та активної висхідної мелодичної лінії.

У середній частині розвиток музичного матеріалу здійснюється через безперервність мелодичного руху в обох руках з рівномірним ритмом та штрихом.

Особливістю музичної мови також є відсутність тональності, присутність дисонансних співзвучь – секунд, тритонів з підкресленням їх фонізму через повторюваність та ритм.

В порівнянні ця п'єса представляє складніший технічний рівень і потребує вищого рівня опрацювання матеріалу.

Зміною метру та темпу відтінена **п'єса №6 «Вальс Ангеліни»** (див. *приклад №6*). Тут, як і в попередніх п'єсах Віктор Теличко надає унікальної авторської інтерпретації. Жанр вальсу в цій композиції перетворюється в ігрова алюзію. Це символічно, адже цей вальс умовно танцює маленька дівчинка в компанії своїх подружок-ляльок. Перетворення жанровості відбувається через метро-ритм, в який автор вводить синкоповані ритмічні фігури у партіях обох рук (як протизвага рівності та синхронності дорослого танцю) та русі тріолями у високому регістрі партії правої руки (ніби швидкий, «дрібний» крок на пуантах»).

Цікавим є також ладотональне вирішення композиції п'єси. Основна тональність – Сі бемоль-мажор, середній розділ – написано у соль-мажорі. Також гармонічна мова має вельми яскравий для сприйняття «відкритий» еліпс на основі зменшеного септакорду на VI-му ступені основної тональності Сі бемоль-мажор, який переосмислюється у ввідний септакорд VII-го ступеня гармонічного G-dur (тональності середнього розділу твору).

П'єсами **«Про Закарпаття», «Коломийки», «Тропотянка», «Довгий шлях», «Паде дощ» (№7-11)** митець окреслює ширше тло – відчуття дитиною приналежності до своєї маленької батьківщини, уявлення про традиції, фольклор краю тощо.

У п'єсі **№7 «Про Закарпаття»** митець створює звуковий образ закарпатської народної культури через синкоповані танцювальні ритми та варіантні способи перетворення інструментальних награвань (див. *приклад №7*).

Зв'язок з народною музикою проявляється також у простій гармонічній мові, відсутності відхилень чи модуляцій, повторюваності мелодичних фраз. Частими співзвуччями є кварта та квінти, що покликані відтворити фонізм, характерний для ансамблів народної музики.

Відтак, у спрощений та доступний для дитячого сприйняття, спосіб, автор подає типовий звуковий маркер рідного краю. Це має важливе значення для виховання сучасних дітей, які через глобалізацію та діджиталізацію мають все менше можливостей доторкнутися до народної музики Закарпаття у природному середовищі.

П'єса №8 «Коломийки» вирішена у швидкому, запальному темпі та характері (*див приклад №8*). Також варто відмітити об'єми п'єси - якщо попередні твори охоплювали одну сторінку збірника, то «Коломийки» – повні дві сторінки тексту. Відтак, можемо говорити про ще один щабель складності, який долає дитина в процесі вивчення твору.

Активний карпатський танець митець відтворює через рухово-характерну ударність поміж-дольової синкопи у парії лівої руки. На її фоні звучить гостра, терпка мелодія у лідійському ладі. Таке ладове рішення зберігається в першій частині п'єси. Для другої, середньої частини композиції композитор обирає тональність мі-мінор (тональність II ступеня основної тональності Ре-мажор). Заклучний етап розвитку представлений у так званому «гуцульському» ладі (однойменний до основної тональності ре-мінор з підвищенням IV та VI ступенем).

Як і в попередній п'єсі «народність» підкреслюється кварто-квінтовими гармонічними співзвуччями та мелодичними ходами, повторюваністю мелодичних побудов, а також пришвидшенням темпу, характерним для танцювальних фольклорних форм. Крім того, композитор оснащує фактуру ефектними піаністичними прийомами в манері стилізації гри на цимбалах – як от, форшлаги та «каскад» октавних репетицій.

П'єса №9 «Тропотянка» за масштабами не поступається попередній п'єсі і продовжує танцювальну лінію змісту альбому (*див. приклад №9*).

Тропотянка це менш відомий, проте не менш цікавий закарпатський танець. Він є парним, жвавим, з характерними притоптуваннями та

похитуваннями. У Віктора Теличка ця п'єса є стриманішою ніж попередня, проте не менш ефектною. Поруч вже використовуваними синкопами, митець упроваджує прийом «гри акцентами» та особливого типу форшлагів, які передбачають «попереднє» репетиційне звучання основного звука. Це є непростим аплікатурним завданням, а особливо для вихованців початкових музичних закладів.

Три частини твору написані у Соль-мажорі, До-мажорі та Соль-мажорі відповідно. Маневреність проявляється не тільки у тональних співвідношеннях, а також у перекиданні мелодичних ліній у різні регістри, велику кількість раптових форшлагів, стакато, тремоло тощо.

П'єса №10 «Довгий шлях» продовжує «подорож» звуковою семантикою рідного краю. Після яскравих та ефектних п'єс митець прагне показати Закарпаття не тільки як край танцю, а й край, краса якого у спокійній розміреній споглядальності, насолоді величними обрисами гір, річок, безмежних плаїв тощо (*див. приклад №10*).

Не дивлячись на повільний темп п'єси є досить складною, адже потребує відтворення мелодики медитативного типу. Вона утворюється за рахунок поєднання монотонно витриманих фігурацій (остинато) рівними восьмими вартостями з «ударними» акцентами на другій та четвертій долях такту у партії лівої руки та розспіваних мовленнєвих фраз у партії правої руки. Відтак, створюється особливий образний колорит – «фоновість», постійність в поєднанні з мінливістю.

Мінливість стає основним маркером творення композиції п'єси. Мінливість проявляється і у зміні метру (4/6/5/6 /5 /4/3/4), і у зміні ладо-тональності (спочатку її основним тоном є «d» мінорного нахилу, але із варіантністю четвертого щабля ладу – у версії підвищеного та натурального; опісля – у версії фрігійського ладу із тонікою «d» та повернення до «білоклавішної» дорійської діатоніки із тією ж тонікою), і у зміні регістрів

(фігурації переходять до партії правої руки, в той час як партія лівої руки доручено оповідні рецитації у низькому регістрі)

П'єса №11 «Паде дощ» завершує міні-цикл, пов'язаний з музичними образами рідного краю (*див. приклад №11*).

Композиція твору вирізняється неймовірним колоритом та вишуканою піаністичною технікою. Подібно до «Коломийки» та «Тропотянки» ця п'єса відтворює ігрову стихію через найрізноманітніші штрихові артикуляції та фактурні варіанти. Все це покликане відтворити емоції від перебігу природного явища – від перших, раптових, дрібних крапель дощу до рясної грози з громом та блискавкою та поступово заспокоєння опісля.

Музичний матеріал рясніє розмаїтими штрихами – стакато, лігування коротких мотивів, раптові паузи і такі ж раптові мелодичні хвилі. Можна підсумувати, що даному етапі композиційного розгортання «Дитячого альбому» ця композиція є найскладнішою і потребує від виконавця не тільки високої технічної рухливості, а й настроєвої моторики, швидкого переключення між різними образами одного явища.

Услід за тим п'єсами «**Про Шотландію**», «**Про Словаччину**», «**Про Японію**» (№ 12-14) окреслено інтереси дещо іншого пізнавального значення – в намірі досягнути певне національно «інше» через колорит власної культури

П'єса №12 «Про Шотландію» відтворює характерне національне музичне тло через імітування гри на волінці (*див. приклад №12*).

Як і в більшості попередніх творів – будова тричастинна. П'єса невелика за обсягом, в помірному темпі, з ясною ладо-гармонічною мовою. Основна технічна складність для юного музиканта полягає у фактурному та метро ритмічному вирішенні композиції твору. Контури основної мелодії звучать у пунктирному ритмі, у розмірі 6/8, відтак створюється дещо танцювальна граційна, але чітка мелодична лінія у партії правої руки. В той час партія лівої

руки «відповідальна» за бурдон. Та цьому ж музичному матеріалі побудована і третя частина твору, яка відрізняється від першої вищим регістром та мінімальними варіантними змінами музичного тексту.

У середній частині п'єси композитор переміщує головну мелодію в низький регістр, у партію лівої руки. В той час партію бурдону виконує права рука. І цікаво, що для митця вже замало є відтворення простих інтервалів у партії бурдону і замість них подає акорди. Також урізноманітнює ритмічний малюнок, подаючи ці звуки на слабкі долі такту.

Окрім названих технічних труднощів тут присутня низка інших - ліги, стакато, вказівки сповільнення, розщеплення фактури в партії однієї руки на кілька пластів. Відтак ця п'єса не є легкою і представляє наступний крок в опануванні мистецтвом фортепіанної гри.

П'єса №13 «Про Словаччину» написана для ансамблю трьох юних піаністів (за ремаркою автора – 1-2 клас) і вже сам цей факт свідчить про унікальність та непересічність твору. Адже ми не знаємо не так багато подібних оригінальних творів для фортепіано, а до того ж для учнів початкових мистецьких закладів (*див. приклад №13*).

В основі твору – словацька народна пісня «В школу». Основна тональність – фа-мажор. Загальний настрій композиції – життєрадісний, бадьорий через активний рух восьмими тривалостями.

Враховуючи складність гри в ансамблях композитор «спрощує» партії виконавців, виносячи на головний рівень не індивідуальну технічність, а вправність гри в ансамблі.

Партія басу виконує роль метро-ритмічної підтримки та функційної підтримки всієї фактури. За рідкісними виключеннями партія басу – це рівні ритмічні вартості з багаторазовим повторенням окремих звуків.

Друга партія – також написана у басовому ключі, але октавою вище. Вона є більш розвиненою технічно. В ній чергуються і довші акцентовані звуки, і коротші тривалості у вигляді мелодичних хвилеподібних фраз.

Перша партія – написана вже у скрипковому ключі, і виконується здебільшого у другій, рідше третій октаві. Ця партія перегукується з другою партією. Ці партії побудовані фактично на однаковому музичному матеріалі, мотиви якого з'являється перегуками то в першій, то в другій партії.

П'єса №14 «Про Японію» написана для ансамблю піаністів і є цікавим зразком інтерпретації музичних маркерів, характерних для східної музичної культури (*див. приклад №14*).

На початку твору звертає на себе увагу велика кількість дізів та тональність ре-діз мінор. А по факту – технічно цей твір побудований тільки на чорних клавішах з метою відтворення фонізму пентатоніки. Як зазначає сам автор у методичних рекомендаціях до збірки факт використання виключно чорних клавіш – «інтригує дітей, але дозволить їх набагато спокійніше відноситися до великої кількості знаків при ключах»

В порівнянні з попереднім твором – ця композиція є швидшою та дещо компактнішою.

Також вона є корисною для постановки виконавського апарату на початковому етапі занять, адже тут використовують тільки 2 та 3 палець обох рук.

П'єса №15 «Колискова Анни» ніби зупинка перед фінальними п'єсами. Ніби дитина поринає у обідній сон, а опісля, у тепле пообіддя знову «подорожі» до різних країн у п'єсах «Про Австрію» та «Про Румунію» (№ 16, 17).

«Колискова Анни» – ансамбль в 6 рук, для учнів 2-3 класів музичної школи. Тепла, лірична мелодія проводиться плавно та наспівно, і в якийсь момент складається враження, що це колискова без слів (*див. приклад №15*). Відтак, викладач може пропонувати дітям проспівати мелодію нотами, або ж створити власний поетичний текст чи підставити слова знайомої колискової.

Заклучні п'єси альбому – призначені для виконання учнями старших класів початкових закладів мистецької освіти і логічно завершують цикл високим технічним та образним рівнем.

П'єса №16 «Про Австрію» написана у тональності сі-бемоль мажор у складній тричастинній формі для ансамблю в чотири руки (див приклад №16). Тут автор змальовує картину народного святкування через танцювальний ритм та інтонації австрійського йодлю (див. приклад №16).

П'єса є швидкою та динамічною. В першій частині, в тональності фа-мажор композитор чітко поділяє партії на супровід (II партія) та мелодію (I партія). Проведення мелодичних ліній-хвиль потребує особливої чіткості, а поруч з тим плавності та грації.

На межі першої та другої частини, а також власне у другій – митець урізноманітнює ритмічну ритмічне оформлення партій. Особливою технічною трудностю є накладання дуолей та тріолей шістнадцятими вартостями.

Згодом у партіях з'являються трелі, морденти, та й загалом партії зберігають неабияку технічну складність впродовж всього твору. Відтак, виконання цієї композиції потребує якісної підготовки та відповідної технічної бази.

П'єса №17 «Про Румунію» продовжує настрій закладений попереднім твором (див. приклад №17). Це така ж запальна, активна п'єса для ансамблю в чотири руки, що відтворює румунський народний танець «Інвертіта» (коло).

В порівнянні з попереднім твором фактура цієї композиції є прозорішою, проте не менш складною, місцями можна навіть сказати віртуозною. У обох партіях є велика кількість пауз, а потім раптових вступів, відтак, це потребує великої уваги, тонусу та внутрішнього рахунку.

Музичний текст композиції рясніє мордентами, форшлагами, акцентами тощо.

Особливо цікавим є заключна частина твору, де в обох партіях йде рух рівномірними шістнадцятими у швидкому темпі. Це потребує і технічної підготовки і злагодженості між обома виконавцями.

Отже, «Дитячий альбом» Віктора Теличка представляє цікавий калейдоскоп музичних образів від найпростіших п'єс для найменших учнів до складних та віртуозних творів для старших класів шкіл. Проведений аналіз збірки свідчить про неабияку творчу фантазію митця та глибоке розуміння фортепіанного репертуару.

2.2. Фортепіанна музика у творчості В.Волонтира

*Любіть музику, і вона стане невід'ємною
і самобутньою часткою вашого життя,
наповнить його яскравими емоціями,
збагатить вашу душу, вдосконалисть інтелект
і розширить світогляд.*

В. Волонтир

Володимир Волонтир – сучасний український композитор, хоровий диригент, засновник та керівник Мукачівської хорової школи хлопчиків та юнаків, заслужений діяч мистецтв України (1999 р.), член Національної спілки композиторів України, Лауреат Всеукраїнської премії В. Косенка (2013), неодноразовий лауреат премії імені Д. Задора (1998, 2006, 2010, 2013, 2018, 2023 р.), премії ім. О. Духновича (2021), почесний громадянин міста Мукачеве.

Народився 1956 р. у с. Кузьмино Мукачівського району Закарпатської області у родині вчителів. Дитинство та юність було пов'язане ще з двома мальовничими селами Мукачівщини – Іванівцями та Лецовицею.

Як розповідає сам композитор саме з родини пішов перший творчий поштовх до музики, де батько грав на акордеоні, дідусь був скрипалем

самоуком, а мати – співала. Скрипка стала першим музичним інструментом і для майбутнього композитора.

Професійну освіту як диригента здобув в Ужгородському музичному училищі у класі диригента Йосипа Йосиповича Солінчака.

Згодом – вища освіта на диригентському факультеті у Київській державній консерваторії, яку закінчив з відзнакою у 1980 р. Володимир Волонтир навчався у класі Михайла Берденникова та Романа Кофмана.

У 1984-1987 рр. навчався також на композиторському факультеті Львівської державної консерваторії у класі видатного композитора, знакового митця для Закарпаття – Дезидерія Євгеновича Задора.

У 1983 році митець повертається на Закарпаття та оселяється у м. Мукачеві та задається амбітною ціллю – створити хорову школу хлопчиків та юнаків. На тодішній час це було унікальною подією не тільки в Закарпатті, а й в цілій Україні. Як розповідає сам митець – акцент на хлопчиках був зроблений тому що, вони майбутні чоловіки, батьки матимуть добрий вплив на свою родину – «Співає тато – співає сім'я». Поруч з тим заснуванням школи митець відродив і продовжив традицію хорових шкіл ще з часів Максима Березовського та Дмитра Бортнянського.

Відтак, у 1983 році при Будинку культури в Мукачеві відкривається хорова студія хлопчиків, у 1988 – експериментальна міська хорова школа, а в 1991 році – державна школа в системі Міністерства культури України.

Володимир Волонтир очолює добре організований заклад, де хлопці віком 6-8 років отримують всебічну професійну підготовку. Тут вони вивчають різноманітний хоровий, вокальний та фортепіанний репертуар, а також беруть активну участь у концертній діяльності.

Цей колектив з успіхом представляв українську хорову музику в багатьох країнах Європи, а саме: Литві, Латвії, Естонії, Росії, Словенії, Словаччині, Чехії, Сербії, колишній Югославії, Польщі, Угорщині, Німеччині, Австрії, Франції, Хорватії, Бельгії, Болгарії, Італії, Іспанії, Португалії, Нідерландах, Румунії та Швейцарії. Загалом 22 країни. Крім того, вони дали численні

успішні концерти в різних містах України, включаючи Київ, Львів, Тернопіль, Кам'янець-Подільський, Полтаву, Хмельницький, Івано-Франківськ, Чернівці, Коломию та Ужгород. В часі повномасштабного вторгнення поїздки відбуваються і не тільки з творчою, а й з благодійною метою. Мукачівська хорова школа підтримує закарпатських захисників, місцевий військовий шпиталь.

Багато вихованців мукачівської хорової школи зробили успішну кар'єру у відомих українських колективах. Серед них: Богдан Пліш, який є головним хормейстером Національної опери України; Василь Коваль, диригент Дніпровської опери; Тиберій Яскулинець, хормейстер Ансамблю пісні і танцю Збройних Сил України; Олексій Кувітанов, артист Львівської національної опери.

Варто додати, що хорова школа є унікальною ще й тим, що є фактичною родинною справою. Разом із Володимиром Волонтиром молодих хористів навчають його дружина Оксана та доньки Христина й Леся. Незважаючи на те, що колектив став більшим і має команду талановитих викладачів фортепіано, сольфеджіо та музичної літератури, тепла сімейна атмосфера відчувається в усьому.

Поруч з керівництвом хоровою школою та юнацьким хором, зокрема Володимир Волонтир реалізує себе як композитор.

Найчисельнішою гілкою творчості є хорова музика.

Для *мішаного хору* створив такі оригінальні твори: «Привітальна» та «Прелюдія» сл. В. Азарова, «Фестивальна», Коломийки, сл. народні, Ave Maria, Світочі слов'ян, сл. Ю. Шипа, Голубка, сл. народні, Мамині рушники, сл. Т. Пишнюк, Весняний гомін, сл. В. Густі.

Для *дитячого хору* написав: Сюїту в 5-ти частинах для дитячого хору і фортепіано на сл. Д. Павличка, А. Костецького, В. Бичка, «Дорога в казку» сл. П. Скунця, «З тобою, Україно» сл. П. Осадчука, «Журавочка» сл. народні, «Вокаліз», «Скоро вже канікули» сл. Д. Білоуса.

Для чоловічого хору створив обробки закарпатських пісень «Коли тоту комоницю сіяли», «День, день, білий день».

Також у репертуарі вихованців хорової школи обробки зарубіжних народних та авторських пісень:

Обробка словацької народної пісні «Под тим нашим окенечком»

Обробка негритянського спіричуелсу «Nobody knows the trouble»

Обробка англійської різдвяної пісні «We wish you a Merry Christmas»

Обробка різдвяної пісні Ф. Шуберта «Тиха ніч»

Обробка різдвяної пісні Г. Ф. Генделя «Joy to the world»

Інструментальна музика представлена в меншості, проте також є художньо вартісною та цікавою. Володимир Волонтир написав:

- Токату для камерного оркестру
- Дві п'єси для скрипки solo і камерного оркестру:
«Пробудження», «Пісня в дощ»
- «Поема» для фортепіано
- «Роздуми» для фортепіано

Фортепіанна музика Володимира Волонтира створювалася здебільшого з навчальною метою виховання майбутнього покоління музикантів. Найкраще про фортепіанну творчість написав сам автор: «Фортепіанну музику я почав писати ще в юнацькі роки, тому деякі твори, що увійшли до збірки, мають назву «юнацьких». Цьому жанру приділяю постійну увагу, оскільки фортепіано як універсальний інструмент займає особливе місце в музичному мистецтві, виконавській та педагогічній практиці».

Не так давно, у 2022 році митець завершив збірку «Фортепіанні твори для дітей та юнацтва», яка стала підсумком багаторічної композиторської праці у цьому жанрі. У наступному підрозділі проаналізуємо збірку у музично-теоретичному та методично-виконавському аспектах.

2.2.2. Значення альбому «Фортепіанні твори для дітей та юнацтва» В.Волонтира для музично-естетичного розвитку юних піаністів.

Збірка Володимира Волонтира «Фортепіанні твори для дітей та юнацтва» видана у 2022 році, і активно презентована впродовж 2023-2024 року. Вона містить 21 композицію, серед яких і оригінальні твори, і обробки українських народних пісень, колядок тощо. На думку автора ці твори «... важливі для пізнання народнопісенної музичної культури, виховання ладо-інтонаційного, гармонічного і метро-ритмічного слуху майбутніх музикантів та слухачів», а «зрозумілі музичні образи, зручна фактура та аплікатура творів сприятимуть мистецькому розвитку і формуванню у юних піаністів правильних фортепіанних навичок».

Збірка містить такі твори:

- п'єса №1 «Ой, хто, хто Миколая любить»;
- п'єса №2 «Ой, на горі жито»;
- п'єса №3 «Ой, ніхто там не бував»;
- п'єса №4 «Колискові варіації»;
- п'єса №5 «Спогад»;
- п'єса №6 «Дзвони в Локоті»
- п'єса №7 «Подольночка»;
- п'єса №8 «Фантастичний етюд»;
- п'єса №9 «Дзвони в Пакоштане»;
- п'єса №10 «Святковий вальс»;
- п'єса №11 «Юнацький блюз»;
- п'єса №12 «Юнацька прелюдія»;
- п'єса №13 «По всьому світу стала новина»;
- п'єса №14 «В Віфлеємі новина»;
- п'єса №15 «Стала нам ся нині новина»;
- п'єса №16 «Колискова для Анни»;
- п'єса №17 «Літній блюз»;

- п'єса №18 «Фуга»;
- п'єса №19 «Прелюдія»;
- п'єса №20 «Експромт»;
- п'єса №21 «Роздуми».

Твори розташовані за принципом технічного та композиційного ускладнення – від найпростішої дитячої колядки про святого Миколая, написаної у двоголосній діатоніці у простому квадратному періоді до абстрактних «Роздумів» - міні циклу з складною фактурою, темповими та образними градаціями.

Для певної зручності розділимо збірку на умовні тематичні блоки.

До тематичного блоку, пов'язаного з *жанром колядки* віднесемо п'єсу **№1 «Ой, хто, хто Миколая любить»**, п'єси **№ 13 «По всьому світу стала новина»**, **№14 «В Віфлеємі новина»**, **№15 «Стала нам ся нині новина»**. Мелодії колядок є дуже сприятливим матеріалом для творення композицій, адже є відомими для викладачів та дітей. Також створення обробок колядок сприяє усуненню певної репертуарної обмеженості для дітей-інструменталістів у зв'язку з браком тематичного матеріалу.

П'єса №1 «Ой, хто, хто Миколая любить» є найпростішою композицією збірки і призначена, очевидно для найменших учасників навчального процесу. Музична мова композиції – проста, фактура прозора, фактично це оригінальна мелодія колядки з доданим нижнім голосом. Відтак, для найменших учнів не буде труднощів з слуховим засвоєнням матеріалу, а відносно невисокий регістр (основна тональність Фа-мажор) дозволяє ще й підспівувати текст колядки.

П'єси **№ 13 «По всьому світу стала новина»**, **№14 «В Віфлеємі новина»**, **№15 «Стала нам ся нині новина»** розраховані для виконання учнями середніх класів початкових мистецьких закладів. Оригінальні мелодії обрамлені тризвуками та септакордами, відтак фактура є здебільшого щільною, з цікавими тембральними барвами.

П'єса № 13 «По всьому світу стала новина» написана у мі-бемоль мажорі. Має ясну та чітку гармонічну мову, загалом світлий та погідний фонізм. Виключення становить два короткочасні відхилення у фа-мінор через використання зменшеного септакорду. Цікавим також є завершення п'єси співзвуччям тонічного септакорду. Відтак, автор цікаво і фахово підходить до обробки традиційного музичного матеріалу – з одного боку залишає незмінною мелодію та структуру колядки, з іншого боку – додає цікавіших гармонічних співзвучь, що було б цікаво сучасним дітям та викладачам.

П'єса №14 «В Віфлеємі новина» за фактурним та композиційним вирішенням є подібною до попереднього твору. Цікавим моментом проте є зміна метру та розміру (4/4, 3/4, 4/4).

№15 «Стала нам ся нині новина» є відмінною в плані метро-ритмічного вирішення, адже написана у розмірі 6/8. Також є значно прозорішою фактурно, більш наспівною та поруч з тим масштабнішою. Важливим моментом на мою думку є інтерпретація розміру 6/8. Варто оберегатися надмірною танцювальності, яка була б недоречною для цього жанру.

Якщо ж говорити про виконавські труднощі, то в усіх трьох колядках є певні спільні виклики для учнів, і відповідно для їх викладачів. У партіях лівої руки для гармонічної підтримки митець використовує арпеджіо, до того ж позначає кожний невеликий мелодичний мотив лігою. Відтак, перед учнем постає непросте завдання – чіткого але поруч з тим плавного та аплікатурно вірного проведення басового голосу. У партії правої руки композитор подає оригінальну мелодію колядки, підсилену акордами. Важливим тут буде знайти баланс між чітким визвученням фонізму акорду та ймовірним небажаним надто сильним та грубим проведенням партії.

Наступний блок також пов'язаний з *жанром обробки*. Це обробки українських народних пісень втілені у п'єсах **№2 «Ой, на горі жито»**, **№3 «Ой, ніхто там не бував»**, **№7 «Подольночка»**.

П'єса №2 «Ой, на горі жито» є гарним варіантом для першого знайомства учнів з жанром канону. Прозора, двоголосна фактура, впізнана мелодія, повторюваність – все це вказує на тонке розуміння митцем потреб викладачів та учнів на початку свого музичного шляху.

Наступна **п'єса №3 «Ой, ніхто там не бував»** є наступним кроком в опануванні гри на фортепіано. Цей твір написаний для ансамблю учня та викладача. У крайніх розділах тричастинної форми автор подає мелодію в октавному унісоні, що сприяє розвитку координації обох рук, чіткому злагодженому звучанню октав; в середньому розділі подібно до попередньої п'єси подає невеличкий канон.

П'єса №7 «Подольночка» є невеликою за масштабами, однак значно важчою технічно. Фактура має фактично три пласти – мелодія у партії правої руки, бас та акорд у партії лівої руки. І власне партія лівої руки виявляє найбільше викликів для юного піаніста. Учень потрібно скоординувати ліву руку так, щоб п'ятим пальцем тримати бас у половинній вартості, а першим-третім пальцем відтворювати інтервали та тризвуки у синкопованому ритмі та восьминній вартості. Відтак, має бути здійснений звуковий баланс та постійний контроль виконавського апарату, де бас має бути міцним, а синкопи – легкими.

Цікавими п'єсами, які також можна об'єднати тематично є п'єси **№6 «Дзвони в Локоті»** та **№9 «Дзвони в Пакоштане»**. Локоть – це селище на Іршавщині Закарпатської області, а Пакоштане – містечко у Хорватії.

Тематика дзвонів завжди є цікавою для вивчення. Дитина вчиться не тільки технічному відтворенню, а й розвиває уяву.

Ще одна цікава пара творів – це п'єси **№11-12**.

«Юнацький блюз» та **«Юнацька прелюдія»** - є ранніми творами митця, про що вказує сам автор.

У першій п'єсі автор відтворює звучання, характерне для стилю джазу та блюзу – синкопована мелодія у партії правої руки та гармонічна підтримка

низкою септакордів у парії лівої руки. Технічно твір не є складним і може бути чудовим варіантом для знайомства учнів середніх класів з стилем джазу.

«Юнацька прелюдія» є значно складнішою. В ній вражає розмаїття ритмічних структур та фактурних варіантів, підсилених великою кількістю випадкових знаків, короткочасних відхилень тощо.

Отже, «Фортепіанні твори для дітей та юнацтва» Володимира Волонтира виховує базові прийоми майбутнього юного піаніста на основі знайомих фольклорних інтонацій (п'єси №1,2,3,7,13,14,15). Розвиває гармонічне мислення, знайомить з найпростішими поліфонічними формами (канон), застосовує різні синкоповані ритмічні фігури. Цінним є налагодження психологічного контакту між учнем і викладачем (п'єса №3), цікавими для урізноманітнення та осучаснення навчальної програми (п'єса №5,11,12,17,19,20,21). Цей альбом є відмінним зразком інтонаційно-художнього образу сучасного світу.

ВИСНОВКИ

Без ґрунтовного вивчення мистецької палітри окремих регіонів України важко науково точно і об'єктивно відобразити культурно-мистецький процес. Як відомо, Закарпаття є унікальним регіоном, де музична культура формувалася під впливом української, угорської, румунської та словацької культур. Найбільш активні процеси становлення Закарпатської композиторської школи та становлення регіональної фортепіанної школи відбувалися впродовж ХХ століття і активно продовжуються зараз. Важливим поштовхом для активізації композиторської діяльності та створення основ для формування композиторської школи була творчість таких митців як: І.Бокшай, Р.Дьєрдь, З.Лендел, Н.Плотені, П.Милославський. Становлення професійної композиторської школи Закарпаття припадає на кінець 1930-х років, її представляють три покоління професійних композиторів, зокрема: Д.Задор та І.Мартон - перше покоління; В.Теличко, Н.Марченкова, В.Волонтир, В.Гайдук, Й.Базел - друге покоління митців які стали «ядром» регіональної організації НСКУ; В.Янцо, Р.Меденцій, М.Екман, В.Цанько – третє покоління наймолодших митців сучасного Закарпаття.

Музикознавці відокремлюють 6 періодів розвитку фортепіанної школи Закарпаття, а саме: акумуляційно-досвідний (ХІХ ст.), реорганізаційно-розбудовчий (перша чверть ХХ ст.), освітньо-стабілізуючий (20-30-ті роки ХХ ст.), інтернаціонально-ствержуючий (40-50-ті роки ХХ ст.), теоретико-розбудовчий (60-80-ті роки ХХ ст.), самодостатньо-український (після 1990-х років). Першим до формування професійної музичної освіти в Закарпатті долучився Зігмунд Лендел (1892-1970) – соліст та акомпаніатор, засновник та директор Ужгородської приватної музичної школи. Фундатором композиторської школи, зокрема і фортепіанної став його учень Дезидерій Задор (1912-1985) – композитор, піаніст, педагог, хоровий диригент, та що дуже важливо збирач народного фольклору. Найближчим послідовником Д.Задора став Іштван Мартон (1923-1996), мистецька спадщина якого включає більше 400 творів в різних жанрах. Також знаковою постаттю щодо накопичення

педагогічно-орієнтованого фортепіанного матеріалу Закарпатської композиторської школи є Еміль Кобулей (1929-2004). Продовжують традиції закладені видатними майстрами: Віктор Теличко, Володимир Волонтир, Роман Меденці, Мирослав Екман, Василь Цанько. Основними маркерами композиторської школи Закарпаття і фортепіанної зокрема є мультикультурність впливів, засвоєння та активне перетворення народної музики у академічних жанрах тощо.

Важливою віхою життя сучасного Закарпаття є музично-культурний розвиток краю яким активно займається Віктор Теличко. Він у 1994 році долучився до створення та очолив Закарпатський осередок Спілки композиторів України разом з С.Мартоном та Н.Марченковою. Вперше на Закарпатті провів фестиваль музики Є. Станковича (1995 р.), фестиваль музики М. Скорика (1997 р.). У 1998 році спільно з диригентом Віктором Плоскіною Віктор Теличко засновує міжнародний фестиваль «Музичне сузір'я Закарпаття».

У творчому доробку В. Теличка присутні різні жанри інструментальної музики, зокрема для скрипки, фортепіано та органу, створив музику до театральних вистав, вокально-хореографічні та вокально-симфонічні композиції, хорові твори, пісні для дітей, а також здійснював обробки народних мелодій. Музичний стиль Віктора Теличка базується на традиційних основах, однак, це не обмежує композитора у його прагненні до новаторства та експериментів у пошуках нових сучасних композиторських прийомів.

Фортепіанна творчість є провідною гілкою творчого спадку митця і є концентрованим виразником художніх прагнень та композиторських експериментів митця. Музична мова композитора вирізняється майстерним використанням поліфонії, де кожен елемент мелодійно виразний і гармонійно поєднується з яскравими акордами, модуляціями та зіставленням мажору й мінору. Характерною особливістю фортепіанного стилю В. Теличка є

співучість, що пронизує всі шари музичної тканини, хоча йому властиві й гострі, контрастні звучання.

«Дитячий альбом» Віктора Теличка є першим на Закарпатті зразком жанру дитячого музичного альбому. Кожна п'єса – це нова, самостійна та самодостатня історія, яка відображає епізоди проживання дня дитиною. «Дитячий альбом» побудований на подолання інтонаційних, штрихових та динамічних складностей. Спрямований на виховання свободи виконавського апарату, створення звукозображальних ефектів у програмних творах. Серед них є твори як для сольного виконання так і для ансамблів в 4 та 6 рук. Збірка складається з 17 п'єс кожна з яких має програмну назву.

Отже, «Дитячий альбом» Віктора Теличка представляє цікавий калейдоскоп музичних образів від найпростіших п'єс для найменших учнів до складних та віртуозних творів для старших класів шкіл.

Епіграфом до творчості Володимира Волонтира можуть стати його власні слова: «Любіть музику, і вона стане невід'ємною і самобутньою часткою вашого життя, наповнить його яскравими емоціями, збагатить вашу душу, вдосконалим інтелект і розширить світогляд». В історію музичної культури Закарпаття В. Волонтир увійшов як творець хорової школи хлопчиків та юнаків, тому найчисельнішою ланкою його композиторської діяльності є хорова музика. Фортепіанна музика Володимира Волонтира створювалася здебільшого з навчальною метою виховання майбутнього покоління музикантів.

У 2022 році митець завершив збірку «Фортепіанні твори для дітей та юнацтва», яка стала підсумком багаторічної композиторської праці у цьому жанрі. За словами автора ці твори важливі для пізнання народнопісенної музичної культури, виховання ладо-інтонаційного, гармонічного і метро-ритмічного слуху майбутніх музикантів та слухачів, а зрозумілі музичні образи, зручна фактура та аплікатура творів сприятимуть мистецькому розвитку і формуванню у юних піаністів правильних фортепіанних навичок. Збірка складається з 21 композиції.

Отже, збірка В. Волонтира «Фортепіанні твори для дітей та юнацтва» виховує базові прийоми майбутнього юного піаніста на основі знайомих фольклорних інтонацій, розвиває гармонічне мислення, знайомить з найпростішими поліфонічними формами (канон), застосовує різні синкоповані ритмічні фігури. Цінним є налагодження психологічного контакту між учнем і викладачем (п'єса №3), цікавими для урізноманітнення та осучаснення навчальної програми.

Отже, яскравими представниками сучасного покоління композиторів Закарпаття є Віктор Теличко та Володимир Волонтир. Розвиток фортепіанної школи Закарпаття – триває і активізується з кожним роком. Сучасні митці розуміючи запити часу створюють нові композиції, які б були придатні не тільки для виконання професійними колективами на великих сценах, а й для вжитку у педагогічній роботі у межах шкіл та фахових коледжів. Попри технічну простоту твори цих композиторів вражають багатством творчої фантазії і є цінними зразками сучасної творчості краю. Тому таку цінність представляють збірки «Дитячий альбом» В.Теличка і «Фортепіанні твори для дітей та юнацтва» В.Волонтира, вони є зразками інтонаційно-художнього образу сучасного світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арканова Л. Авторський концерт Володимира Волонтира. *Новини Закарпаття*. 2004. 15 травня.
2. Белеканич Т., Німилович О. Фортепіанна творчість Віктора Теличка. *Молодь і ринок*. 2011. № 3. С. 100-105.
3. Бондар Т., Атрощенко Т. виконавсько-педагогічні засади діяльності в професійних фортепіанних школах. <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/15728/1/Bondar%20Tamara%202022.pdf>
4. Бучок Л. «Дитячий альбом» В. Теличка як зразок сучасного інтонаційного образу світу URL: https://intermusic.kh.ua/vypusk49/Vip_49_5_Buchok.pdf (дата звернення 03.03.2025 р.)
5. Бучок Л. Особливості становлення та розвитку закарпатської композиторської школи у прикладах фортепіанної творчості др. пол. XX ст. Мистецтвознавчі записки Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. К., 2019. Вип. 35. С. 298-304
6. Бучок Л. Сподкоємність стильових традицій у сфері фортепіанної музики композиторів Закарпаття. https://www.aphn-journal.in.ua/archive/38_2021/part_1/5.pdf
7. Витвицький Василь. За океаном : зб. праць. Львів : Львівська організація Спілки композиторів України, Музикознавча комісія НТШ ім. Т. Шевченка, 1996. 132 с
8. Гордійчук О.О. Архетипи української ментальності: соціально-філософський аналіз. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Серія «Філософські науки». 2018. № 1 (84). С. 15–19.
9. Гордійчук М. Фольклор і фольклористика. Київ: Музична Україна, 1979. 250 с.
10. Грица С. В. Фольклор у просторі та часі: вибрані статті. Тернопіль. 2000. 226 с

11. Грін О.О. Професійне музичне мистецтво Закарпаття XIX – першої половини XX століття: історичний аспект. Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ управління у справах преси та інформації. 2004. 160 с.
12. Гуральник Н.П. Українська фортепіанна школа XX століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти. Монографія. Київ: НПУ, 2007. 460 с.
13. Дмитрієва О. Композиторська школа у дискурсі музичної культури. <http://mystukr.mari.kyiv.ua/article/view/152368/152319>
14. Добровольська Е.В., Романюк Л.Б. Фортепіанна творчість композиторів Закарпаття у контексті поліетнічного культурно-мистецького середовища регіону. Міжнародний науковий журнал «Інтернаука», 2017. №2 (24), 1 т. С. 35–36
15. Дочинець М. Маестро Волонтир. *Мукачєво і мукачівці*. Ужгород, 1994.
16. Заснував одну з кращих хорових шкіл України: відеоінтерв'ю з Володимиром Волонтиром.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fEaH5qVo3jI&t=1s>
17. Зігмунд Едуардович Лендел: 115-річчя від дня народження піаніста, музикознавця, композитора, педагога (1892-1970) // Календар краєзнавчих пам'ятних дат на 2007 рік: Рек. бібліогр. посіб. - Уклад.: Т. І. Васильєва; Наук. ред. В.І. Падяк; Відп. за вип. Л.З. Григаш; Вип. ред. Л.О. Ільченко. - Ужгород: Вид-во. В. Падяка, 2006. - С. 397-399
18. Калениченко А. Про деякі напрями, стилі, течії, та естетичні ситуації в українській музиці. Музична україністика: сучасний вимір. Київ, 2010, вип.. 5. С.171-196.
19. Кияновська Л. Деякі аспекти стильового аналізу регіональних музичних культур (на прикладі Галичини). Syntagmation. Збірка наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства професора Стефанії Павлишин. Львів, 200. с. 87-99.

20. Козаренко О. Феномен національної музичної мови. Львів: НТШ, 2000. 284 с.
21. Короленко О. Карпатське каприччіо Віктора Теличко. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення. Вип. 2. Ужгород: Карпати, 2010
22. Маляр Л., Худик Л. Вивчення творчості закарпатських композиторів як засобу формування світоглядних національних позицій у школярів. URL: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib.pdf>
23. Микуланинець Л. М. Біографічні концепти «Карпатського каприччіо» Віктора Теличка. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ 2022. № 4. С. 107–112
24. Микуланинець Л. М. Етнокультурологічне становлення професійної музичної культури Закарпаття у другій половині XX століття. Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Київ: Міленіум. 2009. Вип. 15. С. 184–188.
25. Микуланинець Л. Творчий життєпис Віктора Теличка: наратив музичної культури Закарпаття кінця XX-XXI століть. URL: [file:///C:/Users/WellDone/Downloads/269564-%\(1\).pdf](file:///C:/Users/WellDone/Downloads/269564-%(1).pdf) (дата звернення 03.03.2025)
26. Мокану Людмила. Життя в музиці: композитор Віктор Теличко //Українська музична газета, 2007. № 67. С. 7.
27. Мокану Л. Композитор Віктор Теличко: портрет в часі // Культурологічні джерела. – 2007. – № 3.
28. Невмережицький С. Портрети молодих. Василь Цанько: «Досить будувати стіну між музикою і слухачем». <https://mus.art.co.ua/portrety-molodyh-vasyl-tsanko-dosyt-buduvaty-stinu-mizh-muzykoyu-sluhachem/>
29. Оленич, К. Композитор Віктор Теличко. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення. Ужгород: Карпати, 2005. Вип. 1. С. 168–178.

30. Піцур Н.Т. Іштван Мартон. Творчий портрет: Монографічний нарис. Ужгород: госпрозрахунковий редакційновидавничий відділ комітету інформації. 1998. 64 с.
31. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення. Ужгород: Карпати, 2005. Вип. 1. 420 с.
32. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення. – Ужгород: Карпати, 2010. Вип. 2. 504 с. Додатки.
33. Пучко В. Закарпатська організація національної спілки композиторів України – важливий каталізатор музичного життя на Закарпатті. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство: збірка статей*. 2012. №41. С. 201-212.
34. Рак Ярослава. Творчий портрет Дезидерія Євгеновича Задора: монограф. нарис. Ужгород : Закарпаття, 1997. 56 с.: іл.
35. Росул, Т. І. Інтоніційний образ малої Батьківщини у камерній симфонії «Ремінісценції» В. Теличка. *Мистецтвознавчі записки*, 39, 130–134. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.39.2021.238707>
36. Росул Т. Становлення професійного музичного мистецтва Закарпаття як етнорегіональної ланки культури України. IV Міжнародний конгрес україністів, Одеса 26-29 серпня 1999 р. Одеса-Київ: Видавництво Асоціації етнологів, 2001. Книга 2. Мистецтвознавство. С. 414–424.
37. Росул Т. І. Стильова парадигма закарпатської композиторської школи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2022. № 1. С. 164-169
38. Теличко В. «Дитячий альбом» для шкіл естетичного виховання [Ноти]. Ужгород: Всеукраїнське державне видавництво «Карпати», 2016. 48 с.
39. Теличко В. Закарпатська організація НСКУ – історія та сучасність / В. Теличко // *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. статей*. – Київ, 2007. – Вип. 68 : «Музика в просторі сучасності: друга половина XX – початок XXI ст.». – с. 100–110.

40. Товтин Н. Становлення музичної культури Закарпаття ХХ століття (джерелознавчий аспект). Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтвознавство». Львів, 2016. Вип. 17. С. 45–52.
41. Шевченко Л. М. Сильові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.

ДОДАТОК 1

Розмова з композитором Віктором Теличко

(місто Ужгород 8 квітня 2025 рік)

– Як Ви? Як ви себе почуваете в своїй композиторській діяльності? Як на Вас впливають події в Україні і в світі, чи впливає це саме на вашу композиторську діяльність?

– Ми живемо в дуже складний час, дуже драматичний, навіть трагічний. Музикант – митець який вирізняється високою чутливістю тож, безумовно, ми переживаємо через те що відбувається. Гинуть люди, гинуть діти – це жах... І крім глибокого суму і бажання щоб це якомога швидше закінчилось задаєш собі питання: хіба не може людство обходитись без того?. Коли окинеш поглядом історію то виходить, що днів війни, на превеликий жаль більше ніж днів миру і це не мій висновок. Війна – це та реальність з якою треба жити і своїми силами і своєю творчістю намагатися якось применшити або надихнути людей щоб їхня надія не згасла і щоб ми скоріше пережили це. Я дуже радий, що я зараз в Закарпатті з сім'єю. Тут народився я, мої батьки, і цей край мені дуже близький, близька музика, фольклор.

– Які події, досвіди стали знаковими для вас як митця? Відомо, що ви реалізуєтесь у дуже багатьох сферах. Розкажіть про це.

– Мені завжди хотілося і хочеться зробити в нашому краї щось добре, позитивне. Це напевно і є рушієм всіх моїх проєктів. Зокрема, я вже 30 років очолюю Закарпатську організацію Національної спілки композиторів України, яку ми створили в 1994 році ще при житті Іштвана Мартона. Зараз нас в спілці дещо більше. Це композитори В. Гайдук, В. Теличко, В. Волонтир, В. Янцо, Р. Меденці, а також музикознавці – М. Мокану, Т. Росул, О. Керекиць, а також І. Попова, яка на превеликий жаль нещодавно пішла з життя. Загалом – 9 членів, тобто

ми компактна організація, де кожен на своєму місці, і робить максимум який може зробити в даних умовах.

Одним з перших наших творчих проєктів став Міжнародний фестиваль класичної і сучасної музики «Музичне сузір'я Закарпаття». Разом з Віктором Плоскіною ми провели перший і другий фестиваль. Згодом запрошували Євгена Станковича (він в нас був тричі), Мирослава Скорика (теж був тричі). Загалом на фестивалі у нас були виконавці і композитори з 13 країн, і цього року восени буде вже 22-й фестиваль.

Національний симфонічний оркестр, «Київська камерата», Львівський симфонічний оркестр, хорова капела «Трембіта» – це великі колективи яких дуже не просто прийняти. Я сподіваюсь що ми будемо продовжувати цей проєкт не зважаючи на проблеми.

Другий проєкт це збірка спогадів і статей «Професійна музична культура Закарпаття». Нам вдалося випустити 3 томи, по 500 сторінок кожний. Загалом це близько півтори тисячі сторінок спогадів, рецензій, та наукових статей про композиторів Закарпаття. Те що могло канути в лету, ми з Людмилою Мокану – зафіксували.

Третій проєкт це нотні видання «Музика Срібної землі». Емблему збірки створював народний художник України І. І. Ілько. Перший том – це камерні твори закарпатських композиторів; другий том – це вокально-хорові твори. Хочемо зараз випустити третій том, де буде розміщений концерт для скрипки з оркестром Іштвана Мартона. Це прекрасний твір, створений за ініціативи нашого прекрасного скрипаля Михайла Медвідя, хустянина, який колись закінчив московську консерваторію (в той час це вважалося чимось неймовірним). Це дуже гарний концерт в романтичному стилі, і виконувався він дуже рідко, а хочеться щоб ця музика звучала частіше. Є хороший запис цього твору з Львівського органного залу, у виконанні Луганський симфонічного оркестру, соліст Ігор Муравйов.

– *Ваша творчість представлена у різноманітних жанрах. А який жанр є вашим улюбленим як для слухача, і в якому ви найкраще відчуваєтеся як композитор?*

– Цікаве питання, дякую! Був час коли я написав музику до десятих спектаклів. Це музика електронна і створювалася на студії. Також в мене є Сюїта для камерного оркестру, Симфоньєта для камерного оркестру, «Карпатське капричіо» для двох фортепіано з оркестром. І напевно все ж оркестр, за своєю силою виразності посідає досить чільне місце в творчості. Але не можу сказати що фортепіанна чи вокальна музика мені не цікаві. Я не можу сказати, що якийсь жанр для мене важливіший, скоріше так – мені хочеться в кожному жанрі зробити щось цікаве.

Звичайно що оркестр він має свої дуже сильні виразні сторони і коли ми з Плоскіною ходили по всім начальникам міста і говорили, що в закарпатті має бути симфонічний оркестр нам відмовляли. Він колись був, в поганій радянській дійсності, але був а потім почалися всі ці «діла». Але нам вдалось його відродити, оркестру вже 17 років, весь час присутній кадровий голод, але зараз В. Свалявчик-Цанько робить цікаві програми. Тож і оркестрова музика мені цікава, і фортепіанна і вокальна. Я не можу сказати, що якийсь жанр для мене важливіший, скоріше всього хочеться в кожному жанрі зробити щось цікаве.

– *Ви згадували про М.Скорика. Скажіть, будь ласка, а хто для Вас став знаковою постаттю в житті як композитора, і хто з викладачів мав найбільший вплив на вас?*

– Безумовно, що знаковою постаттю є Мирослав Скорик. Одне його ім'я створювало особливу творчу атмосферу. Не так просто було потрапити навчатися в його клас, маестро мусив вибирати з поміж бажаючих студентів, і на щастя я був серед числа цих студентів.

Великий вплив був і є від Євгена Станковича. Скорик і Станкович – дуже різні композитори, дуже різні постаті. Станкович мій прямий земляк. Насиченістю, різноплановістю та глибиною музики він справив на мене сильне враження. Мені вдалося бути на кількох прем'єрах, зокрема на прем'єрі його знаменитої Камерної симфонії №3 для флейти і 12 струнних, яку потім музична комісія ЮНЕСКО визнала кращою симфонією 1985 року. Я був на цій прем'єрі, і ті емоції важко передати. Згадую – абсолютно повний зал і мертва тиша, перші скрипки починають грати, і потім флейта, і зал ніби завмер. Це було абсолютно геніально!

– Що Вас надихає? Чим ви живете та як обрали піти в музику?

– В мене мама мала дуже гострий абсолютний слух, чудову пам'ять. Музичні заняття з дитинства були цікавими для мене, на моєму шляху були чудові викладачі. Поруч з тим мені дуже добре давались точні науки, і я займав призові місця на олімпіадах. Якось, в класі сьомому, взимку приїхала комісія з московського державного університету. Всіх переможців математичних олімпіад зібрали в школі №19, дали завдання підвищеної складності, а в кінці питання: «Чи бажаєте ви навчатись в московському державному університеті?»... То був не мій день, я щось повирішував, але відчував що щось не те, і пишу «ні, я буду вступати в Ужгородське музичне училище». Цей момент я запам'ятав на все життя. –

– Клас! Дуже дякую Вам за розмову і вашу працю!

ДОДАТОК 2

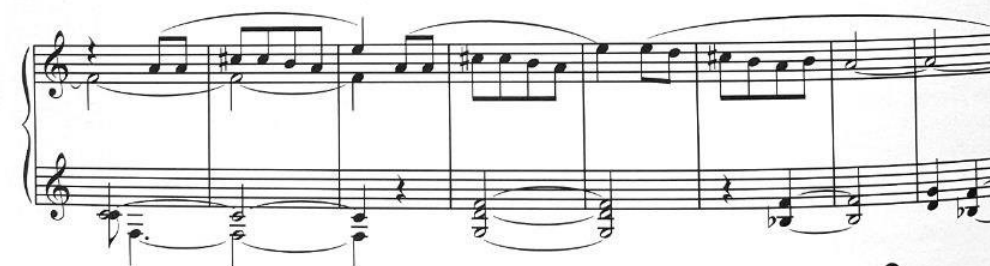
Приклади до «Дитячого альбому» Віктора Теличка

Приклад №1

MORNING

РАНОК

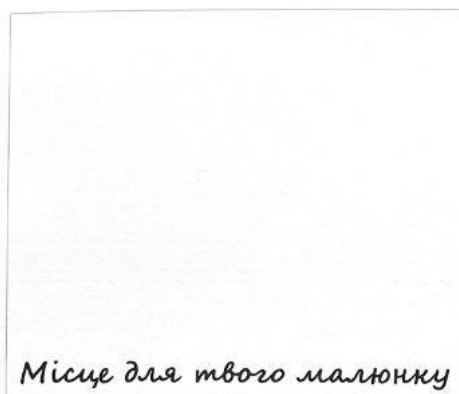
DER MORGEN



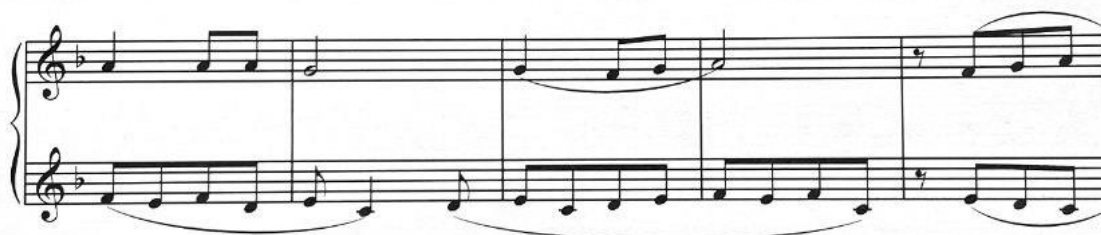
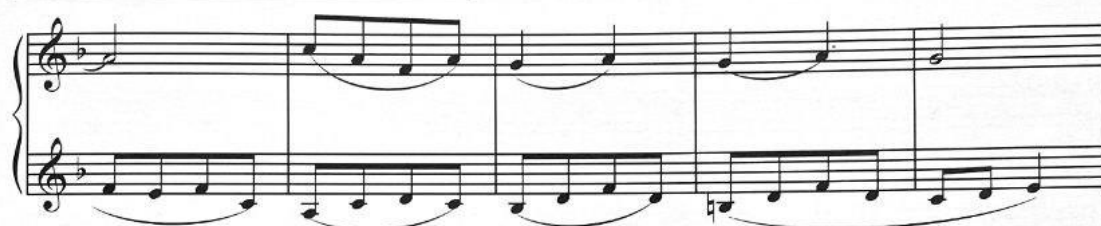
MY MOTHER

МАМА МОЯ

MEINE MUTTER



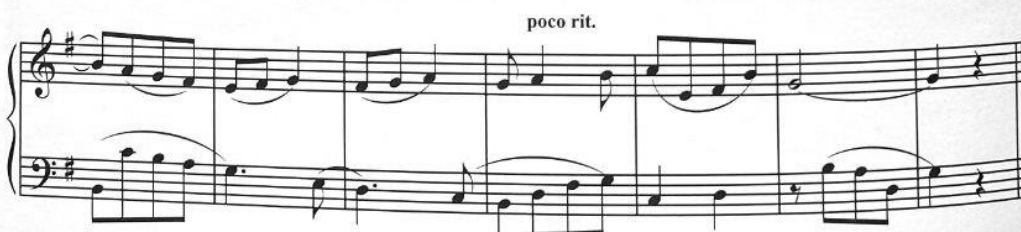
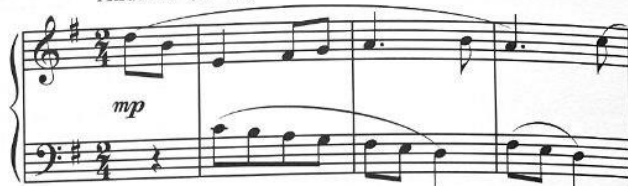
Andante (♩ = 72)



OUR GRANDMOTHER НАША БАБУСЯ UNSERE GROSSMUTTER



Andante (♩ = 74)



ANNA'S BEAR

BEDMEDIK АННИ

ANNAS BÄR

Місце для твого малюнку

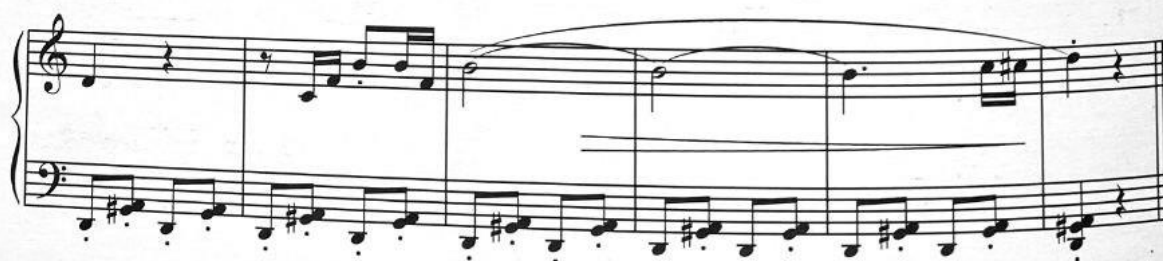
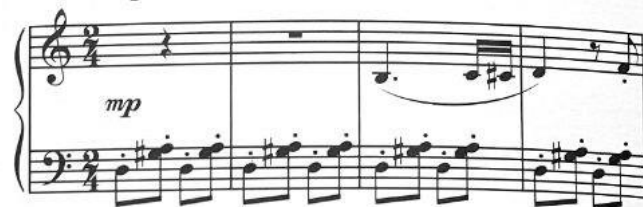
Andante sostenuto (♩ = 68)



ANGELINA'S HORSE КОНИК АНГЕЛИНИ ANGELINAS PFERD



Allegretto (♩ = 100)



ANGELINA'S WALTZ ВАЛЬС АНГЕЛИНИ ANGELINAS WALZER

Tempo di Valse

mp

mf

The musical score is written for piano in 3/4 time, marked 'Tempo di Valse'. It consists of five systems of two staves each. The first system begins with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The second system contains a key signature change to one sharp (F#). The third system features several triplet markings (indicated by a '3' over the notes). The fourth system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fifth system concludes with a double bar line and repeat dots. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

ABOUT
TRANSCARPATHIA

ПРО ЗАКАРПАТТЯ

ÜBER
TRANSKARPATHIEN



Moderato (♩ = 108)

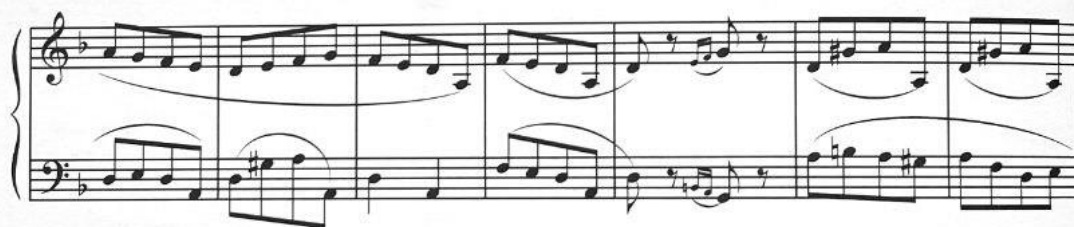


КОЛОМУУКУ

КОЛОМИЙКИ

KOLOMYJKAS





ТРОПОТЯНКА

ТРОПОТЯНКА

ТРОПОТЯНКА



Andante (♩ = 70)





LONG WAY

ДОВГИЙ ШЛЯХ

EIN LANGER WEG

Moderato (♩ = 108)

mp

mp

cresc.

mp



FALLING RAIN

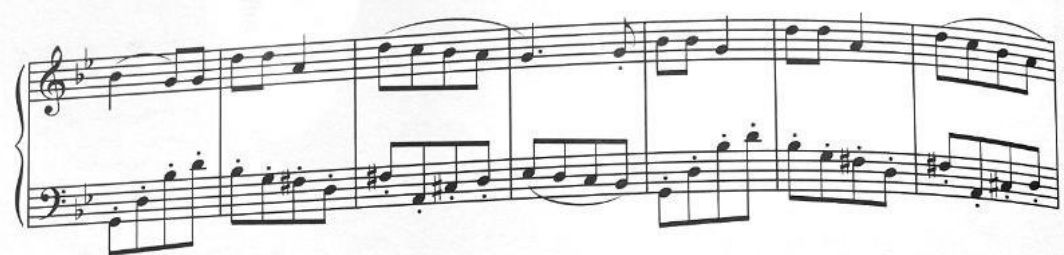
ПАДЕ ДОЩ

ES REGNET



Allegretto (♩ = 110)





ABOUT SCOTLAND ПРО ШОТЛАНДИЮ ÜBER SCHOTLAND



Andante (♩ = 74)



ABOUT SLOVAKIA ПРО СЛОВАЧЧИНУ ÜBER SLOWAKEI

Allegretto (♩ = 116)

mf

Allegretto (♩ = 116)

mf *mp*

Allegretto (♩ = 116)

mf *mp*

mp *mf*

mf *mp*

ABOUT JAPAN

ПРО ЯПОНИЮ

ÜBER JAPAN

Moderato commodo (♩ = 94)

mp

Moderato commodo (♩ = 94)

mp

mf

mf

The musical score is for a piano piece titled 'About Japan' (Про Японию / Über Japan). It is in E major (four sharps) and 2/4 time. The tempo is 'Moderato commodo' with a quarter note equal to 94 beats per minute. The score is written for piano and consists of three systems. The first system is marked 'mp' (mezzo-piano). The second and third systems are marked 'mf' (mezzo-forte). The score ends with a double bar line and a repeat sign.

25



ANNA'S LULLABY КОЛИСКОВА АННИ ANNAS WIEGELIED

Andante sostenuto (♩ = 74)

p *mp*

Andante sostenuto (♩ = 74)

p *mp*

Andante sostenuto (♩ = 74)

p *mp*

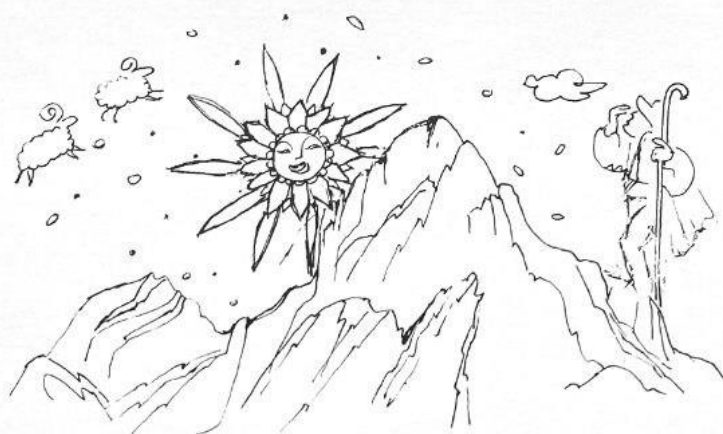
27

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The music features a melodic line in the upper staff with eighth and sixteenth notes, and a supporting bass line in the lower staff with quarter and eighth notes. The system contains four measures.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The music features a melodic line in the upper staff with eighth and sixteenth notes, and a supporting bass line in the lower staff with quarter and eighth notes. The system contains four measures. The first measure of the upper staff is marked with a *p* (piano) dynamic.

First system of musical notation, measures 1-6. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. The score is written for two staves. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). The first staff has a melodic line with a slur over measures 1-2 and 3-4. The second staff has a bass line with a slur over measures 1-2 and 3-4.

Second system of musical notation, measures 7-12. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. The score is written for two staves. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). The first staff has a melodic line with a slur over measures 7-8 and 9-10. The second staff has a bass line with a slur over measures 7-8 and 9-10.



Allegro (♩ = 128)



Allegro (♩ = 128)



The first system of musical notation consists of six measures. The upper staff (treble clef) features a continuous, flowing melody with many beamed sixteenth notes, creating a sense of rapid movement. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is placed in the upper right of the system.

The second system of musical notation consists of six measures. The upper staff continues the melodic line with intricate sixteenth-note patterns. The lower staff maintains the harmonic support with chords and moving lines. The dynamic marking *mf* is present in the lower right of the system.

The third system of musical notation consists of six measures. The upper staff shows a continuation of the melodic development. The lower staff features a more active bass line with some eighth-note patterns. The dynamic marking *mf* is not explicitly repeated in this system.

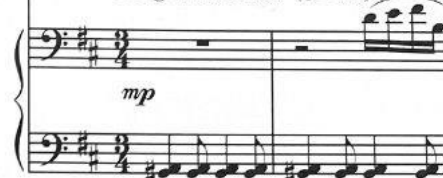
The first system of musical notation consists of four measures. The top staff (treble clef) features a melodic line with eighth-note runs and triplets. The middle staff (treble clef) provides harmonic support with chords and eighth-note patterns. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with eighth-note runs and triplets. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

The second system of musical notation consists of four measures. The top staff (treble clef) begins with a *mp* (mezzo-piano) dynamic marking. The middle staff (treble clef) continues the melodic and harmonic development. The bottom staff (bass clef) includes a *p* (piano) dynamic marking and features a *Fine* marking above the first measure. The key signature remains one flat, and the time signature is 4/4.

The third system of musical notation consists of four measures. The top staff (treble clef) continues with melodic lines and eighth-note patterns. The middle staff (treble clef) provides harmonic support. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with eighth-note runs and chords. The key signature remains one flat, and the time signature is 4/4.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 31 to 34. It is written for four staves, organized into two systems of two staves each. The key signature is B-flat major (two flats). The first system (measures 31-32) features a melody in the upper right staff with trills and slurs, and a bass line in the lower right staff. The second system (measures 33-34) contains dense, rapid sixteenth-note passages in all four staves, with some measures marked with a '7' indicating a seventh finger. The notation includes various musical symbols such as slurs, trills, and fingerings.

34

Allegro moderato ($\text{♩} = 110$)Allegro moderato ($\text{♩} = 110$)

First system of musical notation, measures 1-4. The system consists of four staves. The top two staves (treble clef) and the bottom two staves (bass clef) are grouped by a brace on the left. The key signature is one sharp (F#). The first staff has a melodic line with a wavy line above it, marked *mp* at the beginning and *p* later. The second staff has a wavy line above it, marked *mp* at the beginning and *p* later. The third staff has a wavy line above it, marked *mp* at the beginning and *p* later. The fourth staff has a wavy line above it, marked *mp* at the beginning and *p* later.

Second system of musical notation, measures 5-8. The system consists of four staves. The top two staves (treble clef) and the bottom two staves (bass clef) are grouped by a brace on the left. The key signature is one sharp (F#). The first staff has a melodic line with a wavy line above it. The second staff has a wavy line above it. The third staff has a wavy line above it. The fourth staff has a wavy line above it.

Third system of musical notation, measures 9-12. The system consists of four staves. The top two staves (treble clef) and the bottom two staves (bass clef) are grouped by a brace on the left. The key signature is one sharp (F#). The first staff has a melodic line with a wavy line above it. The second staff has a wavy line above it. The third staff has a wavy line above it. The fourth staff has a wavy line above it.

8^{va}

mf

mp

(8^{va})

Meno mosso

mf(p)

Meno mosso

mf(p)

Allegretto

mf

Allegretto

mf

accel.

accel.

ДОДАТОК 3

Приклади до «Юнацького альбому» В. Волонтира

О, хто, хто Миколая любить

Колядка

В. Волонтир

Moderato

mp

mf

mp

f

Ой, на горі жито

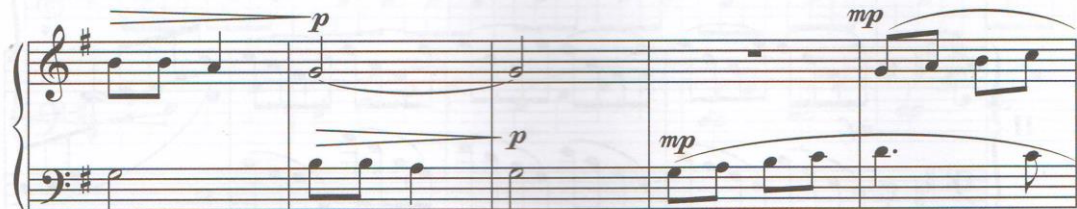
Українська народна пісня

В. Волонтир

Allegretto

mf

mf



Ой, ніхто там не бував

Українська народна пісня

В. Волонтир

Andantino

Handwritten musical score for piano, featuring two systems of staves. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The tempo is marked Andantino.

System 1:

- Hand I:** Treble and Bass staves, mostly rests.
- Hand II:** Treble and Bass staves, playing a continuous eighth-note pattern. Dynamics: *mf*.

System 2:

- Hand I:** Treble and Bass staves, playing eighth-note patterns. Dynamics: *mp (mf)*. A first ending bracket labeled "1" spans the first three measures.
- Hand II:** Treble and Bass staves, playing chords. Dynamics: *mp (mf)*. A first ending bracket labeled "1" spans the first three measures.

System 3:

- Hand I:** Treble and Bass staves, playing eighth-note patterns. Dynamics: *mp*. A second ending bracket labeled "2" spans the last two measures.
- Hand II:** Treble and Bass staves, playing chords. Dynamics: *mp*. A second ending bracket labeled "2" spans the last two measures.

First system of musical notation, measures 1-4. The music is in treble and bass staves with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo/mood is marked *mp* (mezzo-piano). The melody in the treble staff consists of eighth and quarter notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic values.

Second system of musical notation, measures 5-8. Measures 5 and 6 contain a repeat sign. Measure 7 is marked with a box containing the number 3, indicating a triplet. The dynamic changes to *mf* (mezzo-forte) in measure 7. The treble staff continues with melodic lines, and the bass staff features chords and moving lines.

Third system of musical notation, measures 9-12. Measures 9 and 10 are marked *f* (forte) *rall.* (rallentando). The treble staff shows a melodic line with a fermata at the end of measure 12. The bass staff features chords and a melodic line with a fermata at the end of measure 12.

Подоряночка

Українська народна пісня

В. Волонтир

Andantino

p

mp

mf

p

mp

p

rit.

pp

Юнацький блюз

Moderato (♩ = 92)

В. Волонтир

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 92 beats per minute. The first system includes a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melody and bass line. The third system introduces a new melody in the right hand and a bass line in the left hand. The fourth system includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The fifth system continues the melody and bass line. The sixth system concludes the piece with a final chord and a 'rit.' (ritardando) marking.

Юнацька прелюдія

В. Волонтир

Moderato *rit.* *a tempo*

p *mp* *p*

rit. *agitato* *cresc.* *rall.*

mf *mp animato* *p*

cresc. *mf*

mp cresc. *f* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

rit. *mf* *mp* *p* *pp*

По всьому світу стала новина

Колядка

В. Волонтир

Andante

mp

mf

mp

mp

p

mp

p

pp

rit.

В Віфлеємі новина

Колядка

В. Волонтир

Moderato

mp

mf

mp *mf*

p *mp* *rit.* *pp*

Стала нам ся нині новина

Колядка

В. Волонтир

Andantino

mp

mf

mp

mf

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. Первая система: две нотные системы (верхняя и нижняя). Вторая система: две нотные системы, во второй такт нижнего регистра появляется динамическое обозначение *f*. Третья система: две нотные системы, в начале — динамическое обозначение *mf*, далее — *mp*, в конце — *p*. В третьей системе присутствует знак *D.C.* (Da Capo) с повторением знака *rit.* (ritardando).

Колискова для Анни

В. Волонтир

Andante ♩. = 60

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Первая система: две нотные системы, в начале — динамическое обозначение *p*. Вторая система: две нотные системы.