

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет оркестрових інструментів

Кафедра скрипки

Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр»

на тему:

**КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ В. БАРВІНСЬКОГО,
С. ЛЮДКЕВИЧА, Б. ФРОЛЯК У КОНТЕКСТІ ГАЛИЦЬКИХ ТА
ЄВРОПЕЙСЬКИХ МУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЙ**

Виконавець: студент 2 курсу
денної форми навчання
профілізації «Скрипка»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
другого (магістерського) рівня вищої освіти
ЗАЦІХА Володимир Володимирович

Науковий керівник:
Кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри скрипки
Марта Бура

Рецензент:
заслужений діяч мистецтв України,
доктор філософії, професор
Юрій Соколовський

Львів 2025

Зміст

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ГАЛИЦЬКОЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ.....	6
1.1 Педагогічні засади Вілема Курца та Вітезслава Новака та їх роль у становленні композиторського стилю Василя Барвінського.....	6
1.2 Аналіз камерно-інструментальної творчості композитора та її зв'язки з європейською музичною культурою.....	12
РОЗДІЛ 2. ЖИТТЯ ТА МУЗИЧНИЙ СТИЛЬ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА ТА ЇХ РОЛЬ У КУЛЬТУРНОМУ ЖИТТІ УКРАЇНИ.....	19
2.1 Особистий і культурний контексти становлення Станіслава Людкевича.....	19
2.2 Суміш європейських та українських музичних традицій на прикладі музичного стилю митця.....	26
2.3 Аналіз камерно-інструментальної творчості композитора.....	29
РОЗДІЛ 3. ТВОРЧІСТЬ БОГДАНИ ФРОЛЯК ЯК ПРИКЛАД СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИТЦЯ СВІТОВОГО РІВНЯ.....	39
3.1 Музична мова Богдани Фроляк у контексті галицьких та європейських традицій.....	39
3.2 Аналіз камерно-інструментальних творів композиторки	43
ВИСНОВКИ.....	51
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	53

ВСТУП

Актуальність дослідження. Українська музика протягом багатьох століть перебувала в тіні європейських музичних традицій, які вважалися канонічними і "вищими" формами мистецтва. Її часто сприймали як "локальну", "простонародну", не здатну вийти за межі місцевих осередків музичного життя. Таке уявлення сформувалося не лише через колоніальний погляд європейських центрів на периферійні культури, а й унаслідок цілеспрямованої політики імперій, що поневолювали українські землі — спочатку Російської імперії, а згодом Радянського Союзу. Ці держави систематично знецінювали та знищували українську культурну самобутність: забороняли мову, викорінювали освіту, нищили інтелігенцію, а з української музики робили або прикрасу для офіційних свят, або ж заміник "справжньої" академічної традиції. У цьому контексті український фольклор набуває не лише мистецького, а й глибокого ідеологічного та національно-визвольного значення.

Саме на тему українських народних мелодій створювалася величезна кількість української професійної музики, в тому числі і камерно-інструментальної. На превеликий жаль цей жанр протягом довгого часу залишався слаборозвинутим в Україні. Фактично, активний розвиток камерно-інструментальної музики в Україні почався в кінці XVIII, на початку XIX століття.

Актуальність даного дослідження зумовлена необхідністю комплексного аналізу камерно-інструментальної музики українських композиторів як важливого чинника формування національної музичної культури. У роботі розглядаються особливості становлення та розвитку цього жанру, його стильові характеристики, а також окреслюється вплив на загальнокультурні процеси в Україні. Особливу увагу приділено виявленню взаємозв'язків української камерно-інструментальної музики з європейською традицією, що дозволяє не лише прослідкувати закономірності художнього розвитку, а й обґрунтувати

високий естетичний рівень вітчизняних творів у порівнянні з найкращими зразками європейської композиторської практики.

У процесі аналізу доводиться, що камерно-інструментальна творчість українських композиторів має не лише екзистенційне значення — як засіб художнього осмислення буття, — але й виконує важливу культурну функцію: репрезентує національні цінності, фольклорні джерела, ментальні риси українського народу в музично-виражальній формі. Відтак, цей пласт музичної спадщини становить невід’ємну складову європейського культурного контексту та заслуговує на подальше вивчення й популяризацію.

Мета роботи – розкрити зв’язки музики галицьких композиторів із європейською, показати її вагу не лише як педагогічного та ілюстративного характеру, але як музики, що може на рівних стояти з творами найбільш відомих світових митців. Показа вплив кожного композитора на середовище у якому вони жили та творили та які зміни вони принесли.

Завдання роботи:

1. Проаналізувати життєвий шлях таких композиторів як В. Барвінського, С. Людкевича, Б. Фроляк
2. З’ясувати як їх творчість була пов’язана з європейськими тенденціями свого часу
3. Відкрити вплив європейської музики на їх творчість
4. Проаналізувати їх твори в вимірі новаторств та художніх прийомів
5. Дати оцінку їх впливу на українське музичне мистецтво

Об’єктом дослідження є процес дослідження української музичної культури

Предметом дослідження є камерно-інструментальна творчість В. Барвінського, С. Людкевича, Б. Фроляк у контексті галицьких та європейських музичних традицій.

Методи дослідження: 1) джерелознавчий - для пошуку та дослідження музикознавчої літератури; 2) дослідницько-пошуковий - у відборі та вивченні матеріалів; 3) аналітичний - для аналізу музичного дискусу 4) музикознавчий – для дослідження для аналізу стилю та образно-інтонаційного матеріалу; 6)

концептологічний, що дозволяє диференціювати та конкретизувати інтенції композиторського мислення

Наукова новизна роботи полягає в тому, що досліджується камерно-інструментальна творчість українських композиторів в контексті її зв'язку з європейськими течіями та тенденціями, не як окрема частина, а нероздільне ціле, що доповнює одне одного.

Структура роботи є наступною: вступ, три розділи, висновки, список використаних джерел містить 45 позицій.

РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ГАЛИЦЬКОЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ

1.1 Педагогічні засади Вілема Курца та Вітезслава Новака та їх роль у становленні композиторського стилю Василя Барвінського

Народився Василь Барвінський 1888 року. Американський демограф Н. Торренс пише: “Сім’я може розвинути або знищити будь-який творчий потенціал дитини ще в дошкільному віці”. Про свою любов до сім’ї молодий композитор постійно вказував у частих листах з Праги. Його мама - Євгенія - рідна сестра Герміни Любович, що була бабцею Романа Шухевича. Дуже важливо підкреслити роль матері у становленні молодого генія. Це не лише родинне тепло, яке вона давала всій сім’ї, а і перші професійні відчуття музики, адже вона була дуже талановитою піаністкою і саме вона була першим вчителем музики Василя Олександровича [40].

Серйозну музичну освіту Василь Барвінський почав здобувати у 1896 році, коли вступив до Львівської консерваторії — одного з провідних музичних закладів того часу, який відігравав важливу роль у формуванні музичної культури Галичини. Саме там він розпочав поглиблене вивчення фортепіано, яке стало для нього не просто інструментом, а засобом глибокого творчого самовираження. Його наставником з фортепіано був видатний музикант Вілем Курц, педагог із визначною репутацією та високим авторитетом у європейських музичних колах [29 с. 6].

Це був не просто пересічний викладач, який давав технічні уроки гри на інструменті. Курц був однією з центральних постатей у розвитку фортепіанної педагогіки — він належав до когорти засновників чеської фортепіанної школи, яка згодом справила значний вплив і на львівське музичне середовище. Його ім’я асоціюється з високими стандартами виконавської майстерності та збагаченням музичної освіти в регіоні. Учні Курца вважалися не лише талановитими, але й винятково підготовленими виконавцями, які часто здобували славу на

міжнародному рівні. Вони переносили дух і традиції європейської піаністичної культури у різні країни, включно з Україною [5 с. 14].

Його внесок у розвиток музичного життя Чехії та Галичини був настільки глибоким і масштабним, що його важко переоцінити. Курц не лише навчав, а й формував нову генерацію музикантів, які несли в собі поєднання технічної досконалості та художньої глибини. Він активно впроваджував у виконавський репертуар твори видатних чеських композиторів — таких як Бедржих Сметана, Антонін Дворжак, Леош Яначек, а також інших митців, які стали символами національної музичної ідентичності. При цьому його педагогічний підхід не ґрунтувався на вигадуванні новітніх методик заради новизни. Натомість він спирався на перевірені часом принципи, які вдосконалювались упродовж багатьох десятиліть і передавались від одного покоління піаністів до іншого. Саме ця спадковість традицій, поєднана з інноваційністю у виконавському трактуванні, стала основою його непересічного внеску в музичну педагогіку [5 с. 12].

Курц продовжував школу Прокша-Гольфельда та методу Теодора Лещетицького, стараючись взяти від неї лише найкраще. Це була стара школа зі своїми певними недоліками. З методики Лещетицького він впроваджував гру, що ґрунтувалася на природі кистей із трохи вигнутим долоневим суглобом. Курц дуже сильно загострював увагу на зап'ясті та їх активному використанню. Весь цей метод ґрунтувався на роботі руки загалом, не тільки на певних її частинах [5 с. 13].

“Технічні основи гри на фортепіано” – педагогічна праця Вілема Курца, якою користуються ще і до сьогодні. Часто можна побачити негативні відгуки про дану працю, що критикують її надмірну деталізацію, вказуючи що вона сковує. Вона складається з тридцяти розділів із 36 фотографіями положень рук. Вже друга генерація студентів Курца мала великі проблеми, адже вони почали вважати, що в цій книзі вказані догми, тому покійно виконували до останньої букви все, що було вказано у праці учителя. Це дуже дивно, зважаючи, що сам Вілем Курц відразу в передмові пише, що надмірна деталізація потрібна для того

щоб студенти, що мають хороших педагогів, могли переконатися і перевірити чи все вірно вони роблять. Там показані лиш найбільш парвильні та поширені види фортепіанної техніки, але кожен студент має знайти що саме його, а не сліпо слідувати за підручником. Адже в кожного свої специфіки будови тіла, та кожен має свої відчуття і завжди потрібно виходити від природності, а фотографії служать лише прикладом, а не беззаперечним правилом [5 с. 41].

У своїй праці Вілем Курц намагався підсумувати вже існуючі фортепіанні техніки та створити можливість кожному студенту знайти корінь причини своїх проблем. Проте вказував, що дуже важливо мати розумного та талановитого педагога, що завжди може допомогти, та правильно зрозуміти вправи вказані у книзі [5 с. 44].

Курц, будучи високопрофесійним піаністом, вважав, що пальцева гра є невід'ємною частиною піаністка-виконавця. Він відкидав крайнощі анатомо-фізіологічної школи, де був нахил власне на гру вагою цілої руки. Фактично він вже тоді започаткував спосіб навчання дітей: починають від звільнення всього апарату, тобто грою всією вагою руки, а після цього пальцеві вправи. Курц впорядкував різні техніки фортепіанної гри, приділяв велику увагу фразуванню та звуковидо-буванню, а також вважав, що педагог може виховати учня, сформувавши його свідомість та дати настанови на усе життя, не тільки як для музиканта, а й як для людини. Він вважав, що педагог має бути дуже хорошим психологом, який не має права підходити до навчання кожного учня однаково, а повинен знайти інший ключ до розуміння та навчання кожного з них [33 с. 42].

На своїх уроках Вілем Курц завжди старався різнобічно розвинути кожного учня, вважаючи, що це є невід'ємна частина становлення професійного музиканта, адже був переконаний, що якісь виступи на розвиток невід'ємно пов'язані із їхньою інтелігентністю та освіченістю. Він старався заставити учнів бути дуже чистоплотними та зосередженими під час занять. Зобов'язував батьків учнів бути залученими до занять їх дітей [37 с. 47].

Таким був перший професійний вчитель Василя Барвінського. Він також виховав таких видатних піаністів та композиторів як Рудольф Фіркушний(1912-

1994), Ілля Гурнік(1922-2013), Гідеон Кляйн(1919-1945), Франтішек Максїян(1907-1971) [5 с. 15]

Після закінчення навчання у гімназії в 1906, а разом з тим і в Курца, Барвінський починає навчатися у Львівському університеті на юридичному факультеті, але на щастя, колишній вчитель радить поступити в Празький університет, де продовжити навчання музиці. В 1907 році Барвінський вступає на філософський факультет у Празі, відвідуючи лекційні заняття шанованих чеських музикознавців З. Неєдли (1878-1962) та О. Гостинського (1847-1910). Саме в цьому закладі Барвінський починає вивчати композицію та робити свої перші серйозні кроки в цьому напрямку в класі професора Вітезслава Новака (1870-1949).

Новак вважався найвидатнішим чеським композитором свого часу. Він навчався у Дворжака та був одним із найбільш улюблених його учнів[7 с. 14] Один із ранніх творів – увертюру “Корсар”, Дворжак дуже хвалив, про це Новак пам’ятав усе життя, та дуже цим гордився. Тим не менше він не був учнем, що сліпо йде стопами учителя, а вносив новаторство у музику, що творив. Навіть можна простежити, що в його музиці відчувається вплив Ріхарда Штрауса, а також французьких імпресіоністів [7 с. 19].

Проте, від свого учителя, Вітезслав Новак почерпнув глибоку патріотичність та національність. Так глибоко, як Новак, майже ніхто не досліджував чеську, а також словацьку народну творчість. Із своїх подорожей Словаччиною та Моравією, молодий композитор виніс величезну любов до природи та пейзажів цих місць, захоплення національними народними піснями та танцями. Після цих подорожей він написав декілька збірників пісень для голосу з фортепіано, дві балади для голосу з оркестром, а вплив моравійських мелодій прослуховується в усій його творчості, в тому числі в фортепіанному квінтеті [7 с. 29]

Головна тема в першій частині квінтету будується на народній пісні “Чуєш, як земля тремтить і стогне”, друга частина має в основі моравську пісню про

кохання “О Ельзо, прекрасна Ельзо”. Третя ж частина це весільна пісня, що була майстерно оброблена та використана як головна тема [4]

Народні мотиви та ритми назавжди збагатили його творчість та змогли вивести її на новий рівень. Вона дала його музиці глибину, та народну ліричність, що поєднувалася із жартівливістю та оптимізмом композитора. Новак старався передати фольклор не в чистому виді у свої музиці, а облагородити, огранити, та дати йому чарівну оправу [2].

Як педагог Новак ніколи не був диктатором, він давав повну свободу волі своїм учням і лише в крайніх випадках казав, що: “тут можна так... а тут можна так...”. Він ніколи не сковував своїх студентів, а завжди допомагав їм розвиватися саме в тому напрямку в якому їм найкраще підходило.

Можна сказати, що педагогічна діяльність Вітеслава Новака ґрунтувалася на трьох засадах:

1. Виконання творів, їх детальний розбір, обговорення
2. Аналізування класичних творів (Бах, Моцарт, Бетховен та інші)
3. Підготовка до написання симфонічних та камерних концертів

Новак вимагав у студентів перед кожними відвідинами концертів йти до нього, проаналізувати твори, що будуть виконуватися, та обговорити їх. Студенти вважали це одним із найбільш корисних занять. На уроках завжди аналізувалися твори видатних композиторів, а Новак наголошував на тому наскільки логічно та гармонійно розвивалася та еволюціонувала музична культура. На всіх своїх уроках всі правила він підтверджував прикладами, що допомагало набагато краще досягнути інформацію. Для Новака не було різниці між талантом та старанністю, можливо саме з цієї причини він сприймав помилки учнів фактично як гріхи та навіть міг кричати за це. Тим не менше, знаходячи помилку він міг сказати, що якщо це зроблено свідомо і це подобається студенту, то за помилку це не вважається, якщо ж ні, то він радив інші шляхи, що виправити її. У Новака було прекрасне відчуття гумору та він дуже любив жартувати до учнів, про те кожен жарт мав свою причину і казався з метою щоб щось виправити або допомогти [3 с. 118]

На уроках композиції у Вітєслава Новака кожен учень мав спочатку заграти свій твір. Новак дуже сильно акцентував увагу саме на практичному втіленні творів. Якщо його студент не міг сам виконати свій твір, то за інструмент сідав сам професор. Кожен твір детально аналізувався та виконувався багато разів. У випадку алогічних моментів чи занадто заплутаної гармонії, В. Новак ніколи не вказував на помилку грубо, лише м'яко пропонував кращі варіанти та мотивував учнів самостійно знайти краще рішення, не вказуючи що тут треба зробити так і не інакше [З с.118].

Вивчаючи мелодику, Новак досліджував пропорції тектоніки твору та побудову кульмінації. Переважно він приводив приклади творів чеських композиторів [З с. 118].

Гармонію він також викладав із численними прикладами творів відомих музикантів, в тому числі й на творах М. Рєгєра. Новак викладав дуже класичний підхід до гармонізації творів, проводячи його потактово, додаючи перехідні акорди. Він вчив своїх студентів, як поєднати мелодію з гармонічною основою, що вони можуть розвиватися у різних швидкостях та як поєднати два ходи [З с. 118].

Уроки поліфонії також не були без прикладів. Тут Новак часто дава як приклад твори вже свого учителя Дворжака, звертаючи увагу на гомофонну структуру. Також В. Новак приводив і свої твори як приклади. Проте варто зазначити, що на уроках він надава всі ці приклади лише як варіанти та методичний засіб, не як ідеал на який потрібно рівнятися. Новак дуже не любив коли хтось починав помітно наслідувати його та бажав розвинути в кожного учня індивідуальність [З с. 119].

Можна вважати, що жанр камерного ансамблю займав особливе місце у творчому й педагогічному світогляді Вітєслава Новака. Він сприймав його не лише як один із жанрів академічної музики, а як своєрідну квінтєсенцію всіх музичних форм — синтез глибини, тонкощів ансамблевої взаємодії та композиційної майстерності. Камерна музика, за своїм змістом і вимогами до виконавця й композитора, є однією з найскладніших форм творчості, адже

вимагає досконалого балансу між індивідуальним голосом і колективним звучанням.

Цей жанровий пріоритет Новака виявився не випадковим: сам композитор завершував навчання в Празькій консерваторії саме камерним твором — фортепіанним тріо, що свідчить про його глибоку повагу до цієї форми. Цілком природно, що й його учні переймали цей підхід. Зокрема, Василь Барвінський, навчаючись у Новака, також звертається до жанру тріо — у цей період він створює два фортепіанні тріо. А вже в останні роки перебування у Празі, завершуючи свій період формування як композитора, Барвінський пише струнний секстет — твір, що поєднує камерну інтимність із майже симфонічним масштабом мислення [29 с. 9].

Як можна побачити обидва вчителі Василя Барвінського були дуже високоякісними професіоналами. Вони дуже детально розумілися у своїй справі: Курц як піаніст та педагог, що підсумував виконавські техніки багаторічного фортепіанного мистецтва, а Новак як демократичний композитор та учитель з енциклопедичними знаннями про класичну музику, що завжди намагався розвинути індивідуальність та педантичність до своєї роботи у своїх учнях.

1.2 Аналіз камерно-інструментальної творчості композитора та її зв'язки з європейською музичною культурою

Барвінський навчаючись у Празі дуже багато перейняв з тогочасних європейських тенденцій в музичній культурі. В той час чеські та не тільки композитори створювали свою музику спираючись на народні мелодії. Саме розкриваючи фольклорний мелос композитори бажали підняти саме свою національну музику, та заявити про себе як творців своєї країни, можна вважати що цьому була причина Чехія, адже Прага стала доволі важливим центром музичного життя в Європі.

Перебуваючи в Празі Василь Барвінський пише два своїх тріо: мі-бемоль мінор та ля мінор. На жаль мі-бемоль мінорне було втрачене. Проте під час

першого його виконання у 1926 році був присутній С. Людкевич, який зробив детальну рецензію на концерт. Він казав, що це тріо фактично було першими кроками Барвінського в жанрі камерно-інструментального ансамблю, в ньому ще були відсутні явні національні риси та присутній навіть певний еклектизм, проте вже тут видний явний талант композитора та його індивідуальність [22]

Ля мінорне тріо, хоч і писалось фактично в той сам час, проте має вже набагато ясніше національне начало та народний мелос. Явно відчутній вплив Новака, який виховував любов до національної музики у своїх студентів. Це тріо є яскравим прикладом пізнього романтизму, та нічим не уступає музиці світових майстрів.

Це тріо є віртуозним для кожного з інструментів. Найбільше відповідальності та технічних складностей лягає на партію фортепіано. Зважаючи на те, що Василь Барвінський сам був високопрофесійним та високо технічним піаністом, абсолютно природно, що він надасть піаністу дуже важливу роль. Тим не менше кожна партія є рівноправною та важливою. Протягом усього тріо проходить тема, яка об'єднує всі частини, яка майстерно вплетена композитором та звучить дуже природньо.

Вже сам початок вводить у стан роздумів та ніжної лірики сольним вступом віолончелі з м'яким і теплим звуком. Вся перша частина має два головні характери: м'який та ліричний та яскравий віртуозно-жартівливий, що вперше появляється зі вступом в скрипки. Вся частина це ніби безкінечний потік води, що переливається з одного русла в інший. Вся частина має дуже цікаві тональні переходи. Побічна тема від домінантової тональності у експозиції переходить у репризі в фа-дієз мажор. Проте це все звучить неймовірно гармонійно та логічно. Немає якихось різких перепадів тем чи забивання теми гармонічним фоном, весь присутній поліфонізм звучить виважено, а різноманітність образів не здається перенасичено. Новак дуже прискіпливо до цього ставився, тому Барвінський унаслідував від свого професора цю європейську чистоплотність та неприйнятність аматорських помилок.

Дуже цікаво Барвінський розвиває тему протягом усієї частини. Такий розвиток є притаманний романтикам, проте композитор вводить українські риси в цей стиль. Кожне проведення теми звучить дуже лірично, наспівно, фактично є піснею, але за повтором міняється характер цієї пісні: в експозиції це героїко-історична пісня, в побічній партії це лірична пісня, а в розробці тема стає жартівливо-танцювальна. Такий тематичний розвиток створює відчуття варіаційної форми, що пронизує усе тріо.

Друга частина – Andante (колискова) – постає як лірична перекличка голосів на початку, що створюють гармонічну структуру. Вона продовжує головну тему твору, але в збільшеному та оберненому вигляді. Середня частина є жартувальною та веселою, що дуже нагадує епізод із першої частини. Ця частина постає в певній мірі піснею кохання, що створює великий контраст між крайніми частинами.

Третя частина – це танцювальна коломийка. Тут композитор вперше вводить гуцульський танець як основу теми. Дуже гармонійна поява сонатної форми для третьої частини замість рондо дає новизну для цього тріо. Побічна партія більше нагадує чеський ліричний танець, але з посекундними ходами між скрипкою та віолончеллю.

Все це дає цьому тріо неймовірно гармонійне та злитне звучання, утворюючи коло, де перша частина переходить в другу, а потім у третю. Монотематизм, що пронизує весь твір, та схожі тональності об'єднують частини між собою, створюючи один великий закінчений цикл. Працюючи над цим твором Барвінський постійно був під контролем у Новака. Прагнучи виконати всі навчальні завдання, композитору вдалося створити твір, що став одним із фундаментальних для початку нового періоду в камерно-інструментальній музиці України.

Фортепіанне тріо ля мінор В. Барвінського є одним із важливих прикладів його творчості. Твір синтезує образно-настрійні сфери сентиментальної української пісні та жвавий танцювальний колорит гуцульського фольклору.

Складаючись з трьох частин, В. Барвінський проводить тему з першої частини впродовж усього циклу, створюючи одне велике полотно.

Після двох тріо, ще перебуваючи у Празі, Василь Барвінський створив фортепіанний секстет до мінор(1914-1915), що одразу значно підняв планку усієї творчості композитора і вважається одним із найкращих його творів. Він був знищений, але композитор зміг його відновити майже весь, крім 30 тактів у самому кінці, які вже після смерті композитора дописав С. Людкевич.

Весь секстет звучить як міні-симфонія. Від соло вступу фортепіано чути героїчно-роздумливу тему, що перетікає у вир емоцій коли вступають інші голоси. Переплетення всіх партій не дає змоги думати про цей твір як про камерний, а лише як про масивну глибу, як заповняє звуком слухача. Композитор майстерно доповнює один голос іншими та навпаки, створюючи поліфічну фактуру, що звучить як лірична дума. Це стосується до кожної з частин. Присутність жанрового контрасту між частина дає свіжість, легкість для слухання. Дуже логічно скомпонований порядок частин створює монументальність секстету і гармонійно об'єднує весь цикл.

У цьому секстеті Барвінський майстерно передав, за допомогою власної, доволі довгої, теми, яскравий виражений народний мелос, що стає фундаментом усього, не створюючи якоїсь непотрібної штучної уваги на народних мотивах. Всі частини звучать дуже логічно та природно, без зайвої, перегруженої фактури, створюючи ліричне так глибоке звучання теми.

Перша частина у звучанні теми сильно нагадує українську думу. В ті часи можна було дуже часто зустріти думи в творчому доробку композиторів. Дума символізувала спогади про часто нелегке життя, про всі радості та переживання, що відчував композитор. Саме такою постає перша частина-варіація.

Друга варіація – скерцо – основана на темі першої, проте тут вона подана в жартівливо-танцювальному характері. Починає її перша скрипка з трелі, яку підхоплює друга з якою утворюється двоголосся в гарно зорнаментованому шестидольному ритмі.

Назва третьої варіації говорить сама за себе – «Лірники». Ця частина знову створює контрастний характер. Ця почерговість повільних та швидких частин дає свіжість та лаконічність викладу. Фактично композитор зробив цю частину смисловивою та емоційною кульмінацією всього секстету, що передає загальну співучість усього твору. Квінти контрабасу та остінатні ходи другої скрипки імітують гру на лірі. Тональний план дуже різнобарвний завдяки дуже акуратним відхиленням, які часом можна і не зауважити. Тема ж проходить тричі: від альта до фортепіано, а за останнім разом проведення теми розділене гармонійно між усіма голосами.

Четверта частина починається актакою всіх голосів. Ця варіація є дуже цікавою тим, що фактично єдина має героїчне забарвлення, без упускання ліричного начала. Цьому сприяє дводольний ритм та знову контрастний характер по відношенню до минулої варіації.

Дуже важливе місце у творчості Барвінського займає його віолончельна соната фа-дієз мінор (1926). Присвячена Новаку, сам композитор говорив про неї, як про дуже визрілий свій твір та пишався ним. Новак теж був дуже задоволений нею та писав про це в листах до Барвінського. Сама соната, хоч і може здаватися занадто розтягнутою, адже триває понад 30 хвилин, не викликає відчуття перебору.

Соната поєднує у собі складність форми із монотематизмом, це допомагає набагато краще об'єднати весь твір у один цикл без відчуття надлишку. Крім того ця тема має народне забарвлення. Сама тема доволі велика та розлога саме через її фольклорне начало, що забарвлює твір співучістю та ліризмом.

Високопрофесійно Василь Барвінський ввів фольклорні мотиви у форму сонатного алегро, де вони огранили свої інтонації та ритми. Народність у цій сонаті глибоко переплетена із класичністю та правилами професійної музики. також композитор робить акцент на шостому ступені: гармонічний зворот, що починає першу частину повторюється в другій та в третій частині. Також побічна

партія у 1 частині є в тональності 6 ступеня. У всій сонаті він дуже активно користується півтоновими зсувами та часто змінює тональності.

Фортепіанний квінтет соль мінор вважався одним із останніх творів Василя Барвінського. Роботу над цим твором композитор почав ще у Мордовських таборах, тому це був своєрідний спогад про молодість. Використовуючи фольклорні мотиви, Барвінський спробував віднайти втрачені відчуття, та згадати що дало йому натхнення творити музику. У цьому квінтеті народні теми звучать у вершині своєї ліричності та пісенності.

Головна партія звучить настільки схоже на народну пісню, що можна назвати її цитованою. Також можна почути перегукування із ля мінорним тріо композитора. В першій частині композитор плавно поєднує сонатний та варіаційний типи розвитку. Це проявляється у проведенні головної теми у декількох варіантах, головному тональних.

Дуже цікаво композитор зробив другу частину. Її виконують лише струнні, що створює дуже інтимно-ліричний настрій. Також відсутність фортепіано утворює тембровий контраст із першою частиною. Ця частина має в собі внутрішні переживання композитора опісля повернення до Львова.

Третя ж частина є детально описана С. Павлишин. Вона каже, що ця частина написана у формі рондо з гуцульським колоритом. Мелодія від тоніки з четвертим підвищеним ступенем розвивається у імітаційних проведеннях [29 с. 41]. Проте зараз можна вважати, що ноти могли бути втрачені, адже ця частина не увійшла в збірку ансамблі, що була видана в 1971 року. Зараз ансамблі виконують цей квінтет без третьої частини.

В. Барвінський був першим хто дав високопрофесійні зразки камерно-інструментальної музики в Україні. Головний лейтмотив усіх його творів – це глибокий, концентрований ліризм, сповнений теплоти та щирості. Твори зачаровують майстерно обробленим національним началом, та логічним поєднанням між собою [8 с. 567]. Проте саме жанр камерно-інструментальної музики у творчості Барвінського важливий не лише педагогічно-дедактичною метою, але і тим що кожен з творів є зразком високопрофесійної музики, що

підкоряла у свій час не лише українські землі, а й увесь світ. Творчість Василя Олександровича можна описати так: «Єдиним одвічним і незнищеним феноменом виявилася нація. Бо вона в не сумою частин, а спільнотою, зумовленою єдиним Буттям і Духом; вона – ядро такої цілісності, як вселюдство»[24, с.45].

РОЗДІЛ 2. ЖИТТЯ ТА МУЗИЧНИЙ СТИЛЬ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА ТА ЇХ РОЛЬ У КУЛЬТУРНОМУ ЖИТТІ УКРАЇНИ

2.1 Особистий і культурний контексти становлення Станіслава Людкевича

24 січня 1879 року в місті Ярославі, що нині входить до складу Польщі, але історично належить до українських етнічних земель, народився Станіслав Пилипович Людкевич — один із найвидатніших українських композиторів, музикознавців і педагогів ХХ століття. Його поява на світ стала яскравим символом духовної неперервності українського народу, попри тривалу історію територіальних змін, культурного тиску та національного переслідування [6 с.7].

На жаль, після Другої світової війни, внаслідок рішень Ялтинської та Потсдамської конференцій, багато українських етнічних територій, зокрема Холмщина, Підляшшя, Надсяння та Лемківщина — включно з Ярославом — були передані Польщі. Відтоді почався новий виток ополячення, коли українське населення зазнавало примусового переселення, асиміляції та знищення культурної спадщини. Проте навіть у цих умовах ці землі продовжували плекати українську ідентичність і давати світові справжніх митців [6 с. 8].

Цікаво, що Ярослав і його околиці вже задовго до Людкевича були колыскою українського музичного таланту. Саме тут у ХVІІ столітті народився Симеон Пекалицький (Пикулицький) — композитор, диригент, один із перших українських професійних музикантів, який досяг високої кар'єри за межами Батьківщини. Він став керівником придворної капели в Москві, що на той час була одним із головних музичних осередків Східної Європи. Хоч його життя тісно пов'язане з іноземним двором, Симеон залишався носієм української музичної традиції, яку передавав у своїх творах [33].

Ще один яскравий приклад — Дмитро Бортнянський (1751–1825), композитор світового рівня, один із творців української духовної музики, який пізніше став директором Придворної співочої капели в Санкт-Петербурзі. Дослідження останніх десятиліть відкрили цікаві факти про його походження: родина Бортнянських, за всіма ознаками, походила з села Бортне — на етнічних українських землях, що тепер опинилися по той бік кордону, в складі Польщі. Батько композитора проживав у Бортному ще до переселення в Глухів, тодішній

культурний центр Лівобережної України, де й народився майбутній митець [6 с. 10]

З раннього дитинства Станіслав Людкевич жив у родині, яка мала певний достаток: була прислуга, дитина мала няню. У 1881 році в селі Уличне народилася його сестра Олена Степанида [6 с. 14].

Перші музичні враження Станіслава формувалися завдяки галицьким народним пісням, які співали мати та няня, а також пісні старогалицьких композиторів, в головному Михайла Вербицького. Змалку він виносив у своєму серці глибоку любов до своїх шанованих попередників на музичному шляху. Ці враження глибоко вплинули на його майбутню творчість. Пізніше Людкевич проводив колосальну роботу з популяризації їх музики. Як не дивно, але у родині в побуті завжди розмовляли польською, українською починали говорити лише, як приходили в гості мешканці села. Після виявлення музичних здібностей батьки купили фортепіано, і Станіслав почав самостійно опановувати гру та імпровізувати [6 с. 15].

У 1889 році він вступив до Ярославської гімназії, де навчання велось переважно латинською, грецькою, німецькою і польською мовами. Українську мову викладали лише як необов'язковий предмет кілька годин на тиждень. Незважаючи на складні умови, саме в ці роки в Станіслава формувалися засади його майбутньої національної і творчої самосвідомості [6 с. 16]

Опісля навчання в Ярославі певний період часу ще залишається в Перемишлі. Вже там починає вести свою громадську діяльність акомпануючи на фортепіану місцевому “Бояну”. Також не витрачаючи часу Людкевич вивчає там хорові партії та часом виступає диригентом [6 с. 16]

У 1897 році Станіслав Людкевич починає навчатися у Львівському університеті, де вивчає філологію та філософію. В цей період навіть пише декілька праць, що були відзначені університетом. Важливо зазначити що одну з праць Людкевич написав латинською мовою, що свідчить про його глибоке знання мови вже у такому юному віці [6 с. 20]

Навчаючись в університеті його науковим керівником був Олександр Колеса (1867-1945) – видатний мовознавець, фольклорист, викладач, громадський діяч. Був одним із тих, хто заснував українську славістичну наукову школу. Вивчав “Слово о полку Ігоревім” та намагався довести саме українські корені цього твору. Був першим ректором Українського вільного університету у Відні. Він був братом Філарета Колесси [38]

Під час навчання у Львівському університеті Станіслав Людкевич вів дуже активне громадське життя – працює у “Львівському Бояні”, член “Академічної Громади”, брав участь у підготовці 25-ліття творчої діяльності Франка, до чого написав вокально-симфонічний твір “Вічний революціонер” на слова поета. Пізніше Франко хвалив його за цей твір [6 с. 22]

Після закінчення університету викладає у гімназіях Львова та Перемишля. В ці роки (1902-1903) у Львові концертував чеський диригент Л. Челянський з симфонічним оркестром. Пише симфонічний твір “Капріччьо”, який вперше виконав чеський диригент. В цей час Людкевич чує музику світових майстрів таких як Дворжак, Малер, Брукнер та інших. Ці концерти мають такий великий вплив на композитора, що пізніше він сам казав, що без цих концертів “не було би Людкевича композитора” [6 с. 25]

У 1903 році у Львові засновано Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка. Людкевич стає там педагогом під керівництвом А. Вахняного. Розуміючи що сам теж не може зупинятися в музичному розвитку, Людкевич починає брати уроки у Галя та Солтиса. Крім цього їде до Відня та вивчає музикознавство у Віденському університеті. Слухає лекції Г. Адлера, О. Цемлінського, Г. Греденера та інших. Часом старається й сам читати лекції про український фольклор популяризуючи його. Після цього їде на певний час до мюнхена та Лейпцігу, щоб на повну відчутти музичні тенденції Європи [6 с. 27]

Після свого навчання за кордоном, що тривало протягом 1906-1908 років Станіслав Людкевич повертається до Львова. У 1910 році він стає директором музичного інституту ім. . Лисенка. Пропагує гру на фортепіано, вважаючи, що саме цей інструмент найкраще допомагає познайомитися з музичним

мистецтвом. Наступні роки починає приділяти уваги композиторській діяльності. Пише хор “Підлисса” (1911) на слова Шашкевича, кантату “Вільна Україна” (1912). До написання цих творів композитор вже створив доволі багато солоспівів [6 с. 33]

У 1913 році Станіслав Людкевич закінчив писати твір для хору та симфонічного оркестру “Кавказ”. Робота над цим шедевром з довоєнного періоду творчості композитора тривала 11 років. Він складається з чотирьох частин. Дуже цікаво те, що перша частина було створена у 1904, з назвою “Прометей”, а друга частина, що називається “Молитва” була написана першою – в 1902 році. Вперше твір було виконано 1914 року на Шевченківському концерті з величезним успіхом. Диригував сам композитор [6 с. 34]

Під час першої світової війни Людкевич попадає в російський полон і його вивозять спочатку в Казахстан, а після в Узбекистан. Тут він не втрачав часу та вивчав фольклор азійських народів. Пише хоровий твір а capella “Сонце заходить, гори чорніють”. Пише твір на азійських народних мотивах: “Пісня про схід Сонця”(1916-1919)

Повернувшись до Львова Людкевич знову стає директором Музичного інституту ім. М. Лисенка у 1918 році. Дуже активно займається розвитком інституту. Відкривається багато його філій. Людкевич пише багато педагогічних праць та виступає з лекціями. Диригує “Львівським Бояном”, організовує концерти для нього. До сорокаріччя “Бояну” Людкевич пише кантату “Наша дума, наша пісня не вмре, не загине”. З 1935 року є постійним членом НТШ.

В тридцятих роках Людкевич вступає в Союз Професійних Українських Музик(1934-1939). Пише в журналі “Українська музика”, який видавався Союзом. Але після включення західних земель України в склад радянського союзу СУПРОМ та його журнал ліквідовуються [6 с. 40]

У післявоєнні роки в творчості Станіслава Людкевича спостерігається помітне зміщення акцентів від хорових жанрів до інструментальної музики. Це не було випадковим або спонтанним рішенням — радше, природним і складним

процесом, що відображав як особисту еволюцію митця, так і драматичні зміни в історії та культурі українського народу [6 с.41].

Серед основних причин такого зсуву можна виділити кілька взаємопов'язаних чинників. Перш за все — загальноєвропейські жанрові тенденції: у середині XX століття інструментальна музика переживала новий розквіт, відкривались нові форми, техніки й концепції. Молоді композитори активно шукали експресивні можливості без тексту, і Людкевич, попри свій вік, не хотів залишатися осторонь. По-друге, сам розвиток Людкевича як композитора підказував йому потребу в нових формах самовираження. Інструментальна музика дала можливість глибше і вільніше передавати внутрішній світ, драму й філософію буття — часто без слів, але з не меншою силою. Втім, найболючішим фактором була політична атмосфера. У багатьох випадках «слово» ставало занадто складно сказати. Саме тому інструментальна музика стала формою мовчазного спротиву, способом зберегти і передати український зміст без прямого тексту. Це була музика шепоту й протесту, де українська душа промовляла вже не через хор, а через скрипку, фортепіано, симфонію. І хоч вона була безмовною в буквальному сенсі, ця тиша часто звучала гучніше за тисячі вигуків [6 с. 42]

У 1920 пише “Меланхолійний вальс” по оповіді О. Кобилянської. Опісля пише симфонічну поему “Каменярі”. В 1926 його було виконано вперше, що в тогочасній Галичині, що знаходилася під Польщею було дуже складно та зухвало. У 1928 році пише “Стрілецьку рапсодію” (“Галицька рапсодія” за радянського союзу). З 1920 по 1929 працює над фортепіанним концертом. Навіть через багато років композитору не подобається його фінальний вигляд і в пізні роки композитор ще раз його переписував. У 1935 році пише симфонічний твір “Веснянки” – останній твір для симфонічного оркестру перед другою світовою війною [6 с. 44].

Уся музична спадщина Станіслава Людкевича, створена до Другої світової війни, наскрізь просякнута глибоким патріотизмом і національним духом. Його твори — це не просто мистецькі витвори, а потужні звукові маніфести, покликані

розбудити в українців почуття гідності, пам'яті й любові до рідної землі. У його творчості майже неможливо знайти твір, що не базується на українських народних мелодіях чи не має національно-духовної основи. Ці мелодії, як живі нерви народу, проходять крізь кожен партитуру — то ніжно тужать, то героїчно звучать, то закликають до пробудження. Кожен його твір можна сприймати як музичне звернення до нації: не забувати свого коріння, не втратити свого голосу серед чужих мов і впливів, не зрадити своїх предків. Особливе місце у творчості композитора посідають такі монументальні вокально-симфонічні полотна, як кантата «Кавказ» на слова Тараса Шевченка та ораторія «Заповіт». У них національний заклик до свободи, боротьби, гідності й самопожертви досягає емоційного апогею. Людкевич не просто писав музику — він формував музичну свідомість українського народу, відчуючи обов'язок перед предками й відповідальність перед майбутніми поколіннями. Його твори — це музичні документи національної пам'яті, в яких голос України звучить гучно, щиро й нескорено.

Вже в часи німецької окупації Людкевич пише хоровий твір «Конкістадори», а в 1941 кантату «Наймит». Ці твори були написані на слова Франка. Ці твори можна вважати своєрідною реакцією на події в Україні [6 с. 44].

Після приходу радянського союзу в захід України вже набагато менше матеріалів про те як композитор почувався і які в нього були тривоги. Починаючи з 1950-х років, у радянському культурному просторі розгортаються приховані, але цілеспрямовані атаки на Станіслава Людкевича та львівську організацію композиторів, яку він фактично уособлював своїм авторитетом. Відкрито виступити проти Людкевича ніхто не наважувався — його ім'я було надто вагоме, його внесок у музичну та національну культуру України — незаперечний. Це була постать, яка вже за життя стала символом, і торкатися її наряду означало б наразитися на осуд не лише серед української інтелігенції, але й серед широкої мистецької спільноти [6 с. 46]

Однак у СРСР прямота була зайвою — тож атаки були завуальованими, добре спланованими та інформаційно підтриманими. Почалося все з анонімних і замовних статей, що з'являлися у львівській пресі, а згодом навіть у центральних радянських виданнях — зокрема в Москві. У них лунали звинувачення у «формалізмі», «неактуальності» й навіть у "відставанні від життя", що було характерним тавром для тих, хто не вписувався в рамки радянської ідеології. Львівську композиторську організацію, яку очолювали вихованці Людкевича або ті, хто надихався його традицією, почали представати як осередок музичного консерватизму, нібито відірваного від "реального соціалістичного життя" [6 с. 52].

За цими критиками ховалася глибша ідеологічна мотивація: Станіслав Людкевич уособлював українську національну школу в музиці — ту, що не соромилася свого коріння, мелосу, мови, історичної пам'яті. У часи, коли мистецтво мало стати "інструментом партії", його спадщина виглядала занадто вільною, надто «українською», надто справжньою. Тож з ним не сперечалися вголос — його намагалися заштовхнути в тінь, обійти, витіснити через послаблення його середовища, дискредитацію учнів, редагування історії музики. Цей період — це історія культурного спротиву без бою, але зі щоденним тиском. І водночас — це ще одне підтвердження сили Людкевича як постаті: він залишився собою навіть тоді, коли навколо намагалися стерти саму суть українського мистецтва.

Незважаючи на все Станіслав Людкевич отримує в 1954 році звання Народного артиста Української РСР. Попри всі намагання друзів та знайомих композитора поставити оперу “Довбуш” Людкевича на сцені, щоб відсвяткувати 75-річчя композитора, не вдалося [6 с. 55].

В Москві думки про композитора лише погіршувалися, про його ювілей навіть не було найменшої згадки у журналах та газетах. Тим не менше Людкевича це взагалі не турбувало. В своєму віці він розвинув таку активну громадську та творчу діяльність, якій можуть заздрити молоді композитори усього світу. На 85-річчя Станіслав Людкевич зміг поставити кантату-симфонію

“Кавказ” та кантату “Заповіт” та отримав державну премію УРСР ім. Т. Шевченка. В 1969 році композитора визнано Народним артистом СРСР [6 с. 60]

Любов та пошана до Людкевича в Україні були настільки великими та всеохопними, що навіть в Москві визнавали його велич. В журналах виходила інформація про святкування його ювілею, в Києві проходили конференції присвячена творчості композитора [6 с. 63].

Проте на превеликий жаль у рік свого 100-ліття композитор помер. Але він відійшов зі знанням того, що він встояв та не прогнуса. Його праця жива і буде продовжена. По всьому світу був сум за смертю гіганта українського музичного мистецтва, громадського діяча, фольклориста та справжнього патріота своєї Батьківщини [6 с.70].

2.2 Суміш європейських та українських музичних традицій на прикладі музичного стилю митця

Музичний стиль Станіслава Людкевича глибоко пов’язаний із народною творчістю. Композитор протягом усього життя збирав народні пісні, систематизовував їх та фактично творив свою музику на їх подоби. Музичний стиль Людкевича розвивався вбираючи у себе народні мотиви, ритми, настрої, створюючи власний унікальний стиль, що не був грубо насаджений на народну творчість, а майстерно переплетений з нею. Дуже важливу роль відіграв жанр коломийки у його творчості, а у ранніх творах він був провідним [19].

Людкевич дуже прогресивно ставився до впливів європейських віянь на українську музику, приділяючи особливе місце німецьких та італійським. Навіть каже, що саме ті, хто виступають проти цього і є руйнівниками розвитку українського музичного мистецтва. Проте Людкевич також вважав, що не можна займатися дослівним повторенням, а творити власну національну музику в контексті модерних європейських традицій. Це він доводить власною творчістю, що має яскравий приклад поєднання європейських композиторських технік, що були притаманні пізньому романтизму [17 с. 210]

Людкевич вважав музику засобом формування національної свідомості. Його симфонічні твори, зокрема кантати «Кавказ» і «Заповіт» на слова Тараса Шевченка, є прикладами поєднання глибокого патріотизму з високим мистецьким рівнем. Ці композиції вирізняються монументальністю, драматизмом та використанням фольклорних елементів у симфонічному контексті [27].

У хоровій музиці Людкевич проявив себе як майстер поліфонії та глибокого психологізму. Його обробки народних пісень, романси та камерні твори відзначаються тонким відчуттям тексту та мелодії, що дозволяє передати емоційний стан та настрій.

Освіта Людкевича у Відні та Лейпцигу сприяла його ознайомленню з європейськими музичними течіями. Він захоплювався творчістю Ріхарда Вагнера, що відобразилося у використанні розширеної гармонії та драматичних засобів виразності у його творах. Проте, на відміну від Вагнера, Людкевич зосереджувався на національній тематиці, адаптуючи європейські техніки до українського контексту. Станіслав Пилипович дуже структурує свою музику на фольклорі та народних піснях, що є абсолютно протилежним до індивідуальності Ріхарда Вагнера [17 с. 209]. Дуже яскраво можна почути вплив Вагнера саме у кантаті «Кавказ». Тут прослуховується лейтмотивний розвиток, масштабність та вага оркестру, хроматичні гармонії, що так характерні для німецького композитора [36]. У цій кантаті-симфонії Людкевич використовує лише три найяскравіші строфи із усієї поеми Тараса Григоровича Шевченка. За допомогою цього, композитор вводить дуже різкі контрастуючі між собою головні образи, які стають майже епіграфом усього твору. Також тут Станіслав Пилипович використовує дуже новітні методи письма: багатогранні інтонаційні джерела, майже повне знищення тональних централізацій у гармонічних ходах, розмитість конкретних рамок форми, за допомогою яких композитор занурюється у глибину поеми.

У фортепіанній, а також частково у вокальній творчості можна відчутти дуже сильний вплив музики Шумана та Брамса. Це, на сам перед, виступає у

самих принципах використання народно-пісенної творчості. Розвиток фольклорного матеріалу відбувається через вплив контрастних жанрових елементів, через виведення його в ранг професійної пісні. Для прикладу в фортепіанному циклі варіацій «Елегії» Станіслав Людкевич розвиває пісенну мелодію через жанрове пере забарвлення, що додає, майже, протилежні їй образні риси. Тут також постає типова для Шумана та Брамса риса – єдність дискретності, де кожна варіація звучить закінчено та самостійно, і при тому наскрізність розгортання форми [17 с. 212]

Усі класичні форми у Людкевича є доведені до ідеалу. Його сонати, фуґи чи варіанції можна аналізувати як взірці. Поліфонічні прийоми для композитора є одними з головних засобів розвитку тематичного матеріалу. Варто додати, що поліфонія у Станіслава Пилиповича глибоко переплетена з українським фольклором, що робить її по особливо чаруючою. У Гармонічній мові гармонічна мова включає хроматизми, модальні обороти та м'які тональні зміщення. Людкевич дуже майстерно використовує надбання різноманітних композиторських шкіл: полістилістичний, поліжанровий синтез засобів виразності, що часом набувають дуже жартівливого характеру, а часом абсолютно навпаки – вражають глибиною [18].

Музичний стиль Станіслава Людкевича є унікальним поєднанням українського фольклору та європейських симфонічних традицій. Його творчість відображає прагнення до національного самовираження та збереження культурної ідентичності через музику. Стиль композитора поєднує постромантизм із українськими фольклорними джерелами [17 с. 224] Дуже складно правильно розподілити етапи творчості митця, адже фактично в ранньому етапі свого музичного життя композитор створює найбільш рішучі та сміливі твори, такі як кантата «Кавказ», а в пізніх роках Станіслав Пилипович менше цікавиться новітніми музичними віяннями [18]

Як композитор, педагог і науковець, Людкевич зробив неоціненний внесок у розвиток української музичної культури. Вплив європейської музичної традиції на стиль Станіслава Людкевича є фундаментальним і багатограним.

Західноєвропейська школа надала композитору технічну майстерність, естетичну глибину й розуміння великих форм. Проте Людкевич ніколи не копіював — він трансформував ці впливи відповідно до української національної ідеї. Саме тому його стиль є унікальним: європейськи витонченим і водночас глибоко українським.

2.3 Аналіз камерно-інструментальної творчості композитора

Цей вид творчості Станіслава Людкевича є не надто великим, але за музичною цінністю нічим не уступає іншим його творам. Тут яскраво проявляється майстерність та любов композитора до української творчості у вигляді переплетення фольклору з професійними музичними засобами виразності. Ці твори вирізняються заглибленістю, емоційною стриманістю, інтимним характером. Людкевич чудово відчуває можливості кожного інструмента, особливо альту, віолончелі, скрипки, і будує тонкий діалог між голосами, що нагадує інтелектуальну розмову. Його камерна мова сформована під впливом Шумана, Брамса, з елементами варіаційності, контрапункту, вільної ритміки. Гармонія часто збагачена модальними елементами, поліфонічними зворотами, але завжди підпорядкована мелодії.

Першим зверненням Станіслава Людкевича до жанру фортепіанного тріо стала його обробка симфонії Михайла Вербицького ре мажор, здійснена у 1912 році. Важливо наголосити, що йдеться не про буквальну транскрипцію симфонічного твору, а про глибоке переосмислення його змісту в камерному форматі. Зберігаючи основні тематичні лінії, стилістичні риси та інтонаційний колорит оригіналу, Людкевич водночас виявляє авторську інтерпретаційну ініціативу. У своїй версії композитор збагачує фактуру, вводить нові штрихи, динамічні й агогічні нюанси, що надають звучанню додаткової виразності, а самій музиці — камерної пластичності й емоційної насиченості. Такий підхід свідчить не лише про високу майстерність Людкевича як аранжувальника, але й про глибоке розуміння внутрішньої суті симфонічного матеріалу Вербицького.

Твір користується популярністю серед виконавців та неодноразово звучав у камерних програмах українських і закордонних сцен.

Першим же твором для тріо який Станіслав Людкевич написав особисто, був «Ноктюрн» (1914). Цей твір написаний на українську народну пісню «Ой не світи, місяченьку». Також можна почути мелодичні інтонації народних пісень, що подібні до головної [14 с.131].

«Ноктюрн» становить собою одночастинний твір, побудовану за принципом простої тричастинної форми. Зовнішні розділи – перший і третій – мають виразний наспівний характер, що пов’язаний із фольклорним тематизмом, зокрема з інтонаційними моделями української народної пісенності. Їхнє мелодичне розгортання ґрунтується на співучій, протяжній лінії, яка сприяє створенню ліричної, інтимної атмосфери.

Середній розділ має у собі звуконаслідування дзвону, що передає настрій спокою та гармонії, після цього у струнних з’являється хорал, що забарвлюється дрібними мотивами фортепіано. Це все створює споглядальний настрій, менш емоційний ніж крайні розділи. [14 с.132]

Особливістю «Ноктюрну» є також тонке поліфонічне письмо. У партіях скрипки та віолончелі композитор інтегрує поліфонічні елементи, зокрема короткі імітації, що збагачують вертикальний пласт фактури й водночас створюють ефект інтимного камерного діалогу. Така поліфонічна організація звучання є прикладом глибокої майстерності автора у галузі тематичної роботи.

Основна тема твору має мрійливо-елегійний характер, що поступово трансформується у відтінки меланхолії та ледь вловимого суму. Цей настрій значною мірою зумовлений її інтонаційною спорідненістю з українською народною піснею, що функціонує як джерело емоційного змісту й стилістичної ідентичності композиції.

«Ноктюрн» як перша самостійна спроба Людкевича тріо є прикладом бажання композитора розвинути жанр камерної музики в Україні. Цей твір не вражає зрілою майстерністю композитора, але показує його любов до народних пісень та зачаровує лаконічністю при прослуховуванні [14 с.132].

Дуже важливе місце в камерно-інструментальній творчості Станіслава Людкевича займає його фортепіанне тріо фа-дієз мінор (1921). Цей твір разом із низкою інших композитор доопрацьовував у 1950-тих роках. Це тріо поєднує у собі чарівність народних пісень із неймовірно чутливими та навіть трагічними переживаннями створюючи драматичний настрій, що тримає у напруженні безперервно протягом усього тричастинного циклу [14 с.132].

Сам початок відразу створює дуже драматичну та рішучу атмосферу, адже тріо починається із теми віолончелі, що має характерні ознаки карпатської народної музики. Вступ композитор починає звуконаслідуванням трембіти, що посилюють драматичність. Також це відчуття підсилюється завдяки спеціально виділених секунд. Побічна партія є цікава тим, що не є повністю контрастною до головної, а зберігає емоційну напругу завдяки ладовій та ритмічній нестійкості, попри це вона всеодно залишається ліричною. Розробка ж нагадує те, як буде Людкевич розробку у своїх симфоніях. Він починає її трембітою із вступу, далі ж розробка фактично весь час використовує лише матеріал головної теми. Кода ж знову повертає рішучий характер та імітацію трембіти, а пунктири із головної теми підсилюють яскравість та кульмінаційність усієї частини [14 с. 132].

Друга частина ж постає повним контрастом до першої. Вона є дуже лірична, та написана фактично у формі романтичної пісні без слів. Середній епізод має відчутний вплив азійської методики. Він фактично має роль скерцо у тріо. Станіслав Людкевич використовує тут теми, що записував перебуваючи у російському полоні в середині Азії. Ця мелодика та ритмові структури додає жартівливого характеру середньому епізоду [14 с. 135].

Фінал тріо теж є контрастним по відношенню до перших двох частин. Ця частина звучить як справжнє народне свято це контрастує із рішучістю першої частини, адже тут тема звучить набагато радісніше, без трагізму. Танцювальна запальна карпатська тема є дуже емоційною та створює емоційний вихор, що творить кульмінацію всього тріо. Фінал написаний у формі рондо-сонати. З розвитком теми, мелодія набуває рис похідних пісень. Композитор трохи

перевантажує цю частину, адже з кожним повтором додає додаткових елементів, що в кінці звучить занадто важко. [14 с. 136]

Фортепіанне тріо Фа дієз мінор Станіслава Людкевича — це один із найкращих прикладів камерно-інструментальної музики радянської України, який демонструє високий рівень музичної майстерності композитора та його здатність поєднувати традиції з новаторськими європейськими течіями. Він є прикладом камерної музики, яка використовує національні мотиви, але в той же час орієнтується на загальноєвропейські тенденції, такі як імпресіонізм і модернізм.

У своїй творчості Станіслав Людкевич дуже багато часу приділив баладі «А із ночі, із вечера». Вперше він створив обробку даної балади для жіночого хору а capella у 1909 році. Вперше її виконали у 1910 році. У 1918 році ця балада була видана у збірнику «Ще не вмерла Україна» як транскрипція для фортепіано. Вже в 1920-их роках Людкевич переклав баладу для мішаного хору а capella. У 1954 році композитор пише фортепіанні варіації на тему балади. А у 1959 році композитор перекладає фортепіанну баладу для струнного квартету. Це сталося в часи підготовки до 80-ліття композитора. На жаль імен перших виконавців даної балади немає [32].

Твір відкривається викладом теми, в якій вже закладено інтонаційне зерно всієї подальшої драматургії. Варіації, що слідують за експозицією, демонструють широку палітру жанрових асоціацій: поряд із західноєвропейськими танцювальними формами (тарантела, менует, повільний вальс) композитор вводить суто українські інтонаційні моделі, зокрема «шумку» та «прялку». Така стилістична різноманітність створює ефект емоційної полівалентності й віддзеркалює змінні стани ліричного суб'єкта.

Центральним драматургічним вузлом твору виступає чотириголосна fuga, що виконує не лише роль кульмінації, а й функціонально завершує розвиток тематичного матеріалу, надаючи йому логічної завершеності. У фузі Людкевич майстерно використовує техніки стрімкого насичення фактури, імітаційного розвитку та контрапункту, які дозволяють йому поступово розгортати

внутрішню драму, що виводить слухача за межі побутового наративу. Підсилена поліфонічна тканина контрастує з попередніми варіаціями, концентруючи емоційну енергію в єдиній точці напруги. Завершується твір кодою — *Lento lugubre*, де, після максимального драматичного підйому, настає поступове згасання — гармонійна трансформація від мажору до мінору символізує трагічну неминучість розв'язки.

Загалом структура «Балади» свідчить про досконале володіння Людкевичем варіаційною формою, його вміння поєднати фольклор з класичними формами та поліфонічною прийомами високого рівня. Це не лише зразок національного камерного стилю, але й зразок синтетичного мислення, властивого зрілому етапові творчості композитора.

Також Станіслав Людкевич створив мініатюри для струнного квартету у 1968 році [28]. Це вісім невеликих п'єс, що мають у своїй основі мелодії української народної творчості. Вони відзначаються своєю лаконічною структурою та виразною мелодійністю, характерною для української народної музики.

Кожна з п'єс має свою назву:

1. Старовинна пісня
2. Малий романс
3. Школярська пісня (Веселе хлоп'яче життя)
4. Колискова №1
5. Колискова №2
6. Сирітське голосіння
7. Хоровод
8. Кізо́чка з колядою

Мініатюри для струнного квартету Станіслава Людкевича показують високохудожній зразок української камерно-інструментальної музики, що поєднує фольклорне начало з класичними формами. Мініатюри, зокрема «Старовинна пісня», «Малий романс», «Сирітське голосіння» або «Кізо́чка з колядою», вирізняються гнучкою мелодикою, м'якою гармонією,

використанням модальних структур, поліфонічною текстурою й динамічною драматургією. Хоч більшість цих мініатюр є перекладами творів композитора для інших інструментів, ці твори є прикладом зразкового розуміння жанру митцем. Людкевич трактує струнний квартет як живу тканину, в якій кожен голос виконує важливу інтонаційно-емоційну функцію, наближаючи камерну мову до симфонізованого типу. У цих творах поєднуються простота і витонченість, доступність і глибина, а також вимагається від виконавців чутливість до фольклорних витоків, високий рівень ансамблевої культури та виразова техніка. Таким чином, мініатюри не лише фіксують окремі національні типи музики, а й виводять їх на рівень узагальненого художнього символу, утверджуючи українську традицію як самодостатню в європейському камерному контексті.

Обов'язково потрібно згадати про сонату для скрипки та фортепіано, яку Станіслав Людкевич написав у 1926 році. У ній поєднано традиції класичної форми, Український фольклор та новаторські гармонічно-структурні пошуки. Композитор послідовно відходить від ортодоксальної сонатної схеми, надаючи перевагу драматургії симфонічного типу, де кожна частина — не лише окремий розділ, а логічно пов'язана ланка загального художнього задуму [42].

У творі чітко виявляється тенденція до розширення семиступеневої ладової системи, що було характерним для музичного стилю 1920-х років. Людкевич, як і його сучасник Б. Лятошинський, експериментує з гармонічною мовою, збагачуючи її поліладовістю, діатонічно-хроматичними зіставленнями, альтерованими структурами та полігармонічними вертикалями. Партії скрипки і фортепіано трактуються як рівноправні: кожен інструмент реалізує самостійну драматургічну лінію, часто функціонуючи як темброве або ритмічне опозиція до партнера. Таке трактування створює ефект оркестрового мислення в межах камерного ансамблю [42].

Перша частина сонати має імпровізаційно-вільну форму з елементами сонатного алегро. Головна тема — кантиленно-лірична, з характерними пісенними інтонаціями. Тематичний матеріал розгортається за принципом

варіаційного розвитку з активним використанням поліфонії. Характерною є відсутність чітко окресленої експозиції чи репризи: теми трансформуються, поступово збагачуючи музичну фактуру. Відчувається глибока філософська рефлексія, що реалізується через неспішний темп, заглиблений настрій, м'яку поліладову гармонію.

Другу частину сонати можна трактувати як драматичний центр циклу. Вона побудована у тричастинній формі з контрастними образами. Початкова тема — мінорна, скорботна, витримана в дусі траурного маршу, з остинатним акомпанементом. У середньому епізоді звучать агресивні, майже рвучкі мотиви, що порушують внутрішню рівновагу, натякаючи на боротьбу чи катарсис. В цій частині помітне загострення гармонічної мови: часті хроматичні модуляції, насичені дисонансами акордові поєднання, використання вільної поліфонії. Емоційна крива частини має виразну кульмінацію з наступною драматичною розв'язкою.

Фінал сонати — Allegro — є найдинамічнішою та найбільш ритмічно насиченою. Основна тема має танцювальний характер, із натяками на коломийкову ритміку, проте стилізовану, з характерною асиметрією та поліметрією. Мелодика гостро рельєфна, фразування уривчасте, з акцентованими кульмінаціями. Частина містить алюзії на попередні теми, що сприяє об'єднанню форми в єдине драматургічне ціле. Фінал завершується світлою, хоч і стриманою каденційною формулою, яка водночас підкреслює завершеність і відкритість до продовження у симфонічному просторі.

Таким чином, Соната для скрипки та фортепіано Станіслава Людкевича постає не лише як камерний твір, а як концептуально цілісна симфонія в малому форматі. Її виразність зумовлюється поєднанням фольклорного мислення з авангардними тенденціями того часу, симфонізацією форми та психологічною глибиною, що забезпечує їй особливе місце в українському музичному модерні XX століття [42].

Також потрібно згадати про п'єси Станіслава Людкевича для скрипки. Один з них — «Голосіння» — виступає визначним зразком української

інструментальної мініатюри в дусі неоромантичної "пісні без слів", що значно перевершує типові жанрові межі завдяки драматичній наснаженості та формальній складності. Композиція побудована у тричастинній формі з кодою, в основі якої лежить розгорнутий тематичний розвиток [10].

Перша частина — двочастинна форма, в якій тематичний матеріал розвивається з однобарового інтонаційного ядра, що містить яскравий мелодико-гармонічний профіль. Перший період відзначається неквадратною будовою в дусі українського романсу, тоді як другий характеризується піднесенням мелодії на октаву та арпеджіованим супроводом етюдного типу. Кульмінація першої частини подається як "тиха кульмінація", зі зміною фактури, зниженням динаміки та темпом *ritenuto* [10].

Середній розділ, що контрастує з попереднім, звучить у E-dur, *legatissimo*, *espressivo*, *pp*, при збереженні фактурної моделі з попереднього епізоду, що підкреслює емоційно-психологічну безперервність образу [10].

Реприза повертає матеріал першої частини в драматично насиченому вигляді, з активним октавним рухом у скрипці та фортепіано. Однак розвиток знову несподівано переривається вказівкою *senza dolore*, *pp*, після чого зростає нова динамічна хвиля, яка завершується епізодом *Molto adagio e dolce*, *pp*. Подібні динамічні контрасти та емоційні сплески утверджують неоромантичний характер твору, зокрема через виразну інтонаційну мову, психологізм і суб'єктивну експресію [10].

У 1949 році Станіслав Людкевич пише варіації на народну тему для скрипки та фортепіано. Цей твір є знаковим зразком пізньої камерної творчості Станіслава Людкевича, в якому народний пісенний фольклор зазнає глибокого художнього переосмислення в рамках академічної варіаційної форми. Композитор не цитує безпосередньо автентичну мелодію, а стилізує її, виводячи на рівень узагальненого фольклорного образу. Структурно композиція складається з теми та ряду варіацій, що розгортаються на основі принципу контрастної драматургії, де кожна варіація має власний виразний тип (ліричний, маршовий, танцювальний, медитативний) [42 с. 114–116].

Мелодика витримана в дусі українського пісенного мелосу: переважають модальні звороти, вузький обсяг, опора на характерну ладову основу (зокрема дорійський та міноральний типи), підголоскова організація. Гармонічна мова варіацій виявляє характерні риси пізнього стилю Людкевича: функціонально зорієнтоване, але поліфонічно ускладнене письмо з використанням альтерованих структур, поліладовості та вільних гармонічних прогресій [20 с. 134]. Фактура твору змінюється відповідно до характеру варіацій: від прозорої гомофонії до щільної поліфонії. Партії скрипки та фортепіано трактуються як рівноправні; в окремих епізодах фортепіано розгортає теми автономно, створюючи своєрідний внутрішній діалог з інструментом-соліста.

Динаміка варіюється в широкому діапазоні — від споглядального *pianissimo* до драматичного *fortissimo*, що підсилює загальну емоційну напругу твору. У «Варіаціях» виявляється властиве Людкевичу прагнення до симфонізації камерного жанру, де навіть мініатюрні форми підпорядковуються масштабному емоційно-драматичному задуму. Твір можна розглядати як узагальнення підходу композитора до фольклору: не ілюстративного, а концептуального, де народна тема стає основою складної художньої трансформації [42 с. 117].

На основі даного аналізу можна стверджувати, що Камерно-інструментальна творчість Станіслава Людкевича відіграє ключову роль у формуванні української музичної культури ХХ століття, поєднуючи романтичні традиції європейських композиторів із національними фольклорними елементами. Його музика характеризується інтелектуальною глибиною, варіаційним розвитком, поліфонічним мисленням та розширенням виразових можливостей інструментів, зокрема фортепіано, яке виступає повноцінним драматургічним елементом. У творах, таких як Ноктюрн, Фортепіанне тріо чи Соната для скрипки та фортепіано, композитор демонструє витончене трактування камерних форм, досягаючи універсального звучання, що органічно поєднує академічну складність і національну ідентичність. Людкевич інтегрує народну модальність не як цитування, а як узагальнене художнє явище,

адаптоване до європейських композиторських практик, що робить його камерну музику значущою не лише в українському, а й у ширшому музичному контексті.

РОЗДІЛ 3. ТВОРЧІСТЬ БОГДАНИ ФРОЛЯК ЯК ПРИКЛАД СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИТЦЯ СВІТОВОГО РІВНЯ

3.1 Музична мова Богдани Фроляк у контексті галицьких та європейських традицій

Богдана Фроляк — українська композиторка, народжена у 1965 році, чия творчість охоплює симфонічну, камерну, хорову та інструментальну музику. Вона закінчила Львівську національну музичну академію імені М. В. Лисенка, де навчалася композиції під керівництвом відомих українських педагогів. Її музика здобула міжнародне визнання, а вона сама стала лауреаткою Шевченківської премії — однієї з найпрестижніших мистецьких нагород України [23].

Творчість Богдани Фроляк вражає своєю концептуальністю, стилістичною гнучкістю та здатністю занурювати слухача в глибокий світ музичних образів. Її музика є органічним поєднанням неоромантичних, необарокових та постмодерністських елементів, що дозволяє їй створювати складні, багат шарові композиції з глибоким драматургічним навантаженням. Використовуючи широкий спектр композиційних технік та структурних прийомів, вона зберігає індивідуальний стиль, який вирізняється експресивністю, концептуальною цілісністю та яскравими тембральними рішеннями [31].

Однією з найбільш характерних особливостей її творчості є структурна складність та глибока драматургія. Її музичний світ побудований на принципах контрастів, які розкривають психологічну глибину музичного матеріалу. Важливим аспектом її творчості є застосування одночастинних форм, які зберігають логіку традиційного тричастинного циклу, але інтегруються в безперервний потік музичної дії. Наприклад, у Другому фортепіанному концерті композиторка використовує сонатну експозицію як основу для загальної драматургічної концепції [31]. Цей твір має складну структуру, яка дозволяє йому водночас бути сприйнятим як одночастинний і як циклічний. Важливу роль у ньому відіграють каденції, які виступають не тільки як демонстрація виконавської майстерності соліста, але й як драматургічні вузли, що визначають змістову кульмінацію твору [43].

Стиль Богдани Фроляк поєднує різноманітні традиційні та сучасні стилістичні підходи. Її музика має чіткі алюзії до романтичних традицій, особливо в плані мелодичної виразності, гармонічного розвитку та оркестрових колористичних рішень. Це помітно у симфонічному творі «Let There Be Light», який відзначається широкими, розгорнутими тематичними лініями, що створюють ефект поступового розгортання звукового простору [31]. Музична мова Богдани Фроляк поєднує різноманітні традиційні та сучасні стилістичні підходи, демонструючи її здатність синтезувати культурні й історичні музичні традиції у новаторській манері. Її музична мова ґрунтується на ретельно продуманій структурі, де поєднуються елементи романтизму, імпресіонізму та неокласики, що наближує її творчість до концептуальної моделі сучасної європейської академічної музики. Одна з ключових характеристик її стилю — це алюзії до романтичних традицій, які проявляються через специфічні мелодичні побудови, гармонічний розвиток та оркестрові колористичні рішення. У її композиціях можна виокремити широкі, емоційно насичені тематичні лінії, які набувають симфонічного розмаху й формують структурну логіку твору [31].

Неоромантичний характер її музики проявляється у використанні насичених тембральних палітр, складної оркестрової фактури та експресивних динамічних контрастів, що зближує її стиль із традицією С. Рахманінова та О. Скрябіна [34]. Такі елементи присутні, зокрема, у Другому фортепіанному концерті, де драматургія оркестрової партитури вибудовується через поступове накопичення гармонійної напруги та тембрального забарвлення, що створює ефект розширеного звукового простору. Вона часто використовує дзвонові теми, які є не лише суто гармонічним чи мотивним елементом, а й своєрідною алюзією на православні набати, що додає музичному тексту глибокого символічного значення. Ця дзвонова тематика формує основу багатьох її творів, надаючи їм медитативного й водночас драматичного забарвлення [31].

Окрім неоромантичної стилістики, музична мова Фроляк тісно пов'язана із необароковими принципами. В її творах простежуються риси барокової поліфонії, розвинена контрапунктна техніка, ритмічна симетрія та тематична

рефлексія, що відображає її прихильність до складних музичних форм. Так, у її камерних і симфонічних творах можна знайти алюзії на стиль Баха та Моцарта, які виражені через специфічні прийоми розгортання оркестрової фактури та принципи інтонаційного розвитку тем. Важливим аспектом її стилю є активне використання складних гармонічних конструкцій, що наближує її творчість до українського барокового стилю та водночас містить риси модерної композиторської школи.

Загалом її стиль демонструє продуману концептуальність, інноваційні підходи до музичної драматургії та глибоку рефлексію щодо класичних жанрових моделей. Її музичні твори не лише продовжують розвиток традиційної академічної музики, а й формують новий підхід до композиції, де поєднується історична спадщина з сучасними засобами звукової організації [15].

Українська музична традиція займає важливе місце у творчості Богдани Фроляк, і її підхід до національної музичної ідентичності вирізняється глибоким осмисленням культурної спадщини та сучасних композиторських технік. Вона майстерно інтегрує фольклорні мотиви у свої композиції, не обмежуючись прямим цитуванням народних тем, а створюючи їх складні гармонічні, тембральні та ритмічні переосмислення. Завдяки цьому її музика набуває нових смислових та стилістичних контекстів, поєднуючи традиційне й сучасне у єдиній композиційній логіці [15].

Особливості її стилю у сфері фольклорного впливу можна проаналізувати на прикладі музики до театральної вистави «Війна, що змінила Рондо». У цьому творі національна стилістика виражена не лише через використання народних мелодій, але й через тембральні рішення, ладову організацію та формотворчі прийоми, що віддзеркалюють українські музичні традиції. Гармонічна структура цього твору містить численні елементи, характерні для української духовної музики — зокрема, використання дорійського та міксолідійського ладів, що створює відчуття зв'язку із сакральною музичною спадщиною. Тембральна палітра її творів також є засобом музичної ідентифікації. У «Війні, що змінила Рондо» важливу роль відіграють струнні інструменти, які створюють ефект

просторовості, нагадуючи про традиційні народні ансамблі. Часто зустрічається використання духових інструментів, які імітують голос людини або народні духові інструменти, такі як флейта, сопілка, що надає музиці особливого колориту. Також у деяких фрагментах звучить переливчаста арфа, яка нагадує гуцульську трембіту за своїм вираженням драматичних і ліричних станів.

Ритмічна організація її творів містить відгомін традиційних українських танцювальних форм, які можуть виступати як основа для мотивної роботи та композиторського розвитку. Це особливо помітно у її фортепіанних концертах, де ритмічні фігури мають схожість із коломийковими ритмами, характерними для західноукраїнського музичного фольклору. Вона не використовує їх у традиційному вигляді, а трансформує, надаючи їм симфонічного розмаху.

Таким чином, фольклор у музиці Богдани Фроляк не є просто декоративним елементом або формальним цитуванням народних мотивів, а інтегрується у глибоку музичну тканину творів, змінюючи їхню структуру, емоційний зміст та формотворчий принцип. Вона демонструє, як традиційна українська музика може існувати в сучасному академічному контексті, набуваючи нового звучання та мистецької вагомості [15].

Тембральні рішення у музичних композиціях Богдани Фроляк відіграють ключову роль у формуванні художнього образу та структурної логіки її творів. Композиторка майстерно оперує контрастністю інструментальних груп, надаючи кожному тембру особливе концептуальне значення. Глибокі, медитативні звучання струнних інструментів часто створюють відчуття занурення у внутрішній світ, а насичені, експресивні партії духових інструментів додають динамічності та емоційного напруження. Ударні інструменти в її музиці виконують не лише ритмічну, а й структурно-драматургічну функцію, формуючи кульмінаційні моменти й посилюючи загальну атмосферу композиційного розвитку [34].

Ця стратегія використання тембральних контрастів є особливо помітною у симфонічних творах композиторки, де вона досягає складних, багат шарових поєднань тембрів, які створюють відчуття звукового простору, що розгортається

перед слухачем. У її оркестрових композиціях можна спостерігати постійне змінення тембральної палітри — від густих і насичених струнних звучань до прозорих, ефірних відтінків дерев'яних духових інструментів. Такі рішення створюють ефект глибини та масштабності, що дозволяє кожному тембру набути власної драматургічної функції [43].

У деяких композиціях Фроляк тембральна організація набуває навіть символічного значення. Наприклад, у симфонічному творі «Let There Be Light» контрастність між групами інструментів підкреслює основну ідею світла, що проривається крізь темряву — високі регістри флейти та арфи виступають як символ просвітлення, тоді як низькі, насичені звучання контрабасів і валторн створюють відчуття драматичної боротьби. Таким чином, у творчості Богдани Фроляк тембр не є лише засобом оркестрового забарвлення, а набуває змістового навантаження, поглиблюючи семантичну структуру її творів.

Загалом тембральні рішення у музиці Богдани Фроляк свідчать про її прагнення до складної звукової архітекτονіки, де кожен інструментальний голос має свою роль у загальному композиційному розвитку. Це робить її стиль багат шаровим, концептуально виваженим і яскраво індивідуальним.

Творчість Богдани Фроляк є вагомим внеском у розвиток сучасної української академічної музики. Її стиль вирізняється сміливими рішеннями, продуманою композиційною логікою та тонким відчуттям музичної драматургії. Вона демонструє, як українська музика може впливати на світові мистецькі процеси, залишаючись автентичною та відкритою до інновацій. Її музичні твори є прикладом синтезу національних традицій, глибокої емоційності та сучасного музичного мислення, що робить її однією з найважливіших композиторок сучасності.

3.2 Аналіз камерно-інструментальних творів композиторки

Камерно-інструментальна творчість Богдани Фроляк є важливим сегментом її композиторського доробку, що поєднує традиційні жанрові форми

з сучасними композиційними техніками. Хоч її доробок у даному жанрі не є надто великим, її музика вирізняється глибокою емоційною виразністю, витонченим мелодизмом та структурною складністю. Композиторка активно використовує модальні гармонії, контрастні тембральні рішення та поліфонічні техніки, що надає її творам особливого художнього характеру.

Богдана Фроляк майстерно інтегрує фольклорні мотиви у свої камерні твори, зокрема через ладову організацію та ритмічні структури, що наближує її стиль до української музичної традиції. В її композиціях простежується вплив неоромантизму та необароко, що проявляється у складних поліфонічних побудовах та розширеній гармонічній мові. Особливу увагу композиторка приділяє тембральним рішенням, використовуючи глибокі, медитативні звучання струнних інструментів у поєднанні з експресивними партіями духових. Це створює багаточасову звукову палітру, яка є характерною рисою її камерної музики.

Соната для альту та фортепіано Богдани Фроляк — це твір, що демонструє глибоку емоційну виразність та витончену драматургію. Вона складається з трьох частин, кожна з яких має свою концептуальну роль у загальному розвитку музичного матеріалу.

Перша частина сонати побудована на принципі контрасту між ліричними та драматичними епізодами. Вона починається з медитативного вступу, де альт виконує довгі, співучі фрази, що поступово розгортаються у складніші мотиви. Фортепіано спочатку підтримує альт гармонічними підкладками, але згодом вступає у динамічний діалог, створюючи ефект напруженого музичного обміну. Структурно ця частина наближається до сонатної форми, де головна тема представлена у вигляді широких мелодичних ліній, а побічна тема має більш ритмічний характер. У розвитку музичного матеріалу відчутні неоромантичні впливи, зокрема використання насичених гармонійних змін та драматичних кульмінацій.

Друга частина сонати має споглядальний, майже сакральний характер. Вона побудована на принципі повільного розгортання мелодичних ліній, що

створює ефект глибокої внутрішньої рефлексії. Альт виконує довгі, протяжні фрази, які нагадують вокальні інтонації, а фортепіано підтримує їх легкими арпеджіо та гармонічними переливами. Гармонія цієї частини наближена до модальних структур, зокрема використання дорійського та міксолідійського ладів, що додає музиці особливого колориту. Відчутний вплив української духовної музики, що проявляється у спокійних, медитативних гармонійних переходах.

Фінал є динамічний, має частково танцювальний характер. Ця частина побудована на ритмічних фігурах, що нагадують традиційні українські танцювальні мотиви. Альт виконує швидкі, акцентовані фрази, а фортепіано додає енергійні акордові структури, що створюють ефект руху та розвитку. У цій частині відчутний елемент токатності. Кульмінація твору досягається через поступове наростання динаміки, після чого музика переходить до яскравого фінального акорду, що завершує сонату. Загалом соната для альту та фортепіано Богдани Фроляк є прикладом глибокої музичної драматургії, де кожна частина має свою концептуальну роль.

Потрібно згадати про цикл «Три мініатюри в до мажорі» Богдани Фроляк. Це Тріо для флейти, віолончелі та фортепіано поєднало у собі витончену камерну виразність, логічну структуру та глибоку емоційну наповненість. Композиторка майстерно використовує тембральні контрасти, ладові особливості та ритмічні нюанси, створюючи багатшаровий музичний простір, що занурює слухача у світ тонких переживань та динамічних змін.

Перша мініатюра – Прелюдія (Allegro) – відкриває цикл енергійним, стрімким рухом. Флейта виконує роль основного носія теми, її звучання — яскраве, акцентоване, з чіткими артикуляційними переходами.

Гармонічна структура базується на стійких тональних акордах, що підкреслює класичний характер прелюдії. Використовуючи поступові тембральні зміни, композиторка розвиває динаміку. Відчутний елемент моторності, що наближує твір до стилістики барокових токат.

Друга мініатюра – Мелодія (Adagio) – має ліричний, медитативний характер, що контрастує з першою частиною. Основна тематика розгортається через співучу, протяжну фразовість, що надає музиці відтінку задумливості. Флейта веде мелодичну лінію, яка поступово розгортається у більш складні гармонічні побудови. Віолончель та фортепіано доповнюють звучання теплими тембрами, створюючи м'який акомпанемент, який підтримує виразність головної теми. Відчутний вплив імпресіоністичних технік, зокрема використання плавних гармонійних переходів та розмитих тональних меж.

Третя мініатюра – Каприс (Allegro con fuoco) – є енергійним фіналом циклу. Флейта виконує швидкі, акцентовані фрази, які створюють ефект руху та напруги. Гармонійна структура включає багаті модуляційні переходи, що надає капрису особливого драматичного забарвлення. Віолончель та фортепіано активно взаємодіє з флейтою, використовуючи ритмічні фігури, що наближує твір до стилістики танцю. Відчутний елемент експресії, що робить фінал яскравим і завершеним.

Цикл «Три мініатюри в до мажорі» Богдани Фроляк демонструє стилістичну майстерність, де кожна частина має свою характерну виразність та формотворчу логіку. Композиторка вдало комбінує мелодійні, гармонійні та тембральні елементи, що створює цілісний цикл, в якому кожна з частин доповнює іншу.

У 2008 році Богдана Фроляк пише «Lamento» для фортепіанного тріо в пам'ять жертв голодомору 1932-33 років. Цей твір дуже яскраво виражає її творчий стиль. Вже назва твору вказує на його суть — музичну рефлексію, що передає глибокий внутрішній стан через тембральні та гармонійні засоби. Композиція побудована на принципі поступового наростання драматичної напруги, що досягається через зміну фактури, динаміки та ладової організації. Гармонія побудована на принципі поступового розширення тонального простору, що створює ефект глибини та просторовості звучання. Важливу роль у творі відіграє контраст між інструментами: віолончель часто виконує низькі, насичені фрази, що створюють ефект глибокої рефлексії, тоді як фортепіано

додає легкі арпеджіо, а у скрипки флажолети, які створюють відчуття легкості, свободи та світла.

«Lamento» демонструє характерні риси неоромантичного стилю, зокрема виразну мелодійність, глибоку емоційність та динамічні контрасти. Водночас у творі присутні імпресіоністичні елементи, такі як плавні гармонійні переходи, розмиті тональні межі та тембральні нюанси. Богдана Фроляк активно використовує модальні структури, що наближує її стиль до української музичної традиції. «Lamento» дуже часто має саме медитативний характер, що проявляється у спокійних, протяжних фразах та глибоких гармонійних нашаруваннях.

Тріо є одночастинним, проте його внутрішня структура містить кілька розділів, що поступово змінюють характер звучання. Початкова частина вирізняється спокійною, медитативною атмосферою, де основний тематичний матеріал розгортається у партії віолончелі та фортепіано. У середині твору музика набуває експресивного характеру, що досягається через активне використання дисонансних співвідношень, тремоло та акцентованих ритмічних фігур у струнних. У кульмінаційних моментах гармонія набуває хроматичних змін, що підкреслює емоційну кульмінацію твору. Відчутний вплив неоромантичних тенденцій, що проявляється у використанні насичених акордових структур та динамічних контрастів.

Так само у 2008 році композиторка створила Сюїту in C для віолончелі та фортепіано. Цей твір є знаковим у творчості Богдани Фроляк, що відображає її стильові особливості та глибоку концептуальну наповненість. Композиторка використовує форму сюїти, яка апелює до неокласичних тенденцій сучасної музики та відродження поліфонічних структур минулих епох. Водночас це не просто стилізація, а авторська інтерпретація історичних жанрових моделей у контексті власного творчого почерку [45].

Перша частина – Intrada – задає урочистий настрій, втілюючи традиції старовинних церемоніальних вступів через маршовий ритм, фанфарні інтонації та пунктирні мотиви. Водночас емоційна стриманість досягається завдяки

використанню звуку "До" як тонального центру, що стабілізує розвиток теми та запобігає надмірній експресії. Композиторка майстерно комбінує історичні жанрові моделі із сучасними штриховими ефектами (*non-legato*, *staccato*), створюючи музичну тканину з глибокою драматургічною логікою, у якій поліфонічні прийоми зміщення та канонічного проведення теми посилюють структурну напругу [45].

Друга частина – *Romanza* – різко контрастує з першою, переходячи до лірично-мрійливого звучання, що ґрунтується на співучій темі віолончелі та неспокійному, мерехтливому гармонічному супроводі фортепіано. Секвенційний розвиток мелодії створює відчуття польотності, яке постійно переривається паузами та затримками, що формують атмосферу перпетуум мобіле. Поліритмічні синкопи та контрапункти між двома партіями додають напруження, поступово нарощуючи емоційний спектр до кульмінаційного вибуху енергії, що завершується низхідним унісонним рухом у фіналі [45].

Третя частина – *Nocturne* – є найбільш медитативною та символічною, відрізняючись мінімалістичною структурою та спокійним гармонійним розгортанням. Композиторка відходить від поліфонічних прийомів, віддаючи перевагу повторюваним мелодичним та гармонічним комплексам, які створюють ефект музичної тиші. Атмосфера цієї частини нагадує стилістику "нової простоти" та концептуальність пізнього Сильвестрова, формуючи образ споглядального прощання та глибокого внутрішнього занурення у світ духовної гармонії [45].

Сюїта in C Богдани Фроляк є одним із найбільш концептуальних творів її доробку, де класичні жанрові форми поєднуються з сучасними композиторськими техніками. Кожна частина має чітко окреслені стильові та образні характеристики, що, однак, є частинами єдиного циклу. Композиторка майстерно працює з поліфонією, фактурними змінами, гармонічним напруженням, осмислюючи старовинні жанри в сучасному музичному контексті.

22 грудня 2024 року вперше прозвучав «Ноктюрн» Богдани Фроляк у версії для скрипки та фортепіано. Цей твір наповнений спокоєм та теплом. Довгі

та плавні фрази дають слухачеві відчуття роздумів. Музичний матеріал побудований на принципах співучості, гармонійної тонкості та тембральної гнучкості, що формує загальну образність твору. Основна тема вводиться у партії скрипки, яка виконує спокійні, протяжні фрази з поступовим мелодичним наростанням. Пізніше ініціативу перехоплює фортепіано, та проводить головну тему самостійно. На противагу до теми їй завжди акомпанують розлогі пасажі, що доповнюють плавність теми та додають звукові ефект ширини. Взаємодія між інструментами нагадує діалог, де кожна фраза отримує нове забарвлення через зміну тембральних та артикуляційних нюансів. Гармонія розширюється поступово, що додає твору ефект глибини. У кульмінаційних моментах з'являються хроматичні зміни, які підсилюють динамічну напругу і вводять відчуття виразного драматичного контрасту.

Скрипка та фортепіано у «Ноктюрні» формують органічний ансамбль, де кожен інструмент має рівноцінне значення. Скрипка веде мелодичну лінію, що наповнена тонкими фразовими переходами, а фортепіано доповнює її гармонічними розгортаннями або навпаки. Особливу увагу композиторка приділяє динамічним змінам, які дозволяють поступово змінювати емоційний характер музики. Використання флажолетів, легких штрихів та динамічних нюансів сприяє багатобарвному звучанню камерного ансамблю.

Ноктюрн має ліричний, рефлексивний характер. Його звучання асоціюється з глибокою внутрішньою розмовою, що передає стан спокою та світлої ностальгії. Завдяки розгорнутій мелодичній структурі, твір формує образ вечірньої задумливості, де музичні фрази розчиняються у м'яких гармонійних переплетіннях. Цей твір є зразком камерної музики Богдани Фроляк, у якому поєднані стилістична гнучкість, гармонійне розмаїття та тонке тембральне моделювання.

Камерна музика Богдани Фроляк вирізняється глибокою емоційною виразністю, структурною складністю та витонченими тембральними рішеннями. Її твори демонструють поєднання традиційних жанрових форм із сучасними композиційними техніками, що дозволяє створювати багатосарові музичні

структури. Творчість Богдани Фроляк вирізняється поєднанням традиційних жанрових форм із сучасними композиційними техніками. У її музиці простежуються елементи неоромантизму, імпресіонізму, постмодернізму, а також впливи української духовної музики.

ВИСНОВКИ

Камерно-інструментальна музика В. Барвінського, С. Людкевича, Б. Фроляк є надзвичайно важливою складовою національного музичного процесу, яка засвідчує не лише місцеву вартість української камерно-інструментальної музики, а й важливу складову загальноєвропейського розвитку, що базується на самобутньому художньому мисленні, глибоко вкоріненому у фольклорному ґрунті та історичній пам'яті українського народу.

У ХХ столітті камерно-інструментальний жанр в українській музиці еволюціонував від пізньоромантичних форм до експериментальної сучасної мови. Цей жанр слугував не тільки засобом вираження інтимних і особистісних переживань, але й став простором для втілення національного коду, символіки, філософських рефлексій та новітніх композиційних стратегій. Він часто використовувався композиторами як майданчик для художніх експериментів, менш заангажованих цензурою, ніж велика форма, а також що було заборонено висловити словами було зашифровано у музиці.

Василь Барвінський – одна з найяскравіших постатей початку століття. Його тріо, секстет, соната для віолончелі та камерні цикли поєднують пізньоромантичну виразність із інтонаційною основою українського мелосу. Барвінський успішно адаптував чеські, німецькі та французькі стильові моделі до українського контексту, започаткувавши справді професійну камерну традицію.

Станіслав Людкевич, продовжуючи цю лінію, додає до камерного жанру елементи симфонічного мислення. Його соната для скрипки і фортепіано, «Голосіння» для скрипки, варіації на народну тему демонструють прагнення перетворити камерну форму на багаторівневу драматургічну структуру, де інструменти почуваються як рівноправні члени оркестру.

Богдана Фроляк постає як яскравий приклад синтезу української традиції з європейським постмодернізмом. Її камерні твори (соната для альту, тріо «Lamento», «Три мініатюри в до мажорі» та інші) вирізняються тембровою винахідливістю, драматургічною вираженістю, поєднанням модерних технік з

ладово-фольклорною інтонацією. Її музика — це складний поліфонічний текст, у якому рівноправно співіснують історія, філософія й індивідуальна емоційність.

Камерно-інструментальна музика В. Барвінського, С. Людкевича, Б. Фроляк — це свідчення глибокої інтелектуальної традиції, у якій народний мелос, європейська культура, драматургічне новаторство та індивідуальність композитора формують унікальну художню цілісність. Від Барвінського до Фроляк — це шлях національної музики, що з кожним поколінням відкривала нові горизонти світового звучання, зберігаючи при цьому український дух як свою головну цінність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. 1879 – народився Станіслав Людкевич // Український інститут національної пам'яті [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://uinp.gov.ua/istorychnyy-kalendar/sichen/24/1879-narodyvsya-stanislav-lyudkevych> . – Дата звернення: 15.04.2025
2. Kornauth E. Vítězslav Novák // Österreichisches Musikzeitschrift, 2013 November, 26. С.348 URL: <https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.7767/omz.1949.4.1-12.358/html> [дата останнього звернення 20.04.2025]
3. Sedlacek M. Educational activities of Vitezslav Novak in the light of memories of his pupils and colleagues // Évfordulós zeneszerzők : навч. посіб. – Szeged, 2010. – С. 118–122. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://core.ac.uk/download/pdf/541442089.pdf#page=118> [дата останнього звернення 10.03.2025]
4. Vítězslav Novák. Piano Quintet in a minor, Op. 12 // Earsense. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.earsense.org/chamber-music/Vitezslav-Novak-Piano-Quintet-in-a-minor-Op-12/> [дата останнього звернення 13.10.2025]
5. Zukal M. Metodika klavirni hry Vilema Kurze : бакалаврська робота. – Прага, 2022. – 57 с. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://dspace.amu.cz/bitstreams/f085429c-5a86-4b0a-91f4-0a75727133a9/download> [дата останнього звернення 15.03.2025]
6. Антонович М. Станіслав Людкевич – композитор, музиколог. - Рим: "Дзвонів", 1980. - 80 с.
7. Белза И.Ф. Витезлав Новак. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1957. – 138 с.
8. Булка, Ю. П. Музична культура Західної України. Історія української музики. Київ: Наукова думка, 1990, с. 566–567.
9. Василь Барвінський. Статті та матеріали : збірник статей / упоряд. В. Грабовський. – Дрогобич: Видавнича фірма "Відродження", 2000. – 148 с.
10. Данилик Т. М. Українська скрипкова мініатюра 60–70-х років ХХ століття у контексті модерністських стильових напрямів // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Наук. журнал. – Київ: Міленіум, 2007. – Вип. 1. – С. 74-79.
11. Дубровіна І., Бобришева І. Станіслав Людкевич: патріот і митець, який вмів Україну любити // Електронна бібліотека України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.nbuv.gov.ua/node/6388>
12. Дубровіна І., Бобришева І. Станіслав Людкевич: патріот і митець, який вмів Україну любити // Електронна бібліотека України. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.nbuv.gov.ua/node/6388>

13. Життєпис Станіслава Людкевича [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://ludkevych.in.ua/zhittypis/> [дата останнього звернення 8.04.2025]
14. Загайкевич, М. С. П. Людкевич: нарис про життя і творчість. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. – 153 с.
15. Зубко, Н. Українська музика у контексті культурної дипломатії / Н. Зубко. – Львів, 2024.
16. 3 літературних спроб Олени Людкевич-Кашубинської // Станіслав Людкевич. Офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://ludkevych.in.ua/z-literaturnyh-sprob-oleny-lyudkevych-kashubynskoyi/>
17. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХХХ ст.: монографія. Тернопіль: Астон, 2000. 339 с.
18. Кияновська Л. Українська музика в європейському контексті. – Львів: ЛНМА, 2012.
19. Кобрин І. Коломийковий архетип у творчості Станіслава Людкевича / Ірина Кобрин // Науковий вісник Національного лісотехнічного університету України. – 2020. – Вип. 30(4). – С. 123–127. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://naukvisnyknmau.com.ua/article/view/197969> [дата останнього звернення 16.05.2025.]
20. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз) : монографія. – Київ : НАКККіМ, 2020. – 300 с. – ISBN 978-966-452-309-4.
21. Лавецька І. Шляхами родини Барвінських // Молодіжний лайфхак. – 2011. – 20 квітня. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://youth.tobm.org.ua/2011/04/blog-post_20.html [дата останнього звернення 13.04.2025]
22. Мисько-Пасічник Р. Формування творчої особистості Василя Барвінського: камерно-інструментальні ансамблі пражського періоду. – Львів: ЛНМА, 2015. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nzlnma_2013_31_35.pdf [дата останнього звернення 12.04.2025]
23. Муха, А. Композитори України та української діаспори. Довідник / А. Муха. – Київ : Музична культура, 2004. – 352 с.
24. Назар, Л. Спостереження над стилем В. Барвінського. Первні творчої особистості як культурного феномену: аутентичний первень. Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах. Дрогобич: Посвіт, 2008, с. 16–45.

25. Назар Л. Стильові виміри творчості Василя Барвінського : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03; Львів. держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. 19 с.
26. Назар-Шевчук Л. Статуси першості Василя Барвінського: світові винаходи та національні пописи [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://lnma.edu.ua/ctatusy-pershosti-vasylya-barvinskoho-svitovi-vynahody-ta-natsionalni-popysy/> [дата останнього звернення 13.03.2025]
27. Національна спілка композиторів України. Станіслав Пилипович Людкевич. Офіційний сайт. URL: [Сторінка про Людкевича](#) [дата останнього звернення 18.03.2025]
28. Нотографія музичних творів Станіслава Людкевича за 1939–1974 роки // Станіслав Людкевич. Офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://ludkevych.in.ua/notografiya-muzichnih-tvoriv-stanislava-lyudkevicha-za-1939-1974-roki/> [дата останнього звернення 13.04.2025]
29. Павлишин С. Василь Барвінський. – Творчі портрети українських композиторів. – Київ: Музична Україна, 1990. – 88 с.
30. Павлишин С. Станіслав Людкевич. – Київ: Музична Україна, 1974. – 53 с.
31. Пань Хунь, Е. Жанрово-стильові особливості Другого фортепіанного концерту Богдани Фроляк / Е. Пань Хунь // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. – 2017. – Вип. II (9). – С. 238–243.
32. Пасічник Р. Музичні інтерпретації Станіслава Людкевича народної балади «*А із ночі, із вечора*». Людкевич.in.ua. URL: <https://ludkevych.in.ua/muzichni-interpretatsiyi-stanislava-lyudkevicha-narodnoyi-baladi-a-iz-nochi-iz-vechera/> [дата останнього звернення 13.03.2025]
33. Пекалицький Симеон [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://musical-world.com.ua/artists/pekalyczyj-symeon/> [дата останнього звернення 13.03.2025]
34. Пономаренко, О. Ю. До питання про втілення принципу токатності в сучасних українських фортепіанних концертах / О. Ю. Пономаренко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2000. – Вип. 12. – С. 53–60.
35. Пономаренко, О. Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. / О. Ю. Пономаренко ; НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2003. – 21 с.
36. Радченко Л. Вагнерівські ідеї у творчості українських композиторів // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2015.
37. Садова Л. Фортепіанна школа Вілема Курца / Л. Садова. – Дрогобич : Посвіт, 2009. – 188 с.

38. Спогади про Станіслава Людкевича // Станіслав Людкевич. Офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://ludkevych.in.ua/category/pro-lyudkevicha/spogadi/>
39. Станіслав Людкевич // Енциклопедія сучасної України. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-5630> [дата останнього звернення 17.04.2025]
40. Тарчинська, Ю. Виховний потенціал фортепіанної творчості Василя Барвінського / Ю. Тарчинська // Нова педагогічна думка. – 2023. – № 3 (115). – С. 75–79.
41. Туровська Н. Василь Барвінський: початок композиторського шляху // Молодь і ринок. – 2013. – №5. – С. 113–117. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Mir_2013_5_24.pdf [дата останнього звернення 15.03.2025]
42. Чжан Хань. Український камерно-інструментальний ансамбль ХХ століття: композиторська творчість та виконавська практика : дис. ... д-ра філософії : 025 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – Київ, 2024. – 300 с.
43. Чернова, Т. Драматургія в інструментальній музиці / Т. Чернова. – Москва : Музыка, 1984. – 144 с.
44. Фільц Б. Багатовимірність творчої і громадської діяльності Василя Барвінського // Українська музика. – 2018. – №4. – С. 11–21. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/download/214/209> [дата останнього звернення 15.04.2025]
45. Ящук А. Інтертекст як комунікаційний аспект сучасної української музики (на прикладі сюїти in C Богдани Фроляк) // Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика: наук. зб. ЛНМА ім. М. В. Лисенка. – 2011. – № 25. – С. 91–100.