

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра струнно-смичкових інструментів

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

Зенон Дашак – засновник альтової школи в Україні

**Виконала студентка 2 курсу
денної форми навчання
профілізації «Альт»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
другого (магістерського) рівня вищої освіти
МАКСИМІВ Уляна Ігорівна**

**Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
професор,
Заслужений діяч мистецтв України
Гаврилець Дмитро Григорович**

Рецензент:

Львів 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. СТАНОВЛЕННЯ ЖИТТЄВОГО І ТВОРЧОГО ШЛЯХУ	
ЗЕНОНА ДАШАКА.....	7
1.1 Біографічна довідка.....	7
1.2 Камерна діяльність Зенона Дашака: участь у квартеті та виконавська практика.....	19
РОЗДІЛ 2. «УКРАЇНСЬКА СЮІТА» ЗЕНОНА ДАШАКА ЯК ПРИКЛАД	
ОРИГІНАЛЬНОГО АЛЬТОВОГО ТВОРУ.....	23
2.1 Жанрово-стильові особливості «Української сюїти»	23
2.2 Виконавські аспекти «Української сюїти»: технічні та інтерпретаційні труднощі.....	39
ВИСНОВКИ.....	46
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	50

ВСТУП

Зенон Олексійович Дашак – композитор, висококласний альтист, педагог, професор, мистецтвознавець, громадський діяч. Завдяки його музичним досягненням альт отримав визнання як самостійний сольний інструмент. Богдан Дашак – син митця, зазначає: *«Батько став засновником української альтової школи тому, що пропагував альт як повноцінний сольний інструмент на рівні скрипки чи віолончелі. Постійно шукав нові твори для альту, які тоді не виконувалися. В Україні альт сприймався як оркестровий інструмент. Будучи хорошим альтистом, часто грав соло та приймав участь в камерних ансамблях. Найважливіше, що випустив цілу плеяду прекрасних альтистів, які стали провідними виконавцями та педагогами»* [43] .

Зенон Дашак успішно поєднував адміністративну роботу з педагогічною, науковою та виконавською діяльністю. Він є автором понад 40 наукових публікацій, присвячених проблемам музичного виконавства, а також близько 15 збірників педагогічного репертуару для скрипки та альту. До його творчого доробку належать збірники гам, вправ, етюдів, численні обробки й переклади для струнних інструментів, зокрема для скрипки та альту. Зенон Олексійович також написав і власні оригінальні композиції для альту та фортепіано, серед яких цикл «Українська сюїта» та «Варіації».

Власне, «Українська сюїта» складається із п'яти самостійних мініатюр різних жанрів. Кожна з них є яскравою, самобутньою композицією із своїм характером, емоційним наповненням, метроритмічною організацією та індивідуальною сюжетною лінією, що відображає різні грані української музичної душі – від жартівливості до драматизму. Музична мова цих мініатюр проіннята національними інтонаціями, глибоко вкоріненими в українську фольклорну традицію,

що надає твору особливого колориту. Унікальність сюїти полягає у відображенні майже всіх основних прийомів гри на альті, що робить її складною у плані технічних аспектів та звуковидобування. Композиція яскраво демонструє особливості кожного регістру інструмента, розкриває багатство його тембрів і виразових можливостей.

«Українська сюїта» має не лише високу мистецьку цінність, а й становить важливе культурне надбання альтового репертуару. Вона включена до педагогічного репертуару вищих музичних закладів, часто виконується серед студентів-альтистів та займає чільне місце у концертному репертуарі професійних виконавців.

Постать Зенона Олексійовича Дашака, як і його творчість, залишається мало дослідженою віхою в українському музикознавстві. Аналіз жанрово-стильових особливостей та виконавських аспектів «Української сюїти» сприяє глибшому розумінню художнього змісту кожної мініатюри та дозволяє досягнути індивідуальності композиторського стилю. Усі наведені факти обумовлюють **актуальність** магістерського дослідження.

Об'єкт дослідження – життєтворчість Зенона Дашака та його «Українська сюїта» для альту та фортепіано.

Предмет дослідження – жанрово-стильові особливості та виконавсько-інтерпретаційні труднощі «Української сюїти» для альту та фортепіано Зенона Дашака.

Мета дослідження – вивчення життєтворчості Зенона Дашака та проведення глибинного аналізу «Української сюїти» для альту та фортепіано з акцентом на жанрово-стильові особливості та виконавсько-інтерпретаційні труднощі.

Завданнями магістерського дослідження є:

- простежити життєвий і творчий шлях професора Зенона Олексійовича Дашака;

- окреслити його камерну діяльність, а саме участь у квартеті та виконавську практику;
- виявити жанрово-стильові особливості «Української сюїти» для альта та фортепіано;
- розглянути виконавські аспекти «Української сюїти», а саме технічні та інтерпретаційні труднощі.

В магістерській роботі використовуватимуться наступні **методи дослідження**:

- історичний метод – для вивчення життєвого і творчого шляху Зенона Дашака;
- метод цілісного аналізу музичного твору – задля розгляду жанрово-стильових особливостей «Української сюїти» для альта та фортепіано З. Дашака;
- компаративний метод – для визначення характерних виконавських особливостей кожного розглянутого твору;
- методи узагальнення та синтезу – для систематизації здобутих результатів.

Теоретичну базу магістерської роботи складають наукові джерела, які умовно можна поділити на три групи.

Перша група представлена науковими працями, статтями та розвідками життєвого і творчого шляху Зенона Дашака: Дашак А. [14-15], Дика Н. [16-20], Заранський В. [21-22], Микитка А. [40], Овсяник Ю. [43], Оленська О. [44], Романюк В. [49-50].

Друга група джерел окреслює струнно-смичкову історію та виконавство: Боровик І. [6], Гаврилець Д. [7-9], Горбачевська Я. [12], Городецький А. [13], Карапінка М. [24-28], Косенко Г. [33], Криса О. [36-37], Купріяненко Е. [37], Маркова О. [39], Мужчиль В. [42].

Третя група включає праці, присвячені історії становлення української музичної культури: Бардашевська Я., Середюк І. [1], Батюк Т., Галів М. [2, 10], Бевз М. [3], Берегова О. [4], Боева Н. [5], Герасимова-

Персидська Н. [11], Ігнатченко Г. [23], Кияновська Л. [30], Клименко В. [31], Корній Л. [32], Ляшенко І. [38], Павлишин С. [46], Суворовська Г. [51], Уманець О. [53].

Матеріалом для аналізу стала «Українська сюїта» для альта та фортепіано Зенона Дашака.

Практичне значення роботи: основні положення та практичні висновки дослідження можуть бути використані у навчальних курсах «Історія альтового мистецтва», «Історія струнно-смичкового виконавства» та «Історія світової музичної культури» для студентів вищих спеціальних музичних закладів.

Наукова новизна дослідження:

- комплексно окреслено життєвий і творчий шлях Зенона Олексійовича Дашака;
- детально проаналізовано жанрово-стильові особливості «Української сюїти» для альта і фортепіано З. Дашака;
- окреслено виконавсько-інтерпретаційні труднощі «Української сюїти» для альта та фортепіано Зенона Дашака.

Структура. Робота складається із вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 55 сторінок, 48 з яких – основний текст. Список використаних джерел налічує 60 позицій.

РОЗДІЛ 1

СТАНОВЛЕННЯ ЖИТТЄВОГО І ТВОРЧОГО ШЛЯХУ

ЗЕНОНА ДАШАКА

1.1 Біографічна довідка

Зенон Дашак народився 17 липня 1928 році у місті Стрий Львівської області у сім'ї залізничника. Його батько Олексій мав професію машиніста поїзда, яка на той час вважалася престижною та добре оплачуваною. В дружній та оповитій любов'ю сім'ї зростало двоє синів – старший Богдан та молодший Зенон. З ранніх років в братів проявився неабиякий інтерес до музики, що став невід'ємною частиною їхнього подальшого життя. Цей потяг до мистецтва багато в чому пояснюється атмосферою рідного міста, де пройшли їхні дитячі і юнацькі роки, сповнені культурного розвитку й музичних традицій.

Місто Стрий розташоване неподалік Львова й славиться своєю багатою історією та культурною спадщиною. Воно давно стало осередком музичного та просвітницького життя за участі талановитих діячів культури. Саме у Стрию розгорнулася активна діяльність видатного композитора та громадського діяча Остапа Нижанківського, який організовував хори, музичні гуртки та сприяв розвитку національної свідомості в українській громаді. Його внесок у музичне життя міста заклало міцну основу для культурного піднесення регіону.

Окрім того, Стрий відзначався гармонійним співіснуванням української, польської та єврейської громад, кожна з яких доповнила культурні досягнення, в тому числі й музичні. У 1913 році під директорством Станіслава Людкевича тут відкрився перший філіал Вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка (нині Львівська національна музична академія імені Миколи Віталійовича Лисенка), що стало важливим кроком для розвитку професійної музичної освіти в

регіоні. На сценах Стрия виступали провідні музиканти з різних куточків Європи, перетворюючи місто на справжній центр музичного життя.

Окрім Остапа Нижанківського, неоціненний внесок у розвиток культури і мистецтва міста зробив його син – Нестор Нижанківський. Він продовжив справу батька, ставши відомим композитором і диригентом. Його твори, глибоко пройняті національним духом, продовжують лунати в сучасних концертних залах всієї країни.

Відтак, ранні роки Зенона і Богдана Дашаків були наповненими всіма барвами музичного мистецтва. Батьки часто водили братів на концерти, де вони мали змогу слухати народні пісні, твори українських композиторів, виступи місцевих хорів та приїжджих українських і закордонних музикантів. Особливо це вплинуло на молодшого Зенона, який з раннього дитинства вбирав у себе красу народної творчості. Він знайомився з багатством українського фольклору, що зовсім скоро знайде відбиток у його творчій діяльності.

Із містом Стрий пов'язаний перший період життя і творчого становлення Зенона Дашака. Однак, цей час збігся з важким періодом нацистської окупації, яка залишила свій відбиток в житті всієї громади та її жителів. Незважаючи на складні обставини, культурне життя у місті не припинилося. Завдяки відновлення діяльності товариства «Просвіта», що перемістилося на терени Стрийщини, місцеві жителі мали можливість долучатися до освітніх та просвітницьких ініціатив.

«Сформована окупаційним режимом система освіти на українських землях, звісно ж, не задовольняла усіх культурно-освітніх запитів місцевого населення. Саме цим можна пояснити розгортання широкої курсової системи навчання юнаків та дорослих» – згадує Микола Галів у статті «Курсова система освіти та Дрогобиччині у роки нацистської окупації (1941-1944). [10, с. 16]. За сприяння товариства «Просвіта», у Стрийському, Самбірському та Дрогобицькому округах були відкриті читальні й бібліотеки, організувалися співочі, хорові та

драматичні гуртки, сформувався невеликий симфонічний оркестр, а також започаткувалися курси для селян, ремісників, чиновників, службовців та для працівників соціально-гуманітарної сфери. Після закінчення «навчання» курсантів направляли на роботу по селах та районних центрах.

Стрийська музична школа також перейшла під керівництво «Просвіти». Тут місцеві діти здобували ґрунтовну музичну освіту, детально вивчали теоретичні предмети, а також мали змогу відвідувати хорові гуртки та симфонічний оркестр. Саме в цьому закладі Зенон Дашак здобув свою першу музичну освіту. У 1945 році він закінчив Стрийську музичну школу по класу скрипки у відомій педагогині Ольги Заяць, яка виховала не одне покоління талановитих музикантів. Зокрема, про її діяльність зазначено у праці Миколи Галіва: *«Українські організації на чолі з УЦК намагалися забезпечити підготовку кадрів для проведення культурно-просвітницької і мистецької роботи серед населення в рамках "Просвіти" – Українського освітнього товариства. Це завдання реалізовувалося шляхом організації курсів для диригентів, керівників самоосвітніх гуртків, бібліотекарів, тощо. [...] Керівництво курсом здійснював директор Державної музичної школи у Стрию І. Повалячек, водночас викладаючи сольфеджіо. Мистецтву гри на скрипці і мандоліні навчала Ольга Заяць – учитель тієї ж школи»* [10, с. 22].

Із великим задоволенням юний Зенон відвідував і симфонічний оркестр, до складу якого увійшли всього 20 осіб – мешканці с. Угорське та м. Стрий. Філія товариства «Просвіта» забезпечила дітей 45 інструментами. Гра в оркестрі навчила Зенона Дашака не лише ансамблювати, а й познайомила з різноманітними музичними стилями, культурами й епохами, наділила відчуттям балансу між своїм інструментом і загальним ансамблем, розвинула музичну чутливість, яка необхідна для тонкого інтерпретування творів. Участь у такому

маленькому, але згуртованому колективі дала хлопцю перший досвід публічних виступів, що допомогло розвинути впевненість у своїх силах. Симфонічний оркестр спочатку очолювала Ольга Заяць, а після неї – Роман Лесик. М. Галів у співавторстві із Батюком Т. зазначає: *«4 січня 1942 р. в будинку українського театру в Стрию відбувся перший концерт оркестр, у програмі якого були твори Росінні, Шуберта, Василенка та ін.»* [2, с. 18].

У 1946 році, після завершення Другої світової війни та падіння нацистської окупації, вісімнадцятирічний Зенон Дашак здобував атестат зрілості у Стрийській школі №5 і твердо вирішив пов'язати своє життя з музикою. Відтак, цього ж року він вступив до Львівської консерваторії.

В цей самий час його старший брат Богдан емігрував до Великобританії, де оселився в Манчестері та співав у чоловічому хорі «Гомін». На жаль, життя розвело братів: вони втратили зв'язок і зовсім не спілкувалися майже 40 років. Богдан Дашак одружився на англійці. У подружжя народилося три сини. Один з них – Джон Дашак – оперний співак світового рівня, володіє чудовим тенором та виступає у провідних оперних театрах світу. В інтерв'ю для інтернет-журналу «Збруч» він поділився із Юлією Овсяник деякими деталями про свого батька: *«Він був українцем, який опинився в Британії після Другої світової війни. Інколи згадував, як тікав від жахливого хаосу, але не міг взяти з собою молодшого брата Зенона, а той біг за ним аж до залізничного вокзалу. (...) Тридцять років він не міг контактувати з батьками і Зеноном. Пізніше дізнався, що Зенон назвав свого сина на його честь – Богданом. Для родини при "советах" контакт з родичами з-за кордону був небезпечним»* [43].

Анна Дашак – дружина Зенона Олексійовича, заслужена артистка України, письменниця, співачка, професор нинішньої Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, зазначає: *«Богдан у*

сорокових роках відійшов молодим вояком із дивізією СС "Галичина" і про нього майже сорок років не було жодної звістки. Батьки так і повмирали, вважаючи старшого сина загиблим на фронті» [15, с. 116].

Отже, п'ять років свого життя – від 1946 до 1951, Зенон Дашак присвятив навчанню у Львівській державній консерваторії імені Миколи Лисенка. Його наставником став молодий педагог Павло Миколайович Макаренко (1915-1995), який викладав скрипку, альт та квартетний клас. Окрім того, митець проводив активну концертну діяльність, часто виступав у ролі соліста із симфонічним оркестром Львівської філармонії та сам був учасником ансамблів разом із Олегом Криштальським, Петром Пшеничкою, Вадимом Стеценком. Хоча діяльність Павла Макаренка у Львові тривала лише десять років, цей період виділяється винятковою творчою активністю. Він виховав цілу плеяду видатних музикантів, а також розширив альтовий репертуар, створюючи перекладання інших творів для цього інструменту. Для Зенона Дашака його наставник став не просто вчителем, а й справжнім взірцем для наслідування. Він передав йому міцні основи професіоналізму, розпалив глибоку любов до мистецтва, пробудив прагнення до самовдосконалення у виконавській та педагогічній діяльності.

З 1951 року в житті Зенона Олексійовича розпочався новий етап. Він переїхав до столиці, де продовжив своє навчання в аспірантурі Київської державної консерваторії по класу альту у свого львівського наставника – професора Павла Макаренка. У 1955 році він успішно захистив дисертацію на тему «Камерно-інструментальні твори та виконавська діяльність М. В. Лисенка», здобувши науковий ступінь «кандидат мистецтвознавства». Основна цінність його наукової праці полягала в тому, що вона стала однією з перших спроб системного аналізу камерно-інструментальної спадщини «батька української музики», яка довгий час залишалася у тіні його хорової, вокальної та

оперної музики. У дисертації Зенон Дашак розглянув стилістичні особливості окремих творів М. Лисенка, зокрема його сонат, квартетів, тріо та інших мініатюр, висвітлив виконавську діяльність самого митця як піаніста й популяризатора української музики. Для свого часу праця демонструє високу якість музикознавчого аналізу і стала основою для подальших досліджень української камерної музики.

Після захисту дисертації Зенон Олексійович став на шлях професійного зростання: він працював старшим викладачем, згодом отримав звання доцента, а в 1961 році очолив кафедру струнно-смичкових інструментів та заснував клас альту. Його педагогічна діяльність відзначалася високим рівнем професіоналізму, новаторським підходом до навчання та великим бажанням підняти українську музичну культуру на новий рівень.

На той час у консерваторії працювали видатні діячі культури: Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, І. Паторжинський, О. Пархоменко, В. Стеценко, Р. Лисенко та багато інших. Їхній внесок у розвиток української музики створював надзвичайно творчу атмосферу, яка надихала молодих педагогів, серед яких був і Зенон Дашак.

Ректором консерваторії на той час був відомий композитор, народний артист України, лауреат державних премій, професор Андрій Штогаренко. Він високо цінував Зенона Олексійовича як здібного музиканта, талановитого організатора та людину з високими лідерськими якостями. У 1963 році А. Штогаренко призначив його проректором з наукової роботи, яку він обіймав до 1965 року. На цій посаді Зенон Дашак займався організацією наукових конференцій, удосконаленням навчальних програм та популяризацією української музичної культури. Окрім того, музикант отримав безцінний досвід керівної роботи.

Під час перебування в столиці Зенон Дашак успішно реалізував свої організаційні та педагогічні таланти, водночас проявивши себе як

видатний концертуючий камераліст. Він активно виступав у складі квартету разом із Олексієм Гороховим, Семеном Кравцовим, Вадимом Червовим. Репертуар квартету був різноплановим і охоплював шедеври світової музики різних епох і стилів, а також видатні твори національних композиторів. Особливий акцент музиканти робили на популяризації української камерної музики, що сприяло її визнанню на професійній сцені.

Концертна діяльність Зенона Дашака тісно перепліталася з його науково-методичними інтересами. У 1959 році він видав Збірник гам, вправ та етюдів для скрипки та двох скрипок – ґрунтовну працю, що відзначалася систематичним підходом до розвитку техніки гри та музичного мислення. З його класу вийшли прекрасні оркестранти й ансамблісти, а його «київський» студент Анатолій Венжега був лауреатом виконавських конкурсів. Митець також звертався до альтової та скрипкової творчості українських композиторів, включаючи ці композиції до своїх методичних збірників і практичних посібників. Праці Зенона Олексійовича стали важливим внеском у розвиток української камерної музики та музичної педагогіки. Багатогранна діяльність митця у Київський період підкреслює його унікальну роль у музичному житті України, адже він став провідним викладачем-альтистом, вміло поєднавши творчість, керівництво, педагогіку та науку в єдине гармонійне ціле.

У 1965 році Зенону Олексійовичу випала нагода очолити Львівську державну консерваторію імені Миколи Лисенка. Відтак, у віці тридцяти семи років він став наймолодшим ректором серед всіх вишів Радянського Союзу того часу. Його призначення стало знаковою подією, адже воно символізувало новий етап розвитку навчального закладу. Син Зенона Олексійовича, відомий львівський диригент, піаніст і композитор Богдан Дашак згадує: *«На пропозицію вернутися у Львів і очолити Львівську консерваторію тато радо згодився, бо і до*

родини, і до рідного Стрия ближче, та і тодішнє керівництво, на превелике диво, зрозуміло, що україномовний, родом із Західної України керівник більш доцільний у Львові, ніж представник інших регіонів» [43].

Молодий, енергійний і амбітний керівник відразу взяв курс на вдосконалення освітнього процесу, розвиток наукової діяльності та розширення репертуарної бази для студентів. Зенон Дашак ініціював проведення нових конкурсів серед виконавців (Всесоюзні конкурси за спеціальностями скрипка, альт, контрабас, арфа; Всеукраїнські конкурси піаністів ім. М. Лисенка та конкурси диригентів), наукові конференції, зібрання, семінари, наради; сприяв активнішому залученню студентів до творчої роботи. Митець запросив до співпраці провідних музикантів і педагогів, що додавало навчальному закладу престижу. Окрім того, в перший рік роботи Зенон Дашак заснував струнний квартет, до складу якого увійшли провідні викладачі Львівської консерваторії. Цей колектив протягом багатьох років активно виступав у різних містах України та за кордоном, здобувши широку популярність.

Багатогранною виявилась також і громадська діяльність Зенона Олексійовича Дашака – він очолював Львівське відділення товариства «Україна», був членом президії Львівського фонду культури, Товариства української мови імені Тараса Григоровича Шевченка тощо. Його завжди підтримували тогочасні титани й інших мистецьких сфер: Еммануїл Мисько, Микола Колесса, Борис Возницький, Ростислав Братунь, Роман Федорів та інші.

Львівська консерваторія завжди була «справжнім українським» вишем, а за добу ректорства Зенона Дашака стала одним із провідних навчальних закладів України. Однак, цей період припав на час жорстокої ідеологізації та посилення тиску з боку компартійних і каральних органів, зокрема КДБ (комітет державної безпеки). Боротьба

проти української мови, історії та культури проявлялася у постійному нагляді, допитах і переслідуванні окремих викладачів і студентів.

За вимогами комітету державної безпеки, музика мала відповідати радянській ідеології, прославляти комуністичну партію, вождів, соціалістичні цінності, а використання українських народних мотивів допускалася лише в межах, які не суперечили загальному контексту. Кожен концертний виступ затверджувався цензурними органами – заборонялися твори, які могли трактуватися як націоналістичні, релігійні або такі, що критикують радянську владу; натяки на антирадянські настрої теж строго уникалися. Від музикантів очікували активної участі в пропагандистських заходах, а зв'язки з іноземними митцями, участь у міжнародних конкурсах або фестивалях суворо контролювалися, адже у органів КДБ виникали підозри щодо «зрадницьких» настроїв чи «зв'язків із закордонними націоналістами». Особи, що займали керівні посади, змушені були регулярно звітувати про свою діяльність, а також оминати критики радянської системи навіть у приватних розмовах, щоб уникнути доносів колег чи слухачів. Музиканти, які надто відкрито підтримували національну культуру або намагалися популяризувати твори українських композиторів, могли бути звільнені з роботи, зазнавати переслідувань та арештів.

Під пильний нагляд каральних органів попала і Львівська державна консерваторія. Ректору доводилося зберігати рівновагу між вимогами радянської влади та прагненням зберегти національний дух улюбленого закладу – своєї *alma mater*. Зенон Олексійович Дашак робив усе можливе, щоб підтримати працівників і зростаючих виконавців. Богдан Дашак в інтерв'ю продовжує: *«Тепер про найважливіше. І при попереднику Дашака Миколі Колессі, і при ньому Львівська консерваторія, на відміну від інших, була суто україномовною. Батько і в сім'ї, і на роботі розмовляв тільки українською. Друге те, що, не дивлячись на щоденну присутність так званих "кураторів" від КДБ,*

батько робив все, щоб захистити студентів та працівників консерваторії від переслідувань. Знаю, що були випадки, коли він міг приховати інформацію про людей, ризикуючи собою і своєю роботою. Це був важкий період, коли, балансуючи на лезі, треба було зберегти талановитих музикантів. Він виховував мене в любові до України, розказуючи її правдиву історію та даючи правильну оцінку тогочасній владі. Робилось це, очевидно, поза межами нашої хати, так як "всечуючі" вуха були всюди. Отже, займаючи тоді високу посаду, Зенон Дашак зумів прислужитися українській музичній культурі» [43].

Володимир Заранський теж пише про непідкореність професора і ректора консерваторії: *«Мало хто знав, якою мужністю, дипломатичністю, національною свідомістю потрібно було володіти, як ризикувати, щоб протистояти цьому свавіллю. Достеменно відомо, що "ангели хоронителі" з відповідних установ приходили зі списками політично ненадійних осіб із вимогою звільнити їх з роботи. Це – В. Флис, Ж. Максимович, М. Антків, Д. Стернюк, М. Білинська, Г. Казаков, Р. Зорівчак, А. Кос-Анатольський, М. Крушельницька. Але ректор дотримувався своїх аргументів – незамінні для консерваторії» [21].*

Попри застереження органів КДБ, Зенон Олексійович Дашак все ж таки був членом Всеукраїнських, Всесоюзних і міжнародних конкурсів, зокрема у Німеччині, Франції, Румунії, Грузії, Литві, де він співпрацював із видатними митцями ХХ століття. На початку 80-тих років професор мав їхати до Мюнхену членом журі Міжнародного конкурсу. Проте, ця поїздка виявилася доленосною. Джон Дашак згадує: *«У 1980 році несподівано отримали лист від знайомої з Лондона. У конверті батько знайшов вирізку з львівської газети зі статтею про альтиста, який здобув інтернаціональне визнання, входив до складу журі конкурсів, займав високу посаду. Це був брат батька Зенон. Наша знайома збиралася до Львова і запропонувала конспіративно передати лист або номер телефону для Зенона. Пройшов деякий час, і Зенон передзвонив.*

Спочатку він мав сумніви, що людина, з якою він говорить, дійсно є братом Богданом. Тоді мій батько, щоб переконати Зенона, згадав слово, яке той у дитинстві не виговорював – кукуруженка» [43].

Анна Дашак теж ділиться спогадами про цю теплу і очікувану зустріч: *«Майже сорок років не чув Зенон голосу рідного брата. Руки так тремтіли, що він ледь спромігся набрати цифри телефонного номера брата. “Богдане” – “Зеню!..”. “Богдане” – “Зеню!..”. З очей лилися сльози, спазми здушували горло, а по кабелях міжнародної телефонної лінії у простір неслося радісне схлипування – “Богдане” – “Зенцю!”. [...] Брат прилетів до Мюнхена наступного дня. Зенон, котрий не раз ходив по лезу кадебістської бритви, як дитина обливав сльозами сиву голову напівсліпого брата. Біля тижня брати майже не спали, ночами заповнюючи розмовами сорокарічну прірву. Вдень Зенон сидів у журі конкурсу, а брат ховався у його готельному номері» [15, с. 116]. Однак, підступні переслідувачі вистежили прощання братів в аеропорту, а по поверненню до Львова викликали ректора на «дружню» бесіду. В очах партійних та кадебістських органів Зенон Дашак втратив репутацію «зразкового» ректора, але його відпустили. Однак, йому було це байдуже... Він віднайшов єдиного брата!*

У Львові була плідною й педагогічна діяльність Зенона Дашака, де від 1981 по 1993 рік він очолював кафедру струнно-смічкових інструментів. З класу професора вийшло понад тридцять альтистів. *«З. Дашак-педагог виховав ціле гроно виконавців, серед яких лауреати та дипломанти республіканських та міжнародних конкурсів, заслужені та народні артисти, доктори та кандидати мистецтвознавства. Зокрема, з-поміж його випускників Київської консерваторії імені П. І. Чайковського (1951-1965) та Львівської консерваторії імені М. В. Лисенка (1965-1990) такі знамениті альтисти сучасності як Юрій Хохлов, Анатолій Венжега, Євген Лобуренко, Геннадій Фрейдін, Дмитро Комонько, Анатолій Петров, Броніслав Шуцький, Дмитро Гаврилець, Ольга Тимофєєва та багато*

інших. Випускники З. Дашака, послідовники його школи альтового та камерного виконавства і нині працюють у різних містах України та за її межами» - пише Ніна Дика [16, с. 81].

Слід зазначити, що незважаючи на свою значну зайнятість адміністративною, організаційною та концертною роботою, Зенон Дашак активно працював над методичними розробками та науково-публіцистичними текстами, також є автором численних публіцистичних статей на різноманітну культурну тематику. З-під його пера з'явилися на світ понад 40 публікацій з проблем музичного виконавства, які публікувалися протягом життя митця. Наразі більшість напрацювань Зенона Дашака знаходяться у фонах Львівської національної наукової бібліотеки імені Василя Стефаника. Серед них: «Палітра молоді музики. Замітки з обласного огляду художньої самодіяльності» (газета «Вільна Україна», 9 серпня 1966 р.), «Деякі проблеми виконання камерно-інструментальної музики», «Могутня сила мистецтва» (про розквіт музичного мистецтва на Львівщині за роки радянської влади – про консерваторію та її провідних педагогів, оперний театр, симфонічний оркестр), «З доброю надією. Підготовці альтистів і арфістів – струнку систему» (газета «Культура і життя», 30 січня 1977 р.), «Хто стане першою скрипкою?» (газета «Культура і життя», 18 вересня 1977 р.), «Іди вперед, "скрипкова дружина"!» (газета «Культура і життя», 20 жовтня 1977 р.), «Потрібна професійна орієнтація» (газета «Музика», випуск №2, 1977 р.), «Концерт на скрипці Паганіні» (газета «Правда України», 1 травня 1978 р.), «Проба сил: Післямова до Всесоюзного конкурсу [музикантів-виконавців із спеціальностей альт, контрабас, арфа]» (газета «Культура і життя», 25 травня 1980 р.), «Ідеї миру і пісні дружби. Початок.» (газета «Вільна Україна», 4 грудня 1985 р.), «Діалоги виживання: розповідає З. Дашак, ректор ЛДК ім. М. Лисенка (газета «Вільна Україна», 2 грудня 1987 р.), «Не час бити в литаври: полемічні роздуми про долю сучасного мистецтва» (газета «Культура і життя», 20

серпня 1989 р.), «До чого така реорганізація» (газета «Культура і життя», 10 грудня 1989 р.), «Тихіше музика житті, гучніше музика надії: імпровізації на теми віри, надії, любові до вузу, якому віддаю багато років життя» (газета «Молода Галичини», 17 липня 1990 р.).

Протягом двадцятивосьмирічного періоду ректорства Зенона Олексійовича Дашака Львівська державна консерваторія імені Миколи Лисенка досягла значних успіхів у своєму розвитку. У першій половині 60-х років він надав камерному оркестру «Академія» офіційний статус, що сприяло підвищенню його ролі в музичному житті Галичини. Ректор запровадив відкриті публічні іспити з фаху для абітурієнтів. Багато працівників консерваторії отримало вчені ступені та почесні звання, а значна кількість студентів стали лауреатами різних конкурсів. Завдяки ініціативі Зенона Дашака було відкрито три нові кафедри: українських народних інструментів, української музики та фольклорно-етнографічну лабораторію, які стали важливими центрами збереження та розвитку національної музичної культури. У 1990 році за його підтримки розпочало роботу акторське відділення при кафедрі оперної підготовки, що значно розширило освітні можливості закладу.

У перший рік незалежності України Зенон Дашак зіткнувся зі складними випробовуваннями. Його діяльність як ректора, що припала на радянський період, піддавалася критиці та звинуваченням, що породжувало упередженість і несправедливі обвинувачення. Його почали називати «червоним» ректором, і це супроводжувалося інтригами, лукавством та підлістю з боку окремих осіб. Не бажаючи виправдовуватися або втягуватися в конфлікти, Зенон Дашак прийняв рішення піти з посади ректора. Зберігаючи почуття гідності та усвідомлення виконаного обов'язку, він подав заяву про звільнення за власним бажанням. Принциповою позицією професора стало уникнення свого колишнього кабінету: до кінця життя він туди більше не повернувся. Такий вчинок підкреслює його характер як особистості,

яка ставила честь і гідність вище за боротьбу із свавіллям, зберігаючи моральну стійкість і вірність своїм переконанням.

«Він був максималістом, імпульсивним, часто емоційно вибухав, але справедливість, людська порядність і доброзичливість завжди домінували, він завжди мав сміливість просити пробачення і вибачати» – пише Володимир Заранський [21].

Попри складні обставини для розвитку національного мистецтва, особливо у 70-х – першій половині 80-х років, Львівська державна консерваторія завдяки Зенону Дашаку зуміла зберегти й продовжити славні традиції, що формувалися протягом попереднього сторіччя. Він не лише підняв рівень академії, але й доклав зусиль для його перетворення на один із провідних музичних закладів країни, в пріоритеті якого до сьогоднішнього ж пропаганда української музики. Як педагог, Зенон Олексійович залишався прикладом для своїх студентів, передаючи їм не лише технічні навички, але й любов до музики та високу етичну відповідальність перед мистецтвом.

1.2 Камерна діяльність Зенона Дашака: участь у квартеті та виконавська практика

Професійний мистецький шлях Зенона Дашака був тісно пов'язаний як з академічною освітою, так і з виконавською практикою. Значне місце в його творчому житті посідає саме камерне музикування. Як відомо з біографія митця, перші кроки ансамблевої гри він зробив у рідному Стрию, де грав у складі місцевого симфонічного оркестру. Продовжуючи освіту у Львові, З. Дашак потрапив під вплив свого наставника Павла Макаренка, котрий не лише викладав, а й брав участь у струнному квартеті, що стало для молодого студента джерелом натхнення у майбутньому. Переїзд до Києва відкрив перед амбітним юнаком нові горизонти: тут він реалізував себе як талановитий педагог, здібний організатор і яскравий камерний виконавець. Його активна

участь в музичному житті столиці позначилася ансамблевими виступами разом із О. Гороховим, С. Кравцовим і В. Червовим.

Та з поверненням до Львова З. Дашак не опустив планки: завдяки його ініціативі при консерваторії було створено струнний квартет, до складу якого увійшли: Олександра Деркач (перша скрипка), Богдан Каськів (друга скрипка), Зенон Дашак (альт) і Харитина Колесса (віолончель). *«Коли до консерваторії прийшов працювати Зенон Дашак, (а він був пристраним шанувальником саме камерної музики), то одразу створив квартет і, власне завдяки йому, у Львівській консерваторії почав існувати квартетний клас, а сам він став квартетистом. [...] То був розкішний квартет»* – згадує О. Криштальський [12].

Перший виступ Львівського струнного квартету відбувся у грудні 1965 року. Ніна Дика пише: *«Рецензії на виступ новоствореного колективу, що не забарилися появитися на сторінках преси, звичайно привернули увагу шанувальників камерно-інструментального музикування до цього колективу»* [20, с. 2]. Цей дебют суттєво збагатив мистецьке життя Галичини та відразу викликав зацікавлення публіки. Високий професіоналізм кожного з учасників, які паралельно займалися сольною та педагогічною діяльністю у Львівській консерваторії, дозволив ансамблю здобути повагу як серед колег, так і серед поціновувачів камерної музики.

Друга половина 1965-х років стала для новосформованого квартету «фундаментом». Тоді ж колектив заявив про себе як вагомий представник національного камерного культурного простору. Насичений графік репетицій, професійна відповідальність, стабільність складу, активна концертна діяльність й творчі пошуки сприяли виробленню унікальної виконавської манери. Протягом наступного десятиліття квартет сміливо розширював свій репертуар. Однією з головних місій колективу була пропаганда музики різних епох. Квартет виконував не лише відомі композиції, а й відкривав слухачам нові,

маловідомі сторінки музичної спадщини, починаючи від епохи бароко. Тож музиканти зверталися до кращих зразків європейської класики, а також активно популяризували українську класику. Особливу увагу колектив приділяв творчості «титанів» ХХ століття: Б. Лятошинського, С. Людкевича, В. Барвінського, М. Колесси, М. Скорика.

Участь у Львівському струнному квартеті періодично брали піаністи Олег Криштальський, Олександра Левицька, Зеновія Стернюк та Жанна Пархомовська, а від 1978 року партію першої скрипки виконувала Народна артистка України, професор Лідія Шутко. Окрім того, у різний час до складу ансамблю приєднувалися й інші виконавці: Л. Оленич (альт), З. Залицяйло (віолончель), О. Щеглов та О. Лучанко (контрабас), Ю. Смірнов (флейта), К. Геннел (кларнет), Ю. Кровицький (кларнет), В. Цайтц (гобой). Пізніше, в склад ансамблю також додався орган.

Значною подією у творчому житті колективу став виступ на Міжнародному фестивалі камерної музики, що відбувся в травні 1978 року в польському місті Ланьцут, який був *«високо відзначений музикознавцями: виконавська манера вирізнялася високопрофесійним мистецтвом інтерпретації, відмінною зіграністю, красою звучання, яскравою емоційністю»* [20, с. 4]. Квартет активно гастролював по Україні та багатьох регіонах колишнього СРСР, брав участь в різноманітних фестивалів та мистецьких заходах, зокрема: «Київська золота осінь», «Вересневі струни», «Львівська золота осінь», «Віртуози країни», «Симфонічні вечори для студентів». Окрім того, колектив виступав на авторських концертах Станіслава Людкевича, Миколи Колесси, Мирослава Скорика; був невід'ємною частиною вечорів пам'яті Ф. Шуберта, Й. С. Баха, Ф. Генделя та інших композиторів.

В період 1984-1985 років склад квартету знову оновився: першу скрипку виконував Богдан Каськів, другу скрипку – Тетяна Шуп'яна, в

партії альту та віолончелі залишалися незамінні Зенон Дашак й Харитина Колесса.

В репертуар Львівського струнного квартету входили наступні композиції: 4 фуги з «Мистецтва фуги» Й. С. Баха, Квартет Дж. Перголезі, Пассакалія, Концерто-гроссо №7 та №8 Г. Ф. Генделя, Квартети G-dur, d-moll, D-dur В. А. Моцарта, Квартети №1-7 Л. Бетховена, Квартет Es-dur Ф. Мендельсона, Квінтет Й. Брамса, Квартет C-dur Ф. Шуберта, Чотири п'єси для квартету та «Молитва» В. Кікти, Квартет. Я. Сібеліуса, Квартет Ц. Франка, Квартет С. Барбера, Квартет та Струнне тріо М. Лисенка, Балада у формі варіацій С. Людкевича, Квартет та Секстет В. Барвінського, Квартет А. Гнатишина, Квартет С. Туркевич, Якименка, Квартет №1 та «Елегія пам'яті Станіслава Людкевича» Є. Станковича, Партита №3, «Гуцульський триптих», «Три табулятури», «Мелодія» та «Чотири весільні пісні для голосу з квартетом» М. Скорика.

Протягом тридцяти років Львівський струнний квартет залишався невід'ємною частиною культурного простору Галичини. Колектив суттєво вплинув на розвиток квартетного жанру в Україні, затвердивши його як носія високого професіоналізму, національної ідентичності, глибокої інтелектуальної праці та відданої й щирої любові до своєї праці.

«Вшановуючи світлу пам'ять величного галичанина Зенона Олексійовича Дашака – багаторічного ректора Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка, професора, ініціатора і активного учасника Львівського струнного квартету, пріоритетною рисою якого можна вважати вміння тонко реагувати на дух часу і ті глибинні переміни, що супроводжували складне і багатогранне буття суспільства, ми намагалися створити відносно об'єктивну картину динаміки розвитку колективу, в середовищі якого Ювіляр впродовж кількох десятиліть реалізовував свою творчу потугу» - пише Ніна Дика [20, с. 7].

РОЗДІЛ 2.

«УКРАЇНСЬКА СЮЇТА» ЗЕНОНА ДАШАКА ЯК ПРИКЛАД ОРИГІНАЛЬНОГО АЛЬТОВОГО ТВОРУ

2.1 Жанрово-стильові особливості «Української сюїти»

Зенон Олексійович Дашак, наділений винятковим музичним даром, активно утверджував статус альту як самостійного сольного інструмента, що не поступався ні скрипці, ні віолончелі своїми технічними, виразовими й тембровими можливостями.

Першим вагомим кроком на шляху до «рівноправності» струнно-смичкових інструментів і підтримки молодих талантів стали Всесоюзні виконавські конкурси, що були започатковані ще під час ректорства З. Дашака. Він постійно прагнув відкривати нові горизонти для альтового репертуару, зокрема твори, які ще не звучали зі сцени. Відтак, глибоко занурюючись у проблематику альтового виконавства, митець став автором понад 40 науково-методичних праць, близько 15 збірок педагогічного репертуару для скрипки та альту, створив численну кількість вправ, етюдів, обробок та перекладів (серед них виділимо «Куранту» В. Косенка та «Романс» С. Орфеева). Саме завдяки невтомній праці та відданості улюбленій справі, Зенон Олексійович заклав фундамент української альтової школи, що виховала ціле покоління яскравих виконавців, відомих не лише в Україні, а й за її межами.

Митець також є автором і оригінальних творів для альту, серед яких цільне місце займає «Українська сюїта». Композиція була створена у 1963 році, в час перебування З. Дашака у Києві. Саме в цей час він захистив дисертацію і отримав посаду проректора з наукової роботи. У тридцяти-п'яти річному віці Зенон Олексійович був музикантом-практиком та мав немалий досвід участі в ансамблевому виконавстві. Паралельно, він працює як педагог і спостерігає недостачу

оригінального українського альтового репертуару. Можна зробити висновок, що написаний ним цикл призначався спеціально для студентів струнно-смичкового відділу музичних училищ та консерваторій. Окрім того, сюїта існує у двох версія – для альту та для скрипки, що, ймовірно, свідчить про прагнення автора зробити твір доступним і для учнів музичних шкіл.

Варто зауважити, що жанр інструментальних мініатюр, об'єднаних темою «Українська сюїта» був широко популярним і серед інших композиторів другої половини XVIII – середини XIX століть. Згадаємо «Українську сюїту у формі старовинних танців на основі народних пісень» М. Лисенка (написана між 1867-1869 рр) – фортепіанний цикл із шести частин, де композитор поєднує народні мотиви з європейськими музичними формами; «Українську сюїту» В. Барвінського (1915 р.) – фортепіанний цикл із чотирьох частин, в основі кожної закладена цитати народної пісні; «Українську сюїту» М. Колесси (1928 р.) – симфонічний цикл, що складається із чотирьох частин. В її основу було покладено гуцульські мотиви та пейзажна картинність Карпатського регіону.

Саме гірська тематика стала натхненням для Зенона Дашака. Його «Українська сюїта» складається з п'яти частин, об'єднаних єдиною образно-драматургічною лінією. Вони мають назву або жанрову, або програмну (окрім першої): «І», «В Карпатах», «Коломийка», «Трембіта», «Козачок».

Перша частина єдина не має назви, однак вона слугує преамбулою до всього циклу. Цей номер ділиться на два масштабні розділи: перший являє собою великий вступ імпровізаційного характеру, а другий – швидка частина. Основна тональність – *g-moll*.

Власне, повільний темп *Andante* в розмірі 2\4 відразу створює задумливий настрій та змальовує розповідний характер теми (див. рис. 1). Цей розділ побудований у формі тонально замкненого періоду, що

складається з двох різнохарактерних речень неповторної побудови, структура яких вкладається у 8 та 5 тактів. Мелодична лінія в альті лірична, виразна і наспівна, проводиться на нюансі *tr* та віддалено нагадує початковий мотив відомої колискової «Ой, ходить сон коло вікон». Введення підвищеного IV ступеня (*cis*), а також метро-ритмічна організація – синкопами, пунктирний ритм і тріолі – натякають на гуцульське походження музичного матеріалу. Партія фортепіано створює гармонічно тло, в основі якого лежать функції тоніки, субдомінанти, септакордів II та III ступенів, подвійної домінанти. Відтак, тимчасове гармонічне напруження, створене дисонансними альтерованими акордами швидко врівноважується. Перше речення закінчується досконалою каденцією та відділяється невеликою паузою -цезурою.



Рис. 1. I частина, вступ (перше речення)

Друге речення вступу будується на новому контрастному матеріалі, змінюється розмір на 3/4. Цікавим спостереженням є той факт, що композитор ділить фактуру на два пласти: мелодію в альті та супровід у фортепіано, використовуючи при цьому політональність. Партія альту будується на одному мотиві, що повторюється двічі в різній динаміці: *f* та *p*. Такий прийом нагадує ефект гірського відлуння та створює таємничий, загадковий характер. В мелодичній лінії з'являється рух шістнадцятими, що обігрують інтервал збільшеної секунди *b-cis* у тональності *g-moll*. В цей час в акомпанементі з'являється модуляція у

паралельну тональність *B-dur*, що супроводжується наступними гармонічними функціями (тт. 9-10): $T-DD \rightarrow (F-dur) - D7 / T$.

Повтор мотиву супроводжується вже підвищеним VI щаблем (*e*), що є яскравою рисою гуцульського ладу. Партія фортепіано дублює шістнадцяті тривалості у дзеркальному відображенні – інверсії. Цікавим є і кадансування, де композитор вводить функцію $D4 \setminus 3$ із пониженою квінтою і з додаванням сексти, що створює звуковий кластер і вносить різкість у звучання. Закінчується вступ тонічним тризвуком *g-moll* та висхідним, політним арпеджіо у партії фортепіано.

Другий розділ першого номеру – це його основна частина, викладена у темпі *Allegretto* та побудована у складній тричастинній формі АВА1 із розвиваючою серединою та кодою (див. табл. 1). Вона будується на новому тематичному матеріалі у тональності *g-moll*, а характер стає запальний та танцювальний.

Перша частина А, в свою чергу, вкладена у просту двочастинну безрепризну форму *ab*. Мелодія постійно зберігається у партії альт, в той час як фортепіано підтримує гармонічне тло.

Обидві частини написані у формі тонально завершеного восьмитактного повторюваного періоду. Він складається з двох квадратних речень: мелодія повторюється без змін, а супровід насичується хроматизмами. Тема частини *a* (основна тема) характеризується активним характером, вузьким діапазоном, кварто-квінтовими інтонаціями, що наближає її походження до фольклорних джерел (див. рис. 2). Партія лівої руки фортепіано постійно проводиться в октавному дублюванні, що додає глибини і масштабності. Гармонічним обрамленням слугують прості функції: тоніка, мелодична субдомінанта та домінанта.



Рис. 2. II частина, основна тема

Тема другої частини b будується на схожому тематичному матеріалі, однак вона має задержуватий та гострий характер, що пояснюється появою шістнадцятих тривалостей, акцентами й відривистим штрихом; використаний гармонічний вид мінору. Вона починається із закличного квартового ходу домінантової функції, що викликає алузії до переможних та героїчних образів. Розважливості додає акомпанемент гітарного типу: в басовій лінії хроматичний низхідний рух, а акорди припадають на слабкі долі. На противагу попередній темі, тут гармонія ускладнюється, адже з'являються функції подвійної домінанти та зменшеного тризвуку, що вносить напруження.

Середній розділ В складної форми є розвиваючий, адже проводиться в тій самій тональності, будується на тематичному близькому матеріалі та складається з двох періодів. Перший проводиться у фортепіано та будується на оспівуванні мелодичного виду *g-moll* та підвищеного IV ступеню. Мелодія виразна і зв'язна, викликає асоціації із жіночими образами. Другий період звучить вже у партії альту та виступає своєрідним варіантом попереднього матеріалу. Тема зберігає наспівність та легатність, фактурно «дробиться» у фігураціях шістнадцятими тривалостями. Підвищені IV та VII ступені свідчать про двічі гармонічний мінор, що створює дещо журливий

характер. Гармонічне обрамлення просте: переважають функції тоніки і доміанти.

Реприза A1 є динамічною і скороченою, адже відтворюється лише період з частини a. Основна тема підлягає варіантній зміні: вона переплітається разом із партією фортепіано, «губиться» у фігураціях, прикрашається мордентами та виконується штрихом спікато на нюансі *pp*, що зумовлює енергійний та поривчастий характер. Варто зауважити, що на відміну від початкового викладу, в репризі період має чотиритактне доповнення, що будується на завершальному мотиві теми у партії фортепіано. Він отримує досить цікавий та самобутній гармонічний фон, що складається із альтерованих акордів нетерцієвої структури.

Завершує першу частину невелика кода у фортепіано, що характеризується повільнішим темпом *Meno mosso* та будується на початковому мотиві основної теми. Він проводиться в октавному дублюванні в партії лівої руки, в той час як права виконує арпеджіо тонічного тризвуку, домінантового септакорду та подвійної доміанти. Таке закінчення створює загадковий образ й водночас утримує увагу слухача, викликаючи інтерес до подальшого розвитку музичного матеріалу.

Отже, з проаналізованого матеріалу можна зробити висновок, що даний номер наближений до народного танцю. Це пояснюється представленням контрастних образів: активного і задержуватого (чоловічого) у крайніх розділах форми та ніжнього, легкого й наспівного (жіночого) у середньому розділі. Окрім того, використані прості функції, одна тональність, кожен період зберігає чітку восьмитактну структуру, а метро-ритмічна організація нагадує козачок.

Вступ	A		B	A1	Coda
	<u>a</u>	<u>b</u>			

<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>b1</i>	<i>b2</i>
g-moll					

Табл. 1. Структура першої частини

Друга частина слідує *attaca* після першої, створюючи таким чином єдину драматургічну лінію. Вона отримує програмну зображальну назву «В Карпатах» і виступає ліричним центром сюїти. Тональність *B-dur* на контрасті попередньому матеріалу вносить просвітлення.

Мініатюра має споглядальний характер, що підкреслюється неквапливим, розповідним темпом викладу *Andante ma non troppo*. Вона вкладається у просту тричастинну форму АВА1 (див. табл. 2). Крайні розділи позначені свободою викладу мелодичної лінії, що віддалено перегукується із імпровізаційним вступом першого номеру.

Отже, частина А вкладається у форму модулюючої шеститактової періодичної структури, що характеризується змінним метром: 5\8 - 4\8 - 3\8 - 6\8, що є яскравою ознакою народної пісенної творчості (див. рис. 3). Мелодія дуже виразна і зв'язна, створює ліричний, ніжний і тендітний образ: будується на двох ланках низхідної секвенції та оспівуванні нижнього тетраходу *g-moll*. Перед слухачем створюється картина милування Карпатськими пейзажами.



Рис. 3. II частина, основна тема

Музичну мову доповнює колоритна гармонія, яка обрамлює плин мелодії альтерованими акордами (тт. 1-5): Т | зм. VII4\3 - зм. VII6\5 - зм.

VII7 - зм. VII2 → (відхилення *g-moll*) | DDVII7 - D6\5 → (відхилення *g-moll*) / DD2 - / зм. VII7 → (відхилення *f-moll*) зм. VII2 - D7 - t → (модуляція *g-moll*).

Спостерігаємо, що композитор використовує еліпсиси задля відхилення та модуляції в паралельну тональність. Такий модерний прийом музичної мови створює неконкретні образи, що викликає алузії до затуманених гір. Однак, перевага мінорних тональностей вносить смутну і журливу барву.

Середня частина В з однієї сторони є розвитком попереднього матеріалу, а з іншої – виступає контрастною картиною. Розмір змінюється на 3\8 і протягом тривалого часу залишається сталим. Пришвидшується і темп *Piu mosso*, що створює танцювальний, однак дещо інертний характер. Мелодична лінія рухається ніби «по колу» та опирається на двічі гармонічний вид мінору; миготіння підвищення і пониження VII ступеню вносить напруження. Опорними звуками є *g*, *c* та *cis*: від них мелодія опускається поступенево донизу. В акомпанементі прослідковується тонічний органний пункт, що зберігається до кінця звучання. На нього нанизуються функції тризвуків тоніки, II ступеню, подвійної домінанти та зменшеного септакорду VII ступеню, що викладаються прийомом арпеджіато на нюансі *p*. Таким чином, створюється внутрішня пульсація теми, що надає музичному матеріалу відчуття постійного внутрішнього руху. Акомпанемент не лише підтримує мелодію, а й формує її емоційне забарвлення, збагачуючи загальну музичну тканину твору.

Обидва пласти фактури – і мелодична лінія в партії альту, і акомпанемент у фортепіано, «готують» кульмінаційний момент цієї частини – сольну каденцію альту (див. рис. 4). Вона не велика за обсягом, проте вражає виразністю, технічною насиченістю, стрімким рухом та емоційним багатством. Повертається початковий темп *Andante ma non troppo*, розмір 2\4. Каденція будується на матеріалі розділу В, однак змінюється метро-ритмічна організація: з'являються

тріолі, додається форшлаг. За рахунок цього, мелодія набирає імпровізаційності та вільності викладу, продовжується рухатися «по колу», що створює задумливий, споглядальний образ.

Умовно, каденція ділиться на два розділи: перший будується на обіграванні нижнього тетраходу *g-moll* із підвищеним IV ступенем (*cis*), що не дає чіткої ладової визначеності – чи це двічі гармонічний мінор, чи гуцульський лад. У другому розділі змінюється агогіка, рух прискорюється і сповільнюється, а мелодія поступово піднімається догори, з'являється IV та VI підвищені ступені, що свідчить про явну ознаку гуцульського ладу. Закінчується каденція кварто-квінтовими перекличками *g-d*, що нагадує гірське відлуння.



Рис. 4. II частина, каденція

Реприза A1 є динамічною, адже змінюється гармонічне тло у партії фортепіано, в той час як мелодія відтворюється без змін. Замість зменшених акордів з'являються м'які великі мажорні септакорди від *b*, *f* та *c*, що створює ніжний і тендітний образ.

A	B	Каденція	A1
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b1</i>	<i>a1</i>
B-dur – g-moll	g-moll	g-moll	B-dur

Табл. 2. Структура другої частини «В Карпатах»

Третя частина «Коломийка» є центральним номером сюїти і являє собою яскраву жанрову сценку, що зображує етнічний колорит.

Коломийка – це традиційний український народний танець і пісенний жанр, характерний для західноукраїнського регіону, зокрема Гуцульщини та Покуття. Вони вирізняється швидким темпом, ритмічною чіткістю, дводольним розміром та імпровізаційною свободою, що створює бадьорий і жвавий настрій.

Коломийка у творчому баченні Зенона Дашака має досить розлогу вступну частину, ніби закликаючи народ до танцю. Основна ж частина побудована на типовій коломийковій структурі з рисами куплетно-варіаційної форми A1A2A3A4 (див. табл. 3). Кожен з куплетів написаний у формі восьмитактного квадратного періоду. Темп *Presto* задає запалу та динаміки, а перемінний тональний план символізує багатогранність настроїв цього колоритного жанру: від ігрового й жартівливого до емоційно піднесеного. Композитор пише спочатку розмір 2\4, а потім змінює на різаний ключ (*alla breve*).

Вступна частина «Коломийки» написана у формі періоду, що складається з трьох речень неповторної побудови. Зачинає твір дві переклички у тональності *E-dur* (цікаво, що З. Дашак виписує ключовий знак *fis*, але в кожному такті окремо доставляє *gis*): спочатку у соло-альта, а потім у фортепіано в октавному дублюванні. Перша будується на тонічній квінті *e-h*, а друга – на висхідному мотиві нижнього тетрахорду гами. З кожним тактом динаміка посилюється від *p* до *f*. Така прийом і прозора фактура створює відчуття справжнього заклику до танцю. В основі другого речення бурдонна квінта і підголосок тонічного тризвуку у партії фортепіано, в той час як альт виконує суху, акцентовану і коротку тонічного сексту, кожного разу на іншу долю. В цей час змінюється розмір, характер музичної мови все більше стає наполегливішим.

Третє речення будується на остинатному повторенні тонічного тризвуку *E-dur* у фортепіано й інтервалу тонічної сексти в альт у життєрадісному характері. Їхній синкопований ритмічний малюнок

співпадає, а яскраво-виражена мелодичні лінія відсутня. На перший план в даному реченні виходить пульсуючий метро-ритм, що змальовує картину активної підготовки до танцю. У третьому такті вже звучить тризвук II ступеню, що одночасно прирівнюється до нової тоніки. Відтак, відбувається модуляція у *fis-moll*.

Основна тема першого куплету A1 спочатку проводиться у партії фортепіано в октавному дублюванні та високому регістрі, що нагадує жіночу частину танцю. Мелодична лінія є колоподібна, змальовує типову коломийкову тему: обігрується тонічний тризвук з опорою на V ступінь (*cis*) тональності *fis-moll*, після чого відбувається низхідний хід по звуках нижнього тетраходу гами.

У другому куплеті A2 основна тема переходить до альту (див. рис. 5). Вона відтворюється без особливих змін, лише у другому такті дещо змінюється ритмічний малюнок. За рахунок специфічного альтового тембру створюється образ танцюючих юнаків, адже тема має мужній та енергійний характер. Мелодія проводиться двічі з контрастною динамікою – *f* та *p*. Змінюється гармонічне тло в акомпанементі: за першим проведенням це сухі акцентовані акорди на першу, третю та четверту долі (*t* - *D7*- *t*). За другим фактура насичується, в лівій руці з'являються хроматичні ходи в октавному дублюванні, що разом з правою складаються наступну гармонічну послідовність, в основі якої переважають функції альтерованої подвійної домінанти, що створює ефект ладової мінливості *fis-moll* – *e-moll*. На відносно-сильну і слабу долю припадає акцент, що нагадує підстрибування або ж присідання під час танцю.



Рис. 5. III частина «Коломийка», основна тема (розділ A2)

В куплеті A3 інтонаційна основна основної теми змінюється, однак характер активний і бадьорий характер залишається. Речення починається із відхилення у *e-moll*, що також підтримується функціями подвійної домінанти і тоніки.

Заключний розділ (A4) інтонаційно наближений до третього речення вступу: на функції тонічного тризвуку *E-dur* відбувається остинатне «тупцювання». Однак, через раптово з'являється функція *D7* до тональності *gis-moll*, яка відразу ж закріплюється пульсуючою фактурою. Мелодична лінія знову ж відсутня, а метро-ритм викликає алузії до масового запального танцю.

Останні два такти характеризуються наростанням динаміки і темпу. В партія альту низхідний пасаж по звуках гама *gis-moll* повторюється по колу і паралельно супроводжується низхідним хроматичним ходом в октавному дублюванні в акомпанементі, що створює щільне звукове тло, підсилює ефект завершення і надає музичній мові образ стрімкого вихору. Підкреслює яскраве закінчення танцю обігрування мелодичного виду мінору та заключний тонічний тризвук, в якому зосереджено енергію усього попереднього музичного розвитку.

Вступ	A1	A2	A3	A4
-------	----	----	----	----

a	a1	a2				
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>d1</i>	<i>e</i>	<i>c1</i>
E-dur	E-dur	E-dur – fis-moll	fis-moll	fis-moll	fis-moll	E-dur – gis-moll

Табл. 3. Структура третьої частини «Коломийка»

Четверта частина «Трембіта», як і друга – виступає програмною картинною мініатюрою сюїти. З її назви стає зрозуміло, що п'єса передає колорит названого українського народного інструменту.

Трембіта зустрічається в Карпатському регіоні та століттями супроводжує гуцульські й бойківські весілля, свята та обряди, в тому числі й поминальні. Окрім того, вона часто стає в пригоді пастухам, які повідомляли про повернення отари з пасовища, допомагає орієнтуватися людям, що заблукали; раніше сповіщала про наближення ворога або ж будь-яку небезпеку. Звук трембіти має глибокий, яскравий та загадковий тембр. Мелодії переважно не мали широких стрибків, а були плавними та поступневими; їх виконували в повільному темпі, щоб звук встигав охопити більше території. Звучання трембіти здатне викликати різноманітні емоції – від радості і захоплення до суму і меланхолії.

Засобами музичної мови Зенон Дашак намагався передати образ трембіти: для цього він використав повільний темп *Lento* в розмірі 3\4 та виразну, зв'язну і наспівну мелодичну лінію, що проводиться здебільшого в нижньому регістрі альту. Мініатюра написана у куплетно-варіаційній формі, що складається із трьох періодів (див. табл. 4). Кожен з них починається однаковим мотивом, однак далі отримує різний розвиток. Варто звернути увагу, що фортепіанний супровід не лише створює гармонічний фон, а й вступає в діалог із партією альту, проводячи паралельно свою тему, що є ознакою монотематизму. Основна тональність п'єси *e-moll*.

Перший куплет А1 починається в альтя соло, що нагадує гру самотньої трембіти високо у горах. Його мелодична лінія є діатонічною, будується на секундових та терцієвих ходах, тяжіє постійно до тоніки, виконується на нюансі *tr* й має меланхолійний, тужливий характер (див. рис. 6). Досить цікавою є партія фортепіано, яка розвивається самостійно: спочатку вступає одноголосна тема у партії правої руки, а через три долі вона проводиться в імітації у партії лівої руки, створюючи таким чином поліфонічну фактуру і нагадуючи відлуння трембіти. В супроводі використаний гармонічний вид мінору, що із мелодією в альтя створює перечення і дисонансні співзвуччя. Перший період є неподільним і тонально-замкнутим.



Рис. 6. IV частина «Трембіта», основна тема

Другий куплет А2 продовжує попередній настрій і характер, мелодична лінія набирає розвитку, з'являється рух шістнадцятими, що додає енергійності. Однак, зберігається діатоніка і тяжіння до звуку е. Фортепіанний супровід «переміщається» в діапазон другої октави, вносячи цим просвітлення. Період займає лише 6 тактів, він не ділиться на речення та закінчується половинною каденцією: в партії альтя нарешті з'являється звук *dis*. Хід по звуках домінантового тризвуку на дві октави сприймається як радісний заклик трембіти. З точки зору гармонічного плану, як в першому, так і в другому куплеті переважають функції основних ступенів ладу: тоніки, субдомінанти та домінанти.

Заключний куплет А3 є найбільш контрастним: в партіях альтя та фортепіано з'являється акордова фактура із чотири- та триголосних

акордів тоніки, домінанти та мелодичної субдомінанти. Початковий мотив повторюється двічі на динаміці *f* в переможному та радісному характері. Далі змінюється розмір на 4\4, фактура насичується хроматизмами і використовується ладова мінливість – *E-dur* змінюється на *e-moll*, що нагадує ефект світло-тіні. Окрім того, композитор використовує типовий для Карпатського регіону обернений пунктирний ритм, що посилює національний колорит. Закінчується мініатюра тонічний тризвуком *E-dur* на нюансі *ff*, що символізує перемогу радості над сумом та меланхолією.

Цікавим спостереженням є той факт, що протягом кожного періоду змінювався настрій мініатюри – від меланхолії до радості, що підкріплювалося насиченням фактури, збагаченням мелодичної лінії та появою мажорних барв.

A1	A2	A3
<i>a</i>	<i>a1</i>	<i>a2</i>
e-moll	e-moll	e-moll – E-dur

Табл. 4. Структура четвертої частини «Трембіта»

П'ята частина «Козачок» є останньою в «Українській сюїті». Ця запальна заключна п'єса витримана у темпі *Vivace* із незмінним розмір 2\4 та перемінним тональним планом – *G-dur* – *C-dur*. Вона єдина відрізняється своїм фольклорним походженням, адже козачок – це танець українських козаків, що бере своє походження із Запорізької Січі. Він має легкий, веселий характер та складається із акробатичних рухів, стрибків і присідань. Власне, ці всі прийоми Зенон Дашак і відтворює в даному номері за допомогою музичної мови.

«Козачок» вкладений у просту двочастинну форму АВ, проте має дуже цікаву структуру (див. табл. 5). Перша частина А складається із п'яти тонально замкнених восьмитактових періодів, що будується на

спільному тематичному зерні. Кожен з них складається з двох квадратних речень повторної побудови. Основна тема отримує варіанто-варіаційний принцип розвитку.

В першому періоді A1 основна тема проводиться в унісон в партії фортепіано, в той час як у альту – гострі акцентовані акорди щипком на слабій долі, в основі яких функції тоніки, гармонічної субдомінанти та доміаннти. Сама ж тема має веселий, активний та бадьорий характер, має невеликий діапазон, який охоплює переважно нижній тетрахорд *G-dur* та будується на типовому танцювальному ритмі восьма і дві шістнадцяті, що нагадує присідання та стрибки.

З другим періодом основна тема переходить до партії альту та відтворюється у своєму точному вигляді (див. рис. 7). В супроводі акордова фактура, що створює гармонічний фон (тт. 9-12): Т - $\text{II}7 - \text{DD}7^{\text{b}1\text{b}5} 5 \rightarrow / \text{VI}7$ (відхилення *e-moll*) - *S6* (гарм) - / Т - $\text{DD}6 \backslash 5 - \text{DD}6 \backslash 5^{\text{b}3\text{b}5} | \text{T}$. Варто зауважити, що у басовій лінії в низькому регістрі проводиться низхідна хроматична гама *G-dur*, що викликає алузії до чоловічої частини танцю. Відтак, через інше обрамлення тема отримує інший варіантний розвиток.



Рис. 7. V частина «Козачок», основна тема

Третій період АЗ являє собою інтонаційно варійовану тему, однак зберігається ритм восьма і дві шістнадцяті, «кружляння» навколо домінантової функції. В партії фортепіано змінюється метро-ритмічний малюнок – бас і акорд на сильну і слабу долю, що розріджує і не перевантажує фактуру. Використані функції тоніки, субдомінанти та домінанти, а в заключному кадансуванні – відхилення до *Es-dur*, що вносить нову барву.

У четвертому проведенні тема дробиться і губиться у альтових фігураціях, що викладаються шістнадцятими тривалостями у високому регістрі штрихом спікато. Переважає динамічний рівень нюансу *p*, що створює ніжний і тендітний характер. Гармонічне тло підтримує партія фортепіано, що будується на дворазовому повторенні однієї функції і закладає рівномірну пульсацію. Зустрічаються зменшені акорди, однак вони звучать скоріше іграшково і грайливо, аніж різко і напружено. Відтак, риси музичної виразності нагадують жіночу частину козачка.

П'ятий період проводиться абсолютно точно, як і другий, замикаючи перший розділ простої двочастинної форми.

Друга частина В будується на відносно-новому тематичному матеріалі, однак він є похідним від попереднього. Зберігається його бадьорий та життєрадісний характер. Другу частину складають два восьмитактні періоди, що також отримуються варіантно-варіаційний тип розвитку. Варто звернути увагу, що змінюється тональність – *C-dur*, а також заповільнюється темп до *Meno mosso*. В інтонаційній основі теми – тонічний тризвук та опора на домінанту із додаванням форшлагу. У партії фортепіано з'являється рух тріолями, що накладається на вісімки та шістнадцяті, утворюючи прийом поліритмії.

Заключний період характеризується пожвавленням темпу. Мелодична лінія в альту будується на прийомі прихованого двоголосся, де на фоні остинатно повторюваної тоніки з'являється низхідний хроматичний рух. Він повторюється і у партії лівої руки фортепіано,

однак у вигляді інверсії. Досить цікаво звучить функція VI пониженого ступеня (*As-dur*), що виходить за рамки класичної гармонії.

Завершують «Українську сюїті» стрімкі гамоподібні пасажі в альті, що яскраво демонструють віртуозність виконавця.

A					B	
A1	A2	A3	A4	A5	B1	B2
<i>a</i>	<i>a1</i>	<i>a2</i>	<i>a3</i>	<i>a4</i>	<i>b1</i>	<i>b2</i>
G-dur					C-dur	

Табл. 5. Структура п'ятої частини «Козачок»

У процесі аналізу спостерігаємо, що Зенон Олексійович Дашак не вдається до прямого цитування українських народних пісень чи танцювальних мелодій. Однак, теми окремих частин яскраво відтворюють дух фольклору, що зумовлюється використанням гуцульського ладу, бурдонних квінт, органних пунктів, вільністю та імпровізаційністю викладу, виразністю мелодій, тяжінням до тоніки та домінанти, ладову мінливість, підголоски в супроводі, а також простими гармонічними функціями. Усе це формує колорит національного звучання та відсилає до української фольклорної традиції.

Окрім того, у творах З. Дашака простежуються елементи модерного музичного письма: політональність, поліритмію, еліпсис та вкраплення поліфонічної фактури. Таке поєднання традиційного й новаторського є характерною рисою стилю неофольклоризм, що розвивався протягом 1960-1980 років в українському музичному мистецтві [46]. З. Дашак органічно вводить ці елементи у власну композиторську мову, де національні інтонації звучать сучасно та виразно.

Об'єднуючим фактором та основною драматургічною віхою «Української сюїти», власне, і є українська тематика. Всі п'єси

контрастні за характером і побудовані на новому матеріалі, що дозволяє передати широку палітру образів: від урочисто-медитативних до жартівливо-танцювальних. Кожна мініатюра відображає певну картину або конкретну жанрову сцену, зберігаючи водночас стильову цілісність та художню завершеність у рамках циклічної форми.

2.2 Виконавські аспекти «Української сюїти»: технічні та інтерпретаційні труднощі

«Українська сюїта» була створена композитором-практиком, який добре знає і відчуває свій інструмент. В творі чітко простежується дидактичні цілі: він покликаний не лише заохотити виконавця до прояву технічної майстерності та володіння альтом на високому рівні, а й спонукає розвивати музичну виразність, приділяти увагу якості звуку, працювати над тембровими барвами, фразами, динамічними відтінками й агогікою. Саме тому у даному підрозділі зосередимося на виконавських труднощах, які виникають в процесі вивчення «Української сюїти» та розглянемо ефективні шляхи їх подолання.

Andante з першої частини твору відзначається грою у високих позиціях, що вимагає від альтиста особливості точності інтонації та стабільності звуковидобування. Глибока, насичена, легатна тема потребує контрольованого, врівноваженого звуку, що досягається плавним веденням смичка та злагодженості між лівою й правою руками. Окрім того, важливо правильно планувати зміну позицій та заздалегідь готувати пальці на струні, що забезпечує безперервність фразування. Важливо, щоб «ковзання» пальців при зміні позиції не було чутним. Плавність зміни смичка, рівномірний натиск від плеча і швидкість ведення дозволяють уникнути різких переходів, зберігаючи рівний звук. Особливої уваги потребують пасажі шістнадцятими тривалостями: тут важливо продемонструвати чітку артикуляцію лівої руки: пальці повинні працювати точно, ритмічно, з мінімальним зайвим рухом. Одночасно, контрольований розподіл смичка забезпечує баланс

динаміки: для *forte* доцільно використовувати більше смичка з м'яким акцентом на початках, натомість для *piano* зберігати смичок ближче до середини смичка з мінімальною вагою руки. Важливо приділити увагу півтоновим ходам та інтервалу збільшеної секунди. Щоб це місце прозвучало чисто, рекомендується кожен звук пограти окремим смичком в повільному темпі з відкритою струною.

У швидкій частині *Allegretto*, де звучить легка і танцювальна тема, основним є володіння штрихом спікато. Тут важливо проявити чіткість, пружність і контроль висоти відскоку смичка. Щоб досягнути легкого звучання, необхідно тримати смичок ближче до середини (адже там буде баланс), приділяти увагу ліктьовому суглобу, зберігаючи гнучкість кисті. Координація обох рук має бути синхронною: пальці лівої руки повинні чітко фіксувати ноти, не сповільнюючи темпу, а права – забезпечувати рівномірне «підстрибування» смичка, бути постійно в пульсі. Важливо уникати надмірного натиску на струну, щоб штрих залишався легким і «живим», а не розмазаним і в'ялим.

При обдумуванні фрази необхідно чітко слідкувати за логікою побудови музичної думки: переходи від теми до теми мають бути плавними, без затримок чи «просідання» темпу. Динамічні контрасти слід підкреслювати за допомогою розподілу смичка та натиску на нього. Акцентовані тривалості потрібно виконати виразно, артикульовано та із легким просіданням «в струну». Для досягнення виразного танцювального й бадьорого характеру, важливо відчувати внутрішнє стремління фрази та передавати його через інтонацію, швидкість ведення й зміну тембру.

Також не слід забувати про використання вібрацію, яке має відповідати музичному образу. Відповідно, у вступній частині варто використати широке та насичене кистьове вібрато, в той час як для четвертних тривалостей в *Allegretto* – вузьке й легке.

Друга частина «В Карпатах» перш за все вимагає від виконавця образного мислення, адже композитор дає конкретну картину, яку альтист повинен представити слухачам своєю інтерпретацією. Його гра повинна бути переконливою і добре продуманою.

Першим важливим кроком при вивченні даного номеру є точний рахунок, адже розмір є постійно змінним. Виконання основної теми у високих позиціях вимагає виняткової точності інтонації, адже зменшення відстаней між нотами ускладнює правильне розміщення пальців лівої руки. Як і у вступі до першого номеру, тут також важливо наперед планувати і продумувати зміну позицій, що дозволяє уникати небажаних пауз і втрати зв'язності фрази. Ліва рука повинна залишатися розслабленою, але стабільною, а рухи – точними та «економними».

Легатне звуковидобування у високих позиціях потребує особливої уваги до розподілу ваги руки та натиску на смичок. Оскільки струни в цьому регістрі менш «чутливі», необхідно досягати балансу між глибиною звуку і чистотою інтонації. Смичок має працювати рівномірно по всій довжині, з постійним контролем швидкості, тиску та контактної точки дотику смичка до струни. Для отримання насиченого тембру бажано тримати смичок ближче до підставки при грі на нюансі *forte*, і трохи далі для досягнення динаміки *piano*. Для зображення ніжного та ліричного характеру потрібно використати широку та м'яку кистьову вібрацію, що паралельно допоможе створити обертоновий ряд та збагатити мелодичну лінію.

Штрих портато, що зустрічається на початку теми повинен бути добре визвученим, округленим, з рухом до наступної першої долі. Зупинки між звуками мають бути не формальні, а з відчуттям внутрішнього дихання. Особливу роль відіграє контроль швидкості та тиску смичка, а також співвідношення між тривалістю звучання і мікрозупинкою між нотами – саме цей фактор зумовлює характер

портато. Штрих має звучати співучо, що надає темі відчуття поступового розгортання.

В середньому розділі мініатюри надважливою є інтонація, адже з'являються хроматизми, які можуть спровокувати неточності. Для її покращення виконавцю слід працювати над внутрішнім слухом, співставляючи інтервали та уявляючи звук перед тим, ніж його озвучити. Корисними є повільне програвання теми з використанням відкритої струни.

Каденція виступає кульмінацією другої частини «Українські сюїти». Вона вимагає від соліста пульсації та ритмічної точності. Незважаючи на свободу викладу, виконавець повинен зберігати чітке відчуття тактової структури метро-ритму. Кожна нота шістнадцятої тривалості має бути визвученою та проартикульованою. Особливої уваги потребують форшлагі: їх слід виконувати коротко, чітко і легко, але не втрачати виразність.

Важливо продумати репризу форми, адже основна тема має прозвучати абсолютно в такому самому характері і динаміці, як було спочатку.

У третій частині «Коломийка» центральним виконавським завданням є точне відтворення ритмічного малюнку, що формує основу характеру жанру. Це чіткий дводольний ритм з постійною пульсацією, що вимагає абсолютного контролю над часом і структурою кожного такту. Тут важливо зберігати внутрішню метричну стабільність, навіть при зміні динаміки чи фактури.

У вступній частині увагу слід приділити синкопованому метро-ритму: важливо, щоб сильна доля була добре визвученою і відчутною навіть при ритмічних зсуваннях акцентів. Наступні синкопи потрібно зіграти легко і не перевантажено по звуку. Щоб досягнути чистої інтонації в подвійних нотах рекомендується прослухати кожен звук

окремо в повільному темпі, звіряти їх із відкритими струнами та уважно слухати вже утворений інтервал.

Вирішальну роль відіграє координація обох рук: ліва має працювати чітко, з миттєвою фіксацією кожного звуку, без зайвих рухів. Пальці повинні бути міцними, тобто швидко й впевнено ставати на струну, забезпечуючи точну інтонацію і ритмічну артикуляцію.

Права рука, в свою чергу, керує характером звуковидобування, адже для зображення танцю коломийки потрібен пружний, чіткий смичок із контрольованими, неширокими рухами. Смичок повинен залишатися близько до струни, особливо у швидкому темпі та при відтворенні короткого та відривистого штриху. Необхідно також пам'ятати і про фразування: першу долю варто легко підкреслити, зробити її опорною.

Особливу увагу слід приділити акцентам, що більшою мірою зустрічаються в останньому періоду форми: вони повинні бути яскравими, але точними в ритмічній пульсації. Перебільшення або зсув акцентів може порушити танцювальний характер. Для досягнення ефекту енергії без «грубості» важливо правильно розподіляти вагу смичка та використовувати пружність руки – акцент виникає не лише з тиску, а з динамічного імпульсу.

Штрих може варіюватися від короткого деташе до спікато, залежно від темпу. Якщо темп буде стриманішим, то деташе слід виконувати з рівним й пружним веденням смичка «в струну» з чіткою атакою до кожного звуку. Спикато виникне від швидкого темпу: штрих виконується легким, пружним рухом у середині смичка, з мінімальним підйомом. Це надає ритмічного «підстрибування», що відповідає народному танцювальному характеру.

Динаміка у цій частині теж повинна бути живою, контрастною, але водночас керованою. Раптові зміни гучності у вступі додають гумору, притаманного коломийковому стилю. Проте, важливо не втратити

чіткості артикуляції під час таких змін. Останні два такти вимагають великого динамічного контрасту, що досягається поступовим збільшенням розподілу смичка і натиску правої руки на нього.

Окрім того, для автентичного виконання «Коломийки» слід передати енергію й життєрадісність гуцульського танцю. Це досягається поєднанням технічної чіткості, динамічних відтінків та стилістичної виразності. Протягом всього твору звук має бути яскравим, дзвінким, але не різким – тобто наповненим, з гарною та продуманою проекцією, без перенапруги. Важливо тримати основну тему жвавою, рухливою, з «внутрішнім танцем», який передається через пальці, смичок і чисту інтонацію.

У четвертій частині, що зображує трембіту, виконавцю необхідно передати глибину, монументальність і специфічне гуцульське звучання, пов'язане з цим унікальним духовим інструментом. Основне завдання тут сконцентованому у нижньому регістрі альту, що вимагає особливої уваги до тембру та якості звуковидобування.

У роботі з низькими звуком важливо зберегти темброву виразність і не «гулушити» звук зайвим натиском. Це досягається правильним положенням ліктя правої руки – він повинен бути достатньо піднятим, щоб забезпечити вірний кут смичка до струни. Вага руки має бути природньою, контрольованою, не перевантажувати струну, але водночас видобувати глибокий звук. Контактна точка повинна знаходитися ближче до підставки для повноти тембру, але з урахуванням динаміки *mp*. Такий прийом ведення смичка дозволяє відкрити густий та оксамитовий звук, характерний саме для альту.

Потрібно пам'ятати, що альт має унікальну властивість – багатий спектр тембрів залежно від регістру. Важливо не просто зіграти музичний матеріал в різних октавах, а показати контраст між глибоким низом і світлим, проникливим верхом. Якраз цьому сприяє повільний темп частини – *Lento*. Альтист у самотійній домашній роботі повинен

працювати із швидкістю ведення смичка, точкою дотику, натиском руки і вібрато: глибоке і широке у верхньому регістрі, та легко у високому, що забезпечується більшим повітрям в звуці та створює прозорий і дзвінкий тембр.

При грі акордів на альті важливо досягти збалансованого звучання всіх чотирьох голосів. Часто буває тенденція до швидкого «зламування» акорду, що призводить до втрати звучання нижніх нот. Щоб цього уникнути потрібно дати нижнім нотам час і добре послухати основу акорду перед тим, як перейти до верхніх струн. Рух смичка повинен бути дугоподібним, з плавним перенесенням ваги з нижньої струни на верхню. Пальці лівої руки необхідно точно поставити на свої місця, без стиснення, щоб не глушити інструмент. Особливо важливо не втрачати вертикаль у гармонії – навіть у переламуванні акорду має відчуватися єдність усіх звуків.

Загалом, акорди повинні звучати як єдине ціле, а не як набір окремих нот. Дотримання всіх вищеописаних факторів дозволить передати образну наповненість твору, що особливо важливо для зображення трембіти як голосу народу, гір та природи.

П'ята частина будується на ідентичних виконавських аспектах, як і швидка частина першого номеру та «Коломийка». Фраза у «Козачку» часто має довгу, протяжну побудову навіть при стрімкому темпі. Ведення довгої музичної думки від початку до кінця вимагає стабільного смичка та чіткого планування її розвитку. Кожна фраза повинна «дихати», розгортатися і завершуватися в характері.

Одна з основних виконавських труднощів – часта зміна штрихів: від легато до стакато, далі – до спікато. Це вимагає високого рівня гнучкості правої руки, зокрема кисті, чіткої координації лівої руки, щоб уникати затримок під час артикуляції та постійного контролю за частинами смичка. Кожен штрих виконується у своїй зоні: легато – ближче до колодки, спікато – в середній частині, стакато – коротко і з

контролем натиску. Сам перехід між штрихами має бути плавним, без ривків, але виразно позначеним – така зміна надає музиці народного характеру.

Заключні пасажі «Козачку» мають бути не лише технічно точними, а й динамічно проконтрольованими. Кожен звук необхідно визвучити, не змазати, не загубитися у потоці, незалежно від швидкості. Розподіл смичка планується зазделегідь: для довгих пасажів – економніше, для акцентів – більше смичка й ваги.

Загалом, звук у «Козачку» має бути яскравим, рухливим, характер передавати гумор. Необхідно зобразити живий ритм танцю та енергію українського народного духу. Це досягається поєднанням технічної точності, виразної артикуляції та емоційного настрою.

ВИСНОВКИ

Зенон Дашак народився 17 липня 1928 році у місті Стрий Львівської області. Його становлення як музиканта відбулося в середовищі багатой традиції на Батьківщині. Саме у рідному Стрию він отримав першу музичну освіту під керівництвом Ольги Заяць, брав участь у симфонічному оркестрі, де здобув перший досвід ансамблевого музикування. Після завершення Другої світової війни, Зенон Дашак здобував атестат зрілості та у 1946 році вступив до Львівської консерваторії, де навчався наступні п'ять років. Його наставником став молодий педагог Павло Миколайович Макаренко, який викладав скрипку, альт та квартетний клас.

З 1951 року він переїхав до столиці, де продовжив своє навчання в аспірантурі Київської державної консерваторії по класу консерваторії у свого викладача. А у 1955 році він успішно захистив дисертацію на тему «Камерно-інструментальні твори та виконавська діяльність М. В. Лисенка», здобувши науковий ступінь «кандидат мистецтвознавства». Після цього він працював старшим викладачем, згодом отримав звання доцента, а в 1961 році очолив кафедру струнно-смичкових інструментів та заснув клас альту. Його педагогічна діяльність відзначалася високим рівнем професіоналізму, новаторським підходом до навчання та великим бажанням підняти українську музичну культуру на новий рівень.

У 1963 році, за ініціативи А. Штогаренка, Зенона Дашака було призначено на посаду проректора з наукової роботи Київської консерваторії. На цій відповідальній посаді він працював до 1965 року, зосереджуючи зусилля на організації наукових форумів, модернізації навчальних програм та активній промоції української музичної спадщини.

Перебуваючи в Києві, З. Дашак повною мірою реалізував свій організаторський хист і педагогічну майстерність. Водночас він залишався активним виконавцем, демонструючи високий рівень камерного музикування. Концертна діяльність Зенона Дашака тісно перепліталася з його науково-методичними інтересами. У 1959 році він видав Збірник гам, вправ та етюдів для скрипки та двох скрипок – ґрунтовну працю, що відзначалася систематичним підходом до розвитку техніки гри та музичного мислення.

Від 1965 року Зенон Олексійович зайняв посаду ректора Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка. Він взяв курс на вдосконалення освітнього процесу, розвиток наукової діяльності та розширення репертуарної бази для студентів. Зенон Дашак ініціював проведення нових конкурсів серед виконавців (Всесоюзні конкурси за спеціальностями скрипка, альт, контрабас, арфа; Всеукраїнські конкурси піаністів ім. М. Лисенка та конкурси диригентів), наукові конференції, зібрання, семінари, наради; сприяв активнішому залученню студентів до творчої роботи. Митець запросив до співпраці провідних музикантів і педагогів, що додавало навчальному закладу престижу. Окрім того, в перший рік роботи Зенон Дашак заснував струнний квартет, до складу якого увійшли провідні викладачі Львівської консерваторії: Олександра Деркач (перша скрипка), Богдан Каськів (друга скрипка), Зенон Дашак (альт) і Харитина Колесса (віолончель). Згодом, до складу увійшли Лідія Шутко та Тетяна Шуп'яна. Перший виступ Львівського струнного квартету відбувся у грудні 1965 року. . Однією з головних місій колективу була пропаганда музики різних епох. Квартет виконував не лише відомі композиції, а й відкривав слухачам нові, маловідомі сторінки музичної спадщини, починаючи від епохи бароко. Тож музиканти зверталися до кращих зразків європейської класики, а також активно популяризували українську класику. Особливу увагу колектив приділяв творчості

«титанів» XX століття: Б. Лятошинського, С. Людкевича, В. Барвінського, М. Колесси, М. Скорика.

Львівський струнний квартет протягом тридцяти років активно виступав у різних містах України та за кордоном, здобувши широку популярність, а також залишався невід'ємною частиною культурного простору Галичини.

Багатогранною виявилась також і громадська діяльність Зенона Олексійовича Дашака – він очолював Львівське відділення товариства «Україна», був членом президії Львівського фонду культури, Товариства української мови імені Тараса Григоровича Шевченка тощо. Незважаючи на свою значну зайнятість адміністративною, організаційною та концертною роботою, Зенон Дашак активно працював над методичними розробками та науково-публіцистичними текстами. також є автором численних публіцистичних статей на різноманітну культурну тематику. З-під його пера з'явилися на світ понад 40 публікацій з проблем музичного виконавства, які публікувалися протягом життя митця.

Протягом майже трьох десятиліть ректорства, Зенон Дашак надав статус камерному оркестру «Академія», впровадив відкриті іспити, ініціював створення нових кафедр та лабораторій, сприяв науковому й творчому зростання викладачів і студентів, а також відкрив акторське відділення.

Він постійно прагнув відкривати нові горизонти для альтового репертуару, зокрема твори, які ще не звучали зі сцени. Митець став автором понад 40 науково-методичних праць, близько 15 збірок педагогічного репертуару для скрипки та альту, створив численну кількість вправ, етюдів, обробок та перекладів («Куранта» В. Косенка та «Романс» С. Орфеева), а також оригінальних творів для альту, серед яких «Українська сюїта» й «Варіації».

Саме гірська тематика стала натхненням для Зенона Дашака. Його «Українська сюїта» складається з п'яти частин, об'єднаних єдиною образно-драматургічною лінією. Вони мають назву або жанрову, або програмну (окрім першої): «І», «В Карпатах», «Коломийка», «Трембіта», «Козачок». В «Українській сюїті» він майстерно поєднує фольклорні риси з елементами сучасного музичного письма, не вдаючись до прямого цитування народних тем, але створюючи національний колорит через використання використання гуцульського ладу, бурдонних квінт, органних пунктів, вільністю та імпровізаційністю викладу, виразністю мелодій, тяжінням до тоніки та домінанти, ладову мінливість, підголоски в супроводі, а також простими гармонічними функціями. Дана композиція є зразком неофольклорного стилю, де контрастні за характером п'єси об'єднує спільна драматургічна ідея, втілена в сучасній композиторській мові.

«Українська сюїта» була створена композитором-практиком, який добре знає і відчуває свій інструмент. В творі чітко простежується дидактичні цілі: він покликаний не лише заохотити виконавця до прояву технічної майстерності та володіння альтом на високому рівні, а й спонукає розвивати музичну виразність, приділяти увагу якості звуку, працювати над тембровими барвами, фразами, динамічними відтінками й агогікою. Кожна мініатюра визначається своїми технічними труднощами, зокрема: гра у високих позиціях, контроль обох рук, контрольований розподіл смичка, володіння штрихом спікато, робота над інтонацією, подвійними нотами та акордами.

Зенон Олексійович Дашак справедливо вважається засновником альтової школи в Україні, адже він активно утверджував статус альту як самостійного сольного інструмента, що не поступався ні скрипці, ні віолончелі своїми технічними, виразовими й тембровими можливостями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бардашевська Я., Середюк І. Естетико-стильові пошуки українських композиторів XX століття у жанрах перекладу для альту // Міжнародний науковий журнал «Грааль науки». Секція XXV: Культура та мистецтво. – №25. – березень, 2023 р. – С. 557-561.
2. Батюк Т., Галів М. Діяльність товариства «Просвіта» на Стрийщині в період німецької окупації (1941-1944 рр.): за матеріалами періодичних видань. С. 11-23. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/9_2014/4.pdf (дата звернення 20.12.2024).
3. Бевз М. Жанр концерту як складова частина сучасного педагогічного репертуару (на прикладі творів українських композиторів другої половини XX століття). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2006. Вип. 17. С. 29-36.
4. Берегова О. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років XX століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2000. 204 с.
5. Боева Н. Композитори України та української діаспори: Довідник / А. І. Муха. Київ, 2004. С. 38.
6. Боровик І. Український камерно-інструментальний ансамбль. Київ: Центрмузін-форм, 1997. 118 с.
7. Гаврилець Д. Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі: дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2012. 227 с.
8. Гаврилець Д. Педагогічний репертуар альтиста: Три концерти для альту з оркестром. Київ: НМАУ, 2008. 176 с.

9. Гаврилець Д. Про що співає альт. Музика. 2004. № 3. С. 7.
10. Галів М. Курсова система освіти на Дрогобиччині у роки нацистської окупації (1941-1944): за матеріалами періодичних видань. С. 15-28. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/5_2013/4.pdf (дата звернення 20.12.2024).
11. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. Музична україністика в контексті світової культури. Українське музикознавство / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1998. Вип. 28. С. 32–47.
12. Горбачевська Я. Динаміка розвитку жанру сонати для альту соло у першій половині ХХ-го століття. Міжнародний науковий форум «Музикознавчий Універсум молодих» (До ювілею д-ра мистецтв., проф. Л. Кияновської), тези. Львів: Видавець ФОП Король І.В., 2020. С. 29-31.
13. Городецький А. Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ 2019. 14 с.
14. Дашак А. Зенон Дашак: штрихи до портрету митця // Стрийська ДМШ ім. О. Нижанківського: історія та сучасний вимір. Мат. Міжнар. Наук.-теор. Конф. - Стрий, 2013. – С. 291-291.
15. Дашак А. Творчий портрет Заслуженого діяча мистецтв України, ректора, професора Зенона Дашака // Мистецька палітра. – С. 114-117.
16. Дика Н. Зенон Дашак і Львівський струнний квартет (до 90-річчя від дня народження укр. альтиста) // Ювілейна палітра 2018: до пам'ятних дат видатн. укр. муз-х діячів і композиторів: зб. ст. за матеріалами. – Суми, 2019. – С. 76-82.

17. Дика Н. Камерне виконавство у Львові кінця ХХ століття. Музичне мистецтво і культура. Одеса, 2003. С. 191–199. (Наук. вісн. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової; вип. 4, кн. 1).
18. Дика Н. Камерно-інструментальна ансамблева культура України (60-80- ті роки ХХ століття. Мистецтвознавство. IV Міжнар. конгрес україністів (Одеса, 26 – 29 серп. 1999 р.). Одеса ; Київ : Вид-во Асоціації етнологів, 2001. Кн. 2. С. 291–315.
19. Дика Н. Постать Зенона Дашака-камераліста у дзеркалі епохи (до 90 роковин від дня народження) // Художня культура та мист-ка освіта: традиції і сучасність. Матер. міжнар. наук.-творч. конф. – К., 2018. – С. 95-98.
20. Дика Н. Творчий портрет Зенона Дашака в контексті українського камерно-інструментального ансамблевого виконавства (до 80-х роковин від дня народження). Вісн. Прикарпат. нац. ун-ту ім. Василя Стефаника. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2009-2010. Вип. 17/18. С. 1-12.
21. Заранський В. Видатний ректор, великий музикант // Львівська газета №138 (446), 22 вересня 2008 р. – 14 с.
22. Заранський В. Спогади про видатного ректора. До 85-річчя від дня народження Зенона Дашака // Митці Львівщини: Календар знаменитих і пам'ятних дат на 2013 рік. – Львів, 2013. – С. 42-46.
23. Ігнатченко Г. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми. Київ: Муз. Україна, 1980. С. 131–141.
24. Карапінка М. Альтава соло-соната ХХ ст. у національно-стильових та жанрових проекціях. Молоде музикознавство : наук. зб. / Львів. Нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. Вип. 16. С. 97–107.

25. Карапінка М. Жанрова парадигма європейської сонати для альта і фортепіано XVIII–XX століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2011. 16 с.
26. Карапінка М. З. Камерно-ансамблева альтова соната у творчості французьких композиторів першої половини XX ст. Камерно-інструментальний ансамбль: історія і сучасність: наук. зб. / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. Вип. 24, кн. 1. С. 11–17.
27. Карапінка М. Камерно-ансамблева альтова соната XX ст. у жанровостильових проєкціях. Вісн. Прикарпат. ун-ту: Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2008. Вип. 12-13. С. 144–150.
28. Карапінка М. Камерно-ансамблева альтова соната у творчості англійських композиторів початку XX ст. Музикознавчі студії : зб. ст. Львів, 2015. Вип. 35. С. 113–125.
29. Кафедра струнно-смічкових інструментів. Львівська національна музична академія. URL: <https://web.archive.org/web/20131020065615/http://conservatory.lviv.ua/departments/kafedra-strunno-smichkovikh-instrumentiv/> (дата звернення 19.12.2024).
30. Кияновська Л. Оновлення принципів програмності в музиці XX ст. Українська музика і сучасність. Традиції та сучасність / Львів. нац. муз. акад. ім. М. Лисенка Львов, 1993. С. 37–57.
31. Клименко В. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / НМАУ. Київ, 1999. 16 с.
32. Корній Л. Історія української музики. Ч. 1. Від найдавніших часів до середини XVIII ст. Київ; Харків; Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 1996. 314 с.

33. Косенко Г. Темброва семантика альту у творчості харківських композиторів 1960-2000-х рр: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 19 с.
34. Криса О. Альтове мистецтво Києва у контексті європейських традицій: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2011. 213 с.
35. Криса О. Динаміка становлення альтового репертуару в контексті взаємодії композиторської та виконавської шкіл Києва. Виконавське музикознавство: збірник статей. Київ, 2008. Кн. 14. С. 100-111.
36. Кулаков С. Перлина українського альтового мистецтва (принцип педагогічної діяльності А. Венжеги). Наукові записки Терноп. держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка: зб. ст. Тернопіль. 2000. № 1(4). С. 100– 103.
37. Купріяненко Е. Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє бароко – Й. Брамс): автореф. дис ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2010. 18 с.
38. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наук. думка, 1991. 267 с.
39. Маркова О. Питання теорії виконавства: матеріали до курсу теорії виконавства для магістрів і аспірантів. Одеса: Астро-принт, 2002. 128 с.
40. Микитка А. Львівський камерний оркестр 1959-2010: Альбом -монографія. – Львів, 2010. – 199 с.
41. Москаленко В. Творчий аспект музичної інтерпретації. Київ : Муз. Україна, 2000. 284 с.
42. Мужчиль В. Акустична структура інструментального звукоутворення в музиці ХХ століття: струнно-смічкова група: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2013. 16 с.

43. Овсяник Ю. Альтовий професор Зенон Дашак. URL: <https://zbruc.eu/node/81539> (дата звернення 21.12.2024).
44. Оленська О. Дашак Зенон. URL: <https://web.archive.org/web/20170612005251/http://www.stryi.com.ua/history/slavetna-stryishchyna/998-dashak-zenon> (дата звернення 21.12.2024).
45. Ортега-і-Гассет Хосе. Дегуманізація мистецтва. Вибрані твори. пер. з ісп. О. Товстенко. Київ : Основи, 1994. 424 с.
46. Павлишин С. Музика двадцятого століття: навч. посіб. Львів: Бак, 2005. 232 с.
47. Пилатюк О. Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ., 2006. 17 с.
48. Розвиток львівського струнно-смичкового виконавства і педагогіки (до історії кафедри струнно-смичкових інструментів). URL: <https://lnma.edu.ua/kafedry/kafedra-strunno-smychkovyh-instrumentiv/> (дата звернення 10.01.2025)
49. Романюк В. Дашак Зенон – музикант (альтист), вчений композитор, педагог (1928- 1993) Стрийщина: науково-популярне видання. Стрий, 2012. Кн. 2: історія в іменах. С. 130.
50. Романюк В. Дашак Зенон – музикант, вчений, композитор, педагог (1928-1993) // Стрийщина: наук.-попул. Видання. – Стрий, 2012. – Кн. 2: Історія в іменах. – 130 с.
51. Суворовська Г. Еволюція жанрів в українській камерно-інструментальній музиці. Укр. музикознавств: республ. міжвід. наук.-метод. зб. / упоряд. І. Б. Пясковський. Київ, 1991. Вип. 26. С. 146– 154.
52. Сумарокова В. Виконавська школа як об'єкт дослідження : до визначення поняття. Наук. вісн. нац. муз. акад. Київ, 2004. Вип. 40, кн. 10. С. 180–190.

53. Уманець О. Музична культура України другої половини ХХ століття : навч. посіб. Харків : Регіон-інформ, 2003. 187 с.
54. Філатова О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Одеса, 2005. 16 с.
55. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Суми : Собор, 2008. 184 с.
56. Kugel M. "History of an era – An interpretation of two works for viola" Shostakovich Sonata for viola and piano and Bartok Concerto for viola and orchestra. Gent: s. n., 2002. 139 p.
57. Stowell R. The early violin and viola a practical guide: Cambridge university press, 2001 213 p.
58. Williams A. D. Lillian Fuchs, First Lady of the Viola : E. Mellen Press, 1994 174 p.
59. Tertis L. My viola and I. Boston, 1975. 84 p
60. Zeyringer Fr., Literatur für Viola – Kassel, 1963. – Erdzungsband, 1965. Kassel, 1966. 239 p.