

1. Вахнянин А. Вечер в пам'ять Тараса / А. Вахнянин // Готель "Під Провидінням". Репертуар українського театру в Перемишлі 1848–1849 рр. // Дописи, рецензії, спогади / [упоряд. В. Пилипович]. – Перемишль, 2004. – С. 496–498.
2. Витвицький В. Українська сольна пісня у другій половині XIX століття в Галичині / В. Витвицький // Старогалицька сольна пісня XIX століття / В. Витвицький. – Перемишль, 2004. – С. 23–120.
3. Готель "Під Провидінням". Репертуар українського театру в Перемишлі 1848–1849 рр. / [упоряд. В. Пилипович]. – Перемишль, 2004. – 532 с.
4. Гошовский В. Коломыечная структура в песнях славян и соседних народов / В. Гошовский // У истоков народной музыки славян: очерки по музыкальному славяноведению / В. Гошовский. – М. : Советский композитор, 1971. – С. 139–209.
5. Загайкевич М. Михайло Вербицький: нарис про життя і творчість / М. Загайкевич. – К. : Держ. вид-во образотв. мистец. і музичної л-ри УРСР, 1961. – 49 с.
6. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX століття / М. Загайкевич. – К., 1960. – 189 с.
7. Кияновська Л. "Перемиська школа" як культурологічний феномен / Л. Кияновська // Перемишль і перемиська земля протягом віків. – Перемишль ; Львів, 2003. – С. 335–343.
8. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / З. Лисько. – Львів ; Нью-Йорк, 1994. – 143 с.
9. Людкевич С. Михайло Вербицький / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи / С. Людкевич. – Львів, 1994. – Т. I. – С. 304–306.
10. Людкевич С. Бібліографія творів М. Вербицького / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи / С. Людкевич. – Львів, 1994. – Т. I. – С. 307–311.
11. Рукописи та першодруки музичних творів Михайла Вербицького (із фондів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України) : нотографічний покажчик / [упоряд. О. Письменна]. – Львів, 2004. – 105 с.
12. Франко І. Русько-український театр : історичні обриси / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К., 1981. – Т. 29. – С. 293–336.

*Бытующая в фольклорной традиции на протяжении веков, коломыйка превратилась в один из мощнейших панзнаков национальной авторской музыки. Закодированный в ней информационный потенциал обусловил плодотворное усвоение в композиторской практике. В статье рассматривается творчество М.Вербицкого как одна из первых попыток адаптации коломыйки в различных жанровых плоскостях (театральной, хоровой, инструментальной музыки).*

**Ключевые слова:** коломыйка, коломыечный комплекс выразительности, жанр, творчество М.Вербицкого.

*The existing in the folk tradition throughout the centuries, kolomyjka become one of the most powerful national panznak composer music. Encoded in it information potential it has identified fruitful learning in composition practice. In the article considered creativity M.Verbitsky, as one of the first attempts adaptation of kolomyjky in different planes genres (theater, choral, instrumental music).*

**Key words:** kolomyjka, complex of kolomyjka expression, genre, creativity M.Verbitsky.

УДК 78.491:78.27

ББК 85.315

Вікторія Андрієвська

## ОБРАЗНИЙ СВІТ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ ОЛЬГИ КРИВОЛАП

*У статті розглядаються камерно-інструментальні твори Ольги Криволап 1970-80-х років в аспекті еволюції стилю (Фортепіанне тріо –1976, Струнний квартет – 1984, Квартет для флейти, альту, арфи й фортепіано – 1986, Триптих пам'яті Вчителя для флейти, альту, арфи й клавесина – 1987).*

**Ключові слова:** камерно-інструментальний ансамбль, тріо, квартет, стиль О.Криволап.

Світові камерно-інструментальної музики Ольги Криволап особливо близька медитативність. Не гострі драматичні зіткнення, притаманні її першим двом симфоніям, а глибина й зосередженість думок – таке обличчя двох Арфових і Струнного квартетів, а також раннього Фортепіанного тріо, у яких монотематизм є домінуючою рисою мислення композиторки.

Фортепіанне тріо (1976) О.Криволап було написане ще в студентські роки, коли провідні молоді українські митці того часу – М.Скорик, Л.Дичко, Є.Станкович – активно експеримен-

тували у сфері нового фольклоризму, відкриваючи й переосмислюючи глибинні, давні пласти національного музичного фольклору. Юна композиторка не могла не відчувати потужних впливів свіжих струменів їх стилю.

У Трію відчутний зв'язок з традиціями львівської довоєнної школи, які ретельно культивувалися в класі її вчителя В.Флиса.

Традиційна тричастинна будова циклу з нормативним інструментальним складом (фортепіано, скрипка, віолончель) вирізняється структурно чіткими обрисами кожної із частин: перша частина – сонатне allegro, друга – складна тричастинна із скороченою репризою, третя – рондо-соната. Самобутньою є образно-смілова драматургія Трію – від драматизації танцювально-пісенної сфери в першій частині через глибоку, споглядально-філософську рефлексію другої до оптимістично урочистої третьої (фіналу).

Перша частина – Allegro – розпочинається сольним вступом фортепіано, у якому кристалізуються початкові інтонації майбутньої головної партії: коливання звукової барви між великою і малою секундами на фоні терпких акордів фортепіано посилюється гострою синкопованістю ритміки.

Головна партія (тт. 18–26) – яскраво вираженого танцювального характеру з властивою ладовою барвою (e-moll гуцульський). Тема проводиться почергово в партії віолончелі й скрипки, утворюючи просту двочастинну форму. Фактура викладу урізноманітнюється використанням прийомів імітаційної та контрастної поліфонії. Загальне динамічне наростання з ферматою на емоційному піку завершує головну партію.

Журливо-наспівна побічна тема (тт. 39–47) з використанням фригійського ладу підкреслює контраст зіставлення, перемикаючи образну сферу в інше емоційне річище. Проста тричастинність із почерговим проведенням тематизму в партіях солюючих інструментів (фортепіано, віолончель, скрипка) динамізується поступовим динамічним наростанням до кінця побічної теми, що підсилюється фактурою. Триплановість розгортання створює суперечливий образ (ліричність партій скрипки й віолончелі контрастує з остинатною “фривольністю” фортепіано – тт. 55–58). Кульмінаційний момент побічної теми збігається з початком її заключної частини (тт. 65–68), з міксолідійською “барвою” (D-dur): квінто-октавна акордика й унісонність проведення асоціюються з урочисто-піднесеною дзвоновістю. Поступовий динамічний спад із пульсуванням на октавному ostinato приводить до наступного розділу.

Розробка (т. 4 + ц. 3) починається з експонування емоційно напруженого фону (у партії фортепіано), на тлі якого розгортатимуться подальші перипетії. Тематична трифазовість цього розділу форми (перша фаза – на головній темі, друга – на побічній, третя – на елементах вступу, головної та заключної тем) створює й відповідну динамічну драматургію наростання, де кожна фаза має свою кульмінацію.

Закономірний для розробки доміантовий перед'ікт органічно підводить до репризи (з т. 82), у якій у скороченому варіанті викладені всі теми в тій самій послідовності (розширена тональність головної теми – e-moll; побічної – h-moll, заключної – e-moll / E-dur).

Друга частина Трію – Andante – світ глибоких, інтровертних роздумів із неспішним розгортанням музичної думки. Andante написано в складній тричастинній формі. Тематизм крайніх розділів асоціюється з темами пасакалій Шостаковича та повільних частин циклів (наприклад, з третьої частини Скрипкової сонати), з їх внутрішньою концентрацією та аскетизмом. Основна тема на фоні остинатного басу фортепіано почергово проводиться в партіях віолончелі та скрипки. У процесі їх діалогу, що набуває рис лірико-драматичної патетики, партія фортепіано символізує розмірено-невблаганний поступ суворой неминучості чогось невідворотного.

Середній розділ частини – епізод Allegretto (з т. 60) – повертає до танцювальної стихії з її синкопованістю, фонічними ефектами та примхливою ритмікою. Авторці вдалося майстерно відтворити атмосферу народного музикування (троїсті музики). Скорочена реприза (з т. 91) повертає нас до початкової атмосфери філософських роздумів-питань, які повисають нерозв'язаними (A B A<sub>1</sub> C A<sub>2</sub> B<sub>1</sub> A<sub>3</sub> coda).

Фінал – Allegro – утілює емоційний стан святкової піднесеності й танцювальності. Головна партія – рефрен інтонаційно перегукується із заключною темою першої частини, а побічна (тт. 17–20) та епізод – із середнім розділом другої частини. Атмосфера святкових “дзвонів” переливів рефрену (у простій репризній двочастинній формі), що незмінно звучить упро-

довж усієї частини. Побічна тема ( $B$  і  $B_1$ ) повертає в стихію народного музикування, де кожен інструмент імітує звучання інструментів народних музик (басолі, бубна)\*. Центральний епізод  $C$  (тт. 56–60) лірично-пісенними рисами нагадує західноукраїнські веснянкові хороводи, що підкреслено традиційно національною басовою квінтою. Компактна кода (8 тактів), побудована на темі рефрену, завершує твір.

Фортепіанне тріо О.Криволапа органічно продовжує традиції сучасного неофольклоризму, де характерними рисами є компонування за законами національно-народного типу мислення з використанням регіональних жанрово-інтонаційних ресурсів. Застосуванням відповідних метроритмічних формул, переважно лінійного мислення, підвищена увага до колористичних ефектів (імітація звучання народних інструментів). Деякі моменти власної композиторської техніки у втіленні фольклорної стилістики авторка запозичила в Б.Бартока, а також у М.Скорика, як-от: принцип розгортання *quasi* народних тем, остинатність ритмоформул, підвищена увага до поліфонічного фактора. Однак О.Криволап активно шукає свій власний підхід до народних музичних джерел.

Покажемо для неоромантичної манери композиторки є її Струнний квартет (1984)\*. Цикл складається з трьох частин, де крайні написані в повільному (перша частина) і помірному (третья) темпах, а середня – у швидкому. Певна образно-емоційна та структурно-інтонаційна подібність об'єднуючих розділів дозволяє трактувати частини як прелюдію і постлюдію із центром активної дії посередині. Глибока авторська рефлексія викликала до життя і відповідну образну концепцію: трагічно-болісні роздуми особистості (I частина) переходять у відкрите зіткнення з бездушною об'єктивністю життєвих реалій (друга частина), завершуючись невтішним розчаруванням і “проблиском” надії на гармонійне злиття із Всесвітом (третья частина).

Перша частина – *Adagio recitativo* (f-moll) – написана в простій тричастинній формі, де крайні розділи – самозаглиблені сольні речитативи-монологи, а середина – поліфонічна структура з ознаками фугато.

Емоційно-насичений та експресивний початковий речитатив віолончелі в низькому регістрі занурений у стан важких роздумів особистості над сенсом життя (до ц. 1). Авторська ремарка *tubato* дає можливість виконавцям цього виразного монологу індивідуального прочитання. За образним змістом та способом інтонаційного розгортання ця сольна сповідь асоціюється з речитативними епізодами камерно-інструментальних творів Д.Шостаковича: тема-зерно кристалізується поступово, спочатку в ритмічному плані, а потім – в інтонаційному. З трансформацій цього мотиву виростає середній розділ першої частини.

Поліфонізована середина (із ц. 1) скомпонована в техніці *quasi* фугато, де почерговий вступ інструментальних голосів з проведенням теми чергується з інтермедійними зв'язками, заснованими на цьому ж трансформованому музичному матеріалі. Майстерно володіючи поліфонічною технікою, О.Криволап зуміла вибудувати цілісну образно-динамічну драматургію середнього розділу *Adagio*, де кожен вступ інструментального голосу служить постійному зростанню емоційної напруги. Наявність декількох кульмінаційних сплесків (5 т. - ц. 4, тт. 8–9 + ц. 4) при насиченій поліфонічній тканині створює ефект очікування чогось загрозливо непередбачуваного. Виразний ляментозний спад емоційно-динамічної напруги переходить у репризу *Adagio* (заклучні 4 тт.). Проникливий речитатив альт-соло завершує перший етап драми, несподівано прояснюючись на заключному акорді віолончелі (F-dur).

Друга частина – *Allegro* – за розмірами є найоб'ємнішою в циклі та репрезентує широку палітру образів-тем, які уособлюють активну дію, зіткнення несумісностей. Як зазначає С.Павлишин, в основі драматургії Квартету (а особливо цієї частини) лежать нанизання і зіткнення лаконічних мотивів і фраз [2, с.38]. Свідомо застосовуючи принцип монотематичних побудов, О.Криволап досягає втілення глибокого емоційного напруження.

Гомофонно-гармонічна фактура й вільна (авторська) форма сприяють створенню напружених колізій у логіці розгортання тематизму. Початкова тема заснована на видозмінених інтонаціях попередньої частини. Якщо в першому варіанті окреслювався образ роздумів та очі-

\* Ця тенденція мала місце в ансамблях 1920–30-х років (В.Барвінського, З.Лиська, М.Колесси).

\* Першими виконавцями Струнного квартету були: Вікторія Андрієвська – 1-ша скрипка, Людмила Мізюк – 2-га скрипка, Юрій Женчур – альт, Роман Фесюк – віолончель.

кування, то в *Алегро* втілено тривогу і сумніви перед початком активних дій. Зростання внутрішньої напруги посилюється постійною зміною метра (5/4, 4/4, 3/4, 7/4, 6/4). Після кульмінаційного моменту (тт. 1–4) емоційна напруга спадає, і виразний двотактовий перехід із типово бароковим кадансуванням (ц. 3, тт. 4–5) впроваджує у світ типово романтичної лірики. Це – пісенна мелодика в партії першої скрипки з контрапунктом другої на фоні акордів “басової” групи (ц. 4). Неоромантичний “екстаз” поволі спадає, розчиняючись у низькому регістрі альту й віолончелі.

Початок наступного етапу розгортання знаменує поява нового тризвукового мотиву, який вступає імітаційно в партії віолончелі, альту й другої скрипки (тт. 5–7 + ц. 5). Механічно-рівномірна пульсація чверток у поєднанні з трелями на кожній тривалості такту асоціюється з неблаганним поступом ворожих сил, що протистоять особистості. Інтонаційна трансформація мотиву тривоги, його міграція по різних тембрах, а також зміна метричної акцентуації створюють винятково напружену атмосферу протистояння (2 тт. - ц. 6–4 тт. + 6). Двічі перервана ліричними острівцями, зловісна тема активізується через зростання ритмічно-фактурної щільності остинато. Механічне “гупцювання” на одному звуці до всієї октавно-унісонної вертикалі в кульмінаційному моменті (тт. 4–5 + ц. 7) символізує тимчасову перемогу фатуму. Наступна поява теми “тривоги” в її подальшому імітаційному розгортанні утворює другу хвилю потужного наростання, яке, досягнувши вершини, перетікає в чергову фазу (ц. 11). Романтично-піднесена мелодія в партії першої скрипки на фоні алеаторичного “музикування” решти інструментів підкреслює ілюзорність людських поривань, неможливість досягнення одвічних людських ідеалів.

Наступний розділ – *Andante* – також належить до сфери авторської лірики (ц. 12). Але лірики незвичайної, де наспівна партія віолончелі соло, а потім альту на фоні скупого *pizzicato* першої скрипки викликає почуття спустошення та ірреальності. Майже кінематографічна, швидкоплинна зміна кадрів різних емоційних станів, де тривога й відчай (*Agitato*) чергуються з ліричною експресією, завершується надривно-ляментозним хоралом із просвітленим останнім акордом (*As dur*, 4 тт. - ц. 16).

Заклучна фаза драматургічних перипетій повертає до інтонаційно видозміненої теми тривоги, викладеної в імітаційній фактурі та початковому темпі (*Tempo I*). Своєрідне авторське резюме розгублене й невтішне: останній мотив теми тривоги ніби роздвоєний і підкреслений “фальшивістю” малої секунди у вертикалі.

Фінал Квартету є образно-сисловою аркою до першої частини. Глибокі роздуми чергуються з емоційною напруженістю та експресивною лірикою як відчайдушне усвідомлення довічної безнадійності життєвого протистояння. Хвилеподібне розгортання початкової, інтонаційно простої теми (тт. 1–5 у партії першої скрипки) спочатку асоціюється з хоралом (*ritu mosso*). Згодом поява *ostinato* в альтів і віолончелей при низхідному русі мелодичної лінії в партіях скрипок набирає характеру повільної жалобної ходи (цц. 3–4). Останнє лірико-екстатичне поривання (ц. 5) завершується просвітлено й гармонійно (*As-dur*, ц. 6).

Квартет для флейти, альту, фортепіано й арфи О.Криволап (1986) виявляє інші стильові ознаки її композиторської творчості – тенденції неоромантизму та постімпресіонізму. Обравши визначальним романтичний, елегійний тон оповіді, авторка в основу філософсько-естетичної концепції твору ставить багату та складну духовну сутність Людини в сучасному прагматичному світі. Головна драматургічна колізія в цьому творі виникає не із ситуації безпосереднього зіткнення суб’єктивного й об’єктивного первнів, а відображає лише внутрішні, особистісні суперечності ліричного героя. Розкриваючи складний процес самоосягнення (а можливо, і самоутвердження особистості), зазначений опус пропонує новий варіант драматургічної концепції – драматургію “динамічної статичності”\*. Доволі тривале часове перебування в межах одного емоційного стану, його витончена внутрішня градаційність втілюються виразним арсеналом засобів сонористичного типу в поєднанні з максимально концентрованими й семантично яскравими знаками романтичної стилістики. Інтимно-особистісна лірика реалізується в найширшому емоційному спектрі – від філософсько-медитативних роздумів до гостроекспресивних, напружених кульмінацій. Відповідно до образно-настроєвої гами обрано й специфічний виконав-

\* Цей тип драматургії увійшов у лексику сучасного музикознавства завдяки манері музичного мислення композиторів Закавказзя – Т.Канчелі, А.Тертеряна, в українській музиці – завдяки В.Сильвестрову.

ський склад: флейта, альт, фортепіано й арфа\*.

Три частини Квартету розташовані за принципом темпового наростання (перша частина – Andante, друга – Allegretto, третя – Allegro), що сприяє наскрізному ліричному розгортанню образної драматургії.

Перша частина твору (C-dur) написана в характері ліричного прелюдювання, що відтворює різноманітні порухи внутрішнього світу особистості. Обрана композиторкою вільна форма, розгортання якої базується на статистичних тривалих звукових “хвилях”-станах, об’єднується в єдине ціле завдяки монотематичному принципу. На фоні хоральної фактури арфи та фортепіано “мерехтить” виразна поспівка в партії флейти, яка в збільшеному вигляді підхоплюється ще й арфою. У першій фазі розгортання (до ц. 4) цей світлий мотив на фоні тонкого імпресіоністичного звукопису при прозорості фактури досягає кульмінації (3 т. - ц. 3), переходячи плавно в другу “хвилю”-стан (із ц. 4). Остання побудована на сонористичних ефектах (глісандо в арфи, фрулато у флейти) і створює відчуття радісного піднесення. Кульмінаційний момент другої фази збігається з початком останньої, третьої (ц. 6). Основний мотив розділу – ритмічно трансформована початкова поспівка, яка “одягнена” тут у шати урочистого заключного хоралу (3 т. + ц. 6). Надзвичайно “вишукана” фактура з подальшим розрідженням ніби тане в гармонійному C-dur’ному тривзвуччі.

Друга частина Квартету (Allegretto) висвітлює дещо іншу грань заглибленого ліричного стану. Уже знайома трифазовість, вибудована у вільну форму з ознаками тричастинності, ґрунтується на спорідненому музичному матеріалі, який шляхом фактурних і темброво-динамічних трансформацій створює враження безперервного “підсвічування” початкового звукокомплексу. Лірична грайливість, навіть ефемерність цього мотиву, викладеного імітаційно (тт. 1–2) з характерною треллю, поступово заспокоюючись, перетікає в другу фазу свого розгортання (ц. 4, Andante). У партії фортепіано й арфи з’являються остинатні ритмічні фігури, що затьмарюють світлий фон ліричних відчуттів, зміщуючи їх у драматичне річище. Остання фаза (ц. 5, a tempo), побудована на первинних інтонаціях початкового мотиву, відновлює тендітний світлий ліричний образ, що розчиняється в тиші.

Третя, заключна, частина Квартету є найоб’ємнішою, насичена розмаїттям образів-тем. Вільна форма з хвилеподібним розгортанням дає можливість О.Криволап вибудувати таку логіку драматургії, де лірична самозаглибленість контрастує з безжальною, грубою силою, що знищує всі світлі надії й поривання. Кожна з п’яти фаз починається динамічно потужним, зловісним імпульсом (4 т. - ц. 1; 5 т. + ц. 2; ц. 4; 2 т. - ц. 9; 4–3 тт. - ц. 17), який у процесі розвитку поступово ліризується, переключаючись в іншу образно-емоційну площину. Варто зауважити, що теми фатуму (зла) засновані на спільній тріольній фігурі й остинатному русі, у той час як теми ліричного плану об’єднуються характерною ритмічною структурою. Кода-підсумок частини й усього циклу (ц. 22) має в основі трансформовану до невпізнанності початкову “фатальну” тему частини (solo арфи), а останні такти твору (з утвердженням тональності C-dur) завершуються початковим мотивом флейти з першої частини, створюючи лейттематичну арку.

Для стилю мислення О.Криволап у цьому творі найближчим виявився метод компонування цілого шляхом ланцюгового поєднання невеликих музично-синтаксичних одиниць, який не виключає сприйняття цілісності композиційного плану наскрізної логіки розвитку форми. Майстерний неоімпресіоністичний звукопис і принцип романтичного нагнітання тем надає цій композиції привабливості в аспекті змін індивідуального стилю, домінування в ньому неоромантичних рис.

Як зазначає О.Борзенко, в еволюції своєї творчості О.Криволап пройшла цілком законотвірний шлях, притаманний митцям її покоління: від захоплення неофольклоризмом через акумуляцію надбань попередніх музичних стилів та епох (бароко, класицизму, романтизму) до елементів сучасних композиторських технік (алеаторика, сонористика, розширена тональність). Через неофольклоризм О.Криволап прийшла до неоромантизму [1, с.63].

“Триптих” (“Музика для чотирьох”) (1987) має підзаголовок “Пам’яті мого Учителя” присвячений видатному педагогові Володимирі Флису, з класу якого вийшло чимало представ-

---

\* Першими виконавцями Квартету були колеги О.Криволап по консерваторії – Василь Жолубак (флейта), Юрій Женчур (альт), Тетяна Голубева (фортепіано) та Ольга Олійник (арфа).

ників молодшої генерації – В.Камінський, О.Левкович, Б.Берлін, Л.Дума, В.Тиможинський, Г.Гаврилець, Б.Фроляк та багато інших. Мініатюрний цикл, призначений для незвичного інструментального складу – флейти, альт, клавесина й арфи, відтворює тонкий внутрішній світ авторки, її емоційні реакції на спомин про близьку людину. Твір складається з трьох програмних частин – Арії, Інтерлюдії та Хоралу. Образна драматургія твору побудована на трансформації образу стриманого, глибокого смутку (перша частина) через усвідомлення глибини втраченої (друга) до своєрідного просвітлення в самотності (третя).

Перша частина – Арія – асоціюється із стилізованою бароковою арією-lamento: скупий акомпанемент клавесина із стилізованою гармонією на фоні сумної, наспівної мелодії альт (тт. 1–6). Свідомо обрана початкова тональність теми *b moll* як носій глибоких трагічних переживань. Друге її проведення – у *Des-dur* – ефектно відтіняє попередній смуток, надаючи йому рис просвітленості. Обравши для цієї частини безрепризну тричастинну форму (АВС), композиторка ніби нанизує різноманітний музичний матеріал для створення цілісного образу. Розділ В (ц. 2), заснований на щиросердному діалозі флейти й альт, асоціюється з бесідою двох людей – учителя й учениці, що раптово переривається вторгненням гостродисонантних акордів. Частина завершується просвітленими гармоніями з традиційно “бахівською” каденцією.

Друга частина – Інтерлюдія – інтермедійного характеру (11 тактів). Авторка створює образ внутрішнього збентеження та розпачу засобами алеаторики, де кожен інструмент музикує самостійно, включаючись у загальний хаос. Перехід-зв'язка стабілізує тональну сферу й безпосередньо перетікає у фінал.

Третя частина – Хорал – найрозгорненіша в циклі – написана в складній тричастинній формі (АВА<sub>1</sub>). Перший розділ у тематичному плані базується на розгортанні короткого початкового мотиву, який передається від інструмента до інструмента та сприяє формуванню простої двочастинної форми. Початковий виклад постійно повторюваного в партії чембало мотиву на фоні акордової фактури підхоплюють інші інструменти (флейта, арфа, альт). Чітка тональна окресленість цього епізоду (*es-moll* – *Ges-dur* у завершенні) указує на прагнення авторки в рамках усталених небарокових засобів знайти свій індивідуальний стиль музичного вислову. Розділ В побудований за принципом фазового розгортання: з кожною наступною хвилиною емоційна напруга зростає. Тематизм принципово не оновлюється, хоча має місце його постійне тематичне проростання. З'являється декілька нових тем (тт. 3–1 - ц. 3; тт. 1–2 + ц. 5; тт. 1–3 + ц. 6), оскільки в гармонічну тканину постійно проникає початкова ритмоформула першого розділу А (в основному або видозміненому вигляді). Кульмінація розділу припадає на завершення другої фази й за напруженістю й дисгармонійністю віддалено нагадує Інтерлюдію (тт. 3–5 + ц. 8). Світла й гармонійна заключна фаза розвитку звучить як піднесений хорал (*C-dur*, ц. 9), як вдячний і теплий спогад про Вчителя. Глісандуюча арфа замовкає, повертається початковий сумно-елегійний стан. Солююча флейта в скороченій репризі (*molto meno mosso*) обіграє поступово затихаючий мотив, що завершується просвітленою каденцією.

Чітко окреслена неокласична тенденція цього твору в поєднанні із сучасними композиційними техніками (розширена тональність, алеаторика) вказує на постійний пошук авторки свого індивідуального стилю висловлювання.

Неоромантичне спрямування Струнного квартету та Квартету для флейти, альт, фортепіано й арфи започаткувало у творчості О.Криволап середини 1980-х років домінування неоромантичного напрямку, продовжене “Музикою для фортепіано і камерного оркестру”, “Третьою камерною симфонією” та іншими творами. Неоромантичний напрям, заснований О.Криволап, став новим словом у розвитку не лише львівської школи початку 1980-х років, але й української музики в цілому. Паралельно з О.Криволап у другій половині 1980-х років його починає культивувати В.Сильвестров.

1. Борзенко О. Фортепіанні мініатюри О. Криволап: дзеркало стилю / О. Борзенко // Українська фортепіанна музика та виконавство. – Львів, 1994. – С. 63–65.
2. Павлышин С. Молодые входят в жизнь / Стефания Павлышин // Советская музыка. – 1986. – № 11. – С. 37–41.

*В статье рассматриваются камерно-инструментальные произведения Ольги Криволап 1970–80-х годов в аспекте эволюции стиля (Фортепианное трио – 1976, Струнный квартет – 1984, Квартет для флейты, альты, арфы и фортепиано – 1986, Триптих памяти Учителя для флейты, альты, арфы и клавесина – 1987).*

**Ключевые слова:** камерно-инструментальный ансамбль, трио, квартет, стиль О.Криволап.

*The exploration deals with chamber-instrumental works of Olga Kryvolap from 1970 till 80's in terms of the evolution of style (Piano Trio – 1976, String Quartet – 1984, Quartet for flute, viola, harp and piano – 1986, Teacher's Memory Triptych for flute, viola, harp and harpsichord – 1987).*

**Key words:** chamber-instrumental ensemble, trio, quartet, the style of O. Kryvolap.

УДК 908

ББК 85.313 (4 Укр)

Олеся Черкашина

### ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ВІННИЦІ В ПЕРІОД НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ (початок ХХ ст.)

*У статті здійснено огляд музичної культури Вінниці періоду національного відродження – одного з найважливіших етапів у розвитку національної культури.*

**Ключові слова:** феномен музичної культури, музична освіта, культурне будівництво, державність, Народна консерваторія, обласна філармонія.

Початок і перші десятиліття минулого століття в історії України були складними й суперечливими. Територія країни була постійною ареною жорстоких воєнних протистоянь. Револуційні події 1905 року, іноземна інтервенція Першої світової та громадянської воєн, калейдоскопічна зміна влади – усе це дезорганізувало її економічне життя і, здавалося, аж ніяк не сприяло розвитку культури. І все ж саме в гранично складних історичних умовах процеси, пов'язані з відродженням української мови, освіти, мистецтва й інших форм національної культури, активізуються і стають визначальними.

Феномен музичної культури охоплює не лише форми та явища музичної творчості – етнічно традиційної, культової, розважально-побутової й композиторської, але значно ширше коло проблем, причетних до найрізноманітніших сфер буття людської спільноти, що, урешті, уможливує умови реалізації цих форм і явищ та розкриття їхньої специфіки. Серед чинників музичної культури вирізняємо соціокультурні процеси, пов'язані з таким важливим об'єднуючим фактором суспільства, як націєтворення, коли всі складові культури, література, театральне та музичне мистецтво, і не лише столиць і великих адміністративних центрів країни, але й регіональних, провінційних міст, стимулювали процеси, пов'язані з усвідомленням можливості здобуття державності та національної незалежності.

З проголошенням Української Народної Республіки суверенною державою (січень, 1918) відбувається інтенсивний розвиток культурного будівництва та відродження духовності українського народу. Активізація культурних процесів в Україні сприяла відновленню діяльності різних організацій та об'єднань, де гуртувалася краща радянська інтелігенція, запроваджується українська мова в державних установах, ліквідуються обмеження для українського друку тощо. Хоча насадження польської мови, культури тощо протягом майже п'яти століть суттєво загальмувало розвиток української культури й освіти, утім, був і певний позитивний вплив: поява у Вінниці ще в ХІХ ст. великої кількості приватних гімназій, жіночих і чоловічих загальноосвітніх пансіонів з викладанням предмета музики, музичних шкіл, так званих музичних пансіонів та ін., у яких здебільшого вчителі були польського походження, що сприяло активному розвитку музичної освіти та культури Вінниці від початку ХХ ст. Створюється велика кількість аматорських і професійних театральних гуртків, хорових та інструментальних колективів, оркестрів, відкривається музичне училище А.Гуммеля (існувало, ймовірно, від 1918 до 1923 рр. (точна дата невідома)) [12, арк. 16–18 зв.], що стали передумовою виникнення і функціонування у Вінниці важливих музичних інституцій – Народної (Державної) консерваторії й Театру опери та балету (Державної української правобережної опери).