

Другі – зовнішні приспиви у дворядковій сурядності серіаційного типу поєднання речень виконують функцію формотворчої “крапки”. Вони найчастіше базуються на лексиці “раз” або “раз, два”, що пов’язана переважно із командами військового марширування. Все це дає підстави віднести дворядкові форми із внутрішніми і зовнішніми приспивами до пізнішого історичного етапу – до періоду запровадження на українському терені військової повинності.

Отже, серіаційний музичний паратак西斯 – це той формотворчий принцип, який найбільше властивий гаївкам Західного Поділля (до речі, він є домінуючим у весняних піснях усіх слов’янських народів). Серед аналізованого матеріалу він найчастіше представлений дворядковою строфою з однією синтаксичною “комою”, функцію якої переважно виконує III ступінь.

Таке формотворче поєднання є визначальним у гаївках Західного Поділля і джерельним для інших структурних модусів, зокрема для трирядкових та чотирирядкових.

1. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень // Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С. Й. Грица. – К.: Наук. думка, 1970.
2. Гошовский В. Украинские песни Закарпатья. – М.: Сов. композитор, 1968.
3. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. – К.: Наук. думка, 1979.
4. Іваницький А. Українська народна музична творчість. Посібник для вищ. та серед. учб. закладів. – К.: Муз. Україна, 1990.
5. Іваницький А. І. Українська музична фольклористика (методологія і методика): Навч. посібник. – К.: Заповіт, 1997.
6. Іваницький А. І. Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики): Навч. посібник. – К.: Альтерпрес, 2003.

The article deals with the ways of formation of serial coordination in haivkas of Western Podillia and includes inside segment correlations and relations of coordination with refrain-introduction elements.

Тереза Кальмучин-Дранчук

КООРДИНУЮЧІ АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КЛАВІРНИХ ТВОРІВ ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО

Для сучасного піаніста-виконавця перше знайомство з українською класичною музикою пов’язане насамперед з інтерпретацією клавірних творів видатного композитора, хорового диригента, клавесиніста Дмитра Степановича Бортнянського (1751-1825). Хоча доля значної частини творчого доробку композитора є і досі не відомою, значна кількість його творів вважається втраченою, безперечним залишається факт світового визнання мистецької цінності музичної спадщини Бортнянського та її визначальності у формуванні національної композиторської школи і виконавського мистецтва.

Вже на початку XX ст. в працях музикознавців Бориса Асаф'єва, Миколи Фіндейзена, в повоєнні роки – в наукових публікаціях А.Рабіновича, С.Скребкова, Т.Ліванової, В.Музалевського, Ю.Келдиша, наприкінці століття – в монографіях М.Рицаревої та І.Іванова висвітлюються основні періоди і стилеві особливості творчості композитора, його педагогічна, культурно-просвітницька діяльність. Однак, попри відчутне трактування творчої постаті Бортнянського в загальномистецькому ракурсі, в працях російських науковців не знаходять належного висвітлення домінуючі "українські джерела" інтонаційної стилістики, які надають композиціям індивідуальний, самобутній колорит та вирізняють музику композитора в європейському мистецькому просторі XVIII-XIX століття. Вагомий внесок у висвітлення цих питань зробили українські мистецтвознавці – Василь Барвінський, Борис Кудрик, Василь Витвицький, Станіслав Людкевич, Онисія Шреєр-Ткаченко, Семен Фільштейн, Людмила Хіврич, Михайло Степаненко, Наталія Кашкадамова та ін. В їхніх працях акцентується увага на сутності композиторського мислення Бортнянського, що в своїй основі не використовує оригінальних фольклорних джерел і одночасно відкриває глибоке розуміння національного в музиці не як прояв тих чи інших ознак фольклору, а як віддзеркалення узагальненого досвіду, психологічних рис і духовних ідеалів української культурної традиції.

В контексті актуальності творчої постаті Д.Бортнянського в історії розвитку національного мистецтва слід відзначити, що саме він став автором перших довершених композицій української клавірної музики. На жаль, сучасній музичній культурі відома незначна частка клавірного доробку композитора, яка обмежується трьома сонатами для клавесину – До-мажор в трьох частинах, та одночастинними – Фа-мажор і Сі-бемоль мажор, а також концертом для чембало з оркестром Ре-мажор, автограф якого був знайдений у 1982 році українським піаністом і музикознавцем Михайлом Степаненком у нотному відділі Паризької національної бібліотеки. В зв'язку з цим слід відзначити, що переважна більшість досліджень зосереджує основну увагу на детальному аналізі хорової, оперної та частково камерно-інструментальної творчості композитора. Натомість клавірним творам відводиться досить скромне місце.

Враховуючи ці особливості, **мета** даної публікації спрямована на висвітлення основних аспектів виконавської інтерпретації клавірних творів Бортнянського на сучасному роялі в контексті виконавської стилістики двох епох – XVIII та XXI століть. Опрацювання цієї актуальної проблеми зумовило **основні завдання дослідження**: визначення координуючих принципів творчої роботи виконавця у створенні виконавської інтерпретації та практичне втілення комплексу художньо-виразових засобів, відповідно до особливостей композиторської стилістики.

Процес пізнання, трактування та реального інтерпретаційного втілення охоплює значний спектр наукових і практичних досліджень. Найбільш складною сферою у звуковій реалізації авторського тексту є притаманний творчості Бортнянського синтезуючий аспект композиторської стилістики. Композитор блискуче фокусує поєднання трьох європейських стилів – бароко, сентименталізму, раннього класицизму з домінуючими жанровими та інтонаційними фольклорними джерелами, а саме:

- принципи формотворення композицій, як правило, залишаються в сфері барокового мислення з перевагою трьохчастинної, куплетної форми, форми рондо з елементами сонатності;
- образно-емоційна сфера відзначається відмовою від складних драматичних колізій і зосереджується на психологічній виразовості музичної мови в поєднанні з гамфонно-гармонічною манерою письма, що є характерними ознаками музичної естетики сентименталізму;
- індивідуальною стилістичною особливістю, яка виділяє музику Бортнянського серед творів сучасників, зокрема серед модних на той час клавірних зразків італійських авторів, є поєднання ясності, цілісності структурних побудов, високої простоти звучання, притаманних ранньо-класичному стилю, з аналогічними особливостями тематизму, який крім цих рис наповнений емоційною виразовістю та психологічною характерністю образів;
- особливості музичної мови не виходять за рамки традиційної для XVIII століття жанрової приналежності – ліричних пісенних та жвавих, енергійних танцювальних джерел (кант, пісня, танець, марш);
- інтонаційній сфері мелодичної канви, емоційній природі образного спектра притаманна переважаюча специфіка української музичної традиції – яскрава театральність уявного музичного дійства, пластична випуклість художніх образів, інтонаційно-сенсове об'єднання мотивів у широкі фразові комплекси;
- манера висловлювання, стилістика авторської мови не обтяжена мелізматиною як виявом показової віртуозності; характер та структура мелодичних ліній конденсують у собі артикуляційну та динамічну багатогранність, основні елементи якої створюють смисловий світ мелодичного орнаменту.

Отже, в контексті стилістичної самотутності інтерпретація клавірних творів Бортнянського спрямовує виконавця на відтворення музичного матеріалу (висвітлення мотивно-інтонаційної, гармонічної, ритмічної, динамічної, штрихової, агогічної, інструментальної палітри творів), насамперед, як явища глибоко національного за своєю сутністю. Однак, ці пріоритети необхідно розглядати в ракурсі стилістичної відповідності, епічності, автентичності інструмента та основних професійних засад клавірного виконавства.

В колі зазначених проблем особливої актуальності набувають характерні особливості клавірного мистецтва, викладені в прогресивних для кінця

XVIII століття методиках Івана Прача, Карла Філапа Баха, Даниеля Тюрка, Вінченцо Манфредіні, Георга Лелейна. Проведення аналізу виконавсько-педагогічних принципів європейської клавірної школи, сконцентрованих в роботах цих авторів, конкретизує її домінуючі риси в наступному :

- для кращих шкіл Європи була характерна виконавська традиція “співучого інструменталізму”, яка, поряд з віртуозним блиском італійського клавірного мистецтва, пропагувалась в аристократичних салонах тогочасної Росії кращими європейськими виконавцями;
- основним завданням клавірного мистецтва вбачалась боротьба проти беззмістовного, зовнішньо блискучого виконання;
- прообразом виконання кантилени на клавирі був спів, а еталоном виконавця – клавірист-лірик;
- найціннішими категоріями процесу виконання вважалися виразовість та вишуканість гри, володіння філігранною технікою та багатішою, порівняно зі стилем бароко, динамічною палітрою;
- особливої уваги заслуговує проблема педалізації як важливого і нового для кінця XVIII століття виразового засобу, пов’язаного з появою перших фортепіано.

З позицій стилістичної відповідності піаністові важливо пам’ятати, що стосовно клавірних творів Бортнянського фортепіанне виконання необхідно розглядати як звукову транскрипцію оригіналу, в якій значного збагачення зазнає насамперед колористична та динамічна сфери. В ракурсі даної проблеми базисом професійного виконання виступають наступні типи творчого дослідження:

1. Порівняльна робота над твором за клавесином і фортепіано. Дане спрямування, що включає значний аналітично-практичний відсоток творчого процесу, координує якість виконання у двох важливих аспектах:

- оскільки специфіка гри на клавесині, чембало, клавикорді вимагає від виконавця безударного, пальцево-співучого, легатного способу звуковидобування, а фортепіано теоретично визнається клавішно-ударним інструментом, то відтворення пластичності мелодичних ліній, максимальних і мінімальних рівнів гучності досягається збереженням клавірної манери звуковидобування у фортепіанному варіанті, що, відповідно, сприяє інтенсивному використанню значного спектра піаністичного “туше” при стилістично виправданому способі гри;
- в процесі опрацювання авторського тексту на фортепіано важливим чинником виконання є створення своєрідної оркестрової партитури на основі клавіру, в якій інтерпретатор виступає як диригент, виконавець і художник у широкому розумінні.

2. Акцент на комплексному звуковому символі, який включає не тільки клавішну інструментальну специфіку, формує основний принцип інтерпретації клавірних композицій Бортнянського на фортепіано – трактування

музичного матеріалу в дзеркалі хорових, оперних, камерно-інструментальних творів композитора. За цих умов особливого значення набуває роль звуку як тембрально-сенсового символу та пов'язані з ним проблеми піаністичного туше і динамічної гучності у відтворенні музичної палітри. Ці категорії включають систему фізичних відчуттів піаністичного апарату та розвинуту інтонаційну активність внутрішнього слуху виконавця, які деталізуються в наступному:

- виконання клавірних творів Бортнянського вимагає майстерного володіння невеликим, але об'ємним звуком зі значним спектром динамічних півтонів та контрастністю відповідно до образних координат; оволодіння стильовим піаністичним туше пов'язане з вирішенням проблеми диференціації “вагової гри” та штрихових пальцевих прийомів з акцентом на особливості виконання *legato*;
- важливою передумовою об'ємного, обертоново-насиченого звучання є цілковита свобода і невимушеність передпліччя, кисті, всієї руки від плеча до кінчиків пальців;
- сила заглиблення пальця в клавішу повинна бути адекватною відчуттю плавного поринання піаністичного апарату у водний простір, а кінчик пальця відповідно до слухового сигналу повинен фокусувати звук, подібно до кінця стріли, що поглинається клавішею;
- при виконанні слід повністю анулювати різкий пальцевий удар, який породжує грубий для даної стилістики тон звучання;
- процес звукоутворення необхідно здійснювати на поєднанні постійного слухового контролю над артикуляційними, динамічними, штриховими особливостями кожного звука фрази та спрямовувати зусилля на слухання і усвідомлення тексту внутрішнім слухом, інтонуючи його до відтворення.

Однією з проблем сучасного фортепіанного мистецтва є проблема трактування штрихів у творах клавесинної епохи. Адже у сфері цієї проблеми виконавсько-педагогічна практика непоодинокі культивує стандарти, серед яких переважає наступний: на фоні ритмічної, точніше “метрономної” точності – скрупульозна штрихова розчленованість у фразуванні. Ця негативна тенденція перетворює процес виконання у математично точне за тривалістю, механічне відтворення мотивів і фраз з частим, “хворобливим диханням” музичної тканини.

Критерієм вирішення даної проблеми, зокрема стосовно творів Бортнянського, є спрямування інтерпретаційного процесу на внутрішньослухове усвідомлення піаністом розвитку музичних утворень через власне вербально-поняттєве мислення. Штрих необхідно інтерпретувати як художню потребу тієї чи іншої фрази, зберігаючи природність висловлювання, без штучної надуманості, що відразу викликає гіперболізовані зовнішні ефекти у рухах піаністичного апарату. Основними виразниками того чи іншого штриха виступають кінці пальців, які повинні володіти здатністю фокусувати всю енергетику звуку, подібно “відкритому нерву”.

Щодо буквальної однозначності штрихової системи у творах Бортнянського, то слід підкреслити, що вона є відносною з ряду причин. Як відомо, композитори епохи раннього класицизму, так само як їхні попередники, композитори барокового періоду, майже не проставляли штрихи у своїх творах. Вони користувались поодинокими штриховими позначками відповідно до зміни смичків на струнних інструментах. Цей факт спричинився до того, що проблема трактування штрихів у різних редакціях розглядалась по-різному. Особливо значних штрихових інтерпретацій зазнала творчість В.Моцарта. У відомих на сьогодні редакціях клавірних творів Бортнянського позначення штрихової палітри не виходить за рамки стандарту, що відкриває для виконавця значні творчі горизонти в опрацюванні цієї сфери. Однак при цьому необхідно зважати на специфіку трактування штрихів у творах цієї епохи:

- якщо виконавець інтерпретує штрихи не як внутрішню закономірність фразових утворень, а як зовнішній прояв загальної штрихової системи XVIII-XIX ст., то відповідно його гра перетворюється на механічне, поверхове відтворення нотного тексту;
- вирішення проблеми знаходиться у визначенні головних сенсових наголосів мотивно-інтонаційних комплексів, яким в тій чи іншій композиторській творчості притаманна специфічна національна природа і, відповідно, традиційна ментальність музичної мови.

В даному контексті інтерпретація штрихів безпосередньо пов'язується з артикуляційною виразністю виконання. Зазначимо, що рівномірна акцентуація сильних долей такту, яка практикується в деяких педагогічних методиках і трактується як важливий елемент виконавського стилю творів ранньокласичної епохи, стосовно музики Бортнянського є неприйнятним штамповим відбитком “чужих тем”. Палітра акцентів у його музиці народжується виразністю та пластикою, закладеними в різножанровій традиції виконання народного чи світського танцю, пісні. Система акцентуації охоплює комплекс мікросенсових імпульсів, “жива” гра яких надає клавірним композиціям яскраво вираженого елемента імпровізаційності. Геніальним проявом цієї тенденції, запропонованим самим композитором, є тема рондо з сонати До-мажор та побічна тема з сонати Фа-мажор, стрижневу основу яких виконують найдовші за тривалістю ноти.

Стосовно синтезу артикуляційної та штрихової сфер поряд з традиційними прийомами виконання штрихів (*staccato*, *legato*) привертає увагу доцільність використання штриха *portamento*. Його графічне позначення вказує на спробу, всупереч логіці, поєднати несумісне – зв'язність і розчленованість. Відповідно до цього основний спосіб звуковидобування повинен балансувати на межі пальцевої зв'язності і розчленованості. Застосування штриха *portamento* в пісенних темах (особливо це стосується тих місць, де

мелодична канва викладена в терцію чи сексту) порівняно зі штрихом *legato* сприяє яскравішій виразності виконання як найменших фразових утворень, так і цілих мотивних комплексів.

У процесі практичного втілення артикуляційно-штрихової системи відзначимо доцільність використання ключових рухів піаністичного апарату:

- для ліричного тематизму – кінець витягнутого пальця в момент дотику до клавіші закруплюється так, ніби плавно зачіпає уявну петлю в заглибленні, становлячи надійну опору для вільно дихаючої руки в момент звукового відтворення;
- для віртуозних утворень танцювального характеру переважає використання прийому так званих молоточків – округлені пальці близько прилягають до клавіш: в той час, коли один блискавично падає вниз, інший відскакує від поверхні клавіш;
- для досягнення блиску виконання стрибків, що притаманні танцювальним темам, необхідно використовувати принцип виконання *pizzicato* – дуже гострий, легкий, і разом з тим, колuche відточений дотик до клавіші.

Суттєво впливають на природність фразування в творах Бортнянського особливості виконання музичного матеріалу і в лівій руці. Формально партія лівої руки виконує функції супроводу з типовими для ранньо-класичної епохи фактурними формулами: барабанными, альбертієвими та маркізовими басами. Історично ці фактурні формули стали виразниками конкретного характеру в творах ранніх класиків і трактувались як важливий художньо виразовий засіб (барабанны і маркізові басы традиційно зустрічаються в частинах з активним, святковим характером; альбертієві є відзнакою спокійних ліричних тем, з одного боку, та танцювальних, жартівливих – з іншого). Як представник ранньо-класичної стилістики Бортнянський теж застосовує їх в традиційному образному контексті.

В зв'язку з таким важливим художнім навантаженням, виконавець повинен звернути особливу увагу на характер виконання фактури в лівій руці, яка фактично виконує роль пульсуючого серця твору. Основний принцип відтворення – усвідомлене, конкретизоване чергування сильних та слабких імпульсів руху особливо в тих місцях, де в правій руці звучать довгі за тривалістю, або заліговані, ноти. Цей прийом виконання підсилює живу природу артикуляційного спектра тематизму, зосередженого в правій руці та сприяє енергетичній динамізації фактури.

Ясність та змістовність фразування підсилюється і ладо-гармонічними структурами, зосередженими також в лівій руці, які не виходять у Бортнянського за рамки традиційних норм своєї епохи. Проте система побудови фраз відзначається певними відмінностями, оскільки в ній яскраво простежується традиція сенсового значення затактових нот, які часто слугують інтонаційною аркою у створенні фразової єдності та своєрідним імпульсом поступальності руху. Їхнє виконання вимагає чіткої артикуляції, що втілюється не акцентом у

традиційному понятті, а його різновидом – акцентованим імпульсом, якому передує внутрішньо-слуховий диригентський афтакт.

Конкретизація артикуляційної сфери нерозривно поєднана з проблемою динамічної градації. В зв'язку з цим крилатий вислів “кожен звук – на вагу золота” в даному контексті є надзвичайно актуальним. Важливо, щоб у фортепіанному варіанті виконання не переходило стилістичних меж рівнів гучності, залишаючись при цьому “повнокровним”. У невеликих клавірних композиціях піаніст повинен поставити перед собою мету тембрально-динамічної конкретизації кожної фрази, кожного звука відповідно до тембрального звучання, визначеного ним у виконавській партитурі, того чи іншого інструмента уявного оркестру. Виразовість і “золота середина” у виконавській стилістиці досягається як внутрішньо-слуховим інструментуванням фактури, так і конкретизацією динамічного смислу кожного звука фрази за принципом логічно усвідомленого динамічного зв'язку одного тону з іншим. При цьому головним принципом динамічного розвитку є принцип терасовидної динаміки, що відноситься до традиційних виразових засобів емоційно-образного розвитку в творах клавесинної доби.

Об'єднавчою платформою запропонованих напрямків та методів творчої роботи над інтерпретацією є опрацювання авторського тексту без інструмента на основі розвинутого внутрішнього слуху та використання широкого спектра можливостей асоціативного мислення виконавця. Даний метод у фортепіанній педагогіці та виконавстві набуває свого інтенсивного поширення з XIX століття, а в XX ст. стає традиційною категорією інтерпретаційного процесу. В своїй основі він сприяє формуванню ідейного проекту твору, водночас виконує спонукальну, регулюючу, орієнтуючу і контролюючу функції в процесі звукового відтворення авторського тексту. Головна його цінність – у забезпеченні процесу концертного виконання значним відсотком психологічної та фізичної свободи. Стосовно інтерпретації клавірних творів Бортнянського цей метод у своєму комплексі передбачає володіння наступними професійними навиками:

- слуховим уявленням, як основою музичної пам'яті в процесі усвідомлення цілісної єдності твору;
- розвинутим ладовим чуттям – емоційним трактуванням ладових функцій звуків мелодії як основи інтонування;
- вербальним відтворенням фразових структур – основи артикуляційної та штрихової особливостей виконання;
- розвинутим мистецьким смаком – художньою домінантою виконавської стилістики.

Його прогресивність полягає в тому, що процес виконання відмежується від спроби копіювати клавесинне звучання на фортепіано, яка сама

по собі виглядає доволі абсурдно, оскільки насамперед призводить до динамічної прямолінійності та загальної примітивності трактування.

В ракурсі цієї проблеми підкреслимо твердження, яке неодноразово зустрічається в наукових публікаціях: музика Бортнянського повинна переживатись насамперед інтонаційно, співом, оскільки одна з таємниць мелодичного таланту композитора схована в національній конкретиці його тематизму. “Не випадково, – пише М.Рицарева, – його хорові твори, по-учнівськи формально заграні на роялі, видаються зовсім пустими. Заспівані навіть скромним вокальним ансамблем, вони оживають” [7].

В контексті стилістичних проблем виконання відзначимо проблему обраного темпу, яка знаходиться під впливом ряду координуючих аспектів, а саме:

- сучасному виконавцеві в процесі вибору відповідного темпу слід пам’ятати, що в XVIII столітті “життєві темпи”, які знайшли віддзеркалення в музичних творах, були набагато стриманіші, ніж сучасні;
- інструменти родини Clavier (орган, клавесин, клавикорд) заключають у своїй специфічній природній звучності і механіці темпо-звукові обмеження, перехід через які може перетворити музичний матеріал у звукову “кашу”;
- у виборі темпу необхідно керуватись жанровою приналежністю твору, характером образів, переважаючою тривалістю;
- бравурний показ віртуозності, як і використання підкреслено помірних темпів, є недоцільним;
- домінуючою тенденцією роботи в цій сфері є досягнення невимушеної природності, змістовності музичного висловлювання.

Важливе значення у темповому виборі та відповідно у відтворенні пластичної випуклості тематизму належить паузам. Залежно від характеру тематизму, вони виконують зв’язуючу, розділову, атакуючу роль, тому є невід’ємною складовою життя музичних композицій. Чітке визначення і усвідомлення характеру пауз становить важливий момент у відтворенні природного дихання музики, її життєвого наповнення, змістовності.

Отож, підсумовуючи, зазначимо, що процес інтерпретації клавірних творів Бортнянського на роялі повинен віддзеркалювати комплекс знань та практичний досвід виконавця відповідно до історичної, естетичної, художньо-мистецької атмосфери епохи. Основою виконавської стилістики його клавірної творчості є відтворення синтезу європейських стилів (бароко, сентименталізму, раннього класицизму) в поєднанні з національною природою тематизму, домінуюче коріння якої знаходиться в сфері української музичної традиції. В процесі вирішення конкретних завдань піаніст-інтерпретатор повинен поєднувати суб’єктивні результати досліджень з об’єктивним феноменом – авторським текстом. Однак виконання повинно репрезентувати не тільки автора, але й особистість виконавця, його почуття, фантазію.

1. Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики. – К.: Музична Україна, 1974.
2. Асафьев Б. Теория музыкально-исторического процесса как основы музыкально-исторического знания // Задания и методы изучения искусств. – Л.: Academia, 1924. – С. 69.
3. Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шресер-Ткаченко О. Нариси з історії української музики, ч. I. – К.: Музична Україна, 1964.
4. Барвінський В. Золота доба церковної музики // Історія української культури / за заг. ред. І. Крип'якевича. – К.: Либідь, 1994. – С. 633.
5. Витвицький В. Дмитро Степанович Бортнянський // За океаном. – Львів: Львівська організація Спілки композиторів України, 1996.
6. Іванов В. Дмитро Бортнянський. – К.: Музична Україна, 1980.
7. Рыцарева М. Композитор Д. Бортнянский. – Л.: Музыка, 1979. – С. 170.
8. Степаненко М. Клавир в історії музичної культури України XV-XVII ст. // Українська музична спадщина. Заг. ред. М. М. Гордійчук. – К.: Музична Україна, 1989.
9. Фільштейн С. Листування Д. С. Бортнянського з канцелярією імператриці Марії Федорівни // Українська музична спадщина. Заг. ред. Гордійчука. – К.: Музична Україна, 1989.
10. Щурат В. Як пізнали Д. Барвінського в Західній Україні. – Львів: Музичний листок, 1925, листопад.
11. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. – Тернопіль: Астон, 1998. – 299 с.

The peculiarities of the clavier creativity of Dmytro Bortnansky, and his role in forming of the Ukrainian music arts of two epoques – XVIII and XXI centuries, style aspects of performing interpretation of his clavier heritage on modern grand-piano are investigated.

Юрій Волошук

ТРАДИЦІЙНЕ СКРИПКОВЕ МИСТЕЦТВО ГУЦУЛЬЩИНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: СИНТЕЗ АВТЕНТИКИ ТА ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ

Народне скрипкове виконавське мистецтво Гуцульщини має давні та міцні традиції і безпосередньо пов'язане з широким розповсюдженням інструментального фольклору і значною популярністю скрипки в регіоні. Провідні майстри "фольклорної скрипки" завдяки блискучій віртуозності, оригінальній манері виконання, різноплановому репертуару, пов'язаному з інструментальною автентикою, здобули визнання як в Україні, так і далеко за її межами.

Розвинене народно-інструментальне мистецтво Гуцульщини знайшло своє відображення в численних публікаціях вітчизняних вчених. Зокрема, серед українських дослідників, які працювали в цій галузі, відзначимо Миколу Лисенка, Климента Квітку, Гната Хоткевича, а також сучасних музикологів – Михайла Хая, Андрія Гуменюка, Анатолія Іваницького.

Найбільш значний внесок в розвиток музичного інструментознавства та психологію традиційної інструментальної творчості зробив видатний