

6. Протопопов В. Сонатная форма в поздних произведениях Бетховена // Бетховен. М.: Музыка, 1971. – Вып. 1. – С.161-250.
7. Разбен Л. Образный мир последних камерно-инструментальных сочинений Шостаковича // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.: Музыка, 1977. – Вып. 15. – С.44-54.
8. Роллан Р. Последние квартеты Бетховена. – М.: Музыка, 1976. – 240 с.
9. Швейцер А. Йоганн Себастьян Бач. М.: Музыка, 1964. – 725 с.

Natalia Shwets

SOME METHODOLOGICAL ASPECTS OF STUDY OF LATE STYLE

(on a material of creativity of the foreign composers)

The paper considers singularities of late mature style of the foreign composers XIX–XX centuries rather is figurative-theme directions and genre orientation

Дарія Лесик

РОЗВИТОК ЖАНРУ КОЛОМИЙКИ У ФОРТЕПІАННИЙ МУЗИЦІ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Сьогодні на концертній естраді фортепіанна коломийка звучить вкрай рідко. В основному вона входить до педагогічного репертуару музичних закладів і трактується надто традиційно: спрощено і дешево салонно-манірно. Ця музика відсувається на другий план через сформований стереотип меншовартості та прагнення до художнього експерименту у наш час. Так виникла потреба звернутися до проблеми трактування танцювального жанру у творах західноукраїнських композиторів, окреслених назвою “коломийка”. Адже коломийка стала однією з музичних емблем нашого краю.

Провідною думкою статті буде твердження про специфічність даного жанру і про його глибинну спорідненість з природою західноукраїнського мистецтва взагалі. Ми прослідкуємо становлення та еволюцію жанру і покажемо, що в творчості західноукраїнських композиторів повністю викристалізувалися найбільш типові риси фортепіанного коломийкового письма: ладотональність, темп, розмір, особливості мелодики, ритмічного руху і фактури і т.д. Зламати стереотип виконання фортепіанних творів цього жанру, опираючись на його структурні особливості та стилєву своєрідність, показати їх чарівну нев’янучу красу, образно-інтонаційне багатство, характерну ритміку, захопити виконавця такою музикою – основна мета цієї статті.

Коломийка – явище духовної культури народу. Вона стала предметом уваги багатьох дослідників: фольклористів, філологів, культурологів, мистецтвознавців, композиторів, де, серед перших, бачимо: К.Квітку, Г.Хоткевича, Ф.Конессу, І.Франка та багатьох інших.

Батьківщиною коломийок у тій формі, в якій вони викристалізувалися і сьогодні існують, вважають співуче Покуття – південно-східну частину західноукраїнських земель. Вони історично є пізнім жанром, якщо говорити про період найбільшого поширення коломийки, то це 30-60-і роки XIX століття (хоч їх виникнення відноситься до кінця XVIII ст.).

Коломийка викристалізувалася в народному мистецтві і збереглася до нашого часу в трьох, хоча й близьких, але різних формах: в пісні, танці та інструментальній (сольній чи ансамблевій) музиці.

Саме інструментальна коломийка стала своєрідним перехідним містком при переосмисленні фольклорного джерела в фортепіанну музику, багато в чому скоротивши шлях творчого пошуку наявністю готової інструментальної системи виразових засобів. Адже “ансамблеві імпровізації – це не безконтрольне і хаотичне плетіння інтонаційно-ритмічних фігур, а вільна і водночас чітко організована творчість, не тільки тематизм якої, але і численні зв’язки, типи кадансів, способи підходу до кульмінації, характер контрастів і утворювані, зрештою, композиції досить стабільні для того чи іншого народного музичного діалекту чи виконавського стилю і структуруються за допомогою досить конструктивних формул – стереотипів” [1, с.100].

Відмінності у кристалізації фортепіанної коломийки від інших народних танцювальних жанрів (веснянки, хороводу) виявилися в глибшому переосмисленні специфічного ладогармонійного народного колориту. Цей фактор залишається незмінним протягом століть, незважаючи на все розмаїття локальних барв. Як зазначає В. Клин, ладогармонійна характерність коломийок є, на відміну від інших, безпосередньою ознакою жанру і “... разом з мелодією, ритмом, фактурою – безпосереднім виразником його змістовної суті; більше того, ладоритмоінтонаційна самотність коломийок є основним індикатором пізнання жанру, бо її відсутність одразу ж перетворює коломийку в щось інше” [2, с.30].

У фортепіанній музиці XIX століття, коли інструмент фортепіано ще не був поширений в Галичині, тут великою популярністю користувалися думки, шумки, козачки, чабарашки та коломийки, де коломийка трактувалася як веселий, швидкий дводольний танець. П’єси призначалися для домашнього музикування і відзначалися невеликим розміром, простотою фактури, писалися переважно в тричастинній формі. Це були своєрідні аранжировки коломийки-пісні для фортепіано.

В 60-ті роки XIX століття виділяється **Думка С.Воробкевича** (1836-1903), який хоч і не належав до галицьких композиторів, але своєю п’єсою зробив, практично, першу спробу в історії західноукраїнської фортепіанної літератури втілити об’єктивні засади жанру в нетрадиційній для русинів інструментальній музиці.

Подібно до того, як написана ще одна його п'єса "Думка та гри коломийки", твір "Думка" теж містить чотири коломийки. Така структура походить від особливостей танців "верховини" та "гуцулки" різновидів коломийки, що починаються повільним ліричним вступом. Те, що в ролі вступу тут фігурує саме думка, є безперечно, наслідком глибокого вивчення народної творчості. Усі чотири коломийки написані у вигляді інструментальних мініатюр "до танцю". Про це свідчить проста форма (з репризовими повгорами) та гомофонно-гармонійний виклад (з окремими елементами поліфонії у 2-й та 4-й п'єсі). Коломийки С. Воробкевича підкреслюють зв'язок з українською народною мелодикою, особливо у досить розгорнутих вступних, які сам композитор називає інтродукціями. З українською народною музикою поєднує і тематично-мотивна розробка основного інтонаційного ядра, досить різноманітна фортепіанна фактура (виклад терціями, октавами, блискучі насажі, акордові скачки) і струнка та компактна форма. Ладо-інтонаційна та ритмічна особливість коломийок не є характерною для карпатського типу п'єс цього жанру (характерна синкопа у 2-й та 4-й п'єсі; інтонаційно-ритмічна побудова в другому такті 3-ої коломийки).

І все ж, незважаючи на значну популярність фортепіанних творів С. Воробкевича серед місцевих любителів музики, їх художньо-професійний рівень не піднісся над узвичаєною салонною музикою свого часу.

Найяскравішою постаттю серед галицьких композиторів другої половини XIX століття був **Остап Нижанківський** (1863-1919). У своїй творчості він присвятив фортепіано декілька мініатюр та більшу фантазію "Вітрогони". У коломийковій фантазії втілюється романтичний світогляд О. Нижанківського, опертий на національну традицію.

П'єса побудована за принципом контрастного зіставлення ліричного пісенного епізоду і ряду коломийкових наспівів з їх специфічними ритмами та ладо-інтонаційними зворотами. Тематичним ядром фантазії стали теми народних коломийок. За інтродукцією, що складається з імпровізаційного вступу і ліричного епізоду *Andante*, з'являються чотири різнохарактерні танці, де перший з них – справжня коломийка, а три наступних швидше нагадують козацькі. Танці невеликого розміру, традиційні за формою (як і 4 коломийки – проста двочастинна, в 2 і 3 – проста трьохчастинна). Фактура твору досить розвинена (гамоподібні мотиви змінюються акордовою бравурою), що вимагає виконавської виртуозності. Характер інтонаційних зворотів нагадує Ф. Ліста.

Підеуючи цей період, можна сказати, що композитори-аматори здолали чужинські впливи (австро-німецькі та польські) в професійному мистецькому середовищі і знайшли власні, відповідні до менталітету українського народу в Галичині, емоційно-асоціативні засоби вира-

зу. Наріжним каменем творчості виступають фольклорні мотиви. Коломийки цього часу написані у формі фантазій, що будуються на зіставленні тематичного матеріалу і мають скромні можливості для його розвитку. Ранні фортепіанні коломийки в значній мірі підготували ґрунт для компонування творів цього жанру на основі впровадження пісенного тематизму, жанрово-характерної ритміки та імпровізаційної віртуозності.

На переломі сторіч ситуація істотно змінюється, фортепіанна музика здобуває все важливішу роль у культурному житті Західної України. Від початку XX сторіччя тут розпочинають діяльність перші українські піаністи-професіонали (Софія Дністрянська, Василь Барвінський, Любка Колесса, Володимира Божейко, Антін Рудницький, Дарія Гординська-Каранович, Роман Савицький, Галя Левицька). Значним осередком фортепіанної освіти стала музична школа при українському дівочому інституті в Перемишлі. 1903 року у Львові було створено Вищий музичний інститут для підготовки українських музикантів. Ця важлива подія знаменувала перехід української музичної культури на фаховий шлях. В музичних закладах учні вивчали фортепіанні твори українських композиторів, поглиблювали відчуття національно-своєрідної інтонації, розуміння фольклорних основ і українського характеру. У 20-30-х роках впроваджується раніше нетипова для Галичини форма концерту – сольний “речиталь”.

Справжнім проривом у створенні фортепіанного жанру стала **Коломийка Нестора Нижанківського**, написана в 1923 році у Відні. Композитор витворив цілком новий для західноукраїнської фортепіанної музики концертно-блискучий зразок танцювального жанру, трактований в яскраво національному дусі. “В ньому поєдналася національна характерність, аж до “етнографічної яскравості і барвистості у вишуканому синтезі з побутовими мистецькими формами, з тим, що прийнято називати “салонністю”. В тому сенсі Нижанківський втілює тип “українського Равеля” [3, с.207].

Свою Коломийку Нижанківський побудував на власній темі, витриманій в характері коломийки з її специфічним ладовим забарвленням (мінор з підвищеними IV і VI ступенями), характерним ритмом (рівномірність пульсації метро-ритму, синкопи, чіткість супроводу та ін.) і структурними нормами. Тема архаїчно проста з великою внутрішньою напругою. Форма твору варіаційна, де тема повторюється у варіантних змінах з новим гармонійним супроводом і підголосками. Концентована варіаційність сприяє динамічному нагнітання, послідовному збагаченню й пластичному розвитку теми, яка звучить то ніжно, то з легким серпанком суму, то тріумфально-мажорно.

Як відомо, улюбленою формою музикування для Н.Нижанківського як музиканта була імпровізація. Саме імпровізація як формотвор-

Д.Лесик. Розвиток жанру коломийки у фортепіанній музиці західноукраїнських композиторів

чий метод лягла в основу komponування твору. П'єса наче твориться під пальцями піаніста. Запальний танець переривається наспівною середньою частиною *Piu lento sostenuto* і знову "закручується" в круговерті і сплетінні різноманітних оспівувань мелодії з нестримним внутрішнім нагромадженням енергії, яка "проривається" в кульмінації широким викладом тематичного зерна. Згодом, поступово скокуючись зі своєї вершини, мелодія коломийки віддаляється, і лише зблиск несподіваного акорду на *ff* ефектно завершує цю імпровізацію.

Н.Нижанківський дуже майстерно використав виразові можливості фортепіанної фактури, завдяки чому цей твір, без сумніву, дорівнюється до тієї ж поезитизації побутових жанрів, що переважала у "віденському романтизмі" від Й.Шуберта до Йоганна Штрауса та Гуго Вольфа" [3, с.205].

Цим твором було проголошено, що українська фортепіанна музика вже не є національною маніфестацією, а стає в ряд художньо-професійних концертних творів.

Запис виконання цієї Коломийки залишила Д.Гординська-Каранович.

Після буремних для Західної України років (1939-1950), серед українських композиторів, які активно експериментували в своїй творчості, виділяється Микола Колесса (подібно до Б.Бартока в Угорщині, К.Шимановського в Польщі, К.Орфа у Німеччині). В 1958 році він створив "Три коломийки для фортепіано", а згодом в 1983 – ще одну (ля мінорну), в яких танцювальний жанр значно змінив свою сутність. В них автор відходить від образів конкретних фольклорних джерел до образів більш узагальнених, які передають різноманітні настрої митця. В коломийках особливо рельєфно прослідковується новаторське мислення М.Колесси. Вони проклали шлях до конструктивного і нетрадиційного трактування національного фольклору в професійній музиці. Досить нагадати, що ці п'єси постійно притягують до себе увагу музикознавців (В.Клина, О.Олійника, Л.Кияновську, І.Волинського, М.Гордійчука, Т.Гнатів, Л.Штейнберг) та виконавців (К.Донченка, М.Крушельницьку).

Його новаторство проявилось насамперед в переосмисленні діатонічно-ладової природи української народної музики. Основою кожної з п'єс є гуцульський чи думний лад, звукоряд якого розширено в результаті взаємодії з елементами інших ладових структур. Розмір статті не дозволяє детально зупинитися на цьому питанні. Особливості розширення ладового звукоряду вплинули на формування структури акордів, таких як: тритон, збільшені, зменшені співзвуччя, акорди з розщепленим тоном (при рівноправному існуванні альтерного і натурального ступеня ладу), застосування квартових та квінтнакордів, які надають творам підкреслено-жорсткої звучності.

В основі мелодики коломийок лежить розмаїте використання інтонацій гуцульських пісень і танців. "Автор не цитує справжніх пісенних чи танцювальних мелодій, але усі стильововизначальні елементи музичної мови впливають з фольклору. Композитор активно перетворює ці елементи і подає у власній трансформації" [4, с.227]. Ритміка коломийок походить із формул гуцульської танцювальної музики і дозволяє відчути особливі інтонаційні відмінності від інших жанрів народної музики, що розкривають їх зміст: велика динамічна чіткість, характерна зупинка-акцент на другому ступені ладу, підкреслення сильної частки такту і "оспівування" домінанги.

Мелодія та акомпанемент в коломийках тісно сплетені в інструментальному викладі і творять ідею, зміст і колорит твору. Мелодія ніби розчиняється в гармонійному звучанні. Фактурний виклад коломийок майже партитурний: загальна мелодична лінія твориться переходом мотивів з одного голосу до іншого, мелодія "плететься".

В основі коломийок лежить універсальний формотворчий принцип – зіставлення двох жанрових коренів (коломийки-пісні та коломийки-танцю), що бере початок з попередньої композиторської практики. Але Колесса подає в одному творі узагальнений вигляд жанру в єдності характеру музичних образів. Пісенний і танцювальний тематизми можуть емоційально наближатися чи бути контрастними. У формотворенні черговість цих зіставлень не регламентована і створює в основному тричастинну побудову (в Третій – конструкцію типу рондо). Яскраво в цих п'єсах виступає колорит гуцульського фольклору – наслідування звучання народних інструментів. "Композитор – великий майстер фортепіанної мініатюри, стрункої за архітектонікою, філігранно відточеної, що нагадує новелу..." [5, с.6].

В Коломийках М.Колесси яскраво проступила особлива елегантність, вишуканість стилю (поєднання неокласичних, неофольклористичних та імпресіоністичних ознак), лаконічність виразу думки. Вимальовуючи тонкі психологічні образи, композитор виводить коломийку за межі побутового жанру подібно до того, як блискуче переводив Шопен у своїх багатьох мазурках жанрову образність народного танцю в лірико-психологічну сферу.

Своєрідним поглибленням творчого пошуку М.Колесси є **Коломийка М.Скорика**, створена в 1962 році. В п'єсі композитор узагальнив особливості народного танцювального жанру, досягнув виняткової яскравості фольклорного образу, надав знайомим і "прикладним" ритмічним та інтонаційним зворотам картинно-випуклого, експресивного, а подекуди навіть іронічно-перебільшеного відтінку" [6, с.41].

Образна природа твору складна. Тема коломийки внутрішньо мінлива і складається з двох контрастних елементів, які є інтонаційним

узагальненням мелодико-ритмічних особливостей фольклорних зразків коломийки. Мелодія спирається на гуцульський лад (мінор з підвищенням IV і VI ступенями) ля мінору. П'єса зберігає характерні для автентичної коломийки специфічні прийоми ритміки: гострі пунктовані фігури, розгортання рівномірного руху із подальшою перемінністю метро-ритмічних акцентів, синкоповані закінчення. Але Скорик умисне підкреслює своєрідну ритмічну пульсацію, концентрує відчуття напруженого експресивного танцю. Композитор створює особливу ритмоладову виразність. В цьому плані показовим є співіснування принципів діатоніки і хроматики, що створює сильну сконцентрованість внутрішньої енергії теми. Акомпанемент цієї теми становить комплексну стрічку з гармонічної фігурації звуків великого септакорду (без терції). Сама ж мелодія – діатонічна, з варіантним збагаченням III ступеня [2, с.37]. Ця своєрідна дисонуюча тритоновна формула акомпанементу порушує наші звичні уявлення про салонні мініатюри в етнографічно-коломийковому дусі. Відповідно і зіставлення мелодії з супроводом тяжіє до політональної ускладненості [6, с.41].

Побудова твору теж вирішена дуже своєрідно. За В.Клином, форму п'єси розгортають чотири види тематичного матеріалу, надаючи їй яскраво вираженої тричастинності з рисами вільно трактованої рондальності [2, с.35]. За Л.Кияновською форма твору – традиційно репризна тричастинна структура з контрастною серединою. Проте композитор спирається також і на типовий для народної пісні варіантно-варіаційний принцип розгортання. Саме завдяки гнучкій і динамічній змінності основної теми протягом твору п'єса набуває такої барвистості та інтенсивності розвитку [6, с.41]. Тема початково викладена компактно і стисло, з лінійною ясністю, згодом згущується, заповнюється акордами.

Середня частина – зразок колористичного пейзажу в типово імпресіоністичній манері. Це спокійний сопілковий награв. Остататна повторність легкої мелодичної формули та темброво-регістрова барва, що розцвічується тьмяними полисками витриманої пустої квінти в басах, тривалі паузи між окремими зворотами створюють ефект відлуння в горах.

Третя частина (реприза) починається від гучного акордового проведення теми з вершини свого розвитку, наче підхоплює розвиток з того ж місця, на якому він завершився в першій частині (експозиції) і проводить його в зворотному напрямку з поступовим затиханням гучності, стисненням фактури. На початку цього розділу виникає мелодична біладовість, що гостро звучить по вертикалі (лад один, гуцульський, але для верхньої лінії від звука до, а для нижньої – від ре). Її зміцнює синкопований та дисонансний за структурою співзвуч акомпанемент, ладова природа якого, у контексті зв'язку з мелодією, подвійна [2, с.37].

Скорик трактує розширений діатонічний звукоряд як засіб драматизації образу та його психологічної загостреності. В цьому він своєрідно продовжив творчі пошуки Б.Бартока, М.Колесси та Л.Ревуцького. Останнє проведення теми піднімається у високий регістр. Поступово все зникає. Лише останній вигук, як раптовий зблиск, освітивши все, згасає.

Коломийка М.Скорика збагатила танцювальний жанр фортепіанної літератури і стала його найбільш віртуозним зразком, техніка якого підпорядкована смисловим завданням звукового збагачення фольклорної основи тематизму.

Запис Коломийки зроблено Володимиром Винницьким.

Окреслимо завдання, які постають перед інтерпретатором при роботі над коломийками.

Фортепіанна коломийка поєднує в собі загальні характеристики типів цього виду фольклору Галичини: пісню, танець, інструментальну музику і передбачає численність варіантних виконавських реалізацій. Перед виконавцем такої музики постають певні вимоги. Це збереження недоторканості авторського нотного запису (з врахуванням традицій епохи) і досягнення максимального наближення до втілення композиторського задуму. Це також і визначення допустимої межі суб'єктивності виконання твору у відповідності з жанром коломийки, її стилем, власною індивідуальною манерою інтерпретації.

Мелодія коломийки чутлива до ладової своєрідності, ритмічно організована і дуже самобутня, що бере свій початок від народної інструментальної мелодики, де поряд з кантиленною плинністю існує специфічна фортепіанна ударність, формується її своєрідна ритміка та композиційна логіка самого тематичного зерна.

Фортепіанна фактура чітко змальовує рельєф багатоголосся, що існує навіть в одноголоссі і утворює внутрішню, так звану, приховану поліфонію, коли диференціюються за змістом, значенням, семантикою окремі регістри інструменту чи окремі ритмічні моменти. Фактурний виклад тем ускладнився творенням особливої мелодичної лінії, яка komponується переходом мотивів з одного голосу до іншого, особливо у творах М.Колесси.

Найхарактернішим компонентом виконання є темпоритм. Дрібні агогічні відтінки, які служать для випуклості мелодії і є завжди найсвоєріднішим елементом гри, повинні добиратися в залежності від виконуваного твору. Ритміка в коломийках дуже вибаглива і різноманітна. Можна інтонаційно по-різному трактувати зовнішньо однакові ритмічні фігури. Не випадково М.Крушельницька, – постійна і художньо переконлива інтерпретаторка коломийок Колесси, – зазначає, що для такої “музики не досить ритмічного відчитання тексту, а необхідним є

ще його виконавське “роз’яснення” [7, с.51-53]. Треба знати формули гуцульської танцювальної музики, щоби відчуті такі інтонаційні відмінності в творах цього жанру. Важливим в цих п’єсах є вибір темпу, при якому всі деталі фактури звучали б чітко і виразно.

Особливо важливим для інтерпретації коломийок є характер звуковидобування, свосередність інтонування та різноманітність виконавських прийомів, призначених для цього. Саме специфіка забарвлення звуку вирізняє один етнічний стиль від іншого, одну виконавську школу від іншої при інтерпретації однакового в мелодико-ритмічному відношенні награву. “Мелодії взаємозамінні, як культ, до якого вони належать, як мова, на якій їх співають. Проте звучання в кожній групі народів різне. Звук пов’язаний з тілом, з фізіологічними та соматичними особливостями. Власне в звучанні містяться характерні особливості музики” [8, с.17-19]. Глибокий наспівний тон має стати основою виконання коломийок. Пластика звуку, його знакова диференціація (матовий, тьмянний, монотонний, розцвічений, вібруючий у висотному чи динамічному плані) вирізняє цю музику від іншої. Необхідно намагатися зберегти динамічну форму протяжних звуків. Вагомим має стати весь технічно-виконавський набір митця-піаніста, який обов’язково є різним, щодо стильового розмаїття коломийок: спосіб звуковидобування, артикуляція, аплікатура, характер удару, штрих (наслідування різних інструментів), туше, акценти, фразування, динаміка.

Коломийки для фортепіано барвисті і сонорно складні п’єси. Тому необхідним є вміння вживання колористичного зіставлення. В народному мистецтві активізації просторового сприйняття звуковисотності, “мелодичного бачення” сприяла симфонізація мелодичних ліній і рисунків. Різноманітні знаки-символи усвідомлюються носіями традиційної музики у гуцулів і відповідають символіці їх просторового мистецтва, орнаменту, архітектури. В інструментальній музиці у гуцулів ці знаки посідають суттєве місце теж, де мотивом “хреста” є послідовні швидкі перекидання з верхньої висотної зони мелодії до нижньої і навпаки при постійному поверненні – підкресленні середньої, вісевої; мотив однозначно інтерпретується за закономірностями стиснення безконечної уявної хрещатої лінії в один екран, тобто перетворення часового простору в просторове розгортання [9, с. 72-73], а мотивом “сонця” є система півків за рахунок повільного й поступового руху до мелодичної вершини і такого ж, але по інших тонах, спуску [9, с.75-78].

Тембри фортепіанного звучання повинні викликати в уяві безмежні гірські простори, де ясні контури виступають на тлі затуманеної даліни, а близькі голоси перегукуються з відлунням. Важливим засобом такого звукопису стає педаль. багате і вміння використання якої дозво-

лило б то зливати в суцільний гармонійний шум багатоголосся музики, то виокремлювати з нього найвиразніші лінії. Пошук прийомів педалізації в такій музиці часто йде експериментально. Тут бажано використовувати весь арсенал педальної техніки: пряму, спізніювальну; педаль, що напливає на іншу гармонію – педальну вуаль; пів-педаль, чверть педаль, педальну трель, розсіюючи педаль.

Імпровізація, як одна з найважливіших граней музичного мислення, в цьому жанрі виходить на перший план. Імпровізаційність насамперед спирається на можливість виконавця достатньо широко варіювати змістові зв'язки форми, створюючи кожний раз ніби нову її цілісність, а також на закономірності виконавського інтонування, ритмічного дихання, звукової барвності – тобто всього того, про що говорилося вище. Природно, що виконавець може інтерпретувати твір масштабно чи камерно, суб'єктивно чи об'єктивно його зміст. В кожному конкретному випадку він буде особливу систему виразових засобів, серед яких імпровізаційний підхід займає своє законне місце. Тут велике значення має, крім досконалого технічного оснащення, про яке ми в цій статті зовсім не говорили, загальна виконавська культура, смаки, що панують в суспільстві, художній смак самого виконавця, а також ті завдання, які ставить перед собою інтерпретатор.

Підсумовуючи дану статтю, можна з впевненістю сказати, що звернення до традиційної народної культури завжди є актуальним на рубіжних етапах розвитку нації та її мистецтва. В коломийці закладена кінетична енергія невмирущої сили народу і потенційна енергія для нового музичного відродження. Тому таким важливим сьогодні є високохудожнє виконання творів цього жанру, яке можливе лише при вдумливому і професійному підході виконавця до трактування коломиїок. Визначивши особливості та еволюцію жанру коломийки в західноукраїнському фортепіанному мистецтві, ми намагалися висвітлити завдання, спрямованість і методику її інтерпретації. Адже звернення до фортепіанних зразків коломийки сьогодні не лише сприяє творчому натхненню і дає слухачам естетичну насолоду, але дозволяє діткнутися глибинного коріння та стильової самобутності природи західноукраїнської фортепіанної музики, національної ідентичності і зміцнення патріотичних почуттів, які так необхідні нам нині.

1. Мациевский И. О подвижности и устойчивости структуры в связи с импровизационностью // Славянский музыкальный фольклор. – М., 1972.
2. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977). – К.: Наукова думка, 1980.
3. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. – Тернопіль: АСТОН, 2000.
4. Гордійчук М. Українська симфонічна музика. – К., 1969.
5. Гнатів Т. Фортепіанна творчість Миколи Колесси. – К.: Музична Україна, 1984.

6. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. – Львів: Сполом, 1998.
7. Крушельницька М. Стильові особливості виконання фортепіанних творів М. Колесси. – Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи // Науково-практична конференція Асоціації піаністів-педагогів України. – Львів, 1994. – С.51-53.
8. Bose F. Musik der uneuropäischen Völker // Das Atlantisbuch der Musik. – Zurich – Berlin, 1936.
9. Мацієвський І. Традиційна інструментальна музика та просторове мистецтво // Українська музика. Традиції та сучасність: 36. статей. – Львів, 1993.

Daria Lesyk

THE DEVELOPMENT OF THE GENRE OF THE KOLOMUJKU IN THE PIANO MUSIC OF WEST-UKRAINIAN COMPOSERS

Peculiarities of piano kolomujku are noted, the evolution of genre in the creation of West-Ukrainian composers is showed, the conformities of the decision of specific executive problems for their interpretation are distinguished.

Владислав Князєв

ЕВОЛЮЦІЯ БАЯННОЇ ТЕХНІКИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ОРИГІНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ МОВИ

Еволюція баянної техніки (в широкому розумінні) відбувалася в тісному взаємозв'язку з удосконаленням виражальних можливостей інструмента, що простежується у становленні оригінальної композиторської творчості.

На перших етапах становлення (20-40 рр. ХХ ст.) домінувала фольклорно-аматорська форма побутування інструмента, яка не вимагала ґрунтовної професійної підготовки. Баяністи ще не могли продемонструвати характерні прийоми гри, специфічні виконавські якості інструмента. У репертуарі цього періоду фактично відсутні драматично-конфліктні тенденції, що суттєво звужувало яскраві вияви інтерпретаторської думки.

На цьому етапі особливою увагою виконавців і симпатією у публіки користувались обробки фольклорних та популярних пісень, танців. У переважній більшості авторами були самі виконавці – гармоністи, і виконання мало імпровізаційний характер, проте з'являються і перші концертні обробки, зроблені П.Невським, В.Зарновим, В.Рожковим. Але на сьогодні ці твори мають швидше історичну, аніж художню цінність.

З середини 30-х років найбільш яскравим автором у цьому жанрі був І.Паніцький. Його твори вирізняються професійністю і яскраво відтворюють специфічну атмосферу фольклорно-інструментального музи