

розвитку «Collehium». К., 1996. – С.10. (концерт Дмитра Губ'яка /бандура/ та тріо бандуристок.

16. Губ'як В.Д. Традиції кобзарства в Галичині // Тернопілля'96: Регіон. річник. – Тернопіль: Збруч, 1996. – С. 568-569.

17. Губ'як Д.В. Традиції кобзарство в Галичині // Історія національної науки: новий зміст і суспільне значення // Мат. ХІХ Міжнародного Київського Симпозіуму з наукознавства та історії науки, (Київ, 13-15 листопада 2002 р.) – К.: Живиця, 1996. – С.139-146.

18. Губ'як Д.В. Чарівні срібнозвучні бандури Надзбруччя // Історія української науки на межі тисячоліть: Зб. наук. праць. – К., 2001. – Вип.5. – С.60-67.

19. Губ'як Д.В. До історії назви «Бандура» // Історія української науки на межі тисячоліть: Зб. наук. праць. – К., 2001. – Вип.15. – С.36-41.

20. Губ'як Д.В. «Відгомін історії», «Золота осінь», «Роксоляна», «Чого мені тяжко» – пісня на сл. Т.Г.Шевченка // Губ'як В.Д. Фольклорні обереги духовності: Навч. посібник. – Ів.-Франківськ: Полум'я, 2001. – С.5-11.

21. Губ'як Д.В. Етимологія та витоки походження бандури – національного інструмента українського народу // Історія української науки на межі тисячоліть: Зб. наук. праць. – К., 2004. – Вип.16. – С.38-42.

22. Губ'як Д.В. З когорти визначних бандуристів-українців в еміграції // Історія української науки на межі тисячоліть: Зб. наук. праць. – К., 2005. – Вип.21. – С.52-60.

23. Губ'як В.Д. Продовження кобзарських традицій в Галицькому Поділлі // Мат. міжнар. наук.-практ. конф. “Кобзарство в контексті становлення української професійної музичної культури” (Київ, 14 жовтня 2005 р.). – Київ: ДАКККіМ. – 2005. – С.201-204.

24. Губ'як Д.В. Еволюція конструкторської думки у вдосконаленні бандури // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка та Національної музичної академії ім. П.Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. №1(16). – 2006. – С.85-90.

25. Губ'як Д.В. Грай «Кобзарю» /Присвячено 50-річчю СЗКБ «Кобзар»/. (Монографія) / ТеРус, 2007. – 305 с. іл. (17,8 арк.)

26. Губ'як Д.В. Оркестри та ансамблі українських народних інструментів Надзбруччя // Інформаційно-культурний простір: європейський вибір України: Зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 7-8 грудня 2007 р. – К.: ДАКККіМ, 2008. – С.107-1009 (256 с.).

27. Губ'як Д.В. Ой єсть в лісі калина // Аранжування для ансамблів бандуристів. – Львів: «ТеРус», 2009. – 12 с.

28. М'ясков К.О. Концертно №3 для бандури з оркестром (клавір) // Упоряд. та метод. рекомендації Д. Губ'як. – Львів: «ТеРус», 2009. – 24 с.

### **КУЗЕМКО ЮРІЙ МИКОЛАЙОВИЧ (Теребовлянський коледж культури і мистецтва)**

**Куземко Куземко Юрій Миколайович** – народився у смт. Козова Тернопільської області 17. 06. 1984 року. Навчався у Козівській ЗОШ І-ІІІ ступенів 9 класів і паралельно у школі мистецтв, після чого поступив в Тернопільське музичне училище ім. С. Крушельницької в 2000 році. У 2005-2010 р. навчався в Одеській державній музичній академії ім. А. Нежданової, отримав диплом магістра з відзнакою, повну вищу освіту за спеціальністю «Музичне мистецтво» та здобув кваліфікацію концертного виконавця, артиста оркестру, артиста ансамблю, викладача з класу баяна.



Лауреат всеукраїнських та міжнародних конкурсів. 2001 рік м. Монтезе (Італія) – ІІІ премія. Дипломант міжнародного конкурсу баяністів – акордеоністів «Regretium mobile» 2010 року м. Дрогобич.

З 2010 року працює у Теребовлянському вищому училищі культури. На сьогоднішній день є головою предметно-циклової комісії «Народне інструментальне мистецтво» (народні інструменти) баян, акордеон. Куземко Юрій Миколайович працює на посаді викладача по класу – баяна, акордеона. Постійно підвищує свій фаховий рівень. Є концертмейстром народно-фольклорного ансамблю «Намисто», «Народна хореографія», ілюстратор оркестру українських народних інструментів. Учасник відкриття фестивалю «Самі свої» (м. Любомир Польша). Бере участь у різноманітних концертах коледжу та за його межами.

Має методичні рекомендації: «Розвиток музичного слуху та основи підбору на слух», «Розвиток концертмейстерських навиків баяністів – акордеоністів, «Історія виникнення баяна».

## СОНАТНА ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО

Володимир Зубицький. **Соната №1:** риси «національного неофольклоризму». Перша баянна соната написана В.Зубицьким у 1978 році, по закінченні композиторського факультету. Цього ж року пишуться джаз-партита № 1 для баяна, «Musica lugubre» для органу, струнний квартет №1, концерт для симфонічного оркестру «Concerto rustic», закінчується Сюїта для фортепіано (від 1975 р.). Композитор активно концертує як баяніст, готується до вступу на диригентський факультет.

Соната написана у двочастинній формі (повільно – швидко), що відтворює старовинну сонатну форму. Інтонаційна структура сонати пронизана фольклорними мотивами: архаїчні секундово-квартові, тритонові, низхідні полутонові через тритон, ладова перемінність, перемінний метр (4/4, 5/4, 6/4), синкоповані утворення, стилізовані інструментальні награння.

**Перша частина – Largo, poco misterio** – п'ятиголосна fuga. Присутність fugи характерна для старовинної сонатної форми, яка використовує ще й сюїтні частини. Fuga в таких випадках концентрує динаміку розвитку, спрямовує тематику до певної цілі. Багатоголосся, широта засобів виразності, швидкий пасажно-драматичний фінал зустрічаються в скрипкових сонатах Й.С.Баха.

Тема fugи Першої частини Сонати побудована на тридцятьдругих та дорійській секундах, двох чистих та зменшеній кварті. Подібні інтонаційні звороти сягають в архаїчну глибину як слов'янських, так і східних народів. Ладова перемінність і тональна незалежність, з одного боку, посилюють фольклорне підґрунтя, з іншого – відтворюють одну з відомих технік сучасної композиції, атональну. Досить тривала будова, що складається з описаних архаїчних зворотів, утворює ламано-нестійку, хворобливо-гнучку тему, яка малює образ тривожного пошуку, ковзання по малопов'язаних одне з одним подіях чи думках, але незважаючи на численні опадання спрямована догори (від *e* до *as*, потім від *e* до *g*). Цілеспрямованому рухові сприяють також рівні тривалості вісімками з періодичними «чіпляннями» двох тридцятьдругих на перемінних секундах – велика-мала. Остання фігура нагадує також бароковий мордент (якими так активно користувались автори перших сонат) або прийом східного горлового співу. Тривожно-таємничій атмосфері (**misterio**) відповідає й асиметрично побудована мікродинаміка теми, що відповідає баянній можливості дихати (в прямому і переносному сенсі) в будь-яких варіантах.

В результаті поступового динамічного розвитку теми (в смислі гучної динаміки, фактурно-регістрового, темпового та енергетичного накопичування-нагнітання) еманіпується мерехтлива інтонація великої та малої секунди на «морденті» тридцятьдругих, яка пронизує всі голоси фактури на зразок пуантилістичних «спалахів». Фактура вже не вміщується в нотному запису на двох традиційних для баяна нотоносцях, їх стає три. В плутанині таких «спалахів» вступає тема в готовому (трьохоктавному) басі (до цього використовувалася одноголосна виборна ліва клавіатура) у ритмічному збільшенні. Втім, вона проводиться не повністю, а перебивається маестозним викладенням теми в середньому голосі на **ff** на маркато. Звучать три баянних мануали одночасно – готовий (двох-трьох-октавний) та виборний лівий плюс правий (на чотириголосному регістрі тутті). Знайома нам мерехтлива секундова інтонація згущується в сонорну крапку акорду (кварто-секундової будови). Кварто-квінтові, тритонові акорди супроводжують грандіозне кульмінаційне проведення теми, що сягає в останню квінту (*a – e*), сонорно ускладнену парадоксальним сполученням мі мажору і до мажору з численними напливаючими секундами (**d –dis –e, ais – h**).

Замість того, щоб розв'язатися, цей сонористичний акорд подається на **sff** та на додаткове *crescendo*. Старовинний інтелектуальний жанр fugи Першої частини, ніби прийшовши до двох дуже віддалених мажорів (мі і до) відразу, розтиняючи сам себе, без перерви вривається в другу частину циклу. Втім, тимчасове просвітлення має місце: басові подвійні малі секунди «вимикаються», залишаючи чистий мі мажор з нервовим загостренням лідійської кварти з паралельно звучною чистою (*e – ais / e – h*). Напружена динаміка (**fff**) не дозволяє «насолотитись» чистотою мі мажору, да і басове *e* обривається малою секундою (m-2) наднизького регістру починаючої другої частини.

Традиційно (для старовинної форми) швидкий фінал – друга частина Сонати **Allegro, molto energico**, як було вказано, наступає *attaca*. Синкоповані, танцювально-архаїчні, з короткими паузованими перервами фігури фіналу носять явно сонористичне забарвлення, адже мала секунда готового трьох октавного басу лівої клавіатури, враховуючи кількість верхніх обертонів, складає враження крапкового кластера і нагадує якийсь ударний язичницький інструмент. Самий прийом

баянного звуковидобування ритмічної фігури (різноспрямованими короткими рухами міху) театралізує виконання, наближуючи його до фольклорно-обрядового дійства). Інтонаційна будова музики відповідає вказаними параметрам архаїчності та варваризму (мала секунда / нона, кварта – м-2, м-в-9. Ч-4). Авторська ремарка та *nevosa* тільки посилює це враження. Другий елемент теми інтонаційно пов'язаний з темою фуги з Першої частини Сонати (кварта, низхідна мала секунда, тритон). Повертається і відома нам мерехтлива, нестійка інтонація малої та великої секунди (м-2, в-2). Перемінний метр навіть (у такому темпі) додає динамічності, фольклорного колориту (**6/8, 9/8**).

Наступне проведення першого синкопованого елемента теми подається в фактурному, реєстровому, динамічному та гармонічно-звуковому (*сонорному*) збільшенні – реєстр «*тутті*», реєстрове «втягнення», штрих маркато, секундово-квартове обтяження. Драматизується й другий елемент теми: мотивна розробковість викладення, паралельні кварта, октави, поступове збільшення кількості секунд на вертикалі, крещендовані ходи. Обидва елементи теми постійно зіставляються, то більш тривалими, то короткими висловлюваннями, обіграються їх реєстрові, динамічні, фактурні, штрихові, сонорні ознаки: діє головний принцип сонатності як такої – музичного становлення з діалектичною логікою відносин, але на фольклорно забарвлених інтонаціях. Мерехтлива остинатна фігура на двох сусудніх тонах в тридольному ритмі (з перемінною опорою то одному, то на іншому тоні) застигає на довгих тривалостях (квартова інтонація вниз).

Починається **Andante, molto sostenuto**. Ця серединка II-ї частини сонати вибудована цілком на інтонаційному словнику фуги I-ї частини. Її імпровізований виклад на *p*, спочатку одноголосний, потім гетерофонно дво-, три-голосний з привичним вже секундовим мерехтінням у супроводі, все ж таки складає гомофонну в цілому фактуру, доходячи до акордового (малий збільшений септакорд) в **pesante, grave** викладення вузлових інтонацій сонати у ритмічному збільшенні. Вкрай драматизовані інтонації фрігійської та лідійської секунд в акордовому викладенні згортаються (повертаються) до одноголосся теми, «знаходячи» очікуваний тональний центр мі мажору (здаємо кінець фуги – мі Мажор /**E-Dur**/). Все завмирає на високій мажорній терції **gis** та домінантовому тоні **e** в басу на **pp**, потім в паузах, але... зривається на репризу в первинне **Allegro**.

Знову зіставляються два елементи теми (акордово-сонорний та мелодійно-розкладений, гомофонний). Але сонористичні образи наступають, підпорядковуючи собі всю музичну тканину. Вони загострені міховими прийомами, ритмічними та артикуляційно-штриховими засобами. Сонатні закони підтверджуються поверненням основної «тональності» – тема знову звучить від **e** (як у фузі). Так, вона багато «перетерпіла» в результаті подій по законах сонатного розвитку (ритмічно, інтонаційно), набула лаконізованої стретності, метроритмічного забарвлення (2 на 3), перевтілилася в гомофонну фактурність (мелодії з акордовим – мерехтливим по готових акордах лівої – акомпанементом), але вона повернулася – нова, перероджена – в переможному репризному проведенні. Про її життєздатність та живу належність свідочує маленький спогад з темою середнього розділу (на інтонації фуги), власне не з самою темою, а з її каденцій ним імпровізованим виходом на заключний розділ (коду), до якого ми вибираємось в кластерній ході міхових прийомів баяна. Апофеозна кода (відповідно до авторської ремарки) ніби поєднує в собі композиторські прийоми авторів перших баянних сонат (Чайкіна, Шишакова, до речі, стійко дотримуваних до фольклорного інтонаційного підґрунтя) в готовому акомпанементі з мерехтінням наборними акордами, типово романтичними акордовими заключними будовами ствердження, але з накладанням сучасних мовно-композиторських виходів – поліритміки, сонорики, експресивно загострених штрихових та динамічних засобів. Одночасно кода малює картину так званого «народного гуляння» з використанням неофольклористичних гармонічних, полі ритмічних, інструментальних прийомів, що походять від Стравинського – одного з засновників неофольклористичного напрямку в музичному мистецтві.

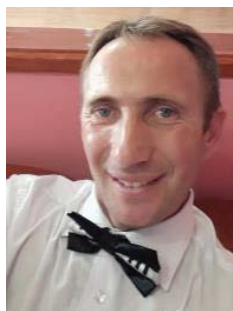
Таким чином, Соната №1 В.Зубицького відтворює національні інтонаційні мотиви в стрункій музичній формі. До особливостей композиторської стилістики віднесемо органічне накладання національно забарвлених фольклорних інтонацій (звуквисотних, ритмічних, ударно-шумових – сонорних) на сучасні прийоми композиторської техніки -поліритміку, сонорику, експресивно загострені штрихові та динамічні засоби. Підкреслимо також «баянність» викладення інструментальних прийомів.

## Література

1. Грица С. Фольклор у просторі та часі: Вибрані статті. – Тернопіль: Астон, 2000. – 228 с.
2. Грица С., Іванова Н., Новийчук В., Черкашина Л. О развитии и обновлении традиций художественной активности масс // Проблемы музыкальной культуры. Сб. статей. – Вып.2. – К.: Муз. Україна, 1989. – С.156-174.
3. Гончаров А. Неофольклоризм як художньо-естетичне явище в музичному мистецтві // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. XVIII. / Муз. Виконавство. – Кн.7. – К., 2001. – С.37-47.
4. Гончаров А. Неофольклористичні тенденції в баянній творчості В.Зубицького: Дис... канд.мистецтвознавства / 17.00.03. – Національна музична академія України ім.П.І.Чайковського, 2006. – 175 с.
5. Загайкевич М. Фольк-балет // Музика. – 1990. - № 1. – С.8-9.
6. Каминский Д. Предистория сонаты : [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-kaminsky-sonata.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kaminsky-sonata.html).
7. Петров В. Діалектика парних сонат Д. Скарлатті в контексті епохи бароко // Музична риторика і фортепіанне мистецтво. - М. 1989. – С.77-102.
8. Иофан Н.Л. Из истории японской музыки VII - IX веков // Искусство Японии. – М., Наука, 1965. – С.23-35.
9. Сигитов С. Этапы творческой эволюции Б. Бартока // Из истории музыки XX века / Сб. статей. – М.: Музыка, 1971. – С.189-207.
10. Барток Б. Исследование народной песни в Восточной Европе (Общие проблемы современной музыки) // Зарубежная музыка XX века / Ред. И. Нестьева. – М., Музыка, 1975. – С.46.

### КУТНИЙ ПЕТРО ВАСИЛЬОВИЧ

#### (Теребовлянський коледж культури і мистецтв)



Кутний Петро Васильович народився 1 лютого 1978 року в селі Конюхи Козівського району Тернопільської області.

Освіта вища. Спеціальність за дипломом вчитель музики. Викладач І-ї категорії навчальних дисциплін: «Постановка голосу», «Сольфеджіо», «Розшифровка народних пісень», керівник фольклорно-етнографічного ансамблю «Намисто» у Теребовлянському коледжі культури і мистецтв.

#### Публікації :

1. Не люби, козаче : [пісня] / слова та музика Петра і Світлани Кутних // Мозаїка народних мелодій Надзбруччя : навч.-метод. посіб.- Тернопіль, 2017. – С. 48–49.
2. Козацька доля : [пісня] / слова та музика Петра і Світлани Кутних // Мозаїка народних мелодій Надзбруччя : навч.-метод. посіб.- Тернопіль, 2017. – С. 50–51.
3. Стою в задумі, зажурився : [пісня] / слова та музика Петра і Світлани Кутних // Мозаїка народних мелодій Надзбруччя : навч.-метод. посіб. – Тернопіль, 2017. – С. 52–53.

#### Петро КУТНИЙ (м. Теребовля)

### ВИЗНАЧНИЙ ПЕДАГОГ-ХОРМЕЙСТЕР ВОЛОДИМИР ПАВЛОВИЧ ПЕКАР

Володимир Павлович Пекар народився 24 січня 1928 року в с. Козова Тернопільської області. Згодом в 1936 пішов в Козівську неповну середню школу. Та коли почалася Друга світова війна, і фронт проходив неподалік Козови, під натиском радянських військ гітлерівці почали укріплювати позиції. Одного дня поспіхом вивезли жителів селища Козови на захід, серед яких були батьки Володимира, брат Ярослав та сестра Дарка. Володимира з ними не було, встиг сховатись. Він вирішив, що пригляне за пасікою, поки рідні повернуться. Саме тоді він востаннє бачив своїх рідних.

Малому Володимирі тоді було 14 років, і, щоб не голодувати, він змушений був працювати. Вирішив хлопчина поїхати до Києва, бо читав в книжках, що це багатолюдне місто, тож він серед них не пропаде. Саме тоді, щоб його взяли працювати на флот, він додав собі два роки, щоб було