

А.М. ТКАЧУК

**КОЛОРИСТИКО-ВИРАЗОВІ МОЖЛИВОСТІ ФАГОТА У ДРУГІЙ СИМФОНІЇ
ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО**

У статті проаналізовано колористико-виразові можливості фагота на прикладі Другої симфонії Л.Ревуцького.

Увагу звернено на третю редакцію твору, здійснену композитором у 1969 році, оскільки саме у ній Ревуцький переглянув художню концепцію симфонії, збагативши її оркестровку солюючими тембрами дерев'яних духових інструментів, зокрема фагота.

Ключові слова: *духове виконавство, фаготовий тембр, неофольклоризм, інструментовка.*

А.М. ТКАЧУК

**КОЛОРИСТИКО-ВИРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ФАГОТА ВО ВТОРОЙ
СИМФОНИИ ЛЬВА РЕВУЦКОГО**

В статье анализируются колористико-выразительные возможности фагота на примере Второй симфонии Л.Ревуцкого.

Внимание обращено на третью редакцию произведения, сделаного композитором в 1969 году, поскольку именно в ней Ревуцкий пересмотрел художественную концепцию симфонии, придал оркестровке больше сольных тембров деревянных духовых инструментов, в частности фагота.

Ключевые слова: *духовое исполнительство, фаготовый тембр, неофольклоризм, инструментовка.*

А.М. ТКАЧУК

**COLORING-EXPRESSION POSSIBILITIES IN THE SECOND SYMPHONY BASSOON
L.REVUTSKY**

The article examines the possibility of coloring-expression bassoon on the example of the Second Symphony Revutsky.

Attention is drawn to the third edition of the work done by the composer in 1969, because in it Revutsky revised concept of artistic symphony, orchestrated by enriching its solyuyuchymy timbre of wooden wind instruments, in particular, bassoon.

Key words: *spiritual performance, fahotovyuy timbre, neofolklorizm, orchestration.*

XX – початок XXI сторіччя можна з упевненістю назвати епохою динамічного розвитку духового виконавського мистецтва. Більше того, у наш час помітна тенденція до значного зростання ролі духових інструментів у симфонічному оркестрі. Так, зокрема, група дерев'яних інструментів стає однією з провідних у партитурах багатьох композиторів XX століття. Виконавці та педагоги (у тому числі й українські) досить активно працюють над розширенням виразових та технічних можливостей духових інструментів. На думку В.Апатського, «сьогодні за рівнем духового виконавства можна багато в чому розмірковувати про рівень усієї музичної культури того чи іншого народу» [1, с. 6].

Яскраво та багатогранно представлений фагот в оркестровій музиці українських композиторів. Слід зазначити, що XX століття є визначальним у його становленні та утвердженні в усіх сферах музичного мистецтва, оскільки сучасний фагот, як стверджує Р. Терьохін, – «це інструмент, виразові можливості якого практично невичерпні» [1, с. 6], що останніми роками переконливо доводить виконавська практика.

Сучасні композитори, на відміну від своїх попередників, дещо інакше трактують групу дерев'яних інструментів, зокрема фагот. Вони порушують нові (стосовно драматичної виразності і виконавської складності) проблеми перед українською духовою школою. З-поміж інших духових інструментів фагот вирізняється характерною барвою звучання, а саме: його гугнявий та водночас м'який тембр зачаровує слух своєю красою та теплотою. Велика кількість творів ХХ століття вимагає від солістів-фаготистів дуже високого рівня професіоналізму. Це насамперед пов'язано з пошуком нових художньо-виразових засобів та виконавських прийомів. Сучасний фаготист-професіонал повинен володіти віртуозною технікою подвійним та потрійним стакато, вібрато, фрулато, великою кількістю штрихів, уміло видобувати інтервали та акорди, що колись вважались недосяжними, брати такі звуки, як *мі*, *фа*, *соль*, *ля-бемоль* другої та *до* третьої октави.

На розвиток виконавської майстерності на фаготі вплинула творчість композиторів радянської доби, а саме: С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, А. Хачатуряна тощо. Це ж можна сказати і про композиторів другої половини ХХ століття: Р. Щедрина, М. Скорика, Є. Денісова, К. Караєва, Є. Станковича, позаяк останні значно розширили віртуозно-технічні та художньо-виразові можливості інструмента як в оркестрово-ансамблевому, так і сольному виконавстві.

Як зазначено вище, ці риси стали засадничими і в творах українських митців ХХ століття, де переважно фагот виступає лідером серед дерев'яних духових інструментів. Водночас його можливості практично майже недосліджені у вітчизняному музикознавстві. Все це і зумовлює актуальність статті, в якій аналізується художньо-виразовий потенціал фагота в Другій симфонії Л. Ревуцького.

Досліджуючи творчість одного із засновників української симфонічної школи ХХ століття Левка Миколайовича Ревуцького, слід відзначити, що він (як і його соратник Борис Лятошинський) вдало поєднував тогочасні світові музичні тенденції з особливостями українського фольклору, втілював їх у своїх глибоко національних за формою та змістом творах, позначених великою силою емоційного впливу.

Згадуючи про роки навчання у Р.М.Глієра і про працю над своєю Першою симфонією, Лев Миколайович говорив: «Коли я подав учителеві на розгляд свою роботу, то він похвалив музику, але зауважив, що йому хотілося б від автора більше дерзань. Помітивши в окремих місцях твору наявність інтонацій, пов'язаних з українським народним співом, Глієр висловив думку, що авторові варто було б рішуче увійти в контакт з національною музичною творчістю» [4, с. 36]. Як свідчить уся подальша діяльність Л.Ревуцького, він повною мірою скористався порадою свого вчителя. Так, початок 20-х років відзначений входженням композитора у знакове поле української культури, свідченням чого є «Дума про трьох вітрів» на слова П.Тичини та хорова поема «Хустина» (за Т.Шевченком). Середина 20-х років – це час поглибленого інтересу майстра до народної пісні, що знайшло своє втілення і в Другій симфонії.

Увесь симфонічний доробок Ревуцького є невеликий. Перша симфонія майстра – твір значною мірою учнівський. Композитор є ще залежний від традицій російського романтичного симфонізму, зокрема тут відчутний безпосередній вплив Чайковського, але самотність таланту вже чітко проступає в ряді епізодів твору. У симфонії присутні різні драматичні настрої, складні суперечливі думки та переживання.

Аналізуючи першу симфонію, слід відзначити, що роль фагота у ній є не надто виразна, проте в деяких фрагментах твору відчувається його тембровий колорит. Так, одне з проведень головної теми в першій частині композитор доручає фаготу та валторні. Таке поєднання інструментів вирізняється більш виразним *legato* і дає яскраву барву звучання. Побічна партія *Poco meno mosso*, що звучить у групі віолончелей на фоні дерев'яних духових інструментів, має досить похмурий характер. Її продовжує соло кларнета у супроводі двох фаготів, що обігрують ходи в терцію, створюючи відчуття неспокою та схвильованості. Використовуючи тембр фагота як засіб для посилення драматизації, Ревуцький тим самим переймає традицію, яка була започаткована ще Чайковським, у багатьох творах якого фаготу доручалися фрагменти (як ансамблеві, так і сольні), позначені особливою експресією і

драматизмом. Так, напружену експресію фаготового тембру Чайковський, як стверджує Р. Терьохін, «глибоко відчував і з великою майстерністю використав у найбільш драматичних сценах «Пікової дами» [1, с. 28]. Це ще більшою мірою стосується Шостої симфонії майстра, яку починає солюючий фагот темою, сповненою глибокого драматизму.

Щодо Другої симфонії, то їй передувала копійка праця композитора над народним мелосом. Адже відомо, що вона була спеціально написана у 1927 році до всеукраїнського конкурсу на кращий симфонічний твір. Більше того, перед композиторами ставилась вимога написати симфонію, в основі якої лежали би виключно українські народні теми. Саме тому за своїм спрямуванням Друга симфонія Ревуцького продовжує ту лінію національної музики, яка безпосередньо пов'язана з фольклорним матеріалом і була започаткована в українській культурі поодинокими творами цього жанру ще в кінці XVIII та у XIX столітті.

Як стверджують майже всі дослідники творчості композитора, перед ним постало одне з досить нелегких завдань, позаяк народна пісня – це «чуже слово», повністю завершене у своїй думці, а «історія симфонічного жанру ще не знала твору, весь тематизм якого зв'язаний з піснями однієї народно-національної культури» [6, с. 51]. Адже основою всіх тем симфонії стали народні мелодії, вибрані автором зі збірника К. Квітки. Але, незважаючи на тотальну пісенність, головна думка у симфонії розгортається напрочуд виразно, динамічно і навіть деколи експресивно. Слід зазначити, що цьому значною мірою сприяє вибір Ревуцьким відповідного етностильового матеріалу (формульний тип мелодики головної та побічної партій першої частини), що добре підлягає подальшому розвитку, а також оркестровка. Відомо, що симфонія пережила три редакції: 1927, 1940 та 1969 років. Перша редакція, на що вказує А. Постава, є майже невідомою, оскільки не існувала у партитурі. Друга редакція 1940 року не внесла якихось відчутних змін у художню концепцію твору, а лише звелася до окремих технологічних поправок. Саме цей варіант є проаналізований у дослідженнях Н. Горюхіної, Н. Герасимової-Персидської, М. Гордійчука, А. Постава. Третя редакція здійснена композитором у 1969 році, і в ній Ревуцький дещо переглянув саму художню концепцію твору, на що звертає увагу у своїй монографії, присвяченій творчості композитора, М. Бялик. Якщо, на думку дослідника, тематичний матеріал і його послідовність в останній редакції залишились без змін, то «перегляду – і достатньо радикальному – була піддана лише оркестрова фактура твору» [3, с. 125]. В останній редакції симфонія звучить набагато яскравіше, колористично-насичено та експресивно-виразно. Оскільки велику увагу Ревуцький приділяє тут групі дерев'яних духових інструментів, то саме ця редакція і стане об'єктом нашого дослідження.

Симфонія починається м'яким акордовим вступом дерев'яних духових, після чого на фоні органного пункту, викладеного секстолями квінтету струнних інструментів, з'являється ліричне *solo* фагота у верхньому регістрі (перша октава). Якщо порівняти другу і третю редакції, то можна спостерегти, що головна партія твору, побудована на темі архаїчної обрядової мелодії, у двох перших редакціях звучала у засурдинених скрипок у супроводі фігураційного руху альтів. Постає питання: що не влаштувало композитора у тембрі засурдинених скрипок, в результаті чого він доручив перше проведення однієї із найяскравіших тем симфонії саме фаготу? Найвірогідніше, що зрілий майстер докорінно переглянув художню концепцію твору з позиції неофольклористичного його прочитання. Адже м'яке ліричне звучання скрипок у другій редакції симфонії у тембровому плані є досить нейтральним, а отже, нездатним підкреслити специфічний архаїчний колорит самої теми, формульної за своєю природою, з її польотним висхідним квартовим рухом та лідійським ладним нахилом. Більше того, ця початкова тема складається з окремих, нанизаних одна на одну поспівок, що ще більше посилюють її національний архаїчний колорит. Тому найбільш відповідними, такими, що підкреслюють її яскраву етностильову природу, будуть саме тембри дерев'яних духових, що імітують звуки сопілкових награвів. Як зазначив М. Бялик, «приглушене звучання струнних і у деякій мірі таємничий тембр низьких дерев'яних спрямовують думку і почуття слухача у бік пейзажних асоціацій, дозволяючи почути у цій музиці <...> голоси пробудженої та оновленої природи» [3, с. 105]. Важливим моментом є своєрідна тріольна метро-ритмічна структура теми, яка досить складна для фаготиста-виконавця. Так, зокрема, пауза, що знаходиться на початку фрази, повинна бути обов'язково

повністю витриманою. У цій побудові зустрічаються незручні розлогі інтервальні стрибки, які диктують дотримання відмінної інтонації. Не слід забувати, що партія фагота є виписана композитором у досить високому регістрі (перша октава), що створює певне відчуття напруженості. Водночас початковий закличний стрибок на кварту та подальший хід по звуках зменшеного тризвуку вимагає від виконавця обережності у відтворенні точної інтонації. Темп *Allegro moderato* є достатньо зручним та таким, що дозволяє солістові артикуляційно правильно виконати запропоновану автором мелізматику.

У другому реченні тема знову звучить у дерев'яних духових, але фагот змінюють англійський ріжок та гобой з флейтою. Цікавим є той факт, що початкове соло фагота у Другій симфонії та подальший вибір інструментів настановлюють на деякі міркування щодо подібності її головної партії з темою «Поцілунку землі» із «Весни священної» І.Стравінського. Так, симфонічний вступ до «Поцілунку землі» починається знаменитим соло фагота у супроводі валторни. Як зазначив Б. Асаф'єв, тут наявні сопілкові награвання з численними підголосками, квартові ходи гармонічного фону [2, с. 43]. Але найцікавішим є те, що обидві теми (соло фагота з Другої симфонії Ревуцького та з «Весни священної» Стравінського) не тільки звучать в одному регістрі, але мають подібну метро-ритмічну та інтонаційну будову. І в першому, і в другому випадку переважає тріольність як «найважливіший ритмічний об'єднуючий елемент» [2, с.43]. Щодо інтонаційної будови, то квартові ходи домінують і у вступі до «Поцілунку землі», і в головній партії згаданої симфонії. Більше того, Б. Асаф'єв, а слідом за ним і О. Зінькевич звертають увагу на «українське світіння початку «Весни священної» [8, с. 125]. Так, «спільні інтонаційно-жанрові витоки (архаїка слов'янського фольклору), притаманне таланту обох композиторів уміння створити аутентичну звукову ауру, <...> плюс подібні сюжетні ситуації» [8, с. 125] – все це дає підставу говорити про «генетичні» та типологічні зв'язки між двома темами. Не слід забувати, що «Весна священна» була написана Стравінським у своєму маєтку в Устилузі на Волині. А в «Діалогах» композитор говорить і про здатність до наслідування, «яка змогла відтворити деякі мої несвідомі «народні» спогади» [9, с. 50]. Отже, на думку М.Лобанова, тим несвідомим джерелом могли бути і враження від селянської музики Устилуга. Так, початкова тема «Гри умикання» («Весна священна»), як стверджує дослідник, є трансформованою народною мелодією з литовського збірника А. Юшкевича, яким користувався Стравінський. Але ще більше початок «Гри умикання» схожий на одну волинську весільну пісню з села Стенжаричі біля Устилуга, у якій наявна сильна тріольна пульсація, що є відсутнє у литовському варіанті, але присутнє у темі «Гри умикання». Отже, як стверджує М. Лобанов, ця пісня, почута Стравінським в Устилузі, могла згодом вплинути і на вибір литовської мелодії для «Гри умикання», тим більше, що вона звучить у той момент весільного дійства, коли молодий перевозить молоду до свого дому, що аналогічно за змістом таємному умиканню. Як це можливо не парадоксально, але наведена російським дослідником українська обрядова пісня інтонаційно дуже близька з темою головної партії першої частини Другої симфонії Ревуцького. Відомо, що згадана мелодія була почута композитором від візника у Києві. Н. Горюхіна та М. Гордійчук звертають також увагу на інтонаційну схожість теми головної партії до української веснянки «Ой весна, весна, весниця», а М. Бялик вказує на її спорідненість з мелодикою дум. І весільна пісня зі Стенжарич, яку, ймовірно, запам'ятав і потім частково відтворив Стравінський у «Весні священній», і близька за характером до веснянки тема симфонії Ревуцького мають спільне походження: вони обидві належать до обрядового фольклору, що дає підставу говорити про їх інтонаційну та метро-ритмічну спільність на типологічному рівні. Однак паралелі зі Стравінським на цьому не закінчуються. Якщо порівняти оркестровку початку «Поцілунку землі» та першої частини II симфонії Ревуцького, то можна спостерегти ще одну схожість: і вступ до «Весни священної», і початок симфонії відзначені домінуванням дерев'яних духових (флейти, гобоя та кларнета). А це, у свою чергу, настановлює на думку, що Ревуцький, вловивши певну інтонаційну спільність між головною партією симфонії та вступом до «Весни священної», в останній редакції, вірогідно, використав тембр солуючого фагота у верхньому регістрі як своєрідну алюзію до балету Стравінського.

Солуючий тембр фагота Ревуцький у першій частині симфонії використає ще раз, а саме у момент переходу від експозиції до розробки. Цим невеликим фрагментом композитор намагається відтінити сам початок розробки. Як стверджує Горюхіна, Ревуцький «вжив прийом прискорення руху, згодом широко використаний Шостаковичем» [7, с.56]. Так, на фоні тривожного пульсуючого ритму «фагот веде невпізнанно спотворений речитатив зв'язуючої (тріольні фігурації) поза тональності. В експресивному емоційному вибухові чути ту саму фігурацію у збільшенні» [7, с. 57]. У третій редакції цей епізод також зазнав певних змін з боку оркестровки. Якщо у «другій редакції тут був похмурий зловісний діалог фаготів, то зараз, у третій, протягом короткого фрагменту чергуються репліки фаготів (solo і подвоєних), бас-кларнета і кларнетів, завдяки чому характеристичність образу здається дещо перебільшеною» [4, с.126].

Подальший розвиток розділу нагадує стрімку хвилю, що здійснюється від тривожних перегуків-сигналів на *p* – до маршового руху оркестрового *tutti* на *ff*. Така побудова фактури відновлює кінцеву інтонацію головної теми, яка набуває вольового та закличного характеру.

Наступний епізод *Tranquillo* створює відчуття таємничості і разом з тим прихованого неспокою. У мінорі як своєрідне зітхання звучить фрагмент головної теми у гобоя, англійського ріжка. Поява заключної теми у фагота прозорістю свого забарвлення породжує відчуття рівноваги і спокою. Партія фагота ніби підводить підсумок усього розвитку, виконуючи фразу головної теми, зменшуючи динаміку гучності від *p* до ледь чутного звучання, підкреслюючи відчуття схвильованості.

Друга частина симфонії – *Adagio* – цікава насамперед своїми колористичними знахідками. Її початкова тема побудована на мелодії народної пісні «Ой Микито, Микито», узятій зі збірника К. Квітки і неодноразово розглядалася дослідниками з позиції своєрідного ладового забарвлення. Так, Л. Хіврич вказує на поєднання у ній елементів трьох ладів: мі мінору, Мі-бемоль мажору та до мінору. А. Поставна пропонує визначення ладу цієї теми як мінору з фрігійським нахилом. Н. Горюхіна, аналізуючи другу частину симфонії, говорить про переливи зменшеного та збільшеного ладів, що її відтіняють. Незвичне ладове забарвлення теми у цьому випадку підкреслюється специфічною оркестровкою. Початкова тема «Ой Микито, Микито» «ніби «врізається» у підголосок-тремоло» [11, с. 75] високих скрипок своїм дисонуючим звучанням. Композитор доручає її проведення флейті та фаготу на відстані двох октав. Постає питання: чому Ревуцький вибрав саме ці два інструменти? Як стверджує Н. Римський-Корсаков у своїй знаменитій праці «Основи оркестровки», «поєднання флейти з фаготом в октаву рідко зустрічається через надто велике неспівпадіння регістрів. У даному випадку – відстань у дві октави, а це означає, що неспівпадіння є значно більше. Окрім того, в результаті поєднання різних духових дерев'яних інструментів утворюються складні тембри. Щодо флейти та фагота, то, надаючи їх поєднанню густоти та м'якості звучання з одного боку, композитор у той же час цим прийомом нівелює їх характерні власні тембри. Не випадково Римський-Корсаков говорить про те, що «особливості простих тембрів у результаті накладення один на другий втрачають свою характерність. Тому застосовувати такі поєднання слід з великою обережністю, щоби не впасти у небажану байдужість і відсутність характерності» [12, с. 61]. Але нівелювання тембрової характерності – це і є та мета, яку ставив перед собою композитор. Згаданими вище засобами він намагався створити враження, з одного боку – просторовості та широти звучання, а з іншого, можливо, нерухомості та спокою. На думку М. Бялика, «звучанню пісні «Ой Микито, Микито» у Симфонії притаманний відтінок таємничості, холодного спокою. Зберігається загальний епічний характер пісні, але з'являється емоційна загостреність, не характерна для узагальненої образності фольклору: тиша стає більш напруженою, усе ніби відсвічує фантастичним відблиском місячного світла» [4, с. 115]. Більше того, значна відстань між двома духовими дерев'яними інструментами говорить про те, що Ревуцький використав у цьому випадку риторичну фігуру *гиперболи* (перебільшення) як яскравий засіб поетичної стилістики в музиці. Не випадково більшість дослідників, на що звертають увагу Н. Горюхіна, і М. Бялик, пов'язують цю частину з нічним пейзажем і називають «Ноктюрном». *Adagio* має складну

тричастинну форму з ознаками концентричності, тому початкова тема звучить ще раз у фіналі другої частини, обрамлюючи її і створюючи враження певної фантастичності.

Отже, третя редакція Другої симфонії Ревуцького вражає майстерністю інструментовки. Її оновлене звучання є свідченням того, що композитор особливу увагу приділив тембрам дерев'яних духових інструментів, зумів розкрити широкий спектр їх виразових можливостей як в ансамблевому, так і в сольному звучанні. Щодо фагота, то його тембр дуже виразно прослуховується у всіх трьох частинах твору у різних оркестрових поєднаннях, з різноманітними нюансами та ритмікою. У партії фагота є наявні і технічні труднощі, що вимагають яскравої його гри. Разом з тим Друга симфонія Л.Ревуцького у своїй останній редакції дає певну свободу для творчого тлумачення її виконавцем-фаготистом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Апатский В. Духовое музыкально-исполнительское искусство Украины: проблемы и перспективы дальнейшего развития // Проблемы методики та виконавства на духових інструментах /Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К.: Київ, 2008. – Книга перша. – Вип. 70. – С. 6-13.
2. Асафьев Б. Книга о Стравинском /Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1977. – 276 с.
3. Берлиоз Гектор. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. С дополнениями Рихарда Штрауса. – М.: Музыка, 1972. – 306 с.
4. Бялик М. Л.Н.Ревуцкий: монографія /М.Бялик. – Ленинград: Сов. композитор, 1979. – 165 с.
5. Герасимова-Персидська Н.О. Друга симфонія Л.Ревуцького /Н.О.Герасимова-Персидская. – К.: Мистецтво, 1963. – 26 с.
6. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика /М.Гордійчук. – К.: Муз. Україна, 1969. – 427 с.
7. Горюхіна Н. Симфонізм Л.М.Ревуцького /Н.Горюхіна. – К.: Мистецтво, 1965. – 77 с.
8. Зінкевич Олена. Традиції І.Стравинського у творчості українських композиторів /Олена Зінкевич // Стравинський та Україна. – К.: Абрис, 1996. – С. 121–131.
9. Лобанов Михаил. Украинский фольклор Устилуга в творчестве Стравинского /Михаил Лобанов // Стравинський та Україна. – К.: Абрис, 1996. – С. 48–68.
10. Пистон Уолтер Оркестровка. Переклад з англійської мови К.Н.Иванова /Уолтер Пистон. – М.: Советский композитор, 1990. – 464 с.
11. Поставна А. Становлення творчого методу Л.Ревуцького /А.Поставна. – К.: Музична Україна, 1978. – 105 с.
12. Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки /Под редакцией Максимилиана Штейнберга. Российское музыкальное издательство Берлин. – Москва. – С.-Петербург, 1913. – 480 с.
13. Рогаль-Левитський Дм. Современный оркестр. Государственное музыкальное Издательство. Москва, 1953. – 480 с.
14. Терехин Р., Апатский В. Методика обучения игре на фаготе: Учеб. пособие /Р.Терехин, В.Апатский. – М.: Музыка, 1988. – 208 с.

УДК 78.071.:534.78:784.9

М.А. ЖИШКОВИЧ, Г.Л. БЕНЬ

ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ОСТАПА ДАРЧУКА У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЛЬВІВСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

У статті досліджено педагогічну діяльність представника львівської вокальної школи Остапа Йосиповича Дарчука. Проаналізовано його навчально-виховну систему. У загальних рисах висвітлено головні методичні засади професора на підставі записів, здійснених авторами статті під час відвідування його занять.

Ключові слова: львівська вокальна школа, Остап Дарчук, педагогічні принципи, методи навчання, вокально-технічні вправи.