

світ цих збірок його пісні назавжди залишаться на Батьківщині і стануть окрасою багатьох концертів, на них зростатиме нове мистецьке покоління.

У цій статті хотілося ще раз нагадати українському суспільству про здібну людину, композитора, що без галасу і самореклами робила свою справу для збереження українства і його розвитку, повернути на батьківщину пам'ять про Б.Весоловського і його славу; зробити доступним багатьом сучасним співвітчизникам прекрасний пласт нашої музики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович М. Богдан Весоловський // Новий шлях. – 1981. – 21 листопада.
2. Калинич Л. Пам'яті талановитого композитора // Гомін України. – 1973. – 21 квітня.
3. Кузь В. Нова платівка «Зірка» // Вільне слово. – 1967. – 17 липня.
4. Левицький В. Другий альбом Б.Весоловського // Новий шлях. – 1961. – 3 червня.
5. Молчко У. Богдан Весоловський повертається до рідного краю // Міст. – 2000. – Листопад. – №4.
6. Стрийщина: Історико-мемуарний збірник: У 3-х т. – Т.2. – Нью-Йорк, 1990.
7. Весоловський Б. Прийде ще час / Упорядник і редактор О.Зелінський. – Ч. I. – Львів: «Галицька видавнича спілка», 2001.
8. Весоловський Б. Я знов тобі / Упорядник і редактор О.Зелінський. – Ч. II. – Львів: «Галицька видавнича спілка», 2002.

Оксана Фрайт

ПРИНЦИП ПРОГРАМНОСТІ В ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ КОЛЕССИ

Фортепіанний доробок Миколи Колесси – видатного українського композитора, диригента, педагога, музикознавця – одна з яскравих самобутніх граней його різнобічного таланту. Саме в цій ділянці творчості він уперше для себе і вперше в національній музиці виступив сміливим новатором, застосувавши деякі модерні елементи з арсеналу конструктивізму. Традиційне для українських композиторів використання фольклору в фортепіанній музиці також зазнає в М.Колесси своєрідної модифікації, а звернення до усталених загальноєвропейської практикою форм та жанрів набуває оригінального етноспрямованого трактування. Можна твердити, що й більшість складових фортепіанного письма (мелодика, фактура, ритм, гармонія та ладовість тощо) проторували нові шляхи для його наступників.

Поза тим, фортепіанна музика митця не надто повно висвітлена в існуючих музикознавчих публікаціях. З виданого в останнє десятиліття привертає увагу стаття Л.Ніколаєвої та К.Колесси про камерно-інструментальну творчість митця зі збірника «Микола Колесса – композитор, диригент, педагог» під редакцією Я.Якубая. Хоча у статті й підкреслюється кількісна перевага програмних опусів, проте автори ставлять інші завдання: характеристика жанрової палітри, фольклорні впливи тощо. У монографії Л.Кияновської «Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст.» розглядаються лише «Дрібнички», «Пасакалія, скерцо, фуга» та «Сонатина», як зразки творчості, що відобразили стильові орієнтири молодого Колесси в 30-х роках XX століття. Тому видається доцільним спеціально вияскравити природу програмності фортепіанної музики митця, в чому й полягає мета запропонованої статті. Завданнями є: виявлення зв'язків фортепіанних творів з позамузичним світом та визначення засобів і прийомів композиторського письма, адекватних до конкретно-образних імпульсів натхнення. Або ж можна висловитися коротше, використовуючи «модний» нині запозичений із філософії термін: зацікавлення викликав герменевтичний аспект. Стаття подає у кожному окремому випадку один із варіантів тлумачення музичного тексту, оскільки кожен мистецький твір повинен розглядатися як «джерело поняттєвої невичерпності, створюваної реципієнтом» і, отже, «дає інформацію сам про себе» [1, 7].

Уже в ранньому віці у майбутнього композитора пробудився потяг до фортепіано. «З першого ж дня він наче «прищепився» до інструмента. З-під його невправних пальців виринали різні мелодії. Спочатку це була своя «інтерпретація» знайомих народних пісень, згодом композиторські зді-

бності розвивались, і Микола почав створювати «музичні характеристики» своїх приятелів і гостей. Маленькі музичні дотепи свідчили про образність мислення юного музиканта» [2, 11]. З початком Першої світової війни родина переїхала до Відня, де М. Колесса брав приватні уроки гри на фортепіано, а пізніше навчався в музичній школі італійської піаністки Марієтти де Джеллі. Прикметно, що першими пробами пера стали саме фортепіанні композиції – «Мазурка» та Думка для фортепіанного тріо. Хоча надалі творчі ресурси прикладаються в основному до симфонічної і вокально-хорової гаузей, та, крім того, багато енергії, сили й часу відбирає диригентська й педагогічна праця, композитор спорадично звертається до написання фортепіанної музики впродовж більше 60-ти років (для інших інструментів камерної музики він не писав).

Перш ніж вдатися до конкретних аналізів, варто підкреслити деякі моменти, які проливають світло на схильність М. Колесси до програмності. По-перше, це залурення з дитинства у рідну пісенно-танцювальну фольклорну стихію (найбільше Карпатського регіону). Мелодії, записані на фонографі батьком, ученим-фольклористом зі світовим ім'ям, запали в душу сина, як і краса гірських красвидів, поетичність народних легенд і переказів. Промовистими свідченнями цього є назви ряду фортепіанних творів: сюїта «Картинки Гуцульщини», Сонатина з програмними заголовками частин («Слідами Довбуша», «Довбуш і Дзвінка», «Біля вогнища»), Прелюди «Гуцульський» та «Про Довбуша» (на тему пісні «Ой попід гай зелененький»). Іншою мотивацією тяжіння до конкретизації змісту слід вважати серйозне захоплення молодого М. Колесси живописом, яке настільки заволоділо ним, що деякий час він навіть вагався з остаточним вибором основного роду діяльності. Це також наклало свій відбиток на індивідуальну манеру письма, викликало рельєфну, часто картинну зображальність музики, неповторну мальовничість звукової палітри. Вище наведена цитата з нарису О. Паламарчук щодо образності мислення М. Колесси, здатності вже у дитинстві створювати імпрізаційні музичні портрети – не маловажливе свідчення на користь висунутих припущень (зрештою, симфонічна творчість також дає приклади звернення до програмності).

З точки зору характерного для композитора трактування програмних прообразів показовою є його Сонатина. Можна припустити, що поява твору була навіяна прикладом його вчителя, чеського композитора та педагога, в доробку якого – шість сонатин. З іншого боку, з'являються паралелі з давнішими прецедентами західноєвропейської музики, коли композитори Й. Кунау та Л. Бетховен ставили сонатний стиль на службу програмності. Проте, якщо Кунау в циклі сонат відтворює біблійні епізоди, а Бетховен у Сонаті № 26 (назви частин «Прощання», «Розлука», «Зустріч») наближається до романтичної естетики, тобто вони піднімають загальнозначущі, універсальні теми, то в центрі уваги М. Колесси – герой національної міфотворчості, до постаті якого автор звертається неодноразово. Довбуш стає для нього уособленням найкращих народних рис, символом патріотизму.

Хоча у Сонатині відсутня програма сюжетного типу, тобто немає послідовного опису подій, усе ж легенди про народного месника володіють значною сугестивною силою. Циклічний твір становить собою три довільно вибрані картини, пов'язані з мальовничим карпатським краєм і з переказами про долю опришка. Основний акцент покладено автором на колористичний план: перша частина «Слідами Довбуша» – це створення атмосфери гірського середовища завдяки асиміляції певних елементів гуцульського фольклору; друга «Довбуш і Дзвінка» (ноктюрн) – любовно-лірична сцена з опосередкованим відтворенням карпатської ночі (що зазначено в жанровому окресленні); третя «Біля вогнища» – побутово-танцювальна замальовка, що спирається на ритмічність старовинного чоловічого танцю «Аркан».

Драматургія циклу у взаємодії з програмним тлумаченням нагадує сюїту – в плані зіставлення частин. Але з огляду суто музичного розвитку – вкладається в нормативний формат традиційної сонатності аж до ранньокласичних зразків з їх чіткістю і ясністю архітектоніки. Подібно як і в більшості великих масштабних форм західноукраїнських композиторів, зокрема деяких узагальнено-програмних симфонічних поемах С. Людкевича, чи в оркестровій сюїті В. Барвінського, або у ж сюїті для струнного оркестру «В горах» самого М. Колесси, специфічно музична логіка підкорює собі програмний задум, вкладає його в межі тишових форм, а не навпаки, як це спостерігалось в пізньоромантичній зарубіжній творчості.

У першій частині панує звуковий карпатський «ландшафт». Теми головного героя, як такої, немає. Натомість відтворено «дихання» його батьківщини. Цим пояснюється недраматичність та неконфліктність цієї частини і майже «гайднівська» типowo неокласицистична стабільність її образного світу. Цікаво зіставити фольклорне та авторське начала в музичній мові, позаяк спорідненість із мелосом карпатських пісень очевидна, а закономірності побудови коломийок зберігаються і в ладовій основі, і в ритміці, й у типі розвитку. Можна навіть знайти деякі автентичні зразки коломийок для порівняння з темами частини. Однак ставлення композитора до фольклору не є етнографічним копіюванням. Авторська індивідуальність помітна не тільки у фактурному збагаченні тематизму, його органічному поєднанні з розповсюдженим типом викладу класичної сонати, а й у самій структурі.

Перші два такти головної теми з їх енергійними маршовими ходами на кварту в пунктирному ритмі дещо контрастують зі своїм продовженням, у якому проступають інтонації народнопісенного коломийкового «жалю». Таким чином досягається синтез різножанрових інтонацій. Коли врахувати ще третій танцювальний елемент теми, то вона стає доволі багатозначною за інтонаційним «словником» і свідчить про вдумливе і своєрідне перетворення М. Колессою фольклорних витоків. У гармонічній мові композитор вільно оперує досягненнями сучасної йому техніки, не «зловживаючи» модерними дисонантними співзвуччями чи поліладовими утвореннями, разом з тим виразно загострюючи або трансформуючи окремі особливості народного художнього мислення. Наприклад, у побічній партії коломийкова тема накладається на невластивий їй хроматично сповзаючий бас. Програмна ідея – статична картинність впливає і на драматургію розвитку частини, обумовлюючи певну незмінність загального емоційного тону. Терпкий гармонічний колорит також викликає виразні програмні асоціації – частина «Слідами Довбуша» розшифровується як ланцюг розкішних красивидів.

Друга частина «Довбуш і Дзвінка» – прозора пастораль, яка ескізно накреслює портрети закоханих. Ця частина, як і попередня, акцентує не стільки експресивні, скільки колористичні якості загального образу, але, на відміну від попередньої частини, тут домінують сутінкові приглушені тони. *Andante cantabile* – натхненний зразок інтимної лірики. Прониклива ніжна мелодія неквапно і тихо ліється, відтворюючи щирість почуттів та емоційні пориви закоханої пари героїв. Любовно-лірична програма може тлумачитись довільно, але чомусь дуже легко собі уявити балетну сцену під цю чудову музику – настільки вона пластична й виразна (хоча композитор уникає будь-яких суто зображальних моментів).

У третій частині принцип втілення програми аналогічний до двох попередніх з тією лише різницею, що тут підкреслюється не стільки споглядальний, скільки дійовий ракурс основної тематичної лінії. У традиційній для сонатного алегро формі фінальних частин – рондо-сонаті – послідовно проходять теми, більш чи менш пов'язані зі старовинним героїчним «Арканом». У відображенні прадавнього танцю – ритуального дійства біля вогнища – вбачаються паралелі з загальнохудожньою течією початку ХХ ст. – фовізмом, яка прославляла «світанок людства», тобто первісні начала, стихійні сили, автохтонні обряди. В подібних творах різних композиторів – від Стравінського до Бартока, як вважає Г. Головинський, можна знайти «фольклорні за походженням засоби: стислість, формальність настирливо повторюваної мелодичної фрази, поспівки плюс нагнітані можливості ритмічного остинато» [3, 99].

Окремі «спалахи» дисонантних співзвуч та зіставлення далеких регістрів у фіналі викликають певні аналогії з картинною програмністю. Подібно до попередніх частин елементи фольклорного мелосу трактовані індивідуально, співвідносяться відповідно до авторського задуму і розцвічуються свіжими гармонічними знахідками, які позбавляють гіпотетичну цитату її буквализму. В цьому сенсі М. Колесса сприймає фольклор подібно до Б. Бартока: він не підганяє народний мелос до норм пізньоромантичної гармонії, а використовує закладений у фольклорному матеріалі потенціал. Скажімо, вживає акордику, безпосередньо зумовлену діатонічними ладами, на що вказує В. Золочевський [4, 32]. Тому навіть найгостріші дисонантні звучання в Сонатині виглядають доречними на загальному ладогармонічному тлі, у контексті розвитку.

Дещо відмінний портрет улюбленого героя постає в прелюді «Про Довбуша», котрий ґрунтується на темі народної пісні «Ой попід гай зелененький.» Вже сам збіг назви твору і змісту вико-

ристаної пісні говорить про цілісність наміру і прагнення якомога повніше висвітлити обрану тематику. Адже в українській фортепіанній музиці існує немало творів на фольклорній основі, де про подібний синергізм можна лише здогадуватися. Або ж зазначається тільки жанрове окреслення як доповнення до назви першоджерела. Тому в даному випадку принцип фольклорної програмості, коли запозичена пісня диктує інструментальному творові свою семантику, спрацьовує однозначно. Довбушу присвячено чималу кількість пісень, казок, переказів. Це дійсно народний герой.

Якщо в Сонатині М. Колесси йде шляхом об'єктивації погляду на нього, ніби крізь товщу віків і крізь масив усної народної творчості, то в Прелюді – це більше особистий «відгук», в якому суб'єктивне злилося з епічним. На цю думку наштотує імпровізаційний тип викладу, що спирається на варіантно-варіаційне розгортання музичного матеріалу. Це наче міні-балада, оскільки наративного характеру тема щоразу отримує нові нюанси змісту. Її мелодичні поспівки оздоблені мелізмами. Значне семантичне навантаження несуть гармонічні ефекти, зокрема вже в другому такті розчленений («улюблений Колессою», як зазначає О. Козаренко) акцентований щабель звучить якось болюсно-надривно, хоча його напруження трохи згладжується (навіть «упокорюється») наступним поступковим ходом.

Навіть мажорний початок репризи не розсіює пануючого «думного» колориту – експресивного й водночас журливо-скорботного. Таке трактування логічно випливає з огляду на трагічну долю Довбуша. Але композитор протиставляє загальному настрою розповіді фінал п'єси. Поступово парощується сила, після крещендного ходу з'являються мужні акорди, наче Довбуш, як казковий велетень, постає в усій своїй величч. Ремарка «рiшучо» для завершення прелюди – остання крапка автора – сповнює відчуттям того, що Колесса не мириться з невблаганним кітцем: Довбуш – назавжди!

Зразком картинної програмості з абсолютною відповідністю поширених уявлень і асоціацій, пов'язаних з даною програмою і музичним втіленням, є «Осіній прелюд» М. Колесси. Тут також в ідеальному співзвуччі і назва й те, що вона окреслює. Розвиток п'єси полягає у висвітленні різних емоційних нюансів єдиного загального стану. Композитор ніби «тиражує» сумний образ, подаючи його під різними кутами зору: меланхолійна задума, тривога, хвилювання, «момент розпачу», згасання і просвітлення. Послідовність зміни настроїв вказує на те, що осінній образ прелюди не стільки зовнішній, зображально-ілюстративний, скільки асоціативний.

Поетично-філософська символіка «осіннього» як безнадії, невідворотності сягає античності, проходить крізь віки у творчості митців слова, пензля, звуку. Пору натхнення навіває роздуми про нерозривну єдність буття людини і природи: «Осінь – відслоняє далину, розсуває обрії. Спалахнувши барвами, тут же й забирає їх, одну по одній, з-перед очей, дедалі й на звуки скупишає. Осінь при звичає людину... до зустрічі... з Вічністю. А ще – привчає людину до самотності, радше до перебування наодинці зі своєю душею: зір і слух, не знаходячи, за що б ухватитися, звертаються всередину – по своє. Тоді сама душа – і бачить, і чує» [5, 219]. Душа митця – додамо – ще й ділиться з тим, що чує і бачить.

«Осіній прелюд», присвячений доньці Ксенії, – винятковий, незвичний для почерку М. Колесси. Він дещо випадає із загального ряду фортепіанних опусів, але водночас говорить про досконалу майстерність автора та широту творчих устремлінь. Якраз у цьому прелюді студії над образотворчим мистецтвом найбільше далися взнаки, тим паче, що твір належить до імпресіоністичної стилістики. Варто згадати, що, навчаючись у Празі, М. Колесса брав уроки у Федора Якименка (учня М. Римського-Корсакова) – українського композитора, котрий у зв'язку з рядом обставин був вилучений з національного духовного життя. Протягом свого тривалого творчого шляху Якименко виразно тяжів до символізму та імпресіонізму, тож, безперечно, передавав секрети звукопису, зосереджені у сферах гармонії та фактурного викладу, своїм учням. Відтак не без впливу Якименка вдалося М. Колесі здійснити настільки вдалий «прорив» у типову для імпресіоністів царину вражень.

Подібним до скрябінського «томління» настроєм (невипадковою є авторська ремарка *Andante amogoso*) перші два речення вводять в осінню атмосферу. Гармонічні блукання, зсуви, мінливість та загальна тональна невизначеність поруч зі секвенційними способами розвитку стають і надалі провідними засобами виразності. До них добувається динамічна шкала, часом доволі «капри-

зна». М'яке й дещо безвольне перетікання одних фраз у інші підводить до першої фази наростання звучності. В цьому епізоді за настирливим повторенням пунктуваної ритмоформули можна вловити навіть завуальовану імітацію прощального квиління відлітаючих журавлів. Наступна фаза розгортання, яка веде до кульмінації прелюду, складається з двох хвиль. Перша – після тривалого підйому несподівано уривається раптовим затиханням, друга виростає з нього і закінчується пристрасним емоційним спалахом. Поступово все заспокоюється і з репризою повертається початковий настрій, але ще більше субтильний (як марево кризь осінні дими). Лінії фактури розводяться по крайніх регістрах, звукова маса, дедалі розмитіша і невагоміша, остаточно розчиняється на трьох *p*. Художня переконливість цього твору досягається взаємодією емоційної градації та колористичної палітри.

Аналіз втілення принципу програмності у фортепіанній музиці М. Колесси був би неповним, коли б не звернутися до творчості для дітей. Мініатюра «По дорозі жук, жук» з циклу «Дрібнички» – модерна обробка народнопісенного зразка, портретно-характеристичний спосіб його тлумачення. Це опосередкована звукова подоба химерної вайдуватої постаті, утворена за допомогою дисонансних політональних зіставлень партій правої та лівої рук. Тема всім відомої жартівливої народної пісні осмислюється композитором достатньо індивідуально, трансформуючись відповідно до власного контексту. Така суттєва трансформація зумовлена завданнями гротескного музичного зображення. Суто з технічного боку слушним є спостереження дослідників про виявлену близькість цієї п'єси з прийомами Б. Бартока [6, 39]. Але в плані дотепу така природійна маріювність радше перегукується з образами С. Прокоф'єва та Д. Шостаковича (зокрема, згадується «Похід коників-стрибунців» з «Дитячої музики» С. Прокоф'єва (1935)).

Колискова «Спи, Ксеню» – лагідне звернення до донечки. Це осучаснена стилізація народнопісенних зразків жанру. Композитор зберігає основні властивості пісень того роду: вузькооб'ємні мотиви, мірність ритму, повторюваність. Характерний гуцульський ладовий колорит з підвищеними четвертим та шостим шаблями в мінорі витончено доповнюється багатого гармонічною мовою, наближеною до імпресіоністської манери (зокрема, на неї вказує дисонуюча вертикаль з розхитуванням функційної основи). Тут панує споглядально-колористичний тонус. Епізодична поява заколисливої метроритмічної формули «гальмується» псевдосинкопою.

В мініатюрі «Серед пастушків» своєрідно переплітаються звукозображальні та звукописні асоціації. З одного боку, назва налаштує на відповідну імітаційну «гру звуками», а з іншого – на мальовниче гірське пейзажне оточення, яке примножує звукову перспективу. Основним інтонаційним матеріалом є трембітання пастухів, викладене з просторовим фонічним ефектом, що відтворює відлуння в горах.

Сам наспів відзначається максимальною простотою і лаконічністю мелодичного рельєфу, проте свіжо й оригінально розвивається композитором протягом цієї фортепіанної п'єси. Тут можна вирізнити три вузлові моменти «модернізації» традиційного наспіву. По-перше, це ладотональне зміщення в дуже контрастну сферу – з До-мажору в Мі-бемоль-мажор в дусі дванадцятитонової діатоніки (не модуляція, а висотне переключення поряд з прийомом «ладового блукання»). По-друге, це вдало знайдені контрапунктні елементи, спочатку у вигляді гетерофонних підголосків, котрими розріджується органічний пункт, візніше – взаємодії двох виразно контрастних голосів (у сукупності вони отримують вагомим образним навантаженням як перегуки пастушків). По-третє, великою є роль позиційності гармонічних змін. У результаті отримуємо образну сценку, оформлену просторово і дуже барвисто.

Інші програмні твори композитора – «Картинки Гуцульщини» (сюїта з чотирьох частин: «Прелюд», «Контрасти», «Колискова», «Веснянка») та Гуцульський прелюд – репрезентують узагальнено-картинний тип програмності, об'єднуючись тотожністю тематичною та ідейною. Їм властиве «поєднання поезії, лірики з веснянковою щедрістю барв, сонячністю та радістю життя» [7, 6]. Групу «Карпатських п'єс» органічно доповнює «Фантастичний прелюд», сфера образності якого доречно порівнюється з фантазмагорією М. Коцюбинського. В українській фортепіанній музиці вже зустрічалося звернення до ірреальних істот – Я. Лонатинський у вальсі «Русалки» та М. Завадський в «Українських танцях ельфів» вирішували цю тематику в салонно-романтичному ключі, в дусі свого

часу. М.Колесса насамперед модерною ладотональною та гармонічною організацією твору виводить музичну фантастику на нові обрії. Якщо його наступники (М.Скорик «У лісі», Б.Фільц «Закарпатська новелетта № 9»), продовжуючи цей напрям, розвиваючи засади М.Колесси, змальовують також і злі, грізні сили, то в прелюді М.Колесси – виключно добрі, граційно пурхаючі й політні, що тихо і тямнихо ширяють у високих регістрах.

Розглянуті показові фортепіанні твори М.Колесси яскраво демонструють особливості застосування ним принципу програмності. Як видно, здебільшого автор прагне конкретизувати свій задум розмаїто – через пояснення різного рівня, найчастіше поєднуючи словесне окреслення зі жанровим, кожний раз демонструючи винахідливість і художній смак. Фортепіанні твори композитора тісно пов'язані з українською ментальністю, вони часто спираються на фольклорні джерела, а їх музична мова стилістично близька до пісннно-танцювальної народної лексики. Не менш важливим імпульсом фортепіанної творчості М.Колесси є також інструментальна народна музика. Ці фольклорні джерела завжди переосмислені митцем в індивідуальній манері, з них елімінується пайсуттєвіше зерно, а в їх перевтіленні помітне (навіть більше, ніж у інших галицьких композиторів ХХ століття) прагнення до модерних прийомів музичної виразності, до подолання традиційного сприйняття фольклорного матеріалу в індивідуальній інтерпретації. О.Козаренко, визначаючи колессівський тип «роботи з фольклором» як «моностильовий» [8, 177], підкреслює «композиторську інвенційність у тонкому відтворенні та розвитку особливостей національного музичного мислення». Система музично-виразових засобів, якою оперує М.Колесса в цілому, свідчить «про вишукане поєднання неокласичних, неофольклористичних та імпресіоністичних ознак» – вважає Л.Кияновська [9, 240]. Він є творцем фортепіанної музики, мова, словник і стиль якої своєрідно і самобутньо наповнені.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гадамер Г.-Г. Естетика і герменевтика // Г.-Г.Гадамер. Герменевтика і поезика. – К.: Юніверс, 2001. – С. 7-15.
2. Паламарчук О. Микола Колесса. – К.: Муз.Україна, 1989.
3. Головинский Г. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки. М.: Музыка, 1981.
4. Золочевський В.Н. Ладогармонічні засади української радянської музики. – К.: Муз.Україна, 1976.
5. Содомора А. Сивий вітер. – Львів: Літопис, 2002.
6. Ніколасва Л., Колесса К. Камерно-інструментальна творчість // Микола Колесса – композитор, диригент, педагог: 36. статей. – Львів, 1996. – С. 30-43.
7. Гнатів Т. Передмова до нотного видання: М.Колесса. Вибрані фортепіанні твори: К.: Муз.Україна, 1984. – С. 5-7.
8. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів: вид-во НТШ, 2000.
9. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. – Тернопіль: СМП «Астон», 2000.

Оксана Гнатишин

ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА АНАТОЛІЯ КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО. ДО ІСТОРІЇ СТВОРЕННЯ

Ось уже 20 років, як нема серед нас композитора, народного артиста України, професора, відомого громадського діяча Анатолія Кос-Анатольського. Свій талант митець виявив у багатьох сферах творчості. Попад сорок років він блискуче поєднував різноманітні види мистецької діяльності, багатогранну композиторську творчість, плідну працю ґрудованого педагога й активного громадського діяча. Як композитор, він розкрився у багатожанровій палітрі музичних творів. Фахівцям і слухачській аудиторії спадщина композитора в більшості відома, та все ж значна частина творів так і залишилася неопублікованою, а отже малою знаною. Це є ускладнюючим фактором для існуючої со-