

## ЖАНР ОБРОБКИ НАРОДНОЇ ПІСНІ У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ ОБРОБКИ “ЗАЖУРИЛИ СІ БУЙНІ ГОРИ”)

перекладами. В процесі педагогічної роботи Сергій Георгійович заохочував дітей до самовдосконалення.

В процесі роботи над хоровими творами С.Г. Амбарцумян керувався такими методичними принципами: домагався чистоти інтонації та строю, правильного звукоутворення та звуковедення, дотримання хорового ансамблю та співацького дихання. Він прагнув гідного результату в процесі роботи над твором будь-якої форми – це було його принципом педагогічної та методичної роботи.

**Висновки.** Хорова культура сучасності постає як закономірний спадкоємець багатотисячолітніх традицій. Багатотисячолітній педагогічний досвід хорових діячів, українських композиторів має стати предметом детального вивчення в процесі підготовки хорового диригента.

Непересічним мистецьким і педагогічним явищем в Західній Україні постала диригентська діяльність Сергія Георгійовича Амбарцумяна.

Вивчення життєвого і творчого шляху визначного митця дає підстави для припущення, що його педагогічна діяльність є прикладом формування професійного диригента високої національної свідомості.

1. Брилинський Ю. Вірменські імпресії / Ю. Брилинський // Дзвін. – Львів, 2005. – № 5–6. – С. 110.

2. Бурбан М.І. Хорове виконавство України. Довідник / М.І. Бурбан. – Дрогобич: Вимір, 2004. – 260 с.

3. Лащенко А.П. Українське хорове мистецтво ХХ ст. / А.П. Лащенко // Науковий вісник НМАУ ім. П.Т. Чайковського. Музичне виконавство. – К., 1999. – Вип. 14. Кн. 6. – С. 18–31.

4. Ляшенко І.Ф. Музична україністика в світлі сучасної культурної політики: аспекти гуманізації та гуманітаризації національної освіти / І.Ф. Ляшенко // Українське музикознавство. – К.: НМАУ ім. П.Т. Чайковського, 1998. – Вип. 28. – С. 3–8.

5. Шейко В.М. Історія української культури: Монографія / В.М. Шейко. – Х.: ХДАК 2001. – 400 с.

Стаття надійшла до редакції 06.09.2012

УДК 78.087.68(477)

Любомира Ластовецька, доцент кафедри методики музичного виховання і диригування  
Дрогобицького державного педагогічного університету  
імені Івана Франка

## ЖАНР ОБРОБКИ НАРОДНОЇ ПІСНІ У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ ОБРОБКИ “ЗАЖУРИЛИ СІ БУЙНІ ГОРИ”)

Стаття присвячена визначенню місця жанру обробки у хоровій спадщині М. Ластовецького на прикладі твору “Зажурили сі буйні гори”. Звертається увага на поетичний текст, принципи композиційної будови, виконавсько-хоровий аналіз.

**Ключові слова:** жанр, обробка, фраза, куплет, октава, звук,

**Літ. 5.**

**П**остановка проблеми. Серед сучасних українських композиторів, які значну увагу приділяють творам для хору, достойне місце належить Миколі Ластовецькому<sup>1</sup>. Оскільки вони часто виконуються колективами в багатьох містах України та за кордоном, проблема їх глибшого композиційного та виконавсько-хорового аналізу набуває гострої актуальності. Особливо, коли йдеться про жанр обробки народної пісні, в якому мистець не лише вміло потрактував народне першоджерело, але й яскраво проявив авторську індивідуальність.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

У пропонованій розвідці орієнтовано на праці науковців І. Бермес, М. Ярмо [5], Н. Дикої, О. Фрайт, О. Німилевич, В. Грабовського, Л. Соловей, О. Дмитрієвої, Н. Мойсеєнко, Н. Семків, Б. Пица [1], О. Бзік, І. Рудзінської [3], С. Дацюка, Л. Божко, Р. Сов’яка, О. Тумилевич [4], Л. Путятицької [2] та ін., в яких прямо чи опосередковано затронуто проблеми, пов’язані з особливостями професійного становлення М. Ластовецького, аналізом його творчої спадщини, специфікою інтерпретаційних підходів до композицій мистця у різних жанрах.

<sup>1</sup>М. Ластовецький – випускник Львівської державної консерваторії ім. М.В. Лисенка по класу композиції Р. Сімовича, член правління НСКУ та НСТДУ, працює на посаді директора ДДМУ ім. В.Барвінського та доцента ДДПУ ім. І. Франка.

## ЖАНР ОБРОБКИ НАРОДНОЇ ПІСНІ У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ ОБРОБКИ “ЗАЖУРИЛИ СІ БУЙНІ ГОРИ”)

**Мета статті** – простежити роль жанру обробки народної пісні у хоровому доробку М. Ластовецького, проаналізувати обробку “Зажурили сі буйні гори” з позиції специфіки будови поетичного тексту, композиційної структури, вокально-хорових та диригентських труднощів.

**Виклад основного матеріалу.** Творча спадщина М. Ластовецького, яка налічує більше ста творів, ввібрала найважливіші для українського мистецтва теми, образи, жанри та форми. У жанрі хорової музики перу мистця належать композиції “Святий Боже”, “Богородиця”, “Вчені казки” та “Ніч” (сл. Ф. Кривіна), триптих “Поетика” (сл. М. Рильського), “Від Карпат, де стеляться лужечки” (сл. А. Малишка), “Червона калино, чого в лузі гнешся?” та “Дивувалася зима” на сл. І. Франка, чотири твори (“Ніч у полі”, “Дерево вічності”, “Дві зорі цвіло у небі”, “Сніг у квітні”) на сл. П. Перебийноса, “Христос Воскрес!” (сл. П. Лехновського) та ін. для мішаного хору *a cappella*; цикл п’ес з 8-ми “Мелодій смутку і надій” на сл. Л. Українки, “На сіре тло проміння впало” (сл. П. Маха) та ін. для жіночого хору *a cappella*; три твори (“Отча криниця”, “Де ти, ладо чорноброва”, “Мужицька доля”) на сл. В. Романюка, “Ніч” (сл. Ф. Кривіна) та ін. для чоловічого хору *a cappella*. В жанрі обробки народної пісні М. Ластовецького виділяються цикл з 17-ти “Жнивварських пісень”, “Три лемківські пісні” (“Кед ем так пасала”, “Над водов кряк”, “Бива любов”), “Добрий вечір тобі, господарю”, “Зажурили сі буйні гори”, “Щедрик, щедрик, щедрівочка”, обробка із записів І. Франка “Ой пігнала дівчинонька ягнятонько в поле” для мішаного хору *a cappella*; обробка із записів І. Франка “Ой по горі, горі” для чоловічого хору *a cappella*.

Першоджерелом для написання обробки української народної пісні “Зажурили сі буйні гори” послужила народна пісня, знайдена у збірнику пісень під назвою “Щедрий вечір” (упор. Ф. Якименко, в-во “Музична Україна”, 1989 р.). Очевидно, пісня належить до щедрівок, на це вказує зміст та постійно повторюваний приспів “Буде Христос на Йордані”, який звучить аналогічно повторюваним приспівам у щедрівках “Щедрий вечір, добрий вечір”. Крім того, Йорданом<sup>2</sup> українці називають свято Богоявлення – період виконання щедрівок, коли люди бажали один одному достатку й добра в сім’ї, прибутку в господарстві та доброго врожаю. У даній щедрівці мова йде про людей, які вирощують виноград і для яких врожай

винограду забезпечує належний прожиток впродовж року. За розвитком сюжетної лінії тут виноградарям бажається гарного врожаю, щоб його не “обдзьобували птахи”, щоб він буйно вродив, щоб ніякого лиха з ними не сталося:

“Бо мені вина багато треба  
Маю сестрицю на відданицю  
Маю братчика на оженічку  
Сама молода заручена”

У пісні є три дійові особи – дві сестриці та братчик. Одна з сестриць заручена в дальню сторону, за сина поповичів (“Аж до Галичі за поповичі”).

Достовірні дані про те, в якій місцевості записана пісня, відсутні. Однак аналізуючи фразеологічні звороти, характерні лексичні одиниці, можна припустити, що це діалект Закарпаття, до того, саме ця територія славиться “буйними горами” Карпатами, там же і вирощують виноград.

Обробку колядки “Зажурили сі буйні гори” М. Ластовецький створив напередодні зимових Різдвяних свят 2004 р., прем’єра твору у виконанні камерного хору “Легенда” відбулась у м. Дрогобичі того ж року.

Твір насичений контрастними образно-змістовними протиставленнями, позначений своєрідним темброво-колеристичним забарвленням. Композиція написана у куплетно-варіаційній формі, текст дає підстави для наскрізного розвитку музики від куплету до куплету (всього 14), при цьому кожний наступний куплет – це новий спосіб подачі тексту, його нова варіація.

Колядка написана для чотириголосного мішаного хору, хоча тут періодично використано *divisi* в партіях басу (8-й, 13-й куплети та кода), альту (14-й куплет та кода) та *soprano* (кода). Останній такт музичного тексту “це восьмиголосний кластер з *divisi* усіх хорових партій, гліссандо з низького регістру у високий. Твір виконується *a cappella*.

Опрацьовуючи народну щедрівку, композитор поставив наступні завдання: за допомогою музичних засобів глибше розкрити її зміст, настрої та характер, зберігаючи при цьому її національний колорит і стиль, якнайповніше використати багаті виразові можливості, закладені у пісні, краще донести першоджерело до слухача за допомогою нових тембрів, фарб, гармонічних і формотворчих засобів тощо.

Мелодика колядки танцювальна за характером, споріднена з коломийкою – прикарпатською піснею-танцем, поширеною в Західній Україні. Ця коломийка класифікується як різновид “дрібшечки”, з притупуванням на кожній долі такту

<sup>2</sup>Йордан – назва ріки на Близькому Сході.

## ЖАНР ОБРОБКИ НАРОДНОЇ ПІСНІ У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ ОБРОБКИ “ЗАЖУРИЛИ СІ БУЙНІ ГОРИ”)

та легким поворотом і затримкою тулуба на другій долі метру. Композитор використав варіант дводольного метру з розмірною структурою 6/8, по вісімці на кожній долі.

Рядки поетичного тексту не симетричні, вони попарно не римуються, не створюють фонетично близькі за звучанням поєднання у кінці речень. Всі чотирнадцять речень тексту, що становлять сюжетний розвиток твору, мають, в основному, по 10 складів і визначають трискладовий розмір вірша з акцентами на 3-му, 5-му, 9-му складах, або на кожній першій долі в тридольному метрі, що відповідає розмірній структурі – анапесту. Незмінно повторюваним є другий рядок, що виконується після кожного заспіву і має по 7 складів, він класифікується як тридольний розмір, але з наголосом на першій долі метру (1-й, 4-й, 7-й склади), що відповідає розмірній структурі силабо-тонічного віршування – дактилю. У музичному тексті ці типи віршування вкладає у дводольний метр по три складові одиниці на кожній долі (іноді дві), й виражені розмірною структурою 6/8, по три вісімки у кожній долі метру.

Таким чином, акцентовані долі тексту (дактиль і анапест) припадають на сильні долі метру, або ж за рахунок використання довшої тривалості (четвертної або четвертої з крапкою) на другій долі метру, текст отримує підтвердження логічним наголосом. Крім того, у другому реченні (приспів) утворюються два нових якісних акценти на третьому та четвертому складах, а в моменти звучання заспівів є випадки, коли акцентовані долі тексту не отримують підтвердження, в таких випадках слабкі, ненаголошені склади в музичному варіанті стають наголошеними. Дві фрази, на яких побудовані дві частини тексту – заспів і приспів, зливаються в одне речення завдяки тому, що кінець попередньої фрази одночасно переростає у початок наступної, крім того, між ними відсутні цезури. Два такти приспіву становлять єдине музичне речення (за формою період).

Форма твору “Зажурили сі буйні гори” – це чотирнадцять періодів, які розкривають зміст відповідно до тексту. Кожен наступний період – це новий вид подачі тексту, нова варіація. Мелодичний малюнок зберігається у кожному періоді, він змінюється темброво завдяки використанню різних хорових партій. З 8-го до 11-го куплету панує тональність паралельного мінору, транспонується на малу терцію вниз. Кожного разу тема обрамлюється новими виразовими засобами, підкреслюється яскравими якісними деталями, що розвивають її мелодику. Куплетно-варіаційна форма відзначається багатством і різноманітністю виразових прийомів.

Зміна тональності на паралельну в декількох куплетах стає надзвичайно сильним виразовим моментом, що створює яскравий ефект, як і образні контрасти, раптові змістовні протиставлення, темброво – колористичні знахідки. Всі ці елементи природно укладені в куплетно-варіаційну форму, текст дає підстави для наскрізного розвитку музики від куплету до куплету. Завдяки тональній видозміні у 8-му “ 10-му куплетах у загальній побудові простежуються риси тричастинності.

Діапазон хорового звучання охоплює від ноти “соль” великої октави до ноти “соль” другої октави. Теситурні умови усіх хорових партій вимагають високоякісних голосових даних співаків, які володіють основами вокальної техніки та вміють добре інтонувати ступені. У партіях твору наявне *divisi*, стрибкоподібні ходи, альтеровані ступені, хроматичні ходи в тетракордах – це становить значну проблему для точного інтонування, особливо в рухливому темпі, притаманному твору. Перш, ніж приступати до зведення звучання всіх голосів, варто опрацювати кожну партію окремо. Слід домогтися часткового, горизонтального ансамблю співаків, щоб кожен ступінь мелодичної лінії був вивіреним і озвучений у правильній вокальній позиції та чітко відтворював вимоги тексту. Отож, перший етап роботи “ це вивчення хорових партій, кожної окремо для досягнення ритмічної точності, вірної висотності та дикційної чіткості.

Партія сопрано незмінно експонує тему впродовж шести куплетів, а в інших двох проводить лише її першу фразу, в решті випадків наявні деякі інтонаційні зміни. У восьмому куплеті сопрано участь не приймає, п’ятий куплет – стрибкоподібні посівки вгору та вниз, особливої проблеми для інтонування не становлять, оскільки мелодичні ходи побудовані на стійких ступенях тональності *B-dur*. Кожен наступний хроматичний півтон виконується гостро, близько до попереднього ступеня, висоту кожного мелодичного ходу необхідно регулювати в помірному темпі. Загальний характер виконання повинен бути легким, невимушеним. Партія сопрано містить найбільше мелодичне навантаження, що пов’язане з будовою твору. Решта партій повинні підпорядковуватись її звучанню для створення ансамблевої рівноваги. У 51-му “52-му та 55-му – 56-му тактах підголосок побудований на квінтовому тоні “соль” другої октави, його слід виконувати гостро і значно тихше, щоб дати можливість “прослухати” гармонічні ходи у нижніх голосах.

Теситура звучання партії альтя досить зручна для виконання, найнижчий звук за діапазоном “ля” малої октави зустрічається лише в 51-му та 52-му

## ЖАНР ОБРОБКИ НАРОДНОЇ ПІСНІ У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ ОБРОБКИ “ЗАЖУРИЛИ СІ БУЙНІ ГОРИ”)

тактах у мелодичному ході в низхідному напрямку, він двічі повторюється і не становить особливих труднощів для виконання. Найвищий за теситурою звук “ре” другої октави виконується у моменти ведення тематичного матеріалу (транспозиція теми у тональність *g-moll*) – це 8-й та 10-й куплети, тут проблеми з його виконанням відсутні. Складнішим у даній партії є вірне відтворення хроматичних ходів, побудованих на альтерованих півтонах у низхідному та протилежному напрямках. До таких слід віднести хід “мі” першої октави – “фа” першої октави – “фа #” першої октави – “соль” першої октави у сьомому такті, де кожен наступний звук інтонуються близько від попереднього. Аналогічно виконується поспівка “фа” першої октави – “соль” першої октави – “ля *b*” першої октави у четвертому куплеті, вона потребує досконалого звучання кожного ступеня, особливо пов’язаного з альтерацією. Стрибок на велику сексту вгору потребує гострої подачі верхнього звуку, а на малу сексту вниз у 20-му такті потребує такої ж подачі нижнього звуку. Найбільш небезпечними для точного інтонування є великі і малі секунди, висоту яких необхідно постійно контролювати, бо найменша неточність приведе до порушення строю цілого хорового твору.

Другим епізодом для досконалого опрацювання є 7-й куплет, де зустрічається теситурно найвищий звук партії сопрано. Необхідно правильно виконати стрибок “ре” другої октави – “соль” другої октави, щоб обидва звуки прозвучали в одній високій позиції і щоб верхній звук “соль” другої октави був дзвінким і якісним. Тому тут варто скерувати інтонування за рухом фрази, щоб текст виразно прослуховувався і не “перекривав” фразові вершини. Загалом, десятий куплет партії сопрано насичений альтерованими ступенями та теситурною вершиною – звуком “соль” другої октави.

У проведенні 6-го куплету також використовуються звуки “ля *b*”, “ля бекар”, які інтонуються півтоновим ходом вгору, а в тт. 22, 23, 26 – рухом на велику секунду вгору гостро, як великий інтервал. Хроматичний ступінь “фа #” зустрічається в тексті у *g-moll* гармонічному і виконується у поспівці, що використовує два ввідних тони з рухом до тоніки, вимагає гострого звучання зазначеного ступеня (тт. 31, 32, 39, 40). Виклад 14-го куплету при наявності *divisi* вимагає рівноваженої сили звучання терцевого поєднання, обидва звуки повинні звучати рівнозначно.

Партія тенора у 5-му та 12-му куплетах несе мелодичне навантаження, побудоване на виконанні основного тематичного матеріалу. За

характером тема повинна бути світлою та рухливою, варто звернути увагу виконавців на те, що інтонувати слід легко і невимушено, без затримок. Здебільшого ця партія побудована на мелодичних ходах з секундовим та терцевим співвідношенням, окремо їх вивчення сприятиме доброму самоконтролю, правильному встановленню інтонаційної висоти звуків виконавцями. Лише у 8-му куплеті (тт. 31 – 32) та побудові з 13-го куплету до кінця твору у партії тенора використовуються відмінні від діатонічних хроматичні ходи у протилежних напрямках в *g-moll* мелодичному.

У тт. 49 – 50 під час виконання верхнього тетраорду в *B-dur* альтерований “ля *b*” інтонуються невимушено, на відміну від наступних тт. 51 – 52, де “ля-бекар” звучить гостро (велика секунда вгору). У коді використовується низхідний звукорядний рух у межах октави від “фа” першої октави до “фа” малої (домінанта в *B-dur*) з альтерованим “ля *b*”. Завершується виклад глісандованим октавним вигуком вгору з використанням *divisi*: “ре” малої октави – “фа” малої октави до “ре” першої октави – “фа” першої октави. Одне з найважливіших завдань диригента у закінченні є досягнення ритмічної єдності усіх партій.

Басова партія також приймає участь у проведенні теми. 7-й куплет твору у виконанні партії басу вимагає рухливого звучання з напрямком до вершин мотивів, на яких побудоване фразування. Як і в попередніх партіях, тут наявні хроматичні ходи, які потрібно контролювати, це мелодичний низхідний хід в т. 15 та тт. 53 – 54 (сі *b* – ля *b* – соль *b*), де кожен наступну секунду інтонуюмо безпосередньо вниз. Це також хід “фа” – “соль (альтероване)” – “соль *b*” – “фа” у т. 23, це наявність *divisi* та поява гармонічного *g-moll* у 8-му куплеті.

При виконанні одного і того ж ступеня впродовж довшого часу висоту звуку необхідно постійно внутрішньо контролювати, щоб не виникало мимовільного загального “сповзання” партії з тональності, оскільки увага співаків поступово притуплюється. Баритони в цей час повинні інтонаційно точно встановити лінію і підтримувати баланс інтервалів у відношенні до звучання нижнього глосу. В т. 37 альтерований ступінь “мі-бекар” інтонуюмо близько до попереднього звуку “фа”, у стрибку на інтервал зм. 5 вгору від “мі бекара” верхній звук інтонуюмо у бік звуження інтервалу, подібно ж інтонуюмо в тт. 41 – 42 стрибок на зм. 5 вгору (“ре” – “ля *b*”). В 12-му куплеті, де тему проводить тенор разом з басовою партією в терцевому та секстовому поєднанні, доцільно окремо та спільно опрацювати

## ЖАНР ОБРОБКИ НАРОДНОЇ ПІСНІ У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ ОБРОБКИ “ЗАЖУРИЛИ СІ БУЙНІ ГОРИ”)

обидві партії хору, що сприятиме доброму загальному ансамблевому звучанню. Звук “соль *b*” інтонуюемо гостро, наближено до попереднього “соль-бекару”, а “ля *b*” наближено до наступного діатонічного “соль-бекару”, як і малі інтервали вгору. Хроматичний хід можна опрацювати окремо. Кода – це епізод, що потребує контролю диригента, де партія баса звучить у терцевому співвідношенні до тенорової і прямує у низхідному напрямку в межах октави. Крім того, *divisi* вимагає рівнозначного звучання обох голосів.

Вивчивши кожну з партій інтонаційно, необхідно проконтролювати ритміку та темп, встановити логіку фразування та домогтися правильного літературного тексту, щоб він був добре зрозумілим. Чітка артикуляція приголосних звуків стане основою для виразної подачі тексту. Коли один склад закінчується приголосним звуком, а другий склад починається з приголосного, вимову обох слід виконувати в другому складі за рахунок його ритмічної вартості. Якщо склад завершується приголосним звуком, його вимову варто виконувати максимально активно в кінці ритмічної одиниці, особливо це стосується слова “Христос”, який виконуємо так: “Хри “ стос”, де увага спрямовується до звуку “о” і найкоротшого звучання звуку “с” в кінці складу. Також в тексті необхідно звернути увагу на слова “стерегла”, “твердо заснувши”, “десь сі”, “пташеньки обдзьобуєте”, “відданицю”, “Йордан”, “братчика”, “оженічку”, які при співі необхідно виконувати так: “сте-ре-гла”, “тве-рдо за-сну-вши”, “де-сьсі”, “пта-шень-ки о-бдзьо-бу-йте”, “ві-дда-ни-цю”, “Йо-рдан”, “бра-тчи-ка”, “о-же-ні-чку”.

Композитор вказав динамічну шкалу звучання кожного нового проведення, фразова вершина кожного разу припадає на кінець 2-го та початок 3-го такту і до кінця куплету динаміка звучання спадає. До 6-го куплету динаміка звучання знаходиться в межах *pp* – *p* – *mp* “ *pp*. З 6-го такту динамічний план починається з *forte*, що приводить до теситурної та фразової вершини у 7-му куплеті. За розвитком сюжету динаміка звучання 8-го та 9-го куплетів проходить у межах *mf* – *p* – *f*. Кульмінація (10-й куплет) звучить на *f* – *ff* – *f* – *pp*. 11-й та 12-й куплети не поступаються попередньому за динамічною напругою і ще однією вершиною є *ff* у т. 47. Заключні епізоди 13-го та 14-го куплетів передбачають таку

динамічну градацію: *mp* – *p* – *f* – *ff*, останнім закінчується увесь твір.

Твір диригується дводольною схемою, невеликим за амплітудою жестом *non legato*, де у перших двох тактах куплету виділяється друга доля такту, а наступні два звучать рівною пульсацією в усіх варіантах. Ліва рука диригента показує динамічну структуру фраз, кульмінаційні моменти. До технічних проблем можна зарахувати чітке ритмічне проведення підголосків, проведення ліній тематичного викладу, врівноваження звучності цілого хору по вертикалі, зняття звучання на другій долі такту, вступ на першій та другій долі, зупинки на ферматах без зняття звучання (т. 40) та зі зняттям (в кінці твору). Кода передбачає розширення в кінці твору. В цілому, виконання твору до снаги професійним, або добре підготовленим навчальним колективам.

**Висновки.** Таким чином, М. Ластовецький у творчості продовжує традиції української класичної музики, провідною стильовою ознакою є міцна опора на український народнопісенний мелос, особливо в його субетнічних виявах (Бойківщина, Поділля тощо). Обробка народної пісні “Зажурили сі буйні гори” характеризується широтою настроїв, вражень, гостротою світовідчуття, оригінальністю метроритмічних поєднань, цікавою інтонаційною будовою, тембральним багатством фарб. Неординарна манера звуковидобуття вдало поєднує як традиційні здобутки, так і новітні методи з оригінальними гармонічними та сонористичними ефектами.

1. Пиц Б. Авторський концерт Миколи Ластовецького / Б. Пиц // Галицька зоря. – 1998. – 23 червня.

2. Путятницька Л. Псалми Давида / Л. Путятницька. – Дрогобич, 2004. – 48 с.

3. Рудзінська І.М. Аналітично-виконавський аналіз: Методична розробка “М.А. Ластовецький Дитячі п'єси для фортепіано” / І.М. Рудзінська. – Старий-Самбір, 2002. – 34 с.

4. Тумилович О. Творчість Миколи Ластовецького / О. Тумилович // Творча діяльність композиторів Дрогобиччини кінця ХХ століття. – Дрогобич, 2002.

5. Ярмо М. Здобутки особистості: Творчий портрет композитора М. Ластовецького / М. Ярмо // Галицька зоря. – 1997. – № 4. – 11 січня.

Стаття надійшла до редакції 06.09.2012

