

ФОРТЕПІАННІ КОЛОМІЙКИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ЯК СКЛАДОВА ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ

УДК 786.2:784.4(477)

Світлана Мудра, старший викладач

Андрій Славич, старший викладач Інституту музичного мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ФОРТЕПІАННІ КОЛОМІЙКИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ЯК СКЛАДОВА ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ

У статті розглядається еволюція фортепіанного жанру коломийки у творчості композиторів XIX – XX століть. Відзначаються як збереження автентичних жанрових ознак, так і зміни в музичній мові та стилістиці, пов'язані з новітніми мистецькими напрямками. Підкреслено навчально-виховний аспект при залученні коломийок до педагогічного репертуару музично-освітніх закладів.

Ключові слова: коломийка, композитор, фортепіанний твір, фольклор, стилістика.

Літ. 5.

Светлана Мудрая, старший преподаватель

Андрей Славич, старший преподаватель Института музыкального искусства
Дрогобычского государственного педагогического университета имени Ивана Франко

ФОРТЕПИАННЫЕ КОЛОМЫЙКИ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА

В статье рассматривается эволюция фортепианного жанра коломыйки в творчестве композиторов XIX – XX веков. Отмечены как сохранение автентических жанровых примет, так и изменения в музыкальном языке и стилистике, повязанные с новыми художественными направлениями. Подчеркнуто образовательно-воспитательный аспект при использовании коломоек в педагогическом репертуаре музыкально-учебных заведений.

Ключевые слова: коломыйка, композитор, фортепианное произведение, фольклор, стилистика.

Svytlana Mudra, Senior lecturer

Andriy Slavych, Senior lecturer Institute of Musical Art
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

THE PIANO “KOLOMYIKA” OF UKRAINIAN COMPOSERS AS A COMPONENT OF THE PEDAGOGICAL REPERTOIRE

The Ukrainian composers combined the achievements of West European romanticists and the national folklore sources into the first samples of piano work. Namely works with national basis (a great number of variations, the fantasy songs of song-dance themes and cycles of folklore translations) included a major part of the piano literature of the late nineteenth century. The genre of “Kolomyika” gradually ran into the trend that started in the Western Ukrainian territories, being popular as an old genre in Hutsulshchyna and Boykivshchyna. If some samples of this genre have been already studied by the piano musicologists (V. Klyn, L. Kyianovska, U. Molchko, L. Nikolayeva, A. Nimylovyeh, O. Frait and others), its historical-stylistic review, with the emphasis on pedagogical potential, has not been still implemented.

The original genre which combined the song, dance and instrumental components had a set of characteristic features. The composers mostly aimed at keeping the authentic structure of the genre in their piano versions as well as focused on the figurative and semantic association through the reproduction of elements of modal, rhythmic and melodic-intonation distinctiveness.

The first composers who have written the piano “kolomyika” were: S. Vorobkevych (“Dumka and Four Kolomyika?”), I. Ustyianovych (four kolomyika “Hafiya”, “Kaeryna”, “Olenka”, “Marta”), M. Kopko (dumka and kolomyikas “Nadviryanka” and “Boyanistka”), A. Kuzhelya and Pasichynskiy (dumka and kolomyika), O. Nyzhankivskiy (“Vitrohony”), B. Vakhnyanyn (“Dumka and kolomyika”), J. Vytvytskiy (“Kolomyika”).

The genre of “Kolomyika” has always attracted the attention because of the typical elasticity of the rhythm and the dominant life-affirming tone. Not without reason it is a synthetic genre, but even syncretic by nature, in which the folk wisdom and power of observation, witness and jocularity, smartness and mobility are accumulated. The analyzed works will embellish the educational and concert repertoire, find their supporters – both among the students and teachers, help them to completely disclose the world of the national musical art and bring it to the wider audience. The genre of “Kolomyika” owns a special charm of national musical language as well as is based on the favourable basis of ethno-psychological perception. It also possesses the arsenal of technically masterly and rhythmic means, mastering by which will contribute to the professional growth of young pianists.

Keywords: the genre of “kolomyika”, a composer, the piano work, folklore, stylistics.

Постановка проблеми й аналіз останніх досліджень. Від перших зразків фортепіанної творчості українські композитори поєднували досягнення західноєвропейських романтиків і національні фольклорні джерела. Саме твори з народною основою (численні варіації, фантазії на пісенно-танцювальні теми та цикли фольклорних перекладень) склали більшу частину фортепіанної літератури другої половини XIX століття. Коломийки поступово “вписувалися” до цього руслу, починаючи із західно-українських теренів: адже цей давній жанр користувався особливою популярністю на Гуцульщині й Бойківщині, та з часом став, за О. Козаренком, “загальнонаціональним культурним феноменом” [4]. В XX столітті фортепіанні коломийки переосмислювалися з урахуванням новітніх течій і стилів, знаходячи індивідуальне трактування композиторів різних поколінь. Якщо окремі зразки цього фортепіанного жанру вже досліджувалися музикознавцями (В. Клиш, Л. Кияновська, Л. Садова, С. Кудринський, У. Молчко, Л. Николаєва, О. Німилевич, О. Фрайт та інші), то його історико-стильовий огляд, поруч із акцентуванням педагогічного потенціалу, досі не здійснювався.

Мета статті полягає у спробі простеження авторсько-стильової еволюції фортепіанних коломийок українських композиторів і у виявленні їхньої навчально-репертуарної доцільності в освітніх закладах різного рівня.

Виклад основного матеріалу. Дослідники стверджують давню генезу розповсюдження фольклорної коломийки: “вважається, що вона походить з часів Київської Русі, як це засвідчено старовинними літописами, а з XVI ст. у рукописних співанках почали вміщувати вірші коломийкової структури” [5, 5 – 6]. Фольклористи виокремили низку автохтонних прикмет жанру. Як зазначив відомий етнолог В. Гошовський, “коломийка, як пісня, яка виникла в синкретичному зв’язку з танцем, має чітку та тільки їй притаманну структуру та ритмічну форму. Не зважаючи на велику кількість мелодичних варіантів, структурні й ритмічні особливості т а н к о в и х коломийок можна розглядати як композиційні закони. До них відносяться: 1) 14-складова структура вірша з двома цезурами (перша після четвертого, а друга після восьмого складу – 4+4+6; 2) чотиритактове речення з розподілом складових 4+4+4+2 і ритмічною формою aab; 3) тотожність обох речень періоду з точки зору ритмічної форми (ізоритмія), так і кількості тактів (ізоподія); 4) дводольний метр” [1, 146].

М. Грінченко відніс цей жанр до

“західноукраїнської народної пісенності” і вказав на “колосальну” кількість коломийок. Його визначення коломийки таке: “це коротка пісенька, яка складається в більшості з однієї або двох строф, побудованих за певною музично-словесною схемою, часто вживана, як невід’ємна частина танцю” [2, 104]. Метафорично вчений розглядав коломийку як “гостре, коротке слівце, дотепне, влучне, своєрідне, художньо-розширене прислів’я, “крилате слово”. Коломийка – неначе художня нотатка окремих моментів життя, що відкривається перед нами у всій різнобарвності. Як і інші дослідники, він наголосив на синтетичному поєднанні в жанрі пісенно-поетичного начала з началом мимічним і хореографічним, що надає коломийці ще більшої живості, своєрідної театральної, життєвої динамічності, повноти енергії в самому процесі подачі музично-поетичного матеріалу [2, 105]. Сучасні вчені продовжують досліджувати жанрові особливості коломийок (І. Зінків, О. Ковальчук та ін.).

Отже, первісний жанр, який суміщав пісенний, танцювальний і інструментальний компоненти, володів комплексом характерних ознак. Зокрема, вважаються усталеними складочислова формула коломийки (4+4+6), дводольність метроритму, строфічна повторність, наявність цезури після восьмого складу. У своїх фортепіанних версіях композитори переважно прагнули дотриматися автентичної структури жанру, а також орієнтувалися на образно-семантичні асоціації з ним через відтворення елементів ладової, ритмічної та мелодико-інтонаційної характерності. За зауваженням дослідника української фортепіанної музики В. Клиша, “ладоритмоінтонаційна самобутність коломийок є основним індикатором пізнання жанру” [3, 30].

Першими звернулися до написання коломийок для фортепіано С. Воробкевич (“Думка і чотири коломийки”), І. Устиянович (чотири коломийки “Гафія”, “Катерина”, “Оленка”, “Марта”), М. Копко (думки і коломийки “Надвірянка” і “Бояністка”), А. Кужеля та Пасічинський (думки й коломийки), О. Нижанківський (“Вітрогони”), Б. Вахнянин (“Думка і коломийка”), Й. Витвицький (Коломийка). Хронологічно ці п’єси охоплюють не надто тривалий історичний відтинок (від кінця XIX століття до першої третини XX), проте виявляють суттєві зміни в художньому мисленні та професіоналізації письма авторів.

Коломийки Пасічинського, Кужелі та Воробкевича належать одному періоду, поєднуються стилістикою, що відбиває риси сентименталізму. На це вказує, насамперед, структура творів: вони розпочинаються

ФОРТЕПІАННІ КОЛОМІЙКИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ЯК СКЛАДОВА ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ

“думкою”, за якою слідує в’язанки коломиївких тем. “Думки” Пасічинського та Кужелі написані у тридольному метроритмі. У Пасічинського це одинадцятитактове *Andante* задумливо-розповідного характеру, з довгими трелями на опорних звуках. У Кужелі – вальсовий розділ *Andante cantabile* в простій тричастинній формі з типовим викладом, в середині якої з’являється нова вальсова тема в паралельному мажорі. Обидві теми доповнюють одна одну, виражаючи меланхолійно-світлий настрій. “Думка” Воробкевича – найбільш масштабна, заснована на фольклорно-імпровізаційних засадах. Їй притаманні чергування різних епізодів, використання дорійсько-лідійського (думного) ладу, великої кількості мелізмів (трелі, форшлагги, виписані дрібними тривалостями довші пасажі), вибагливих ритмічних малюнків і широкого діапазону динамічних відтінків.

Коломиївкий ряд Пасічинського (*Allegro*) склали п’ять коротких різнометричних побудов і кода, що повторює першу коломиївку. Автор не прагнув розвивати свої теми, він лише репрезентував їх. Тут застосовано наближені до автентичних ритмо-інтонаційні звороти (наприклад, друга коломиївка нагадує популярний “Аркан”), ладову перемінність і форшлагги.

У трьох коломиївках Кужелі, кожна з яких є тричастинною, домінує танцювальність. Композитор урізноманітнює фактуру за допомогою фігураційних мотивів з акцентуванням основних часток такту, вживанням акордів поряд із одноставкою у партії правої руки. З гармонічного боку помітний намір втілити ладові особливості жанру: зустрічається підвищений четвертий щабель, зіставлення тональностей, характерний для народної музики перехід з мінору в паралельний мажор. Винахідливо вирішена кінцівка твору, де повторюється перша частина “думки”, за якою слідує тема першої коломиївки, а завершує все це акордова послідовність *Presto* на фортісімо.

Чотири коломиївки Воробкевича являють собою низку строкатих п’єс, з яких лише четверта оформлена у тричастинну композиційну побудову. В інших коломиївках теми змінюють одна одну, як у попури – за принципом контрасту динаміки, викладу, ритмічної організації, артикуляції. Ладо-тональний план також неоднорідний, помітне використання дорійсько-лідійського ладу. Багатою є ритміка коломиївок: серед типових пунктирів, синкоп і тріолей вжито фігуру “зворотного пунктиру”, властиву для народного інструменталізму Бойківщини та Гуцульщини. Фактура вирізняється охопленням доволі широкого об’єму регістрів фортепіано,

застосовано октавний, акордовий, місцями підголосковий виклад тематизму. Фінал увінчує твір Воробкевича мотивами із попередніх трьох коломиївок у різнорегістровому забарвленні та бравурним висхідним пасажем на три октави.

“Коломиївка” Й. Витвицького представляє салонний варіант жанру. Як відомо, Витвицький був добрим піаністом, тому не дивно, що його коломиївка в темпі *Allegro vivo* має риси віртуозної п’єси вільної форми. З мереживного візерунку фігурацій виринає перша тема у високому регістрі, на стакато, з характерним підвищеним четвертим щаблем. Тема вливається у загальні форми безупинного руху шістнадцятки, а після появи фігурацій *leggiero* запроваджується друга тема зі синкопованим акомпанементом. Темі споріднені повтореннями ідентичних фраз і проведеннями їх у високих регістрах. На мотиві другої теми базується наступний розвиток матеріалу, до якого згодом підключаються інші мотиви з форшлаггами, що утворюють висхідні секвенції. Нагнітається напруження, динаміка зростає до фортісімо і з цього кульмінаційного моменту відбувається поступове заспокоєння і затихання, аж до кінцевого *Lento*, яке нагадує віддалене сопілкове награвання на тлі арпеджованих витриманих акордів. Прикметним є завершення мінорної коломиївки в однойменному мажорі.

“Вітрогони” (коломиївки) О. Нижанківського демонструють новий щабель розвитку жанру в порівнянні з попередніми творами, що інколи вирізнялися нагромадженням дещо одноманітних тем. Це композиція рапсодичного складу, що поєднує імпровізаційність із динамізмом розгортання, образною розмаїтістю. Кожній темі притаманний індивідуально-рельєфний характер, що помітно вже в бравурній інтродукції, де контрастують темпи, динамічні відтінки та фактурні прийоми. Прийом октавного маршелято (з ремаркою *con rabbia* – шалено – в інтродукції) служить об’єднавчим чинником форми, з’являючись ще двічі впродовж твору (з ремаркою *rubato*). Чотири коломиївки виявляють багатогранність настроїв: у кожній зіставляються витонченість і мужність (як символи жіночого та чоловічого начал), що втілюються у барвистій палітрі виражальних засобів, а саме, ритмічних формул, тембрової драматургії, мелізматички, тональних змін. Прикметно, що композитор не вдався тут до використання ладогармонічних етно-регіональних особливостей жанру, гармонія трактується ним у класико-романтичних традиціях. Кода в акордовій фактурі з акцентуванням кожної частки такту оптимістично завершує твір. Відомо, що про “Вітрогони”

ФОРТЕПІАННІ КОЛОМИЙКИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ЯК СКЛАДОВА ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ

О. Нижанківського схвально відгукнулися М. Лисенко та С. Людкевич.

Професійні автори ХХ ст. також залюбки залучали модель коломийки до широкого діапазону жанрів фортепіанних композицій, вбачаючи в ній можливості втілення етнічно-локальної своєрідності звучання та поетичної мальовничості прикарпатського й карпатського регіонів.

Дві “Коломийки” Н. Нижанківського (сина О. Нижанківського) є високохудожніми зразками перетворення народного пісенно-танцювального жанру у фортепіанні твори дитячого та концертно-віртуозного репертуару. Коломийка ре мінор (Allegretto), що ввійшла до збірки “Фортепіанні п’єси для молоді”, побудована на фактурному та емоційно-образному протиставленні крайніх частин і середини. Перша тема приваблює ліричним тоном, делікатними короткими лігами, й спорадичними стакато й тенуто на тлі суцільного легато супроводу лівої руки. Тема середини з ремаркою *ben ritmico* ґрунтується на акордовій фактурі, артикуляційних штрихах портаменто та тенуто, із характерним підкресленням другої частки такту. Коломийковою прикметою тут виступає застосування четвертого підвищеного щабля мінорного ладу. Крім того, у акордових співзвуччях часто вживається секунда, що ніби імітує нетемперований стрій народних музик.

“Коломийка” фа-дієз мінор (Allegretto) – розгорнена п’єса, що поєднує ознаки тричастинності з наскрізною формою. Для твору властивий синтез художнього переосмислення-узагальнення фольклорних джерел і авторської інвенції. Ладогармонічна та інтонаційно-ритмічна специфіка коломийки закладається вже на початку твору, коли підвищений четвертий щабель звучить у акомпанементі як басова опора та коли цей же щабель фігурує в мелодичному зерні теми після синкопованого квартового мотиву. Тематизм розгортається за варіантно-варіаційним принципом. Спочатку одноголоса проста мелодія орнаментується візерунками мелізмів і “розспівів” тріолями та септолями, проводиться у різних тональностях, отримує підголоски. Фактура постійно згущується, наповнюється октавами й акордами. Короткий епізод *Piu lento sostenuto* вносить настрій задумливості, що помітно в агогічних відхиленнях і речитативних елементах нової теми. Проте це лише перехід до поступового нагромадження сили й енергії для вияву потенціалу основної коломийкової теми, що зазнає значної експресії в кульмінації твору. Винахідливо вирішена Н. Нижанківським кінцівка, де запроваджується

ритмометричне, мотивне та регістрове варіювання ввідного мелодичного звороту, що викликає асоціації із демонстрацією майстерності народних інструменталістів.

“Коломийка” В. Барвінського належить до збірки дитячих п’єс “Наше сонечко грає на фортепіані”. Цей композитор пішов іншим шляхом, ніж Н. Нижанківський, хоча їхні твори написані в той самий час – в середині 1930-х років. Якщо Нижанківський дещо “згладив” і пом’якшив підхід до мелодики й ритміки жанру, то Барвінський, навпаки, акцентував у своїй п’єсі на танцювальності та на прийомі остинатності, часто застосовуваному в народній музиці. Простенькій мелодії передує короткий вступ, який відразу налаштовує на фольклорну ладогармонічну сферу: квінтовий щабель, форшлагований четвертим підвищенням. Засобом розвитку при постійному повторенні тієї самої теми служить зіставлення тональностей (соль мажор і до мажор), а також супровід теми щоразу іншим гармонічним забарвленням і фактурним оформленням. Такий спосіб подачі “народного примітиву” нагадує манеру угорського композитора-модерніста Б. Бартока, який, щоправда, послуговувався в цьому гострішими дисонансовими сполученнями.

Коломийки композиторів другої половини ХХ століття – М. Колесси, А. Кос-Анатольського, М. Скорика, Б. Фільц, М. Ластовецького – виявляють різноманітність фортепіанних трактувань. У їхніх творах змикаються фольклорний та індивідуально-професійний шари музичного мислення, водночас унаочнюються різностильові підходи до втілення коломийки як знакового для української музичної культури жанру.

Неофольклорні “Коломийки” і “Танець (коломийка)” М. Колесси позначені скрупульозною деталізацією артикуляційних штрихів і динамічних нюансів, наявністю підголосків і речитативних побудов. Крім того, в них чи не найяскравіше виражена етно-регіональна ладова специфіка у поєднанні зі складними гармонічними структурами. Ці мініатюри приваблюють багатоманітністю настроєвих відтінків і природними метро-ритмічними коливаннями, що відтворюють імпровізаційність народної манери виконання. О. Козаренко так охарактеризував усі п’ять коломийок М. Колесси, що нагадали дослідникові гуцульську різьбу: “маємо зразок досконального, завершеного стилю композитора, що підняв скромний фольклорний жанр до рівня натхненної поеми, наповненої безміром емоційно-образних градацій, тонким психологізмом і надтонких етапів ліричної душі” [4, 1].

“Коломийці” А. Кос-Анатольського (з “Буковинської сюїти”) притаманна трансформація основного образу від меланхолійної зажури до мужнього пафосу. Прикметною є черговість наспівної, інструментальної і танцювальної тем, а також використання темпових змін епізодів. В гармонічній мові виразно акцентується четвертий підвищений ступінь в мажорній темі, в цілому ж застосовано гармонічні засоби постромантичного арсеналу, серед яких численні хроматичні ходи, модуляції. Варто також відзначити ефектні каданси, динамічні контрасти та специфічні піаністичні прийоми (розхідні октавні пасажи, глісандо).

Моторна “Коломийка” Б. Фільц ґрунтується на неоромантичній стилізації фольклорно-інструментальної манери гри у варіантному розгортанні двох тем. В основі першої, що розпочинає і завершує твір у різних регістрах, лежать короткі мелодичні мотиви з характерною синкопою, що постійно повторюються на тлі “щипкового” акомпанементу на стакато. Варіантність другої будується на зіставленні незмінної теми та активних видозмін її гармонічного й артикуляційно-фактурного оточення. Вжито широкий діапазон динамічних відтінків, закінчення фраз підкреслюються sforzando та акцентами. У фіналі перша тема досягає максимальної швидкості темпу.

Два твори М. Ластовецького (“Бойківська коломийка” і “Нова коломийка”) поєднуються синтезом окремих автентичних прикмет музичної мови та постмодерним осмисленням сутності жанру. Підтвердженням цього є використання найрізноманітніших прийомів, що наслідують звучання народних інструментів у “Бойківській коломийці” (мелізматика, акценти, дисонансові співзвуччя, примхливість темпоритму), а також розвиток згаданого вище “винаходу” М. Скорика, що полягає у схрещенні коломийки з джазовими ритмоінтонаціями та гармоніями в “Новій коломийці”. Неординарною особливістю останнього твору є його кінцівка, а саме шумовий позамузичний додаток – тупання ногою після завершення глісандо обох рук по чорних і білих клавішах (авторський знак оклику).

Висновки. Отже, коломийка завжди приваблювала характерною пружністю ритміки та домінуючим життєстверджуючим тонутом. Недаремно ж це синтетичний, а навіть синкретичний за природою жанр, у якому акумульовані народні мудрість і спостережливість, дотепність і жартівливість, кмітливість і рухливість. Інколи її емоційно-змістовий спектр забарвлюється нотками смутку. І це зрозуміло – адже людське життя, що віддзеркалюється у

фольклорі, є багатогранним. Можна бути впевненим, що проаналізовані твори прикрасять навчальний і концертний репертуар, знайдуть своїх прихильників – як серед студентів, так і серед викладачів, допоможуть їм повніше розкрити для себе світ національного музичного мистецтва та донести його широкій аудиторії. Адже коломийки володіють особливим шармом національної музичної мови, спираються на сприятливе етно-психологічне підґрунтя сприйняття. Крім того, володіють арсеналом технічно-віртуозних і ритмічних засобів, оволодіння якими сприятиме професійному зростанню юних піаністів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гошовский В. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению / В. Гошовский. – М.: Советский композитор, 1971. – 304 с.
2. Грінченко М. О. Коломийки // М. О. Грінченко *Вибране* / М. О. Грінченко; упоряд. і ред. М. Гордійчука / М. О. Грінченко. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. – С. 104–121.
3. Клиш В. Л. Українська радянська фортепіанна музика / В. Л. Клиш. – К.: Наукова думка, 1980. – 316 с.
4. Козаренко О. Передмова до нотного видання / О. Козаренко // М. Колесса. *Коломийки для фортепіано*. – Львів: Сполом, 2004. – 18 с.
5. Садова Л. Жанр коломийки у фортепіанній творчості В. Барвінського / Л. Садова // Василь Барвінський. *Статті та матеріали: збірник статей* (упор. В. Грабовський). – Дрогобич: Відродження, 2000. – С. 5–6.

REFERENCES

1. Goshovskiy, V. (1971). *U istokov narodnoy muzyki slavyan: Ocherki po muzykalnomu slavyanovedeniyu* [From the origins of folk music of the Slavs: Essays on musical Slavic studies]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 304 p. [in Russian].
2. Hrinchenko, M. O. & Hordiichuka, M. (Ed.). (1959). *Kolomyiky* [Kolomyikas]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR, 104–121. [in Ukrainian].
3. Klyn, V. L. (1980). *Ukrainska radianska fortepianna muzyka* [Ukrainian Soviet piano music]. Kyiv: Naukova dumka, 316 p. [in Ukrainian].
4. Kozarenko, O. & Kolessa, M. (2004). *Peredmovna do notnoho vydannia* [Preface to the musical edition]. *Kolomyiky dlia fortepiانو*. Lviv: Spolom, 18 p. [in Ukrainian].
5. Sadova, L. (2000). *Zhanr kolomyiky u fortepiannii tvorchosti V. Barvinskoho* [A genre of kolomyika in piano works by V. Barvynskiy] *Statti ta materialy: zbirnyk statei* (Ed.). Hrabovskiy, V., Drohobych: Vidrodzhennia, pp.5–6 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22.03.2017