

---

**РЕЦЕПЦІЇ РОМАНТИЧНОЇ СТИЛІСТИКИ  
У СКРИПКОВИХ МІНІАТЮРАХ А. СОЛТИСА**

---

Стаття пропонує огляд жанрово-стильових тенденцій розвитку скрипкових мініатюр у творчості представників західноукраїнської композиторської школи першої половини ХХ століття, зокрема, висвітлення впливів романтичної стилістики. У цьому аспекті показовою є п'єса «На полонині» з циклу «Дві п'єси для скрипки і фортепіано» А. Солтиса, виявлення стилістичних особливостей якої становить *мету* даної наукової розвідки.

Вирішальними чинниками у виборі галицькими композиторами сталих жанрових орієнтацій виступає свідомо потреба особистого самовиразу в повноводному руслі національної музичної культури. До цього долучається турбота про демократичне спрямування власної творчої інтенції, адресованої як елітарним смакам меломанів, так широкій слушаській аудиторії.

Постійне творче тяжіння до певних жанрових першоджерел природно узгоджується з національною свідомістю українських музикантів, де емоційно відкрита, чуйна і співуча слов'янська душа контрастно намагається темпераментним, активно-дієвим рухом. Паралельною мотивацією виступає і мистецька необхідність черпати натхнення у царині національного фольклору і віддавати запозичене сторницею — вже в професіональному, художньо-майстерному відшліфуванні. Супутніми цим художньо-естетичним засадам є дидактичні обґрунтування, повсякчасно пов'язані з дбайливою та наполегливою розбудовою й збагаченням вітчизняного навчально-педагогічного репертуару для юних музикантів, зокрема, скрипалів<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Особливу опіку щодо створення фахового репертуару для скрипалів і «студіюючої молоді» (вираз В. Барвінського) виявляли представники старшого і середнього поколінь західноукраїнської композиторської школи. Причетними до цього були, в першу чергу, С. Людкевич, В. Барвінський, а згодом Р. Сімович, А. Кос-Анатольський, В. Флис та інші. Ідея виховання юних музикантів на зразках національного музичного мистецтва яскраво й практично реалізовувалася власне у сфері інструментальної мініатюри, зокрема, скрипкової. «Естафету» вони передали своїм вихованцям по класу композиції. За цим стояла ширша проблема — плекання нових національних музичних кадрів. Високу громадянську місію українського композитора і педагога А. Кос-Анатольський назвав священним обов'язком, остереігаючи від бездіяльності «гробокопательів української національної культури» (виступ на III з'їзді СКРУ 1956 року).

До першої панорамної групи творів — *canto violino* — органічно приймають пісенні скрипкові елегії, колискові, романси і плачі, а також неозначені за назвою та жанровою приналежністю «безіменні» п'єси ліричного характеру, часто-густо написані на основі наспівних народних мелодій чи поетично стилізовані в дусі ліричної української пісенності. Навіть вибірковий перелік цих сольних скрипкових композицій (у супроводі фортепіано) переконає в стилістичній схильності галицьких майстрів до творчого заангажування пісенними стимулами: «Сумна пісня», «Народна мелодія» та «Елегія» на оригінальну тему В. Барвінського, «Колискова» № 2, «Голосіння» та П'єса на мелодію народної пісні «Ой зацвіли фіалочки» С. Людкевича, «Колискова» Р. Сімовича, «Романс» з балету «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського тощо. Накреслена вище лінія «пісенного» внеску в галузь сольної скрипкової літератури домінує в історичній еволюції західноукраїнської композиторської школи впродовж першої половини ХХ ст., проте її специфічно-родове продовження спорадично виявляється і в наступні десятиліття (до прикладу, «Пісня» В. Флиса, «Колискова» М. Скорика та «Колискова» для скрипки і фортепіано О. Левковича чи, врешті, «Романс» І. Небесного).

Друга група композицій — *pittoresq violino* — вирізняється рельєфною присутністю танцювального «коду». Свідченням цього є наявність численних скрипкових танців, танків, а також *quasi*-танцювальних композицій, де іманентні ознаки танцювальності модифікуються у марш або скерцо.

До цієї групи належать твори вільного фантазійного характеру, а також певне коло п'єс, тематичну основу котрих являють фольклорні цитати інструментальних награвань з подальшим варіюванням, а також наслідування (або епізодичні вкраплення) характерної ритміки народного танцю. Свободу творчої інтерпретації народних жанрово-танцювальних витоків багатогранно презентують «Козачок» і «Циганський танок» В. Барвінського, «Чабарашка» та «Сарабанда» і «Сальтарелло» С. Людкевича, «Куяв'як» А. Солтиса, «Танець Дзвінки» А. Кос-Анатольського. Окремим, але доволі розповсюдженим випадком можна вважати компонування скрипкових мініатюр, які «ховають» за декларованою авторами «не-танцювальною» назвою типологічні прикмети народних танців, якот: «Гумореска» В. Барвінського, «Марш» А. Солтиса, «Кізочка з колядою» С. Людкевича, «Скерцо» М. Скорика та ін.

Врешті, ряд скрипкових творів, написаних представниками львівської композиторської школи, демонструють взаємодоповнює, паритетне зіставлення *пісня-танець* у межах цілісної масштабної композиції. Ця прикметна риса часто простежується, зокрема, в жанрі варіацій («Варіації на народну тему» С. Людкевича) та сюїти (зразки скрипкових сюїт А. Солтиса і С. Людкевича, «Прикарпатська сюїта» Б. Шиптура). За подобою народної традиції, широко розповсюджені в прикарпатському

та карпатському регіонах, утворюються пісенно-танцювальні цикли або двочастинні (іноді — багаточастинні) контрастно-складові композиції на кшталт «думки-шумки» в її галицькому варіанті («Спомини з гір» та «Для розради» В. Безкоровайного, «Пісня і танок» В. Барвінського).

Помітне розширення жанрового спектру скрипкової мініатюри у творчому доробку західноукраїнських композиторів відбувається в середині ХХ століття. Збагачується коло авторських персоналій, у результаті прогресуючої розбудови та розквіту львівської композиторської школи вливаються свіжі творчі сили різного стилістичного і неповторно-індивідуального спрямування. На зміну послідовно культивованим у минулий історичний період скрипковим «пісням» і «танкам» уже від початку 50-х років приходять нові, а почасти й більш радикальні жанрові експерименти з ухилом як до постромантичних інспірацій та необарокових «переспівів», так і відверто постмодерних інтенцій. Останнє простежується на ґрунті різноманітних скрипкових поем, рапсодій і, особливим чином, у площині програмної музики. Колишне легко ідентифіковане пісенно-танцювальне «амплуа» набуває більш вибагливого осмислення, принаймні на тлі глибинних процесів, які «розвивають» конфігурацію традиційної композиційної структури і спрямовують її русло в бік вільної поемної форми. У певному сенсі це зумовлюється і суттєво оновленою поетикою новітніх скрипкових творів, яка переростає рамки прикладних пісенно-танцювальних жанрів.

Показовими у цьому сенсі є, до прикладу, наступні твори, котрі в різний спосіб ілюструють цей жанровий «прорив»: «Закарпатська рапсодія» та «Поема» А. Кос-Анатольського, «Пісня-поема» М. Корчинського, «Каприс» В. Флиса, Три поеми для скрипки і фортепіано, «Соноріта» і «Капричіо» для скрипки соло А. Нікодемівича, «Алегро» М. Ластовецького. Із програмних скрипкових мініатюр новий жанровий ракурс накреслюють написані в різні десятиліття, але повсякчас заслужено популярні в концертній виконавській практиці скрипалів сольна композиція «Біля водограю» А. Кос-Анатольського і доволі дистанційована за часом написання та «мовно-виразовою» стилістикою п'єса М. Скорика «*A-RI-A*» (для віолончелі або скрипки з фортепіано).

У хронологічних рамках творчого доробку Адама Мечиславовича Солтиса знаменною є поява *Двох п'єс для скрипки з фортепіано* (1947)<sup>2</sup>. До нього увійшли яскраво характерні композиції, зіставлені за принципом жанрового та образно-емоційного контрасту. Це лірико-психологічна замальовка «*На полонині*» і бадьоро насажений, енергійний «*Марш*».

<sup>2</sup> Час написання і назва твору вказані в сучасному авторитетному довідниковому виданні (див. : [4, с. 278]), тоді, як у першому монографічному дослідженні, присвяченому композитору й виданому 35-ма роками раніше, згадка про цей твір відсутня (див. : [2]).

У скрипковій спадщині композитора зазначений опус є своєрідною «експозицією», де виразно демонструються провідні творчі уподобання автора: тяжіння до романтичної поезії, з одного боку, і, з іншого, звернення до жанрово-побутової тематики та зображення картин повсякдення. Отже, на одному полюсі — мрія, поринання в трепетно-ліричну стихію суб'єктивних переживань, на другому — тонізуючий ритм життя, гомінке відлуння об'єктивної реальності. Гармонійно узгоджене сполучення суб'єктивного і об'єктивного планів засвідчує цілісність творчої натури композитора. Саме ці риси переконливо презентовані в першому серед відомих широкому загалу скрипкових творів митця.

Вбачати в скрипковому «диптиху» А. Солтиса риси циклу немає достатніх підстав (принаймні з огляду на традиційне тлумачення циклічної композиції) внаслідок відсутності в його загальній архітектоніці спеціально спланованих і практично втілених цементуючих факторів. Проте, в логіці драматургічного компонування переконливо простежується показова тенденція: спрямування образно-сислового розвитку від особистісних почувань і прагнень до радісно-оптимістичного ствердження життя — в святково урочистих й барвистих шатах маршу-процесії. Як наслідок, перша з п'єс цього опусу може бути трактованою в дусі ліричної «прелюдії», а друга — як смислове його завершення або своєрідний фінал (із притаманним йому активним рухом і емоційно піднесеним пафосом).

Тандем суб'єктивного і об'єктивного у «Двох п'єсах для скрипки з фортепіано» А. Солтиса очевидний, і в цій дуалістичній єдності можна побачити певну ознаку циклізації, тобто утворення двочастинного циклу як завершеного й замкненого кола, яке обіймає сутнісні сторони життя, його чільні грані. Можливо, саме таке композиційне рішення найбільше імпонувало уподобанням композитора<sup>3</sup>. У свою чергу, це впливатиме на інтерпретацію скрипаля, у виконанні якого зазначений твір має звучати у повній «двофазній» версії — як контрастний двочастинний цикл. Втім, кожна з п'єс згаданого опусу по-своєму самодостатня (в сенсі мистецького втілення змісту, вияву специфіки авторського письма та артистичної демонстрації виразових можливостей скрипкової музики), тож не програє навіть за умов

<sup>3</sup> На основі зазначених Двох п'єс для скрипки і фортепіано композитор невдовзі компонує 3-частинну Сюїту для того ж складу (1952–1953), додаючи до неї «Танок» в якості фіналу та переставляючи місцями попередньо написані п'єси. Тож накреслений раніше проект циклічного об'єднання мініатюр знаходить у доробку композитора як творче доповнення (тричастинний сюїтний цикл), так і незаперечне підтвердження їх взаємозв'язку. З. Лісса вбачає в Сюїті спірання автора на польський фольклорний матеріал, чим обґрунтовується подана нею розгорнута назва: Сюїта на польські теми (див.: [3, с. 186]). В інших музично-теоретичних розвідках таке безумовне апелювання до польської першооснови не спостерігається.

виокремленого виконання. Засвідчує це і концертна практика скрипалів-віртуозів, і включення окремих п'єс «диптиху» в педагогічний репертуар.

П'єса «На полонині» вражає ліричною наснагою і художньо довершеним «*bell canto*» скрипкової кантилени. Поетика та виразова палітра цієї скрипкової мініатюри дозволяє позиціонувати її як лірико-романтичну поему. Всупереч програмно налаштованій назві твору, яка спонукає до пошуку в п'єсі живописно-пейзажних семантичних знаків, ми не знайдемо акцентування звуконаслідувальних прийомів та алюзій пейзажного роду (на кшталт, наприклад, візуальних чи слухових вражень від гірського краєвиду). Звукопис виявляється у завуальованій формі і поступається місцем лірико-психологічному висловлюванню. Не сопілкове награвання, не відзови трембіти чи переливчасті вібрації лісу-вітру потоку лунають у звукопросторі твору, а голос душі, вщерть наповненої красою землі та жагою щастя й повноти буття.

Образно-смысловий ряд переведений більшою мірою в суб'єктивну площину, де щиросердечне висловлювання «ліричного героя» є багатовимірним, тонко нюансованим змінними настроями. Виражена музикою п'єси лірична рефлексія зумовлюється не так спогляданням карпатського виднокоча його очима, як суб'єктивно-психологічною реакцією на цей живописний образ. Оточуюча природа резонує внутрішнім психологічним станам героя, сприяє народженню і натхненному злету пісні зачарованої душі. Такого роду лірико-психологічний кордоцентризм — один із аспектів романтично заангажованої естетики автора.

Будова п'єси «На полонині» струнка, симетрично збалансована й водночас динамічно спрямована у своєму вираженому композиційному рішенні. Основою її є складна тричастинна форма з ліричним вступом і контрастним епізодом у центрі. Особливого сенсу набуває динамізована реприза — кульмінаційна вершина смыслового розвитку, за якою слідує кода. Коло образно-смыслового розвитку у формі замикає повернення до початкової теми, поданої в репризі на вищому емоційному рівні, з посиленням лірико-патетичного звучання. Композиційний план відображує наступна формула-схема: Вступ —  $ABA_1$  — Кода.

Обрана композиційна структура уможливує зіставлення контрастних образно-емоційних сфер (взаємодія експозиції та репризи з тематично оновленим змістом середнього розділу), а також утвердження в репризі пріоритетної ролі початкової теми-образу. Повернення останнього замикає тривалий і багаторівневий тематичний «ландшафт» тричастинної форми, творить репризне тематичне обрамлення композиції, заакцентує домінуючу роль лейтобразу в загальній образно-смысловій панорамі. Висхідний драматургічний профіль п'єси спрямований до вершини — видозміненої репризи, до якої долучається лірична післямова.

Обриси головних складових розділів у формі п'єси «На полонині» виразно простежуються завдяки авторським вказівкам у нотному тексті: *Andante* є девізом експозиційного розділу, початок центрального епізоду позначений *Più mosso*, а початок репризи — *Tempo I*. Масштабні пропорції розділів наступні: експозиція та реприза займають 32 такти, середній епізод — 25 такти. Лаконічний вступ виражений нестійкою 4-тактовою побудовою, а кода — 9-тактовим заключенням. Між експозицією і серединою форми наявна додаткова, але тематично рельєфна перехідна побудова в межах 7 тактів.

Доволі типізована композиційна структура, якою традиційно вважається складна тричастинна форма, буквально «оживає» в руках Майстра, набуваючи особливої пластики й динаміки розгортання. Не останню роль у ліричному та емоційно мінливому потоці композиції відіграє гармонійно врівноважене і надивовиж міцно переплетене співвідношення ансамблевих партій. Злагоджений, тонко синхронізований дуєт скрипки і фортепіано в процесі розгортання форми часто перетворюється у діалог: коли в загальному звучанні розчиняється скрипкове соло, у хвилюючу оповідь-сповідь включається фортепіано, по-своєму «доспіваючи» ще не висловлене до самого денця трепетне почуття — як відлуння чи продовження, а подекуди й випередження його наступного сплеску. Звідси — ініціюючі «зачини» фортепіано в репризі та коді, його журливо-експресивне «соло» в переході до центрального розділу. Суттєвим фактором у вільній модифікації типової форми є, окрім того, динамізуюча роль сполучних зв'язок-переходів, стрімке й водночас переливчасте «повноводдя» тонального плану, а також техніка варіювання провідних ритмо-інтонаційних побудов.

Композитор влучно послуговується гнучкими тонально-гармонічними ланками-сполучниками, які заповнюють «хвилини мовчання» скрипкового вислову і забезпечують злиття тонально контрастних частин (19–22 тт.) і розділів (32–38 тт.). У течію невпинного настроєвого нюансування загальної ліричної емоції включаються інтригуюче оманливі гармонічні еліпси, хистке балансування мажоро-мінорних барв, колористичні ладотональні зіставлення-переключення, тривалі ділянки нагнітання експресії на нестійкій домінантовій «педалі» і напружених передітках — хист композитора у цій виразовій площині дійсно вражаючий і складає чи не головну прикмету його романтичного за глибиною суттю творчого стилю.

У тому ж аспекті заявляє про себе широко застосоване варіювання, що пронизує практично всю композицію, спостерігається, передусім, у варіантних перетвореннях наскрізно проведеного мотиву висхідної терції, втіленої в різному ритмічному та інтонаційному оформленні, зокрема: восьмими — у початковому мотиві експозицій-

ного періоду і в другій, розвиваючій частині експозиції (в основному, в мелодії скрипкової партії, 23–29 тт.), у зв'язці-переході перед епізодом (терцієвий за амбітусом мелодичний хід у партії фортепіано, перша доля 33-го такту), в сполученні четвертної з половинною — у центральному епізоді (партія скрипки, 39 і 41 тт.). Під різним гармонічним освітленням терцієва поспівка востаннє інтонується та завершується кодою<sup>4</sup>.

Окрім утворення однорідного інтонаційного поля, ця ж провідна моноінтонація вносить у твір яскравий семантичний нюанс — мрійливо виголошений ліричний поклик, а подеколи ніжно-благальне чи навіть пристрасно жагуче поривання. Послідує за цим висхідним терцієвим ходом мелодичне продовження має, зазвичай, нисхідне спрямування, яке наче «гасить» його замріяний злет і лірико-патетичну потугу.

Ця показова для твору врівноваженість мелодичного підйому і спаду провідної «лейтінтонаційної» моделі містить у собі, наче в концентрованому фокусі, всю проекцію музичної форми. Лірична теза, виголошена на початку кожної частини, неодмінно матиме подальшу інтенсифікацію і збурення емоцій, яке, проте, після досягнення апогею завжди вгамовується, «згортаючи» динамічний рівень у посткульмінаційній зоні в регістрово-теситурному спаданні та агогічному вповільненні (п'ятикратне застосування *poco rallentando* впродовж твору). Фазова драматургія — із численними мелодичними хвилями (досягнення гребеня з наступним спуском мелодичної лінії) — характерний для композитора спосіб формулювання живої і трепетної думки, індивідуального поетичного вислову та власного творчого відчуття й утілення духу романтичної поемності<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Схильність А. Солтиса до варіювання подібної моноінтонації, а саме мікромотиву висхідної терції (від терції до квінти тонічного тризвуку) виявляє й інша його композиція — повільна частина Другої симфонії (1946). На це вказує дослідник галицької композиторської школи Л. Кияновська [1, с. 276]. Збіжність моноінтонації в двох різних творах композитора, що виникли майже впритул за часом написання, є велими показовою тенденцією зрілого періоду творчості. Орієнтиром для А. Солтиса у цій стилістичній (романтично-поемній) ознаці є не чітко накреслений монотематизм симфонічних «Прелюдів» Ф. Ліста, а, більшою мірою, наприклад, його ж фортепіанна п'еса «Забутий роман» — зразок вільного перетворення замислено-ліричної поспівки, «розсіяної» чи зашифрованої по всьому тематичному «горизонту» музичної композиції.

<sup>5</sup> Таку ж фазовість крещендууючої драматургії виявляє процес розвитку Другої симфонії А. Солтиса, створеної роком раніше Двох п'ес для скрипки і фортепіано (див.: [1, с. 277]). Вочевидь, цей факт не є випадковим, він засвідчує стилістичне уподобання композитора в плані формотворення і вибудовування образно-сислової фабули музичного твору.

Художньо-поетичний зміст п'єси розкривається поступово, кількома стадіями. Емоційно-психологічний стан мінливий, із численними переходами від одного ліричного настрою до іншого, що наче миготять у спогадах і мріях<sup>6</sup>.

Наспівно-мелодійний вступ фортепіано причаровує ладовою дво-значністю і мерехтливими світлотінями: меланхолійний *g-moll* в умовах тональності *F-dur*. Чотири дрібні мотиви-хвильки мінорно забарвлені плагальними гармоніями *F-dur*: II — II<sub>2</sub> — VII<sub>7</sub> — (II<sub>4</sub><sup>6</sup>) — D<sub>7</sub> — T. Перше речення експозиції (8 т.) — світла лірика, осяяна немов «барвами погожої днини»: «пасторальний» *F-dur* (з бурдонною квінтою басів та бі-функційним нашаруванням *D* і *S* на тонічний органний пункт), солодко-мрійлива кантілена скрипки (*mezzo-piano*), якій у наспівному дуєті вторить нижнім голосом фортепіано. Мелодія скрипки (у теситурі жіночого голосу) інтонує, м'яко пульсуючі, наче «заколисуючі» в гойдально-му русі регулярно-періодичну ритміку.

Мелодична основа початкової теми нагадує інтонації польської народної пісні «О фіалонька лісова»<sup>7</sup>. Вона є для композитора радше початковим імпульсом власного творчого самовиразу, аніж етнографічним калькуванням чи точним відбитком: мелодія пісні подається в специфічній гармонічній оправі, набуває в процесі розвитку значного переінтонування — в характері лірико-екстатичного, романтичного висловлювання. «Ковток» із фольклорного джерела додає снаги творчій фантазії автора, яка надалі розливається потужним суб'єктивно-романтичним потоком.

Перша образна модифікація — у бік суб'єктивної сумовито-ліричної експресії — настає в другому реченні початкового періоду, де мелодія повторена в журливих сутінках *g-moll* (з переходом у *d-moll*), із «зойком» форшлагу та у вищій теситурі. Наполегливо питальна кінцева інтонація скрипки відлунює у фортепіанному доповненні, але з іншим смисловим забарвленням — у дещо понурому та одночасно експресивному тоні (різке переключення у *f-moll* і *mezzo-forte*).

Затактова ямбічно-висхідна мелодична октава скрипки ініціює початок другої частини експозиції (від 22-го такту), де лірична емоція сягає першого кульмінаційного піднесення. Розвиток висхідної «лейттерції» у скрипковій партії інтенсивно спрямований до завоювання шоразу ширшого діапазону і досягнення лірико-патетичної

<sup>6</sup> Л. Кияновська визначає такий характер протікання форми-змісту, як особливий тип медитативного мислення — «рефлексивний»: «Зосередження на одному емоційному стані, на одному переживанні, яке, проте, не існує в застиглому вигляді, а внутрішньо мінливе, переходить від одного відтінку до іншого» [1, с. 275].

<sup>7</sup> На це вказує автор монографії, присвяченої А. Солтису [2, с. 47].



кульмінації (ля третьої октави). Гармонічна основа партії фортепіано — максимально напружена домінанта *F-dur*, витримана впродовж дев'яти тактів (23–31 тт.), яка не знаходить розв'язання, натомість прокладає шлях — через тональні співставлення *g-moll* і *Es-dur* — до *d-dur*'ної фортепіанної зв'язки-переходу. З цієї миті включається бен-тежно-дзюркотлива пластична фактура, яка заволодіває простором наступного розділу.

Центр композиції (*Più mosso*) підносить емоцію до другої кульмінації — трьома висхідними хвилями в межах розширеного періоду (три динамічно спрямовані речення: 8+8+9 тактів). На струні «*G*» скрипка експресивно, «віолончельно» інтонує ритмічно синкоповану мелодію, позначену альтерованими ступенями *D-dur* (IV високий щабель *gis*<sup>1</sup>) — алюзія до фольклорного походження мелодичної теми. Нижня лінія фортепіано творить супровідний голос у комплексному ритмі. Октавне перенесення мелодії скрипки і мелодико-ритмічна видозміна болісно-експресивної теми, що підсилена домінантовим басом, приводить до тихої кульмінації в третій октаві, яка поступово згортається на тлі застиглої в очікуванні розв'язки домінанти.

Реприза (*Tempo I*) барвисто розквітла, пожвавлена тріольним ритмом акомпанементу. Звукова тканина стає більш рухливою, динамічно пульсуючою. В кульмінаційній точці скрипка підносить мелодію до «надхмарної» вершини — «*c*» п'ятої октави. Згодом основна тема відлучує початковою моноінтонацією в 10-тактовій коді. Наприкінці твору в найвищій теситурній позиції скрипкової партії бринить й мрійливо завмирає пролонгована терція тоніки *F-dur* — наче погляд, замислено спрямований вдалечинь.

Підсумовуючи огляд показових для А. Солтиса рис його індивідуального стилю на матеріалі п'єси «На полонині», звернемо увагу на його національні ознаки, які органічно сполучаються з романтичними інтенціями, котрі об'єднуються в гармонійній рівновазі.

Так, зокрема, національне, а — ширше — слов'янське коріння (польське та, безумовно, українське) спостерігається в наступних моментах: 1) тематична основа композиційних розділів твору — виразна алюзія до фольклорних джерел — заснована на інтонаціях польської та української пісенності (в тому числі наспівно-колицкова «польська» головна тема, як і виразно «карпатсько-гуцульська» лірико-експресивна тема центрального епізоду); 2) фактурний план, до якого ненав'язливо, але доволі однозначно залучаються «бурдонні» квінти, нагадуючи «гудіння» басолі чи дуди — від польської, наприклад, народно-виконавської традиції; 3) ладово специфічне

забарвлення провідних тем, пов'язане з відтворенням «народних» (діатонічних) ладів, як, приміром, у проявах дорійського нахилу в II реченні експозиції чи «гуцульського» ладу (із високими IV та VI ступенями) — в ритмічно викресаній темі епізоду *Più mosso*; 4) принципи розвитку, де домінуючим фактором є мелодико-ритмічне (по-співкове) варіювання — явний ухил до народних традицій пісенного формотворення.

То ж опору на народний наспів, виявлену в численних творах А. Солтиса, слід розуміти, як спосіб національної самоідентифікації композитора, а романтичну складову його творів — як вищий рівень емоційно-психологічної самореалізації творчого обдарування автора.

### Список використаних джерел

1. Кияновська Л. О. Галицька музична культура XIX–XX ст. : навч. посібник / Л. О. Кияновська. — Чернівці : Книги-XXI, 2007. — 339 с.
2. Лежанська З. Адам Мечиславович Солтис. Нарис про життя і творчість / З. Лежанська. — К. : Музична Україна, 1969. — 147 с.
3. Лисса З. Солтыс / З. Лисса // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / [ред. Ю. Келдыш]. — М. : Сов. энциклопедия, 1981. — Т. 5. — С. 186.
4. Муха А. Композитори України та української діаспори / А. Муха. — К. : Музична Україна, 2004. — 221 с.

**Гаргай О. М. Рецепції романтичної стилістики у скрипкових мініатюрах А. Солтиса.** У статті здійснено огляд жанрово-стильових тенденцій розвитку скрипкових мініатюр представників західноукраїнської композиторської школи першої половини XX століття та цілісний аналіз п'єси «На полонині» А. Солтиса.

**Ключові слова:** скрипка, жанр, стиль, мініатюра, тенденція, композиторська школа.

**Гаргай О. М. Рецепции романтической стилистики в скрипичных миниатюрах А. Солтыса.** В статье сделан обзор жанрово-стилевых тенденций развития скрипичных миниатюр представителей западноукраинской композиторской школы первой половины XX века и целостный анализ пьесы «На пастбище» А. Солтыса.

**Ключевые слова:** скрипка, жанр, стиль, миниатюра, тенденция, композиторская школа

**Gargay O. Reception in the romantic style of violin miniatures A. Soltys** The article is an overview of genre and stylistic trends of violin miniatures of the Western school of composition of the first half of the twentieth century and complete analysis of the play «In the meadow» A. Soltys.

**Keywords:** violin, genre, style, miniature, trend, school of composition.