

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Дата концерту	Тип концерту	Програма
10.IX.1922 р.	Симфонічний	1. В. Желеньські. Увертюра «В Татрах» 2. Л. ван Бетховен. Симфонія № 8 3. Ф. Мендельсон. Увертюра до музики до п'єси «Сон в літню ніч».
23.XI.1922 р.	Хоровий	1. Пісні Ф. Шуберта, Льове (Löwe), 2. Гольтерман. Концерт для віолончелі з оркестром. Соліст – Ш. Глязберг. Решта програми – невідома.
XII.1922 р.	Хоровий	Пісні релігійні.
14.I.1923 р. (повторений 4.II.1923 р.)	Симфонічний	1. Р. Вагнер. Увертюра до опери «Рієнці» 2. Р. Вагнер. Увертюра до опери «Трістан і Ізольда» 3. Р. Вагнер. Уривок з опери «Парсіфаль» 4. Р. Вагнер. Два уривки з опери «Сутінки богів».
21.I.1923 р.	Хоровий	Програма невідома.
13.III.1923 р.	Камерний	1. Й. Брамс. Тріо ор.8, <i>H-dur</i> 2. П. Чайковський. Тріо ор. 50, <i>a-moll</i>
15.IV.1923 р.	Симфонічний	1. П. Чайковський. Увертюра-фантазія «Ромео і Джульєта» 2. М. Карловіч. Симфонічна поема «Станіслав і Анна Осьвенціми» 3. В. А. Моцарт. Симфонія <i>g-moll</i> .
1.VII.1923 р.	Симфонічний	1. П. Чайковський. Увертюра-фантазія «Ромео і Джульєта» 2. М. Карловіч. Симфонічна поема «Станіслав і Анна Осьвенціми» 3. Р. Вагнер. Увертюра до опери «Трістан та Ізольда» 4. Р. Вагнер. Похоронний марш з опери «Сутінки богів» 5. Р. Вагнер. Увертюра до опери «Рієнці».
9.III.1924 р. (повторений 30.III.1924р.)	Симфонічний	1. Л. ван Бетховен. Увертюра «Леонора» № 3 2. К. Гольдмарк. Увертюра «Сакунтала» 3. Г. Малер. Симфонія № 4 (соло – Броніслава Карпова).
12.IV.1924 р.	Симфонічний	Твори Й. Штрауса.
21.XII.1924 р. (повторений 26.XII.1924 р.)	Симфонічний	1. Й. Брамс. Симфонія № 3 * 2. М. Карловіч. Симфонічна поема «Станіслав і Анна Осьвенціми» 3. Р. Вагнер. Увертюра до опери «Парсіфаль».

* – твори, що звучали у Львові вперше.

УДК 78. 27; 78. 472

Т. М. МАЦІЄВСЬКА

СВІТСЬКА ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ МАКСИМА КОПКА

У статті проаналізовано вклад українського композитора Максима Копка у хорове мистецтво Галичини. Розглянуто виконавсько-хорову діяльність композитора, проведено музичний аналіз його творів, охарактеризовані особливості музичної мови, стиль виконання творів у процесі музичної драматургії нотного тексту.

Ключові слова: Максим Копко, диригент, хорове товариство «Перемиський Боян», хорова творчість.

Т. М. МАЦІЄВСКАЯ

СВЕТСКОЕ ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО МАКСИМА КОПКО

В статье проанализирован вклад украинского композитора Максима Копко в хоровое искусство Галичины. Рассмотрена исполнительско-хоровая деятельность композитора, проведен музыкальный анализ его произведений, охарактеризованы особенности музыкального языка, стиль исполнения произведений в процессе музыкальной драматургии нотного текста. Ключевые слова: Максим Копко, дирижер, хоровое общество «Перемышльский Боян», хоровое творчество.

T. M. MATSIEVSKA

SECULAR CHORAL WORK OF ART OF MAXYM KOPKO

The article represents the figure of Ukrainian composer Maxym Kopko in choral art of Galicia. Maksym Petrovych Kopko – a composer, conductor, pedagog and public figure, takes a prominent place among the Ukrainian leaders who promoted the ascension of cultural and national life in the second half of XIX century. He was an initiator and organizer of choral fellowship «Peremyshl'skyi Boyan». He also worked in a theatre department of the fellowship «Russka Besida», worked as an editor (edition of the books in Ukrainian language, organization of music and literary nights, foundation of edition «Musical Library»).

M. Kopko's musical art consists of compositions for the church, choir and music for the theatre. The most significant are writings of the composer in the choral industry where he expresses himself as a composer, conductor and community leader. It is where outlook desires and opinions, of the artist are brightly reflected.

When studying in the seminary, he gets experienced as a director of the choir of seminarists. Later on, when working at schools, seminary for female teachers in Peremyshl, he involves youth to the choral singing. Later he initiates creation of musical – choral fellowship «Peremyshl'skyi Boyan», which was established in 1891 year. The goal of the fellowship was honoring of the leaders of culture, literature, art, remarkable events in the area, popularization of Ukrainian national songs. The fellowship raised the national music art to the professional level and became the face of Ukrainian community in Peremyshl. When creating his choral compositions, M. Kopko continued traditions of his precursors – composers of Peremyshl school – M. Verbytskyi, I. Lavrivskiy and others on the basis of old Galician elegy and Liedertafel (simple harmony, homophonic – harmonic invoice).

M. Kopko wrote choral compositions for different voices on the spiritual and secular subjects. M. Kopko referred to the secular subject during all his life as a conductor and pedagog. In his secular choirs one most often can see two tendencies: heroic – patriotic and on the other hand lyrical contemplative. These two opposite spheres cause peculiarity of music language of choral compositions which continue traditions of secular choirs of the representatives of «Peremyshl school», with referring to march, chants – vivat, anthems, using the elements of patriotic feast songs in Liedertafel genre. Secular choirs of M. Kopko are devoted into such groups: 1) historical – heroic choirs: cantata «Hamalia». 2) patriotic national choirs: «De sribnolentyi Sian plyve», «Do Rusi». 3) lyrical choirs «Dumka».

The characteristic of choral heritage of M. Kopko gives the opportunity to admit the specific features of the music language of his compositions. Very important is the correlation of words (text) and music. The composer through his music tried to emphasize the meaning of poetic text and correlate music to the words. Musical language of the choir is mostly relief, melodies of wide range is built on main triads with usage of chromatic passages.

Characteristic feature of Kopko's choral singing is light soft music coloring. On its basis, music style is romantic and combines national traditions and European music romanticism.

Choral heritage of the composer is characterized by the skills and professionalism, exquisite in voice, melody richness.

The meaning of M. Kopko's music is based on Ukrainian folklore, original sounding, style of performance, intonation style. All of these created ease of the performance, uniqueness and originality of musical thinking under the direction of composer. M. Kopko belongs to the pleiad of the composers who made a huge contribution in development and becoming of professional music education in Galicia.

The article presented composer's performing choral activity, music analysis of his compositions, features of his music language, performing manner, works, in the process of dramaturgy of musical text.

Key words: *Maxym Kopko, conductor, choral society «Peremyshl'skiy Boyan», choral art.*

Період національного культурного відродження і визначення України як незалежної держави дав змогу глибше познайомитися з духовно-культурним надбанням нації, зокрема творчістю галицьких композиторів другої половини ХІХ – початку ХХ століття. Саме ці композитори своєю педагогічно-просвітницькою діяльністю заклали підвалини професійної музики, внесли вагомий вклад в музичну теорію і виконавську діяльність. Серед українських діячів, які сприяли піднесенню культурно-національного життя у другій половині ХІХ століття, належне місце займає Максим Петрович Копко (1859–1919) – композитор, диригент, педагог, громадський діяч. Він був ініціатором і організатором хорового товариства «Перемишльський Боян», працював у Відділі театру при товаристві «Руська бесіда», працював як видавець (видання популярних книжок українською мовою, організація літературно-музичних вечорів, заснування видавництва «Бібліотека музикальна»).

Завдяки таланту та наполегливості М. Копко відомий в історії національної музики як визначна особистість. Про це йдеться у дослідженнях з історії української музики у сучасних музикознавчих працях (композиторська діяльність – у книзі В.Витвицького [1, с. 63–66], статті Я. Михальчишина [11, с. 172–174], громадсько-політична – у монографії М. Черепанина [18], у статті Я. Горака [2], а також згадки у музикознавчих працях М. Загайкевич [3], Л. Ханик [17], П. Медведика [10], третьому томі шеститомової «Історії української музики» [4]).

Композиторську спадщину М. Копка складає хорова (світська і церковна), пісенна творчість і музика до творів для театру.

М. Копко доклався до розвитку хорової галузі не лише як композитор – він був також хоровим диригентом, організатором хорів, співаком. У сукупності цих сфер діяльності яскраво відобразилися світогляд, прагнення, переконання митця. На жаль, хорова творчість композитора, навіть у музикознавчих дослідженнях перерахованих вище авторів, висвітлювалася принагідно, поверхнево і вибірково. Предметом спеціального цілісного аналізу вона ніколи не була. Тож актуальність дослідження зумовлюється потребою нового перегляду, оцінки хорової творчості митця.

Мета статті – висвітлити вклад митця у хорову музичну творчість та хорове виконавство.

Хоровим диригуванням М. Копко почав захоплюватися ще навчаючись у духовній семінарії, керуючи хором семінаристів. Працюючи в школах, гімназії, жіночій учительській семінарії в Перемишлі, він залучав молодь до хорового співу. Газета «Діло» писала про «гарний хоровий спів» учнів Перемишльської гімназії під керівництвом М. Копка [12]. Згодом він засновує музично-хорове товариство «Перемишльський Боян» в 1891 році, метою якого було відзначення діячів культури, літератури, мистецтва, видатних подій у краю, популяризація творів українських і зарубіжних композиторів, української народної пісні.

Товариство підняло на професійний рівень музично-національне мистецтво і стало обличчям української громади Перемишля і його околиць. Під керівництвом М. Копка хор часто виступав з концертами у містах і селах Галичини (Львові – 1892 р., Станіславі – 1893, Стрию – 1893, Бережанах – 1894 р. Коломиї – 1892 р.), а також у містах Східної України (Харків – 1893, Полтава – 1892, Бердичів – 1892 р.).

Перший виступ «Перемишльського Бояна» відбувся 12 березня 1892 року на вечорницях «Руської бесіди». Диригував хором М. Копко відомий не лише як талановитий диригент, але й як співак-соліст (два баритонові соло М. Копка «До Русі», І. Воробкевича «Ой чого ти почорніло»). Виступ хору публіка сприймала з ентузіазмом [13]. 19 березня 1892 року у музич-

но-вокальному вечері «Руської бесіди» брав участь хор «Перемишльський Боян». У виконанні хору прозвучали «Де Сян пливе» М. Копка, хор «Закувала та сива зозуля» – хор з «Вечорниць» П. Ніщинського. «Виступ хору сподобався слухачам», – писала газета «Діло» [14]. 6 липня 1893 року на день св. Івана відбувся концерт (у присутності владики Юліана Пелеша), на якому був виконаний твір М. Копка «Хор козаків» з кантати «Гамалія» на слова Т. Шевченка, В. Матюка «На розвалинах старого Галича» та інші. Газета «Діло» писала, що «концерт дуже удався» [16].

Згодом у програмі концертів «Перемишльського Бояна» все частіше з'являються власні твори композитора. (Виступ «Перемишльського Бояна» 6 липня 1892 р.: М. Копко «Хор козаків» з кантати «Гамалія», В. Матюк «На розвалинах Галича», А. Вахнянин «Ура, у бій!» хор з опери «Купало»; Виступ «Перемишльського Бояна» 19 березня 1892 р.: М. Копко «Де Сян пливе», П. Ніщинський «Закувала сива зозуля» хор з опери «Назар Стодоля»; Виступ «Перемишльського Бояна» 1 квітня 1893 р.: М. Копко «Благообразний Йосиф», І. Лаврівський «Іскупил ти еси», Д. Бортнянський «Услыш, Боже» d-moll). Численні виступи хору мали велике значення для патріотичного утвердження і культурного формування українського суспільства. Хорове товариство відіграло велику роль у відродженні музичної культури в Галичині. Воно підняло на вищий професійний рівень національне мистецтво і стало обличчям української громади Перемишля і його околиць.

М. Копко, створюючи композиції, продовжував традиції своїх попередників – композиторів перемишльської школи – М. Вербицького, І. Лаврівського та інших. Він опирався на старогалицьку елегію і Liedertafel (проста гармонія, гомофонно-гармонічна фактура), звертався до хорової й театральної музики як основних жанрів творчості, до маршів, кантів-віватів, гімнів.

М. Копко писав хорові твори для різних складів голосів як на духовну, так і світську тематику. Слушно виділити дві тематичні групи, які найчастіше зустрічаються у його світських хорах. Це, з одного боку, героїко-патріотична тематика, а з другого – лірико-споглядальна. Вони зумовлюють специфічність музичної мови хорових творів М. Копка.

Світські хори М. Копка поділяються на такі групи: 1. Хори на історико-героїчну тематику: кантата «Гамалія» [6]. 2. Хори патріотично-національного змісту: «Де срібнолентний Сян пливе» [8], «До Русі» [9]. 3. Ліричні хори: «Думка» [7].

Хоровий твір «Де срібнолентний Сян пливе» написаний у 1892 році на слова Г. Цеглинського. Тогочасна преса – газета «Діло» – так схвально відгукувалася про виконання цього твору: «До найкращих точок програми належали твори чоловічого хору, який складався переважно з учнів під керівництвом М. Копка». Ця композиція дуже мелодійна, видержана в дусі народних мелодій, дуже всім подобалася» [15]. В хорі змальовується велич України, її природа з величавими горами (краса Бескидів, полонини).

Хор написаний в мажорній тональності B-dur, у тричастинній формі, яка відповідає сферам поетичного тексту. Починається твір величаво (maestoso) квартовим мелодичним рухом. Чотириголосний виклад гармонії з динамічним наростанням звука із використанням акцентів і tenuto на кульмінаційних словах підкреслюють текст твору: «Де срібнолентний Сян пливе, хрустальноводий Прут реве, де бистротечний наш Дністер і Славутиця наш Дніпро».

Друга частина проходить в темпі Più mosso зі зміною ритму (2/4). Квартовий мелодичний рух на словах «Он там мій рай, той мій рідний край» звучить то у тенорів, то у басовій партії. Між другою і третьою частинами композитор вводить соло баритона, яке звучить на фоні хорового супроводу і *murmurando*. Музика соло відтворює патріотизм тексту на словах «Верхами до Бескид стремить, де рідне слово гомонить, де рідним звуком пісня гомонить, там Русь-Україна живе». Реприза повністю відтворює експозиційний розділ.

У музичній інтерпретації тексту основний акцент композитор поклав на чіткий ритм і динаміку. Збуджене, напористе звучання хору підкреслюється збільшеними ритмічними тривалостями у кадансових кульмінаціях і п'ятитактною побудовою музичних речень.

Найбільшої популярності мала кантата М. Копка «Гамалія», написана в 1894 році на слова Т. Шевченка для чоловічого, жіночого і мішаного складу хору з солістами – соло тенора, баритона і баса. Композитор, йдучи за поетичним текстом Т. Шевченка, створив наскрізну

форму, у якій виділяються десять змістових епізодів: 1. Ой нема ні вітру, ні хвилі з нашої України. 2. Отак у Скутарі козаки співали. 3. У туркені. 4. Дрімас в гаремі – в раю Візантія. 5. О, милий Боже України. 6. Ріж! і бий! 7. Реве гарматами Скутара. 8. Реве, лютує Візантія. 9. Наш отаман Гамалія. 10. Сонце хвилю червонить.

Зіставлення темпу, ритму й тональності, *solo* і *tutti* підкреслюють велич композиції. Композитор вводить в кантату багато речитативів, цілий сьомий епізод виконує соліст – соло бас. У кантаті широко використовуються народнопісенні інтонації. Народний колорит підкреслюється зіставленням тризвуків IV–V, щільною фактурою, плагальністю.

Кантата, виконана хором семінарії на концерті 6 липня 1890 року, мала великий успіх: «Він так сподобався слухачам, що композитор повинен був його повторити».

Втілення шевченківської тематики в музику кантати дає можливість аналізувати її хори. Драматургічно епізоди кантати побудовані на контрастах. Так, розповідний характер першого епізоду «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі з нашої України» контрастує з драматичністю другого «Отак у Скутарі козаки співали, співали сердеги, а сльози лились, тугу домовляли», а той з танцювальним характером третього епізоду «У туркені по тім боці, хата на помості. Гай, гай, море грай, поїдемо в гості». Наспівне аріозо соло баритона «Дрімас в харемі – в раю Візантія і Скутар дрімас: Босфор клекотить, неначе скажений...» в діалозі з хором четвертого епізоду контрастує з героїкою наступних частин «Ріж! і бий! Мордуй невіру бусурмана» і стрімким танцювальним темпераментом останніх частин «Наш отаман Гамалія, отаман завзятий, поїхав по морю гуляти, слави здобувати...»

Починається кантата з хору козаків «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі», написаного в простій тричастинній формі, в якій реприза видозмінено повторює матеріал першої частини, а середня частина з вільним музичним розвитком. Два перші рядки вірша «Чи то раду радять, як на турка стати» припадають на чотиритактову музичну фразу, яка розкриває поетичний текст, сповнений глибокого хвилювання. Виконується вона *Tempo di Marcia*, акордова фактура дуже насичена, побудована на динамічних контрастах, протиставленні *f* і *p*.

Пульсуючий ритм мелодії на одній ноті, наростаюча динаміка відтворюють зміст твору Шевченка. Всі голоси хору в цій частині проходять в гармонічному розвитку, який відіграє велику роль у створенні музичного образу. Дещо протилежне спостерігається у змісті середньої частини «ой заграй, заграй, синеньке море». Для того, щоб підкреслити думку про світлу віру у майбутнє, композитор використовує компактне звучання чоловічого хору у високому регістрі, акордовий склад з відповідним ритмічним рисунком, який сприяє чіткому донесенню тексту.

Засоби хорового розвитку в репризній частині майже такі самі, як і в першій. Різниця тут лише у поліфонічній активізації голосів хору в момент підходу до кульмінації. Імітаційний виклад створює цікавий колористичний ефект, тісно пов'язаний з художнім образом. Хорова інструментовка сповнена глибокого змісту у відтворенні музичного образу.

Другий хор кантати продовжує думку першого. Він розпочинається з соло баритона «Отак у Скутарі козаки співали». На словах «застогнав широкий, стрепенув хвилю ревучи, далеко-далеко у синє море» вступає мішаний хор. Головні принципи музичного розкриття цих двох віршів мають багато спільного (гармонічний розвиток переважає над мелодичним, складний акордовий рух). Гармонія виконує провідну роль і відзначається перевагою над мелодичною лінією верхніх голосів. Перша частина складається з двох музичних побудов, друга має розробковий характер, третя – дещо видозмінена реприза. Перший період першої частини хору позначений схвильованістю і драматизмом (швидкий темп *Allegro*). У другій побудові першої частини висхідний рух секвентних мотивів, настійне повторювання домінантового органного пункту басами передають текст твору Шевченка. В середній частині хору поступове введення голосів хору і їх дальший багатоголосний розвиток приводить до кульмінації на словах «І море ревнуло Босфорову мову».

Третя частина хору повторює музичну побудову першої частини. Як і в першій частині, тут завдяки тривалому секвентному розвитку в репризі виникає драматична кульмінація на словах «Загула хортиця з лугом».

Наступний хор козаків кантати «У туркені» виконує чоловічий хор. Хор танцювального характеру проходить в темпі *Vivace*. Будова хору пов'язана з особливостями народної

куплетної пісні: це проста двочастинна форма і її варіаційне повторення. Склад вірша та зміст споріднюють його з українськими народними піснями. Хор витриманий у розповідному тоні, який відповідає змістові і розвитку художнього образу.

Четвертий хор кантати «Дрімає в харемі – в раю Візантія» розпочинає соло тенора, його продовжує жіночий хор («Любило завзятих, чубатих слов'ян»). Настирливе остинатне звучання мелодії хору на одному звуці передає напруженість змісту твору. Хор двочастинної форми, тональність As-dur.

Наступний епізод розпочинає соло баса «О, милий боже України», продовженням якого є чоловічий хор «І сором тут, і сором там».

Хор написаний у тричастинній формі. Виконується він в темпі Adagio на нюансі p, з насиченою акордовою фактурою. Характер хору підкреслюється чіткістю і гостротою ритмічного рисунка. Композитор відчув найтонші нюанси поетичного тексту і виразно відтворив наступні два епізоди кантати «Ріж! і бий! Мордуї невіру бусурмана» і «Реве гарматами Скутера» для мішаного хору. Вірш Шевченка – це гнівна, пристрасна імпровізація, яка ґрунтується на наскрізному розвитку думок. Таким самим шляхом у його музичному втіленні йде і композитор. Він реалізує ті можливості «озвучення» поетичних образів, які закладені в самому поетичному тексті. Музика наповнена внутрішньою силою і пориванням, відтворюючи шевченківський текст.

Наступний епізод «Реве гарматами Скутера, ревуть, лютують вороги» написаний для соло баса.

Восьмий хор «Реве, лютує Візантія» виконує мішаний хор в мажорній B-dur тональності. Драматизм слів «Гамалія по Скутарі – по пеклу гуляє, сам хурдигу розбиває, кайдани ломає» композитор передає хроматичними ходами, ритмічною пульсацією, які маршовим поступом нагадують маршово-похідні пісні. Закінчується частина соло тенора «наче птахи чорні в гаї».

Дев'ятий хор «Наш отаман Гамалія» написаний для жіночого складу – це поетична стилізація під козацьку пісню. Танцювальний характер, яскрава динаміка, пульсуючий ритм створюють ефект легкості відповідно до поетичного тексту.

Заключний хор – «Сонце хвилю червонить». Мажорна тональність G-dur, ритм 12/8, заокруглене фразування, оспівування опорних звуків тоніки сприймаються як палкий заклик до рішучої боротьби за волю, як гнівний протест проти гнобителів.

Хор «Думка», написаний на слова Володимира Шашкевича, належить до ліричних хорів М. Копка. Багаті барви пейзажних пастелей, філософське сприйняття довкілля, в яких за силами природи поет бачить символи людського життя і переживання – знаходять у творі вдалу інтерпретацію. Це підтверджують слова: «Ой батеньку, соловію, лиха мені днина, лишився я в полі сиротою на тім світі». Образний зміст поезії хвилює і захоплює композитора, і це відображається в музиці. В хорі піднімається проблема «людина-природа» крізь призму фольклорної символіки.

Хор написаний в тричастинній формі зі зміною тональностей в частинах (тональність першої частини d-moll, середньої – A-dur). Мелодика поділяється на квадратні чотиритактові фрази з компактним акордовим викладом, рівномірною ритмікою, використанням хроматичних ходів.

Перший епізод написаний в темпі Andante в ре-мінорній тональності. Ця тональність ніби відтворює сумну долю людини-сироти, яка звертається до солов'я, щоб той виспівав їй щасливу долю. Мелодика спокійна, прозора, зустрічаються акценти, півтонові ходи. В гармонії використовуються дисоніруючі звуки з ввідними акордами. Динаміка переважно на p з використанням crescendo і diminuendo. В другому епізоді змінюється тональність. Вона проходить в мажорній тональності A-dur. Мажор відтворює згадку про минулі, добрі часи: «був я мотилем, гуляв, як рибка від Дунаю». В кінці проходить модуляція в a-moll, яка символізує лиху долю.

Третій епізод починається словами «Думаю, думаю, борюся з собою». Вертається основна тональність ре-мінор, але змінюється темп. Вона проходить в темпі Allegro, темп скорочується на 2/4 на противагу першим двом епізодам, у яких ритм є на ¾. В мелодиці з'являються групи з шістнадцяти нот, з наростанням динаміки від p до ff з поступовим при-

швидшенням темпу й емоційним піднесенням. В кінці твору раптова зміна темпу (Adagio) підкреслює переживання про важкі часи минулого.

Характеристика хорової спадщини М. Копка дає можливість відзначити характерні риси музичної мови творів.

Музична мова патріотичних хорів переважно рельєфна, мелодика широкого діапазону, побудована на головних тризвуках з використанням хроматичних ходів. Їй притаманна квадратність з підкресленням кадансових закінчень. Такі елементи характеризують патріотичні твори композитора, які спрямовані на відзначення якоїсь події і повинні бути зручними і нескладними для виконання.

В музичній мові лірико-споглядальних творів М.Копка використовує елементи виразової системи (рівномірна ритміка, компактний акордовий виклад), через які він втілював поетичні асоціації для передачі змісту хорів.

Аналіз хорової спадщини композитора допомагає виявити риси стилю його творів. У своїй основі стиль творів М. Копка романтичний і поєднує використання національних традицій і європейського музичного романтизму. Характерною рисою хорового стилю М. Копка є світлий, м'який колорит музики. Він властивий більшості його творам, незважаючи на їх зміст, лад.

Як співак композитор мав вокальну практику й орієнтувався у зручностях вокалу і мелодії. Рівно ж важливим для цього є співвідношення слова (тексту) і музики. М. Копко старався через музику підкреслити зміст поетичного тексту й узалежнюватися від слова.

Хорова музика була провідною галуззю творчості композиторів Галичини. Л. Кияновська так пише про хорові твори того часу: «Ці хори досить вірно відображають картину етичних смаків і уподобань, показують стилістичні напрямки, співзвучні з іншими видами мистецтва, а також і певні впливи провідних європейських художніх шкіл і разом з тим свідчать про достатньо вироблену професійну хорову школу в українській музичній культурі Галичини» [5, с. 178].

Хорова спадщина М. Копка характеризується високою майстерністю і професійністю, добрим володінням формою, вишуканою фактурою, мелодичним багатством. Хорові твори були призначені передусім для духовного розвитку українського народу Галичини. У зв'язку з тим він старався втілити духовно-естетичні цілі, яким служить його творчість. Тому він підходив до композицій з боку інтерпретації духу і подій, яким присвячувалися твори.

Значення української хорової музики М. Копка в період національно-культурного відродження на початку ХХ століття сприяло значному пробудженню громадської свідомості цього періоду. Визначальним у цьому було те, що в основу своїх творів він вкладав український фольклор, своєрідне звучання, манеру виконання, інтонаційний лад з притаманною їм структурою. Все це створювало невимушеність у виконанні твору, його неповторність і своєрідність музичного мислення під керівництвом композитора.

Незважаючи на те, що його композиторська та педагогічна діяльність не завжди проходила у сприятливих умовах, М.Копко багато зробив для розвитку національної музичної культури і належить до плеяди тих композиторів, які творчістю і світобаченням внесли свою лепту в розвиток і становлення професійної музичної освіти в Галичині.

ЛІТЕРАТУРА

1. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня ХІХ століття / Василь Витвицький // [упор. В. Пилипович]. – Перемишль, 2000. – 156 с.
2. Горак Я. З'їзд українських музик 1899 року: До історії незреалізованої події / Яким Горак // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка, Серія: мистецтвознавство / [гол. ред. О. Смоляк]. – Тернопіль. – 2012 – №2 – С. 9–17.
3. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. / Марія Загайкевич // Київ : Вид-во академії наук, 1960. – 190 с.
4. Історія української музики в 6 т. / [упор. М. П. Загайкевич, А. П. Калениченко, Н. Ф. Семененко]. – Київ : Наукова думка, 1990. – Т.3 – 422 с.

5. Кияновська Л. Перемишська школа як культурологічний феномен / Любов Кияновська // Перемишль. Перемишська земля протягом віків / [за ред. С. Заброварного]. – Перемишль – Львів, 2003. – Вип. 3. – С. 173.
6. Копко М. Кантата «Гамалія». – ЦДІА. – Фонд № 514, опис №1 справа 172, арк.48–56.
7. Копко М. Хор «Думка». – ЦДІА. – Фонд № 514, опис №1 справа 172, арк. 65–68.
8. Копко М. Хор «Де срібнолентний Сян пливе». – Львів : Бібліотека музичної академії імені М. В. Лисенка.
9. Копко М. Хор «До Русі». – ЦДІА. – Фонд №154, опис №1 справа 172, арк. 69–72.
10. Медведик П. Діячі української музичної культури. Матеріали до біо-бібліографічного словника / Петро Медведик // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. – Львів, 1993. – Т. ССХХVI: Праці музикознавчої комісії. – С. 370–455.
11. Михальчишин Я. З музикою крізь життя / Ярослав Михальчишин // [упор. Л. В. Мелех-Яросевич]. – Львів : Каменяр, 1992. – 231 с.
12. Новинки // Діло. – 1892. – 2 лютого. – №. 46. – С. 3.
13. Новинки // Діло.–1892. – 12 березня. – № 52. – С. 3.
14. Новинки // Діло.–1892. – 19 березня. – № 65. – С. 3.
15. Новинки // Діло – 1892. – 2 квітня. – № 76. – С. 3.
16. Новинки // Діло.–1893. – 6 липня. – № 147. – С. 3.
17. Ханик Л. Історія хорового товариства «Боян» / Лідія Ханик. – Львів : 1999. – 122 с.
18. Черепанин М. Музична культура Галичини (Друга половина XIX перша половина XX століття): Монографія / Мирон Черепанин. – Київ : Вежа, 1997. – 324 с.

УДК 780.6 / 7.02

І. Г. БРУХАЛЬ

АНСАМБЛЬ ЦИМБАЛІСТІВ ЯК ПРЕДСТАВНИК УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ВИКОНАВСТВА

У статті розглянуто зародження і функціонування традиційного ансамблевого цимбального виконавства на Україні. На прикладі ансамблю цимбалістів села Завалів Тернопільської області, який був одним з перших ансамблів такого типу на Україні, досліджено репертуар, прийоми гри, методи навчання, типи інструмента. Проаналізовано причини виникнення та типи однорідних ансамблів цимбалістів як особливого феномена традиційної музичної культури українців.

Ключові слова: ансамбль цимбалістів, цимбали, пальчатки.

И. Г. БРУХАЛЬ

АНСАМБЛЬ ЦИМБАЛИСТОВ КАК ПРЕДСТАВИТЕЛЬ УКРАИНСКОГО НАРОДНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

В статье рассматривается зарождение и функционирование традиционного ансамблевого цимбального исполнительства на Украине. На примере ансамбля цимбаллистов села Завалов Тернопольской области, который был одним из первых ансамблей такого типа на Украине, исследуется репертуар, приемы игры, методы учебы, типы инструмента. Проанализировано причины возникновения и типы однородных ансамблей цимбаллистов как особого феномена традиционной музыкальной культуры украинцев.

Ключевые слова: ансамбль цимбаллистов, цымбалы, пальчатки.