

1.3. Микола Шамлі – відомий тернопільський композитор, аранжувальник. Степан Буранич

На небосхилі музичної культури Тернопільщини яскравою зіркою горить ім'я відомого тернопільського композитора, багатолітнього керівника оркестрових груп танцювальних ансамблів «Надзбручанка», «Червона калина», «Сонечко», фундатора української естрадної музики, заслуженого діяча мистецтв України Миколи Миколайовича Шамлі. Його музична творчість це особливе явище в історії української музичної культури Тернопільського краю. Маєстро найбільшою мірою заявив про себе як композитор і керівник оркестрових груп відомих далеко за межами Тернопілля танцювальних ансамблів «Надзбручанка», «Сонечко», «Червона калина». Його танцювальні композиції вже кілька десятиліть прикрашають концертні програми місцевих хореографічних колективів, більшість із них увійшли до золотого виконавського фонду останніх. Зроблені Шамлі оркестровки є самобутніми і неповторними, написані глибоким знанням місцевих танцювальних та оркестрових традицій, регіональної танцювальної лексики.

Про творчість Шамлі неодноразово писали як музикознавці, так і журналісти. Серед них: Олег Смоляк [8; 9; 10], Анатолій Баньковський [1; 2], Ірина Погоріла [7], Анна Золотнюк [3], Світлана Клос [4], Микола Маслій [5; 6]. Глибоко творчість Миколи Шамлі розкрито у дослідженні О. Смоляка «Микола Миколайович Шамлі. Творчий портрет». Тут зроблено акцент на творчу працю М. Шамлі з вокально-інструментальними ансамблями міста Тернополя та проаналізовано деякі його вокальні твори. Менше уваги відведено характеристиці його інструментальних творів. Інші дослідники в основному зосереджували увагу на життєвому і творчому шляху митця. Їхні розвідки переважно є загальними і недостатньо аналітичними в сенсі дослідження специфіки композиції та художньо-виражальних засобів. Саме це й актуалізує глибше дослідження творчості митця.

Мета дослідження – проаналізувати композиторський доробок М. Шамлі з точки зору його художньої повноцінності, вагомості внеску в сучасну українську музичну культуру.

Композиторська діяльність М. Шамлі розпочалася 1963 року, з часу його праці в Тернопільській обласній філармонії. Тоді в цьому мистецькому закладі працювали два професійні музиканти-баяністи, випускники Київської державної консерваторії імені П. Чайковського Валентин Погребенко та Микола Пелішенко. Почувши гру новоприбулого баяніста та поспілкувавшись із ним на музичні теми, вони порадили йому очолити молодіжно-оркестрову групу «Надзбручанка». Цей колектив у той час вже славився на Тернопіллі та далеко поза його межами майстерністю виконання місцевих і народних танців. Художнім керівником та головним балетмейстером колективу був талановитий самобутній балетмейстер, непересічна творча особистість Олександр Володимирович Данічкін. Послухавши кілька авторських творів та обробок українських і російських пісень новоприбулого музиканта, О. Данічкін інтуїтивно відчув у М. Шамлі великі потенційні можливості керівника оркестрової групи, котрі згодом втілилися в якісні танцювальні-супровідні композиції. Завдяки творчій співпраці з О. Данічкіним, а також з балетмейстерами Тернопільщини Анатолієм та Олександром Поліщуками, Тетяною Щуцькою, Зінаїдою Бирдою, Василем Сорокалітом, Ігорем Козловським, Ігорем Николишиним, у доробку М. Шамлі нараховується 56 танцювальних композицій.

У такій творчій співпраці й народилися танцювально-інструментальні композиції «Вихиляс», «Купальські заботи», «Весілля на Тернопільщині», «Каперуш», «Свати», «Гречаники», «Подольночка», «Чабани», «Надзбручанка», «Ой за гаєм, гаєм», «Ми з Надзбручанки» (привітальна), «Ой лихо не Петрусь» та інші. Зауважимо, що у цих композиціях уже проявився особистісний підхід М. Шамлі до інструментування музично-танцювальних творів. Саме в них М. Шамлі використовує

монодійний (горизонтальний) спосіб викладу музичного матеріалу. Завдяки цьому його композиції звучать злагоджено й по особливому колоритно, наближена до традиційного інструментального музикування. Це дає підстави стверджувати, що в М. Шамлі сформувалося власне особистісне («шамлівське») композитора «Я».

Помітну роль у творчому становленні М. Шамлі як композитора відіграла співпраця з відомими на Тернопіллі й поза його межами балетмейстерами Анатолієм і Олександром Поліщуками. Саме вони 1981 року очолили при Тернопільському міському палаці культури «Октябрь» (тепер «Березіль» імені Леся Курбаса) дитячий танцювальний ансамбль «Сонечко». Саме для цього колективу М. Шамлі інструментував композиції «Гречаники», «Вийшли в поле косарі», «Гонористий», «Пастушки» та інші. Треба зауважити, що Микола Шамлі як оркеструвальник дитячих танців полегшує інструментальну фактуру простими інтонаційними засобами, наближуючи її до дитячого традиційного народного музикування. Такого роду «автентичність» природно зближує дві художні стихії, танцювальну й інструментальну, й надає композиціям інтерпретаційної цілісності.

Оркестрування танцювальних мелодій для ансамблю «Сонечко», як і для дорослих танцювальних колективів Тернопільщини, – це також самобутня і неповторна сторінка у творчій біографії М. Шамлі.

У творчому доробку М. Шамлі є два балети, поставлені тернопільськими та канадським балетмейстерами Т. Щуцькою, Ігорем Николишиним та В. Сорокалітом. Перший «Казка про правду» (1975) (Януш Корчак) був виконаний 1987 року дитячим ансамблем танцю «Посмішка», який діє при Тернопільському палаці школярів. Постановка цього балету, за свідченням автора, була вдалою і викликала великий резонанс серед глядачів та балетмейстерів-професіоналів. У цьому балеті М. Шамлі як композитор зробив акцент на прос-

тих музично-виражальних засобах, використовуваних під час інструментування. Такі засоби діли можливість максимально наблизити хореографічний та музичний компоненти до дитячого сприймання твору. Завдяки цьому цей балет мав значний успіх серед глядачів.

Після написання у 2004 році балету «Вечори на хуторі біля Диканьки» ним зацікавився балетмейстер українського походження із Канади Василь Сорокаліт. Він же й здійснив його постановку із керованим ним танцювальним колективом «Візерунок», що працював при українському культурно-освітньому товаристві у Канаді. Другу постановку цього балету здійснив головний балетмейстер молодіжного ансамблю танцю «Надзбручанка» Тернопільської обласної філармонії Ігор Николишин на тернопільській сцені 2011 року. Вчергове балет був представлений на суд глядача в Тернопільській обласній філармонії 12 січня 2012 року. Цей балет, на нашу думку є апогеєм в танцювально-інструментальній творчості М. Шамлі. Саме у ньому проявилися багатогранний талант композитора, його вірцеве володіння технікою інструментування. Доказом цього є неабияке вміння з допомогою музичних інструментів моделювати фрагменти реальності, епізоди життя природи і людини: наслідування окремими інструментами снігової заметілі, подуву вітру, образної характеристики головних героїв балету тощо. Усе це підтверджує думки самого М. Шамлі «Музика – це мій Всесвіт. Вібрація живої музики гармонізує людину»[3, с. 8.]

У композиторському доробку М. Шамлі на особливу увагу заслуговує пісенна творчість. Вона була започаткована в період керування вокально-інструментальним ансамблем «Дністер», що утворився при Тернопільській обласній філармонії на базі реорганізованого ВІА «Чумаки» 1972 року. Формування репертуару для цього колективу зобов'язувало художнього керівника готувати аранжування народних пісень, творів сучасних композиторів та створювати власні пісні. На по-

чатковому етапі керування вокально-інструментальними ансамблями М. Шамлі були написані пісні: «На краю села» та «Пахне земля чебрецем» (обидві на слова тернопільського поета Володимира Вихруща), «Я – твій боєць» (слова Андрія Демиденка), «Край мій вишневий» (слова Миколи Сингаївського), «Якщо люблю» (слова Ігоря Лазаревського). Серед них на особливу увагу заслуговують пісні патріотичної тематики. Адже вони зазвичай створюють реноме національно зорієнтованого композитора. Власне, пісні цього жанру представили в українській культурі М. Шамлі як композитора-патріота, неповторного творця пісенного жанру і великого пропагандиста української національної музики.

Патріотична тематика у творчості М.Шамлі найповніше репрезентована піснями на слова відомої тернопільської поетеси Оксани Островської. Адже її вірші захоплюють багатьох шанувальників поетичного слова музикальністю, свіжістю образної мови, простої версифікації, промовистою символікою. Зокрема, в її поезії «Україна» засвідчено велику любов автора до своєї малої батьківщини, що є живильним джерелом любові до матері-України. Тут передано красу тихого вечора, що розгубив зорі по плесі річки, тремтливої роси, призахідного сонця. У цій поезії також підкреслена любов до рідної землі тих людей, які перебувають далеко від свого батьківського порога. Поетеса зуміла вдало зіставити красу рідного куточка у заспіві із красою та величчю великої Батьківщини – у приспіві, де вся любов таїться у красі озер, гір, красі заклетаній «кущем калини у цвіту».

Власне, такого роду смислове зіставлення дало підстави композитору М. Шамлі створити музичну версію, завдяки якій поетична краса доповнилася інтонаційною ейфонією, доволі вдало підбраною й гармонійно насиченою. Це, передовсім, відчутно в ритмічній організації самого пісенного тексту, в якому поетична наголошеність часто входить з мелодичною в ритмічну невідповідність. Якщо в поетичному гексаметрі закла-

дено подвійний ритмічний мелос (♫♫♫♫♫♫♫♫♫), то в мелодичному поєднанні об'єднання з дробленням та подвійне дроблення (♫♫♫♫♫♫♫). Адже в силабічному (народному) віршуванні такі поєднання творять логічний контраст, а в тонічному воно до певної міри виправдано, оскільки таке поєднання вносить, говорячи сучасною мовою, естрадний колорит. Від такого ритмічного колориту й залежить сприйняття чи несприйняття широкою аудиторією цієї чи іншої пісні. На думку, О. Смоляка, «такого роду» поетико-мелодичний симбіоз, створений композитором М. Шамлі, є виправданим і вдалим. Пісня сприймається як твір цілісний й художньо довершений.

У пісні «Україна» логічним є й поєднання інтонаційних ланок, які у своєму комбінуванні творять правильне мелодичне розгортання. Адже у першому музичному реченні мелодична лінія розпочинає свій розвиток із III (нижнього) ступеня й через терцієві ходи цієї гармонічної функції в цілому творить її смислове обрамлення. У другій структурній компоненті мелодична лінія обіграє переважно основний тонічний устій (соль). Третє музичне речення аналогічно до другозонного утверджує основний тонічний устій. У четвертому та п'ятому музичних реченнях мелодія через секстові ходи знову опускається у нижній регістр і таким чином укріплює кінцевий тонічний звук соль [9, с. 31].

У приспівній частині, як правило, обіграються верхні інтонації мелодії, що робить її емоційно насиченою й логічно виправданою. Обидві частини (заспівна й приспівна) контрастують між собою і в цілому творять довершену художню єдність. Треба зауважити, що автор цього твору не завершує мелодію, як зазвичай, на першому тоні, а зупиняється на третьому, що робить її до деякої міри розімкнутою, але у композиційному аспекті виправданою, бо такого роду формотворча «кома» стимулює слухача сприймати пісню ще і ще. На нашу думку, такого роду мелодичне компонування – це одна з індивідуальних знахідок композитора, що дає підстави не сумніва-

тися у самотності таланту М. Шамлі. Композитор облаштує пісню в діапазоні децими (від сі-бемоль малої октави до ре другої). Такий звуковий обсяг є доволі зручним для співаків будь-якого рівня підготовки і надає можливість вправно використовувати регістрові звукові барви. Завдяки цьому пісня «Україна» сприймається легко, емоційно насичено й художньо переконливо.

Окрему сторінку у творчості М. Шамлі займає «Пісня без слів», (текст О. Островської). Поезія привернула увагу композитора тим, що в ній таїться глибока алегорія внаслідок відсутності у назві словесного тексту як такого. Цей твір, за всіма ознаками, – це ніби крик душі поетеси проти комуністичних заборон українського слова:

В твоєї пісні ще нема слів,
які мені сказати ти хотів.
Живе лише мелодія сама.
Хіба вона не краща за слова?

На перший погляд, у цей вірш закладено ідею непотрібності у прекрасній мелодії словесного тексту. Адже поєднані коханням люди, у багатьох випадках розуміють одне одного без слів. Але якщо брати до уваги творення цього поетичного тексту О. Островською в епоху страшних комуністичних заборон всього українського, то підрядкове прочитання дозволяє розгледіти завуальований глибокий підтекст. Поетичне слово у початковому рядку першої та другої строф розраховане на дешифрування: «В твоєї пісні ще немає слів...» (перший рядок першої строфи); «В твоєї пісні вже не буде слів...» (перший рядок другої строфи). Як бачимо, зіставлення двох символічних антитез тут очевидне.

Мелодія «Пісні без слів», як і багатьох інших пісень М. Шамлі, має монологічний характер. Тут героїня ніби звертається до свого коханого з констатацією того факту, що «в твоєї пісні ще немає слів, які мені сказати ти хотів...». Завдяки такого роду монологічному звертанням початкові рядки мело-

дії (такий принцип мелодичного становлення властивий всьому заспіву пісні) знаходяться в нижньому регістрі, що свого роду утаємничує пряме висловлювання головної героїні. До речі, кожне музичне речення переривається довгими тривалостями пауз (переважають половинні та половинні з крапками паузи), які в цьому творі відіграють особливу алегоричну функцію (піддають сумніву прямоту вище зазначеного поетичного тексту). На нашу думку, це доволі вдала творча знахідка композитора – закамуфлювати глибину образної ідеї твору.

Мелодія у приспіві аналізованого твору – це своєрідний регістровий антифон до заспівного мелодичного викладу. Завдяки секстовому скачку вона переходить із заспіву у приспів і творить дещо інше інтонаційне поле в межах верхнього гексакорда, що вмотивовано відповідає природній художній дихотомії. Логічна дихотомічна співдія простежується у зіставленні мелодійних ланок заспіву та приспіву. Адже якщо в заспівній частині твору воно (інтонаційне становлення) представляє речитативний тип мелодичного розгортання, то у заспівній частині – кантилений тип. Такого роду структуротворча візія показова й у ритмічних завершеннях музичних речень, які переважно представлені половинними та половинними з крапками тривалостями (завершення музичних речень у заспіві навпаки представлені паузами аналогічних тривалостей). Вищезазначене говорить про те, що композитор уміє наповнити музичну канву тими засобами, які продиктовані ритмічною сканзією поетичного слова. А воно зазвичай є тим трансфером, який визначає художню підпорядкованість пісенного твору.

У структурному плані твір «Пісня без слів» М. Шамлі на слова О. Островської це не дворядкова чи чотирирядкова форма, а широка композиційна матриця, що дає можливість виконавцеві створити цілісну картину художньої інтерпретації. Адже в цій композиції заспів представлений вісьмома музичними реченнями, а приспів – чотирма, які при структуротворчому повторенні розширюють звуковий обсяг і доходять до

рамок заспіву. Таке структурування говорить про те, що М. Шамлі як композитор не любить примітивізму у формуванні музичного твору, а виходить на рівень широкого композиційного спектру в музичному розгортанні, й через те кожна його пісня – це свого роду музично-поетична картинка, що сприймається як єдине композиційне ціле.

Особливе місце у творчому доробку М. Шамлі посідають пісні, що представляють інтимну лірику. Ця тематична спрямованість впливає з природи таланту митця. За складом душі він – лірик, і тому інтимний струмінь пронизує майже всю його творчість. Маестро, виходячи зі своїх художніх інтересів, підшукує собі твори тих поетів, в яких ліричне начало домінує над іншими. Через те у його смаки вписуються поетичні твори О. Островської, Н. Сохор, В. Вихруща, В. Симоненка, А. Демиденка, М. Сингаївського та ін.

Чи не найбільшій повно інтимну лірику в його творчому доробку представляє пісня «Буває так» на слова тернопільської поетеси Н. Сохор. Текст твору привернув увагу композитора М. Шамлі пристрастністю почуттів, безпосередністю спілкування з образним адресатом, емоційністю лексичного навантаження. Адже любов двох закоханих обрамлена квітучістю весняних садів, горінням вранішньої зорі, падінням дрібних дощів, а в океані чарівної природи-жаданням одне одного.

М. Шамлі як композитор тонко відчуває струменіння інтимних почуттів у поезії і відповідно адаптує їх у музичній фактурі. Мелодія, що створена ним до даної поезії, чітко кореспондує з нею через їхнє ритмічне споріднення. Адже, рецитація поетичного тексту це сповідь жінки коханому чоловікові, якого вона жадає і якому вона згідна віддати всі свої почуття. У заспіві цієї пісні мелодія повністю викладена речитативом. Аналогічну версію інтонаційного розгортання скомпонував автор музики. Його мелодія – це природне рецитуння словесного тексту восьмими тривалостями у нижньому регістрі з частим вживанням внутрішніх пауз, що надають мелодії бен-

тежно-внутрішньої пластики інтимного й душевного поривання (такого роду нижче реєстрове мелодичне розгортання властиве всьому заспіву).

Приспівна частина пісні складається із восьми коротких музичних речень, кожне з яких декларує уже в більш прямій формі інтимні почуття закоханої жінки. Як засвідчено в поетичному тексті, після доторків чоловічого тіла втрачаються усілякі «відстані» між закоханою парою. Вони (закохані) знаходяться ніби у «весняному квітучому саду під стукіт дощових крапель, що прядуть казкові мрії чекання одвічної любові». У приспіві композитор надає мелодії більшій свободи в інтонаційному плані. Через октавний скачок угору мелодія із заспіву переходить у верхній реєстр приспіву, втрачаючи монологічну сканзію, й набирає більш широкого звукового ставлення. У приспівній мелодії частіше зустрічаються четвертні та четвертні з крапками тривалості. Вона зі своєрідним душевним криком апелює до слухача, аби той почув і розділив жіночі страждання. Через те у приспіві слідує цілий ряд інтонаційних ланок, що обертаються в межах еолійського трихорда, а це надає пісні присмаку смутку через нерозділене кохання.

Якщо говорити про приспів у цілому, то він складається із двох більших інтонаційних побудов, кожна з яких має свій автономний виклад словесної семантики. Загалом, такий композиторський хід є виправданим, оскільки через нього стверджується інтимне стремління закоханої жінки.

Пісня «Буває так» – це своєрідний гімн кохання. Її музично-поетичні рядки не можуть залишити байдужим слухача, а дають підстави стверджувати, що жіночі почуття є більш палкими і спраглими, ніж чоловічі.

Інтимний блок у ліричному жанрі представляє й пісня М. Шамлі на слова О. Островської «Мовчи» (до речі, на тексти поетеси композитор створив близько десятка пісень любовної тематики). В основу аналізованого пісенного тексту покладено спогад дівчини про нерозділене кохання. Пройшли роки, а ді-

вчина тужить за першим коханням і ніяк не може його забути. За довгий час розлуки вона не хоче чути жодного слова від колишнього коханого, бо таке спілкування приносить їй великий душевний біль, хоча вона його кохає й буде кохати до останку. Зауважимо, що такі перипетії – доволі поширене явище у стосунках закоханих. Вони таять в собі незагойну рану і гіркоту споминів про колишні стосунки між закоханими. Текст вірша своєю сюжетною наповненістю торкнувся струн серця композитора і породив його власну музичну версію.

Пісня «Мовчи», як і значна кількість інших творів М. Шамлі любовної тематики, представлена композитором двочастинною побудовою (заспівом і приспівом). У заспіві засобами поетичної лексики висвітлені пошуки щастя в життєвій круговерті з надією його знайти: «Шукаєм щастя та живем в журбі, плакаючи надію на спасіння». З точки зору музичного структурування, заспів пісні складається із чотирьох коротких музичних речень, повторюється двічі, що певним чином утверджує попередню музично-поетичну думку. Перше і друге музичні речення втілені у звичайну рецитацію, яка поступово переходить у співну мелодію з довшими ритмічними тривалостями в закінченні речень. Аналогічний принцип мелодичного розгортання використаний і в приспіві. Хоча його інтонаційний вектор знаходиться частіше у верхньому регістрі, у межах дихордного інтонування. Такого роду звуження інтонаційних ланок диктує монологічний характер пісні «Мовчи». Композитор часто використовує скачкоподібні мелодичні переходи в межах сексти-октави, які свого роду стимулюють мелодичне розгортання і є своєрідними лейтмотивами-знаками нерозділеного кохання.

Загалом, пісня М. Шамлі на слова О. Островської «Мовчи» – це свого роду ляментация за нерозділеним коханням, яке мучить і терзає жіноче серце до кінця життя.

Пісні любовної тематики, написані М.Шамлі, – це особлива сторінка в його композиторському доробку. На цю сферу

його творчих інтенцій звернув увагу й О. Смоляк, зазначаючи: «Микола Шамлі – композитор ліричного спрямування. Незважаючи на різноаспектність його музичних жанрів, в кожному з них домінує мелодійне начало, що сконденсоване в добротних національних первнях» [8, с. 4].

Пісні (любовна тематики) природно віддзеркалюють душевне єство композитора і своєрідно спрямовують слухача на душевну розраду. У своєму мистецькому арсеналі митець має ряд неповторних інтонаційно-ритмічних засобів, які роблять його творче реноме власне «шамліївським». Кожна любовна пісня композитора М. Шамлі після її прослуховування не залишає нікого байдужим, спрямовує душу реципієнта в русло душевного очищення й естетичної насолоди. Важливим чинником авторських пісень М. Шамлі є їхнє аранжування. У цій сфері він – неперевершений майстер. Це засвідчує і він сам: «Потрібно відчувати настрій композиції, а головне її текст» [4, с. 13].

Значне місце у композиторській творчості М. Шамлі займають інструментальні твори, написані для різних інструментів: для кларнета, саксофона, готово-виборного баяна (акордеона). Усього – 29 інструментальних композицій. Серед них на особливу увагу заслуговує сюїта «Буратіно» для готово-виборного баяна, що складається з 5 частин. Кожна частина це найголовніші епізоди з одноіменної казки. Композитор майстерно змальовує образи Папи Карло, Буратіно. Він індивідуалізованими музично-виражальними засобами іскор метнохарактерує персонажів. Загалом сюїта «Буратіно» позначена доволі модерним викладом музичного матеріалу. Композитор часто використовує ряд дисонуючих звукових зіставлень, які вдало індивідуалізують персонажів. Це вказує на те, що М. Шамлі як композитор любить сучасну якісну музику. Про це він зізнається в інтерв'ю Ірині Погорілій: «Люблю будь-яку якісну музику. Хотів би, щоб обробки українських народних пісень, виконувані академічним народним хором імені Верьовки були більш сучасними» [7, с. 8].

Насамкінець зауважимо, що вищевказану сюїту часто виконують студенти як середніх, так і вищих навчальних музичних закладів. Її часто використовують вчителі музичного мистецтва на уроках, як ілюстративний матеріал до казки Братів Грім «Буратіно». «Музика – це мій Всесвіт. Вібрація живої музики гармонізує людину» [3, с. 8].

Отже Микола Шамлі – композитор ліричного спрямування. Незважаючи на різноаспектність його музичних творів у кожному з них домінує мелодійне начало, що сконденсоване в глибинних національних первнях. Маєстро доволі природно використовує музичну форму у кожному творі. Вона у його композиціях доволі гнучка, пристосована до того чи іншого музичного жанру, але, разом із тим, доволі сконцентрована й скоординована на розкриття відповідного змісту. Микола Шамлі напрочуд глибоко й теоретично вмотивовано відчуває гармонічні ходи у кожному творі й збагачує їх соковитим звучанням. Жоден акорд, жоден такт не є зайвим у звуковій канві музичних композицій Миколи Шамлі. А це говорить про його глибинне розуміння музики як естетичної категорії.

Микола Шамлі – добротний Майстер оркестрування танцювальних мелодій. Він глибинно розуміє основні практичні засади української трієстої музики. Тому кожен інструмент в оркестровій фактурі має своє (природне) місце. Маєстро має природний дар чуття звукових зіставлень окремих інструментів чи інструментальних груп. Основне тематичне зерно завжди розгортається в рамках цілісності й стильової оправданості. Воно часто обрамлене рядом інтерлюдійних ланок, які доволі вмотивовані й доповнюють пластику та динаміку музичного твору.

Доволі виразне «обличчя» мають й інструментальні твори Миколи Шамлі. Його інструментальна стилістика завжди наповнена сучасними музичними кластерами, які не лише розкривають багатство образних можливостей прочитання тексту, а й толерують самим виконавцям та слухачам. Кожен з вико-

навців охоче виконує інструментальні твори Миколи Шамлі, бо вони завжди приносять їм успіх та визнання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Виконавський та навчальний репертуар у класі інструментального ансамблю (із репертуару ансамблю народної музики «Музики»). Випуск 1. Навчально-методичний посібник / Упорядник Анатолій Баньковський/ Тернопіль, ФОП Осадца Ю. В. 2018. С. 100.
2. Виконавство та навчальний репертуар у класі інструментального ансамблю (із репертуару ансамблю народної музики «Музики»). Випуск 2. Навчально-методичний посібник / Упорядник Анатолій Баньковський/ Тернопіль, ФОП Осадца Ю. В. 2021 р. С. 98.
3. Золотнюк Анна «Від гопака до сиртакі» / Анна Золотнюк // Вільне життя № 10 (15330), 8 лютого. 2012. С. 8.
4. Клос Світлана. Микола Шамлі: А музика вічна... / Світлана Клос // Тернопіль вечірній, №24(1104), 23 травня. 2001. С. 13.
5. Маслій Михайло. Маєстро Микола Шамлі: грек за національністю, українець за станом душі / Нова Тернопільська газета, №2 (590), 11–17 січня. 2012. С. 4.
6. Маслій Михайло. Микола Шамлі: грек, який завжди був українським націоналістом / Михайло Маслій // Нова Тернопільська газета, №20 (42), 16 травня. 2001. С. 4.
7. Погоріла Ірина. «Ентузіазму зараз менше...» / Ірина Погоріла // 20 хвилин. № 98, 2009, 24 серпня. С. 8.
8. Смоляк Олег. Микола Шамлі – лицар музичної культури Тернопілля / Олег Смоляк // Свобода, №2 (2628), 11 січня. 2012. С. 4.
9. Смоляк Олег. Микола Миколайович Шамлі. Творчий портрет. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. 100 с.
10. Смоляк Олег, Смоляк Павло. Микола Шамлі – відомий український музикант. ВІА «Молодість» та його керівник Микола Шамлі /Олег Смоляк, Павло Смоляк. Мистецька

діяльність у сучасному соціокультурному просторі (25-літній творчий внесок факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка): колективна монографія / за заг. ред. Б. О. Водяного, О. С. Смоляка, З. М. Стельмашука. Тернопіль: Факультет мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, 2018. С. 155–188.

1.4. Йосиф Роздольський – видатний український етномузикознавець. Олег Смоляк

В історії української музичної фольклористики важливе місце займають ті видання, які дотепер не втратили своєї наукової цінності й отримали широкий резонанс серед етномузикологів та збирачів народнопісенних творів. До таких насамперед належить збірник Йосипа Роздольського-Станіслава Людкевича «Галицько-руські народні мелодії», що вийшов у двох частинах у 1906–1908 роках. На відміну від ряду тогочасних збірників народних пісень він відрізняється концепцією культуро-жанрової системи, яка покладена в основу його систематизації музичного фольклору, та новаторськими методами, використаними під час транскрибування пісенного матеріалу. Такого роду новації дали підставу цьому збірнику започаткувати новий (науковий) період в історії української музичної фольклористики як етномузикознавчої дисципліни. Ця фундаментальна праця поставила Йосифа Роздольського і Станіслава Людкевича в ряд провідних європейських фольклористів першої половини ХХ століття. До цього видання ввійшло 1540 народних мелодій, записаних у багатьох місцевостях Галичини. Значна кількість пісенного матеріалу була записана на теренах Західного Поділля – малій батьківщині видатного фольклориста Йосифа Роздольського.