

**ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ БОГДАНА ШИПТУРА:
АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ**

У пропонованій статті автором аналізуються риси стилю композитора Б. Шиптура. Спадщина композитора розглядається крізь засади інтерпретації його фортепіанних творів, написаних до 2006 р. З позиції сучасних вимог виконавської практики пропонуються рекомендації стосовно концертного відтворення фортепіанних творів Б. Шиптура різних жанрів і форм. В додатку пропонується нотографія фортепіанного доробку композитора.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво, інтерпретація, творчість.

Практичні розвідки у проблематиці сучасного фортепіанного мистецтва привертають увагу до питань забезпечення української піаністичної школи новітнім професійним репертуарним багажем різного ступеня складності, оснований на кращих традиціях національної композиторської школи. Важливим фактором вирішення цієї проблеми залишається збереження і пропагування регіональних етнокультурних традицій у сфері загальної музичної освіти, професійного мистецтва, аматорської та народної творчості.

З огляду на особливості розвитку цих музичних традицій у Галичині, наукові та практичні розвідки у сфері творчої діяльності члена Національної Спілки композиторів України, голови її Івано-Франківської обласної організації Богдана Шиптура (нар. 24. 08 1954 р.) у с. Радча Івано-Франківської обл.), фортепіанні композиції якого наприкінці ХХ ст. активно входять до навчального та виконавського репертуару, вбачаються актуальними темою дослідження. Таким чином, **метою** даної наукової розвідки є аналіз фортепіанних творів композитора, написаних до 2006 року. У ході вивчення постали такі **завдання**: створення нотографії фортепіанних творів, окреслення їхніх стилістичних рис, художньо-методичного та виховного значення у системі національної музичної освіти.

У колі проблем даної публікації необхідно відзначити, що основним чинником, який викликав інтерес до фортепіанної творчості Богдана Шиптура – випускника композиторського відділення Львівської консерваторії (1975-1980 рр.), стала її співзвучність із традиціями професійної музичної освіти та мистецтва Галичини ХХ століття. Цей зв'язок простежується, насамперед, у характерній для творчості Шиптура загальній рисі – збереженні, пропагуванні та композиторському переосмисленні національних етнокультурних джерел у різних музичних жанрах, а також у пріоритетності в інструментальній сфері творів для фортепіано як найбільш універсального музичного інструменту.

У цьому контексті навіть поверховий аналіз творчості Богдана Шиптура показує, що сенсом стильових засад його фортепіанних композицій є розвиток традиції, так званої «фольклорної хвилі», розпочатої у ХІХ ст., зокрема у сфері фортепіанної музики, Миколою Лисенком, Яковом Степовим, Сидором Воробкевичем, Остапом Нижанківським, Денисом Січинським, Станіславом Людкевичем, продовженої на теренах Галичини Василем Барвінським, Нестором Нижанківським, Борисом Кудриком, Миколою Колесою, педагогом Б.Шиптура у Львівській консерваторії Анатолієм Кос-Анатольським та ін.

Слід зазначити, що знаковою особливістю діяльності українських композиторів-академістів кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. є надання особливої уваги різним формам популяризації фольклору як могутнього патріотичного та культурно-виховного чинника. Серед них, поряд із суто авторськими композиціями, широкого розповсюдження набуває

жанр обробок українських народних пісень, зокрема для фортепіано. Ця тенденція активно продовжується у творчості Б.Шиптура, яка знайшла своє втілення у трьох зошитах “Українських народних мелодій в легкій обробці для фортепіано”, що включають 64 твори. Їхня поява стала актуальним явищем особливо в сучасному осередку міської культури, молодіжному середовищі, які з кінця XX ст. перебувають під значним впливом “боротьби” між потужною хвилею шоу-бізнесу та академічною музичною культурою. Зважаючи на те, що наприкінці XX ст. почала дещо забуватись розповсюджена в українських інтелігентних родинх XIX ст. традиція домашнього музикування, збереження народних традицій та їхнє автентичне, природне відтворення у містах набуло більш опосередкованого характеру, майже втрачена традиція злагодженого гуртового співу, у передмові до другого та третього зошитів композитор наголошує: “Включення обробок народних пісень в навчальний репертуар є своєрідним поверненням до рідної культури” [15]; “... українська пісня, за словами А.Кос-Анатольського, була завжди останнім бар’єром, який боронив нас перед втратою національного самоусвідомлення” [16].

Власне, дану мету переслідують загалом усі фортепіанні твори Шиптура, яким притаманні спільні риси композиторського письма. Репрезентуючи багату жанрову палітру української музичної традиції найпопулярніших жанрів – гімн, коляда, пісня, танець, марш, в інтонаційно-образних перевтіленнях основних тем композитор упроваджує характерні стильові властивості народної музики із сучасними виразовими прийомами фактури, гармонії, елементами поліфонії, зокрема джазовими вкрапленнями. Широко використовуються характерні ознаки народного інструментального музикування – наслідування гри на бандурі, скрипці, цимбалах, сопілці, гітарі тощо, а також традиції пісенно-хорового мистецтва. Стосовно циклу обробок народних мелодій для фортепіано слід відзначити, що на фоні розвитку сучасних тенденцій масової музичної культури, внаслідок чого ряд пісень втрачають свою літературну основу й виконують лише функцію танцювального супроводу, а жанр традиційної танцювальної музики починає відмирати, весь репертуар обробок Б.Шиптура, який включає і авторські пісні, повністю зберігає мелодичний тематизм та подається разом із текстами пісень. Цикл характерний ще й тим, що поряд із творами суто фольклорного спрямування: “Гуцульські акценти”, “Аркан”, “Весільне ладкання”, піснями літературного походження, міською, стрілецькою піснею, піснями УПА, цікаву сторінку становлять твори-асоціації, у яких композитор застосовує оригінальні прийоми звукозображальності: “Бо війна війною” – скрипіння воза, розмірене похитування колиски в “Колисковій”, наслідування духового оркестру у “Козацькому марші” тощо. Щедра пісенна тематика, образна емоційність поєднані в циклі обробок із піаністичністю, яка, хоч і вимагає певної професійної підготовки, однак не виходить за рамки природного, зручного функціонування апарату, здебільшого невеликого за розміром. Серед прийомів письма широкого застосування знає варіантне проведення тематичного матеріалу в терцію, кульмінаційні розділи драматизуються гармонічно, динамічно, фактурно, часто зустрічаються образні протиставлення за допомогою мажорно-мінорних контрастів. В обробках, що несуть риси звукового діалога – “Ой піду я понад лутом”, “Чорнії брови”, композитор використовує поліфонічну імітацію та прийом перенесення мелодії з високого регістру в нижній. Стосовно супроводу підкреслимо, що загалом він відзначений широким використанням технічних прийомів: скачків, арпеджіо, арпеджіато, октавної та акордової техніки. Крім цього, характерною ознакою фактурної структури, розвитку тематизму є різноманітна за виразовими засобами варіаційна інвенція основного пісенного куплета в залежності від змісту та жанрової приналежності твору. Насамперед дана тенденція стосується ритмічної сфери, де широко використовується прийом ритмічного

ускладнення. Яскравим прикладом цього є “В’язанка гуцульських мелодій” та “Українська полька” з третього зошита, в яких композитор використовує ритмічні перебої, дроблення, зміщення акцентів, синкоповані ритми. Поряд із цим спостерігається тенденція до збагачення фактури шляхом поступового акордового нагромадження пісенного зачину – соло, що створює аналогії з хоровим звучанням або святковими передзвонами, зокрема в колядах, де акордовий виклад контрастує з величавими унісонами та збагачується мелодичними фігураціями. **Таким чином**, цикл “Українські мелодії в легкій обробці для фортепіано” спрямовує інтерес до вивчення музичної традиції різних етнічних груп України, зокрема Прикарпаття, шляхом домашнього музикування, значно збагачує репертуар початкуючих музикантів україномовними музичними творами; викликає зацікавленість до академічної української композиторської школи.

У своїх творчих пошуках Б.Шиптур є послідовником школи свого вчителя – композитора А.Кос-Анатольського, основними засадами якої є: мажорна філософія світосприйняття, захопленість красою та багатогранністю музичного світу, глибинне вивчення й переосмислення фольклорних джерел; дотримання класичних принципів у галузі багатьох компонентів музичної мови, гармонії, поліфонії тощо, розвиток яких становить органічну складову мелодичної канви. Не виходячи за рамки неоромантизму та неокласицизму, особливими пріоритетами у сфері мовної стилістики відзначені зв’язки з гуцульськими, буковинськими, бойківськими фольклорними традиціями, з виразовою палітрою, притаманних їм мелодико-ритмічних структур, ладових рис, особливостей розвитку форми.

Стосовно фортепіанного жанру у творчості Б.Шиптура, то тут увагу привертає його змістовно-художня співзвучність із фортепіанними творами Кос-Анатольського. Аналогії викликають уже самі назви творів: у Кос-Анатольського – “Гомін Верховини”, “Гуцульська токата”, “Буковинська сюїта”, що об’єднує чотири програмні п’єси: “Коломийка”, “Аркан”, “Елегія”, “Буковинське рондо”, сюїта “Сині гори”, до складу якої входять п’єси: “Сині гори”, “Полонина”, “Місячне плесо”, “Весняний шум”; у Шиптура – музичні картини “Вівчарські світанки”, “На Верховині”, п’єси “Карпатський марш”, “Писанка”, “Коломийка”, “Спогади біля ватри”, “Пісня без слів” та ін. Відзначимо, що програмно конкретизуючи коло образів, настроїв, фольклорну символіку фортепіанних творів, композитор розглядає їх не тільки в інформативному, але й в педагогічному та виконавському контекстах, ставлячи досить високі вимоги до інтерпретації та піаністичної свободи виконавця. Кульмінацією у даному сенсі є музичні картини для фортепіано “Вівчарські світанки” та “На Верховині”, які представляють твори серйозного концертного плану.

Так само, як і Кос-Анатольський, Шиптур у своїй творчості, педагогічній та громадській діяльності великого значення надає роботі з молоддю, зокрема створенню репертуару для дітей та юнацтва. Стосовно даної теми він зазначає: “Писати музичні твори для дітей не так легко, адже необхідно дуже добре відчувати і розуміти дитячу душу, знати світ її мрій та уподобань ... не кожен учень у майбутньому стане композитором і навіть музикантом, але для всіх них ширше відкриється чарівний світ музики, вони навчатися краще розуміти її, стануть її справжніми шанувальниками” [1, с.6]. Підкреслимо, що фортепіанна творчість Б.Шиптура є яскравим прикладом застосування традиційного дидактичного принципу опанування професійною грою на інструменті – від простого до складного. Перший крок у цьому процесі – **Цикл етюдів для фортепіано**, що складається з 10 етюдів для учнів початкових класів ДМШ. Художні завдання циклу охоплюють не тільки розвиток початкових професійних навиків шляхом використання композитором різновидів штрихової техніки, доволі широкого клавіатурного діапазону, ритмічної, динамічної, темпової палітри, апікатурних завдань, основ поліфонічного мислення тощо, але і знайомлять дітей з

основними рисами розповсюджених жанрів, таких як пісня, танець (коломийка, вальс), марш. Композитор дає програмні назви більшості п'єсам – Етюд-вальс, Етюд-марш, Етюд-коломийка, Етюд-пісня, тим самим сприяючи до сприйняття у дитячій свідомості технічного матеріалу в контексті художності, розвитку фантазії, що викликає, насамперед, позитивні емоції при виконання інструктивного матеріалу. Так, наприклад, Етюд № 4 **“Етюд–коломийка”** характерний яскравими ритмічними видозмінами на основі використання синкопованого ритму у двох руках, що створює певну складність виконання. Якщо формування коломиїкової фрази вимагає сенсового наголосу у першому та другому тактах на першу вісімку, то у повторі – на першу і другу. При закінченні періоду у супроводі виникає ідентична синкопа при рівномірному розвитку теми вісімками, яка завершується емоційним спадом. У відтворенні на інструменті стилістики твору важливим елементом початкової роботи є вербальний та руховий показ музичного матеріалу, безпосереднє знайомство дитини з гуцульською музичною традицією. Процес опанування матеріалом забезпечується, першочергово, визначенням характеру фразування та акцентної палітри. Відпрацювання пальцевої активності й вагової шкали опори рук залежить від артикуляційно-слухового сенсу звука. На основі твору доцільно відпрацьовувати техніку прямої короткої педалізації. До етюдів-танців належить також Етюд № 8, який не має програмної назви, однак написаний у жанрі польки. На це вказують характерний дводольний розмір, головний акцент у темі на другій долі такту, повернення фразового закінчення до початкової ноти, переважання жвавого руху шістнадцятими. Важливо, що з 13-го такту композитор використовує принцип терасовидної динаміки, який наголошує на сенсово важливих моментах розвитку музичного матеріалу. Основною складністю виконання є точність ритмічного та артикуляційного висловлювань при жвавому темпі.

Серед характерних мініатюр-жартів – Етюд № 9, у якому композитор підсвідомо усуває небажання учня грати нудні вправи, натомість він постійно перебуває їх улюбленими джазовими ритмами та коломиїковими фразами. Калейдоскопічність твору, його образність є прекрасним матеріалом для розвитку образного музичного мислення, поєднаного з конкретним звуковим, гармонічним, динамічним та штриховим втіленням. Аналогічно Етюд № 2, якому можна дати назву **“Запрошення до танцю”**, створений на основі діалогічного принципу розвитку музичного матеріалу. Образна контрастність досягається звучанням наспівної теми – **“прохання”** та танцювальної фрази. В Етюді № 1 композитор використовує асоціацію звучання еха. Зберігаючи в своїй основі танцювальну природу, радісну емоційну ауру (синкопований ритм, рішучий, танцювальний характер лівої руки), з піаністичної точки зору він є зразком для розвитку дрібної пальцевої техніки. Зазначимо, що для більшої образної правдивості у відтворенні гри близького та далекого звучання, у другому, четвертому, шостому та тринадцятому тактах варто використовувати цілотактову педаль.

Етюди № 3 і № 5 об'єднані назвою **“Етюд-пісня”**. Перший написаний у простій тричастинній формі, тональність мі мінор. Характерною ознакою цього твору є канонічний розвиток основної фрази, використання **“ламентових”** секунд на динамічному піднесенні, що надає йому драматичних рис. Основне піаністичне завдання – опанування техніки легато, портаменто з його різновидами підпорядковується художньому задуму. Важливими чинниками виконання є штрихова та динамічна конкретизація інтонації **“зітхання”**, використання еластичної, **“дихаючої”** кисті та застосування легатної педалізації. На відміну від цього Етюд № 5 при мінорній тональності (ре мінор) має жвавий, рішучий характер. Загалом ця мініатюра викликає асоціації з українськими жартівливими піснями з елементами хореографії та театральності. З піаністичної точки зору цей етюд має ряд

методичних цілей. Тема написана в терцію, що є важливо для оволодіння технікою легато при виконанні подвійних нот. Динамічний план переслідує ідею використання далекої та близької гучності з кульмінацією у приспіві. Штрихова гама передбачає володіння штрихами легато, портаменто з в контексті акцентів, що сприяє відпрацюванню різновагової гри при жвавому русі твору. Урочистий **Етюд-марш № 6** характерний своєю співзвучністю з стрілецькими маршами-піснями, що підкреслюється енергією пунктирного ритму на другій долі такту. Система фразування базується на двотакті з інтонаційним видихом при низхідному закінченні фрази та інтонаційною вершиною при висхідному закінченні фрази на останню долю двотакту. При цьому важливо відтворювати інтонаційний зв'язок між останньою шістнадцяткою та першою долею наступного такту. Прекрасним завершенням калейдоскопа образів циклу є **Етюд-вальс № 10**, у якому композитор наочно виписує характерні елементи вальсового руху. Мінорна тональність (ля мінор) надає йому святкової урочистості. Основні штрихи – співуче легато та легке, коротке стакато, які вимагають еластичної, дихаючої кисті та точної артикуляції, сприймаються у контексті образної сфери. фантазії.

Вищою сходинкою професійного розвитку піаніста є цикл **“Дитяча музика”**, який теж охоплює 10 творів. Твори розміщені за дидактичним принципом; до циклу ввійшла відома **“Коломийка”**, яка була написана композитором у 1985 році як самостійний твір та на даний час широко використовується у педагогічній практиці. Усі п'єси мають програмні назви, внаслідок чого музичний матеріал сприяє розвитку асоціативного музичного мислення. Оскільки переважаючим джерелом цього циклу є гуцульська фольклорна традиція, за основу інтерпретації важливо взяти уявну інструментальну партитуру та партитуру образів. Насамперед це стосується мініатюр, які розпочинають цикл **“Дідусь ідуть в полонину”**, **“Зайчику, зайчику”**, **“Зустріч з Рябком”**, **“Спогади біля ватри”**, **“Веселий ранок”**, **“Коломийка”**, **“Писанка”**. Рівень складності цих творів охоплює професійну підготовку піаніста від третього до сьомого року навчання. Однак ряд творів, такі як **“Полонез”**, **“Український марш”**, **“Пісня без слів”**, відповідають професійним вимогам середньо - спеціальних та вищих музичних закладів і можуть включатись до репертуару студентських концертів, конкурсів тощо. У даному циклі композитор широко використовує спектр засобів музичної виразовості гуцульської музичної традиції: гуцульський лад, секундові нашарування у мелодиці та гармонії, кварто-квінтова й характерна інтерваліка, орнаментация, зміна остінатної та синкопованої ритміки, значний артикуляційно-акцентовий спектр, імпровізаційність, наскрізний і контрастний динамічний розвиток, імпровізаційну свободу музичного висловлювання. Твори відзначені яскравою театральністю і різнобічною пластикою руху, що притаманне гуцульським танцям. В основу музичного матеріалу закладена асоціація зі звучанням трійстих музик, які включають бас, скрипку, цимбали, інструменти ударної та духової груп. Крім цього, композитор знайомить з індивідуальним трактуванням розповсюджених у європейській клавірно-фортепіанній музиці жанрів полонезу, маршу, пісні без слів. У методичному сенсі музичний матеріал циклу спрямований на подолання основних недоліків виконання творів на фортепіано, які пов'язані, насамперед, із недостатніми відчуттями та навиками у відтворенні живого мелодичного руху, дихаючої артикуляційної й метроритмічної палітри, багатогранних можливостей піаністичного туше, динамічного спектру відповідно до конкретної стилістики тощо. Безперечно, що виконання передбачає безпосереднє, наочне ознайомлення з різними сферами гуцульської традиції, наприклад, традиції писанкарського мистецтва (**“Писанка”**). Крім цього, важливою особливістю суто піаністичних рішень є природна зручність фактурного викладу, широке використання поряд із поліфонічним

розвитком гамофонно-гармонічного розвитку фактури з ведучою мелодичною горизонталлю. Поряд із використанням стилістичних перевтілень жанрової першооснови у фольклорному стилі композитор використовує стилістичні риси композиторської школи видатних композиторів ХХ ст. Так, наприклад, «Полонез» написаний під переважаючим впливом музики Дмитра Шостаковича. У технічній сфері композитор в основному використовує класичну моторну фактуру, основним прийомом якої є розвиток пальцевої активності в позиційній грі. При цьому спостерігається дидактичне ускладнення фактури – від спрощеного відтворення ритмічних формул народного зразка до послідовного ускладнення фактурного викладу в останніх творах циклу; від переважаючої позиційної пальцевої моторики в перших творах – до різновидів акордової, октавної техніки, техніки сачків, подвійних нот («Пісня без слів», «Полонез», «Український марш»). Характерною особливістю циклу є переважання у перших творах побутових сценок із гумористичним забарвленням – традиція, що найяскравіше проявила себе у творчості французьких клавесиністів. У Шиптура цей ефект досягається за допомогою вдалого використання принципу калейдоскопічного монтажу різнорідних інтонаційних елементів (танцювальних, маршових, пісенних). У своїй переважній більшості п'єси циклу написані у класичних дво-тричастинних формах, що створює нескладні завершені музичні побудови, легкі для розуміння, втілення та слухачького сприйняття. У стилі останніх п'єс циклу написаний і «Карпатський марш», автограф якого наданий композитором авторіві статті.

Якщо попередньо розглянуті фортепіанні твори Богдана Шиптура можна зарахувати в основному до інструктивно - педагогічного матеріалу, то дві музичні картини «Вівчарські світанки» та «На Верховині» вимагають від виконавця високого професійного піаністичного рівня, глибоких знань гуцульської фольклорної традиції та багатого асоціативного образного мислення. Написані у класичних формах: «На Верховині» – у формі рондо з елементами варіаційного розвитку тематичного матеріалу, «Вівчарські світанки» – у формі варіацій з наскрізним розвитком, ці композиції відтворюють барвисті картини карпатської природи, на фоні яких переплітаються мрійливий ліризм і драма, гротеск і яскрава символіка гуцульських танців. Характерне використання композитором основних мінорних тональностей, гуцульського ладу, віртуозного, імпровізаційного начала, динамізоване варіантне розгортання музичного матеріалу, яке закінчується ефектними кодами-коломиїками, кореняться у фольклорних джерелах та підкреслюють їхнє образно-емоційне розмаїття. Разом із цим у даних творах, які написані на стилістичних засадах неоромантизму, розвиток музичного матеріалу, особливо в кульмінаційних утвореннях, породжує деяке подолання тональних устоїв та появу атональних рис; композитор розвиває розпочату в інструктивному матеріалі тенденцію поєднання гуцульської стилістики, типово романтичних зворотів з елементами імпресіоністичного письма та експресіонізму, про що наголошують широке використання цілотнових утворень, межування просторової щільності та розімкненості об'єму звукової палітри, секундні нашарування на мелодичних лініях, поєднання загостреної ритміки, артикуляції з розмаїтою поліритмією, елементів імітаційної поліфонії з оригінальними гармонічними й динамічними зіставленнями. У піаністичному плані характерною рисою музичних карти є те, що технічні проблеми, пов'язані з межуванням остинатності та рухомості, характерною інтонаційністю дрібної техніки, токатністю – у віртуозних кульмінаціях, широким симфонічним диханням, акордовим викладом музичного матеріалу у драматичних варіаціях тощо, не виходить за рамки основного принципу творів, написаних композитором для фортепіано, а саме – позиційності та піаністичної зручності у фактурному викладі.

Отже, на основі аналізу фортепіанних творів Шиптура можна стверджувати, що, загалом, завдяки їхній образно-емоційній спрямованості, програмності змісту, фортепіанному жанру у творчості композитора притаманні: прихильність до романтичної естетики та поєднання особливостей фольклорної стилістики з елементами романтичного, імпресіоністичного та експресіоністичного стилів; риси рапсодичності – відтворення картин народного життя. музичних замальовок народного побуту. героїко-патріотичний тематизм, глибока, вишукана лірика; максимальне наближення тематичного матеріалу до автентики з домінуванням гуцульської музичної традиції. переважаюче оркестрове мислення при піаністичній зручності викладу фактури. Ураховуючи методичну та виховну спрямованість, інформативну наповненість музичного матеріалу фортепіанні твори повинні знайти ширше використання у сфері загальної та професійної музичної освіти, концертно-виконавській творчості.

Нотографія фортепіанних творів Богдана Шиптура

(до 2006 року)

- I. «Вівчарські світанки» – музична картина для фортепіано. Івано-Франківськ, 1987 р.
- II. Цикл «Дитяча музика для фортепіано». Івано-Франківськ, 1989 р.
 1. Дідусь ідуть в полонину. 2. Зустріч з рябком. 3. Спогади біля ватри. 4. Веселий ранок. 5. Зайчику. зайчику. 6. Коломийка. 7. Писанка. 8. Пісня без слів. 9. Полонез. 10. Український марш.
- III. «На Верховині» – музична картина для фортепіано. Івано-Франківськ, 1997 р.
- IV. Українські народні мелодії у легкій обробці для фортепіано. III зошити. I зошит. Івано-Франківськ, 1999 р. II зошит. Івано-Франківськ, 1992 р. III зошит. Івано-Франківськ, 2002 р.
- V. Карпатський марш. Івано-Франківськ, 2002 р.
- VI. Цикл етюдів (10 етюдів). Івано-Франківськ, 2001 р.
 1. Етюд до мажор. 2. Етюд фа мажор. 3. Етюд-пісня. 4. Етюд-коломийка ре мажор. 5. Етюд-пісня ре мінор. 6. Етюд-марш фа мажор. 7. Етюд до мажор. 8. Етюд соль мажор. 9. Етюд соль мажор. 10. Етюд-вальс ля мінор.
1. Бобалік Я. Різнобарвна веселка нот. Методичний посібник для фортепіано (початковий період навчання). – Івано-Франківськ, 2001. – С. 76 – 85.
2. Бойко С. Музичному закладові Галичини – 100 років // Літературна Україна, 2004. – 8 травня. – С. 4.
3. Бойчук Г. Вдихніть небесну голубинь // Галичина. – 1999. – 16 квітня.
4. Волинський Й. Анатолій Йосипович Кос-Анатольський. – К.: Мистецтво, 1965. – 74 с.
5. Кияновська Л. Син століття. Микола Колесса в українській культурі XX віку. Сім новел з життя артиста. – Львів, 2003. – 293 с.
6. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. – Львів: Сполом, 1998. – 206 с.
7. Кос-Анатольський виховав гідного учня // Галичина. – 2001. – 17 травня.
8. Лешишин С. Свята до музики любов. Слово про Заслужену народну самодіяльну хорову капелу України села Радчі Тисменицького району. – Івано-Франківськ: Обласний науково-методичний центр, 1999.
9. Лешишин С. Праця, що в пісню перейшла. – Івано-Франківськ: Перевал – 2000. – №2–3. – С. 322–323.
10. Мазепа В. Мазепа Л. Консерваторія імені Миколи Лисенка. Фотонарис. – Львів: Каменяр, 1978. – 46 с.
11. Мазепа Л. Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові. – Т.1, 2. – Львів: Сполом, 2003. – 488 с.
12. Твердохліб Г. Перший авторський // Культура і життя. – 1988. – 4 вересня. – С.6.
13. Терещенко А. Анатолій Кос-Анатольський. – К.: Музична Україна, 1986. – 80 с.
14. Шиптур Б. Хорові твори. – Івано-Франківськ, 2003. – 89 с.
15. Шиптур Б. Українські народні мелодії в легкій обробці для фортепіано. 1, 2 зошити. – Івано-Франківськ, 1999.
16. Шиптур Б. Українські мелодії в легкій обробці для фортепіано. 3 зошит. – Івано-Франківськ, 2002.
17. Шиптур Б. Пісні та романси. – Івано-Франківськ, 1999. – 75 с.

In this article the main aspects of composer's style of Bogdan Shyptur, the interpretation of his plays on piano, notography of his plays till 2006 year are investigated. The recommendations concerning the concert presentation of the Shyptur's piano composition are given from the point of view of the modern requirements. The notography of composers piano compositions is given in additions.

Key words: piano art, interpretation, artistic activities.