Солоспів

Культурно-мистецький часопис кафедри сольного співу
Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка

№ 2 (7), березень-квітень 2012 року

ЛИСЕНКО ВІДОМИЙ І НЕВІДОМИЙ

Напередодні ювілейних святкувань з нагоди 170-річчя від дня народження засновника української композиторської школи, автора знакових для національної культури творів Миколи Лисенка у передовиці газети Львівської музичної академії, котра носить його ім'я, годилося б традиційно дати академічну інформацію про «народився, вчився, написав, заснував…», до того кілька відповідних цитат, нагадування про те, що пов'язувало його з Галичиною, і на завершення – невелику хвалебну оду. Але насправді чомусь не хочеться вкотре переповідати всім відомі факти, дати і назви, по яких лише ковзне погляд досвідчених читачів-музикантів, не принісши нічого нового і корисного ні розуму, ні серцю. Адже все це писано-переписано, і, зрозуміло, читано-перечитано.

Натомість видається набагато доцільнішим запитати себе і колег: «А чи знаємо ми Лисенка насправді?», «Чи займає він у нашому культурному житті те місце, якого заслуговує?», «Чи для українця, який вважає себе патріотом, Лисенко значить стільки, скільки Монюшко (вже навіть не Шопен!) для поляка, Сметана для чеха, Гріг для норвежця, а Сібеліус для фіна? І чи знають у нашому суспільстві стільки творів засновника національної композиторської школи, скільки музики згаданих композиторів знають представники їх народів?». Підозрюю, з жалем висловлюючи свій сумнів, що однозначно позитивно на це питання буде важко відповісти.

З одного боку, чого ж, кожна річниця національного музичного генія справно святкується навіть на державному рівні, укладається і затверджується «План заходів» Міністерства культури, відповідно до якого організовуються концерти і ставляться оперні вистави, якісь твори виконуються, якісь ноти і альбоми видаються, і загалом в кінці можна успішно відрапортувати про достойно проведений ювілейний рік. Це, безперечно, важливо і так повинно бути. Кожен ювілей дає привід сучасному суспільству ще раз уважніше поглянути на сильветку велетня і відновити в пам'яті якомога ширшу панораму його мистецьких здобутків, ще раз висловити свою подяку тому, хто всупереч всім валуєвським та емським указам талановито плекав нашу національну традицію. Та не просто плекав: всіма можливими і неможливими засобами доводив, що українська музична культура є органічною часткою європейської духовної спільноти, притому зовсім не упослідженою, не другорядною, а повноцінною і вельми оригінальною в загальному контексті.

Його потужна ренесансна особистість і пасіонарна відданість ідеї національного музичного мистецтва спонукала Миколу Віталійовича на піднесення такого неосяжного пласту творчої праці, якого вистачило би на добрий десяток високопрофесійних музикантів різного профілю: композитора і фольклориста, етнографа і музикознавця, піаніста і організатора музичного життя, педагога і загалом творця інноваційної системи дитячого музичного виховання (перші в світі дитячі опери!)… І в кожній з цих ділянок, що на другу половину XIX ст. мали ще дуже багато «білих плям», Лисенко створив міцний фундамент, на якому надалі розвивались численні надбудови у вигляді творчих досягнень його учнів, послідовників – і просто тих, хто вже в XX ст. міг утверджуватись в музичному мистецтві, маючи за собою таку прекрасну основу. Посмію стверди ти, що без Лисенка українська музична культура не мала би не лише Стеценка, Кошиця і Ревуцького, але й Людкевича, Лятошинського і Данькевича. Якщо Чайковський, найбільший російський симфоніст, колись, схиливши голову, без тіні сумніву висловив думку, що «... Російська симфонічна школа, як дуб у жолуді, вся в «Камаринській» (Глінки), і все наступне російське музикознавство з гордістю це підтверджувало, то ми немовби не до кінця розуміємо, що українська оперна школа – вся відштовхується від опер Лисенка, а його музичне прочитання «Кобзаря» має небагато аналогів у світовій культурі, і, зрештою, розмаїття фортепіанних жанрів не відбулось би без його рапсодій і мініатюр, і розуміння дум як ментальної серцевини українського фольклору ще довго би чекало на свою появу…

Але, я таки впадаю у патетично-панегіричний тон, а зараз найбільш актуальне якраз не це – а тривожний сигнал, який не заглушити ніякими ювілейними святкуваннями: Лисенко за сто років, які минули з часу його відходу в кращий світ, так і не був належно пошанований в українському соціумі як музичний символ національного духу. Пишучи ці гіркі слова, маю на увазі не те, що професійні музиканти його замало грають (хоча дійсно за-

Закінчення на 2 стор.

Закінчення, поч. на 1стор.

мало), чи що його хорові твори мали би бути ширше представлені в репертуарі як професійних, так і аматорських колективів, притому не тільки «Боже великий єдиний», чи що недостатньо виставляються його опери, а те, що широке коло слухачів, навіть інтелігенції, на духовне піднесення якої поклав життя наш класик, не присвоїли собі належним чином всієї його спадщини, хоча б так, як прийняли у свою свідомість поезію Тараса Шевченка, Івана Франка чи Лесі Українки.

І зараз, на тлі ювілейних акцій, саме час з'ясувати, чому так сталось. Адже, парадоксальним чином, саме Лисенко з огляду на свою європейську освіту і органічність сполучення у творчому методі «національного – універсального, загальноєвропейського» мав найбільший шанс стати нашим «брендом» у Європі подібно до Сметани в Чехії чи Гріга в Норвегії. Адже прізвища далеко не кожного з іноземних випускників вписували золотими літерами на мармуровій таблиці Ляйпцигської консерваторії – а Лисенка вписали поруч з тим-таки Грігом, напевно ні з яких інших міркувань окрім визнання його надзвичайного таланту і відповідності – юнацької, ранньої творчості! – до європейських художніх канонів. Норвежці цей шанс реалізували з найбільшою користю для своєї світової репутації. Але ми чомусь в загальноукраїнському масштабі вперто не хочемо цього усвідомлювати, тримаючись з неймовірною впертістю за твердження, що поза народною піснею нічого цінішого українська нація не створила. І тим самим ставимо себе поза європейською системою цінностей, згідно якої найвищий прояв національного духу концентрується не в колективній, а в індивідуальній творчості: науковій, художній, філософській. «Забери сто імен від Франції – що залишиться від Франції?» Лисенко, безперечно, входить в першу десятку тих ста імен українців, які годилося б знати у світовому просторі. Однак для цього нам самим спочатку слід пізнати його спадщину відповідно до її справжньої вартості, очистити від поверхових кліше, успадкованих від комуністичної доби, і в здоровому самоцінному вигляді представити молодшій генерації і залишити нащадкам.

А запитання «Чи знаємо ми Лисенка?», між іншим, поставила зовсім не я, а Станіслав Людкевич у статті «Націоналізм в музиці» в 1905 р., в якій після гострої критики обмеженості галицьких музикантів у популяризації його творів, робить висновок про те, що «у всім тім видко лише неясний і односторонній погляд на Лисенка». Нам самим залишається дати відповідь, чи так вже багато змінилось за наступні 107 років і чи не час врешті довести, що як повноцінна культурна європейська нація ми здатні і оцінити один з найбільших духовних скарбів, залишених нам нашою історією, і належно представити його в світовому просторі як наш достойний мистецький символ.

Любов КИЯНОВСЬКА,
доктор
мистецтвознавства

«Він був вищим творцем краси, володарем чистих насолод мелодій…»

Ці слова належать Михайлу Грушевському. Саме таким піднесеним було його сприйняття творчості нашого видатного композитора Миколи Лисенка – основоположника української класичної музики, 170-річчя від дня народження якого ми відзначаємо. Відзначаємо творчо, компонуючи чудові програми з його арій, солоспівів та обробок українських народних пісень, чаруючи слухачів невимовно близьким нашому єству колоритом гармоній та обертонів багатої звукової палітри…

До таких приємних роздумів мене спонукав концерт студентів класу заслуженого артиста України доцента В.В.Дудара, що відбувся 21 лютого 2012 р. у Великому залі нашої Академії, мабуть, один з перших, присвячений ювілею композитора. До програми концерту ввійшли арії з опер «Тарас Бульба», «Утоплена», «Наталка Полтавка», «Чорноморці», «Енеїда», солоспіви на слова Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки, О.Олеся та ін.

У концерті виступали мої колеги з різних курсів Марія Шрам, Олександр Петрук, Мар'яна Михасяк, Олександра Кайсіна, Зоряна Палоян, Назар Качала, Євген Кирюха, а також випускниця Ірина Ключковська. У їх виконанні вокальне вміння чудово поєднувалося з інтерпретацією Лисенкових творів. Вдалим був виступ і Юрія Вітошинського, студента ЛДМУ імені С.П.Людкевича. Кожен з них відзначився чимось особливим, лише йому притаманним. Зі вступним словом і анотаціями виступила викладач Львівського музичного училища Оксана Білик.

Співтворцем концерту була майстерна піаністка-концертмейстер класу В.Дудара – Мар'яна Самотос.

Під талановитим керівництвом свого викладача Василя Вікторовича студенти створили незабутній концерт, що відзначався цілісністю та відповідним художнім рівнем. А ще концерт запам'ятався різноманітністю барв української вишиванки, що надала концертові особливого колориту, доповнюючи емоційний стан виступів кожного виконавця.

Христина УХАЧ,
студентка 3 курсу

МАЙСТЕР-КЛАС ПРОФЕСОРА КУШПЛЕРА Ігора Федоровича

15 лютого 2012 року у Львівському державному музичному училищі імені С.П.Людкевича відбулася знакова подія. Тут, у Малій залі цього славного музичного закладу, колишньому Вищому музичному інституті імені М.В.Лисенка, вперше за час існування, з ініціативи завідувача вокального відділу Богдана Йосиповича Косопуда було проведено майстер-клас за участю відомого співака, народного артиста України, професора, завідувача кафедри сольного співу Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка Ігора Федоровича Кушплера. Подія ця викликала широкий резонанс серед студентів та викладачів училища.

Зауважимо, що Ігор Федорович, талановитий співак та педагог, є ініціатором подібних заходів у Львівській музичній академії, у яких беруть участь викладачі кафедри сольного співу: М.О.Логойда, А.Ю.Дашак, В.В.Дудар, Л.Ф.Божко, Р.З.Вітошинський та ін., а також і сам І.Ф.Кушплер. Принагідно згадаймо і визначну подію листопадових днів (24-26) 2011 року – проведення майстер-курсу нашою випускницею Зоряною Кушплер, тепер солісткою Віденської штатсопери, яка залишила незабутнє враження про свій напрочуд доступний та професійно зрілий творчо-педагогічний метод.

Бажання поділитися професійними здобутками, перенісши їх на ґрунт іншого навчального закладу (у даному випадку музичного училища), видається цікавим та перспективним. Адже майстер-класи мають велике позитивне значення в тому, що студенти чують ті самі зауваження, які роблять їм їхні ж педагоги на уроках, але поки ще повністю не усвідомлюють. А тепер, почувши їх з інших вуст, зможуть переосмислити, зреагувати, усвідомити недоліки та намагатися разом зі своїми педагогами їх виправити.

Отож, у майстер-класі взяли участь 10 студентів училища, серед яких: Тетяна Маркіна (викл. А. І. Тюппа), Тетяна Коваль, Оксана Турик, Анастасія Вентик (викл. В. В. Дудар), Марта Перхач та Христина Барчак (викл. Б.Й.Косопуд), Мар'яна Кучма (викл. М. В. Галій), Христина Скільська (викл. Л. Є. Кривоцюк), Віталій Сень та Анастасія Бардачова (викл. Н. В. Семчишин).

Ігор Федорович цікаво, професійно, толерантно проводив майстер-клас і відразу викликав довіру у студентів, не зважаючи на те, що вони дуже хвилювалися, адже вперше брали участь у такому заході. Марта Перхач, між іншим, вже співала у майстер-курсі Зоряни Кушплер.

Понад три години тривав майстер-клас Ігора Федоровича. Прослухавши твір у виконанні студента, професор відкореговував найтиповіші помилки: трактування даного твору, фразування та динамічні відтінки, недоліки у звучанні голосу, дикцію та артикуляцію, звертав увагу на опору та дихання студента. З кожним із них працював обережно, хоча і вимогливо. Професор відзначив, що всі учасники майстер-класу володіють гарними голосами, привабливою зовнішністю, музикальністю та емоційністю, і наголосив, що при наполегливій праці мають можливість бути хорошими співаками чи педагогами.

Дирекція в особі директора А. Р. Охріма, завучів Н. С. Сороки, В. П. Гнідя, Р. Є. Скобала, В. П. Іванця, які були присутнім на заході, викладачі та студенти вокального відділу ЛДМУ імені С.П.Людкевича висловлюють щиру подяку Ігору Федоровичу Кушплеру за цікаве та високопрофесійне проведення майстер-класу. Зичать йому міцного здоров'я, творчих успіхів, талановитих студентів та сподіваються на нові мистецькі зустрічі у майбутньому.

Марія ГАЛІЙ,
доцент кафедри сольного співу ЛНМА ім. М.Лисенка

(на фото: проф. І.Ф.Кушплер зі ст. ЛДМУ ім. С.Людкевича М.Перхач, Т.Маркіною, Т.Коваль та Х.Барчак)

З ІСТОРІЇ

ВИЗНАЧНА ПРЕДСТАВНИЦЯ ЛЬВІВСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

(до 110-ї річниці від дня народження Одарки Бандрівської)

Визначною постаттю у сфері камерного вокального виконавства та педагогіки у Львові 1930-1960-х років була Одарка (Дарія Софія) Бандрівська (1902-1981). Її професійна діяльність тривала понад тридцять років і здійснювалась у трьох напрямках: концертно-виконавська, педагогічна та науково-методична робота. Усі три ділянки були між собою тісно пов'язані: майже одночасно з виконавством співачка розпочала свою педагогічну роботу, а згодом – і науково-методичну. Вже перебуваючи на пенсії (після 1963 року), вона ще тривалий час займалася приватною педагогічною практикою.

Народилася Одарка Бандрівська 17 березня 1902 року в м. Грибові (тепер Польща) у родині фінансового службовця. Навчалася у Львівській класичній гімназії, яку закінчила у 1920 р. Згодом здобула ґрунтовну музичну освіту як піаністка і співачка. Гри на фортепіано вона навчалась у Вищому Музичному Інституті ім. М.Лисенка у професора Марії Криницької. Після закінчення фортепіанного факультету у 1922 році О.Бандрівська завершила навчання як піаністка у Відні у професора Франк. У 1924 році, відвідуючи факультет музикології Львівського університету, водночас починає навчатись сольному співу у Зоф'ї Козловської в консерваторії Польського Музичного Товариства. Завершила О.Бандрівська навчання співу з такою характеристикою: «<…> має драматичне сопрано з винятково гарним і шляхетним тембром (забарвленням), першокласну музикальність, а передусім високого класу талант».

У 1928 році молода співачка вдосконалювала вокальну майстерність в Італії у своєї тітки Соломії Крушельницької. Уся велич постаті видатної співачки мала великий вплив на формування творчої особистості О.Бандрівської та її естетичних поглядів. А слова С.Крушельницької – «кожен твір, а навіть вправу, треба виконувати досконало» і «… кожний співак сам мусить шукати доріг до досконалості» – стали творчим кредо молодої співачки в її багатогранній діяльності. Не виключено, що й досконалий голос великої співачки міг послужити еталоном звучання, тим ідеалом, до якого слід прямувати у роботі над плеканням свого власного голосового матеріалу.

Після повернення з Італії у 1929 році О. Бандрівська розпочала активну концертну діяльність, про що свідчать численні афіші концертів, що зберігаються у фондах Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові. Концертні програми молодої співачки завжди відзначалися високим артистичним рівнем, цікавим добором репертуару з творів українських та зарубіжних композиторів. О.Бандрівська зверталася до камерних вокальних творів Р.Шумана, Й. Брамса, Р.Штрауса, Г. Малера, А.Шенберга, М. Кастельнуово-Тедеско, К.Дебюссі, М.Мусоргського, С.Людкевича, В.Барвінського, Л. Ревуцького, Н.Нижанківського, В.Косенка, Ю.Мейтуса, М.Вериківського, М.Колесси. У рецензії С.Людкевича на «Вечір новітніх пісень О.Бандрівської», вміщеній у часописі «Діло» за 13 жовтня 1936 року, читаємо: «П[ані] Бандрівська була досі всім відома як співачка з того, що свої значні голосово-технічні засоби і велику музичну освіту совісно визискувала для високих поважних мистецьких завдань, а не дешевих ефектів».

А через двадцять два роки у статті «В чому полягає професіоналізм співака?», О.Бандрівська, спираючись на власний виконавський та педагогічний досвід, напише: «Професіонал-співак <…> повинен відзначатися благородним, естетичним смаком, тобто не йти за легким успіхом, виконуючи лише ефектні і дешевенькі пісні, але пропагувати високовартісні твори. Такі твори бувають за своїм глибоким змістом трудніші до миттєвого зрозуміння на концерті. І тут саме повинно прийти на допомогу правдиве професійне мистецтво співака, яке мобілізувало б увагу слухача для зрозуміння і відчуття краси творів. Тим самим, поступово розвиватиме у публіки щораз кращий естетичний смак».

Викладати вокал О.Бандрівська почала у молодому віці. Деякий час вона вела педагогічну практику як приватна асистентка З.Козловської. У 1931 році починає працювати у Вищому Музичному Інституті ім. М.Лисенка. Наприкінці 1930-х – на початку 1940-х років її учні Мирослав Антонович, Стефанія Крацило, Олексій Ройко, Любомир Мацюк та інші успішно виступали з власними концертами. «Новий час» від 25 травня 1939 року інформував: «Передвакаційний прилюдний перегляд своєї мистецької праці дало нам т-во „Львівський Боян" 22 травня 1939 р. у великій салі Музичного Товариства ім. Лисенка. <…> Милою несподіванкою вечора був виступ п. С.Крацило (сопран), яка дуже добре відспівала Рахманінова „Полюбила я". Її сильний, звучний та милий драматичний сопран виявив себе вповні щойно в цій, третій пісні, коли позбувся треми, що була слідна у двох перших (Лисенка „Ой одна я, одна" та „Садок вишневий"). Ліричний тенор п. Л.Мацюк відспівав Матюка „Веснівку" й Лисенка „Розвійтеся з вітром" – під акомпаніямент п. Л.Лопатівної. Врешті п. С.Крацило (сопр.), Л.Мацюк (тенор), М. Антонович (баритон), що вже виявив сильний та добрий голосовий матеріал, відспівали

Закінчення на 5 стор.

могутній терцет Б.Кудрика (до слів О.Олеся) „Коли б ми плакати могли". Прекрасну ілюстрацію музичну дав сам композитор д-р Б.Кудрик».

Важливою подією у житті Вищого Музичного Інституту став музичний вечір, що відбувся 15 червня 1939 року. На цьому вечорі силами учнів класу О.Бандрівської було виконано третю дію з опери «Аїда» Дж.Верді, а силами учнів Л.Улуханової (про що вже згадувалось) – другу дію з опери «Євгеній Онєгін» П.Чайковського. У журналі «Українська музика» читаємо: «Вечір цей повторено дня 19 червня майже в тій самій обсаді, ще з більшим успіхом: всі виконавці були свобідніші в рухах та певніші голосово. Коли взяти під увагу складний, всебічний механізм опер, а з другого боку те, що виконавцями були шкільні учні, треба визнати цілий вечір за цілком удачний». У часописі «Новий час» зазначалось: «В „Аїді" виявили себе дуже добрими: п. Стефанія Крацило (Аїда), п. Ройко (Радамес) та п. М.Антонович (Амонасро)».

1940 року О.Бандрівську запросили на посаду доцента вокального факультету Львівської державної консерваторії ім. М.Лисенка. Тут вона пропрацювала понад двадцять років. За цей час виховала цілу плеяду майбутніх співаків та педагогів. Увібравши кращі принципи вокальної педагогіки своїх наставників (зв'язок слова з музикою, емісія голосу, об'єднана дихально-звукова опора, максимальне використання резонаторів, природність співу), О.Бандрівська зуміла передати їх своїм учням: Павлині Криницькій, сестрам Марії, Ніні та Даниїлі Байко, Любові Дороніній, Ніні Чубаровій, Тамарі Дідик, Марії Процев'ят, Катерині Маслій та ін., вкладаючи їм у душу всю свою любов до мистецтва та музичний хист.

Зі спогадів її учнів дізнаємось, що це була людина доброго серця, широкої душі, високої культури й ерудиції, інтелігентна, чуйна і доброзичлива. Вона досконало володіла німецькою, польською, італійською мовами, непогано знала французьку та іспанську. О.Бандрівська жила музикою, творчістю та студентами, яким щедро передавала свої знання і вміння.

Одарка Бандрівська тепло згадувала свого першого наставника З.Козловську, високо цінувала С.Крушельницьку як співачку і як педагога. У своїй викладацькій роботі застосовувала методичні поради своєї великої Вчительки, продовжуючи її педагогічні традиції. Зокрема, використовувала власний показ, наводила приклади правильного співу і для порівняння – неправильного (і навпаки); з великою увагою підходила до подачі слова, виразної та чіткої вимови, вважаючи, що від цього залежить п'ятдесят відсотків правильного звуку; домагалась максимальної чіткості у вимові приголосних; уміло застосовувала образні порівняння в роботі над звуком, над твором у цілому; великого значення надавала природним голосовим якостям. За словами М.Байко, Одарка Карлівна особливо «звертала увагу учнів на те, що процес становлення співаків надзвичайно складний, що студент повинен у своїй роботі керуватися психо-фізичними відчуттями та уявленнями».

Одарка Бандрівська залишила багатий теоретичний спадок – науково-методичні праці, у яких торкалась найширшого кола проблем вокальної методики та педагогіки: від форм і методів індивідуального підходу в навчанні співу – до систематизації вокально-технічних вправ, від історичних нарисів виникнення та розвитку камерної музики і співу – до глибокого осмислення їх стильових особливостей. На думку М.Байко, «обізнаність з великою кількістю вокальної літератури допомагала їй у педагогічній роботі, у складанні цікавих навчальних програм».

Прагнучи теоретично обґрунтувати методику навчання співу, О.Бандрівська пише низку методичних праць: «Теоретичні основи правильного співу» (1945), «Сучасні завдання радянської вокальної педагогіки або Які вимоги ставить сучасна пора до радянського педагога вокалу» (1948-1949), «Нариси по вокальній методиці» (1954) та ін. Зауважимо, що вищеназвані праці писались у повоєнний (радянський) період і є документом тієї доби. Зважаючи на цю обставину і вперше публікуючи їх у 2002 році, назви праць вирішено було залишити без змін. За словами доктора мистецтвознавства Любові Кияновської, видання праць Одарки Бандрівської – це заповнення ще однієї «білої плями» на карті української культурної спадщини, повернення в педагогічний обіг цінних матеріалів видатної діячки національного мистецтва.

Мирослава Жишкович,
кандидат
мистецтвознавства

Ну дуже вільний «Стрілець»...

Тепер Калікcто Біейто експериментує з Вебером: прем'єра в берлінській «Коміше опер»

«Фрейшюца» вже давно пора канонізувати, хоча би в продовження ідеї Марини Черкашиної-Губаренко, котра назвала в одній із статей оперу взагалі «Мученицею нашого часу». Адже по кількості модернізацій «Вільний стрілець» поступається хіба що вагнерівському «Персню» і деяким операм Моцарта. Не змилостивився над нещасним навіть рідний Берлін, звідки майже двісті років тому назад почав Макс свій тріумфальний похід по оперних сценах світу. На днях відбулась чергова прем'єра: режисер Калікcто Біейто обіцяв психотрілер. І слово, як завжди, дотримав.

Це вже четверта постановка скандально відомого каталонця на сцені «Коміше Опер». Багато хто ще пам'ятає нашумілий спектакль «Викрадення з сералю», наскрізь просякнутий з нелегкої руки режисера кров'ю і спермою. Керівництву опери тоді ще довелось в терміновому порядку внести в афіші вікове обмеження «Дітям до 16-ти»...

До прем'єри «Стрільця» офіційно допускають тих, хто старший за 16 років. Яким чином просочилась у глядацький зал ціла група старшокласників на чолі з двома учителями, і якими наслідками грозить настільки смілива позакласна програма, так і залишилось для стороннього спостерігача таємницею. Але, схоже, ці юні глядачі виявились чи не єдиними в залі на третій прем'єрній виставі, кому постановка щиро сподобалась. У всякому випадку, тільки вони радісно вітали вже увертюру, а точніше, появу на сцені під її акомпанемент дикого кабана – якнайбільш живенького, що мирно пасся на авансцені, в талановито простих і водночас багатоскладових «лісових» декораціях Ребекки Рінг (Rebecca Ring) до самого першого хору мисливців.

«Одна з головних ідей „Стрільця" полягає для мене саме в тому, щоби показати, скільки тваринного зосталося в людині. Ліс і морок – ось що являється центром цієї романтичної казки», - пояснює сам режисер задум нової роботи. І, залишаючись вірним собі, одягає лісний народ у те, що потрапило під руку, вихлюпнувши для додаткового ефекту кілька відер кривавої фарби, після чого накінець виводить на такий яскравий фон зашуганого до смерти Макса. В контексті даного спектаклю переляк, до речі, виявився не-

Закінчення на 6 стор.

Закінчення, поч. на 5 стор.

підробним, оскільки Дмитро Головнін – соліст пітерського Михайлівського театру, котрого часто і охоче запрошують на німецькі оперні сцени – виступати збирався не раніш, як за два тижні і, терміново замінивши Вінсента Вольфштайнера (Vincent Wolfsteiner), що захворів, почував себе в партії «жен прем'єра» відверто невпевнено.

Але для даної постановки це вже вирішального значення не мало. Режисеру, як видається, головний герой все одно був потрібний виключно як хлопчик для биття: Макса в обов'язковому порядку луплять всі дійові особи: Кіліан і Куно, Каспар і навіть Агата. Остаточно збожеволівши у Вовчій Долині, він весь останній час носиться по сцені, сильно забруднившись, в одних трусах, з'явившись в них навіть на власне весілля. «Рятуючись від постійної конкуренції, від боротьби, Макс поступово повертається до своєї тваринної сутності», - пояснює Біейто.

Дивуватися головному герою, зрештою, не варто: Каспар влаштував нашому герою ще ту виставу. Зарізавши невідомо звідки виволочену наречену в присутності нареченого, він власне у неї під спідницею знаходить сім зачарованих куль. Між справами вдатний єгер не пропускає можливості помочитися в світлі рампи (за моїми скромними спостереженнями, це вже як мінімум третє сучасне прочитання «Фрейшюца», в якому на сцені справляють малу нужду). До честі Карстена Забровські (Carsten Sabrowski) – провідного баса Коміше Опер і Каспара в «Стрільці» – варто відзначити, що партію свою він виконує гідно, не гублячи внутрішньої витримки навіть в найнапруженіших ситуаціях. Як, зрештою, і Агата вельми привабливої норвежки Іни Кригельборн, котру театру вдалось запросити в основний ансамбль у 2010 році.

Складається враження, що, від душі відірвавшись на чоловічих персонажах, Біейто виявився безпорадним перед черговим втіленням ewig weiblich: Агата і Енхен – це навіть не Констанца і Блонда з моцартівського «Викрадення», яких без жалю можна тягати по сцені наче шматяних ляльок, віддаючи на будь-які тортури. Тут же режисер вирішує не втручатися в первинну сутність образів, залишаючи лише недвозначні натяки з приводу щирості відносин самих подруг. «Агата перемогла в боротьбі за нареченого значить, рано чи пізно Енхен, яка програла, їй відімстить», - вважає режисер.

Зовсім можливо і навіть охоче віриться, хоча підходящого випадку подружці нареченої так і не представиться. В останній сцені пострілена Максом Агата все ж вмирає: всупереч лібрето, зате згідно всіх законів здорового глузду – кому ж бо захочеться жити з женихом-психопатом та ще здохлим зайцем замість весільного букета у руках?

Неухильно слідуючи вибраному одного разу шляху максимальної деконструкції первинної оперної дії, Біейто не тільки переписує надто вже хеппі-ендовий фінал, але й позбавляє оперу від деяких персонажів. Наприклад, на думку режисера, зовсім зайвим виявився Сам'єль – він лише втілення зла, котре і так закладено в кожному з нас. Економія на одному акторі з міманса при цьому не врятувала музичної цілісності спектакля. Точніше, не прикрила її відсутності: окремим згаданим солістам важко витягнути оперу, де настільки суттєву роль грають хорові сцени. І навіть візуальна барвистість не може приховати доволі посередню роботу хормейстера Андре Келлінгхауса і його підопічних. Те ж саме, на жаль, доводиться сказати про внесок берлінського улюбленця Патріка Лянге – тридцятирічного головного диригента Коміше Опер. Оркестрові фрагменти вийшли у нього доволі тьмяними і зів'ялими, відповідно до осіннього листя декорацій, акомпанемент – надто вже старанним і коректним. У відповідь творчий склад прем'єри, безсумнівно націленої на епатаж і грандіозний резонанс, отримав такі ж коректні і неголосні аплодисменти. Ані тобі свисту, ані тупання, ані овацій. «Як видається, кількох літрів штучної крові і одного голого тенора для успіху вже недостатньо», - напише одразу після прем'єри один із незалежних берлінських критиків. І з ним важко не погодитися.

Лідія МЕЛЬНИК,
кандидат
мистецтвознавства
Німеччина, Берлін

З ІСТОРІЇ

ЗАСЛУЖЕНА ДІЯЧКА УКРАЇНСЬКОЇ ТА ПОЛЬСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Минає 120 років від дня народження визначної української галицької оперної та камерної співачки (лірико-драматичне сопрано) Олександри Любич-Парахоняк.

Співачка небуденних акторських здібностей, Олександра Любич-Парахоняк (справжнє прізвище Парахоняк) народилася 14 березня 1892 року в місті Станіславові (тепер Івано-Франківськ) у родині працівника залізниці. У дитинстві та юності жила у селі Копичинці та Тернополі, де виступала в концертах та аматорських виставах. У 1904 році переїхала з родиною до Львова. Велике бажання стати справжньою співачкою привело дівчину до приватної школи Владислава Баронча. У 1907-1912 рр. навчалася у Вищому Музичному Інституті ім. М. Лисенка: клас фортепіано Галини Ясеницької, вокалу – Зоф'ї Козловської, теорії музики – Станіслава Людкевича. Вдосконалювала вокальну майстерність у Олександра Мишуги (1912-1914 рр.) та Чеслава Заремби (1916-1917 рр.).

Володіючи красивим природнім голосовим матеріалом, О.Любич-Парахоняк розпочала співацьку діяльність в концертах «Львівського Бояна» та «Бандуриста». Водночас, навчаючись у Вищому Музичному Інституті, співала у щорічних «пописах». Оцінюючи виступи окремих виконавців-учнів, С.Людкевич у рецензії 29 червня 1909 року зазначав: «З продукції сольного співу одна, найважніша, п. О.Вахнянинівної, мусіла, на жаль, відпасти; з прочих трьох найбільше признання належиться, безперечно, п. О.Парахоняківній, а саме, задля прегарного голосового матеріалу, як і певної, і чистої інтонації – так рідкої у високих сопрано. Годилося б при дальшій науці звертати бачнішу увагу на м'якість і заокруглення, особливо вищого регістру тонів».

У 1912 році О.Любич-Парахоняк отримала стипендію від Музичного Товариства ім. М.Лисенка у Львові і, прагнучи вокального вдосконалення, здійснила поїздку у Варшаву до О.Мишуги. «Мені хотілося стати справжньою артисткою. Для цього треба було далі вчитися, виїжджати кудись, бо у Львові справа викладання співу ще не була на дуже високому рівні», – передає її слова Я. Михальчишин у статті «Оперна співачка небуденних акторських здібностей».

У Варшаві О. Любич-Парахоняк навчалася до Першої світової війни. Про успіхи молодої співачки дізнаємось з листа-рекомендації, написаного О.Мишугою до Музичного Товариства ім. М.Лисенка:

Закінчення на 7 стор.

«Отсим посвідчую, що панна Олександра Парахоняківна училась у мене в школі Варшавського тов[ариства] муз[ичного] в класі солоспіву через два роки і зробила відзначаючі поступи в розвою голосу, вокальної техніки як і застосування тих средств голосових в інтерпретації різних композицій, написаних на голос сопрано лірично-драматичного».

З 1916 року О.Любич-Парахоняк продовжила вокальні заняття у Ч.Заремби. У 1917 році її запросили виступити на сцені Львівської опери в опереті «Обер-Штейгер» К.Целлера. У Львові співачка виконувала головні партії в операх «Галька» С.Монюшка (Галька), «Ріголетто» Дж.Верді (Джільда), «Чо-Чо-сан» Дж.Пуччіні (Батерфляй) та оперетах «Орфей у пеклі» Ж.Оффенбаха, «Лилик» Й. Штрауса тощо. Брала участь у концертах, де виконувала оперні арії та камерні вокальні твори. Звертаємось до рецензії С.Людкевича на концерт О.Любич-Парахоняк, В. Барвінського та Є.Перфецького, що відбувся 5 жовтня 1920 року: «Співачка гром. Парахоняківна виступила з „ювелірною" арією з „Фауста" і серією пісень. Голос співачки трохи навіть скріпився, іменно ж у середині, зрештою, всі гарні прикмети голосу, дикції і техніки остали в повній силі і виявилися особливо в другій половині арії й у піснях Чайковського і Ґріґа. Хіба якоюсь тремою треба пояснити легку дрож голосу з початку виступу і хвилеве стемнювання гарного, з природи ясного тембру, яке опісля зникало без сліду».

О. Любич-Парахоняк була також солісткою Українсько-

го Незалежного Театру товариства «Українська бесіда», з успіхом поєднуючи вокальну та сценічну майстерність. Виконувала партії Оксани («Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського), Настусі («Пан Сотник» Г. Козаченка), Катерини («Катерина» М.Аркаса), в якій «не тільки голосово, але й зовнішньою появою, а навіть грою, дала креацію справді сценічну і гарну», – зазначав С.Людкевич, стежачи за діяльністю українського музично-драматичного театру.

З 1928 року співачка з великим успіхом виступала у Поморській опері. У її репертуарі, крім головної партії в опері «Галька» С.Монюшка, були: Грабіна («Страшний двір» С.Монюшка), Маженка («Продана наречена» Б.Сметани), Татьяна та Іоланта («Євгеній Онєгін» та «Іоланта» П.Чайковського), Аїда («Аїда» Дж.Верді), Мікаела («Кармен» Ж. Бізе), Маргарита («Фауст» Ш.Гуно) та ін. Я. Михальчишин у вище згаданій статті подає цитату польського музичного критика А. Добровольського, у якій висвітлюється виконання співачкою ролі Гальки: «П. Любич прекрасно справилася з роллю. Вона переборола вокальні труднощі, а в драматичному плані виконала роль на високому артистичному рівні. Вже сам зовнішній вигляд артистки настроїв публіку до її драматичного таланту. У неї прекрасна міміка і поведінка на сцені, небуденні акторські здібності. Симпатичне сопрано п. Любич вражає особливо в ліричних епізодах».

Партнерами співачки на оперних сценах були: Адам Дідур, Ян Кепура, Зенон Дольницький, Михайло Голинський та ін.

У камерному репертуарі О.Любич-Парахоняк було чимало творів С.Монюшка, С.Рахманінова, П. Чайковського, Е.Ґріґа, Р.Шумана, Ф.Шуберта, М.Лисенка, Д.Січинського, Я.Степового, К.Стеценка та ін. Співачка була одним з перших (з 1916 р.) і довголітніх популяризаторів романсів та обробок народних пісень В.Барвінського. Вона часто виконувала твори С.Людкевича, з яким співачку пов'язувала творча дружба. Композитор присвятив їй солоспіви на слова О.Олеся «Піду втечу» і «Тайна».

О.Любич-Парахоняк часто виступала з доброчинними концертами, а також на ювілейних вечорах пам'яті Маркіяна Шашкевича, Тараса Шевченка. Тривалий час до Шевченкіани співачки входили твори М. Лисенка «Нащо мені чорні брови», «Садок вишневий коло хати», «Туман, туман долиною», «Якби мені черевики», «І широкую долину», «Зацвіла в долині», а також арії з опери «Утоплена». У співі та грі співачки критики відзначали серйозний та відповідальний підхід до мистецької справи. Слухачі любили артистку та обдаровували її щедрими оплесками.

У 1932 році О.Любич-Парахоняк поселилася у Винниках біля Львова, іноді брала участь в окремих концертах, а в 1937 році назавжди залишила сцену. Померла співачка 23 лютого 1977 року.

Мирослава ЖИШКОВИЧ,
кандидат
мистецтвознавства

Шукаємо ноти у всесвітній мережі

Переважна більшість студентів нашої Академії хоча б раз шукала ноти в інтернеті: зазвичай, ноти легше завантажити й роздрукувати, ніж вистояти чергу в бібліотеці.

Звичайна бібліотека містить переважно класичні твори, актуальні для навчання. Тут не знайдеш нот ні сучасних композиторів, ні популярної музики, необхідних для індивідуальної позапрограмної музичної роботи. Електронна ж бібліотека не містить такої кількості нот, як «справжня».

Російськомовний архів www.notes.tarakanov.net - тут можна знайти велику колекцію популярних творів.

Архів International Music Score Library Project (www.imslp.org). Проект надає безкоштовний доступ кожному користувачу мережі інтернет. Тут ноти зручно сортовані за прізвищами композиторів, назвами творів, епохами, тощо. Українська сторінка на сайті представлена слабо, але активні користувачі можуть самі подати на сайт ноти у цифровому варіанті для загального блага. Крім нот, можна знайти тематичні статті, до деяких нот є mp3 записи.

Ноти можна пошукати і у російськомовному нотному порталі www.notomania.ru

www.musicaviva.com - сайт, де можна завантажити ноти зарубіжних композиторів для різних інструментів та вокальні твори.

Англомовний ресурс www.dlib.indiana.edu/variations/scores надає доступ до партитур та клавірів опер, пісень та романсів зарубіжних композиторів, нот для малих ансамблів, фортепіано та інших інструментів.

Корисні слова для пошуку англійською: score, scores (ноти), sheet (листок), vocal (вокальний), accompaniment (акомпанемент); pdf, jpg, png, tiff multi-page (формати файлів, у яких зазвичай подаються ноти); free (вільний, безкоштовний).

Микола ТЕТЮК,
студент 3 курсу

ЮВІЛЕЇ

ФОРМУЛА ЇЇ ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ

Серед львівських співаків, викладачів кафедри сольного співу Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка Мирослава Жишкович зайняла визначену позицію і, користуючись оперним лексиконом, знайшла своє амплуа. Найточніше сутність цієї позиції можна передати формулою: інтелігентність+професійність+багатогранність.

Усі зорі так щасливо зійшлись у долі Мирослави Андріївни, що уклали якнайгарніший візерунок її особистості, професійних і людських осягнень. Донька відомого історика й філософа, професора Львівського національного університету Андрія Пашука, вихованка знаменитої піаністки-педагога Олександри Процишин-П'ясецької в спеціальній музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької та професора Марії Крушельницької у консерваторії, Мирося природним чином стала спадкоємицею і тривалої галицької духовно-інтелектуальної традиції – через родинне коло, і піаністичної школи В. Барвінського і водночас школи Г. Нейгауза. Та хоч як успішно складалась у неї кар'єра піаністки, насамперед концертмейстера кафедри сольного співу у класах заслуженої артистки України Л. І. Жилкіної, доцентів Н. К. Чубарової, М. Г. Хмельницької та у класі хорового диригування доц. В. М. Філатова, як високо відзначали її у виступах зі студентами – лауреатами та дипломантами О. Телігою, Л. Вальтеровою, Н. Петренко на Республіканських та Всесоюзних конкурсах, вона все ж досить швидко зрозуміла: її справжнє покликання – спів. До цього ще й додатково спонукав приклад її професора в концертмейстерському класі Мирослави Олександрівни Логойди. І Мирослава, будучи вже зрілим музикантом, дружиною і матір'ю, знову сідає за студентську лаву і у 1989 р. завершує навчання в консерваторії вдруге, отримавши диплом вокального факультету. Це дає їй змогу розкритись ще в одному, дуже органічному для неї амплуа: викладача співу. Вдумлива, доброзичлива, високо ерудована, Мирослава Андріївна вміє знаходити спільну мову з молодими співаками, тактовно вирішувати не лише їх професійні, але й суто людські проблеми – а це вкрай непросто, враховуючи тонку нервову організацію талановитих митців. Готуючи зі студентами цікаві, відповідні творчій особистості кожного, концертні програми, як істинний педагог, вона допомагає їм знайти і почути себе, якнайкраще розкрити своє артистичне «я». Недаремно серед студентів класу М.А.Жишкович немало лауреатів Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів.

Як співачка і педагог вокалу, Мирослава Жишкович впевнено формує свої пріоритети, розкриваючись передусім в камерній музиці, причому обираючи не «шлягери», що мають десятки і сотні різних інтерпретацій, а сягаючи до рідко виконуваних перлин вокальної музики минулого. Як видається, саме романтична і постромантична стилістика найбільше відповідають делікатній витонченій натурі Мирослави. Це засвідчили її виступи у тематичних концертах «Чарівний світ музики Е. Гріга», «Романси О. Даргомижського», «Вокальні твори композиторів Польщі» (Ф. Шопен, С. Монюшко, К. Шимановський), «Вокальна музика Е. Гранадоса», «Вокальна та інструментальна музика композиторів США», «Романси М. Римського-Корсакова», «У старовинному стилі», «Романси українських композиторів на слова Лесі Українки», «Солоспіви українських композиторів на слова М. Шашкевича та О. Олеся» і багатьох інших.

Ще одна риса особистості Мирослави Андріївни – постійне прагнення самовдосконалення, безнастанна робота над собою. Незважаючи на прекрасну репутацію педагога співу, концертмейстера, вона все ж відчула потребу звернутись і до наукової роботи, і в цій сфері також розкрилась як здібна дослідниця. Мені пощастило бути науковим керівником її дисертації на тему «Львівська вокальна школа другої половини XIX – першої половини XX століття» і повинна визнати, що працювати з таким природженим науковцем було не тільки дуже приємно і просто, але й повчально. Тепер вона і надалі активно продовжує науковий пошук, постійно опрацьовує нові матеріали з історії галицької вокальної школи та з інших близьких до теми напрямів. Результатом кропіткої праці стала монографія «Освітньо-педагогічні аспекти розвитку вокального мистецтва Львова (друга половина XIX – перша половина XX ст.)», котра щойно вийшла друком, найкращий подарунок, який дослідниця сама собі зробила до ювілею. Та ця монографія – зовсім не підсумок, а лише чергова сходинка у тому шляху сходження і відкриттів, який обрала собі талановита і віддана музиці людина, Мирослава Андріївна Жишкович.

Любов КИЯНОВСЬКА,
доктор
мистецтвознавства

І ЗНОВУ ОСЯГАЄМО ЛИСЕНКОВУ СКАРБНИЦЮ...

Історія української музики славиться багатьма видатними іменами, що свідчить про великий культурно-мистецький потенціал нації. Незаперечним фактом є і те, що Микола Віталійович Лисенко вже давно посів почесне місце в становленні, розвитку та процвітанні української музичної культури. Насамперед тому, що він започаткував свідомий національний напрямок в українській музиці, про це свідчить вся його творчість. Отож, з погляду історичної ролі для української культури, М.Лисенка, безперечно, можна порівняти з М.Глінкою, Б.Сметаною, Е.Грігом та іншими представниками національних музичних культур XIX століття.

М.Лисенко працював у свідомо обраному напрямку вироблення національного музичного стилю, що стало важливою опорою для становлення інших композиторів, тож українська професійна музика вийшла на якісно новий рівень у своєму розвитку і стала співзвучною з західноєвропейським музичним контекстом, водночас зберігаючи свої характерні прикмети. М.Лисенко твердо усвідомлював свою роль і свою історичну місію для української нації. У спогадах про батька Остап Лисенко згадує такі його слова: «При своїй волі та любови до праці я міг добитися коли не блискучого, то доброго міцного становища у виконавському світі. Але знав і те, що моя рідна музична культура – ще не займане ніким поле, якому потрібен свій орач і сівач».

М.Лисенко усвідомлював необхідність професіоналізації української музики, потребу, за словами М.Грінченка, «вивести українську музичну продукцію з обіймів аматорства, кустарництва, „любительщини", дешевого „меломанства"».

Як представник національної школи М.Лисенко в чисто музичному сенсі значною мірою спирався на національний фольклор, але не виступав як імітатор або аранжувальник, його особистий характер, індивідуальність виявляються скрізь, навіть у випадках, коли автор запозичує фольклорний матеріал. Важко назвати жанр, до якого б не звертався цей направду великий «орач і сівач», твори якого не перестають вражати глибиною думки, сучасністю композиторського бачення.

Саме йому треба завдячувати в збереженні та популяризації народних пісень, він найбільше зібрав народних скарбів, розкішно прикрасив їх своїми обробками і подарував їм довговічне життя. На основі тематики національної пісенної творчості Лисенко творить свої солоспіви, які займають одну з найвизначніших сторінок його композиторської спадщини.

З появою творів Лисенка в українській романсовій музиці з'явились нові музично-стильові прикмети. Це, насамперед, переключення пісенного засобу співу в речитативно-аріозний, часом дуже драматизований, експресивний. Цей незнаний досі в українській камерній творчості стиль наближався до музичної драми. Новий стиль вимагав відповідних вторгнень у манеру співу вокалістів. Мелодична лінія вокальної партії солоспівів Лисенка, підпорядкована законам образної ілюстративності, драматургії слова, дещо відходить від принципів bel canto. Часами в творах у вокальній партії майже відсутні паузи, що значно ускладнює виконання, вимагаючи вміння побудувати фразу, швидко «перехопити» дихання, себто ставиться вимога досконалої вишколеності співака, його професійного підходу до роботи над твором.

Лисенко – новатор української вокальної музики, тому в його творах відсутні випадкові, нелогічні моменти, будь-який нюанс має своє значення і завдання в художній палітрі кожного окремого твору. Він, подібно Вагнеру, відкрив нову сторінку вокального виконавства, поставив нові вимоги перед співаком, надав іншої значимості голосу, як важливого елементу творення загальної музичної картини.

У світлі цих «вокальних перетворень» стає зрозумілим, чому саме блискучі «вагнерівські співаки» – Модест Менцинський та Соломія Крушельницька, стають одними з перших та неперевершених виконавців солоспівів Лисенка – «маленьких дійств» драматичного характеру. Не лише якість голосу і школа є тут головними критеріями, а й, в першу чергу, глибоке проникнення співака у суть образу, його психологію. Потрібен був великий артистизм та потужний інтелект, багатий внутрішній світ і вміння виражати суть ліричного героя без штучності та сентименталізму. Секрет великої складності полягає скоріше не у незручності стрибків мелодії та теситурному її викладі, а у глибокому психологічному факторі. Але композитор в такій мірі володіє прийомами вираження сторін людської і соціальної психології, що, незважаючи на всю складність його музики, постійно відчувається потреба, навіть необхідність її виконання.

М.Лисенко, аристократ за походженням, зумів проникнутися живим духом українського народу і створити найкращу «оправу» до Шевченкових творів – «Музику до „Кобзаря"». Хорова поема «Заповіт» символічно розпочинає велетенську працю над цим циклом. Ще в Ляйпцигу були написані деякі перлини з цього циклу (солоспів «Ой одна я, одна»). Цикл охоплює понад 80 вокальних творів, в тому числі 56 солоспівів. Серед них народна пісня «Утоптала стежечку» і лірико-драматична «Ой одна я, одна», балада «У тієї Катерини», і драматичний монолог «Ой чого ти почорніло...». До пісенної групи належать солоспіви «Огні горять», «Якби мені черевики», де переважають звукозображальні, танцювальні елементи.

Друга група поєднує драматичні діалоги, наповнені суспільно-соціальним звучанням: «Чого мені тяжко», «Мені однаково...», «Ой умер старий батько». В романсах лірико-психологічного характеру («Чого мені тяжко») для передачі емоційного стану героя використовується оспівування основних тонів подібно до знаменитих «плачів», затримання, хроматизми, ввідні тони. Розробляючи сюжетні образи Шевченкових віршів, Лисенко майже не торкається системи засобів виразності, характерних для побутового, міського романсу (виняток – романс «Якби зустрілися ми знову», написаний в традиціях камерно-романсової інтимної лірики).

До другої групи солоспівів з «Музики до „Кобзаря"» належать твори оповідального характеру. Вирішаль-

Закінчення на 10 стор.

Продовження, поч. на 9 стор.

ним критерієм тут виступають поетична образність і слово, як носій ідеї. У розгортанні вокально-інтонаційної лінії все підкорено інтонаційному началу. Автор знаходить точні, правдиві інтонації, котрі відбивають не лише емоційні зміни кожного вірша, а й розкривають смисловий підтекст поезії, який у Шевченка завжди пов'язаний з основним ідейним спрямуванням твору («Мені однаково», «Свято в Чигирині», «Гетьмани», «Молітесь, братія, молітесь»).

Окреме місце серед солоспівів Лисенка займають 12 романсів та 2 дуети на вірші відомого німецького поета Гайнріха Гайне, творчістю якого захоплювались і інші композитори. Увагу Лисенка приваблювала та поезія Гайне, що прославляла духовно вільний внутрішній світ людини, силу й красу людського духу. «Лисенко грав мені нові композиції з Гайне, і я прийшла од них в нестям, бо вони справді дуже гарні», – писала в листі (від 9 червня 1883 р.) до матері Леся Українка.

Ці романси становлять вокальний цикл, типологічно близький до циклів романтиків першої половини XIX століття. В основі – вірші з «Ліричного інтермецо», і лише романси «У мене був коханий рідний край» та «Дівчино рибаленько моя» – на вірші з циклу «На чужині». Творчий задум - через музичні образи передати душевні переживання людини, шляхетність почуттів героя, його вищість над прозаїчним, безликим життям вдалися авторові в повній мірі. Лисенковому складу мистецького мислення з характерними для нього народно-епічними уявленнями про стосунки між людьми відповідало притаманне творам Гайне образно-поетичне узагальнення. Близькою композиторові була і чітка пісенна форма, гнучка внутрішня ритміка, що дозволяла оперувати вільною наскрізною формою, введенням дикламаційних елементів у наспівну мелодику. Серед солоспівів на вірші Гайне має місце і група драматичних творів («У сні я плакав», «Не жаль мені», «У мене був коханий рідний край»). Ці твори об'єднує і спільний характер побудови: придихання за рахунок початкової паузи, невеликий підйом, взята зі стрибка інтонаційна вершина, потім її закріплення або перехід до вищої кульмінації і поступовий спад. Часом солоспіви на вірші Г.Гайне – це хвилююча розповідь про нероздільне кохання від зародження почуттів у весняний день до тяжких хвилин розлуки («Коли розлучаються двоє»).

Широчінь естетичних поглядів М.Лисенка, який не обмежився складним завданням розробки фольклорного пласта, особливо відчувається в солоспівах останнього періоду творчості композитора. Тут відзначається активізація гармонічного компоненту. Навіть мелодика підпорядковується принципу мінливих переходів і стає чинником, певною мірою залежним від логіки гармонії. Творчість композиторів нової доби, тобто початку XX століття (К.Дебюссі, О.Скрябін і т.д.) з її загостреними почуттями, бажанням якнайглибше розкрити психологію людини, неухильними пошуками нових закономірностей гармонії, тонально-гармонічної логіки, пов'язаної з автономією дисонансу, переходом гармонічних співзвуч у звукові барви, мала певний вплив на творчість Лисенка останньої доби. Поезія молодих авторів, що на той час вийшли на історичну арену, так само ставила перед композитором особливі завдання.

Вірші солоспівів цього періоду відзначаються лаконізмом, ущільненим розгортанням емоційного образу. Фразеологія позбавлена зворотів побутового плану, народних виразів. («Нічого, нічого» на сл.М.Вороного; «На сірій скелі мак цвите» і «Айстри» на сл.О.Олеся). Часом це є лірика саморозкриття: «Не дивися на місяць весною» на сл. Лесі Українки, «У сні мені марилось небо» на сл.Надсона. Мелодії солоспівів останнього періоду вирізняються цілеспрямованим розвитком, точним розташуванням кульмінацій та спадів, виваженістю розділів структури, підвищеною емоційною активністю.

Солоспіви Лисенка набувають нового значення в мистецтві та не втрачають актуальності завдяки компактності форм, вишуканості обробки, оспівуванню вічних людських етично-культурних та душевних цінностей.

Людмила БОЖКО,
народна артистка
України, професор

«MARIA CALLAS HAT MIR BEIGEBRACHT, AN MICH ZU GLAUBEN»-МАРІЯ КАЛЛАС НАВЧИЛА МЕНЕ ВІРИТИ У СЕБЕ

Анжела Ґеорґіу має декілька вільних днів. Це дозволяє їй поїхати зі своїм чоловіком, Роберто Аланья, до Відня, де він співатиме оперу «Фауст» Ш.Гуно. Для того, щоб уберегтися від лютого холоду, вона розслабляється у сауні з мобільником у руці, присвячуючи багато часу розмовам щодо концертів. Віддані прихильники нетерпляче очікують повернення румунської діви у Гамбурзьку Штатсоперу. Отже, румунська примадонна-Ассолюта Анжела Ґеорґіу – про власні рішення, дружбу серед колег та про примхи сучасного керівництва.

-У Гамбурзі оперні фанати з нетерпінням чекають на Ваш вихід у ролі Мімі у «Богемі» Пуччіні. Ця опера має бути для Вас особливою з огляду на те, що Ви дебютували з цією партією 20 років тому і у цей же час Ви вийшли заміж за Роберто Аланья.

- Це дійсно так, 2012 рік стане роком «Богеми», який нагадує мені початок моєї кар'єри. З цієї причини я хочу презентувати мою «Богему» у нових місцях. Правду кажучи, я їду у Гамбург з двох причин. Одна із них це – Сімоне Юнг. Я була на сцені разом з нею у багатьох її дебютах: у Ковент-Гарден, у Відні, у Метрополітен-опера. Вона мені як сестра, дуже близька подруга. Я її обожнюю. Вона така витривала, розмовляє багатьма мовами і завжди в тонусі. Це так важко для жінки – бути успішною як диригент чи режисер. Друга причина: моя родина живе у Гамбурзі. Тому також я їду і заради них. Вони мене завжди підтримували й уболівали за мене.

- Отже, поєднання особистого життя і життя на сцені для Вас не створює перешкод?

- О, ні. Це лише так у «Богемі». Анжела завжди залишається сама собою. Коли я виконую роль, я перевтілююсь у неї. Але у дійсності я ніколи не стаю цією роллю, я лишень її граю. Звісно, маленький відсоток мене

Продовження на 11 стор.

завжди присутній у ній, але я не Мімі, і не Віолетта. Це є важливим аспектом виконавства. На щастя композитори створили стільки різноманітних ролей і так багато різних історій. Як же нудно було б увесь час виконувати лише «Богему»!

-Наскільки змінилася Ваша Мімі за останні 20 років?

- Не маю жодного уявлення! Ви самі зможете це оцінити! Звісно, особисто я теж змінилася, але ж ноти не переписуються. Я ж не можу просто змінити перебіг подій. Хіба що я сама дещо подорослішала. (Сміється).

-Чи втілюєте Ви образ любої славної дівчинки у партії Мімі? Майже завжди її виконують саме так.

- На мою думку, Мімі ніколи правильно не виконували. Власне, вона така ж як і Мюзетта. Обидві оперні фігури зображають один тип жінки. У той час контакт із жінками легкої поведінки був досить публічним. Ви ж знаєте історію Травіати? Дама з Камеліями! Дівчата цього типу були надто яскравими. Жоден король не мусів приховувати свою метресу. Мімі саме така дівчина. Це солодке «Мяу-Мяу» - Мімі мені зовсім не до вподоби. У своїй першій арії Мімі співає ж про себе, що вона насправді називається Лючія, проте усі звуть її Мімі. Хто ці «усі»? Звісно чоловіки! Адже це історія. Через свою професію ця дівчина не має нікого на своєму боці, вона цілком одинока…

-Я щойно прослухав Ваші нові дивовижні CD «Homage to Maria Callas». Ви не боїтеся порівняльної паралелі із цією видатною мисткинею?

- Ні, це якраз те, чого я хотіла б. Проте водночас це CD також є виявленням моєї шани цій прекрасній співачці. У мене й на думці не було з нею змагатися. Гадаю, що за останні роки було достатньо можливостей запізнати мене як співачку. Цілком свідомо я випустила такий диск не на початку моєї кар'єри. Закиду, що я використовую її ім'я, не може бути. Бо я точно знаю, що роблю.

-Яким чином Марія Каллас дарує Вам джерело натхнення?

- У будь-який тільки можливий спосіб! Вона мене навчила вірити у себе і у своє ставлення до певних речей. І звісно, що на сцені, я завжди віддаю усе найкраще. Я завжди хотіла бути оперною співачкою, і я завжди була оперною співачкою. Нам потрібно ставити такі цілі у житті. Передовсім, якщо постійно перебуваєш під пильним оком критиків і розцінюється кожен твій крок. Як я ходжу по сцені і яке взуття я ношу… Усе це аналізується і розбирається. Моє життя, приватне чи професійне, завжди обговорюватиметься.

- Ваше ставлення до титулу «Primadonna assoluta», яким володіє Марія Каллас? Чи можна Вас так називати?

-(Сміється). О, завжди можна когось кудись віднести. Для мене це не має жодного значення. Я знаю, хто я є. Усі ці імена, які надають журналісти і громадськість! Це не я. Але я теж не проти цього, у жодному разі. Я можу добре з цим жити. Мене це не зачіпає.

- Якщо б Ви уявили часи Марії Каллас або Джоан Сазерленд: ці жінки мали б ненавидіти одна одну. Їхній екстравагантний характер уподібнювався тим ролям, які вони виконували на оперній сцені. Чи наш оперний світ у порівняні із цим не став надто нудним? Усі навколо такі милі, такі привітні…

-(Сміється). Так, звісно, зараз все абсолютно інакше! Погляньте: я дещо згодом переглянула по телебаченню мій виступ у президента Обами. Анна Нетребко була серед публіки, спочатку вона плакала, потім аплодувала. Я пригадую собі нашу першу зустріч, це було на самому початку її кар'єри. Тоді Анна приходила на усі мої виступи і щоразу мені говорила, що хоче стати такою ж, як і я. Інший приклад щодо мого ставлення до Рене Флемінг. Ми практично водночас розпочали працю у Метрополітен-опера. Можливо, я Вас зараз розчарую, якщо скажу, що ми дійсно дуже хороші друзі. Ми обидві навчилися цінувати те, що ми вміємо і так дуже любимо. Я вважаю, що це теж є причиною нашої дружби. Насправді, ми ж маленька сім'я. Маленька сім'я з дуже зичливими членами родини. Зрештою є небагато співачок, котрі виконують ті ж ролі, що й я. Тому ми мусимо добре розуміти одна одну. Але я також і з іншими співаками гарно контактую. Роландо Віллазон, наприклад. Я його завжди запитую, як у нього справи, чи він достатньо пильнує своє здоров'я. Якщо у нього все гаразд, то й у мене теж. Цю солідарність зміг пережити і мій чоловік, Роберто. Коли сталася ця справа у Міланському Ла Скала, йому дзвонили усі його колеги й друзі і пропонували свою допомогу. Це дійсно правда! Я на жаль не можу вам розповісти іншої історії окрім цієї.

- Що Вас зробило такою сильною, щоб сказати режисерові «ні», який вимагає від Вас того, чого Ви не бажаєте чинити?

- Я просто не є для експериментів. Я не маленька мишка, яка каже лише «так і амінь». (Сміється). Правду кажучи, мені не особливо до вподоби сучасний продукт. Ці модерні інсценування за рік часу потрапляють у забуття. І навпаки, класичні постановки з роками не втрачають своєї актуальності.

- На Вашу думку, у якому напрямку розвиватиметься опера надалі?

- Слава Богу, є не лише цей модерн. Кожен зі здоровим глуздом може оцінити, що добре, а що ні. До прикладу, дещо з мого останнього сезону: я зіграла Адрієну Лекуврер у Ковент-Гарден. Для цього я відмовилася від участі у новій постановці «Фауста» у Метрополітен-опера. Я задоволена, бо здійснила правильний вибір. Тому що «Фауст», окрім цього виконання, не виконуватиметься більше ніде. А з Адрієною Лекув-

Закінчення на 12 стор.

Закінчення, поч. на 10 стор.

рер я поїду у Відень, у Париж, у Сан-Франциско. Цю постановку захоче показати кожен великий театр. Якщо хочеться створити щось модерне, то також слід підшукати сучасну виставу з модерною музикою. Чому потрібно для цього зловживати Геніями Класики? Я готова вийти оголеною на сцену для якихось креативних речей. Але якщо мені це обґрунтують і до цього додадуть ще ноти й музику.

- Чи можна уявити, щоб Ви якось узяли потворно емоційний звук у Verismo-Oper наприклад, у «Тосці», для того щоб підкреслити драматизм? Чи для Вас принципово важливішою є краса звучання голосу?

- Чи ви мене чули у «Тосці»? Отже, я там ніколи не кричу. Я співаю, я розмовляю, але я не кричу. Ролі, яка вимагає крику, я ніколи не виконала б. Я завжди намагаюся співати, зрештою я оперна співачка. Проте, коли у мене чи в іншої виконавиці звучить нота немов крик, тоді це ймовірно хиба. (Сміється).

- За яким принципом Ви визначаєте, чи це саме Ваша роль чи ні?

- Упродовж 20-ти років моєї кар'єри я не мала жодного учителя чи продюсера. Усе, чого я досягла у своєму житті, було з моїх власних переконань. Для себе я єдиний суддя, єдиний учитель, єдиний тренер. Лише я відповідальна за те, що виконую на CD і на сцені. Я ніколи ні з ким не раджуся: ні у приватній сфері, ні у професійному житті. Моя інтуїція ніколи мене не зраджує. Вже з першого погляду у ноти я відчуваю, чи це моя партія чи ні. Без переспіву жодної ноти! За 20 років я ще ні разу не помилилась. Навіть мій чоловік, Роберто, з яким ми вже записали деякі CD, ще ніколи мене не чув, за винятком студії і сцени. «C'est la vie! C'est ma vie! Mein Leben!»: «Моє Життя!». (Сміється). Це лише правда!

Петер Краузе,
переклад з німецької
Зоряни Поточняк
Статтю передруковано з журналу " CONCERTI "
Німеччина-Гамбург

Новинки друкованого слова…

За останніх декілька місяців Львівська академія збагатилася декількома солідними виданнями, авторами та упорядниками яких є викладачі нашої кафедри.

Перше з них **– «Згадаймо, братія моя…: Мемуари» / Упорядник Л.Божко-Лацанич. – Львів: Проман, 2011. – 262 стор., ілюстрації – 42 іл.**

Книга відкриває славні сторінки життя і творчості видатного українського диригента, педагога, просвітителя й театрального діяча Ігора Васильовича Лацанича. Основу книги складають спогади його соратників, друзів, колег і сподвижників. Змальовується життєвий і творчий шлях митця, етапи його становлення, висвітлюється індивідуальна манера та художні принципи, ним сповідувані. Розповідається про знакові спектаклі, створені під орудою та за безпосередньої участі головного диригента, режисера та художнього керівника І.Лацанича. Розкрито його роль у першопрочитанні нових творів сучасних українських авторів. Зроблено спробу осягнути внесок митця до скарбниці національної та загальноєвропейської музично-театральної культури.

Друге видання **– праця Анни Дашак «Сучасний погляд на мистецтво співу. Збірка статей» / Упор. та вст. стаття М. А. Жишкович. – Львів: СПОЛОМ, 2012. – 107 с.**

Пропонована збірка науково-методичних праць є продовженням творчо-педагогічного пошуку професора А.Ю.Дашак. Не відкидаючи усіх здобутків на вокально-педагогічній ниві, мисткиня спонукає до усвідомлення і сприймання звуку не лише як основи музики, але і як основи феноменального Всесвіту. На велике переконання автора праць, вже зараз варто переглянути «музичні догми» і збагатити навчальні програми науковими відомостями, зокрема, про природу звуку і його необмежені можливості, що значно б розширило світогляд митця та сприяло б відповідальному ставленню до свого фаху і своєї ролі у духовному прогресі людства. У науково-методичних працях розглядаються багатогранні аспекти духовної спадщини попередніх тисячоліть, наголошено на величезній відповідальності людства, особливо митців, за творчість, яка повинна стати духовним внеском у гармонію всієї Сонячної системи.

Третє видання **– наукова праця М.Жишкович «Освітньо-педагогічні аспекти розвитку вокального мистецтва Львова (друга половина XIX – перша половина XX століття): Монографія. – Львів: СПОЛОМ, 2012. – 256 с.**

У монографії розглянуто освітньо-педагогічні аспекти розвитку вокального мистецтва Львова у другій половині XIX – першій половині XX століття, прослідковано процеси формування та розвитку львівської вокально-педагогічної школи у контексті їх зв'язку з європейською вокальною культурою. На основі джерельних матеріалів висвітлено деякі специфічні риси вокальної культури Львова у столітньому часовому відтині, впродовж якого відбувалося інтенсивне становлення численних мистецько-культурних та освітніх осередків, фахових та аматорських форм музично-вокального життя, на фундаменті яких зросла львівська вокальна школа – згодом складова й невід'ємна частина української вокальної школи. Видання адресоване музикантам-фахівцям, викладачам і студентам вокальних факультетів музичних навчальних закладів, а також всім, хто цікавиться історією вокального мистецтва та освіти Львова.

Щиро вітаємо авторів та упорядників, зичимо їм доброго здоров'я, гарного весняного настрою та нових науково-творчих здобутків!

Від імені редколегії –
Богдан КОСОПУД

Солоспів
Культурно-мистецький часопис
кафедри сольного співу Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка

Головний редактор – Ігор КУШПЛЕР
Заступник головного редактора – Мирослава ЖИШКОВИЧ
Відповідальний секретар – Богдан КОСОПУД
Літературний редактор – Наталія ХАРАНДЮК
Технічний редактор – Оксана ДІТЧУК
Наклад: 250 прим.