



Солоспів

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

№ 4 (9), вересень-жовтень 2012 року

Цей номер часопису «Солоспів» вперше виходить з іншим головним редактором. Його «помислодавець», засновник і незмінний головний редактор протягом перших років, світлої пам'яті професор Ігор Федорович Кушплер нізащо би не захотів, щоби його улюблене дітище припинило своє існування за будь-яких обставин.

Тож незважаючи на те, що біль втрати ще не стих і сльози навертаються на очі кожного разу, коли друзі і колеги згадують про видатного співака, прекрасну теплу людину, колектив його однодумців вирішив продовжити ту важливу справу, якій Ігор Кушплер з такою пасією посвячувався останні роки. Адже він прекрасно розумів вагу друкованого слова, думки, ви-

словленої вголос, призначеної для того, щоби донести якісь важливі спостереження й істини до сучасників і залишити їх нащадкам. Ми всі, колектив кафедри сольного співу та музикознавці, а передусім заступник головного редактора Мирослава Жишкович, відповідальний секретар Богдан Косопуд, літературний редактор Наталя Харандюк, інші члени кафедри і ваша

покірна слуга – співпрацювали з великим ентузіазмом разом з Ігорем Федоровичем, він переважно ставав нашим «джерелом натхнення», коли йшлося про необхідність висвітлити якісь актуальні проблеми музичного життя, надто ж – тієї його серцевини, яку ще середньовічні вчені називали *musica humana*, тобто людської музики, яка продукується найціннішим інстру-

ментом землі, голосом.

Справедливо вважається, що людина живе до того часу, доки жива пам'ять про неї. Пам'ять про Ігора Кушплера як про співака, оперного артиста залишиться у фільмах, передачах, записах і компакт-дисках, як про педагога – продовжиться його численними учнями, а теоретичні і методичні ідеї, які він генерував, ми будемо розвивати і поглиблювати у заснованій ним газеті «Солоспів».

**Головний редактор
Любов КИЯНОВСЬКА**

Новини кафедри

З вересня відбулося перше у цьому навчальному році засідання кафедри сольного співу ЛНМА ім. М.В.Лисенка. Ректор академії професор Ігор Михайлович Пилатюк, привітавши колектив кафедри з початком нового навчального року та побажавши плідної праці й нових творчих звершень, представив професора Людмилу Федорівну Божко як завідувача кафедри.

Л.Ф.Божко – оперна та концертно-камерна співачка (лірико-колоратурне сопрано), народна артистка України – працює на кафедрі сольного співу 27 років. Закінчила Київську державну консерваторію ім. П.І.Чайковського за фахом «сольний спів» у класі народної артистки, професора З.Гайдай (1965). У 1965-1968 рр. – солістка Львівської опери, у 1968-1975 рр. – солістка Большого театру (Москва), у 1976-1999 рр. – знову солістка Львівського театру опери та балету.

У репертуарі співачки понад 40 оперних партій, зокрема: Дж.Россіні «Севільський цирульник» (Розіна), Дж.Верді – «Травіата» (Віолетта), «Ріголетто» (Джільда), «Сила долі» (Леонора), «Отелло» (Дездемона), Р.Вагнер «Тангойзер» (Єлизавета), М.Глінка «Руслан і Людмила» (Людмила), М.Римський-Корсаков «Царева наречена» (Марфа), С.Прокоф'єв «Війна і мир» (Наташа), М.Глінка

«Іван Сусанін» (Антоніда), В.А.Моцарт – «Весілля Фігаро» (Сюзанна), «Чарівна флейта» (Паміна), В.Кирейко – «Лісова пісня» (Мавка), «У неділю рано...» (Настка), С.Гулак - Артемовський «Запорожець за Дунаєм» (Оксана і Одарка), Ю.Мейтус – «Ріхард Зорге» (Ханко), «Украдене щастя» (Анна), Ю.Янівський «Одеська балада» (Орися) та ін. Л.Божко гастролювала з колективом театру (оперні постановки) та з концертними виступами у Польщі, Угорщині, на Кубі, в Канаді, Італії, Чехії, Румунії.

Співачка має фондові записи опер: Дж.Менотті «Телефон» (Люсі), С.Людкевич

«Довбуш» (Ксеня, Дзвінка), Б.Янівський «Одеська балада» (Орися), В.Губаренко «Ніжність» (Вона), арий та романсів зарубіжних і українських композиторів.

За високохудожнє виконання духовної музики та заслуги перед помісною Українською Православною Церквою нагороджена орденом Святого Архистратига Михаїла (1999 р.).

З 1985 р. Л.Ф.Божко працює викладачем кафедри сольного співу Львівської державної консерваторії (тепер – Львівська національна музична академія). Серед її випускників – лауреати міжнародних конкурсів: солістка Віденської

камерної опери А.Ковалко, солістки Львівського національного театру опери і балету Ю.Лисенко та В.Коломіщева, інші. Л.Ф.Божко також займається і науково-методичною роботою. Вона видала навчальний посібник «Український романс» для музичних навчальних закладів III-IV ступеня акредитації, низку методичних рекомендацій. Також Л.Ф.Божко здійснила упорядкування книги «Згадаймо, братія моя...: Мемуари», у якій відкриваються славні сторінки життя і творчості чоловіка співачки – Ігора Васильовича Лацанича, видатного українського диригента й театрального діяча.

Редакція часопису «Солоспів» та усі члени кафедри вітають Людмилу Федорівну з новою посадою і бажають їй плідної роботи у цій сфері діяльності!

КУЛЬТУРА СПІВУ В ДЗЕРКАЛІ МУЗИЧНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ

Сучасна гуманістична наука все більше тяжіє – і цілком справедливо! – до зближення аналітичної і синтетичної бази різних гуманітарних дисциплін, чи, точніше сказати, плідної взаємодії різних галузей знання про дух. В цьому компендіумі наука про музику займає одне з особливих місць не тільки через свою давню «гонорову» приналежність до *septem artes liberales* – семи вільних наук, в яких об'єднувалась у квадрії з геометрією, астрономією і арифметикою, не тільки через містичні властивості, які в ній відкривали, починаючи з давніх цивілізацій, але й завдяки численним філософським вченням, в яких музика виступає одним із центральних об'єктів моделювання універсуму та інструментів пізнання істини: від Платона до Гадамера.

В цьому напрямку – поглиблення у рецепції, осмисленні і співпереживанні змісту музичного твору через врахування його співвіднесення з історією людства і поглиблення розуміння людської істоти й еволюції людства через усвідомлення законів музичного розвитку – однією з найперспективніших інноваційних гуманістичних наук міждисциплінарного рівня видається музична антропологія.

Як одну з синтетичних і найбільш ґрунтовних праць з предмету згадаємо об'ємну монографію сучасного німецького дослідника Марселя Доберштайна з промовистою назвою «Музика і людина», що виділяє наступні основні музично-антропологічні характеристики:

«1. Рамки (дослівно: об'єм, *Umfang*), в яких відбувається зміна музичних систем, залежать від соціокультурного середовища. Це спостереження вірне навіть там, де музику прагнуть розглядати як автономну сутність» (Dobberstein M. *Musik und Mensch. Grundlegung einer Anthropologie der Musik.* – Berlin: Dietrich Reiner Verlag, 2000 – S. 13).

«2. Людина і все людство знаходиться в глибинному співзвуччі з музикою» (Там само. – С. 15).

«3. Подібно, як згідно з основним антропоцентричним виразом (Протагора

– Л.К.), людина є мірою всіх речей, на тій самій підставі вона може розглядатись як міра всіх музичних явищ». (Там само. – С. 205).

Враховуючи подані дефініції, до сфери музичної антропології потрапляють проблеми походження музики, еволюція когнітивних механізмів музичної творчості, інтерпретації та рецепції, і в цьому світлі розглядається цілісна еволюція музичної культури, врешті на цій основі можливо розглянути спільні і відмінні риси функціонування музики як універсального для всіх *homo sapiens* символічного комунікату, але водночас і такого, який вельми чутливо реагує на всі зовнішні імпульси – як «по горизонталі», тобто в різних регіонах планети, національних спільнотах, так і «по вертикалі», тобто на різних етапах розвитку світової цивілізації. Спираючись на загальні визначення і завдання, які постають перед сучасною музичною антропологією, вкажемо на її історичні передумови, музикознавчий фундамент, на якому постала відносно молоді галузь гуманітарного знання. Одразу варто звернути увагу на те, що саме спів, безпосередній інтонаційний відгук людини на оточуючий її світ, найточніше відбиває закони музичної антропології. Те, як вона співає, що вкладає в сутність свого співу, які вимоги ставить до ін-

тонації, як співвідносить музичну і мовну інтонації – все це виявляється при уважнішому дослідженні найточнішим дзеркалом розвитку даного історичного етапу і суспільства. Це прекрасно вловлювали видатні співаки і диригенти, і зокрема, хочеться навести геніальне спостереження одного з найвидатніших українських хороших диригентів ХХ ст. Костянтина Пігорова. Костянтин Костянтинович вважав чистоту інтонації наріжним каменем хорошого мистецтва, вважаючи не просто як технологічний феномен хорошого мистецтва, а як морально-етичний. Коли людина чисто співає, вона чиста у своїх помислах до природи, сім'ї, товаришів. Тобто ця людина, як він говорив, найближче стоїть до Бога. Хто фальшиво співає, він фальшивий у своїх діях (цит. за: Анатолій Авдієвський: «На жаль, ми довго працювали в ізоляції від власного народу...» (Бесіду вела Людмила Чечель) // Київська муніципальна газета «Хрещатик», 17.06.2005).

Невипадково одним з перших напрямів, на основі якого згодом формується музична антропологія, по праву вважається порівняльне музикознавство, що розвивалось на зламі ХІХ – ХХ ст. головню в німецькомовному ареалі, а після Другої світової війни трансформується в етномузикологію. Воно особливо увагу приділяло саме

народній музичній традиції, в тім, природно, центральне місце займав саме спів. Вартують згадки в цьому контексті етномузикологічні дослідження українських вчених, що не лише не відставали, але іноді й випереджували аналогічні праці європейських і американських вчених. Зокрема, цей змістовний пласт розкривається у етномузикознавчих працях Філарета Колесси, що особисто спілкувався у Берліні з Еріхом Моріцем Горнбостелем та Отто Абрагамом, – засновниками порівняльного музикознавства, видатними дослідниками первісних фольклорних пластів народів світу. Невипадково серед основних завдань сучасної фольклористики він згадує і наступний: «Для дослідження пісенної форми дум бажане зібрання якнайбільшого числа варіантів, що дають змогу пізнати біологічну сторону мелодій, як на це звертають особливу увагу новіші дослідники в галузі музичної етнографії» (у зносі розшифровує, що він має на увазі під терміном «біологічний», котрий трактує як термін, введений представниками порівняльного музикознавства на означення її /мелодії/ акустичних, конструктивних властивостей та еволюційних процесів). (Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. – К.: Наукова думка, 1969. – С. 32).

Але особливо значний внесок у становлення порівняльного музикознавства зробив інший класик української фольклористики Климент Квітка. Вельми докладний розгляд його етномузикологічної концепції здійснив Богдан Луканюк, тому дозволимо собі детальніше зреферувати його статтю, тим більше, що він дає дуже влучне визначення не лише етномузикології, але й музичної антропології: «Узагалі термін «антропологія» має трояке значення. Найчастіше, принаймні в нас, він означає біологічну науку про походження та еволюцію людини, нормальні відміннос-

Продовження на 3 стор.

Продовження, поч. на 2 стор.

ті в її фізичній будові, витворення людських рас тощо. Рідше ним окреслюють філософське вчення про сутність людини, зокрема з погляду її буття. Натомість в англійських країнах, а головню в США, під «антропологією» розуміється суспільна наука про культуру різних народів, особливо первісних, яка звичайно трактується як синонім, складова частина чи один із напрямів етнографії (народознавства, людознавства) (Луканюк Б. До історії терміна «етномузикологія» // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Випуск 37. Українська фольклористика. – Львів: вид-во ЛНУ, 2006. – С. 261).

І далі дослідник робить важливий висновок про наближення цілей, завдань, методології вивчення української народномузичної спадщини у працях К. Квітки до тих, які згодом стануть одними з основоположних в музичній антропології, головню в її американському варіанті: «Тож, не вникаючи наразі в деталі, можна сказати, що сучасна «музична антропологія» загалом відповідає «музичній етнографії» («етно-музикології») в понятійно-термінологічній системі К. Квітки, оскільки обидві за об'єкт дослідження мають вивчення етномузики в культурі» (Там само. – С. 261).

Варто навести на підтвердження кілька фрагментів з праць самого К. Квітки, якими Б. Луканюк підкріплює свої висновки: «Музична етнографія по вилученню того, що мало б одійти до порівняльного музикознавства, перестала б бути наукою; коли ж вона має зоставатися наукою, то не може бути инакшою, як тільки порівняльною та еволютивною» (Квітка К. Вступні уваги до музично-етнографічних студій // Записки Етнографічного Товариства. 1925. Кн. 1. – С. 9).

К. Квітка розглядав численні онтологічні, аксіологічні, гносеологічні аспекти народної музики (тобто, властиво, складові антро-

пологічного модусу) включно з пізнанням самих процесів творення пісні, її міграції та трансформації; співвідношення індивідуального та колективного в народній творчості; відносин між народною професійною та непрофесійною музикою, особливо ж у зв'язку з цим народного інструментального дилетантизму; також народної музичної термінології; масового рівня музикальності в певній місцевості; врешті того, «що саме в мелодиці та ритміці являється справді спільним надбанням «народу» в розумінні більшості хоч би між самим селянством і що належить до віртуозності одарованіших одиниць; якими спрощуваннями чи відхилами від норми позначаються співаки, що стоять нижче середнього рівня» (Квітка К. Максимович і Аляб'єв в історії збирання українських мелодій // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. 1928, Вип. 1. – С. 126).

Від заглиблення в сферу народнопісенної традиції природним видався перехід до суспільства загалом, зокрема – до відображення культури нації в різних її верствах через ту пісенну продукцію, яку вона передусім преферує. До речі, одним з перших у європейській гуманістичній науці звернув увагу на безпосередній зв'язок суспільства і створеної ним музики, на відображення його рівня морального та інтелектуального розвитку видатний український мовознавець і філософ Олександр Потебня. Цікаво, що його спостереження торкались не рідної йому культури, а німецької. Ще в 60-х роках позаминуло століття в листі, написаному з Берліна, він застерігав: «Є тісний зв'язок між долями музики, з одного боку, і всіх явищ суспільного життя, з другого. Хибний музичний розвиток чи повна відсутність музики у житті особи або частини народу (весь народ без музики немислимий) є хвороба свідомості, яка з необхідністю знайде свій вираз і багато в чому ін-

шому». І додає конкретніше: «Важливо було б зібрати значну кількість фактів, які характеризують зв'язок музичного розкладу з моральним падінням, яке подекуди помічаємо в нашому народі, й участь в цьому солдатської і міської музики» (Потебня О. Мова. Національність. Денационалізація. – Нью-Йорк, 1992. – С. 58 – 59.)

Цю цитату Потебні наводить сучасний український філософ і культуролог Анатолій Свідзинський, додаючи: «Мабуть, сьогодні кількість таких фактів є цілком достатньою. Взагалі цей лист Потебні цікавий міркуваннями, які виникли у нього через знайомство з німецькою дійсністю, де процеси розкладу народної культури і заміни її масовою культурою випереджали аналогічні процеси на Україні» (Свідзинський А. Самоорганізація і культура. – К.: вид-во ім. О.Теліги, 1999. – С. 88).

Наголошуємо, що саме ці стислі аналогії цивілізаційних процесів суспільства і стану розвитку музичної культури в її онтологічному ракурсі, тобто як бутійного елементу, безпосередньо виводять на третє із поданих висновків на третє із поданих висновків вище визначення Доберштайна про людину (саме як homo socialis) як міру всіх музичних речей.

На завершення статті коротко накреслимо перспективи впровадження інструментарію музичної антропології в дослідження деяких проблем вітчизняної музичної культури. Одразу застеремо, що згадуємо лише кілька напрямів у великому широкому колі можливих застосувань антропологічних підходів в українському музикознавстві.

Антропологічного пояснення передусім потребує феномен життєздатності українського пісенного фольклору протягом тривалого історичного періоду – аж до сучасності, причому в усіх суспільних верствах, як в загальному музичному побуті, в автентичних, в першу чергу, селянських, чи пристосованих до міських стереотипів поведінки варіан-

тах, так і в професійній музиці. Аналіз розгалуженої народномузичної структури та її найрозмаїтших суспільних виходів з пункту бачення антропології музики є не лише плідним суто науково, але й важливим в плеканні національної самоідентифікації та звільнення від комплексу меншвартності щодо «селянського походження», «шароварщини» національної культурної спадщини.

Не менш вагомим для музично-антропологічного розгляду виявляється унікальна вокально-хорова традиція українців, оскільки роль хороших товариств, інспірованих свого часу загальноєвропейськими культурними установками Просвітництва і романтизму (найбільше в XIX ст. з його цециліанським рухом і товариствами друзів музики, хоровами святами та ін.), виявилась в Україні незмірно значнішою у збереженні національної ідентичності в період бездержавності.

Повертаючись до однієї із своїх давніших публікацій на споріднену тематику, дозволю собі на підтвердження поданих міркувань автоцитату: «...важливість прикладного розширення сфер інтересів музикознавців, особливо в сучасному суспільстві, самоочевидна. Насамперед це необхідно як для прогнозування того, в якому напрямі відбувається розвиток музичної ціннісно-змістової сфери особистості в різних вікових категоріях, так і для перспективного впровадження до навчально-виховного процесу форм роботи, що сприяють розвитку у молоді потреби в усвідомленні ієрархії своїх музичних цінностей, для коригування музичної політики ЗМІ і ринку музичної продукції» (Кияновська Л. Музикознавство як прикладна наука // Мистецтво обрії. Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика. – К.: ВВП „Компас“, 2005. – С. 187).

В ідеалі можна припустити, що розуміння і глибше за-

Закінчення на 4 стор.

Закінчення, поч. на 2 стор.

становлення над антропологічними концепціями музичного мистецтва і можливостями їх практичного застосування, над чутливим реагуванням музичних артефактів на розмаїті переміни як в історичному минулому, так і в сучасному соціокультурному середовищі, допоможе усвідомити і до-

нести до відповідальних осіб на вищому державному рівні глибоку істину, висловлену ще давньокитайським філософом Конфуцієм: «Руйнування будь-якої держави починається саме з руйнування його музики. Позбавлений чистої й світлої музики народ приречений на виродження» (Семененко І.І. Афоризми Конфуція. – М.: 1987. – С. 12).

І це висловлювання легендарного східного мудреця, що налічує дві з половиною тисячі років, не тільки не втрачає своєї слушності, але опиняється сьогодні в центрі антропологічного розуміння музики. В тому сенсі пізнання спільних законів розвитку як окремої людини, так і людства в усій багатоманітності – та музики, а в її рамках – співу, як його

найповнішого, найточнішого дзеркала, очевидно, має стати одним з основних пріоритетів сучасної гуманістичної науки.

Любов КИЯНОВСЬКА,
доктор
мистецтвознавства

СПОГАД ПРО ВЧИТЕЛЬКУ

Весною 1965 року я востаннє як студентка зійшла білими мармуровими сходами Київської консерваторії, яку закінчила по класу сольного співу професора, народної артистки СРСР Зої Михайлівни Гайдай (1902-1965). Назавжди залишилося в пам'яті, як під час державного іспиту зі спеціальності лише одне крісло за столом, біля якого сиділи члени кафедри, залишилося вільним. Це було крісло Зої Михайлівни. Невблаганна смерть забрала її у віці 62 років за три тижні до мого виступу. Минуло багато часу, а я й досі відчуваю живий зв'язок зі своїм першим і єдиним педагогом.

Як співачка, Зоя Гайдай вписала дуже яскраві сторінки в історію українського музично-театрального мистецтва. Свою першу музичну освіту Зоя Михайлівна отримала в Житомирському музичному училищі по класу фортепіано. Співати вона почала пізніше у 1919 році в хоровій капелі, створеній її батьком, відомим хоровим диригентом, фольклористом і композитором М.П.Гайдаєм.

У 1923-1927 роках молода співачка навчалася в Київському музично-драматичному інституті ім. М.Лисенка й закінчила його по класу професора Е.О.Муравйової, яка виховала цілу плеяду блискучих вокалістів, серед яких були такі видатні виконавці, як І.С.Козловський, Л.Руденко та інші.

У 1928 році Зоя Михайлівна дебютувала на сцені Київської державної академічної української опери, як тоді називався театр, у ролі Лю в «Турандот» Дж.Пуччіні. В першому своєму сезоні артистка з великим успіхом проспівала сім оперних партій, серед яких були Татьяна у «Євгенії Онєгіні» П.Чайковського, Маргарита



у «Фаусті» Ш.Гуно. За короткий час співачка стає врівень з багатьма виконавця-

ми, що пізніше стали гордістю української оперної сцени. Репертуар З.Гайдай виріз-

няється різноплановістю. Тут і Розіна в «Севільському цирюльнику» Дж.Россіні, і Віолетта у «Травіаті» Дж.Верді, і Чіо-Чіо-сан в однойменній опері Дж.Пуччіні, і Маженка у «Проданій нареченій» Б.Сметани, і Лушка у «Піднятій цілині» Держинського. Однією з найяскравіших подій всього музичного життя співачки стало, за її власним визнанням, виконання ролі Снігуроньки в однойменній опері М.Римського-Корсакова.

З особливою любов'ю Зоя Михайлівна співала в українських класичних операх - Оксану в «Запорозці за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського, Наталку, Марильцю, Оксану в «Наталці Полтавці», «Тарасі Бульбі» та «Різдвяній ночі» М.В.Лисенка. Протягом свого творчого життя З.Гайдай заспівала більше п'ятдесяти оперних ролей, більшість - на сцені Київської опери.

Виступи на оперній сцені співачка успішно поєднувала з камерним репертуаром, у виконанні якого разом з блискучим концертмейстером Галиною Ніколаєнко досягла значних висот завдяки блискучій освіті, працелюбності, великому бажанню опанувати камерний жанр з усіма його складностями. Особливо значними були заслуги артистки в справі пропаганди сучасної музики. В програми своїх сольних концертів вона часто включала щойно створені, ще не відомі публіці арії, романси, пісні. Завдяки Зої Михайлівні їх швидко пізнавали слухачі в різних великих і малих містах, де співа-

Продовження на 5 стор.

Закінчення, поч. на 4 стор.

ла артистка.

Блискуча співачка і актриса, Зоя Михайлівна була не менш талановитим учителем і наставником. Серед її випускників народна артистка СРСР Світлана Данилюк, народний артист УРСР Петро Довбня та інші. Про музику, театр вона знала і розповідала дуже багато. Величезна ерудиція, відмінне володіння фортепіано, знання іноземних мов дозволяли Зої Михайлівні без сторонньої допомоги знайти нас з багатьма творами, ретельно аналізуючи їх і вводячи до учбових програм. В той же час, викладач завжди уважно і серйозно сприймала індивідуальність кожного з нас.

Великою художньою подією в консерваторії ставали академічні концерти студентів нашого класу. Поруч з обов'язковими програмами ми готували і тематичні вечори: «Старовинна музика», «Вокальні твори Г.Вольфа», «Оперні арії та ансамблі» і т.д. Один з таких концертів завершився виконанням «Мрій» Р.Шумана та «Унісонів» Й.С.Баха ансамблем всіх студентів класу.

Усі ці роки вірним помічником Зої Михайлівни була прекрасна піаністка, невтомна, завжди готова працювати, по-материнськи добра концертмейстер Зара Зимовна Деслер. З нею я і завершила роботу над програмою державного іспиту зі спеціальності.

Заняття з вокалу в класі Зої Михайлівни відзначалися високою організованістю, чіткою системою. Не можна було пропустити урок без поважної причини, запізнитися чи показати невивчений матеріал. Кожний публічний виступ аналізувався, обговорювався в класі, і це давало можливість виявляти недоліки й уникати їх, краще засвоювати учбову програму.

Коли Зоя Михайлівна була вже тяжко хвора, часто говорила про наше майбутнє, шкодувала, що не всти-

гає передати нам усі свої знання. Радила, який репертуар треба ще співати, в якій послідовності готувати нові

Вимоглива до себе аж до самозречення, вольова, надзвичайно працелюбна і дисциплінована, Зоя Михайлів-



твори, оперні партії. Більшість із них ми тільки намітили в класі, а працювала над ними я вже самостійно.

Вивчений у консерваторії репертуар тривалий час «годував» мене, а вміння засвоювати новий матеріал за системою З.М.Гайдай дозволяло його весь час збагачувати. В студентських програмах звично «крутиться» певна кількість відомих, апробованих творів, що переходять із класу в клас, від студента до студента. Зоя Михайлівна мала впрост енциклопедичні знання в галузі вокальної літератури, багату нотну бібліотеку, тож ніколи не повторювала репертуар учнів свого класу, а наша присутність на уроках у товаришів суттєво збагачувала і наші знання.

на прищеплювала все це й студентам, готуючи їх до нелегкої праці співака, та в той же час, дотепним жартом, доброзичливим сміхом вона вмела створити в класі найсприятливішу атмосферу творчості, взаєморозуміння, довіри й щирості.

Величезного значення професор надавала загальному естетичному розвитку студента-вокаліста. Найчастіше майбутній співак відчуває своє покликання вже дорослою людиною, коли до музичної школи йти запізно. Тож вокалісти часом «відстають» від студентів інших спеціальностей за багатьма параметрами. Зоя Михайлівна вважала, що доклавши певних зусиль, це значною мірою можна подолати.

Відвідування численних

концертів співаків (і не тільки), спектаклів було для нас обов'язковим. Пам'ятаю, що на деякі з них потрапити було непросто, та Зоя Михайлівна, котру всі знали і дуже поважали, завжди проводила нас на виступи Ріхтера, Ойстраха, Гільєса, чи на Філадельфійський симфонічний оркестр. Часто ми обмінювались думками після таких концертів і Зоя Михайлівна завжди прихильно ставилася до нашої особистої думки, ніколи не нав'язуючи своєї. Я безмежно вдячна своєму педагогові, яка спонукала серйозно займатися грою на інструменті, цей контролювала нас. Потім мені це дуже допомогло при вивченні великої кількості репертуару, а зараз і в педагогічній роботі.

Коли я почала співати в спектаклях оперної студії (Розіну в «Севільському цирюльнику», Марфу в «Царевій нареченій», Мавку в «Лісовій пісні», Любов Шевцову в «Молодій гвардії», Таню в опері «Таня»), Зоя Михайлівна завжди знаходила можливість послухати, і її зауваження були просто безцінними. Важливо, що педагог не «робила» з нами вокальних творів і оперних партій, а «вчила вчитися», самостійно, вдумливо і професійно працювати над ними, й не тільки до виходу на сцену, а все життя. Така система запобігала виникненню одноманітності, рутинності у виконавстві.

Співаючи на сцені, а тепер викладаючи в академії, я завжди прагнула і досі намагаюся утверджувати вокальну школу незабутньої співачки і педагога Зої Михайлівни Гайдай.

**Людмила БОЖКО,
народна артистка
України,
професор,
завідувач кафедри
сольного співу**

*На фото: Зоя Гайдай
у ролі Дездемони в опері
«Отелло» Дж.Верді*

СПІВАК, ПЕДАГОГ І ПРОСТО ГАРНА ЛЮДИНА

з нагоди 55-річного ювілею заслуженого діяча мистецтв України

БОГДАНА КОСОПУДА

До славної когорти викладачів кафедри сольного співу нашої академії Богдан Йосипович Косопуда увійшов не так давно – у вересні 2011 року. Ввійшов дуже природно і невимушено – адже є вихованцем львівської вокальної школи, сповідуючи її кращі традиції. В короткому часі встиг себе зарекомендувати як вдумливий інтелігентний педагог.

А втім, педагогічний стаж оперного та концертно-камерного співака (баритон) Б.Косопуда налічує вже більше п'ятнадцяти років. Він викладає академічний спів у Львівському державному музичному училищі ім. С.Людкевича, є завідувачем вокального відділу цього навчального закладу. Його учні Ярослав Папайло, Юрій Григораш та інші є нинішніми студентами вокального факультету Львівської національної академії ім. М.Лисенка, а Анастасія Тимко – студенткою вокального факультету Краківської музичної академії. Усі вони – лауреати всеукраїнських та міжнародних конкурсів вокалістів. Його учень Тарас Різняк, закінчивши Львівську музичну академію у класі співу професора І.Ф.Кушплера, сьогодні є викладачем сольного співу у ЛДМУ ім. С.Людкевича.

Творча біографія Богдана Косопуда (нар. 1957 р.) є досить типовою для молодих митців, але надзвичайно результативною. У 1976 році закінчив Львівське музично-педагогічне училище ім. Ф.Колесси (клас Маргарити Ногтевої та Людмили Редченко). Проходив строкову службу в ансамблі ПрикВО (1976-1978 рр.). У 1978 р. поступив до Львівської державної консерваторії, яку закінчив у 1983 році (клас сольного співу у проф. П.Кармалюка, клас камерного співу у доц. Н.Чубарової та проф. М.О.Логойди). З 1981 р. – соліст Львівської опери, виконав партії: Марсель («Богема» Дж.Пуччіні), Шарп-

лес («Чіо-Чіо-сан» Дж.Пуччіні), Сільвіо («Паяци» Р.Леонкавалло), Ебн-Хакія («Іоланта» П.Чайковського), Микола («Наталка Полтавка»



М.Лисенка), Султан («Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемівського), Барон («Травіата» Дж.Верді), Марулло («Ріголетто» Дж.Верді), Фіорелло («Севільський циркульник» Дж.Россіні). Багато років працював солістом оперної студії при Львівській консерваторії (пізніше академії ім. М.В.Лисенка), виконав такі оперні партії: Онегін («Євгеній Онегін» П.Чайковського), Алеко («Алеко» С.Рахманінова), Зурга («Шукачі перлів» Ж.Бізе), Султан («Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемівського), Сташко

(«Заграва» А.Кос-Анатольського), Ебн-Хакія («Іоланта» П.Чайковського). З 1983 р. – соліст Кримської державної філармонії, з 1989 р. – соліст Львівської обласної філармонії, з 2003 р. – соліст Рівненської обласної філармонії.

Б.Косопуда представляв українське мистецтво у багатьох країнах світу, зокрема: США, Канаді, Великобританії, Німеччині, Австрії, Угорщині, Польщі, Росії, Голландії, Швейцарії. У 1986 році виступив із сольним концертом в ООН (Нью-Йорк, США).

Концертний репертуар Б.Косопуда – від оперних арій, кантат, романсів, західноєвропейської та вітчизняної класики – до сучасних українських творів та народних пісень. Сольні програми складають твори В.А.Моцарта, П.Чайковського, С.Рахманінова, Д.Кабалевського, М.Лисенка, А.Кос-Анатольського, Б.Янівського, В.Квасневського та ін. Співак має значну кількість фондових записів на державному радіо України та Львівському радіо і телебаченні (лемківські пісні, арії з опер, роман-

си, твори українських авторів, народні пісні та власні твори). У його творчому доробку – компакт-диски «Чужино» (2003), «Україно, матінко мила» (2005) та «Пригорніть мене, рідна, до себе» (2008). Має свої видання: музично-поетична збірка «З боєм та любов'ю» (2003); поетична збірка «До Господа іду» (2007); збірник вокальних творів на власні вірші «Україно, матінко мила» (2007).

Б.Косопуда веде широку добродійну концертну діяльність. Ініціатор та організатор святкування і видання компакт-диска «Співає Павло Кармалюк» до 100-річчя видатного митця. Він чудово справляється з обов'язками відповідального секретаря часопису «Солоспів», сумлінно працює над інформативними доповненнями до кафедрального сайту, створеного за ініціативою І.Ф.Кушплера.

На кафедрі сольного співу Б.Косопуда зарекомендував себе як людина слова і діла, яка викликає беззастережну довіру. Він виявився гарним товаришем, на нього, без сумніву, можна спокійно покласти і бути впевненим у тому, що він ніколи не підведе. В особі Богдана Йосиповича колектив кафедри має солідне кадрове надбання. Тож побажаємо нашому колезі міцного здоров'я, творчої наснаги, значимих педагогічних здобутків.

**Кафедра
сольного співу**

Осло. Площа Кірстен Флагстад, 1. Оперний театр... Цю будівлю зведено на штучному півострові, намитому біля набережної Осло-фьорда в центрі столиці. До цієї споруди можна пройти пішохідним мостом, прокладеним від центрального залізничного вокзалу. Сюди приходять не тільки послухати музику, а й подивитися на архітектуру. Або й... про-

Наступного року державне фінансування театру, порівняно з попереднім сезоном, буде подвоєне. Оскільки побільшає постановок. Хоча, порівняно з попереднім роком, частка суто державної фінансової підтримки знизиться з 90 до 73 відсотків. Решта — частка спонсорів.

- Пане Каррен, ви по-

Штонда і мав успіх. Незвичайний голос. Непересічна особистість. Ми його запросили для участі в концерті, де він виконував норвезькі музичні твори норвезькою мовою. Слід зазначити, що і Марія Гулегіна теж, у певному сенсі, є українською співачкою. На сьогодні її ім'я вже не потребує рекомендацій. Добре відома Людмила Монастирська: у партії Аїди

на, з якої Дмитро не співає в перших спектаклях «Ріголетто», дуже проста, – у цей період він працює в Лондоні, де виконує партію Івана Ликова в «Царській нареченій» Римського-Корсакова. Я директор цієї постановки, здійсненої англійською Королівською оперою. Тому в квітні він не може співати в Осло. Дмитру доводиться працювати щодня, навантаження

НАШІ В ЄВРОПІ — ОПЕРНА ЕКСПАНСІЯ

Директор Норвезького національного театру — про перспективи наших солістів

Норвегія – земля вікінгів – до всього ще й країна чудових музичних традицій. Років три тому в Осло збудували сміливу за архітектурним рішенням (і, здається, найновішу у світі) будівлю оперного театру. На цій сцені, до речі, досить часто виступають українські співаки. Директор оперної трупи Норвезького національного театру Пол КАРРЕН (він також і арт-консультант Денверської Сіті-опера, і директор оперної трупи Глазго) в ексклюзивному інтерв'ю DT.UA розповів про експансію українців в оперній Європі і специфіку роботи свого театру.

гулятися дахом Національної опери, – це задоволення передбачене архітекторами. Кажуть, скоро на даху театру влаштовуватимуть навіть симфонічні концерти. Принаймні це входить у творчі плани головного диригента Джона Хельмера-Фьоре. Проте й тепер запрошених зірок і яскравих подій у житті цього театру чимало.

Патроном цього театру виступає королева Норвегії Соня. У театрі три сцени. Недавня прем'єра цього сезону – «Ріголетто». У спектаклі виступає спеціально запрошений американський баритон Квін Келсі, який незмінно виконує заголовну партію.

Недавно тут-таки відбулася презентація сезону 2011/2012 р. Головні оперні «хіти», очікувані в близькому майбутньому на сцені Норвезької національної опери: «Чарівна флейта», «Аїда», «Макбет», «Богема», «Севільський цирюльник», «Трістан та Ізольда», «Воццек». Балетна афіша не обійдеться без «Жизелі» та «Лускунчика».

діляєте думку деяких музичних критиків, що українська вокальна школа сьогодні досить потужно



представлена в Європі? Коли так, то що б Ви сказали про конкурентоспроможність наших співаків?

- Представники України вирізняються високим рівнем вокальної школи. Що, втім, характерно для багатьох слов'янських співаків. Недавно в партії Гремїна в «Євгенії Онєгїні» в нас виступав український бас Тарас

вона була дуже переконливою.

- В Осло в «Ріголетто» незабаром виступить до-

силь відомий в Україні тенор Дмитро Попов, який працює зараз у Ризі...

- Дмитро Попов співатиме в Осло у п'яти спектаклях «Ріголетто» (починаючи з 8 червня). Вже відбувся репетиційний процес. У попередніх спектаклях партію Герцога виконує мексиканський тенор Артуро Чакон-Крус. Причи-

велике, але він чудовий співак і неодмінно впорається.

- В Європі про наших співаків часто кажуть, що вони звучать надто гучно, що їхнє потужне звукове посилення погано вписується в традиції виконання барокового репертуару або, скажімо, опер Россіні, Моцарта. Чи можна вважати це нездоланною суперечністю?

- Усе на світі змінюється. Україна може формувати нове покоління виконавців. Раніше ви були трохи обмежені в репертуарі, у вас звучали переважно російські й італійські опери. Бородін, Глінка, Прокоф'єв, Шостакович... Ніхто не применшує значущості цього репертуару для оперних театрів світу. Але тепер багато що змінилося. І можливості українців розширилися. Коли мій друг, чудове мецо-сопрано Лариса Дядькова починала працювати над піснями Малера, вона повторювала: «Поле, я не зможу, це не моє». Але в

Продовження на 8 стор.

Закінчення, поч. на 7 стор.

результаті у неї все вийшло. Тепер уже вільно почуватися в німецькому репертуарі, з успіхом виконує Ортруду в «Лоенгріні» та інші партії в операх Вагнера.

- Земля вікінгів славиться вагнерівськими голосами...

- Норвегія стала колицкою вагнерівських співаків переважно завдяки цій леді (Поль вказує на портрет видатного сопрано минулого століття — Кірстен Флагстад). Втім, у самій Норвегії Флагстад співала Вагнера тільки в концертах. А починала вона в опереті. Але Вагнер на норвезькій сцені завжди становив значну частину репертуару. Зокрема тут було показано весь цикл «Персня нібелунгів» – усі чотири опери. У майбутньому сезоні покажемо вагнерівський шедевр – «Трістана й Ізольду», головні партії

виконуватимуть Гарі Леман і Карен Фостер.

- Яке співвідношення національних і «закордонних» вокальних кадрів у Норвезькій опері?

- Ми кілька разів на рік влаштовуємо прослуховування й запрошуємо найкращих солістів з усього світу. Причому прослуховування проходять не тільки в Осло, а й у Лондоні, Нью-Йорку. Наприклад, наш нинішній Ріголетто Квін Келсі приїхав з Гаваїв. Диригентів, які стають за пульт Норвезької національної опери, теж запрошуємо з різних країн.

- Коли Ви говорите про Україну, складається враження, що Ви були у нас.

- А я й був в Україні – тільки двадцять років тому. Коли Англійська національна опера привозила до Києва два спектаклі – «Ксеркс» Генделя і «Поворот гвинта» Бріттена. Планувалося показати також «Макбет» Верді, але в ре-

зультаті спектакль побачили глядачі московського Большого театру, а в Києві його не показали... Тоді я працював головним перекладачем проекту. (Поль Каррен говорить російською мовою не гірше від будь-якого москвича. – А.М.)

- У найближчому майбутньому вашого театру постановки російських опер не плануються?

- Багато думаю над тим, щоб показати «Хованщину», «Бориса Годунова». Можна звернутися й до менш відомого на Заході репертуару – наприклад до «Алеко» Рахманінова. Цікавий Стравінський. Адаже він російський композитор, хоч американці вважають його своїм. У міру сил намагаємося здійснювати російські проекти. Але моєю головною мрією залишається «Леді Макбет Мценського повіту», тобто «Катерина Ізмайлова» Шостаковича в першій редакції. У се-

зоні 2011/2012 р. не плануємо ставити в Осло російські опери. Однак недавно слухав «Пікову даму» Чайковського, а це одна з найпопулярніших російських опер, які часто ставляться за межами Росії. Так чи інакше, у найближчому майбутньому плануємо працювати з російським репертуаром.

- В Україні не звикли перед планувати склад виконавців. Якщо говорити про майбутній сезон в Осло, чи всі коронні партії вже «розрахунані»?

- Так, головні партії розподілено на сто відсотків. Але виконавці деяких невеличких партій уточнюються. Це звичайна оперна практика в Західній Європі.

**Олександр
МОСКАЛЕЦЬ**

«Дзеркало тижня»
Україна»

№13, 8 квітня 2011

Соломія Крушельницька: «Кожен співак

сам мусить шукати доріг до досконалості»

(До 140-річчя від дня народження)

Ці прості та водночас такі геніальні слова належать нашій видатній мисткині, ювілей якої починаємо відзначати 23 вересня.

Про блискучу виконавську діяльність Соломії Крушельницької зроблено чимало наукових розвідок. Це статті про С.Крушельницьку, рецензії на її виступи, спогади сучасників співачки, особливо ж спогади її учнів, зібрані та упорядковані Михайлом Головащенком. Велику цінність, на нашу думку, має об'ємна книга «Соломія Крушельницька. Шляхами триумфів» (2009), присвячена творчій постаті видатної співачки, яка поповнює число вже існуючих праць, публікацій дослідників її творчості, серед яких І.Деркач, М.Головащенко, П.Медведик, І.Герета та ін. Ін-

формаційний спектр книжки справді широкий, що робить її універсальною у тому сенсі, що з цієї інформації можуть користатися як науковці та дослідники вокального виконавського мистецтва, так і всі, хто прагне долучитися до прекрасного світу, в якому творила Красу й Добро Велика Артистка (Див.: Рецензія М.Жишкович на книгу: Соломія Крушельницька. Шляхами триумфів // Огляди, рецензії, відгуки. – Дзвін. – 2009. – № 9-10 (779-780). – С. 164).

Нам відомо, що С.Крушельницька понад сорок років жила та працювала за кордоном, і лише з

1939 року замешкала у Львові. Під час німецької окупації проводила приватні заняття (у характеристиці, написаній В.Барвінським, зазначено: «В часі окупації вчила приватно»). Після закінчення війни співачка отримала запрошення на викладацьку роботу до Львівської державної консерваторії ім. М.В.Лисенка.

Досліджуючи матеріали, що висвітлюють співацьку та викладацьку діяльність Соломії Крушельницької, приходимо до висновку, що мисткиня, на жаль, не залишила після себе жодних методичних праць, у яких могла б теоретично обґрунтувати свої методичні засади. Не написала вона і спогадів про своє багате артистичне минуле, як деякі інші видатні співаки.

С.Людкевич у своєму спогаді про С.Крушельницьку висловлює жаль, що «ніхто з нас не звернувся до великої артистки, коли вона ще була в розквіті сил, з проханням написати хоча б невеличку книжку про свій досвід і багаторічну працю співачки, актриси, музиканта. Яку велику користь приніс би такий твір молодому поколінню митців!».

Педагогічна діяльність славетної співачки тривала з 1944 року і до останніх днів її життя (листопад 1952 р.). У спогадах про неї С.Людкевич писав: «Педагогічна праця Крушельницької, хоч і не довгочасна, принесла гарні плоди. Своїм студентам вона прищепила навички справжньої вокальної

Продовження на 9 стор.

Продовження, поч. на 8 стор.

культури, і деякі з них з успіхом працюють на оперних сценах».

Серед учнів С.Крушельницької, яких вона зуміла спрямувати на справжню мистецьку дорогу – Теофілія Братківська, Оксана Білявська, Марія Дувіряк, Оксана Шиффер, Любов Єщенко, Агнія Чікова, Ніна Кузьміна, Боже-на Антоневиц-Скрипничук, Клавдія Чернет, Ніна Богданова-Пелехата.

Племінниця С.Крушельницької Одарка Бандрівська, яка вдосконалювала вокальну майстерність у своєї тітки в Італії (1928-1929), згадувала про її метод викладання як про загальнопоширений емпіричний метод, який застосовувався насамперед у вокальній педагогіці італійської школи співу. С.Крушельницька не любила теоретичних пояснень, а тільки практично голосом давала живий приклад того, як потрібно співати. Часто для виявлення помилок показувала правильно, а пізніше імітувала неправильний спів. На думку О.Бандрівської, цей метод «був надзвичайно переконливим, бо звичайно молоді вокалісти не вміють себе слухати самокритично. Вони прагнуть гарно співати, і їм здається, що досягають цього».

Зі спогадів інших учнів С.Крушельницької, зокрема Степана Генсірука, дізнаємось, що вона приділяла особливу увагу вимові окремих слів та їх органічному зв'язку з музикою. Завжди стверджувала, що основою співу є правильне дихання, яке об'єднує не лише всі фізичні фактори, пов'язані зі звучанням, а й усі психофізіологічні процеси розвитку голосового апарату. Зазначала, що у процесі дихання співака головним моментом є видих: поступовий, плавний і спокійний. Для максимального використання енергії видиху рекомендувала тривалі та серйозні тренування. Велику увагу С.Крушельницька звертала

на якість звука, що залежить від максимального використання резонаторів голосового апарату. «При вміло-



му керуванні роботою м'язів дихального апарату та резонаторами співак може формувати звук будь-якого відтінку і характеру, залежно від змісту виконуваного твору або емоцій виконавця», – писав С.Генсірук про настанови свого педагога.

На уроках співу С.Крушельницька була терплячою, не виявляючи незадоволення чи роздратування. «Соломія Амвросіївна дбайливо розповідала і показувала, як поєднати звук з диханням, вільно і вірно відкривати рот і гортань, укладати язик, – згадував Володимир Овсічук. – Все це було початком занять. Особливу увагу вона приділяла глибокому диханню, яке сприяє м'якому й вільному голосоведінню».

С.Крушельницька була вимогливою у своїй викла-

дацькій роботі. Вона ніколи не пропускала найменшої ритмічної, інтонаційної або текстової неточності, довго пояснювала значення художньої виразності у кожному слові, музичній фразі або реченні і навіть у кожній окремо взятій ноті. Завжди вимагала осмисленого співу, глибокого і докладного розуміння художнього образу. «Ноти, – говорила співачка, – це мовчазні знаки на папері, які ще нічого не говорять про свою величезну художню силу. І треба дуже багато докласти зусиль, праці, часу, щоб твір ожив під пальцями піаніста, під смичком скрипача або в голосі спі-

вака і по-справжньому схвилював слухача». Проте С.Крушельницька ніколи не нав'язувала своєї думки, свого розуміння твору. На-



впаки, прагнула, щоб «студент самостійно вмів знайти головне і виділив його власними засобами».

Важливим виховним моментом, на переконання однієї з її учениць Ніни

Богданової, було те, що С.Крушельницька «робила екскурси в історію музичного мистецтва. Соломія Амвросіївна ділилася враженнями від виконавської майстерності відомих співаків, з якими вона виступала на сценах світу; інколи, хоч і рідко, розповідала про себе». Цю думку розвиває Юрій Крих у своєму спогаді «Чудова людина і педагог»: «Це були не просто лекції вокалу, а несподівані і непередбачені програмою зустрічі з минулим (для студентів) або епізодом з життя (для С.Крушельницької). Для студентів, скажімо, партія Чіо-Чіо-сан була досить далекою, абстрактною і, можливо, не зовсім зрозумілою, хоч і цікавою. Але невеличкий екскурс педагога в історію постановки цієї опери, розповідь про незабутні зустрічі з її творцем – композитором Джакомо Пуччіні робили цей образ близьким, рідним, зігрітим теплом великої співачки».

У своїй педагогічній роботі С.Крушельницька дотримувалась послідовності у вихованні голосу, підкреслюючи, що це складний процес, який вимагає повсякденної вдумливої роботи як студента, так і педагога. Вокальні вправи добирала для кожного студента індивідуально, починаючи від найпростіших, поступово їх ускладнюючи. Вокалізи Джузеппе Конконе та Сальваторе Маркезі вважала, за словами Б.Антоневиц-Скрипничук, найкращим педагогічним матеріалом для розвитку техніки, розширення діапазону, динаміки та вироблення кантилени, вокального дихання та інших компонентів мистецтва співу.

Корисними є погляди С.Крушельницької на дотримання режиму у роботі, відпочинку, харчування тощо. У розмові з Іриною Вільде співачка висловлювала свою думку щодо цього: «Я мала свій режим дня, від якого тільки недуга могла заставити мене відступити».

Продовження на 10 стор.

Закінчення, поч. на 8 стор.

ти. То тільки збоку здається, що професія співака – легкий хліб. А втім, як хто розуміє цю працю. Для мене вона була дуже нелегкою. Я вважала своїм обов'язком вивчати мови, лібрето опер, у яких мені доводилось виступати, а без залізного режисури я не могла б цього досягнути».

С.Крушельницька робила небагато словесних зауважень, але те, що говорила, було дуже важливим і міцно запам'ятовувалось. Завдяки зафіксованим учнями С.Крушельницької її методичним вказівкам маємо можливість досягнути засадничі принципи видатної мисткині, зокрема: «музика – це святина, до якої завжди треба підходити з натхнен-

ням і піднесенням, інакше вся робота буде марною»; «співати треба з любов'ю, з умінням і знанням»; «кожен твір, а навіть вправу, треба старатись виконувати досконало»; «хто вміє декламувати, той вміє співати»; «без наполегливої повсякденної праці над собою неможливо досягти вільного володіння голосом»; «якщо твір не хвилює – виконавець не досяг мети»; «кожен співак сам мусить шукати доріг до досконалості». Вище подані методичні вказівки С.Крушельницької вперше укладені автором цієї статті та вміщені на сторінках її дисертації «Львівська вокальна школа другої половини XIX – першої половини XX століття» (2006).

Соломія Крушельницька користувалася великим

авторитетом серед своїх колег. Щодо оцінювання виступів студентів була категоричною. «Може дехто й побоювався прямиоти співачки, однак поважали її всі без винятку, – зізнавався Павло Кармалюк. – Авторитет вона мала величезний». Проте С.Крушельницька охоче ставила вищі оцінки тим студентам, які «своїм співом зуміли торкнутися її душевних струн», – згадувала педагог кафедри сольного співу Олена Ахматова. Сергій Павлюченко, на той час директор консерваторії, так характеризував педагогічну діяльність великої співачки: «Маючи величезний виконавський досвід, тонкий художній смак і чудовий вокальний слух, Соломія Амвросіївна широко користувалася своїми безцінними надбан-

нями в педагогічній роботі. Вона вміла не тільки зберегти кращі якості співацького обдаровання студента, а й без надмірних зусиль розвинути їх. Соломії Амвросіївни був зовсім чужий формальний метод тих педагогів-вокалістів, у яких за зовнішньою наукоподібністю не відчувається справжнього музичного таланту, міцної практичної основи, співацької концепції як результату проникнення в суть музики, в суть співу як творчого процесу. Соломія Амвросіївна володіла надзвичайно широкою співацькою концепцією, якій ніколи не зраджувала».

Мирослава ЖИШКОВИЧ,
кандидат
мистецтвознавства

Опера Дж.К.Менотті «Телефон» у виконанні

випускників професора Ігора Кушплера

21 вересня у залі Першого українського театру для дітей та юнацтва відбувся захоплюючий концерт-вистава, задум якого виник ще задовго до цієї події. Студент-випускники класу професора і завідувача кафедри сольного співу світлої пам'яті Ігора Федоровича Кушплера Анна Носова та Руслан Скоролітній втілили задум свого улюбленого педагога, здійснивши постановку опери Джан Карло Менотті «Телефон», що була написана у 1947 році. Цей твір, – як відзначила у своєму вступному слові доктор мистецтвознавства Любов Кияновська, – незважаючи на більш як півстолітню відстань від часу його створення, своєю проблематикою засвідчив актуальність для сучасного слухача, який у вік комп'ютерних технологій часто стає щораз більше роз'єднаним. Цьому сприяє і універсальність сюжету, час дії якого зазначений композитором як теперішній, а місце – будь-яка країна, де є телефон.

Необхідно зауважити, що постановки опер Менотті на вітчизняних театральних сценах можна зустріти вкрай рідко. Свого часу (ще у 1980-

і рр.) телестановку опери «Телефон» здійснив диригент Ігор Лацанич, а у головних ролях виступили Людмила Божко та Ігор Кушплер. За-



дум відновити виставу силами своїх вихованців виник у Ігора Федоровича задум до трагічної події, тому реалізація цього проекту була здійснена його випускниками як данина пам'яті про дорогого Вчителя.

Тож хочеться привітати ентузіазм виконавців, які чу-

дово справились із поставленим завданням. Слід відзначити і акторську гру молодих артистів-вокалістів, які у невеликій за обсягом виста-

Вівчарика. Це експериментальний колектив, до складу якого входять як професійні музиканти, так і аматори.

На завершення хочеться додати, що вечір, присвячений пам'яті професора Ігора Кушплера, відкрив відомий у Львові та за його межами струнний квартет «Фенікс», у виконанні якого майстерно прозвучали дві частини квартету Ф.Шуберта «Смерть і дівчина». Такий контрастний за жанром початок не лише створив відповідну атмосферу в залі, але й проклав місток між епохами, жанрами, поколіннями.

Тож хочеться привітати всіх учасників проекту, а також його керівника і організатора Миколу Солода з таким чудовим подарунком, який вони зробили львівським меломанам і побажати їм нових творчих задумів!

Наталія ХАРАНДЮК,
кандидат
мистецтвознавства

фото Б.Косопуда

ЖИТТЄВА МУДРІСТЬ ВЕЛИКОГО ТАЛАНТУ

Цікавинки з життя видатного маестро

Джузеппе Верді

Ось так іноді людині потрібне ціле життя, щоб усвідомити своє місце і значення в ньому, а кожен період творчості та власні міркування стосовно себе і оточуючого світу будуть здаватися істиною в останній інстанції. Щоразу, проживши наступний відрізок часу, усвідомлюватимеш свої хиби та переваги. Так за час земного перебування людини у цьому світі вона осягає те, чого не купиш ні за які гроші, те чого не можна навчити – життєвої мудрості...

Джузеппе Верді був сильною особистістю. Він, незважаючи на труднощі, хай би там що, домагався свого. Ось одного разу, коли молодого дев'ятнадцятирічного юнака спіткала невдача, він не зламався. А було це так... Якось до диригента Міланської консерваторії прийшов дев'ятнадцятирічний хлопець і попросив проекзамнувати його. На вступному іспиті він грав на роялі свої твори. Через кілька днів молодий чоловік отримав сувору відповідь: «Залиште думки про консерваторію. А якщо вже ви так хочете займатися музикою, пошукайте собі якогонебудь приватного вчителя серед міських музикантів...». Таким чином, безталанний молодий чоловік був поставлений на місце, і сталося це в 1832 році. А через кілька десятків років Міланська консерваторія з пристрасною домагалася честі носити ім'я колишнього відкинутого нею музиканта. Це ім'я – Джузеппе

Дуже часто в житті молодих талановитих людей відбуваються різні події творчого характеру. Часом вони є приємними, а іноді приносять чимало розчарувань. На початку свого творчого життя майже всі молоді музиканти, засліплені власними амбіціями, крім свого еґо навіть не намагаються бачити ширше і далше, припускаються помилок, які пізніше приносять шкоду їм самим. Через такі непрості випробування проходив, мабуть, кожний. Так, знаного на весь світ Джузеппе Верді теж спіткала така участь. Уже проживши більшу частину свого життя, одного разу він сказав: «Коли мені було вісімнадцять років, я вважав себе великим і говорив: “Я”. Коли мені виповнилося двадцять п'ять років, я став говорити: “Я і Моцарт”. Коли мені було сорок, я говорив: “Моцарт і я”. Тепер же я кажу: “Моцарт”».

Верді.

Мабуть, як кожна творча людина, Верді був толерант-

тор погодився. У призначений час молода людина прийшла до Верді. Це був високий юнак, судячи з усього, наділений величезною фізичною силою. Але грав він геть погано... Закінчивши музикувати, гість попросив маестро висловити свою думку.

– Тільки скажіть мені всю правду, – рішуче сказав молодий чоловік, у хвилюванні стискаючи свої пудрові кулаки.

– Не могу, – зітхнувши, відповів Верді.

– Але чому ж?

– Боюся...

Верді був фанатом своєї справи, тому не припиняв працювати ні на мить. Композитор завжди носив при собі нотний зошит, в якому щодня записував свої музичні враження від прожитого дня. У цих своєрідних

щоденниках великого мистця можна було знайти дивовижні речі: з будь-яких звуків, будь то вигуки продавця морозива на гарячій вулиці або заклики човняра покататися, вигуки будівельників та іншого робочого люду або дитячий плач, – з усього Верді витягував музичну тему! Так, один за одним народжувалися нові світові шедеври.

Не менш цікавою та дотепною видалася витівка композитора після написання свого чергового твору. Закінчивши роботу над оперою «Трубадур», Джузеппе Верді сам люб'язно запросив одного досить безталанного музичного критика, свого великого недоброчинця, щоб ознайомити його з деякими найважливішими фрагментами опери.

– Ну, і як вам моя нова опера? – Запитав композитор, піднімаючись з-за роялю.

– Відверто кажучи, – рішуче сказав критик, – все це здається мені досить плоским і невиразним, пане Верді.

– Боже мій, ви навіть не уявляєте, як я вам вдячний за ваш відгук, як щасливий! – Вигукнув зраділий Верді, гаряче потискую-



ною і гарно вихованою особистістю. Якось сталося так, що через ці позитивні риси в житті композитора стала кумедна історія. Один музикант-початківець довго домагався, щоб Верді послушав його гру і висловив свою думку. Нарешті компози-

Закінчення, поч. на 11 стор.

чи йому руку.

– Я не розумію вашого захоплення, – низав плечима критик. – Адже опера мені не сподобалася...

– Тепер я абсолютно впевнений в успіху мого «Трубадура», – пояснив Верді. – Адже якщо твір не сподобався вам, то він, без сумніву, сподобається публіці!

Коли композитор написав свій наступний шедевр, гомін про нього розійшовся по всьому світі. Нова опера Верді «Аїда» була прийнята публікою з захопленням! Знаменитий композитор був буквально засипаний похвальними відгуками і захопленими листами. Однак серед них було й таке: «Глас-

ливі чутки про вашу оперу „Аїда“ змусили мене відправитися 2-го числа цього місяця в Парму і побувати на виставі... Наприкінці опери я задав собі питання: чи задовольнила мене опера? Відповідь була негативною. Я сідаю у вагон і повертаюся додому в Реггі. Усі оточуючі тільки й говорять про неповторність та геніальність твору. Мною знову опанувало бажання послухати оперу, і 4-го числа я знову в Пармі. Враження було таким: в опері немає нічого видатного... Після двох-трьох виконань ваша „Аїда“ опинилася в пилу архіву. Можете уявити, вельмишановний пане Верді, який жаль я відчуваю по даремно витрачених мною лірах. Додаю до цього, що я людина сі-

мейна і такі витрати не дають мені спокою. Тому я звертаюся просто до вас з проханням повернути мені зазначені гроші...». У кінці листа було пред'явлено подвійний рахунок за залізну дорогу туди і назад, за театр і вечерю. Разом шістнадцять лір. Прочитавши листа, Верді розпорядився, щоб його імпресарію виплатив прохачеві гроші.

– Проте, з вирахуванням чотирьох лір за дві вечері, – весело сказав він, – тому що по вечеряти цей синьйор міг би у себе вдома. І ще... Візьміть з нього слово, що він більше ніколи не буде слухати моїх опер... Щоб уникнути нових витрат. Ось так позитивно, з гумором вшанований усім світом композитор відреагував на досить див-

ний лист, але як людина честі, задовольнив прохання незнайомця. І ще одна цікавинка з творчого життя маестро. Одного разу Верді запитали, яке зі своїх творінь він вважає найкращим? На що композитор відповів:

– Мабуть, будинок, який я побудував у Мілані для перестарілих музикантів...

Напевно, коментарі після таких слів зайві. Говорити про багатогранність творчої особистості Джузеппе Верді можна безкінечно, проте саме на прикладі таких життєвих ситуацій ми по-справжньому можемо розгледіти в ньому унікальну людину з великим серцем та відкритою душею.

Анастасія БЛИК,
магістр

«...явище, імення якому – Ігор Лацанич»

Отож, хочеться згадати про один з надзвичайно цікавих заходів, що відбувся у музеї – це презентація книжки «Згадаймо, братія моя... Спогади, статті, матеріали» про видатного диригента й театрального діяча народного артиста України (1979 р.), народного артиста Республіки Татарстан (2001 р.) Ігора Лацанича. Презентація цього видання у музеї великої Соломії відбулася не випадково. Саме Ігор Васильович Лацанич був ініціатором і спричинився до організації на сцені Львівської опери фестивалю (1988 р.), а згодом і Міжнародного конкурсу оперних співаків імені С.Крушельницької (1991 р.)

На презентацію зібралися друзі, колеги митця, його учні і шанувальники. Із спогадами виступили колеги по «оркестровій ямі» – головний диригент Львівської Національної академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької Михайло Дутчак, артист симфонічного

Музично-меморіальний музей Соломії Крушельницької, що діє у Львові, упродовж багатьох років є дієвим пропагандистом насамперед імені видатної співачки світової слави С.Крушельницької. Але у його стінах дуже часто відбуваються різноманітні культурно-мистецькі заходи: концерти, наукові читання, виставки, присвячені постатям галицьких співаків, композиторів, музикантів, презентації тощо.

оркестру цього театру Євген Бей. За час своєї більш ніж 40-річної діяльності у Львівській опері Ігор Васильович



виставив низку спектаклів, були прем'єри, були га-

строльні поїздки. Тож розповіді колег-вокалістів народних артистів України Ігора Кушплера, Володимири Чайки та заслуженої артистки України Анни Дашак були цікавими, щирими, сповненими гумору.

Народження, вихід жодної книжки не обходиться без редактора. Його роль у даному виданні з гідністю виконав близький приятель І.Лацанича – член Міжнародної асоціації письменників Микола Тороповський. Він розповів присутнім «про явище, імення якому – Ігор Лацанич». Натхненником і меценатом цієї книжки є народ-

на артистка України Людмила Божко, талановита, енергійна людина, вірна подруга Ігора Васильовича, берегиня рідного вогнища Лацаничів. Вона офіційно залишила собі скромну роль упорядника, що збрала та упорядкувала його архів, присутні змогли також переглянути епізоди відеозаписів кількох спектаклів, у яких за пультом стояв Великий Маестро.

Презентація супроводжувалася майстерним виконанням солістами Львівської опери Романом Трохимюком (випускник В.Ігнатенка) та Юлією Лисенко (випускниця Л.Божко) за участю концертмейстера Мар'яни Русак фрагментів з опер «Ріголетто» (Дж.Верді), «Бал-маскарад» (Дж.Верді), «Фауст» (Ш.Гуно).

Олександра КИРИК,
ст. науковий працівник
Музично-меморіального музею С.Крушельницької
На фото: Л.Божко та М.Тороповський

Солоспів

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

Сайт кафедри - solospiv.com



Засновник часопису – **Ігор КУШПЛАЕР**

Головний редактор – Любов КИЯНОВСЬКА
Редакційна колегія: Людмила БОЖКО, Ада КУШПЛАЕР,
Мирослава ЖИШКОВИЧ (заступник головного редактора)
Наталія ХАРАНДЮК (літературний редактор)
Богдан КОСОПУД (відповідальний секретар)

Наклад: 250 прим.