Міністерство освіти і науки України
Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Кафедра теорії музики

Ювілейна
міжнародна науково-практична конференція

«КАФЕДРА ТЕОРІЇ МУЗИКИ У ЛЬВІВСЬКІЙ НАЦІОНАЛЬНІЙ МУЗИЧНІЙ АКАДЕМІЇ ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА: ІСТОРІЯ, ПОСТАТІ, ЗДОБУТКИ»

18 листопада 2021 року

ТЕЗИ ТА СТАТТІ

Львів
2021

УДК 37.026:372.878:[781+78.03
Ю 14

Друкується за рішенням Вченої ради
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка
(протокол № 6 від 16.12.2021 року)

Редакційна колегія:

Ігор ПИЛАТЮК, Народний артист України, академік НАМ України, доктор філософії, ректор ЛНМА імені М. В. Лисенка, професор

Оксана ПИСЬМЕННА, канд. мист., професор кафедри, завідувач кафедри теорії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка

Яким ГОРАК, канд. мист., доцент кафедри теорії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка

Катерина ЧЕРЕВКО, канд. мист., доцент кафедри теорії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка

Рецензенти:

Ірина ДОВГАЛЮК, доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри музичної фольклористики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

Катерина ЦІРІКУС, канд. мист., професор кафедри теорії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка

Науковий редактор-упорядник –
Оксана ПИСЬМЕННА, канд. мист., професор кафедри

Технічний редактор і верстка – **Тарас ТЕТЮК**

Оргкомітет конференції не завжди поділяє думку учасників.
Відповідальність за достовірність та точність викладених фактів несе автор.
Всі права застережено – All rights reserved

Ю 14 **Ювілейна** міжнародна науково-практична конференція «Кафедра теорії музики у Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка: історія, постаті, здобутки». 18 листопада 2021 року : тези та статті. Ред.-упор. О. Письменна. Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2021. 92 с.

УДК 37.026:372.878:[781+78.03

© ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2021

ЗМІСТ

Переднє слово 5

Галина ПОПЕНКО
Спогади..... 8

Ігор ПИЛАТЮК
Авторські інтенції, спроектовані на скрипковий доробок Мирослава Скорика (професорам кафедри теорії присвячується) 12

Оксана ПИСЬМЕННА
Мій Вчитель – Емілій Кобулей 15

Дмитро КАПИРІН
Про своїх вчителів – консерваторський період (Спеціально для конференції, присвяченої ювілею кафедри теорії та композиції Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка) 17

Ярема КОЛЕССА
Повернена книга (теплі спогади про Юрія Булку)..... 35

Катерина ЧЕРЕВКО
Розвиток науки та техніки як важливий фактор виникнення електронної музики (на посвяту доктора мистецтвознавства, професора, завідувача кафедри теорії музики Наталії Владиславівни Савицької) 38

Галина БЕРНАЦЬКА
З історії кафедри теорії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка..... 41

Марія ЕРФАН (Mária ERFÁN)
Емілій Дмитрович Кобулей – викладач і ментор з великої букви..... 45

Вероніка ЗАВІСЬКО
Грані особистості Михайла Лемішка 46

Вікторія РЕБЕНДЯГА
Аналіз музичних форм: зміст і методика 51

Северин ТИХИЙ
Персоналії викладачів кафедри теорії музики
кінця СРСР – початку Незалежності України 59

Ігор МІЩУК
Минуле, сучасне, майбутнє – творці музичної історії Галичини
(Моїм викладачам присвячується)..... 61

Наталія ЗАВІСЬКО
Людина-мислитель:
спогади про Михайла Михайловича Лемішка..... 66

Уляна КАРПА
Актуальні питання викладання гармонії
в середній ланці музичної освіти
(на пошану Михайла Михайловича Лемішка)..... 70

Яким ГОРАК
До історії створення та публікації підручника
«Загальні основи музики» Станіслава Людкевича..... 76

Оксана МАРТИНЕНКО
Федір Якименко як керівник кафедри теорії музики
і композиції Українського Високого Педагогічного Інституту
ім. М. Драгоманова в Празі..... 82

Олена КОЛІСНИК
Тема Чорнобиля у камерно-інструментальній творчості
Є. Станковича (Професорам кафедри теорії музики,
які не з нами, присвячую)..... 87

Руслана ВАВРИК
Роль міждисциплінарних зв’язків
у процесі підготовки військових диригентів 90

Переднє слово

У контексті літопису історії Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка можна окреслити віхи становлення та розвитку кафедри теорії музики. Перші згадки про викладання теоретичних дисциплін датовані 1858–1874 роками, коли директором Галицького музичного товариства і професором його Консерваторії став композитор і піаніст Кароль Мікулі. За його участі розробляються і затверджуються документи та програми, які розширюють коло спеціальностей та предметів, серед них – контрапункт, музична форма, теорія музики, гармонія.

За час тридцятилітнього перебування на посаді директора консерваторії ГМТ-ПМТ Мечислава Солтиса (1899–1929) на викладацьку роботу були запрошені видатні теоретики С. Невядомський, Фр. Нойгаузер та ін. Впродовж історії існування Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка велике значення надавалося вивченню музично-теоретичних предметів, а до їх викладання згуртувалася потужна плеяда діячів української музичної культури: Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, Борис Кудрик, Василь Витвицький.

У 1940 році почала функціонування кафедра теорії музики як окрема структурна одиниця в складі Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка (нині – Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка). За час свого існування кафедра неодноразово змінювала свій статус, постійно співпрацювала з іншими кафедрами (фольклористики, історії музики, композиції) як рідного вузу, так й інших музичних вишів України.

Пріоритетною засадою функціонування кафедри теорії музики став не лише тісний взаємозв’язок музично-теоретичних дисциплін з іншими музикознавчими дисциплінами, а й усвідомлення їх як необхідної і вагомої складової освіти професійного музиканта. На кафедрі впродовж багатьох років працювали Станіслав Людкевич, Олександр Теплицький, Володимир Флис, Михайло Лемішко, Емілій

Кобулей, Ярема Якубяк, Віктор Козлов, Катерина Цірікус, Юрій Булка, Олександр Зелінський, Олександр Козаренко, Наталія Швець-Савицька. Всі вони залишили по собі значні наукові та методичні напрацювання, виховали не одну плеяду учнів, які продовжують їх справу до сьогодні, працюючи педагогами в музичних учбових закладах різних рівнів музичного освітянства.

Для пошанування діяльності, спадщини, здобутків науковців і педагогів, що на ній працювали, кафедра теорії музики ЛНМА ім. М. Лисенка 18 листопада 2021 року провела **Ювілейну міжнародну науково-практичну конференцію «Кафедра теорії музики у Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка: історія, постаті, здобутки».**

Тези, представлені на конференцію, мають кілька тематичних напрямів. Пізнавальними, сповненими душевної теплоти, є спогади наших гостей з-за кордону, присвячені викладачам кафедри. Це доповідь *Галини Попенко*, викладача музично-теоретичних дисциплін і фортепіано ARCT, RCM Certified Independent Music Educator (Торонто, Канада); *Дмитра Капиріна*, знаного композитора, твори якого неодноразово звучали на концертах у Львівській філармонії, музикознавця; *Марії Ерфан,* музикознавиці, викладача музично-теоретичних дисциплін (Ньiредьхаза, Угорщина).

Не менш сердечними і ностальгічними є дописи українських музикознавців на пошану професорів кафедри. Серед них, спогади *Галини Бернацької, Ігоря Міщука, Яреми Колесси, Вероніки Завісько, Оксани Письменної, Наталії Завісько, Северина Тихого*.

Окремий блок складають музично-теоретичні праці в різних аспектах музикознавчих досліджень на пошану професорів кафедри. Це напрацювання колишніх випускників консерваторії (сьогодні академії), доповіді *Ігоря Пилатюка* «Авторські інтенції, спроектовані на скрипковий доробок Мирослава Скорика», *Якима Горака* «До історії створення та публікації підручника „Загальні основи музики" Станіслава Людкевича», *Вікторії Ребендяги* «Аналіз музичних форм: зміст і методика», *Уляни Карпи* «Актуальні питання викладання гармонії в середній ланці музичної освіти (на пошану Михайла Михайловича Лемішка)», *Катерини Черевко* «Розвиток

науки та техніки як важливий фактор виникнення електронної музики» (на пошану Наталії Владиславівни Савицької), *Оксани Мартиненко* «Федір Якименко як керівник кафедри теорії музики і композиції Українського Високого Педагогічного Інституту ім. М. Драгоманова в Празі», *Руслани Ваврик* «Роль міждисциплінарних зв'язків у процесі підготовки військових диригентів». Хочеться згадати й допис наймолодшої дослідниці *Олени Колісник*, яка нещодавно закінчила академію і продовжує працювати у Німеччині, – «Тема Чорнобиля у камерно-інструментальній творчості Є. Станковича» (Професорам кафедри теорії музики, які не з нами, присвячую).

Окрему подяку складаємо рецензентам збірника тез конференції – знаним музикознавцям, професору Катерині Цірікус та професору Ірині Довгалюк.

Оксана Письменна,
завідувач кафедри теорії музики, професор

Яким Горак,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Галина Попенко
викладач музично-теоретичних дисциплін і фортепіано ARCT, RCM Certified Independent Music Educator, Toronto, Canada, випускниця музично теоретичного відділу 1983 року (Торонто, Канада)

СПОГАДИ

З кожним днем кількість років між моїм сьогоденням і роками навчання в ЛДМА ім. М. В. Лисенка (тоді Львівській державній консерваторії) невпинно зростає. Однак ця відстань у часі не віддаляє мене від тих незабутніх та надзвичайно дорогих мені днів.

Спогадами про те, як то було, можна заповнити багато сторінок. Було б чудово, якби з тих часів залишилося багато фотографій. Але, на жаль, мобільні телефони тоді ще не існували. На щастя, декілька фотографій все таки вдалося зробити тоді та зберегти до сьогодні.

Найяскравіше, звичайно, спогади оживають в розмовах з друзями. Коли в нас є нагода поспілкуватися, тоді хтось з нас обов'язково скаже: «А пам'ятаєш…?»

І тоді ланцюжок спогадів про наших викладачів та події, які ми проживали разом у рідних консерваторських стінах, може розгортатися настільки довго, наскільки дозволяє час нашої розмови.

Нашими викладачами з музично-теоретичних предметів були:

Ярема Васильович Якубяк, мій керівник із спеціалізації та керівник дипломного дослідження, а також викладач музично-теоретичнних систем та аналізу музичних форм.

Михайло Михайлович Лемішко, викладач сольфеджіо.

Володимир Васильович Флис, викладач методики викладання музично-теоретичних дисциплін.

Емілій Дмитрович Кобулей, викладач гармонії та аналізу музичних творів, організатор заходів для студентів музично-теоретичного та композиторського відділів.

Юрій Петрович Сливинський, викладач з народної творчості та читання партитур.

В'ячеслав Борисович Цайтц, викладач предмету Інструментознавство.

Віктор Миколайович Козлов, викладач гармонії.

Любомир Миколайович Кушлик, мій керівник з педпрактики музично-теоретичних дисциплін, а також організатор та керівник фольклорної експедиції.

Багатьох з моїх колишніх Викладачів вже немає серед нас. Відійшли у Вічність Ярема Васильович Якубяк, Михайло Михайлович Лемішко, Володимир Васильович Флис, Мілій Дмитрович Кобулей, Юрій Петрович Сливинський та В'ячеслав Борисович Цайтц.

Я безмежно вдячна кожному з них за відданість своїй праці, за науку, за терпеливе розуміння, за гумор та особливу атмосферу на заняттях кожного з них. Ці заняття протягом п'яти років навчання для мене особисто були тим простором, до якого я йшла і в якому перебувала з радістю.

Моменти з моїх студентських років виринають з пам'яті часом зовсім несподівано.

Ось, наприклад, одного вечора, під час репетиції до Новорічного концерту, в якому я співала у зведеному хорі, ми працювали над хором з опери Вагнера «Тангойзер». В якийсь момент, коли я уважно студіювала мою альтову партію, слухаючи рекомендації шановного Маестро Роберто Патерностро, в моїй пам'яті раптом яскраво ожив той момент із заняття з гармонії, коли Віктор Миколайович, енергійно, як звичайно, зайшовши до аудиторії, оголосив, що для підготовки наступного семінару ми маємо ознайомитися з працею Ернста Курта «Романтична гармонія та її криза в „Трістані" Вагнера». Тепер я згадую цей, невеселий тоді, епізод з усмішкою… До речі, той славнозвісний Трістан-акорд я пам'ятаю і навіть можу заграти!

Пам'ятаю голос Михайла Михайловича та особливу атмосферу доброзичливо-толерантного спокою на його заняттях з сольфеджіо. Така ж атмосфера панувала і під час здачі екзамену з сольфеджіо. Звичайно, було радісно отримати відмінну оцінку. Однак, пам'ятаю відчуття суму за тим, що сольфеджіо з Михайлом Михайловичем на першій парі в середу вже більше не буде в розкладі на наступний рік.

Емілій Дмитрович Кобулей викладав гармонію та аналіз музичних форм та був куратором групи теоретиків старших курсів. Для мене Мілій Дмитрович був і є особливою людиною – батьком моєї

найближчої товаришки Міки. В присутності Мілія Дмитровича було світло і легко на серці.

На жаль, занять на нашому курсі він не проводив, але, так як всі теоретики приймали участь у різних поточних заходах, ми мали нагоду спілкуватися досить часто. Однією з таких нагод був суботник 1979 року в Парку культури, як його тоді називали. З цілого того дня я пам'ятаю, як після обов'язкової частини спрятування парку моя товаришка Міка і я приєдналися до прогулянки старшокурсників-теоретиків, в яких Мілій Дмитрович був куратором. На щастя, з тої прогулянки збереглося кілька фотографій. На одній з них – Мілій Дмитрович серед невеличкої групи студентів, такий, яким я його пам'ятаю… не тільки винятковим викладачем, а одним з нас, без дистанцій.

Пам'ятаю, як цікаво розповідав Юрій Петрович Сливинський про фольклорні експедиції та збирання і записування народних пісень. Я з нетерпінням чекала того часу, коли наша група під керівництвом Любомира Миколайовича Кушлика вирушила в фольклорну експедицію після першого курсу !

Слухаючи лекції В'ячеслава Борисовича Цайтца про інструменти симфонічного оркестру, я думала про те, що це нереально, щоб я це все запамятала… Але інтерес до будови інструментів та історії їх виникнення в мене завжди був і залишився.

Флис Володимир Васильович... На його заняттях з Методики викладання теоретичних дисциплін я, пам'ятаю, часто думала про те що добре було би мати ці заняття частіше, ніж раз на тиждень і протягом усіх курсів навчання, а не один рік.

Пам'ятаю, як під час одного з занять із Спеціалізації виникло питання, яке стосувалося більше Методики викладання музики, ніж лейтмотивів у струнних квартетах Й. Брамса, що було темою мойого Дипломного дослідження. Ярема Васильович сказав тоді, що у світі існує багато різних підходів до музичної освіти, серед яких, наприклад, система Сузукі… Багато років минуло від тієї розмови. І ось я на концерті струнного квартету, факт сам по собі символічний. Партію першої скрипки тоді виконувала жінка, яка була також директором музичної школи за системою Шінічі Сузукі. Після концерту скрипалька приділила мені кілька хвилин свого часу, і,

внаслідок цієї надзвичайно короткої зустрічі, я потрапила до тієї музичної школи Сузукі, отримала запрошення брати участь у навчальному процесі і шкільних заходах, а, також, підтримку в процесі підготовки до сертифікації.

На завершення мого допису хочу згадати про несподівану зустріч з Любомиром Миколайовичем Кушликом, моїм колишнім викладачем з педпрактики теоретичних дисциплін та керівником фольклорної експедиції, під час Фестивалю в Тустані влітку 2018 року. Любомир Миколайович ознайомив нас з присутньою тоді частиною своєї колекції народних музичних інструментів та продемонстрував, як деякі з них звучать. Це було надзвичайно цікаво! І, коли наші руки самі потягнулися до інструментів, тоді демонстрація плавно перетворилася на захоплюючу імпровізаційну сесію!

Дякуючи Любомирові Миколайовичу, спогади про цю зустріч в умовах особливої атмосфери Фестивалю серед Тустаньських скель є однією з тих захоплюючих історій, які я розповідаю своїм студентам. І вони з величезним захопленням слухають, розглядають фотографії та просять повторити оце відео, а потім ще інше, ще раз, будь ласка.

Ось так між роками мого навчання та теперішнім часом, простягається символічний міст. Тут оживають спогади, виникають творчі задуми і плани, відбуваються заплановані та несподівані зустрічі. З часу моїх консерваторських студентських років Світ змінився не до порівняння і продовжує змінюватися безперервно. Залишається Пам'ять, Вдячність і Надія на те, щоб частіше зустрічатися і спілкуватися про різне… і тоді хтось з нас обов'язково скаже: «А пам'ятаєш…?»

Дякую Оксані Богданівні Письменній, канд. мист., професору кафедри, завідувачу кафедри теорії музики ЛДМА ім. М. В. Лисенка за запрошення прийняти участь в конференції, та Марії Міліївні Кобулей, завідувачці бібліотеки ЛДМА і моїй дорогій товаришці, за сердечні спогади про те, як то було…

Ігор Пилатюк
Народний артист України, академік НАМУ, доктор філософії, ректор ЛНМА імені М. В. Лисенка, професор (Львів, Україна)

АВТОРСЬКІ ІНТЕНЦІЇ, СПРОЕКТОВАНІ НА СКРИПКОВИЙ ДОРОБОК МИРОСЛАВА СКОРИКА
(професорам кафедри теорії присвячується)

Музикознавство поступово входить в коло наук, що мають на меті перш за все дбати про піднесення духовного рівня суспільства, крізь призму специфічно-фахового досліджувати загальні соціальні, етико-психологічні, антропологічні процеси – в широкому сенсі трактування слова „антропологічний”.

Гіперінформативний простір сучасності, уніфікований і позбавлений індивідуальної забарвленості, вимагає підвищеної уваги до особистості, її потреб і цінностей. Один із основоположників гуманістичного напрямку в психології Кларк Роджерс писав: «У мене не викликає симпатії поширене уявлення, що людина за своєю суттю ірраціональна, і, відповідно, якщо не контролювати її імпульси, вони приведуть до руйнування себе та інших. Точка зору, яку я представляю, передбачає, що фундаментальна природа людини, яка діє вільно, конструктивна і заслуговує довіри» (1, с. 124).

Зростає вагомість особистісного підходу і з подальшою концентрацією на результаті діяльності щодо митців.

Головна мета тез – на прикладі видатного українського композитора сучасності Мирослава Скорика проаналізувати питання особистісної заангажованості в скрипковій творчості, виявити ті імпульси, які композитор свідомо мислить і враховує у творчому процесі, пояснюючи пріоритети тих чи інших жанрів та сфер.

Художника формує складний комплекс явищ, історична ситуація, рівень розвитку громадської думки, течії, що панують у мистецтві, і далеко не останню роль відіграє його особистість – характер, темперамент, нервово-психологічна організація.

Усвідомлену площину якраз і визначаємо як категорію «інтенціонального», виокремлюючи свідомі імпульси написання музичного

твору як генералізуючу і упорядковуючу силу натхнення. Пропонуємо ввести категорію «авторської інтенції», оскільки вона буде однією з найважливіших у процесі розгляду скрипкового доробку Мирослава Скорика.

Щодо музики цю категорію – хоча і уникаючи самого слова – своєрідно розвиває згаданий вище Ернст Курт. При викладі свого розуміння сутності звуку, музикознавець вказує: «Хоча саме звукове враження не є «предметом», та у внутрішній переробці воно все ж «опредмечується»; і це стає почином і першопоштовхом для подальших (психологічних) перетворень» [2, с. 11].

Тому категорія «авторської інтенції» передбачає стисле врахування якомога ширших причин і імпульсів, що обумовили написання даного твору, а саме:

– соціальних обставин та особливостей формування задуму твору в уяві автора, тих життєвих прообразів, переживань і вражень, які зумовили формування ідеального образу в уяві автора і яких він сам повністю свідомий (тобто визнає їх як сутнісні для написання даного твору);

– його усвідомлених намірів щодо якомога адекватнішого втілення його задуму (вибір жанрів, пріоритет певних інструментів, авторський «змістовний код» тематичного матеріалу);

– спрямованість на особистість виконавця, коло слухачів, завдання щодо виконання певного замовлення.

Авторська інтенція може бути цілеспрямовано виявлена дослідником у тракті бесіди, інтерв`ю з композитором, діалогів про творчість, а може бути реконструйована на основі листів, щоденників, мемуарів, прямого чи опосередкованого матеріалу розмов про цей твір, аналогій у висловлюваннях автора щодо інших власних творів, чи композицій інших творців. У цьому контексті дуже важливим видається визначення тих світоглядно-естетичних та соціокультурних імпульсів, які обумовили:

– пріоритети звернення до скрипкової музики, її кількісну перевагу в доробку митця;

– трактування тембру інструменту, його неповторну «авторську символіку»;

– особливості стилю авторських творів у зв'язку з певними установками на виконавця;

– трансформацію природи жанрів для скрипки – концерту, сонати, транскрипції тощо;

– роль скрипки в камерно-ансамблевій музиці.

Детальний аналіз творчості та постаті митця приводить до наступних результатів.

Слід зазначити особистісні характеристики, які мають першорядне значення для врахування авторської інтенції. Скорик – композитор екстравертного типу, він не лише вибудовує власну концепцію, але має унікальну чутливість щодо сприйняття «чужого» слова в музиці, талант щодо його трансформації. У його творчості спостерігаємо діалог з попередніми музичними епохами, із сучасним звуковим середовищем у всій широті його спектрів – від природного перевтілення і трансформації у власному авторському стилі до багатовимірності стильової гри.

Не можна і оминути впливу праці у прикладній сфері естрадної та кіномузики, що вимагає особливого типу художнього мислення для моделювання музики у подієво-зоровому ряді.

Необхідно відзначити також вплив тембру скрипки, що пов'язано у Скорика з домашнім родинним музикуванням, з атмосферою тепла та довіри.

В роки навчання у Львівській консерваторії (1955–1960) М. Скорик продовжує грати в студентському оркестру (партія других скрипок).

У відношенні митця до скрипки, його тембру слід відзначити широкий спектр тлумачень та значень інструменту в особистому досвіді митця. Він постає як елемент родинної атмосфери з раннього дитинства; як інструмент, яким він володів і музикував у різних формах – як соліст і в оркестрі, як невід'ємна частка фольклорного колориту карпатського регіону, особливо важливого для композитора у становленні його стилю, як частка аматорського музикування, що створювала «атмосферу салону», урізноманітнювала звуковий побут щоденності, природно входила в розважальний комплекс музикування – у діяльності керівника ансамблю «Веселі скрипки».

Література

1. Роджерс К. Взгляд на психотерапию. Становление человека. Пер с англ. Під заг. ред. І. Є. Ісеніної. М.: Прогрес, Універс, 1994.
2. Kurth E. Vusikpsychologie. Berlin: Max Hesses Verlag, 1931.

Оксана Письменна
кандидат мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики, завідувачка кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (Львів, Україна)

МІЙ ВЧИТЕЛЬ – ЕМІЛІЙ КОБУЛЕЙ

Щемливі, але водночас світлі і теплі почуття огортають душу при згадці про Емілія Кобулея. Вн був моїм керівником по написанню дипломного дослідження, а також куратором нашої групи теоретиків в роки навчання у Львівській державній консерваторії імені М. В. Лисенка (сьогодні ЛНМА ім. М. В. Лисенка). Обдарований музикант – теоретик, композитор, піаніст, педагог, він був генератором оригінальних геніальних ідей у багатьох напрямах, але особливо стосовно музичного мистецтва. На концертах він ділився цікавими роздумами, які виникали спонтанно поки звучала музика: думками про драматургію того чи іншого твору, про розташування місця золотого перетину, віртуозні місця у полотні тощо. Уроки індивідуальних занять з аналізу музичних творів завжди супроводжувались новими відкриттями щодо оригінального бачення закономірностей чи відхилення від норми побудови, викладу тематичного матеріалу, особливостей розвитку виражальних засобів. Людина енциклопедичних знань, Вчитель завжди міг відшукати цікаве пояснення будь-якому явищу. Прекрасний піаніст, він зразу виконував той чи інший відтинок побудови, а іноді, захопившись, і весь твір. Саме вслуховування в музичне полотно він вважав першочерговим при його аналізі. Тонко розуміючи музику, він старався поділитись своїми відчуттями, знаннями зі студентами. Закоханий в угорську та українську музику, він був ініціатором її вивчення та популяризації. Паралельно з керуванням написання дипломної роботи зі мною він працював над дипломними дослідженнями Моріки Ерфан, в якому розкривалось фольклорне спрямування діяльності Белли Бартока, та Олександра Марченка, яке було присвячено аналізу виражальних властивостей масштабного твору Станіслава Людкевича «Кавказ».

Щораз зринають у пам’яті моменти наших спільних творчих зустрічей з Емілієм Кобулеєм. Під його керівництвом була написана робота «П’ять характерних п’єс Леоніда Грабовського», яка зайняла одне з призових місць на Всеукраїнському конкурсі студентських

робіт. В ній здійснено детальний аналіз кожної із п'єс, відзначено образну наповненість, особливості використання серії, яка експонується на початку циклу. «Перше враження від *прослуховування* твору сприймається як дисонанс по відношенню до наших слухових уявлень, зустрічає опір у нашому слуховому сприйнятті, що базується на вихованні стало-інертних інтонацій, вихованих класичною та романтичною музикою». Саме музика, її звучання, розуміння та відчуття, були основними складовими при аналізі та теоретичних дослідженнях творів (робота була видана під назвою «П'ять характерних п'єс Леоніда Грабовського – зразок українського музичного авангарду 1960-х років у збірнику Музикознавчі студії. Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Випуск 18. 2008. С. 75).

Написання дипломної роботи згадується як низка зустрічей (заняття відбувались як у стінах консерваторії, так і вдома в сім'ї Кобулеїв), які завжди починались із чашечки запашної кави, приготовленої власноруч Вчителем. Далі в робочому кабінеті Е. Кобулей щедро ділився своїми знаннями. Досконально знаючи музику Баха і Бетховена (усі 32 сонати митець виконував сам), він запропонував тему, яка зародилась у нього як результат його теоретичних та практичних навичок: «Перервані звороти у творчості Й. С. Баха та Л. ван Бетховена». У роботі детально проаналізовані знайдені перервані звороти і каденції у фортепіанних сюїтах Й. Баха та сонатах Л. Бетховена, відзначені як важливий стимул розвитку того чи іншого твору, розглянуті їх роль у русі форми, здійснена класифікація залежно від їх функції у відповідних ділянках форми. Цінні спостереження, зауваження та рекомендації Вчителя знайшли втілення в нашому дослідженні. Ця робота надрукована під назвою «Формотворча роль перерваних зворотів у гомофонно-гармонічній та поліфонічній музиці (твори Й. С. Баха та Л. ван Бетховена)» у збірнику НТШ. Праці музикознавчої комісії. 2010. С. 85–117.

Усій своїй педагогічній та науковій діяльності поряд з іншими професорами нашої консерваторії я завдячую моєму Вчителю Емілію Дмитровичу Кобулею. Щирість, відкритість, доброта до світу і до людей зігрівають і сьогодні.

І тепер лише, з ностальгією згадуючи ці зустрічі, усвідомлюю скільки неоціненних думок, ідей, досліджень не отримало українське музикознавство з відходом талановитого митця.

Дмитрий Капырин
композитор, музыковед, Лауреат 8-го Международного конкурса на лучшее музыкальное произведение (г. Безансон, Франция, 1990) (Москва, Россия)

О СВОИХ УЧИТЕЛЯХ – КОНСЕРВАТОРСКИЙ ПЕРИОД

Специально для конференции, посвящённой юбилею кафедры теории и композиции Львовской государственной музыкальной академии им. Н. В. Лысенко

Время учёбы во Львовской консерватории занимает очень важное, возможно даже ключевое, место в моей жизни. К тому же я попал во Львов совершенно случайно, хотя теперь я уже не верю в такие случайности.

После окончания музыкального училища я собирался поступать в Московскую консерваторию, но у меня неожиданно возникли проблемы в военкомате, которые перечеркнули все мои планы. Несмотря на то, что я получил рекомендацию, дающую право без отработки трёх лет по распределению поступать в ВУЗ и отдельную справку в военкомат с просьбой об отсрочке от службы в армии, мне всё же вручили повестку на призывной пункт. Знающие люди подсказали мне, что в принципе я могу без проблем с законом избежать военной службы и получить отсрочку от армии до окончания обучения в ВУЗе, но для этого мне надо поступать в любое высшее музыкальное заведение в одной из союзных республик кроме РСФСР, откуда меня немедленно заберут в армию. Как мне объяснили, это было связано с какими-то тонкостями отношений министерств союзных республик. Я не стал вникать в эти тонкости, а просто сделал так, как мне порекомендовали, и всё получилось именно так, как и было запланировано.

И вот, резко изменив свои планы, я уехал поступать во Львов лишь только потому, что туда по работе часто ездил отец и там жил его очень хороший приятель, коллега по работе, и мне было где остановиться на первое время. Приятель отца Юрий Игнатьевич Филяс оказался очень образованным и эрудированным человеком. Кроме того, он как-то в своё время даже соприкасался со Станиславом

Людкевичем и был знаком с дирижером, профессором Львовской консерватории Юрием Луцивым. Он порекомендовал мне сразу показаться заведующему кафедрой композиции Лешеку Зигмундовичу Мазепе, чтобы знать, есть ли смысл мне на что-то рассчитывать или нет. В то время это было обычной практикой. Я взял ноты своих сочинений, кассетные записи и пошел в консерваторию.

Лешек Зигмундович встретил меня весьма дружелюбно. Сначала мы с ним просто беседовали, он задавал мне разные вопросы, в том числе и чисто профессиональные. Потом он пригласил меня сесть за рояль и поиграть свою музыку, сам он тоже сел рядом, разглядывая ноты. В самом конце своего показа, я достал партитуру концертино для домры и оркестра народных инструментов и кассету с записью. Но оказалось, что в консерватории есть только большие плёночные магнитофоны, а кассетных магнитофонов не было. Тогда он просто просмотрел партитуру, немного картинно, по театральному выдержал паузу и сказал, что он не возражает против того чтобы я поступал во Львовскую консерваторию. Напротив, ему приятно, что в случае моего успешного поступления в стенах Львовской консерватории будет учиться композитор из Москвы, и сразу как-то ненавязчиво предложил мне поступать к нему в класс.

Я, разумеется, согласился. После чего он пригласил меня через некоторое время прийти к нему домой обсудить технические детали. Мы договорились о времени, он оставил мне свой адрес и вот уже через пару дней я был у него дома.

Оказалось, что действительно было довольно много деталей и нюансов по сдаче экзаменов, что было связано с некоторой коррекцией программ обучения в России и Украине. Например, в экзаменационных билетах по музыкальной литературе отдельным пунктом был вопрос, связанный с украинской музыкой, чего не было в программке поступления в Московскую консерваторию, были и другие небольшие различия. Мне срочным порядком пришлось взять кое-какие книжки и постараться с ними хотя бы поверхностно ознакомиться. Ещё одной неожиданно возникшей проблемой стал языковой барьер, ведь многие книги были на украинском языке. Но в результате, всё же я поступил в консерваторию, и с этого момента начался новый этап не только моей учёбы, но и моей жизни в целом.

Учебный процесс и мой круг общения в консерватории был связан с первую очередь с кафедрой теории и композиции, а в первое время во многом непосредственно с моим педагогом по композиции Лешеком Зигмундовичем Мазепой, который понимая многие трудности, с которыми я тогда сталкивался, заботливо помогал мне и иногда даже буквально опекал меня. Лешек Зигмундович, по национальности поляк, родным языком для которого был польский, владел ещё несколькими языками и при этом прекрасно говорил по-русски. Со мной он говорил исключительно по-русски, что для меня тогда было важно, особенно первые полгода.

Он был человеком мягким и неконфликтным и никогда на меня не давил. Если я в какой-то период времени ничего не писал, Лешек Зигмундович никогда не упрекал меня и не подстёгивал. Я навёрстывал упущенное, и проблем на этой почве никогда не возникало. Он не пытался из меня кого-то «слепить», не навязывал мне своих эстетических ценностей. Он работал со мной «на моём поле» с материалом, который я приносил. А в молодые годы у меня довольно часто менялись пристрастия и увлечения. Единственный раз он сделал мне замечание на эту тему, сказав мне: «Дима, ну что это вы в последнее время всё бибикаете? Вы понимаете, о чём я говорю…» Дело в том, что тогда я увлёкся фортепианной музыкой Валентина Савича Бибика, харьковского композитора, к творчеству которого я до сих пор отношусь с большим уважением и теплотой, особенно к его фортепианной музыке. Почему-то Лешека Зигмундовича это тогда раздражало.

В какой-то момент Л. З. Мазепа ввёл такое правило: мы все, кто у него учился, собирались всем классом, прослушивали разные музыкальные произведения от Гайдна и Моцарта до Шнитке и Лютославского, а потом что-то из прослушанного обсуждали, спорили. Причём Лешек Зигмундович строго следил, чтобы все приходили. Это была очень хорошая идея и очень полезная.

А ещё он был не злобным, не завистливым и совершенно не мстительным человеком. В студенческие годы мы очень тесно общались и дружили с Богданом Сютой, очень талантливым и образованным человеком, который поступил в консерваторию на фортепианный факультет, но вскоре стал заниматься композицией и подал

заявление о том, чтобы его приняли на кафедру композиции. Таким образом, он совмещал учёбу сразу на двух факультетах. Лешек Зигмундович предложил ему поступить к нему в класс, но Богдан тогда отказался и попросился в класс Петра Антоновича Гергели. Обычно такого не прощают, однако на учёбу Богдана на кафедре композиции это обстоятельство никак не повлияло. Более того, на четвёртом и пятом курсе Лешек Зигмундович поставил в план мероприятий концерты из наших с Богданом произведений, по одному отделению моей и его музыки. Это означало, что кафедра берет на себя обязательства по организации концертов, включая подбор исполнителей и печать афиш. По сути, это были наши авторские концерты. А ведь молодым композиторам очень важно услышать несколько своих произведений в одном концерте, почувствовать реакцию публики, понять, что получилось, а что не очень.

Ещё одним очень важным для меня человеком на кафедре был Владимир Васильевич Флыс. Наше знакомство с ним началось с довольно пикантного случая на вступительном экзамене по сольфеджио. Как известно, экзамен состоит из двух частей: письменного (диктанта) и устного. Как и положено было в то время, мы писали трёхголосный модуляционный диктант. Перед диктантом Владимир Васильевич вскрыл конверт с нотным текстом, объявил, что диктант будет в ре мажоре с модуляцией. Сейчас я уже точно не помню, сказал он, в какую тональность будет модуляция или нет. Диктант был довольно простой с модуляцией в тональность фа-диез минор. Я довольно быстро его написал и тут вдруг отметил, что диктант-то не модуляционный. Он весь написан в тональности фа-диез минор, просто начинается с шестой ступени и немного закрепляется на ней, о чём свидетельствуют парочка соль-бекаров в начале диктанта. И я решил так и записать. Поставил вначале три диеза при ключе, как и положено в тональности фа-диез минор. И вот, через некоторое время, я с удивлением узнаю, что за диктант мне поставили … четыре с минусом. Я конечно с годами понял, насколько я дерзко себя вёл на вступительном экзамене в консерваторию, но всё равно, это был уже удар ниже пояса. Войдя на следующий день в аудиторию для сдачи устного экзамена, я сразу же спросил, почему мне поставили четыре с минусом, хотя я всё правильно написал, в чем я был уверен.

Владимир Васильевич протянул мне листок с моим диктантом, где «соль-диез» при ключе был перечёркнут, а у всех последующих нот «соль», кроме первых двух, где стояли бекары, ручкой были выставлены диезы и обведены в ошибку. Тем не менее, я продолжил в том же духе, сказав, что диктант-то не модуляционный, а просто начинается с шестой ступени. Владимир Васильевич посмотрел на меня взглядом, который был только у него, с еле заметной улыбкой в глазах, и сказал: – Ну ладно, продолжим. Он сел за рояль и начал меня гонять по всему материалу. Интервалы, цепочки аккордов, модуляционные последовательности, при этом всё – в быстром темпе, а потом уже и в крайних регистрах, то в низком, то в очень высоком. Но я был хорошо подготовлен и с лёгкостью всё это парировал. Потом в какой-то момент я понял, что это уже не экзамен, а поиск порога сложности, за которым я сломаюсь, но этого не происходило. Надо сказать, что присутствовал обоюдный азарт, и мне показалось, что Владимир Васильевич в этом своём азарте даже помолодел на время. Наконец, он нажал кластер в крайне низком регистре. Я стоял с правого боку от рояля и боковым зрением подсмотрел за руками. Это кластер, спокойно сказал я и назвал от какой до какой ноты. И тут он сдался. На лице Владимира Васильевича промелькнула уже более открытая улыбка. Дружелюбно посмотрев на меня, он сказал: «Я повинен вам сказати, що у Москві непогано вчать. Маєте п'ять».

Потом между нами установились очень тёплые и доверительные отношения. Я занимался в классе В. В. Флыса полифонией почти всё время моего пребывании в консерватории, за исключением полугодия, когда он уезжал на курсы повышения квалификации – все педагоги консерватории время от времени обязаны были это делать. Мы с Богданом Сютой попросили Владимира Васильевича составить расписание занятий так, чтобы мы могли приходить вдвоём. Мы приходили, показывали ему сделанные нами работы, проигрывали все в четыре руки. Каждый раз мы старались писать полифоническую музыку в разных стилях. Помню, однажды мы решили написать фуги в стиле Пауля Хиндемита. Владимира Васильевича это нисколько не смутило, он даже стал немного подправлять наши работы стилистически и сказал, что можно бы писать и посмелее, сообразно

выбранному стилю. Вообще ему нравился наш творческий подход к занятиям, и он всячески нас в этом поощрял. Однажды в 41-м классе Владимир Васильевич попросил нас запереть дверь, после чего достал ноты Станислава Людкевича, изданные в Польше до 1939 года. Это были камерные сочинения, написанные в додекафонной технике. Удивительно, но кого я не спрашивал, никто об этих сочинениях ничего не слышал. Это была очень тонкая и хрупкая музыка. Если бы мы тогда где-то проговорились, последствия могли бы быть для него очень тяжелыми. Значит, он нам доверял, что мне очень приятно осознавать и по сей день. Музыку В. В. Флыса почти не играли, и я, честно говоря, думал, что он особо ничего и не пишет. Однако, не так давно, я случайно в интернете наткнулся на запись его симфонии оркестром Львовской филармонии, и только тогда начал понимать, какого высокого уровня это был композитор. Я благодарен судьбе, что свела меня с ним, и я имел честь у него учиться.

Ещё одним человеком, с которым у меня сложились не вполне обычные взаимоотношения, был педагог по гармонии Виктор Михайлович Козлов. Началось всё опять же со вступительных экзаменов. Был письменный экзамен по гармонии. Времени на написание отводилось с избытком. Задачка была простая, и я очень быстро её написал. Как положено в таких случаях, проверил. Потом проверил ещё раз. Ну что дальше делать? Я встал, подошел к столу. Виктор Михайлович посмотрел на меня с любопытством и спросил: «У вас какие-то вопросы?» Я говорю, что нет, просто написал уже, хочу сдать работу и уйти. «А вы всё хорошо проверили? Прошло же только 20 минут, проверьте ещё раз». Я говорю, что проверил уже дважды, там всё правильно. Он взял листок, странно на меня посмотрел, и я вышел. За экзамен мне поставили пятёрку, но мне кажется, что он меня запомнил. После этого, сразу на первом курсе, Виктор Михайлович стал вести гармонию у теоретиков и композиторов. Надо сказать, что занятия были очень скучными, но вовсе не потому, что ему нечего было сказать. Просто Виктор Козлов обладал одной особенностью: он был абсолютно неартистичным. Говорил монотонным голосом и совершенно не мог концентрировать свои мысли на какой-то одной теме. Вся его речь была сплошным потоком сознания от классической гармонии Моцарта к Дебюсси, потом

к Скрябину, а после он и вовсе мог перекинуться на что-то немузыкальное. На меня всё это действовало как сеанс гипноза, в который я впадал буквально с первых фраз. Однажды я уснул у него на уроке и даже, как мне сказали, слегка захрапел. А потом я и вовсе перестал ходить, тем более что занятия были по утрам, а бурная студенческая жизнь не способствовала раннему пробуждению. И вот весной он встретил меня в коридоре консерватории и сказал мне строго, что у меня из трёх аттестаций две – неудовлетворительные (одна – не аттестован, а вторая – с двойкой). Я, правда, так и не понял, почему с двойкой, ведь я же ничего никому не сдавал и не отвечал. Виктор Михайлович сказал мне, что я должен прийти на урок, взять письменное задание и через пару дней сдать его, иначе он не допустит меня к экзамену, и меня отчислят из консерватории. Я пришел на урок и получил задание. Это были пять задач по гармонии. Каждая правильно решенная задача давала один балл к оценке. Я сразу спросил, достаточно ли трёх правильно решенных задач для получения тройки и, соответственно, допуску к экзамену. Он удивлённо ответил, что да, достаточно. Я решил три задачи и принёс ему. Он спросил, а почему же только три, на что я ответил, что для тройки должно хватить. Он проверил, сказал, что всё хорошо, но почему же я не сделал все пять, ведь я же мог получить пятёрку. На что я довольно самонадеянно сказал, что пятёрку я постараюсь получить на экзамене, а для допуска достаточно и тройки. И вот наступил день экзамена. Мы зашли в класс, получили задание. Я посмотрел, всё было, как обычно. И я сразу попросился отвечать. Виктор Михайлович спросил меня: «А вы точно успели подготовиться?» На что я ответил утвердительно. Он гонял меня пару часов по всему материалу, потом предложил мне сесть за рояль и сразу в четырёхголосном изложении играть модуляции в разные тональности разными способами при полном соблюдении правил голосоведения. Последним заданием было сыграть модуляционный период из «до мажора» в «фа-диез мажор» с внезапной модуляцией через увеличенное трезвучие. Я сыграл. После чего я посмотрел на педагога, мне показалось, что он был измождён. Он сел за стол, взял у меня зачетку, посмотрел на меня и сказал: «Дмитрий, вот что я хотел бы вам сказать: вы мне глубоко несимпатичны, и я хотел бы, чтобы вы

это знали, но… как честный человек я должен поставить вам пятёрку по гармонии за год». После чего он взял перьевую ручку, и нервно с нажимом поставил мне жирную пятёрку на весь лист, заняв все линейки для оценок на этой странице. Впоследствии другие педагоги спрашивали меня, где же им ставить оценки, когда уже всё пространство на странице занято этой пятёркой? Мне очень жаль, что в конце обучения я должен был сдать зачётку, мне очень хотелось оставить её себе на память. После экзамена я, как обычно, с кем-то по львовской традиции пошел пить кофе. Когда через какое-то время я вернулся в консерваторию, я узнал, что разразился скандал. Почти вся группа после меня получила двойки. И даже Богдан Сюта получил единственную четвёрку, что было, конечно же, несправедливо, поскольку он очень хорошо знал гармонию. Дело дошло до декана факультета, видимо, состоялся нелицеприятный разговор, поскольку так не могло быть, чтобы нормально учившаяся и трижды аттестованная группа вдруг почти поголовно получила двойки на экзамене. Был объявлен день пересдачи экзамена. В объявлении было написано, что явка всех строго обязательна. Встретив Виктора Михайловича в коридоре, я спросил его, нужно ли мне приходить вместе со всеми на пересдачу. Он как-то очень недобро ответил мне: «Нет, вам не нужно».

Со временем наши отношения с Виктором Михайловичем наладились и даже стали дружескими и доверительными. С меня немного сошла юношеская спесь, а он, видимо, немного ко мне присмотревшись, решил, что не такой уж я и плохой. С ним было очень интересно общаться на индивидуальных занятиях. Я вскоре понял, что он очень тонкий и эрудированный человек. Я благодарен ему хотя бы только за то, что он буквально заставил меня проштудировать книгу Курта «Гармония Вагнера». А также мы очень подробно занимались гармонией Скрябина и Дебюсси. Несколько раз, сбегая с собраний и политзанятий, мы оказывались где-нибудь в кофейне и беседовали на музыкальные темы. Как-то, оказавшись в Москве, Виктор Михайлович заехал к нам в гости, и мы вместе, почему-то сидя на ковре, под бутылочку коньяка, беседовали о музыке Валентина Сильвестрова. А позже, после прослушивания моей музыки на фестивале «Контрасты», он даже написал обо мне во

львовской газете, сравнив мою музыку с музыкой Джоржа Крамба, что мне, конечно, было очень приятно. Иногда на уроках гармонии, особенно, если возникала какая-то дискуссия, Виктор Михайлович любил взять с собой парочку композиторов из группы и зайти в кабинет к Олегу Криштальскому. Олег Романович, обычно сидя в кресле, закуривал хорошую кубинскую сигару, и дискуссия продолжалась уже у него в кабинете. Я не помню случая, чтобы Олег Романович сказал, что занят или ему не до нас. Вообще тогда в консерватории царила какая-то удивительная атмосфера, где не чувствовалось ни рангов, ни субординации.

С теплотой вспоминаю также о Петре Антоновиче Гергели. Будучи куратором нашей группы, он на групповых собраниях часто вместо политзанятий рассказывал нам разные интересные вещи из мира науки и искусства. Как-то, уезжая на полугодичные курсы повышения квалификации в Москву, Лешек Зигмундович Мазепа определил меня по композиции в класс к Гергели. Эти занятия, точнее, консультации продолжились и потом.

Да и вообще меня окружало тогда много интересных людей. Михаил Лемишко, преподававший у нас сольфеджио, прекрасный специалист и очень тонкий музыкант, кроме всего прочего, был ещё и заядлым грибником. Он подолгу и очень увлечённо мог разговаривать о грибах и Карпатах. Ярема Якубяк, читавший у нас «композиторские техники 20-го века», очень интересный был курс. Дезидерий Задор, у которого я должен был учиться инструментовке. После первого же задания он сказал: «Мне нечему больше вас научить, заходите ко мне просто так побеседовать». И я заходил. Он любил поговорить о музыке Бетховена, Брамса, Бартока и делал это вдохновенно.

Ещё один удивительный человек, буквально влюблённый в музыку, это Эмилий Дмитриевич Кобулей. Помню, как мы вместе с Богданом Сютой приходили к нему на занятия по анализу музыкальной формы. Сначала он обычно нам что-то объяснял, а потом садился за рояль и озвучивал только что сказанное. Как же он самозабвенно играл! Помню, однажды речь зашла об одной из сонат Бетховена. После анализа он сел за рояль проиллюстрировать какое-то место, о котором только что шла речь, увлёкся и сыграл всю первую

часть сонаты, поднял руки, посмотрел на нас. Глаза его были полны слёз. «Колоссально», – сказал он, почти прошептал, и дальше уже не смог говорить.

Вспоминаю и Екатерину Цирикус, и Наталью Швец (Савицкую), которая так рано ушла из жизни. У нас были тёплые не совсем формальные отношения. Наталья вела у нас курс зарубежной музыки. Всегда было интересно её слушать. У неё было своё глубоко личное отношение и восприятие музыки, которое зачастую расходилось с официальными описаниями из учебников. Она была очень убедительна в отстаивании своей точки зрения, с ней было интересно разговаривать. Подозреваю, что в своё время на неё написали не один донос. Один такой случай я знаю точно. Где теперь этот человек, я не знаю, но вот Наташа осталась в моей памяти навсегда.

Курс инструментоведения у нас читал Вячеслав Борисович Цайтц. Большую часть курса он тогда посвятил органу. Подробнейшим образом он рассказывал нам об истории этого инструмента, различных школах производства (строительства), особенностях исполнительства, тембровой инструментовки и регистровки. И, что было особенно важно, говорил это не просто лектор-музыковед, а музыкант-практик. Кроме всего прочего он ещё замечательно играл на гобое.

Вспоминаю, конечно же, и Юрия Петровича Сливинского. Вообще, кабинет фольклористики был особым местом: шахматная доска, два кресла, особый дух спокойствия и гармонии. Как-то на уроке Юрий Петрович очень эмоционально рассказывал о старинных традиционных распевах, о какой-то бабушке в Карпатах, которая так волшебно пела, но запись её пения пропала. И когда стало понятно, что слова бессильны, он запел. Это был старинный карпатский распев, буквально несколько нот в нисходящей фразе. Но как же это было вдохновенно! Я запомнил это на всю жизнь. И ещё мне тогда подумалось, что возможно, он поёт это даже лучше той бабушки, и может быть его то, как раз и надо было бы записать, хотя очевидно, что он на это никогда бы не согласился.

Конечно, вспоминая кафедру теории и композиции начала восьмидесятых годов, невозможно не вспомнить о Стефании Стефановне Павлишин. Она не вела у композиторов никаких теоретических дисциплин, только заменяла как-то Наталью Швец, когда та была

на курсах повышения квалификации. Помню, как-то я пришел на урок, даже не зная, о чём пойдёт речь, не говоря уже хоть о какой-то подготовке. И вдруг Стефания Стефановна меня сразу подняла анализировать вариации Веберна. Я подошел, упёрся взглядом в ноты и, стараясь выиграть время на изучение нотного текста, начал что-то мямлить. Она сразу всё поняла, но казнить меня не стала, сказав лишь что-то вроде того, что студенчество, молодость, не до Веберна… А вообще-то именно благодаря ей, мы впервые услышали многие произведения зарубежной музыки, такие, как «Вечные голоса детей» Джоржа Крамба или Концертштюки Карлхайнца Штокхаузена. Все эти плёнки с записями многих известных западных композиторов она привозила из зарубежных командировок и сдавала в консерваторский кабинет звукозаписи, чтобы любой студент мог их послушать.

Кроме кафедры теории и композиции у меня были достаточно тесные, можно даже сказать дружеские отношения с некоторыми из педагогов кафедры камерного ансамбля, а так же кафедры фортепиано. Одним из таких педагогов, повлиявших на меня в музыкальном и человеческом смысле, была Жанна Абрамовна Пархомовская, которая сейчас живёт в Польше, и с которой я до сих пор поддерживаю связь.

Познакомились мы, когда я учился ещё на первом курсе консерватории, в общежитии, где я тогда жил. Как только я попал в общежитие, я сразу обратил внимание на одного человека, сильно выделяющегося на общем фоне. Это был Николай Пятиков, одессит, высокий, интеллигентный человек с манерами, неприсущими советскому времени, и красивой, выделяющейся на общем фоне изысканной русской речью. По вечерам, я и ещё несколько человек периодически ходили к нему в гости на чай пообщаться и послушать музыку. У него были интересные записи и довольно редкие пластинки. Именно у него я тогда впервые услышал ре-минорный концерт Баха в исполнении Глена Гульда с неизвестно как оказавшейся у него английской пластинки. К нам периодически присоединялась очень милая, эрудированная девушка с живыми глазами и какой-то удивительно заразительной мимикой, которая приходила в общежитие к Коле. Мы, конечно же, сразу перешли на «ты». Позже с удивлением

и даже некоторым конфузом я узнал, что это педагог консерватории Жанна Абрамовна Пархомовская, о которой я уже до этого был наслышан. Жанна Абрамовна кроме своих прямых педагогических обязанностей занималась ещё активной концертной и организаторской деятельностью. Она готовила и проводила как отдельные концерты, так и целые тематические концертные серии. Одной из таких запомнившихся мне концертных серий была череда концертов камерной музыки Иоганнеса Брамса, растянувшаяся на несколько месяцев. Была поставлена амбициозная задача сыграть всю (или почти всю) камерную музыку, написанную великим композитором. Для этого она привлекала талантливых студентов и некоторых педагогов, соглашавшихся бесплатно играть и репетировать. Концерты проходили на очень высоком исполнительском уровне и вызывали большой интерес у прогрессивной и заинтересованной части студенчества. Я не только ходил на концерты. Жанна предложила мне как-то прийти на репетицию, послушать и высказать свои замечания. В то время это было совершенно нормальной практикой. Меня часто просили прийти послушать кого-то из студентов на кафедре камерного ансамбля, да и просто некоторые из студентов консерватории играли мне что-то из того, что они готовили на концерт. Мне это тоже было очень интересно, кроме того, когда ты участвуешь в репетиционном процессе, ты намного глубже знакомишься с тем или иным произведением, чем если бы ты просто услышал его на концерте. И вот тогда я впервые увидел, как Жанна Абрамовна проводит репетиции. Там было чему поучиться, и я учился.

Вообще во Львовской консерватории в то время царила какая-то удивительная атмосфера, когда фактически отсутствовал субординационный барьер между студентами и профессорами, где отношения строились на основе взаимного доверия и уважения, не со всеми, конечно.

Кроме того я и ещё несколько человек посещали репетиции студенческого струнного оркестра, которым руководил замечательный скрипач и дирижер Матиас Вайцнер. Ему удалось создать оркестр такого уровня, что с ним работали и выступали многие известные музыканты и исполнители, такие как Владимир Спиваков, Юрий Башмет, Саулюс Сондецкис и другие. И мы не упускали возможность

попроситься и поприсутствовать на репетициях таких выдающихся музыкантов. И многие навыки работы с оркестром я почерпнул именно в то время. Особенно мне запомнились репетиции Сондецкиса. Спокойный, возможно даже слегка флегматичный человек, он спокойно делал замечания, не вкладывая в свои слова почти никаких эмоций. Всё строго размеренно и очень точно, деталь за деталью. Казалось, его просто невозможно было вывести из себя. Но в результате в конце репетиции оркестр звучал уже совсем по-другому. Вот именно звучал. Это был уже качественно другой оркестр. Мне до сих пор непонятно, как простая череда замечаний, работа над деталями и отдельными компонентами оркестровой фактуры могла приводить к такой кардинальной смене качества.

Ещё одним человеком, оказавшим на меня влияние, в том числе и на моё творчество, была преподаватель французского языка Жанет Максимович. Жанет Теодоровна, француженка, которую волей судьбы во время второй мировой войны занесло во Львов, была человеком очень ярко и явно выделяющимся на общем фоне даже во Львовской консерватории, где работало много венгров, поляков, людей с австрийскими корнями. Она знала около десяти языков, но при этом совершенно не говорила по-русски. Но только ради меня она боле менее сносно выучила русский всего за полгода, и когда я был не готов к уроку, она постоянно мне об этом напоминала.

Я хорошо помню, как я с ней познакомился. В школе и музыкальном училище я изучал английский язык. Но в училище тогда были большие проблемы с преподаванием английского. Педагоги часто менялись, были большие перерывы в занятиях. Поэтому когда у нас на курсе в консерватории объявили, что объявляется набор в группу французского языка с «чистого листа», я решил попробовать, тем более в детстве я прожил почти год в Алжире, фактически во франкоязычной среде.

И вот я пришел на кафедру иностранных языков и увидел уже немолодую морщинистую, ярко накрашенную женщину, худощавую, с широкими скулами, характерными для француженок и очень богатой и выразительной мимикой. Она сидела в кресле, задрав ноги на стоящий рядом стул, и курила, на столике рядом с ней стояла чашечка кофе.

– *«Что вы хотели?»* – спросила она меня по-украински,

Я сказал, что пришел по объявлению в группу французского языка, начинающую обучение с нуля. Она спросила меня, какой язык я изучал до этого. Я сказал, что английский. – «*Тогда зачем вы пришли ко мне?»* В этот момент я понял, что это и есть преподаватель французского. Я ей честно ответил, что фактически не знаю английского и хотел бы начать с нуля. Ещё я добавил, что к тому же меня вообще интересует французская культура и французский язык, и что я прожил почти год в Алжире сразу после ухода из этой страны французов. Тут она буквально просканировала меня взглядом и сказала мне, что я принят. Она тут же предупредила меня, что так учить французский, как я до этого учил английский, здесь не получится, что она старая ведьма, и спуску в занятиях она никому не даёт, что оказалось чистой правдой (кроме ведьмы, разумеется).

Она была человеком свободным и раскованным. На уроках она курила, пила кофе с коньяком, не смотря на запрет курения в консерватории, при этом оставаясь в высшей степени эрудированным, тонким и интеллигентным человеком. В группе у неё было несколько любимых студентов, и несколько нелюбимых. Несмотря на то, что я учился неважно, в первую очередь из-за своей какой-то природной неспособности к изучению иностранных языков, я входил в число любимчиков. Вместе со мной в число любимчиков входил ещё и Йожеф Эрминь, венгр по национальности, очень талантливый пианист, ныне профессор Львовской консерватории и один из наиболее известных сейчас пианистов в Украине, который, мягко говоря, тоже учился спустя рукава. Он обладал прекрасной памятью, поэтому первый год, когда объёмы информации были ещё не такими большими, он просто механически заучивал тексты и стихотворения, которые мы учили наизусть. Жанет откровенно говорила – Ежи, я ставлю вам тройку, хотя вы не заслуживаете и единицы, только за талант и за то, что вы его развиваете, вы будете пианистом с Большой Буквы (так оно и случилось). Как-то раз, когда я не очень хорошо подготовился к занятию, она сказала мне: «*Ну что вы делаете? Почему вы не учите язык? Он-то вам как раз очень нужен. Вот посмотрите (указывая на одну из своих нелюбимых студенток), вот ей всё равно, выйдет она из стен консерватории и забудет, что*

и как учила». Тут я не выдержал, и в сердцах сказал ей: «Я учу язык исключительно для себя, зная, что он мне никогда не понадобится, что я никогда не поеду во Францию». И тут вдруг она мне и говорит: «Дурню, ты поедешь во Францию, там будут играть твою музыку, тебя будут издавать во Франции, а ты не сможешь даже поддержать разговор и вспомнишь когда-нибудь мои слова». Так оно и случилось, действительно, были моменты, когда я не раз вспоминал эти её слова.

По отношению к некоторым студентам, к которым она хорошо относилась, она иногда применяла изысканные ругательства на старинном галицком наречии, именуемом как галицкий балак (или галицка балачка).

Всё обучение французскому языку было неразрывно связано с французской культурой. Мы учили тексты, связанные с деятелями французской культуры: композиторами, писателями, художниками. Отдельным, очень важным разделом обучения, было заучивание наизусть стихов французских поэтов. Я и сейчас могу спокойно прочитать наизусть несколько стихотворений целиком и ещё довольно много фрагментарно. Некоторые из французских поэтов, поэзия которых зазвучала для меня в оригинале, произвели на меня очень сильное впечатление, особенно поэзия Поля Верлена. Спустя много лет я написал свой первый цикл на стихи французских поэтов, включив туда одно из стихотворений Жана Ришпена, которое я когда-то выучил наизусть на уроках французского.

После окончания консерватории, когда я приезжал во Львов, я неизменно заходил на кафедру иностранных языков, и мы общались с Жанет, которая иногда ради меня прекращала занятия и распускала группу. Иногда мы общались на кафедре, иногда шли в какую-нибудь кофейню поблизости.

Как-то раз я попросил её в тонкостях перевести мне один фрагмент из стихотворения Пьера Реверди. Поэзия Реверди полна символизма, скрытых смыслов, личностных ассоциаций. Жанет сразу заметно оживилась и с детской непосредственностью спросила меня, откуда я знаю поэзию Пьера Реверди. «Из книги его стихов», – ответил я. Но она справедливо заметила мне, что купить книжку стихов Реверди на французском у нас практически невозможно.

Я сказал ей, что эту книжку мне дал Эдисон Денисов, и купил он её, скорее всего, во Франции. Она явно была удивлена.

Однажды, сразу после поездки в Париж, я встретился с Жанет и восторженно рассказал ей о том, что я был во Франции на серьёзном фестивале современной музыки в Париже, где исполнили и записали на радио два моих сочинения, что я заключил контракт с французским издательством и стал членом французского авторского общества. Но её реакция меня тогда сильно удивила. На неё мой рассказ не произвёл никакого впечатления. Она совершенно буднично сказала мне – «ну я же вам говорила. Помните?». Мне даже тогда показалось, что она ещё тогда, много лет назад просто видела это будущее.

Последний раз я с ней виделся за два с небольшим месяца до её смерти. Она уже наверняка знала, что скоро умрёт. Но я тогда даже и предположить этого не мог. Она была в хорошем настроении, много улыбалась, шутила. И как-то она сказала мне, что она рада, что меня учила, что теперь я уже и сам копаюсь во французской поэзии и литературе, открываю новые для себя имена, и что, наверное, это и есть самый главный итог моего обучения у неё. Как-то в один из своих приездов во Львов, я пошел на Лычаковское кладбище, нашел её могилу, памятник с фотографией и у меня совершенно неожиданно и непроизвольно полились слёзы, сам даже не знаю почему. И только когда я ушел с кладбища, слёзы прекратились.

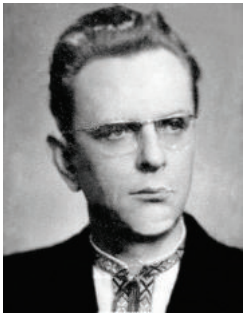
А что же дальше? Продолжил ли я своё обучение после консерватории? Конечно. Как говориться, человек учится, пока живёт, и живёт, пока учится.

После консерватории я служил в армии в качестве аранжировщика и композитора в Ансамбле Песни и Пляски Московского Военного Округа, где я сделал огромное количество аранжировок песен для эстрадно-симфонического оркестра, иногда с хором, написал музыку к нескольким большим хореографическим постановкам. Всё это мне дало уникальный опыт работы с оркестром. После армии я активно консультировался, а потом уже и, по сути, занимался композицией с Эдисоном Васильевичем Денисовым. Большое влияние на меня оказало общение с Юрием Николаевичем Холоповым, который инициировал написание мной нескольких теоретических и аналитических статей, активно приглашал меня участвовать во всевоз-

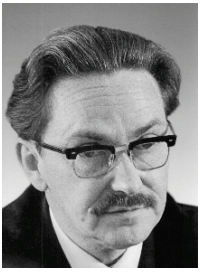
можных мероприятиях теоретической кафедры Московской консерватории, лекциях, семинарах, конференциях.

Моё обучение продолжается и сейчас, но только в несколько иной форме. Всему своё время. Именно поэтому и именно сейчас мне захотелось написать о людях, которые в разное время учили и воспитывали меня, влияли на меня, помогали развиваться, вкладывали в меня частичку своей души. Низкий вам поклон, кто жив и кого уже нет в живых, вы навсегда остались в моей памяти как мои учителя, и я вам безмерно благодарен.

Лешек Зигмундович Мазепа



Владимир Васильевич Флыс



Эмилий Дмитриевич Кобулей

Виктор Михайлович Козлов

Жанет Теодоровна Максимович

После государственного экзамена во Львовской консерватории
с коллегами и членами комиссии. Львов, май 1982 г.
Слева направо: А. Шепель, П. Гергели, Р. Якуб, С. Павлишин, В. Флис,
А. Гаврилец, М. Скорик, У. Билан, Л. Мазепа, Ю. Сидоряк, Ю. Булка

Дмитрий Капырин с Александром Щетинским

Ярема Колесса
Заслужений артист України
професор кафедри хорового
та оперно-симфонічного диригування
ЛНМА ім. М. В. Лисенка (Львів, Україна)

ПОВЕРНЕНА КНИГА
(теплі спогади про Юрія Булку)

До славної річниці кафедри теорії музики, яка в цей час святкує 80-ту річницю від часу свого заснування, згадуються ті непересічні особистості, які ще в мої студентські роки формували її самобутнє обличчя. Більшість цих людей увійшли в історію музикознавства як визначні науковці, автори загальновизнаних посібників, численних наукових праць, талановиті педагоги, наставники, керівники і натхненники наукової діяльності студентів тощо. Багато хто з них окрім своєї безпосередньої праці в стінах навчального закладу паралельно займався дослідницькою роботою. Наприклад, Олександр Зелінський – натхненник і співорганізатор естрадного колективу «Львівське ретро» – проводив тривалий час дослідницьку роботу, а також співпрацював із Львівським телебаченням.

Цікавою і надзвичайно потрібною діяльністю займався й інший видатний член цієї кафедри – Юрій Булка. Однією з форм його роботи за межами Львівської консерваторії стала надзвичайно плідна і вкрай потрібна співпраця з Львівським телебаченням, яку він розпочав після відходу звідти Олександра Зелінського. За його ініціативи і безпосередньої участі було записано ряд телепрограм, в яких доступно, проте дуже фахово розповідалося про тенденції розвитку української музичної культури, зокрема про творчість композиторів Львова, діяльність різноманітних колективів, як професійних, так і аматорських, про видатних виконавців-інструменталістів і співаків. Юрій Булка може не володів видатними ораторськими здібностями, проте його доповіді завжди були наповненими, цікавими, притягали увагу глядачів. Особливо виразно це проявлялося в тих телепередачах, в яких Ю. Булка виступав як інтерв’юер. Таких передач було

записано декілька, зокрема пам'ятаю дві, присвячені творчій діяльності Миколи Колесси. Цей відеоматеріал був відзнятий у формі інтерв'ю, удома, в кімнаті, багато оздобленій улюбленими картинами Маестро, і був наповнений невимушеністю і щирістю спілкування. Відчувалося, що між п. Юрієм і Миколою Колессою, окрім сухих «ролей» в телепередачі існує глибоке взаємопорозуміння і професійна симпатія. Події, про які я хочу розповісти в цьому спогаді, підтверджують, що це було дійсно так!

Минуло багато часу. На той час вже не жив Микола Колесса, останні роки на кафедрі працював Юрій Булка. Він, видно, відчував, що його життєвий шлях добігає кінця, тому одного разу, зустрівши мене в приміщенні Академії, домовився про зустріч через кілька днів. Я не міг передбачити, про що піде мова, тож був дуже заінтригований.

Передчуття чогось надзвичайного не підвело мене. Юрій Петрович витягнув з торбинки товсту книгу, витягнув обережно, як велику цінність. Поклавши її переді мною, Булка розповів мені, що якраз тоді, коли записувалися згадані телепередачі, Микола Колесса подарував йому цю книгу – «Історія музики» німецькою мовою, видану ще на початку минулого сторіччя. Спочатку ця книга належала Нестору Нижанківському, який навчався в Празькій консерваторії трохи раніше за Колессу. Пізніше ця книга придалася й Миколі Колессі, і по закінченні навчання була привезена ним до Львова. Юрій Петрович мотивував повернення цієї книги тим, що цей фоліант повинен зберігатися в книгозбірні родини Колессів, де зберігався перед тим протягом 50 років. Вважаю це рішення Юрія Булки виявом неосяжної довіри особисто до мене, як людини, яка відповідальна за збереження цієї колекції на даному історичному етапі. А окрім того, цей вчинок ще раз підтверджує той факт, що Юрій Булка був кришталево порядною людиною.

Пригадуючи постать Юрія Булки, хочу додати ще один момент, який, на мою думку, не повинен бути загублений в пісках історії. Це спогад не стільки про Юрія Булку, а радше про його родину, почутий мною від легендарного львівського музиканта Богдана Бонковського. Особисто мені Богдан Бонковський, який був ровесником (а можливо, й однокласником) Юрія Булки, розповідав, що завдяки

п. Петру, батькові Юрія Булки, родина Бонковських не голодувала під час німецької окупації Львова і в повоєнні роки. Петро Булка працював в одній із львівських пекарень і, ризикуючи, ділився хлібом із родинами тих людей, які не мали вільного доступу до придбання продуктів харчування в ті нелегкі роки. Цей спогад, на перший погляд, не має відношення до характеристики самого Юрія Булки, проте дає розуміння того, в якій родині формувався юний Ю. Булка, – в родині, яка допомагала іншим у скрутні часи.

Історія кафедри теорії музики Львівської музичної Академії багата непересічними людьми, які формували її своєю діяльністю. Але безпосередні контакти з окремими її працівниками ще раз підтверджують той факт, що не лише фаховий рівень, але й притаманні їм високі людські якості створили загальну ауру відповідальності, порядності і дуже високого професіоналізму.

Катерина Черевко
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики
ЛНМА ім. М. В. Лисенка (Львів, Україна)

РОЗВИТОК НАУКИ ТА ТЕХНІКИ ЯК ВАЖЛИВИЙ ФАКТОР ВИНИКНЕННЯ ЕЛЕКТРОННОЇ МУЗИКИ

(на посвяту доктора мистецтвознавства, професора, завідувача кафедри теорії музики Наталії Владиславівни Савицької)

Електронна музики є унікальним явищем музичного мистецтва XX століття, в якому переплітаються новітні науково-технічні ідеї та багатовікові досягнення музичної культури. Її виникнення насамперед пов'язане з дослідженням специфіки утворення звуку як фізичного явища, що ґрунтується на коливанні різних середовищ: струни, струменя повітря, пластини тощо. Ці дослідження в поєднанні з найновішими досягненнями точних наук та інженерії сприяли розширенню наукових знань у сфері акустики, що у свою чергу вплинуло на розвиток музичного мистецтва. На початку шляху, стрімкість досягнень науково-технічного прогресу не гарантувала їх художньо обґрунтованого використання у мистецтві, адже специфіка розвитку музики тісно пов'язана з традицією. Однак, досить швидко система «кардинально нових» звучань отримала реальні перспективи для розвитку.

Конструктивні ідеї традиційних музичних інструментів стали основою для їх використання в приладах і апаратах перших студій електронної музики. Важливим досягненням початку XX століття було створення електричного генератора звукових хвиль, адже дослідження в галузі штучно генерованих звуків призвело до розвитку так званого «електронного» напрямку музичного мистецтва. Ідея технічного розширення звукового континууму музичного мистецтва захопила багатьох композиторів, представників різних напрямків і художніх переконань (навіть тих, які не були схильними до такого кардинального оновлення традицій).

Технічні досягнення початку XX століття, серед яких нові відкриття у сфері електроніки, запису, вдосконалення технічних засобів

стали реальною основою для перебудови музичного мистецтва. Перші «паростки» нових звукових джерел, що, у свою чергу, привели до виникнення електронної музики, з‘явилися ще у XIX столітті. Ґрунтовним теоретичним дослідженням з проблем акустики стала праця німецького фізика та математика «Відчуття тону: Психологічна основа теорії музики»[1] Германа Людвіга Фердінанда фон Гельмгольца (Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz, 1821–1894), написана в 1863 році на основі тривалих експериментів автора. Гельмгольц також створив керований електричним способом інструмент – «Резонатор Гельмгольца», який використовувався для аналізу складових тонів (обертонів), що утворюють комплексні натуральні звуки. Однак, його дослідження зосереджувалися лише на науковому аналізі окремого звуку як акустичного феномена.

Початкові експерименти над різними способами генерування звуків проводилися вже наприкінці XIX століття; створювалися перші електронні інструменти на основі різних принципів звукоутворення. Серед найбільш поширених можемо виділити: тонове колесо[2], електронну іскру[3] та коливання електромагнітного середовища[4]. З усіх згаданих способів генерування звуку лише тонове колесо, як принцип утворення звуку, використовувався при створенні Гаммонд-органу (The Hammond Organ) у 1935 році, решта експериментів були припинені у зв‘язку з розвитком лампової технології.

Визначними винаходами, які сприяли розвитку «нової» музики кінця XIX – початку XX століття стали фонограф та електронна лампа. У 1877 році Томас Едісон (Thomas Alva Edison) винайшов

---

[1] Helmholtz L. F. *On the Sensation of Tone As a Physiological Basis for the Theory of Music*. 1863.

[2] В основі тонового колеса є принцип руху металевого диска, що обертається в магнітному полі та викликає зміни в електричному сигналі. Такий принцип лежить в основі інструментів Телгармоніум (Telharmonium) та Хорельчелло (Chorelcello).

[3] Електронна іскра спричиняє прямі коливання у повітрі: за цим принципом працювала «Співаюча дуга» Вільяма Даделла (William Duddell's «Singing Arc», 1899);

[4] Коливання електромагнітного середовища було покладено в основу винаходу Еліші Грея під назвою «Музичний Телеграф» (1874) (Elisha Gray. The ‘Musical Telegraph’ or ‘Electro-Harmonic Telegraph’, 1874).

фонограф – прилад для запису і відтворення звуків, за допомогою якого проводилися перші експерименти зі звуковими деформаціями. Переломною подією, що змінила шлях розвитку електронних інструментів, став винахід американського інженера Лі Де Фореста (Lee De Forest), який у 1906 році запатентував першу електронну лампу або тріод. Важливо, що електронна лампа використовувалася у всіх електронних інструментах аж до 60-х років XX століття. У тому ж році у штаті Массачусетс Тадеус Кагілл (Thaddeus Cahill) представив свій винахід – Динамофон чи Телгармоніум (Telharmonium or Dynamophone). Це був досить громіздкий прилад з величезною масою, який складався з групи динаміків, що працювали за допомогою перемінного струму і передавали музику через телефонні дроти. Феруччо Бузоні спеціально приїжджав до Кагілла, щоб докладно описати можливості нових музичних механізмів у своїй праці «Ескіз нової естетики музики».

У 30-х роках XX століття Пауль Гіндеміт, Ернст Тох (Ernst Toch), Джон Кейдж проводили перші експерименти над змішуванням і деформацією звуків за допомогою фонографів із змінною швидкістю. Джерелом їх експериментів стали записані фонографами звуки. Для цього вони використовували технічні можливості фонографа у відтворенні звуку, а саме прийоми зміни швидкості руху диску, ракохідного відтворення та ін. У досить короткий термін, наприкінці 1940-х років, експерименти над звуком набули більш вагомого значення в апробуванні новітніх естетичних концепцій. На основі нових принципів звукоутворення видатний французький композитор та інженер П'єр Шеффер створив свій історичний «Концерт шумів», який відбувся на французькому радіо у 1948 році.

Відтак, з часу виникнення електронної лампи почався «стрімкий розвиток електроакустики, радіофонних джерел звуку як в його продукуванні, так і у відтворенні, спеціальних приладів для запису та відтворення (грамофон, магнітофон), напівавтоматичних та повністю автоматизованих музичних інструментів»[5]. Зацікавленість новими інструментами, новим звучанням, тембрами відкрили шлях до розвитку електронної музики та електроінструментів.

---

[5]Когоутек Ц. *Техника композиции в музыке XX века.* М., 1976. С. 188.

Галина Бернацька
доцент кафедри теорії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка
(Львів, Україна)

З ІСТОРІЇ КАФЕДРИ ТЕОРІЇ МУЗИКИ ЛНМА ім. М. В. ЛИСЕНКА.

У житті творчої людини, як і кожного із нас, бувають радісні і сумні хвилини, бувають злети, водночас душевний біль, розчарування від невдач – такі моменти бувають у кожного… І все, що залишили нам – оцінене і неоцінене при Вашому житті – нехай сплітається в один великий «Вінок пам'яті», який берегтимуть близькі друзі і широке коло шанувальників Ваших наукових здобутків.

Як самостійна наукова одиниця, кафедра теорії музики почала функціонувати у січні 1940 року. Першим завідувачем кафедри став доктор наук, професор Станіслав Людкевич. Найкращі музикознавці, які були у Львові і працювали в різних навчальних закладах, були запрошені до нашої консерваторії. В 1941–1944 рр. консерваторія була закрита німецькою окупаційною владою. Після її відновлення в 1944 р. консерваторії було надано ім'я М. В. Лисенка. Поновилась і діяльність кафедри історії та теорії музики,.

Протягом 1950-х років на кафедрі викладали Олександр Теплицький (гармонія і сольфеджіо), Іларіон Гриневецький (сольфеджіо), Надія Ранієць (гармонія), Сергій Павлюченко (аналіз музичних форм), Анатолій Кос-Анатольський (поліфонія, гармонія), Роман Сімович (інструментовка, читка партитур).

У 1960-і роки на кафедрі теорії музики почали працювати Всеволод Задерацький (аналіз музичних форм), Мирослав Скорик, Володимир Флис, Михайло Лемішко, Олександра Цалай, Олександр Зелінський, Юрій Булка.

У 1975 р. завідувачем кафедри призначили Юрія Булку. У 1970-80-і роки склад кафедри оновився – стали працювати Еміль Кобулей, Богдан Луканюк, Віктор Козлов, Ярема Якубяк, Юрій Сливинський Анатолій Конотоп, Вікторія Ребендяга, Катерина Цірікус, Ірина Зінків, Оксана Письменна.

У 1980-і роки доля мене скерувала до рідного Львова, де почала працювати у Львівській консерваторії.

Мій колега – Ярема Якубяк – залучив мене до наукової роботи, запропонувавши написати статтю «Поліфонія в хорових творах С. Людкевича» у збірник наукових праць на той час Вищого музичного інституту ім. М. В. Лисенка (1995). Мені запам'ятались слова Яреми: «Слід відноситись до життя по-філософськи», тобто не треба перейматися деталями, переживати через дріб'язкові моменти, а думати про важливі справи, працювати над улюбленою темою, яка подобається. Глибоко в душі залишилось спілкування з Яремою.

Ярема Якубяк був автором солідної праці «Микола Лисенко та Станіслав Людкевич», а також великої кількості статей, присвячених українській музиці. Він любив сольфеджіо. У співавторстві з В. Флисом створили підручники для ДМШ з сольфеджіо.

При проходженні в курсі методики сольфеджіо обов'язково користуюся його працею «Деякі вправи з сольфеджіо».

Володимир Васильович Флис був непересічною особистістю, дещо загадковим, задумливим – ніхто не знав, яке прожив життя, ми нічого не підозрювали. Пізніше нам хтось розповідав про його заслання...

Хочу згадати Емілія Кобулея... Ужгород, 1967 рік. Після закінчення консерваторії мені довелось працювати редактором музичних передач на Закарпатській студії телебачення, яка тоді зароджувалась. У той час в Ужгороді працював в музичному училищі Емілій Кобулей. На одній із передач я зустрілася на телестудії з провідним викладачем-теоретиком і брала в нього інтерв'ю. Тоді вже зрозуміла, що Емілій Дмитрович не просто музикознавець, а людина великої душі, що професія педагога – це поклик і веління його серця.

А через 13 років доля нас звела надовго у Львівській консерваторії. Ми спілкувались досить часто: на засіданнях кафедри, готували теоретичні олімпіади… Він залишився для мене зразком високої інтелігентності й шляхетності, прекрасним і талановитим Педагогом.

Я не можу забути нашого багаторічного завідувача кафедри теорії музики Юрія Булку, який починав свою музичну кар'єру як скрипаль у нашій музичній школі-десятирічці, а згодом навчався в ЛДК на двох факультетах: історико-теоретичному та оркестровому.

У ті неспокійні часи вмів очолити колектив високообдарованих музикознавців, черед яких бкли Я. Якубяк, М. Лемішко, Е. Кобулей, О. Зелінський та інші.

Мушу згадати ще про одного члена нашої кафедри – про М. Лемішка. Прожив багате життя, лишив наступникам два підручника з гармонії – «Діатоніка» (2010) та «Хроматика» (2016). Він любив музику і, звичайно, природу. Вміло викладав гармонію і сольфеджіо, але говорив, що відпочиває серед дерев, кущів у своїх Брюховичах. Знав місця, де ростуть гриби і влітку, і восени. Навіть взимку приносив їстівні гриби додому, готував їх смачно, пригощав усіх...

Ще один спогад про дослідницю новаторської на той час світової музики Стефанію Павлишин. Її докторська дисертація «Тенденції розвитку західної музики XX ст.» була відкриттям. В нас вона викладала ще з 60-х років минулого століття. Коли я в неї навчалася, нас вражала її працьовитість і вимогливість до студентів.

В останні роки я приятелювала з нею, часто спілкувались.

Ми попрощались із С. Павлишин у січні 2021 р.

Коли відійшов у засвіти Мирослав Скорик (1 червня 2020 р.), народились такі вірші:

«Мелодія від Бога»

Твоє Життя – "Мелодія" від Бога,
Колись Ти починав з Франкової "Весни",
Були "Конвалії" і "Маки" – це дорога,
Яку пройшов достойно через Львів і Київ – до Москви.

Але Ти все ж вертаєшся до Львова,
Тут твої корені, і тут Твоє життя,
Тут сформувалася музична доля,
Карпати надихають душу, зміцнюють буття...

А ще серйозні наукові праці:
Дослідження акордики прокоф'євських ладів,
Переплелися з фантастичним світом,
Різноманіттям звукових садів...

Ти вмієш звуками створити,
Що неможливо передать,
Перевертаєш душу, хочеться любити,
Часом потрібно думать і страждать...

То ж ми всі дякуємо щиро
За те, що зроблене – все людям дарував,
Свободу українства, волю з миром –
До світового рівня досягав...

Марія Ерфан (Erfán Mária)
музикознавець, викладач музично-теоретичних дисциплін
(Nyiregyhaza, Magyarorszag – Ньiредьхаза, Угорщина)

ЕМІЛІЙ ДМИТРОВИЧ КОБУЛЕЙ – ВИКЛАДАЧ І МЕНТОР З ВЕЛИКОЇ БУКВИ

Темою конференції є 80-та річниця кафедри теорії музики Львівської консерваторії ім. М. В. Лисенко. Одним із легендарних її викладачів був Емілій Дмитрович Кобулей – мій ментор.

З Мілієм Дмитровичом нас зв'язувало давнє знайомство ще з Ужгороду, адже наші сім'ї пов'язувала давня і глибока дружба, яка не згасла і тоді, коли він став викладачем консерваторії.

З 1975 по 1980 рік я навчалася в консерваторії, де знову зустріла Мілія Дмитровича. Він став викладачем в класі та куратором нашої теоретичної групи.

На заняттях, які проходили з великою інтенсивністю, ми дістали не лише фахові знання але й мали можливість задавати життєві питання, діставали поради, які й зараз актуальні та допомагають вирішувати проблеми. Його заняття були завжди цікавими, змістовними. Нас, студентів, захопдював викладацький метод Мілія Дмитровича. Глибокі та обширні знання передавав нам так, що ми із захопленням чекали наступні заняття.

Мілій Дмитрович ніколи не відмовляв, якщо до нього зверталися по допомогу. Як класний куратор він всім нам був коли батьком, коли найкращим другом. Його моральна підтримка та специфічний «кобулеєвський» гумор багатьом нам допомогли в тяжкі або у відповідальні моменти життя.

Мілій Дмитрович був і залишається еталоном як людина і як педагог для багатьох. Велике спасибі йому!

Вероніка Завісько
викладач-методист ЛДМЛ ім. С. Крушельницької (Львів, Україна)

ГРАНІ ОСОБИСТОСТІ МИХАЙЛА ЛЕМІШКА

Представники музичного світу неодмінно згадують Михайла Михайловича Лемішка як талановитого музиканта, викладача від Бога, професіонала свого діла. Маючи неабияке музичне обдарування та здобувши освіту за двомаспеціальностями (теоретика і піаніста, навчаючись у Львівському музичному училищі), М. Лемішко у своїй викладацькій роботі на перший план висував професіоналізм та творчий підхід. Формалізм, рутинне ставлення до роботи чи навчання були для нього неприйнятні. Він неодноразово наголошував на необхідності тісного взаємозв'язку між предметом, що вивчається, та спеціальністю учня, студента. «У навчанні слід зацікавити предметом, – говорив він, – тоді буде віддача, а значить – результат». Свій улюблений предмет – гармонію – викладав творчо й натхненно, акцентуючи увагу на її надзвичайно потужному виразовому потенціалі. Не сприймав «сухого», нецікавого викладання з безліччю не завжди виправданих і зрозумілих правил та заборон. Обурювався, коли порівнювали гармонію з математикою і т. п. На посаді викладача музично-теоретичних дисциплін уЛьвівській консерваторії, згодом академії, М. Лемішко незмінно пропрацював понад 55 років (!). То ж, маючи чималий викладацький досвід та гарну інтуїцію, він безпомилково розпізнавав і високо цінував справжній талант. З такими студентами працював творчо, з ентузіазмом, отримуючи водночас насолоду від плідної співпраці. Натомість слабшого в навчанні спудея міг «підтягнути», заохотити кращою оцінкою, даючи йому шанс повірити в себе. Зазвичай на його лекціях панувала невимушена творча атмосфера, в якій нерідко знаходилося місце і жартам. Та це жодним чином не впливало на якість навчального процесу. Михайло Михайлович ніколи не дозволяв собі зверхнього ставлення до студентів, не «гнобив» їх, намагався в спілкуванні бути щирим, людяним, толерантним. І вони віддячували йому за це сторицею[1].

[1] Іноді студенти з-поміж себе називали свого викладача жартівливо-лагідно «Наш Мих-Мих» (скорочено від Михайло Михайлович).

Від колишніх батькових студентів жодного разу не чула (я – донька, Вероніка Завісько) будь-яких критичних висловлювань на адресу його як викладача, окрім слів шани та подяки. Він завжди був і залишається для них, як і для мене, взірцем Наставника, Педагога.

З викладацькою діяльністю М. Лемішка тісно пов'язана науково-методична робота, якою він займався впродовж життя. Пригадую, наскільки ретельно і скрупульозно щороку укладалися нові іспитові вимоги для студентів або творчо оновлювалися старі. Першою важливою науковою роботою в житті Михайла Лемішка була, мабуть, дипломна робота, присвячена аналізу мелодики й гармоніки солоспівів М. Лисенка. Згодом була праця, присвячена гармонічній мові вокально-симфонічних та хорових творів С. Людкевича, що стали підґрунтям для написання кандидатської дисертації[2]. Та, видно, не судилося… З певних обставин робота не була завершена, хоча розумового і творчого потенціалу вистачило б не на одну таку дисертацію! Цікавими, творчими, такими, що заслуговують на увагу, є його праці «Значення акордики, фактури, гармонічного рельєфу й гармонічної пульсації для музичної експресії та жанрово-стильових ознак на прикладі22 гармонізацій однієї мелодії» та «28 гармонізацій, спроба художньої інтерпретації», в яких сповна проявився не тільки науково-теоретичний, але й неабиякий композиторський потенціал М. Лемішка. Упродовж 55-річної викладацької діяльності ним були складені й опрацьовані 200 мелодій для гармонізації (оформлені в окрему збірку) та приблизно 200 одно-триголосних диктантів для різних спеціальностей, що перебувають на стадії редагування і видання. Остання праця, що вийшла з-під Батькового пера, присвячена його улюбленому композитору, свого роду мистецькому кумиру – Ф. Шопену під назвою «24 прелюдії ор. 28 як феномен єдності циклу на різних структурних рівнях». Вінцем, гідним підсумком усієї багаторічної науково-методичної діяльності М. Лемішка став його двотомний підручник із гармонії. З перших днів виходу у світ (спочатку І частина – «Діатоніка», а згодом і ІІ частина – «Хроматика») підручник отримав схвальні відгуки й неабияке зацікавлення

[2] Зберігся план кандидатської дисертації на тему «Риси стилю вокально-симфонічних творів С. Людкевича».

серед музикантів, педагогів та студентів. З огляду на величезний попит, першачастина «Діатоніка» виходила двічі. Згаданий підручник не є україномовним перекладом відомої і вже застарілої «московської бригади». Він має власну унікальну авторську концепцію, яка відбиває єдність традиційної й сучасної гармонії, подає основні відомості не лише практичного, але й історичного плану, що розглядаються в еволюції. Доктор мистецтвознавства, професор Алла Терещенко у рецензії на підручник пише: «Автор опирається на українськутрадицію в трактуванні суті гармонії, зокрема, на погляди Л. Ревуцького, С. Людкевича, М. Скорика, а також використовує досвід сучасної європейської методики викладання». Підручник збагачений цікавими різноманітними практичними і творчими завданнями й по праву може вважатися новітнім національним підручником із гармонії, що є на часі.

Паралельно з науково-методичною роботою, Батькоактивно займався композицією. Вдома музика лунала щодня. Хоча він не був членом Спілки композиторів, але мав вроджений хист до творчості, що неодноразово відзначали його старші колеги й наставники (І. Вимер, Є. Козак, М. Колесса, С. Людкевич, Р. Сімович). З-під батькового пера вийшло багато цікавих творів – більш ніж 40 найменувань. Монументальних жанрів не писав – переважно твори камерного плану для фортепіано та солоспіви, як і його улюблений, уже згадуваний Ф. Шопен. Напам'ять виконувалися всі 24 прелюдії ор. 28, численні мазурки, ноктюрни, етюди тощо. Щоразу Батько захоплювався, насолоджувався неповторним колоритом і багатством гармонічної мови цього генія польської музичної культури. З неменшою насолодою виконувалася ним музика Чайковського, Ліста, Рахманінова… На формування композиторського стилю М. Лемішка чи не найбільший вплив мала творчість його викладача з композиції й наставника С. П. Людкевича, до особистості якого Батько ставився з особливою шаною та повагою. «Соковита», дещо експресивна, пізньоромантична гармоніяз яскравим національним забарвленням – це те, що споріднює музичну мову обох митців. На мою думку, найбільш цікавими в художньому відношенні й довершеними за формою є «Пісні без слів», «Рапсодія у двох частинах», що неодноразово лунали в ефірі львівського радіо у виконанні талановитої

піаністки Христини Мисюк-Попович. Також «Три маленькі прелюдії в стилі ретро», «Гумореска», «Прелюдії сі-бемоль мінор та фадієз мінор», «Сентиментальний вальс», «Токатина». Упродовж свого життя Батько писав музику і для дітей – спочатку для мене, своєї доньки, а згодом і для онучок. Предметом моєї особистої гордості є «Концертіно для двох фортепіано До мажор», присвячене Вероніці Лемішко і мною ж уперше виконане на шкільному іспиті після закінчення 8 класу львівської десятирічки. Згодом «Концертіно» звучало у виконанні вже моїх доньок – Уляни та Наталі, а також професорів Львівської національної музичної академії Г. Брилинської-Блажкевич та Н. Пастеляк. Неодноразово на концертах та академічних виступах (зокрема й у семирічках) виконувалися «Дитячі п'єси», «Коломийка», «Мініатюри», надруковані в українських виданнях, «Думка», «Уля-Ната-вальс» (назва вказує на присвяту), «Учнівські варіації». Вокальний твір «Ноти. Поспівки для дітей» на слова Н. Завісько та фортепіанна сюїта «Мишенятко і ведмежатко», присвячені вже правнукам (!). Усі твори М. Лемішка, до якого б жанрувони не належали і якої б не були трудності, написані у вивіреній, продуманій і зручній для виконання фактурі. Вочевидь не в останнє відіграло свою роль і те, що Батько сам був добрим піаністом і впродовж життя постійно працював над удосконаленням своєї піаністичної майстерності.

Окрім музики, є ще інша грань особистості М. Лемішка – грибна. Тихим полюванням він займався з дитинства. Батько не просто збирав гарні гриби – він точно знав місця популяції тих чи інших видів, був прекрасним знавцем цілої науки про гриби – мікології. Кожний гриб безпомилково називав латиною і знав про нього все – де найкраще росте, які має властивості, в якому вигляді найкраще споживати тощо. Ним була зібрана солідна бібліотека про гриби на різних мовах. Кажуть, гідним конкурентом Батька в грибній справі з-поміж музикантів був М. Скорик.

Взагалі ставлення М. Лемішка до Природи могло б бути темою окремої розповіді. Сказати, що Батько любив Природу – майже нічого не сказати. Ліс рятував його у важкі хвилини життя, ліс надихав його до творчості. Він цінував кожну мить спілкування з Природою! Чимало книжок домашньої бібліотеки, поезії присвячено саме

природничій тематиці. У тому, що Батько був позбавлений будь-яких кар'єрних амбіцій, цінував вищі речі, ніж звання чи посада, – прояв не тільки його вродженої скромності, але й філософії життя, що ґрунтується на цілковитому єднанні людини з навколишнім світом. Очевидно, він повністю поділяв думку грецького філософа Солона, який стверджував, що трон не вартий спокою життя. Можна додати – на Природі… Михайло Лемішко цінував життя у всіх його проявах і насолоджувався кожною щасливою хвилиною. Жити в гармонії з собою і з навколишнім світом – до цього він прагнув сам у житті, до цього закликав своїх нащадків.

Іншим хобі, окрім збирання грибів, у батьковому житті було читання книжок. Мало не щоденно ним поповнювалася домашня бібліотека книжками з різноманітної тематики. Це музикознавча, науково-пізнавальна, природнича, філософська і, звісно ж, художня література на різних мовах – українській, російській, польській, німецькій. Усі, хто спілкувався з М. Лемішко, зазначають високий рівень його ерудиції, освіченості та інтелігентності. Він самотужки удосконалив знання німецької мови до рівня, що міг вільно, без словника, читати в оригіналі праці німецьких філософів чи поезію Гейне, Гете, Шиллера й насолоджуватися водночас стилем їхнього письма (!). Читав літературу різнопланову, головне – аби було цікаво й талановито написано. Неодноразово перечитував Шевченка, Франка та Лесю Українку. Насолоджувався поезією Пушкіна, Єсеніна, Тютчева. Мав зібрання творів Дж. Лондона, Сенкевича, О. Вишні. Високо цінував громадянську позицію Василя Стуса та Ліни Костенко. Покращував настрій, перечитуючи твори Вєха, Гашека чи Глазового. Батько знав і талановито переповідав велику кількість анекдотів, смішні бувальщини тощо. Він любив гумор. Можливо тому «Антологія світового анекдоту» була поруч із ним навіть наприкінці життя.

Відійшов у Вічність «останній романтик консерваторії», за влучним висловом Я. Якубяка. Людина м'якої вдачі, але з твердим внутрішнім стрижнем, неабиякої сили волі, закоханий в усе Прекрасне. Людина світла й незлоблива, щира, людяна й толерантна. Правдолюб і гуманіст, багатогранна особистість з оптимістичним поглядом на життя й незмінним усміхом на обличчі. Таким ми його знали й любили, таким він залишиться в нашій пам'яті назавжди.

Вікторія Ребендяга
викладач кафедри «Музичне мистецтво»
Інституту морально-психологічного забезпечення
Національної академії сухопутних військ (НАСВ)
ім. гетьмана Петра Сагайдачного (Львів, Україна)

АНАЛІЗ МУЗИЧНИХ ФОРМ: ЗМІСТ І МЕТОДИКА

Сучасна понятійна всеосяжність музики вплинула на зміст навчального курсу і практику викладання аналізу музичних форм (далі – АМФ). Оскільки, порівняно з іншими це дисципліна молода і налічує трохи більше ста років, методи її викладання і по сьогодні відрізняються нестабільністю і нераз бувають доволі суперечливими. Тим не менше, у Вищій школі навчання магістральним є шлях, детермінований естетикою романтизму і пов'язаний з вивченням жанрових композиційно-структурних універсалій, які переважно базуються на окремих творах доби класицизму і романтизму. З огляду на це студенту пропонується віднайти образно-настроєвий зміст музики, обов'язково спираючись на сенсорні враження. Такий пошук скеровується у світ чуттєвості, у світ емоцій. Однак, світ академічної музики це звукова гра, яка багатьма своїми параметрами перетинається не лише з чуттєвістю, але й часто з математичними іграми і, насамперед, продукується інтелектом людини.

Тож, протягом останніх десятиріч необтяженість канонізованими фактологією і методологією, сформованими тоталітарним режимом, стрибок у технічному забезпеченні спонукали активний пошук і розвиток різноманітних новітніх методик у сфері методології АМФ.

Саме, тому на сьогоднішній день теми трансформації жанрів домінують над розвідками типологічного напрямку, питання акустичної образності як конкретної знаковості, пов'язаної з раціональним мисленням композитора і, напрочуд співзвучні сучасним розвідкам у сфері природознавчих наук та програмування, еврістика стали вже традиційною складовою курсу АМФ, який у деяких художніх ВИШ'ах України (зокрема на кафедрі військових диригентів НАСВ) вибудовується як проблемний.

Зазвичай такий курс передбачає введення у обіг знань стилістичної герменевтики, оперативність звукового мислення виконавця, більш розвинену слухову уяву, аніж традиційний навчальний курс, що спирався переважно на формальну фактологію і який пропонувала програма п’ятдесят років тому.

Проблематика, пов’язана з АМФ, значно більше скерована на розвиток креативної інтенції та еврістики індивідуума. Зрозуміло що готовність до такого роду занять передбачає значну базову підготовку студентів у середніх ланках спеціалізованої музичної освіти, а вона, переважно, сьогодні на низькому рівні. Тож викладачеві ВиШ'у доводиться на prestissimo надолужувати та ліквідувати лакуни навчальної минувшини студента. Доводиться по-новому форматувати погляди студента на АМФ, з огляду на понятійну мінливість та змінність дисципліни.

Справжня, реальна мова музики, особливо сучасної, не обмежена нормативними догмами репрезентованими у підручниках. У відображенні розмаїття відрухів, спротивів контрастів та зіткнень музична мова і музичні структури здобули незмірну багатоманітність. Правдоподібно, наукова природознавча думка слушно доводить, що звуковий світ, це акустичне відзеркалення самого Буття. Оскільки фізики визначають матерію як суму енергетичних рухів, то у цьому контексті часопросторовий рух музики можна вважати еманацією (втіленням) прихованої сутності існування матерії. Він (звуковий світ) промовляє, своїми вібраціями екранує події, інформує про дієвість, рух будь-якої ситуації, тобто комплексами музичних звуків відзеркалює сутність дії або думки як певну форму енергетичного руху.

Відтак розмаїття звукових форм, особливо з урахуванням структурно-композиційних трансформацій останнього століття, призвело до того, що сьогодні справжня мета АМФ не у вивченні уніфікованих складових композиції, а у вмінні вірно організувати пошук і виявлення авторської унікальності конкретної звукової концепції.

Музичне мислення як окрема категорія почало розглядатись лише у XVIII ст. Й. Форкелем (біографом Й. Баха). Однак і донині воно не отримало чіткої гносеологічної аргументації. Сьогодні прийнято вважати, що музичне мислення виконавця – це продуктивне і

репродуктивне переживання музики, вміння сприймати світ через звукові комплекси, які відтворюють у свідомості специфічну, акустичну модель оточуючого світу.

Протягом останнього сторіччя у музично-теоретичному музикознавстві відбувся грандіозний зсув. Відкриття на перетині (стику) точних природознавчих та гуманітарних досліджень не лише поглибили, але й з математичною точністю мотивували та аргументували чимало, на свій час, суто гіпотетичних умоглядних визначень видатних мислителів минувшини щодо музики. Відповідно, виховання музичного мислення в сучасного музиканта-виконавця означає створення в його свідомості комплексної системи характеристик і оцінок, що спираються на широке коло гуманітарних знань, тобто створення цілісного понятійного апарату та вміння адекватно його застосовувати на практиці у процесі аналізу. Звичайно, йдеться про академічну професійну музику, тобто таку, яка сформувалась у елітних колах суспільства, як наслідок суми художньо-історичних традицій.

Безупинно еволюціонуючи, європейська музична мова набула достатньо специфічні і складні характеристики, визначення яких виходять далеко за межі традиційних, допустимих двадцять років тому, музикознавчих понять.

Наприклад, акустична емблематика та символіка піддається адекватному розумінню лише з урахуванням герменевтичних особливостей певної історико-культурної доби.

Відбулась трансформація знаковості й у галузі музичних структур. Зокрема у XX ст. із засобу розподілу структурування і упорядкування виражальних прийомів, форма, сама по собі, стала виразником художньої унікальності твору. Оригінальний порядок структур конкретної форми XX ст. відтепер позиціонується носієм певної раціональної думки вираженої цифровим еквівалентом. Форма втратила комунікативну властивість, натомість здобула функцію вищого семантичного порядку, енігму якого вдається розкрити тільки інтерпретатору уважному і допитливому.

Поряд з тим, залишились ряд звукових артефактів, які крізь час зберігають незмінний смисл і, будучи інкрустовані в акустичний контекст форм різних історико-культурних періодів виступають

універсальними інтонаційними орієнтирами, інакше кажучи, музичними символами (це стосується і тембрів).

Проте, XX сторіччя обрало об'єктом мистецької гри навіть символи, достатньо згадати, трактовку жанру маршу в симфоніях Густава Малєра і Дмитра Шостаковича.

З метою семантичного оновлення звукового контексту мистці звертаються до художніх архетипів або до традиційно позамузичних явищ (авангардні течії). Зокрема, наприклад, трактують звук як самодостатню художню окремішність, вводять у партитуру звуки лісу, води, годинника, потягу, об'єктивний час як виразовий компонент. У такому контексті звукові тяглості, крапка, фермата, пауза, хвилина набувають структуротворчих значень.

Зміст сучасної музики спираючись, на історичні традиції, підключив нові настрої та образи (катастрофи, психологічної та соціальної деструкції), а традиційні, пов'язані з біблійною тематикою, образи та сюжети наповнив новим смислом. Так наприклад один із сучасних композиторів вважає, що надзвичайно цікавим є те, що так багато культур сприймають воду як важливу метафору; вона символ хрещення, вона пов'язана з народженням, творінням і відродженням, кругообіг води є символом воскресіння, яке в свою чергу, є метафорою надії народження нового світу для кращого життя.

З огляду на стан музичної мови та форми в сучасному світі, на ускладення образних модифікацій сучасної музики, її мови та структуротворення, організація викладання аналізу форм як ніколи перетинається з питаннями філософії. До того ж значне збагачення понятійної сфери і термінологічного словника, дало можливість більш детального, докладного розгляду незчисленних складових музично-виконавської парадигми.

Доцільно наголошувати, що якщо за допомогою словесної мови можливо достатньо пояснити будь-яке явище, то музична мова лише сприяє, інспірує до мисленево-емоційного резонансу. Звуковий потік (йдеться про непрограмну музику), який об'єктивно є носієм змісту музичного твору, насправді найбільш вдало реально втілює лише безпредметний вид емоцій, настрій, при тому не вказуючи на якийсь конкретний об'єкт. Інакше кажучи, зміст музики звернено до мисленево-чуттєвої сфери і дослідження специфічних характеристик

твору потребує в процесі вивчення значного розумового напруження студента, доброзичливого терпіння і бажання почути. Принцип «я вас слухаю, а ви мене розважайте» діє лише в межах т.зв. популярної музики, яка, у свою чергу, є лише інтермедією у звуковому космосі.

Чи не найбільш вдалі наслідки у формуванні та розвитку музичного мислення становить комплексний аналіз великої форми із застосуванням структурно-семантичного методу. Зокрема це стосується дослідження структурно-лексичної парадигматики останньої.

Формуючи адекватне музичне сприйняття і, відповідно, мислення педагог на заняттях змушений залучати дотичні науки і, в принципі, предмет набуває характер інтердисципліни. Зокрема, доводиться звертатись до мемуаристики, епістолярної творчості, художньої літератури, заторкувати питання релігійних вчень (дзен, дао, суфізм, християнство), культурології, фізики, психології, медицини тощо.

Очевидно, що найбільш повноцінне розуміння художнього твору можливе, якщо при його сприйнятті образ буде переосмислений і пропущений через власний особистий (герменевтичний) досвід слухача або виконавця, адже взяті самі по собі, відокремлені музичні знаки, переважно, не є носіями конкретного смислу і починають спрацьовувати виключно у певному стилістичному контексті, обмеженому як Часом, так і Простором, І тут проблема інтелектуальної спроможності інтерпретатора до розшифровки закодованих нотним текстом музичних знаків як носіїв художньо ментальної ідеї конкретного смислу конкретного твору повстає у повний зріст. Відповідно, професійне виконання навіть найпростіших творів вимагає володіння широким спектром історичних, художніх, естетичних знань, поряд із знанями специфічно технічними. Чим ширшими та різноманітнішими будуть ці знання, тим глибшою і яскравішою буде інтерпретація.

Семантичний аналіз допомагає виконавцю найповніше виявити, базові змістові інтонаційні, пріоритети і пропорцію знаків об’єктивного та суб’єктивного у кожному конкретному творі, а це, у свою чергу, забезпечує вірну розшифровку музично-образної енігматичності,

інакше кажучи, оптимальну, стосовно авторського задуму, виконавську інтерпретацію.

У зв'язку з вищесказаним, сучасне викладання АМФ вирізняється полемічно-дискутивним характером, і сам предмет набуває рис інтердисципліни, адже об'єднує не тільки знання теорії, гармонії, поліфонії, оркестровки, історії нотопису, музичної мови та музичної форми, але й значний обсяг позамузичних дисциплін.

Осягнення структуротворчих тенденцій на заняттях АМФ відбувається, завдяки вибудованій стратегії питань «як, чому, чим це зумовлено, звідки походить, які ймовірності продовження, які засоби є пріорітетними, що це означає, звідки це походить» тощо. Питання такого типу дозволяють підключати розмаїття методів аналізу, серед яких нарративний, компаративний, фактурний, тембровий, інтонаційний, структурний, кволітативний, квантитативний, текстуальний та ін. Методична багатогранність аналітичного процесу виховує оперативність, активізує мобільність та креативність мислення.

Відтак, у сучасному курсі АМФ доводиться, відповідно новому змісту, шукати нових форм та методів роботи, які направлені на вміння правильно формувати питання, вірно організовувати пошук, змінювати сценарний план, майже кожного заняття і розставляти стилістичні пріоритети виразовості в процесі характеристики конкретного твору. Наприклад, аналізуючи твори доби бароко, робити акцент на риторичну основу інтонаційності (подібно аналізу творчості Й. С. Баха А. Швейцером) та типи багатоголосної техніки; в музиці доби ренесансу відшуковувати цифрові коди поліфонічних ігр; у творах класицизму виявляти ладо-тональну стратегію, в романтичній музиці виділяти ладовість та перевагу жанру над логікою функційного формотворення. Такий аналіз сприятиме формуванню у виконавця адекватної картини музичного світу. Адже позастилістична інтерпретація музичного твору за влучним висловом М. Кундери подібна до порушенного заповіту. Отже, ще раз повторюю акцент робиться не на завчений матеріал, а на вміння мобільно орієнтуватись у бурхливому морі числених засобів музичної виразності та унікальних структурних концепцій.

Така мета диктує і методи роботи, які виходять за межі традиційної лекційно-практичної подачі матеріалу.

Відтепер заняття відбуваються у формі :

– дискусії, яка забезпечує вміння аргументувати свої погляди, випрацьовувати власну думку;

– діалогу, який розвиває вміння логічно та тактовно доводити власну думку;

– полілогу, який пов'язаний з фронтальним спілкуванням і розрахований на поліверсію та полемічність;

– еврістичних вправ, які орієнтуються на оригінальне індивідуальне вирішення.

Всі ці жанри передбачають, як обов'язкову складову, наявність міждисциплінарного дискурсу не лише в середині музикознавчого блоку, але й за його межами, у просторі гуманітарних наук. Тому серед інших на заняттях з Аналізу форм у військових диригентів використовуються такі форми завдань:

– після прослуховування незнайомого твору визначити його стилістичну приналежність;

– підібрати до прослуханого музичного твору літературний фрагмент;

– до прочитаного вірша підібрати музичний твір відповідного настрою;

– до знайомого інструментального твору записати асоціативний вербальний ряд, алегорії, визначення, а можливо і метафори;

– до незнайомого інструментального твору записати асоціативний вербальний ряд, алегорії, визначення, а можливо і метафори;

– визначити хронологічну горизонталь для даного твору (історичні події, видатні особи і художні твори які існували в цей час); остання форма вимагає дуже серйозної підготовки і роботи з різними типами словників.

Звичайно, не всі ці методи дають відразу належний результат. Однак вони будять думку, збагачують мовно-понятійний запас, розширюють асоціативний простір, привчають до методичної пошуковості, самостійних рішень та висновків, виробляють власну точку зору на мистецькі явища, формують емоційну культуру і логічно призводять до думки, що в сучасному мистецькому світі без аналітичного осмислення твору неможлива його адекватна художня інтерпретація.

Література

1. Герасимова-Персидская, Н. А. Музыка. Время. Пространство. Київ: Дух і Літера, 2012.
2. Кияновська, Л. О. «Який сьогодні стиль на дворі?». *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2017. С. 65–90.
3. Корчова, О. О. Феномен музичного модернізму в європейській культурі XX століття: передумови, закономірності, етапи. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2020. С. 92–108.
4. Кундера, Милан. Нарушенные завещания. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005.
5. Суханцева, В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. Київ: Факт, 2000.
6. Тукова, І. Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох [XVII – початок XXI століття]. Харків: Акта, 2021. 226 с.

Северин Тихий
кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра теорії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка (Львів, Україна)

ПЕРСОНАЛІЇ ВИКЛАДАЧІВ КАФЕДРИ ТЕОРІЇ МУЗИКИ КІНЦЯ СРСР — ПОЧАТКУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

Мені пощастило навчатися на історико-теоретичному факультеті у Львівській консерваторії в 1989–1993 роках. Це був складний, але цікавий часовий період зламу усіх усталених норм життя та українського національного Відродження. Надзвичайно цікаво було спостерігати за тим, як змінювався зміст предметів, що викладалися нам, а також за викладачами, що відходили від давно застарілих та непотрібних ідеологічних норм. До їх честі, слід відмітити, що вони звільнялися від застарілого та переходили до нового набагато швидше, ніж змінювалися обставини навчання.

У першу чергу слід відмітити центральну фігуру кафедри – **Ярему Якубяка**. У курсі «Аналізу музичних форм» він почав активно вводити в навчальний процес творчість заборонених українських композиторів. Активна пропаганда невідомих молодому поколінню постатей значно підвищувала інтерес до них. Зокрема, він закликав студентів слухати передачі українських служб Радіо Свобода та BBC, що виконували не тільки українську класику, але й твори композиторів української діаспори, що були взагалі невідомі тоді в Україні.

Михайло Лемішко був автором підручника гармонії, а також викладав у класі композиції у Львівському музичному училищі.

Вважається, що поліфонія – дуже регламентований та зарегульований предмет. **Катерина Цірікус** зуміла привнести в нього свіже дихання через аналітику саме прикладів із творчості українських композиторів, а не російських. Останні були у всіх радянських навчальних хрестоматіях та посібниках. Вона показувала студентам, що українські народні пісні, безумовно, чудово надаються як теми для поліфонічних творів, зокрема й фуг, та надзвичайно пластичні, бо підходять для обробки всіма поліфонічними прийомами.

У свого батька **Віктора Козлова** я не вчився. Він навмисне просив деканат і віддавав мене вчитися до когось із своїх колег по кафедрі. З відгуків тих студентів-теоретиків та композиторів, з якими я вчився в той час, я розумів, що мій батько був небагатослівний, але дуже точний і коректний у своїх професійних характеристиках. На заняттях він також в дусі часу подавав твори раніше заборонених українських та західних композиторів, оскільки йому вдавалося десь дістати їх ноти. Їх фаховий аналіз був подіями на тогочасних заняттях.

Дуже багато для становлення національної самосвідомості студентів-теоретиків зробив **Юрій Ясіновський**, що викладав бібліотечну та архівну практики. Він наочно показував у тодішніх спецфондах львівських бібліотек та архіві, де саме можна знайти ці раніше заборонені твори. Ці закриті відділи тільки що починали відкриватися.

Найбільшу роль у тих подіях відіграв завідувач кафедри теорії музики і тогочасний парторг **Юрій Булка**, що зазнавав дуже гострої критики від ретроградних і агресивних комуністів-сталіністів. Адже він часто закривав очі на прояви заборонених комуністами творів та явищ, поки не розвалився СРСР та ідеологічні моменти зникли з наукового та педагогічного обігу. На думку цих агресивних сталіністів та адептів Москви, він повинен був робити репресії супроти студентів та викладачів, чого він не робив. На наше щастя, він був іншої думки і багато дозволяв. Йому довелося взяти на себе весь удар з їхньої сторони на себе. Тому він у своїх викладах висловлювався дуже обережно і скромно, однак тому можна було 100 % вірити.

Поступове відкриття і введення в науковий та педагогічний обіг раніше заборонених особистостей, музичних діячів і композиторів робили своє. Розпочиналася зовсім інша епоха.

Ігор Міщук
викладач-методист вищої категорії, завідувач музично-теоретичного відділу ЛДМЛ ім. С. Крушельницької (Львів, Україна)

МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, МАЙБУТНЄ – ТВОРЦІ МУЗИЧНОЇ ІСТОРІЇ ГАЛИЧИНИ
(Моїм викладачам присвячується)

«Минуле, сучасне, майбутнє…» - ця тема-спогад виникла під час ознайомлення з багатьма джерелами музикознавчої літератури і власних роздумів над тими процесами музичного життя Галичини, які відбувалися у другій половині XX, початку XXI століття, і які, без перебільшення, відомі в мистецьких колах видатні персоналії брали в цьому безпосередню участь. Такими джерелами є музикознавчі статті, підручники, монографії, методичні розробки, дисертації, дипломні роботи українських музикознавців різних рівнів. Вони охоплюють всі сторони культурного розвитку багатьох сфер професійної музичної діяльності – оперно-симфонічної, вокально-хорової, фортепіанної, духовної, камерно-інструментальної музики, концертного і музично-театрального життя, а також фольклористики і музичної освіти.

Власне музична освіта є тим в'яжучим базовим елементом, без якого був би неможливим розвиток музичної професійної культури. Цю роль виконують музичні заклади – дитячі музичні школи і студії (початкова ланка), музичні училища і коледжі (середня ланка), вищі навчальні заклади (консерваторії (тепер Академії), музичні інститути). І в цьому аспекті Львівська національна музична Академія ім. М. В. Лисенка (раніше Львівська державна консерваторія ім. М. В. Лисенка, потім Вищий музичний інститут ім. М. В. Лисенка) є музичним центром Західної України.

Серед багатьох кафедр, які функціонують у складі структурних одиниць ЛДМА ім. М. В. Лисенка, кафедра теорії музики займає особливе місце. На кафедрі впродовж багатьох років працювали С. Людкевич, О. Теплицький, Я. Якубяк, В. Флис, Е. Кобулей, М. Лемішко, А. Конотоп, В. Козлов, Ю. Булка, О. Зелінський, К. Цірікус

та інші. Цей список відомих педагогів буде неповним, якщо не згадати про співпрацю кафедри «Теорії музики» з іншими кафедрами («Історії музики», «Композиції», «Фольклористики»). Тому хочеться з вдячністю згадати С. Павлишин, М. Білинську, Й. Волинського, М. Колессу, А. Кос-Анатольського, Р. Сімовича, Д. Задора, М. Скорика, Ю. Сливінського, Л. Кушлика, Б. Луканюка та інших. Всі вони є частиною історичного музичного розвитку не тільки Галичини, а й всієї України та Європи, залишивши по собі велику кількість різноманітних творів, наукових і методичних робіт, виховавши цілу плеяду учнів, які стали відомими виконавцями, педагогами, музичними діячами і продовжують сьогодні їхню справу.

Мені випала велика честь вчитися у багатьох з названих педагогів з 1977 по 1982 рр., часу мого вступу і навчання у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка на історико-теоретичному факультеті (ІТФ). Після закінчення консерваторії я з 1985 по 1991 р. працював в Івано-Франківському музичному училищі ім. Д. Січинського викладачем музично-теоретичних дисциплін, а з 1991 року – у Львівській середній спеціальній музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької (тепер Львівський державний музичний ліцей ім. С. Крушельницької). У своїй роботі я завжди використовую і розвиваю ті знання, що отримав у стінах ЛДК ім. М. В. Лисенка, передаючи їх своїм учням, які тепер працюють у навчальних музичних закладах різних рівнів України і Європи. За 30 років роботи в моєму класі ЛССМШ ім. С. Крушельницької закінчили більше 30 учнів зі спеціальності «Теорія музики» і сотні учнів виконавських відділів. Продовжуючи традиції своїх викладачів, я дякую всім їм за моє формування як викладача музично-теоретичних дисциплін.

Серед них *Володимир Васильович Флис*, викладач дуже непростої долі, надзвичайно ерудований і вимогливий. На першому курсі мого навчання в 1977 році вів предмет «Методика викладання музично-теоретичних дисциплін». Пам'ятаю, що нам, студентам, він задавав надзвичайно багато методичного матеріалу для опрацювання і здачі дуже непростого заліку. Спочатку я не розумів, для чого потрібно стільки вчити, допоки мені самому не довелось викладати музично-теоретичні дисципліни «Сольфеджіо», «Теорію музики», «Гармонію», «Аналіз музичних творів» та інші. Ось тоді я з вдячністю

згадував ті лекції Володимира Васильовича і його «величезні» домашні завдання.

У цей же час він у співавторстві з Яремою Якубяком розпочали роботу над надзвичайно важливим, відомим і фундаментальним підручником «Сольфеджіо» для ДМШ: 1976 р., 1979 р. – для I–IV класів, 1980 р. – V клас, 1981 р. – VI клас, 1982 р. – VII клас, який ми, викладачі музично-теоретичних дисциплін, використовуємо у своїй роботі і сьогодні.

Ще один цікавий факт у моїй біографії – доля розпорядилася так, що я працював в Івано-Франківському музичному училищі ім. Д. Січинського викладачем музично-теоретичних дисциплін з 1985 по 1991 рр, а до 1963 р. в цьому ж закладі працював і Володимир Васильович. З 1991 року я працюю в ЛССМШІ ім. С. Крушельницької (тепер ліцей), а Володимир Васильович працював там же з 1967 по 1972 р. Крім того, він був ще й завідуючим музично-теоретичного відділу. За іронією долі мене призначили завідувачем відділу в 1998 р., а потім в 2016 р., де я працюю і зараз.

Моє знайомство з *Михайлом Михайловичем Лемішком* почалося ще у 1977 році, коли я приїхав з м. Івано-Франківська вступати на історико-теоретичний факультет Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка. Перший мій іспит зі сольфеджіо якраз приймав Михайло Михайлович. Пам'ятаю, як до нас, вступників, вийшов надзвичайно привітний чоловік (я ще тоді не знав, що це Михайло Михайлович), який по-батьківськи, з великою теплотою і щирістю побажав нам усім успіхів при складанні іспиту, надзвичайно складного – написання триголосного диктанту. Напевно, ці перші слова і допомогли мені успішно його скласти.

На I і II курсі Михайло Михайлович читав у нас, вже студентів-теоретиків, лекції з музично-теоретичних дисциплін зі «Сольфеджіо» і «Гармонії». Пригадую, що Михайло Михайлович (ми, студенти, жартома, але з повагою і любов'ю, називали його «Мих-Мих») був особливо закоханий у предмет «Гармонія» (конкурувати з цим могло тільки «грибне полювання»). Він запалював нас своїм натхненним ставленням до уроків і міг годинами розповідати про класичну і сучасну гармонію. І, як наслідок, через багато років світ побачив його підручник «Гармонія» у двох частинах: «Діатоніка» і «Хроматика».

На II курсі (1979) Михайло Михайлович запропонував мені підготувати методичну доповідь на науково-методичну конференцію, присвячену С. П. Людкевичу. Ця робота називалась «Гармонія хору С. Людкевича „Сонце заходить”». Михайло Михайлович був моїм науковим керівником. Мене тоді здивував його підхід до написання мною такої складної, як для студента, теми. Він багато не пояснював, не нав’язував свою думку, «не давив» своїм авторитетом, «не розжовував» дрібниці; він просто курував напрямок моїх думок, довіряючи мені розв’язання складного завдання. Це змушувало мене самому розбиратися в тих чи інших проблемах гармонічного аналізу. І аж тоді Михайло Михайлович дуже делікатно вносив свої корективи і поправки, надзвичайно цінуючи мою думку, як студента. Вмінню вирішувати вже свої педагогічні проблеми, я завдячую йому.

З великою теплотою і повагою згадую *Емілія Дмитровича Кобулея,* який читав нам лекції з «Аналізу музичних форм». Легкий шарм закарпатського акценту, вишуканість фортепіанної гри при ілюстраціях фрагментів художніх творів, толерантність під час спілкування – це неповний перелік неповторних особистих якостей викладача. Він фанатично і азартно любив грати в шахи. У вільний від лекцій час він разом із викладачем музичного фольклору Ю. Сливінським влаштовували цілі шахові баталії.

Юрій Петрович Сливінський читав нам лекції з музичного фольклору. До нестями був закоханий у народні обряди, народні традиції, народно-пісенну творчість. Разом з ним, а також з Л. Кушликом, ми, студенти, брали участь у фольклорних експедиціях по збиранню і упорядкуванню народних пісень різних регіонів Західної України, що дало нам можливість якнайближче познайомитись з першоджерелами народного мистецтва.

Юрій Петрович Булка – мій викладач зі спеціалізації, науковий керівник. Під його орудою я писав дипломну роботу на тему «Мелодика фортепіанних сонат і концертів С. Прокоф’єва». Пам’ятаю, як за два місяці до завершення і здачі дипломної роботи (я ще не встиг опрацювати деякі матеріали), Юрій Петрович сказав мені сакраментальну фразу: «Ігор, я починаю легко хвилюватись». Це, напевно, був найбільший стимул до продовження і закінчення роботи. Цю

фразу я дуже часто промовляю тепер до своїх вже учнів, з теплотою згадуючи свого вчителя. Через багато років, коли я вже викладав у ЛССМШІ ім. С. Крушельницької, Юрій Петрович привів до мене на консультацію свого внука Богданчика, який поступав у 1 клас. Був 2000 рік. Для мене це було дуже зворушливо – довіра мого викладача. Під час перевірки музичних здібностей у присутності Юрія Петровича Богданчик показав себе якнайкраще. І ще я зауважив, що він, як дві краплі води, схожий на Юрія Петровича.

Ярема Васильович Якубяк читав нам лекції з предмета «Музично-теоретичні системи». Надзвичайно ерудований викладач! Я завжди ставився до нього з великим пієтетом. Його особистість для мене (тоді, на думку студента) була недосяжною. Ця особистість дійсно є унікальною і непересічною! Це підтверджується величезною кількістю праць, серед яких – фундаментальна монографія «Микола Лисенко і Станіслав Людкевич», яка вийшла у світ завдячуючи його учениці, моїй однокурсниці, Надії Пузанковій-Біль.

Віктор Миколайович Козлов. В консерваторії, як викладач, він не читав нам лекцій, але коли я прийшов на роботу в ЛССМШІ ім. С. Крушельницької в 1991 році, Віктор Миколайович, як завідувач музично-теоретичного відділу, багато в чому допоміг мені, зокрема у адаптації як викладача в новому педагогічному колективі.

На завершення хочу подякувати всім викладачам, в яких мені пощастило вчитися і з якими я мав честь спілкуватися (а це викладачі і середньої школи, і дитячої музичної школи, і музичного училища, і консерваторії). Вони завжди були і є до сьогодні зразком освіченості, інтелігентності, вимогливості, відданості своїй професії. Рівень їхнього професіоналізму є настільки високим, що зобов'язує нас, кому доля подарувала честь знати їх, виховувати нові покоління в кращих традиціях Української Музичної Галицької Школи.

Наталія Завісько
кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри теорії музики ЛНМА ім. М. Лисенка,
(Львів, Україна)

ЛЮДИНА-МИСЛИТЕЛЬ: СПОГАДИ ПРО МИХАЙЛА МИХАЙЛОВИЧА ЛЕМІШКА

Перші кроки, перші слова, перші звуки

Михайло Михайлович Лемішко – мій дідусь – був зі мною більшу частину мого життя, впливав на моє зростання як дитини й музиканта. Тому очевидно, що найперші спогади про нього сягають мого глибокого дитинства. Найяскравіші з них пов'язані, звичайно ж, з прогулянками на природі, збиранням грибів, ягід і загалом «лісовою» справою – адже відомо, що він був завзятим грибником і знав багато не лише про гриби, але й про все, що їх оточує. Пригадую, як уміло дідусь імітував спів птахів. Це викликало в мене здивування та захоплення водночас. А коли він «перегукувався» в такий спосіб із реальними пернатими – то й поготів.

Особливо вкарбувалися в мою пам'ять численні походи за грибами. Наймасштабніші з них були пов'язані з пішим «марафоном» від Львова до Вульки (рідного села дідуся) через ліс, де ми робили смачні привали, пізнавали тишу істинної природи і, звісно ж, збирали гриби. Це був цілоденний похід, який був для малих дітей багато в чому стомлюючим, але дідусеві він приносив особливе задоволення, адже він проводив час із родиною, займався улюбленою справою грибника й мав можливість відвідати свою батьківщину, зустріти своїх родичів, поспілкуватися з ними наживо. Він знав кожен куточок Винницького лісу, що вів до Вульки, кожен рівчак і горбочок. Пригадую, як декілька років тому ми поїхали ще раз відвідати рідні місця дідуся. Ніколи не забуду те розчарування та смуток, в які поринув дідусь, побачивши, як забудували його рідні поля й луги. Ми довго блукали закутками новозбудованих дач, аж

поки не знайшли хату із млином, в якій народився дідусь. Благо, новий господар виявився людиною свідомою й де в чому творчою. Він не лише зберіг основну конструкцію хати, але й мав намір реставрувати млин, і дуже зрадів зустрічі з дідусем, оскільки зміг розпитати його, як саме функціонував млин, звідки текло джерело, який вигляд мало це місце до тотальної забудови.

Домашні розваги були не менш захопливими. Дідусь вчив мене грати в шахи, бавився зі мною в бадмінтон і, звичайно, розповідав різні історії-казки. Причому особливістю цих розповідей було те, що ми їх створювали разом: дідусь починав оповідку, я її продовжувала, і так тривало, поки казка не доходила до якогось логічного і, що найголовніше, щасливого фіналу.

І звичайно ж, мої ранні спогади про дідуся пов'язані з першими спробами музикування. Саме він познайомив мене з найпростішими музичними знаками, показав, як виглядають ноти і як їх малювати. Я пригадую, що спочатку вчилася виводити на аркуші скрипковий ключ, адже саме він, за словами дідуся, відкриває ноткам місце на нотному стані. У п'ять років під керівництвом дідуся я вже грала елементарні композиції на фортепіано і, звісно ж, вивчала свої перші пісні.

Їсти, щоби бути чи бути, щоби їсти?

З подібними філософськими дилемами в мене пов'язані згадки про мій підлітковий період. У кожного він різний, але зазвичай це час, коли кожен шукає своє місце під сонцем, замислюється, хто він є й що він значить у цьому світі, часто – це період супротиву та непокори. Дідусь завжди дуже спокійно і з розумінням ставився до всіх моїх «диковинок», знаходив толерантні слова, які пробивалися крізь колючий щит, яким я, бувало, штучно себе огороджувала в період свого підліткового зростання.

Особливо мені запам'яталися наші кількагодинні бесіди на «глобальні» теми: у чому сенс життя, призначення релігії, зміст існування людини? Улюбленою нашою темою діалогу був вислів Сократа «Треба їсти, щоби жити, а не жити, щоби їсти». Дідусь переводив його у форму риторичного запитання, чим розкривав мені значення і призначення діалектики як такої. Його позиція завжди була стала

й непохитна: нічого в цьому світі не можна сприймати і трактувати однобічно, усьому є противага, й істина завжди знаходиться «десь посередині».

Цей же період пов'язаний у мене з визначенням професійного шляху. Маючи щире бажання стати лікарем чи журналістом, я все ж обрала шлях музикознавця, що безпосередньо пов'язано з авторитетом у цій сфері Михайла Михайловича. Саме так я почала називати дідуся відтоді, адже лише коли я почала займатися «серйозною» наукою, то усвідомила, що Михайло Михайлович не просто дідусь, з яким легко, цікаво і весело, а постать непересічного значення в музикознавчій науці Львова. Пригадую, як почала вивчати гармонію в старших класах десятирічки[1] і плавно перейшла до постійного консультування в Михайла Михайловича. Дуже чітко пам'ятаю відчуття, яке я для себе окреслила як «благородна неповноцінність». Воно з'являлося щоразу, як я приносила свої задачі з гармонії на розгляд дідусеві й щоразу отримувала спочатку схвальний відгук, швидке коригування «технічних недбалостей» (так зазвичай називав Михайло Михайлович помилки в голосоведінні чи функційних послідовностях) і потім обов'язково слідував варіант дідуся (читай – кращий варіант). Він вмів перетворювати звичайні конструктивні мелодії для гармонізації в справжні міні-композиції зі своєю драматургією, кульмінацією, жанровим окресленням, а подекуди навіть з емоційно-сюжетною канвою. Після цих «варіантів» я розуміла, що моя вершина – це просто бути «добрим» теоретиком із «правильними» задачами. Адже, аби стати чимось більшим, потрібно мати одну важливу річ, яка була в дідуся, але якої бракувало у мене – талант. Прикметно, що Михайло Михайлович ніколи й за жодних обставин відкрито нікого не критикував, ставився з повагою до кожного свого студента, до кожного з їхніх творів чи теоретичної праці.

[1] Тепер Львівський державний музичний ліцей імені С. Крушельницької.

Професор кафедри

З кожним роком мого навчання, а надалі – й моєї роботи в консерваторії я дедалі тісніше пов'язувала себе з Михайлом Михайловичем у професійній сфері[2]. Я допомагала оцифровувати композиції дідуся, друкувати різноманітні публікації, компонувати підручник із гармонії, вести переговори з видавництвом. Дідусь завжди повторював, що без мене його підручник не побачив би світу. А я вчитувалася в зміст цієї книги, і знову в мені виринало знайоме почуття «благородної неповноцінності», і на цій підставі в нас часто виникали милі суперечки. Зрештою в цьому «протистоянні» переміг дідусь, і друга частина підручника вийшла в нашому спільному авторстві.

Також пригадую засідання кафедри теорії музики, де він був «почесним професором», а я сиділа поруч і боялася бовкнути щось недоречне. Адже тоді я б не лише присоромилася сама, але й кинула тінь на Михайла Михайловича. А він завжди повторював мені і всім, що пишається моєю роботою на його кафедрі й щасливий, що дожив до цього часу.

Останні роки я доволі кардинально перекваліфікувалася в спеціаліста з раннього музичного розвитку. І тут дідусь також був зі мною поруч. Ми створювали разом музичні історії для дітей, композиції про різні музичні знаки. Михайло Михайлович дійшов суті моєї методичної концепції й щиро її підтримував. Останнє, що закарбувалося в моїй пам'яті – це наша власна філософська «дилема»: дідусь стверджував, що без нас (його дітей і онуків) він «нічого не був би вартий», а ми не втомлювалися стверджувати, що без нього нас не було б взагалі…

---

[2] Цікаво, що я навіть не пригадую, як почала говорити про дідуся не просто в третій особі, а через шанобливу форму «Михайло Михайлович». Мені на це вказав мій майбутній чоловік. Він був вражений, що я навіть удома часто говорю про дідуся саме в такій формі, хоча безпосередньо з ним завжди говорила «дідусь» і «ти» (це була його принципова позиція – він не дозволяв звертатися своїм онукам до нього на «ви», оскільки, за його словами, це нас віддаляло одне від одного й робило наші родинні зв'язки якимись «штучними»).

Уляна Карпа
викладач теоретичного відділу КЗ ЛОР ЛМФК ім. С. П. Людкевича (Львів, Україна)

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ВИКЛАДАННЯ ГАРМОНІЇ В СЕРЕДНІЙ ЛАНЦІ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ (на пошану Михайла Михайловича Лемішка)

Вивчення гармонії у середній ланці музичної освіти є невід'ємною складовою виховання музиканта-професіонала. Саме тут формуються зачатки гармонічного мислення, без чого годі й мріяти про успішне долання мистецьких висот.

Протягом трьох останніх сторіч музична мова базувалась на системі dur-moll, безумовно, найбільш досконалій в історії музики. Підвалиною цієї системи стала гармонія з її витонченою функційною системою на трьох рівнях: тоновому, акордовому і тональному. Попри свою досконалість, система dur-moll не є вічною, вона пройшла суттєву еволюцію, в значній мірі втратила своє значення і, якщо в царині т.зв. легкої музики ця система залишається основою гармонії, то в ділянці академічної музики від неї мало що залишилось. Це вплинуло на зміст і форму вивчення гармонії в спеціальних курсах музичних вузів. Композитори і музикознавці вивчають теорію та практику сучасної гармонії, існують для цього підручники, посібники, теоретичні розробки – зокрема, Ю. Холопова, Т. Бершацької, Н. Гуляницької, М. Скорика, І. Котляревського та ін., з яких студенти можуть почерпнути необхідні знання. Однак, у середній ланці – училищах, школах фактично нічого не змінилося, методика й практика викладання мало чим відрізняється від, скажімо, середини XIX ст. Тому постає низка актуальних питань щодо викладання гармонії у середній ланці музичної освіти на сучасному етапі.

Важливим завданням в сфері сучасної музичної освіти є навчити учнів застосовувати як «старі», так і «нові» гармонічні засоби на практиці. Учень повинен розуміти, як вони впливають на художній зміст, форму, стильові та жанрові ознаки художнього твору. Цьому мають служити усі форми практичних занять: гармонізація, вправи на фортепіано, гармонічний аналіз, творчі вправи.

З цією метою, на замовлення Державного методичного центру культури і мистецтв України, доцентом Кафедри теорії музики ЛДМА ім. М. Лисенка М. М. Лемішком був створений сучасний підручник з гармонії у 2-х частинах («Діатоніка», 2010 р., та «Хроматика», 2016 р.), в якому автором (як вказано в анотації) була «реалізована концепція взаємовпливів традиційної і сучасної гармонії».

Важливим у методиці викладання гармонії є проведення практичних робіт з урахуванням спеціальності учнів. У зв'язку з цим доцільно диференціювати форми практичних робіт. Так, піаністи, наприклад, повинні виконувати значно складніші та різноманітніші вправи на фортепіано, аніж учні інших виконавських факультетів – від простих форм супроводу (партія фортепіано+мелодія) до гармонізації у різних видах гомофонної фактури (мелодія в правій руці, супровід – у лівій, і навпаки; переміщення в регістровій площині і т.п.). Це дуже суттєво для професійної підготовки коцертмейстерів, акомпаніаторів, учасників ансамблевої гри. Вокалісти можуть виконувати на фортепіано нескладні акордові послідовності як акомпанемент до заданої мелодії, більше уваги приділяти 4-голоссю в ролі гармонічного фону. Хорові диригенти мають досконало опанувати 4-голосну фактуру, чіткість голосоведення, тож ці навики слід удосконалювати систематичним виконанням гармонізацій, обробками народних пісень тощо. З практичною роботою такого роду вони будуть стикатися і в майбутній професійній діяльності. Теоретики і композитори повинні поглиблено вивчати найбільш показові типи фактури гармонічного складу, а також, в подальшому, вміти надавати гармонізації певних стильових ознак.

Ще одним нюансом цього питання є використання саме тієї художньої літератури, яка має безпосереднє відношення до спеціальності учня. Так, піаністи мають вільно "читати" гармонію та аналізувати музичну літературу в характерній для фортепіанної музики фігураційній фактурі; хормейстери – в 4-стрічному хоровому викладі (також з використанням ключів "До"); струнники – в квартетній партитурі з альтовим і теноровим ключами; духовики – в нескладній партитурі з транспонуючими інструментами, а вокалісти – в 3-стрічковому викладі (мелодія з акордовим акомпанементом).

Проте, важливо враховувати не лише спеціальність, але й рівень музичної підготовки та наявність або брак творчих даних учня. Тому в межах однієї групи індивідуальний підхід також доцільний: з одним учнем можна більше уваги приділити творчим вправам, з іншим – гармонізації на фортепіано або 4-голосній фактурі хорального типу тощо.

У практиці музичних шкіл та училищ прийнято вивчати гармонію переважно в умовах учбового 4-голосся. І в цьому, без сумніву, є свої позитиви. Так, класична терцієва акордика найбільш наглядно проявляється саме у цій фактурі (в тризвуках є можливість подвоїти один із тонів, підкресливши тим самим функційне значення акорду, септакорди самі по собі природно вписуються у 4-голосний виклад), до того ж, учбова 4-голосна фактура сприяє виявленню функційної і мелодичної сторони акорду в їх співдії (вертикаль – гармонія та горизонталь – мелодія). Учбове 4-голосся є доброю базою для вироблення навичок логічного голосоведення, на основі цієї фактури добре засвоюються такі важливі моменти структури музичного твору, як, наприклад, контурне двоголосся і його співвідношення з середніми голосами. Це створює саме те необхідне підґрунтя, яке необхідне для вивчення правил хорового аранжування та оркестровки.

Однак одностороннє застосування лише учбового 4-голосся має і певні негативи. Так, 4-голосний виклад є мало придатним для вивчення багатозвучних терцієвих акордів. Наприклад, повний нонакорд вимагає вже п’ятого голосу (тому в учбовій практиці використовується переважно неповний вид цього акорду). Ще більше ускладнень виникає при вживанні інших, багатозвучніших терцієвих побудов, а також нетерцієвих акордів та акордових нашарувань. До того ж, при надмірному зосередженні уваги виключно на правилах учбового 4-голосся учні, намагаючись, в першу чергу, уникнути огріхів у голосоведенні, перетворюють процес гармонізації на розв’язання своєрідних “музичних ребусів”. При цьому значно послаблюється відчуття гармонічної вертикалі і часто в таких учнів виникають певні проблеми при підборі навіть найпростішого гармонічного супроводу до знайомої мелодії. Тому, на нашу думку, для успішного засвоєння

класичної гармонії поруч із учбовим 4-голоссям доцільно було б використовувати також інші його різновиди. Наведемо приклади.

Чотириголосся хорального типу. Це найпростіший вид. З ритмічного боку голоси мало чим відрізняються між собою. Тут немає яскравої мелодії з індивідуальними (в інтонаційно-образному плані) рисами. На першому місці присутня логіка з'єднання акордів у їх безпосередньому функційному русі. Оскільки жоден з голосів мелодично не виділяється, доцільно було б, особливо на початкових етапах, зосередити увагу на гармонізації басового голосу. Різновидом цієї вправи є гармонізація цифрованого баса. Подібні форми роботи особливо сприятимуть засвоєнню основ гармонічного мислення.

Учбове 4-голосся як супровід (фон). Більш складний, проміжний вид між попереднім та наступним. Чотириголосся хорального (відносно фактури) типу поміщається під нотним станом, на якому записана повноцінна за своїм інтонаційним складом та образно-емоційним змістом мелодія з вільним використанням фігураційних звуків. Їй мають бути також притаманні певні стильові та жанрові ознаки. Під час роботи над таким видом учбового 4-голосся відпадає необхідність детального узгодження мелодії (голосоведення, подвоєння, метро-ритмічна пульсація) з голосами фону (слід лише уникати квінтових та октавних паралелей між мелодією і басовим голосом фону).

Чотириголосся, в якому повноцінна мелодія доручена одному з його голосів. Така мелодія може бути не лише верхнім, але й одним із середніх чи басовим голосом. Подібний тип гармонізації, окрім належної техніки голосоведення, вимагає вміння відчути і відобразити в гармонічному русі природну ритмічну пульсацію мелодії. Крім цього, він сприяє виробленню певного музичного смаку і художнього такту щодо гармонізованої мелодії, адже в цьому випадку вона стає головним носієм музичного змісту. Не слід тут забувати і про фактурне розпрацювання голосів. Таким чином, цей вид учбового 4-голосся найбільше наближений до художньої інтерпретації гармонічного завдання.

Декілька слів про значення гармонічної пульсації (частота чергування акордів), рельєфу (чергування підйомів і спадів гармонічного

напруження), фактури, а також осмислення характеру гармонізованої мелодії. Для створення повноцінної гармонізації учень повинен навчитися вміло використовувати такі засоби як гармонічна пульсація та гармонічний рельєф разом із різними видами гармонічної фактури. Більшість мелодій, пропонованих підручниками та задачниками для гармонізації, як правило, позбавлені будь-яких орієнтирів щодо характеру, темпу, динаміки, фразування тощо. Тому, важливим завданням для викладача є допомогти (на перших етапах) учневі з'ясувати, яких бажаних ознак в емоційному, жанровому і навіть стильовому плані набуде мелодія завдяки тій чи іншій гармонізації. Від цього і буде залежати вибір фактури, гармонічний рельєф, а також частота гармонічної пульсації.

Усі ці явища не можна обминути при підготовці музиканта-спеціаліста середньої ланки, їх не можна ігнорувати при вивченні гармонії. Без цього розрив між теорією і реальністю ще більше поглибиться. Але при цьому постає ряд проблем і труднощів.

Зокрема:

1) як розірвати "зачароване коло" в процесі викладання – навчання, коли викладач, якого вчили по-старому, вчить так само своїх учнів, які, ставши викладачами, знову вчать по-старому?

2) як узгодити можливі новації з існуючими програмами? Адже деякі рудименти минулого даються взнаки і, наприклад, Методичний кабінет у директивному порядку визначає що, коли і в якій послідовності вивчати, а викладачеві середньої ланки не дозволено експериментувати в цих питаннях.

3) як сумістити "старе" з "новим" так, щоб перше не заважало другому і навпаки?

1. Треба починати з викладачів. Саме викладач, якщо він любить свій предмет, повинен працювати над собою, вивчати методичну літературу, досвід інших, проявляти творчий підхід. Крім цього можна почерпнути багато корисного на викладацьких конференціях та семінарах.

2. Колись М. Римський-Корсаков у відношенні вивчення гармонії висунув теорію трьох стилів: "строгий", "вільний" та "вишуканий". В подібний спосіб можна було б поділити й сучасний навчальний

курс гармонії, а саме: “строгий стиль” (традиційна гармонія), “вільний стиль” (сучасна тональна гармонія, зокрема – 12-ступенева діатоніка, нова функційність і акордика); “вишуканий стиль” (додекафонія, пуантилізм та інші модерні течії). “Вільний” і “вишуканий” стилі можна було б вивчати (звичайно, в ознайомчому плані) факультативно, за бажанням. Якщо об’єднати факультатив з композиції і факультатив “вільного” та “вишуканого” стилів, то вдалося б уникнути зайвих фінансових витрат.

3. Неприпустимо протиставляти нову гармонію класичному мажоро-мінору. За рівнем досконалості і багатогранності функційних співвідношень на всіх функційних рівнях мажоро-мінорна система залишається неперевершеною. Потрібно не протиставляти, а співставляти! Наприклад, одну і ту ж мелодію можна гармонізувати традиційно, а можна – з дисонансами.

Проблема співвідношення теорії і практики буде завжди актуальною. Теорії потрібен певний час, щоб осмислити і узагальнити набутий практичний досвід, і тут вона об’єктивно та закономірно відстає від практики. З іншого боку, практика спирається на здобутки теорії, без цього їй загрожує примітивний емпіризм, а практикуючим – роль “винахідника велосипеда”. Але трапляється (з різних причин), що розрив між життям і теорією надто тривалий і глибокий. Така ситуація, на нашу думку, склалася тепер в ділянці викладання гармонії в музичних учбових закладах середньої ланки. Основні контури цього розриву а також шляхи його подолання ми намагалися показати в цій статті.

Яким Горак
кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики ЛНМА ім. М. Лисенка, старший науковий співробітник Львівського меморіального музею Станіслава Людкевича (Львів, Україна)

ДО ІСТОРІЇ СТВОРЕННЯ ТА ПУБЛІКАЦІЇ ПІДРУЧНИКА «ЗАГАЛЬНІ ОСНОВИ МУЗИКИ» СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА

В історію української музично-теоретичної науки підручник «Загальні основи музики» Станіслава Людкевича як один з перших музично-теоретичних підручників, який з'явився після початку функціонування Вищого музичного інституту і ознаменував професійний етап музично-теоретичної галузі в Галичині.

Ця фундаментальна праця продовжила на професійному етапі традицію музично-теоретичних компендіумів, започатковану Іваном Кипріяном ще в останній чверті XIX ст. Історія написання та публікації підручника досі не була об'єктом дослідження музикознавців, а введені в обіг останнім часом первинні документи висвітлюють нові, цікаві і досі незнані факти в цьому плані.

Як нещодавно призначений директор Вищого музичного інституту у Львові на засіданні Виділу Музичного товариства імені М. Лисенка 10 жовтня 1910 р. «Д[окто]р Людкевич ставить внесок, щоби приступити до видань практичних відомостей музики і гармонії, а в тій цілі вибрати комісію, яка би занялася предложенням проекту до видання. Виділ се внесення приняв до відомости і вибрав до комісії пп. Д[окто]ра Людкевича, Біликовського і Ф. Колессу». Протягом 1912–1913 рр. С. Людкевич написав для такого видання підручник «Загальні основи музики». За «Переднім словом» до праці, позначеному датою «Львів, 11 червня 1913 р.», написанням підручника автор хотів усунути давно відчутну потребу підручника відомостей з теорії музики як для фахових музикантів, так і для самоуків.

Підручник було запропоновано виділу Товариства ім. М. Лисенка, і на його засіданні 5 червня 1914 р., як свідчить протокол, «до оцїненя підручника до теориї, який зладив п[ан] Д[окто]р Людкевич і Форостина вибрано п[ана] Колессу і п[ана] Д[окто]ра Волошина». Згаданий у документі Євген Форостина співавтором підручника не був, а лише, за словами згаданої передмови С. Людкевича, «помагав мені виготовити партію про тональну систему й мелодику та зладити словарець італійських і чужих слів з відсилачем». У передмові С. Людкевич зазначив, що використав у своєму підручнику «деякі думки і помисли з рукописного невикінченого підручника „Загальна наука музики" о. В. Домета-Садовського, який ласкаво відступив його для мого ужитку».

На наступному засіданні Виділу 2 липня 1914 р. «в справї підручника теориї подає до відома п[ан] Д[окто]р Людкевич листом від дня 29 червня с[его] р[оку], що вже віддав приватно його до друку, а єсли Видїл хоче дати фірму, то він готов предложити єго в відбитцї при коректї до оцїнки. Ухвалено не відповідати письменно, а запросити на Засїдання Видїлу п[ана] Д[окто]ра Людкевича в справі вияснення». На жаль, куди і кому С. Людкевич «віддав приватно» до друку підручник перед війною – остаточно не з'ясовано.

Початок Першої світової війни, мобілізація С. Людкевича до війська, перебування в полоні перешкодили цим намірам. Після повернення з полону і продовження праці в інституті, композитор шукав видавця для свого підручника і таким чином вийшов на Дмитра Васильовича Николишина (1884–1950) – українського письменника, літературознавця та видавця, який на той час працював педагогом в українській державній гімназії в Коломиї. Випускник Степана Смаль-Стоцького у Чернівецькому університеті, Д. Николишин – автор поетичних збірок «Хвилини» (1919), «Світання й сутінки» (1936), історичної поеми «Ірод Великий» (1936), казки «Королівна» (1931), п'єс «Розладдє» (1911), «Маєві акорди» (1919), «Розвіяне життя» 1932) та інших. Д. Николишинові належать переклади українською мовою творів К. Саллюстія, Овідія, Ціцерона, Й. В. Гете та Ж. Б. Мольєра. Він також був автором кількох розвідок про творчість Т. Шевченка: «Козаччина в поезіях Т. Шевченка» (1914, 1921), «Історичні поеми Тараса Шевченка» (1914, 1921).

1914 р. Д. Николишин заснував у Коломиї власне видавництво «Загальна книгозбірня», де видав майже 40 книг як власних творів, так і інших авторів. Музичне життя теж постійно знаходилося в полі інтересів письменника. У газетах «Діло», «Новий час» часто зустрічаються його рецензії на концерти, зокрема на пописи учнів філій Вищого музичного інституту. Він був автором лібрето опери М. Гайворонського «Синя квітка». Його доньки навчалися у Вищому музичному інституті у Львові: піаністка Ірина Николишин-Маруняк згодом працювала у Коломийській філії, а співачка Оксана Николишин була одним із переможців конкурсу вокалістів у Львові 1939 р.

Серед значного корпусу листів до композитора, збережених в домашньому архіві С. Людкевича, є 13 листів від письменника як очільника видавництва «Загальна Книгозбірня» періоду 1920–1929 рр., які нещодавно введені публікацією автора цих рядків в науковий обіг. 8 із 13 листів стосуються процесу підготовки до друку і видання «Загальних основ музики» і висвітлюють цікаві, досі невідомі обставини видання людкевичевого підручника.

Перший збережений лист Д. Николишина до С. Людкевича позначений 14 квітня 1920 р. З його змісту очевидно, що обоє діячів вже принаймні листовно познайомлені і епістолярний діалог між ними уже якийсь час триває. Дальші листи (зокрема від 24 лютого 1921 р.) показують, що щонайменше до кінця лютого 1921 р., коли процес видавничої роботи над підручником був уже в розпалі, спілкування між Д. Николишиним та С. Людкевичем було тільки епістолярне, особисто знайомі на той час вони не були.

Д. Николишин, як керівник видавництва, був зацікавлений в публікації музичних підручників і в першому ж листі запропонував С. Людкевичу підготувати три підручники: «Теорія музики з увагами про спів», «Наука про гармонію» та «Історія музики» з включенням у неї історії української музики. Очевидно, С. Людкевич не відважився взятися за написання усіх трьох підручників, але повідомив видавцеві про написаний і зданий до друку, хоч і неопублікований ще перед війною, свій підручник з теорії музики.

У цьому таки листі від 14 квітня 1920 р. Д. Николишин писав з цього приводу: «Дуже просимо не відмовити ся від тієї праці і, коли

не можливо Вам видобути від видавця «Шляхів» готову працю, пропонуємо Вам зладити для нашого видавництва самостійну працю після наших вимогів». Згаданий двотижневик літератури й громадського життя виходив у Львові впродовж 1913–1918 рр. З квітня 1913 по березень 1914 рр. це був орган Українського Студентського Союзу і виходив під редакцією Ростислава Заклинського (1877–1974) та Юліяна Охримовича (1893–1921). Наповнення журналу було різноманітне: твори красного письменства, спогади, переклади, публіцистика, наука і критика, мистецтвознавство, музичне мистецтво, інформаційний матеріал, рецензії. Фрагмент з листа Д. Николишина дає підстави припускати, що С. Людкевич звертався в справі публікації підручника до одного з редакторів журналу і комусь з них «віддав приватно його до друку» (як вказувалося у протоколі засідання Виділу Музичного товариства ім. М. Лисенка від 2 липня 1914 р.) ще перед початком війни і мобілізацією до війська. До видання підручника тоді не дійшло і тепер, у зв'язку з назрілою можливістю опублікувати його у «Загальній Книгозбірні», довелося забрати його текст і передати новому видавцеві.

Протягом другої половини 1920 – січня 1921 р. йшло узгодження умов та заключення договору між композитором та видавництвом. На кінець січня 1921 такі умови були запропоновані композитором і видавець на них погодився. С. Людкевич не відразу годився з сумою і способом оплати своєї праці і Д. Николишин мусів давати у листах пояснення в цій справі.

З кінцем січня – початком лютого розпочалася інтенсивна робота над редагуванням тексту і творенням верстки. Редагування тексту здійснювали Володимир Козак і сам Д. Николишин. З листом від 23 лютого 1921 р. письменник надсилає композиторові 1 аркуш верстки, супроводжуючи його в листі своїми коментарями і побажаннями щодо тексту. Пізніше в процесі готовності дальших фрагментів теж посилає їх С. Людкевичу для правки, коментуючи і узгоджуючи в листах. Характер цих коментарів і побажань не зводиться лише до технічних питань друку, оформлення і т. д. Тексти листів засвідчують глибоке втручання редакторів у людкевичів текст: обговорювалися питання доцільності тих чи інших приміток, які С. Людкевич вважав

зайвими і викреслював у верстці, стилістики викладу, точності окремих дефініцій (зокрема питань ритму). При цьому Д. Николишин виявляє глибоку обізнаність у музично-теоретичних питаннях, розуміння, знання деталей і нюансів, без яких проводити таку редакційну роботу було б неможливим. Цікавим моментом видається і те, що в процесі редагування письменник намагався підвести мову видання до рівня і вимог тодішньої літературної мови, очевидно з метою доступності і зрозуміння тексту читачем з наддніпрянської України. Для цього він керувався авторитетними на той час працями – граматикою Василя Сімовича і словником Бориса Грінченка.

Таке втручання у свій текст С. Людкевич сприймав з видимим роздратуванням, яке відображалося в гострих, провокуючих до особистого конфлікту листах до Д. Николишина. На підставі листа письменника 24 лютого 1921 р. можна ствердити, що поправки стилістики С. Людкевич вважав «філологічними химерами», втручання у свій текст розцінював як намір його образити і грозив скандалом у відповідь. Д. Николишин у відповідь зізнався, що не мав наміру ображати автора, а робив правки лише для добра самої книжки: «Ваша вимога присилати Вам ще раз перероблений аркуш, оперта на повному недовірю до мене, буде виконана, також кождий аркуш з манускриптом вишлю Вам до коректи. Вашого вислову: «Сподїю ся, що Ви… не допустите до скандалу» – я не розумію і думаю, що Ви В[исоко]п[оважаний] Пане Доктор тільки тому його написали, що я на жаль ще й до нинї Вам незнакомий. Одначе прошу бути впевненим, що при всїй своїй упертости, де ходить о добру справу, до таких розвязок «літературних» взаємин я неспосібний».

Як свідчать подальші листи, видавнича робота над книжкою тривала до початку весни 1922 року, і в листах письменник радився з композитором у всіх деталях змін, які становлять інтерес як документи погляду філолога на музичну термінологію. Цікаві зокрема його пропозиції, висловлені у листі 26 січня 1922 р. щодо терміну духові інструменти: «Замість духові може би краще й виразнїще було дмухові (від дмухати): се народнє й гарне слово. «Духовий» має трохи инше значіннє. Я був би за тим, щоби взагалї «дуті» (інструменти) пропустити а заступити їх терміном «дмухові», бо

«дуті» заносить польонїзмом (та як «духові» москалїзмом)» [Підкреслення в автографі. – Я. Г.]. Однак С. Людкевич, як показує виданий підручник, не схвалив цієї пропозиції.

Видання, позначене 1921 р., побачило світ у Коломиї навесні 1922 року, як 9-та книга коломийського видавництва «Загальна Книгозбірня». Проте, листування і співпраця діячів продовжувалася. Зокрема, С. Людкевич 1922 р. упорядковував музичні номери до п'єси Д. Николишина «Маєві акорди», а письменник 1925 р. помагав композиторові розповсюджувати неперіодичний часопис «Музичний листок», єдине число якого під редакцією С. Людкевича вийшло того року і було присвячене річниці смерті Д. Бортнянського.

Лист коломийського діяча від 26 липня 1928 р. говорить про те, що С. Людкевич звертався до нього з проханням надати ще частину збереженого тиражу. За словами автора листа, що частину тиражу (3000 примірників) забрав собі Василь Червінський, який вклав гроші у видання підручника. Через те між Д. Николишиним та В. Червінським відбувся судовий процес, який останній програв, і стосунки були зовсім розірвані. Д. Николишин відтак безуспішно домагався, щоб відступленням частини тиражу покрив кошти, за які відбувався суд. Автор листа радить композиторові звернутися напряму до В. Червінського, однак чи відбулося те звернення і які були його наслідки – невідомо.

Отже, історія майже 10-літньої дороги Людкевичевого підручника до читача у світлі нових документальних джерел збагачується низкою нових, незнаних досі фактів. Створивши підручник для потреб Вищого музичного інституту, до початку війни С. Людкевич робив заходи його видання через львівський часопис «Шляхи», які не дали результату. У повоєнній долі підручника важливу роль відіграв Дмитро Николишин, який ініціював його видання у видавництві «Загальна Книгозбірня» у Коломиї, провів з автором підручника нелегку текстологічну і редакторську роботу над текстом, опублікував у Коломиї, а згодом через долю коштів і тиражу мав ще й неприємності через судовий процес.

Оксана Мартиненко
кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра теорії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка (Львів, Україна)

ФЕДІР ЯКИМЕНКО ЯК КЕРІВНИК КАФЕДРИ ТЕОРІЇ МУЗИКИ І КОМПОЗИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ВИСОКОГО ПЕДАГОГІЧНОГО ІНСТИТУТУ ім. М. ДРАГОМАНОВА В ПРАЗІ

У контекст тематики сьогоднішньої конференції вписується постать Федора Якименка, власне як керівника кафедри теорії музики і композиції. Адже більше відомо, що його було запрошено на посаду декана музично-педагогічного відділу УВПІ.[1] Однак, на цій посаді функції Якименка здебільшого були номінальними: вразливий меланхолік, він не дуже надавався до адміністративно-керівної роботи цілого відділу.[2] Натомість, на кафедрі теорії музики і композиції активно проявився його талант педагога-наставника, митця.

Вже сама зовнішність Якименка привертала увагу. «Його неможливо було не впізнати, як музиканта-артиста, в кожному русі, в погляді, в самому вигляді, все в ньому говорило, що він митець», – згадував згодом Микола Колесса, один з його учнів [3, с.99] Та не лише зовнішній вигляд вирізняв Якименка з-поміж інших. Він був відомий насамперед як композитор, творчість якого сформувалася під впливом російської та французької культур. Причому, петербурзькі вчителі називали його твори «французятиною» [2, с.319], а у Франції його знали як російського композитора. У політизованому

[1] Слід додати, що ця еміграційна установа функціонувала у Празі протягом 10 років (1923–1933), а музично-педагогічний відділ перебував в епіцентрі музичного життя української еміграції в чеській столиці. До речі, тут в різні роки працювали Нестор Нижанківський, Зиновій Лисько і Василь Барвінський.

[2] З самого початку майже всю адміністративно-організаційну роботу виконував музикознавець Федір Стешко, який, після виїзду композитора з Праги до Франції, був затверджений, вже юридично, деканом і працював на цій посаді до ліквідації інституту.

ж середовищі української еміграції він тримався осібно, ближчі приятельські стосунки мав з обмеженим колом осіб, єдиний в інституті вів заняття російською мовою. Однак, як згадував потім Микола Колесса, «як одного разу прийшли до нас дві дівчини-росіянки, то він одразу перейшов на українську, хоч і давалось йому це тяжко, нібито хотів підкреслити, що він – таки українець, що в середовищі празьких українців він є своїм» [3, с. 98]. Саме в Празі відбулось, за словами П. Маценка, «остаточне духовне перевключення» Федора Якименка в українську сферу, яке «у зрілому віці [на момент приїзду до Праги йому було 47 років – О.М.], при усталених поглядах на життя й на музичну творчість, відбувалось напевно не легко і не йшло воно скоро» [5, с. 11].

Насамеред, слід відзначити його педагогічну роботу: викладання гармонії та композиції. За спогадами учнів композитора (серед них найбільш відомі – З. Лисько, М. Колесса, П. Маценко) та невідомими раніше епістолярними джерелами, він відзначався добросовісністю і вимогливістю до студентів. Зокрема, в одному з листів до З. Лиська Якименко, вже з Франції, подає докладні рекомендації стосовно виконання студентських робіт [7]. Також у Празі був опублікований його «Практичний курс науки гармонії» (у перекладі з російської Ф. Стешка), який вважається першим фаховим українським підручником з гармонії. При всій позірній легкості викладу (ніби доброзичлива розмова педагога з учнем), засвоєння матеріалу передбачає обов'язкову ґрунтовну підготовку з теорії музики, без якої «студіювання науки гармонії нічого не варте» [9, передмова]. При цьому автор постійно застерігає від небезпеки схоластичного засвоєння предмету, націлює учнів на творчу ініціативу. Як писав з приводу цього видання В. Барвінський, поява його «є для нас подією великого значення не лише як праця фахового, відомого в широкому світі визначного композитора, але як поворот такого цінного та видатного працівника, зв'язаного дотепер з різних причин з російською культурою, на своєрідну українську ниву» [1, с. 4].

Що стосується композиторського доробку Якименка, то в Празі вперше з'являються твори, пов'язані з українською тематикою: переважно це хорові й фортепіанні обробки та аранжування українських

народних пісень, а також декілька хорових композицій на слова українських поетів. Для автора масштабних симфонічних творів це була своєрідна «проба пера» в засвоєнні українського народного мелосу. Виконувались ці твори як на урочистих концертах, так і на невеликих зібраннях, навіть просто на домашніх вечірках, у вузькому колі друзів [8]. У Празі ініціаторами таких зібрань були Софія Русова[3], Олександр Олесь та Микита Шаповал.[4]

Про перебування Якименка в чеській столиці залишилися сповнені глибокої поваги і сердечного тепла спогади його учнів, колег, зафіксовані в ряді окремих публікацій та в епістолярних джерелах. Та пробув він тут лише два роки. Павло Маценко подає, що приводом для цього послужила образлива фраза («їсть український хліб, а не навчився української мови»), висловлена одним з викладачів інституту [5, с. 8]. Однак, ця ситуація стала лише зовнішнім поштовхом, а не основною причиною виїзду композитора з Праги: його очікування і наміри стосовно розвитку музичного життя празького осередку виявились далекими від реалій. Підтвердженням цього є невідомі раніше листи Якименка до Стешка, який був одним з ініціаторів його запрошення до чеської столиці [7].

Вже з першого листа композитора до музикознавця[5] стає зрозумілим весь мотиваційний спектр його приїзду: «Мені необхідно мати постійну роботу – щоб бути цілковито забезпеченим – тому я радо приймаю Вашу пропозицію на Ваших умовах. Ви повинні знати, що я перш за все композитор і мені дуже важливо мати час для моєї творчості. Я думаю, що мої обов'язки не будуть надто важкими і складними. Я з радістю зроблю в міру моїх сил все, чого так потребує Український комітет для розвитку українського мистецтва і його процвітання. Українську літературну мову я звичайно

---

[3] Педагогиня і громадська діячка, одна з піонерок українського жіночого руху. У Празі – професор педагогіки УВПІ ім. М. Драгоманова.

[4] Політичний і громадський діяч, публіцист, соціолог, письменник. У Празі – голова Українського Громадського Комітету (провідного представницького еміграційного органу в Чехословаччині), співтворець українських вишів у ЧСР.

[5] Париж, 19.11.1923. Переклад з рос. – О.М.

засвою швидко, а найголовніше – у мене є велике бажання щось зробити для української музики. […] Мені необхідно дуже багато заробляти – у мене стара мати, яка майже без засобів проживання, і моя дружина, яка зараз в Петрограді. […] Мені більш за все хочеться створити у Вас симфонічний оркестр і гарний хор. Передбачаю, що роботи буде багато, але якщо всі підуть мені назустріч – то буде щось дуже добре» [7].

Своє щире прагнення працювати на ниві української культури Ф. Якименко реалізовував у Парижі, поза еміграційним середовищем, хоча продовжував підтримувати контакти (правда, здебільшого листовні) з українськими емігрантами. Зокрема, в одному з листів[6] він пише: «Тут […] мені, сподіваюсь, пощастить виконати всі мої крупні роботи; а до цих пір я цього не стані був зробити, тим більше у Празі я на це не мав зовсім ніяких шансів. Для мене творчість – це все» [7].

Особливо щемливі відчуття викликає лист до Леоніда Білецького, написаний за два роки до смерті.[7] Цей лист є ілюстрацією того, в якому нереально-відстороненому світі жив митець, натхненно пишучи свою музику: «Від часу мого виїзду з Праги (вже минуло немало років) та впродовж цього довгого періоду я присвятив свій час для компонування симфонічної музики, в основу якої ввійшла народна українська пісня. Я щасливий Вам і всім, хто любить музичне мистецтво, повідомити про це, тому що симфонічної музики (української) до цього часу не існувало. Після закінчення цієї божевільної війни я займусь публікацією моїх нових творів для великого симфонічного оркестру, а потім їх зареєструю на дисках при участі кращих артистичних сил Німеччини, а може й Франції» [6].

---

[6] Ніца, 19.03.[1927]. Лист до керівництва УВПІ ім. М. Драгоманова.

[7] Ніца, 20.05.1943. Л. Білецький – літературознавець. У Празі – професор української літератури і ректор УВПІ ім. М. Драгоманова.

Література та джерельні матеріали

1. Барвінський В. З нової музичної літератури. *Діло*. 1926. Ч. 16. 21 січня.
2. Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания. Москва, 1958.
3. Кияновська Л. Син століття. Микола Колесса в українській культурі XX віку. Львів, 2003.
4. Лисько З. Федір Якименко. Визначна, але малознана постать в історії української музики. *Музика.* 1994. №1.
5. Маценко П. Якименко Федір Степанович. Вінніпег, 1954.
6. Осередок української культури і освіти (ОУКО) у Вінніпезі, фонд П. Маценка. Том 2.
7. Слов'янська бібліотека у Празі. Відділ рукописів. Фонд Ф. Стешка.
8. Шаповал М. Щоденник. Нью-Йорк, 1958.
9. Якименко Ф. Практичний курс науки гармонії. Прага: Український громадський видавничий фонд, 1925.

Олена Колісник
кандидат мистецтвознавства, викладач музично-теоретичних дисциплін у Музичній школі «Тірандо» (Трір, Німеччина)

ТЕМА ЧОРНОБИЛЯ У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ Є. СТАНКОВИЧА

Професорам кафедри теорії музики, які не з нами, присвячую

У творчості Євгена Станковича – видатного сучасного українського композитора – особливе місце посідає музика, присвячена тематиці людських історико-політичних і техногенних катастроф. Варто лише згадати такі твори митця, як «Каддіш-реквієм», написаний до 50-річчя трагедії у Бабиному Яру, «Паніхіда» та «Ектенія заупокійна», присвячені пам'яті жертв великого Голодомору.

Окремий сектор у колі цих творів складають композиції на тему Чорнобильської трагедії. Зокрема, розкриття теми жахливих наслідків для людства Чорнобильської катастрофи відбувається у творі «Чорна елегія», написаному до 5-річчя трагедії.

Твори Станковича «Музика рудого лісу» для скрипки, віолончелі і фортепіано (1992) та «Що сталося у тиші після відлуння…» для скрипки, віолончелі, флейти, кларнета, фортепіано, вібрафона, тарілок і трикутника (1993) продовжують ряд опусів композитора, образний світ яких зосереджений навколо картин реакції природи та психоемоційного стану людства на техногенну катастрофу.

Зображення штучно створеного пейзажу мертвої природи здійснене композитором у тріо **«Музика рудого лісу»**, запрограмованого авторським епіграфом у партитурі: «Від жахливої радіації, після Чорнобильської трагедії ліс навколо став рудим». Музика усіх трьох частин твору – I Початок… (Quasi Preludes), II Продовження (Quasi Ludus) і III Кінець…(Quasi Postludio) – змальовує картини «завмерлої, мертвої» краси природи.

Образи застиглості, статичності, рапірного кадру та аемоційності панують у крайніх розділах тріо. До домінантних музично-виразових

засобів у їх створенні належать сонорні кластерні співзвуччя, мінімальна динаміка (*ppp*), остинатність, застосування флажолетної техніки в партії струнних, глісандо, лінеарна організація фактури. Середня частина тріо відзначена максимальною експресією виразу, зумовлену динамікою (*fff*), активним інтонаційно-ритмічним рухом у партіях усіх інструментів. Особливий образний контраст створює звучання fis-moll'ного секстакорду у партії фортепіано (т. 104, у партії струнних пауза). Сонористика, керована алеаторика; максимальне розкриття тембрових ресурсів інструментів залишаються одними з найважливіших прийомів втілення семантики твору.

„Що сталося в тиші після відлуння" за ідейним змістом – твір-трагедія, що змальовує крах романтичних надій серед божевільного руху та вбивчих наукових винаходів сучасного життя. Композиція твору – двочастинна репризна зі вступом і з кодою та застосуванням наскрізного типу розвитку тем, а також драматургічного прийому становлення образів шляхом розвитку протягом всього твору.

Музика твору змальовує картини вимерлої місцевості, тишу якої порушує лише потріскування радіактивних розрядів, та блимання холодних зірок над цією моторошною картиною. У виразній темі першого розділу, викладеній дуетом флейти і віолончелі, чуємо крик страждання і сум'яття. Друга – репризна частини – містить кульмінацію розвитку образів твору, із появою нової теми, образ якої (ц. 120 т. 2) увібрав весь відчай і гнів, які переходять майже до екзальтації. Бурхливий рух, що становить другу хвилю кульмінації репризи та всього твору (з ц. 160 т. 2) (у швидкому темпі на максимальній динаміці (*sfff*)) раптово обривається різким ударом-вибухом литавр (ц. 170 т.3), від якого довго розноситься відлуння, що наповнює наступні два такти. Досягається своєрідний ефект „дзвінкої" тиші. Останній кластерний акорд-удар у партії фортепіано остаточно обриває і, разом з тим, підсумовує образно-музичний зміст твору.

Таким чином, на прикладі творів Є. Станковича «Музика рудого лісу» та «Що сталося у тиші після відлуння…», продемонстровано особливості композиторського письма композитора у творах, присвячених темі Чорнобильської катастрофи, у плані архітектоніки,

ладогармонії та музичної виразовості. До них належить **поліфонізована фактура** (постійні підголоски, імітації, канони, контрастна поліфонія, поліпластовість музичної тканини), **сонорика** у поєднанні з **алеаторичними** засобами. Важливе значення у композиції посідає тембр інструмента, фонізм співзвуччя, барви різноманітних звукопоєднань. Композитор використовує: шумові звуки, флажолети струнних, створення просторового чинника шляхом регістрового контрасту, різноманітні кластери, відлуння тощо. Характерними у творах стають чвертьтонові висхідні або нисхідні інтонації і нетемперовані звучання у вигляді glissando у струнних і духових або у вигляді гри щипком по струнах на фортепіано, а також гри на адаптованому фортепіано.

Отже, твори Є. Станковича «Музика рудого лісу» та «Що сталося у тиші після відлуння…» розкривають перед слухачем широке коло сучасних засобів композиторської техніки, у поєднанні з індивідуальними рисами творчості.

Руслана Ваврик
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри «Музичне мистецтво» Інституту морально-психологічного забезпечення Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного (Львів, Україна)

РОЛЬ МІЖДИСЦИПЛІНАРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ ВІЙСЬКОВИХ ДИРИГЕНТІВ

Одним з основних завдань музичної педагогіки є формування творчої особистості у процесі її фахової підготовки шляхом взаємодії музично-теоретичних і музично-спеціальних дисциплін та способу їх інтеграції. «Диригування» – спеціальна музична дисципліна, яка є провідною у підготовці військових диригентів, проте «Фортепіано» виступає як обов'язковий предмет для музикантів усіх спеціальностей і відіграє суттєву роль у формуванні особистості музиканта. Специфіка професійної підготовки майбутніх військових диригентів знаходить своє відображення у змісті, формах і методах роботи в класі фортепіано та передбачає тісну взаємодію з музично-теоретичними і музично-історичними дисциплінами. Завдяки обміну міждисциплінарної інформації шляхом регулювання методів викладання та навчання поглиблюються й узагальнюються раніше набуті знання, вміння й навички курсанта. В комплексі такі музичні дисципліни як «Сольфеджіо», «Гармонія», «Поліфонія», «Аналіз музичних форм», «Історія зарубіжної музики», «Історія української музики» та ін. формують методичну компетентність майбутніх військових диригентів. Найбільш суттєві результати при реалізації міжпредметних зв'язків досягаються при вивченні професійно орієнтованих спеціальних і теоретичних дисциплін з актуалізацією знань курсантів із раніше вивчених матеріалів.

Процес фахової підготовки сучасного військового диригента поєднує гуманітарні дисципліни з військово-спеціальними. Внаслідок чого спостерігається зниження рівня емоційної культури особистості курсанта. Однією з умов формування емоційної культури

музиканта є професійно підібраний навчальний репертуар з обов'язковим вивченням творів класичної музики, що поєднують в собі чіткість форми, змісту і лаконічність побудов, висвітлюють особливості музичної мови і фактури, розкривають градації різноманітних почуттів, вдосконалюючи здатність учня відчувати палітру музичних образів, здійснюючи вплив на емоційну сферу його особистості та художній смак.

У ході навчально-професійної діяльності та міждисциплінарної взаємодії швидше запам'ятовується музична термінологія, виявляється зацікавленість курсантів до структурної побудови музичних творів; аналізуються основні типи викладу фактур, які є знаковим втіленням стилістики конкретної доби. Військові диригенти починають глибше розуміти зміст і форму музичного твору, опановують засоби виконавської виразності та відповідно технічної й художньої майстерності. Підвищується їх успішність, відбувається пошук навчальних матеріалів, методів і способів, які б допомогли в самостійній роботі та ін.

Під час вивчення музичного твору курсант розв'язує технічно-виконавські, аналітичні і художньо-виконавські проблеми. Теоретичні знання відкривають шлях до розуміння і дозволяють застосувати їх у практичній діяльності. Практично-виконавські знання реалізуються в процесі гри на інструменті з досвіду і закріплюються під час роботи над музичним твором. Практичні вміння включають певні інтелектуальні умови для ефективного перебігу навчально-професійної діяльності. Вдосконалюється виконавська майстерність музиканта протягом усієї його творчої діяльності.

Майбутній військовий диригент повинен вміти адаптуватися до чисельних змінних чинників, вміти активно мислити, знаходити асоціації у віддалених явищах, застосовувати методи одних музичних дисциплін для вирішення проблем, поставлених іншими, переносити здобуті знання, вміння, навички в нові ситуації в навчанні, а з навчання – у професійну діяльність. Для формування ґрунтовних, довготривалих професійних умінь освіченому фахівцю у своїх творчих пошуках часто доводиться вникати в такі галузі знань, які виходять за рамки його спеціальності.

Наукове видання

Ювілейна
міжнародна науково-практична конференція
«Кафедра теорії музики
у Львівській національній музичній академії
імені М. В. Лисенка:
історія, постаті, здобутки»

18 листопада 2021 року

ТЕЗИ ТА СТАТТІ

Науковий редактор-упорядник
Оксана ПИСЬМЕННА

Технічний редактор і верстка –
Тарас ТЕТЮК

Формат 64х84/16. Ум. др. арк. 5,35.
Наклад 20 прим.