

Міністерство культури та інформаційної політики України
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені М. В. Лисенка
Кафедра концертмейстерства

До 50-річчя кафедри концертмейстерства
Львівської національної музичної академії
імені М. В. Лисенка

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКА
ДІЯЛЬНІСТЬ:
ІСТОРІЯ, ПЕРСОНАЛІЇ, МЕТОДИКА

Науково-методичний збірник:
статті та матеріали



Видавничий дім
«Гельветика»
2024

Рекомендовано до друку Вченою радою
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка
(протокол № 2 від 22.02.2024 р.)

Редакційна колегія:

Ігор ПИЛАТЮК – Народний артист України, академік Національної академії мистецтв України, доктор філософії, ректор ЛНМА імені М. В. Лисенка, професор (головний редактор)

Ярослава МАТЮХА – заслужена артистка України, професор

Тетяна МОЛЧАНОВА – доктор мистецтвознавства, професор

Марія МАКАРА – професор кафедри концертмейстерства

Марія ЛИПЕЦЬКА – кандидат мистецтвознавства, доцент

Олена КСЬОНДЗИК – ст. викладач кафедри концертмейстерства

Марія СИДІР – ст. викладач кафедри концертмейстерства

Рецензенти:

Оксана ФРАЙТ – доктор мистецтвознавства,
професор ДДПУ імені І. Франка

Ольга КАТРИЧ – доктор філософії,
професор ЛНМА імені М. В. Лисенка

Олена ПИЛАТЮК – доктор філософії,
професор ЛНМА імені М. В. Лисенка

Науковий редактор-упорядник

Оксана БАССА – доктор філософії, доцент ЛНМА імені М. В. Лисенка

Літературний редактор

Софія БУЛИК-ВЕРХОЛА – кандидат філологічних наук,
доцент НУ «Львівська політехніка»

Концертмейстерська діяльність: історія, персоналії, методика :
К 64 науково-методичний збірник: статті та матеріали / Гол. ред.
І. Пилатюк, наук. ред.-упоряд. О. Басса. Одеса : Видавничий дім
"Гельветика", 2024. 236 с.

ISBN 978-617-554-217-0

У науково-методичному виданні «Концертмейстерська діяльність: історія, персоналії, методика» розглянуто широке коло питань, що стосуються концертмейстерського мистецтва в культурологічному та історичному аспектах, висвітлено теоретичні та практично-методичні питання концертмейстерської майстерності, проаналізовано музичні твори, які використовують як навчальний матеріал у класах концерт-мейстерства в середніх і вищих професійних педагогічних закладах.

Видання адресоване спеціалістам у галузі музичного мистецтва, а також усім, хто цікавиться питаннями історії, теорії, методики концерт-мейстерства.

DOI: 10.32782/2224-0926-2024-spec

УДК 781.66:782/785;788.071.2

ISBN 978-617-554-217-0

© ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2024

ЗМІСТ

Оксана Басса	
Вступне слово (від редакторів)	7

З ІСТОРІЇ КАФЕДРИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА

Тетяна Молчанова	
Кафедрі концертмейстерства 50: історико-культурне підґрунтя, традиції, постаті.....	11
Мирослава Жишкович	
Вектори спільної творчої діяльності викладачів кафедри концертмейстерства та кафедри академічного співу ЛНМА ім. М. В. Лисенка (до 50-річчя кафедри концертмейстерства)	18
Ніна Дика	
Музичні силуети сучасного Львова: Оксана Бонковська (до 85-річчя від дня народження)	23
Марія Макара	
Світлий образ Мирослави Логойди (1940–2020)	31
Наталія Фарина	
Вокальні орієнтири в класі камерного співу професора Мирослави Логойди	36
Лілія Коструба	
Творча співдружність співака і концертмейстера (особиста співпраця з Ярославом Матюхою).....	42
Марина Бучковська	
Litteris et artibus Тетяни Молчанової	46
Ольга Коваль	
Методичні домінанти концертмейстерського фаху Лідії Ніколаєвої	56
Володимир Чібісов	
Спогад Юрія Луціва про співпрацю з Адою Кушплер	62

Наталя Зубко

Фортепіанно-ансамблеве музикування
як одна з форм концертування
педагогів кафедри концертмейстерства 66

Ореста Когут-Ванькович

Особисті рефлексії про значення концертмейстера
в житті скрипаля (на прикладі творчого портрету
Оксани Басси) 69

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ЖАНР

В ІСТОРИЧНОМУ ТА ПРАКТИЧНОМУ АСПЕКТАХ

Любов Кияновська

Образ України у вокальній творчості
польських композиторів: Станіслав Монюшко –
Кароль Ліпінський – Томаш Падура..... 86

Аліна Ільчук, Андрій Ярмолевич

Розробка оцифрованого каталогу журналу «Бандура»
(1981–2002 рр.) як інноваційний інструмент
для дослідження та збереження культурної спадщини
української камерної музики..... 93

Оксана Грабовська

Солоспівни Станіслава Людкевича:
аспекти композиторського самовиразу 97

Ольга Яловенко

Вокальна творчість романа придаткевича:
перше наближення..... 103

Дар'я Шутко

Музична візуалізація сонетної форми
в камерно-вокальній творчості Миколи Дремлюги 106

Оксана Басса

Образно-стильові та драматургічні особливості
камерно-вокальних циклів Якова Степового..... 110

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРИ В ЧАСІ ТА ПРОСТОРИ МИНУЛОГО Й СЬОГОДЕННЯ

Роксоляна Гавалюк

Моцарт-син – концертмейстер:
парад славетних сучасників 116

Ганна Карась

Концертмейстерське мистецтво композиторів та диригентів
української діаспори: історико-культурологічний вектор 126

Лілія Назар-Шевчук

Піаністична діяльність А. Рудницького – соліста,
ансамбліста, акомпаніатора 136

Марта Конох

Концертмейстерська діяльність у сфері творчих
зацікавлень композитора Нестора Нижанківського..... 144

Василь Чучман

Концертмейстери Заслуженої хорової капели України
«Боян» імені Євгена Вахняка 147

Наталія Ревакович

Збереження національно-культурної ідентичності митця
в умовах еміграції..... 151

Віолетта Дутчак

Концертмейстерський ракурс сучасної
бандурної творчості та виконавства 157

Аделіна Єфіменко

Сучасні українські співаки:
версії і перверсії стратегії успіху 164

Лариса Кожушко

Євгенія Зарицька – популяризаторка української
камерно-вокальної музики у світі 179

Марія Липецька

Мецо-сопрано Христина Липецька –
видатна особистість української діаспори США 183

Оксана Сметана, Марія Звір

Особливості інтерпретації української камерно-вокальної
музики солістами Рівненської обласної філармонії 187

ОСОБЛИВОСТІ ПРАКТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Наталія Зубко

Головні завдання виконавця-концертмейстера
крізь призму творчого портрета Петра Довганя..... 191

Олена Сікалова

Особливості творчої співпраці концертмейстера з солістом
у процесі інтеграції художнього твору..... 194

Августа Шишкіна

Специфіка та методологічні засади
виконавської майстерності концертмейстера-піаніста
в дуетах з учнями-інструменталістами 199

Габрієла Асталош

Вокально-фортепіанний цикл «Тихі пісні»
Валентина Сильвестрова в аспекті проблеми
специфіки інтонування фортепіанної партії 205

Тетяна Дранчук

Специфіка роботи концертмейстера в оперному театрі
(на прикладі підготовки опери Леоша Яначека
«Катя Кабанова»)..... 209

Тетяна Лукашова

Художньо-виконавські засади акомпанементу
в солоспівах Анатолія Кос-Анатольського 213

Ірина Вишневська

Специфіка роботи над вокальними творами
Казимира Любомирського в концертмейстерському класі... 219

Тетяна Боднар

Читання a vista в призмі концертмейстерства
польської школи 224

Володимир Чібісов

Сучасна трансформація професії
піаніста-концертмейстера: коуч вокалістів..... 228

Відомості про авторів..... 233

ВСТУПНЕ СЛОВО

(від редакторів)

Сучасне виконавське мистецтво невіддільне від участі концертмейстера в різних видах ансамблю на всіх етапах підготовки твору та самого процесу співтворчості на сцені. Співпраця концертмейстера з різноманітними солістами чи хором передбачає особливу синергію, спрямовану на компетентне розуміння і відчуття партнера. Від професійної та осмисленої фахової діяльності концертмейстера залежить значна частина успішного концертного виступу всіх виконавців.

Про значимість фаху концертмейстера свідчать різноманітні конкурси для різних вікових категорій, що проходять в Україні та за кордоном. Важливість та актуальність наукового підґрунтя та осмислення фаху концертмейстера підтверджують науково-практичні конференції, присвячені актуальним питанням цього виду діяльності піаніста, публікації у фахових виданнях, методичні праці та розробки.

До матеріалів науково-методичного видання, присвяченого 50-річчю кафедри концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка, увійшли статті, тези, а також доповіді учасників II Міжнародної науково-практичної конференції, що представила багатовекторне зацікавлення проблематикою концертмейстерської майстерності в теоретичному та практичному аспектах. На конференції було розглянуто широке коло питань, що стосувались історії та теорії концертмейстерського мистецтва в його історичному розвитку: від початків створення кафедри до відомих персоналій – засновників Львівської концертмейстерської школи та їхніх методичних засад; від історико-культурних засад розвитку українського камерно-вокального жанру в різноманітній жанрово-стильовій палітрі до практичних питань концертмейстерської діяльності.

У першому розділі збірника «З історії кафедри концертмейстерства» окреслено вагому тематику та простежено генезу камерно-вокального музикування на теренах Галичини, зокрема у Львові. Це стаття Т. Молчанової про історико-культурне підґрунтя створення кафедри, її традиції та новаторство, яскравих

представників, які внесли вагомий вклад у примноження найкращих традицій музичного мистецтва. Про спільну виконавську діяльність кафедр концертмейстерства і академічного співу в концертному і педагогічному вимірах йдеться у публікації М. Жишківч.

Підрозділ про персоналії позначений особливим душевним пієтетом авторів у висвітленні видатних постатей – піаністів-концертмейстерів, наставників-вчителів. Описано їхню виконавську діяльність, методичні пріоритети, педагогічні домінанти, особистісно-ментальні характеристики, ремінісценції спільних виступів та музичної інтерпретації. Це статті про Оксану Бонковську (Н. Дика), Мирославу Логойду (М. Макара, Н. Фарина), Ярославу Матюху (Л. Коструба), Тетяну Молчанову (М. Бучковська), Лідію Ніколаєву (О. Коваль), Аду Кушплер (В. Чібісов), Оксану Бассу (О. Когут-Ванькович). Різноманітне обдарування педагогів кафедри концертмейстерства, а саме їхню дуетновиконавську діяльність, висвітлено в статті Н. Зубко.

У другому розділі увагу авторів зосереджено на історичному та практичному аспектах камерно-вокального жанру, зокрема, дослідження Л. Кияновської розкриває тему образів України в польській камерно-вокальній музиці та впливи українських мотивів, національного фольклору на творчість С. Монюшка, К. Ліпінського, А. Падури. У статті А. Ільчук та А. Ярмоловича подано інформацію про журнал «Бандура» – архівне діаспорне джерело про українських композиторів, їхню творчість, зокрема й камерно-вокальну. У статті О. Грабовської розглянуто солоспів Станіслава Людкевича як один з аспектів композиторського самовираження. Вперше проаналізовано камерно-вокальну творчість Романа Придаткевича в дослідженні О. Яловенко. Простежено тенденції музичної візуалізації сонетної форми у камерно-вокальній творчості Миколи Дремлюги (Д. Шутко) та образно-стильові, драматургічні особливості камерно-вокальних циклів Якова Степового (О. Басса).

Широкий діапазон зацікавлень представлено в розділі «Концертмейстери у часі та просторі минулого і сьогодення», де автори проводять пізнавально-наукові екскурси історичними лабіринтами,

розкривають невідомі сторінки музичної історії. У дослідженні Р. Гавалюк здійснено ґрунтовний аналіз концертмейстерської творчості Франца Ксавера Моцарта з проєкцією на педагогічну, менеджерську діяльність та виконавську співпрацю з його високо-титолованими сценічними партнерами. Історико-культурний аспект концертмейстерського мистецтва композиторів та диригентів української діаспори розкрито в дослідженні Г. Карась. У розвідці Л. Назар-Шевчук окреслено сольну, ансамблеву та концертмейстерську діяльність Антіна Рудницького, а в статті М. Конох – виконавську творчість Нестора Нижанківського. Концертмейстерів хорової капели «Боян» імені Євгена Вахняка представлено в дослідженні В. Чучмана. Питання збереження національно-культурної ідентичності митця в умовах еміграції на власному прикладі виконавського досвіду розкриває Н. Ревакович. Концертмейстерський ракурс сучасної бандурної творчості та виконавства розглядає В. Дутчак.

У наступному блоці досліджень проаналізовано та систематизовано інформацію про творчий шлях, мистецькі досягнення сучасних українських співаків – амбасадорів національного мистецтва в Україні та у світі. Це ґрунтовна розвідка А. Єфіменко про версії та перверсії сценічного успіху Тараса Коношенка, Людмили Манастирської, Софії Соловій, Зоряни Кушплер, Джона Дашака. Про одну з перших у світі популяризаторок української камерно-вокальної музики – Євгенію Зарицьку йдеться у статті Л. Кожушко, творчий шлях та виконавські пріоритети призабутого імені української співачки Христини Липецької описано у статті М. Липецької. Оксана Сметана та Марія Звір у своїй статті розглядають особливості українського камерно-вокального репертуару солістів Рівненської обласної філармонії.

У заключному розділі збірника «Особливості практичної діяльності піаніста-концертмейстера» автори зосередили увагу на питаннях професійної підготовки концертмейстера, зацентрувавши на складових успішної діяльності та вдалих виступів у творчому тандемі з різними солістами чи колективами. У статті про концертмейстерську складову творчої кар'єри Петра Довганя авторка – його дружина Н. Зубко – систематизувала методичні домінанти

піаніста. О. Сікалова розкрила особливості творчої співпраці концертмейстера із солістами в процесі вивчення художнього твору, а методологічні засади роботи концертмейстера з учнями-інструменталістами описала А. Шишкіна. Особливості інтонування фортепіанної партії у циклі «Тихі пісні» Валентина Сильвестрова проаналізувала Г. Асталаш. Специфіку роботи оперного концертмейстера-корепетитора на прикладі роботи над оперою Леоша Яначека «Катя Кабанова» висвітлено в статті Т. Дранчук. Художньо-естетичні особливості фортепіанної складової у солоспівах Анатолія Кос-Анатольського простежено в дописі Т. Лукашової, а специфіку роботи над камерно-вокальними творами Казимира Любомирського в концертмейстерському класі розглянуто в статті І. Вишневської. Про проблематику та розвиток навичок читання з аркуша в польських музичних школах йдеться у статті Т. Боднар, а особисті спостереження про трансформацію професії концертмейстера-коуча вокалістів – у В. Чібісова.

Представлений широкий спектр наукових статей та практично-методичних матеріалів, що охоплюють різноманітні аспекти концертмейстерського мистецтва, свідчить про активне зацікавлення сучасників проблематикою цього виду фортепіанного виконавського мистецтва.

Оксана Басса,
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувачка кафедри концертмейстерства
ЛНМА імені М. В. Лисенка, м. Львів*

З ІСТОРІЇ КАФЕДРИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА

Тетяна Молчанова

КАФЕДРИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА 50: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНЕ ПІДГРУНТЯ, ТРАДИЦІЇ, ПОСТАТИ

У контексті святкування 50-ліття створення кафедри концертмейстерства Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка (Вищого музичного інституту, Львівської національної музичної академії) спробуємо з'ясувати історико-культурне підгрунття її утворення. Адже за допомогою аналізу становлення мистецтва спільного виконавства можна виявити особливий ракурс історії зародження фаху піаніста-концертмейстера в Галичині та формування кафедри.

Варто розпочати від далеких часів і згадати музичні заходи та концертні імпрези в Галичині ХІХ ст., які саме у цей період набули активного розвитку та сприяли формуванню мистецтва спільного виконавства. Щораз інтенсивнішими ставали спроби покликати до життя об'єднання, яке б гуртувало професійних музикантів і amatorів музичного мистецтва для спільного публічного виконання. Такими постатями у першій половині ХІХ ст. стали композитор, піаніст і диригент Франц Ксавер Моцарт (молодший син В. А. Моцарта, т. зв. «львівський Моцарт»), скрипаль і композитор Кароль Ліпінський, скрипаль і педагог Станіслав Сервачинський, піаніст, композитор і педагог Йоган (Ян) Рукгабер, піаніст і композитор Йозеф Крістоф Кесслер. Вони часто давали сольні концерти у Львові та прилеглих містах, брали участь у камерних концертах, в яких було виконано велику кількість різноманітної музики – камерної інструментальної та вокальної (в т. ч. низку оперних арій та ансамблів). І саме піаністи виступали в ролі акомпаніаторів.

Галицький музичний процес другої половини ХІХ ст. був пов'язаний із виникненням у різних місцевостях невеликих гуртків amatorів-музикантів, де починало набирати більш організованих форм домашнє та побутове музикування. Саме тоді ці об'єднання взяли на себе функції професійних організацій.

Найбільш поширеною в музичному побуті тієї доби стала цитра (як інструмент для акомпанування). У багатьох інтелігентних родинах цей негроміздкий і порівняно дешевий інструмент з успіхом замінював фортепіано, оскільки фортепіано (як традиційний компонент домашнього музикування) серед українського населення Галичини було поодиноким явищем впродовж майже всього XIX ст.

Музична освіта того часу, здебільшого, розвивалася через приватні музичні школи, а також домашнє приватне навчання. Професійні музиканти чимало зробили в напрямку передачі цих навичок представникам (частіше – представницям) переважно заможних родин, які вважали оволодіння грою на якомусь інструменті однією з невід’ємних складових освіти своїх дітей.

На той час такої дисципліни як «клас акомпанування» ще не існувало. І лише наприкінці XIX – першій третині XX ст. в окремих музичних школах почали впроваджувати основи спільної гри та закладали початки акомпаніаторської роботи – розвивали навички вільного володіння читанням нот із аркуша, швидкого розучування п’єс, транспонування. Йдеться про приватні школи гри на фортепіано Ядвиги Конярьської та Гелени Горни, інформацію про які вдалося віднайти в архівах.

Велика заслуга в розвитку концертного життя належала і Галицькому музичному товариству (засновано 1835 р.), а також українським товариствам культурно-просвітницького напрямку: «Руській бесіді» (1862 р.) та «Академічному братству» (1871 р.).

У 1858 році Галицьке музичне товариство очолив відомий музикант, учень Ф. Шопена Кароль Мікулі (20.10.1819–21.05.1897), з ім’ям якого пов’язаний тривалий період у музичному житті Львова. Він не лише очолив це об’єднання, а й провадив репетиційну роботу з хорами, симфонічним оркестром, виступав у ролі диригента, грав як піаніст-соліст та акомпаніатор.

У контексті історичної пам’яті згадаємо і його відомих учнів, які присвятили себе акомпануванню: Францішек Нойгаузер (18.05.1861–?.12.1936, – хрещений син К. Мікулі; у 1893 році супроводжував у гастрольних виступах відомого австрійського скрипаля Ф. Крайслера); Рудольф Шварц (23.03.1834–25.05.1899, – активний учасник

організованих ним концертів ГМТ, де виступав акомпаніатором різних солістів).

ГМТ було своєрідним центром музичної освіти, де влаштували музичні вечори, концерти. Зокрема, великою подією стали організовані товариством виступи Йоганнеса Брамса як акомпаніатора скрипаля Йозефа Йоахіма (у Народному домі у Львові). Також, як засвідчує Лешек Мазепа, «унікальною подією 1881 року стали і два телефонні (тобто – по телефону) концерти поміж Львовом і Жовквою, виконавцями яких були Кароль Мікулі (як акомпаніатор) та Олександр Мишуга (співак, тенор)» [4, с. 53].

В архівах тієї доби віднайдено інформацію про таких акомпаніаторів: Антоніну Збіржховську [Бучацьку] (акомпанувала С. Крушельницькій, М. Левицькому), Дениса Леонтовича [акомпанував співакам Є. Гушалевичу, О. Мишугі, хору О. Нижанківського]; Олесю (Олександрю) Бажанську-Озаркевич (у 1892–1900 рр. виступала на концертах львівського хорового товариства «Боян»; у 1892, 1894 рр. акомпанувала в концертах у Львові С. Крушельницькій, М. Павликів, І. Скалишу). У тогочасних рецензіях цих акомпаніаторів відзначали як музикантів високої виконавської культури.

Широкого розмаху концертне життя Галичини набрало з виникненням українських музичних товариств (спершу «Торбану», згодом – «Бояну»). Центральною мистецькою одиницею товариства став хоровий колектив, а основною формою його діяльності – влаштування хорових концертів.

Акомпаніаторами львівського «Бояну» були Ірина Негребецька (учениця В. Барвінського), Генрік Топольницький. У Шевченківських концертах товариства «Боян» у Львові та Коломиї виступав як акомпаніатор і Тарас Шухевич.

Саме на базі «Бояна» у 1903 році був заснований «Союз співацьких і музичних товариств», початком діяльності якого стало відкриття Вищого музичного інституту (тепер ЛНМА) та його численних філій у містах Галичини.

У 1911–1912 рр. керівництвом ВМІ було запроваджено до навчальних планів курси «вправ у збірній музиці для всіх учеників». Ці заняття також передбачали читання нот з аркуша, транспону-

вання на різні інтервали *á la minute* (без підготовки), гру заданих каденційних зворотів та модуляцій у різних тональностях. Також було започатковано вечори класичної камерної музики.

Серед відомих акомпаніаторів тієї доби згадують Софію Дністрянську [Рудницьку] (виступала на концертах у Львові зі співаками Ганною Крушельницькою, О. Мишугою, а також скрипачами Є. Перфецьким, О. Садовським); Ольгу Ціпановську (у 1898 році була акомпаніатором С. Крушельницької; супроводжувала виступи знаменитого співака М. Менцінського), Дарію Шухевич-Старосольську (3.01.1882–28.12.1941), яка супроводжувала гасрольні виступи М. Менцінського містами Галичини, а також акомпанувала С. Крушельницькій; Ярослава Ярославенка [псевдонім піаніста і композитора Я. Вінцовського] (аккомпанував співакці Марії Сіак у концертах у Львові, Перемишлі, Сокалі); Гелену Оттавову (16.02.1874–16.08.1948), яка супроводжувала виступи багатьох місцевих і приїжджих музикантів: М. Вольфстала, П. Коханьського, Ф. Айле (скрипка), А. Сладека (віолончель), співаків Т. Ліргаммера, М. Ланге, Я. Королевич-Вайдової, С. Дрекслер-Паславської; Тараса Шухевича (18.01.1886–?.02.1951), який акомпанував Г. Крушельницькій, М. Менцінському.

У тогочасних рецензіях на концерти солістів не забували згадати й акомпаніаторів. Так, зокрема, про виступ Т. Шухевича С. Людкевич писав: «Окреме місце для згадки належить виступові <...> п. Є. Перфецького і Т. Шухевича, які на концерті “Бандуриста” виконали вперше сюїту Шітта на скрипку та фортепіано, <...> який вийшов у виконанні бездоганно, навіть з фінезією й “*esprit*”-ом в останній частині, і яку артисти мусили на домагання слухачів повторити» [2, с. 486].

У рецензіях на концерти натрапляємо і на ім'я піаніста Антіна Рудницького, який у 1920–1922 рр. працював корепетитором Львівського театру опери та балету, а в 1930-х рр. у Львові часто виступав як акомпаніатор зі своєю дружиною – співачкою Марією Сокіл.

Загальновідомо, у 1939 році було організовано Львівську державну музичну консерваторію ім. М. В. Лисенка, історія якої пам'ятає імена таких піаністів-аккомпаніаторів: А. Шнейдермана, Ю. Кретовича, В. Кричинського, П. Стерналь (Штерналь-?), Д. Герасимович-Барановської, О. Єрмакової, М. Байлової, Л. Уманської.

Акомпаніаторська діяльність була вагомою сторінкою творчого життя і багатьох композиторів Галичини. Зокрема, Василь Барвінський виступав зі співаками Р. Любінецьким, М. Голинським, М. Менцінським, О. Любич-Парахоняк, Г. Крушельницькою, М. Маслоком, віолончелістом Б. Бережницьким; Нестор Нижанківський концертував зі співаками І. Шмериківською-Приймовою, М. Сабат-Свірською, І. Синенською-Іваницькою, Р. Прокіпович-Орленком; Станіслав Людкевич акомпанував О. Мишuzu; Роман Сімович виступав зі скрипалями Є. Цегельським, М. Лепким та співаками О. Бандрівською, І. Туркевич-Мартинець, Д. Йохою.

Непересічні здібності акомпаніатора мав і відомий піаніст, композитор, диригент, педагог Богдан Кудрик, який часто грав на концертах із хоровими колективами «Бандурист», «Сурми», із львівським віолончелістом О. Березовським, співачкою М. Сабат-Свірською. До того ж був чудовим імпровізатором.

У ті часи траплялись і критичні рецензії на виконання не лише солістів, а й акомпаніаторів. Зокрема, у рецензії на вечір скрипкових творів І. Коваліва читаємо: «Супровід фортепіанний обняла п. Н. Біленька і вив'язалась зі свого важкого та відповідального завдання несподівано добре, хоча (коли б нам прикласти строгу концертну міру) годі не замітити, що в динаміці й агогії було трохи замало гнучкості й еластичності, а також у колориті удару (здебільше гострого, а замало глибокого) й інших нюансах гри можна би ще дечого побажати». У рецензії на концерт «Бандуриста», влаштованого в Кракові 1906 року, С. Людкевич не обійшов критикою і Т. Шухевича, натякаючи на «деякі вади акомпанементу фортепіанного при “Вічним революціонері” і при творі “Landeserkennung“ Гріга» [3, с. 425].

У контексті переліку відомих галицьких акомпаніаторів варто згадати і піаністку Олександрю Пясецьку-Процишин.

Високим професійним виконанням акомпанементу славився Богдан Дрималик (працював у класі славетної української співачки та педагога С. Крушельницької), про якого згадують як про «музиканта високої культури та людину рідкісної доброти. Акомпанував він завжди з великим натхненням, емоційно, гнучко, намагаючись разом з виконавцем якнайглибше розкрити зміст кожного твору» [1, с. 337].

Довший час корепетитором Львівського театру опери та балету працювала Мар'яна (Маріанна) Лисенко (донька засновника української композиторської школи Миколи Лисенка), яка була концертмейстером і у Львівській консерваторії.

Поступово фах піаніста-аккомпаніатора, як і фах піаніста-артиста камерного ансамблю набирав ваги. Передумовами активного поширення цього фаху можна вважати не лише активізацію камерно-ансамблевого музикування в Галичині, а й появу та розвиток спеціальної музичної освіти в музичних навчальних закладах – курсу з виховання піаністів-аккомпаніаторів-концертмейстерів, а також піаністів-артистів камерного ансамблю, занять у вокальних та інструментальних класах, в яких були задіяні кваліфіковані помічники – піаністи-концертмейстери.

У Львівській державній консерваторії кафедру концертмейстерства та камерного ансамблю було офіційно відкрито 1951 року. Тоді вона мала назву «кафедра камерної музики та акомпанементу» та входила до складу фортепіанного факультету. Деякий час до кафедри належали такі дисципліни, як «камерний спів» і «камерний ансамбль для духових інструментів». Тоді її очолив відомий музикознавець, популяризатор камерної музики, випускник Ленінградської державної консерваторії ім. М. Римського-Корсакова Арсеній Миколайович Котляревський (1910–1999). З 1955 року цією кафедрою керувала Віра Василівна Бакєєва-Котляревська (1906–1997), а протягом 1961–1972 рр. – Дарія Філаретівна Колесса-Залеська (1906–1999).

У 1972/1973 навчальному році відбувся офіційний поділ кафедри на кафедру камерного ансамблю та кафедру концертмейстерства. Першим завідувачем виокремленої кафедри концертмейстерства був професор Костянтин Сергійович Донченко (1912–2004). У 1983 році цю посаду обійняла доцент Тетяна-Іванна Ярославівна Лагола. З 1992 року завідувачкою кафедри концертмейстерства була заслужена артистка України, професор Ярослава Степанівна Матюха. У період 2017–2022 рр. нею керувала професор, доктор мистецтвознавства Тетяна Олегівна Молчанова. Від 2022 року – доцент, кандидат мистецтвознавства Оксана Михайлівна Басса.

Кожен із членів кафедри концертмейстерства спершу працював концертмейстером на різних кафедрах нашого навчального закладу, провадив активну концертну діяльність, а згодом набутий досвід почав передавати студентам.

У різні роки на кафедрі концертмейстерства працювали такі викладачі: В. Дробінська, Г. Ониськів, О. Семенова, М. Логойда, Б. Тацуняк, І. Дуркот, З. Максименко, О. Бонковська-Панасюк, І. Зікрач, О. Юрченко, А. Кушплер, Н. Бабинець.

На сьогодні кафедру концертмейстерства складає команда однодумців, які щиро служать фаху. Всі мають значні теоретичні та практичні результати своєї діяльності, визнані у наукових колах і мистецькій сфері, мають дипломантів і лауреатів всеукраїнських і міжнародних конкурсів. На кафедрі концертмейстерства постійно обговорюють питання її подальшого розвитку. З 2017 року впроваджено музичний фестиваль «Мистецтво піаніста-концертмейстера», у 2023 році організовано Всеукраїнський фестиваль української вокальної та інструментальної музики, студентські та викладацькі міжнародні науково-практичні конференції з питань концертмейстерства. Викладачі беруть участь у різноманітних конференціях, вебінарах, у журі конкурсів, проводять майстер-класи в Україні та за кордоном.

Адже концертмейстер – професія, яка є важливою і незамінною у спільному виконавському процесі.

Література

1. Гринишин М. У вінок слави. *Соломія Крушельницька: спогади* / вст. ст., упор. і прим. М. Головащенко. Ч. 1. К.: Муз. Україна, 1978.
2. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упор., ред., пер. і прим. З. Штундер. Т. II. Львів: Вид-во М. Коць, 2000.
3. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упор., ред., пер. і прим. З. Штундер. К.: Муз. Україна, 1973.
4. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові. Т. I: від доби міських музикантів до Консерваторії (поч. XV–1939 р.). Львів: Сполом, 2003.

**ВЕКТОРИ СПІЛЬНОЇ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
ВИКЛАДАЧІВ КАФЕДРИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА
ТА КАФЕДРИ АКАДЕМІЧНОГО СПІВУ
ЛНМА ім. М. В. ЛИСЕНКА
(до 50-річчя кафедри концертмейстерства)**

Концертмейстерську діяльність завжди або ж здебільшого розглядають у контексті співпраці зі солістами – чи то зі співаками, чи з інструменталістами, чи хоровими колективами тощо. Сьогодні прагнемо коротко окреслити вектори діяльності яскравих представників кафедри концертмейстерства і кафедри академічного співу, які зробили вагомий внесок у скарбницю українського музичного виконавства, провадили активну концертну діяльність, а згодом набутий досвід передавали в педагогічній діяльності.

Зауважимо, що впродовж майже всього періоду становлення та розвитку кафедри концертмейстерства і кафедри академічного співу – чи не єдині кафедри нашої академії (у минулому – консерваторії), які завжди особливо тісно співпрацювали. І ця співпраця виявлялася насамперед у спільно проведених концертах, в окремих спільних виступах і солістів-викладачів, і студентів обох кафедр під егідою їхніх наставників. Чисельність спільних концертів вражає. Ми не ставили собі за мету в цьому дописі підрахувати їхню кількість, однак це десятки і десятки високоякісних проєктів.

У творчій співпраці обох кафедр можна виділити два основні вектори.

Перший вектор – виконавська співпраця викладачів-концертмейстерів та викладачів-співаків у концертних виступах. Напрочуд плідною та активною була діяльність доцента Тетяни Лаголи, яка виступала з солістами – народними артистами Павлом Кармалюком, Володимиром Ігнатенком, Тамарою Дідик, Олександром Врабелем, Людмилою Божко, Марією Байко та з тріо сестер Байко. Талановитим концертмейстером була й доцент Зінаїда Максименко, яка працювала на обох кафедрах: як викладач-концертмейстер та викладач камерного співу. Вона успішно виступала з Остапом Дарчуком, Людмилою Жилкіною, Анатолієм Липником, Володимиром

Ігнатенком, Андрієм Шкурганом, Стефаном П'ятничком. Не менш успішною була праця доцента, а з 2001 р. – професора Мирослави Логойди. Педагог-концертмейстер, а згодом і викладач класу камерного співу, вона майстерно поєднувала мистецтво акомпанементу з вихованням студентів-концертмейстерів та студентів-вокалістів камерного профілю. Свого часу виступала з Павлом Кармалюком, Анною Дашак, Олександром Чепурним, Ольгою Басистюк. Плідною була концертмейстерська праця доцента Оксани Бонковської (Панасюк). Поза консерваторією вона успішно працювала з хоровими колективами (концертмейстер чоловічого хору «Гомін», «Орфей»). Виступала в складі фольклорного тріо за участі народної артистки України Л. Божко та заслуженої артистки України Т. Поліщук.

Активну концертмейстерсько-виконавську діяльність проводили викладачі кафедри концертмейстерства: доцент Богдана Тацуняк (виступала в концертах з Володимиром Ігнатенком, Марією Галій, Марією Процев'ят); професор кафедри Надія Бабинець (виступала з Володимиром Ігнатенком, Любов'ю Дороніною, Наталею Романюк); професор Лідія Ніколаєва (виступала з Любов'ю Дороніною, Лілею Кострубою, Ларисою Даренською, Неонілою Козятинською). З Ігорем Кушплером виступала його дружина, професор кафедри Ада Кушплер.

Не менш плідною була та залишається діяльність викладачів, які зараз працюють на кафедрі концертмейстерства. Це професор, заслужена артистка України Ярослава Матюха (виступала з Марією Процев'ят, Марією Байко, з тріо сестер Байко, Лілією Кострубою); професор кафедри Марія Макара (виступала з Володимиром Ігнатенком, Любов'ю Дороніною, Марією Байко, Андрієм Алексиком, Лідією Кондрашевською, Марією Зубанич, Світланою Мамчур); професор, доктор мистецтвознавства Тетяна Молчанова (виступала з Георгієм Кузовковим, Богданою Хідченко, Володимиром Цімурою, Богданом Косопудом, Марією Митник-Грабовою, Клавдією Чернет, Володимиром Пономаренком); доцент, доктор філософії, завідувачка кафедри концертмейстерства Оксана Басса (виступала з Марією Байко, концертувала в різних містах України та Польщі з лауреатами міжнародних конкурсів Наталією Якимець, Богданом Косопудом, з інструменталістами); ст. викл.

Олена Ксьондзик (виступала зі співаками Соломією Приймак, Юлією Лисенко, Яною Войтюк, Петром Радейком, Іванною Комаревич).

Звичайно, це не повний перелік імен солістів, з якими виходили на сцену представники кафедри концертмейстерства, однак все ж маємо уявлення про вельми тісну творчу працю музикантів.

Другий вектор – виконавська співпраця студентів-вокалістів та студентів-піаністів обох кафедр у спільних проєктах під егідою їхніх викладачів, які були організаторами спільних тематичних концертів своїх вихованців і продовжують цю прекрасну традицію й надалі. Особливо плідно співпрацювала з викладачами кафедри концертмейстерства Мирослава Логойда, яка 1975 року розпочала роботу викладача камерного співу. Концертна діяльність студентів її класу була завжди насиченою і цікавою. Серед викладачів кафедри концертмейстерства, які долучали своїх студентів до спільної праці з Мирославою Логойдою, були Ярослава Матюха, Марія Макара, Лідія Ніколаєва, Надія Бабинець, Тетяна Молчанова, Марія Липецька, Олена Ксьондзик. Серед інших викладачів кафедри академічного співу, що у співпраці з викладачами кафедри концертмейстерства брали активну участь у різноманітних творчих проєктах – професор Людмила Божко, доценти Наталя Романюк, Лілія Коструба, Іванна Комаревич, професор Мирослава Жишкович.

Закцентуємо увагу лише на окремих концертах і творчих проєктах останніх 7–8 років, які відбувалися і в стінах нашої академії, і на інших концертних майданчиках у тісній співпраці обох кафедр: «Vella Vagossa». Концерт барокової вокальної музики італійських композиторів (виконавці – студенти класу М. Логойди та Я. Матюхи, листопад, 2016); «Не забудь юних днів». Концерт до 100-річчя від дня народження І. Франка (творчий проєкт М. Логойди та М. Макари, грудень, 2016); «Вечір камерної вокальної лірики» (виконавці – студенти класів М. Жишкович (автор проєкту і керівник) та Л. Ніколаєвої і О. Басси, березень, 2016); «Жінки-композиторки». Концерт з творів українських композиторок, в рамках III Фестивалю «Академія. Молоді – молодим» (творчий проєкт Т. Молчанової, виконавці – студенти класів М. Логойди та Т. Молчанової, квітень, 2017).

Цей проєкт триває й надалі: «Журавлині пісні». Концерт до 85-річчя Б. Фільц (виконавці – студенти класів М. Логойди, М. Жишкович та Я. Матюхи, листопад, 2017); «Коли розлучаються двоє». Концерт пам'яті Миколи Лисенка (виконавці – студенти класів І. Комаревич та А. Кушплер, березень, 2018); «Пісня пісень». Концерт до 130-річчя від дня народження Василя Барвінського (творчі керівники – М. Логойда та Я. Матюха. Концерт в рамках IV Фестивалю «Академія. Молоді – молодим», квітень, 2018); «Sette belle voci». Концерт у рамках I Музичного фестивалю «Мистецтво піаніста-концертмейстера» (виконавці – студенти класів М Логойди та Т. Молчанової, квітень, 2018); «Камерна вокальна музика». У програмі вокальні камерні твори українських та зарубіжних композиторів (творчі керівники – М. Логойда, М. Жишкович, М. Липецька, О. Ксьондзик, квітень і травень, 2018); «Солоспіви Станіслава Людкевича». До 140-річчя від дня народження композитора (творчий проєкт М. Логойди та Я. Матюхи, лютий, 2019); «Гортаючи сторінки творчості Віктора Камінського» (творчий проєкт М. Логойди та М. Макари, березень, 2019); «Я в серці маю те, що не вмирає». До 150-річчя від дня народження Лесі Українки (останній проєкт М. Логойди), який уже відбувся через півроку після її смерті. У цьому проєкті взяли участь студенти класу Л. Божко та М. Макари, березень, 2021; «Вокальна лірика Миколи Лисенка» (автор проєкту Л. Божко, за участю студентів кафедри академічного співу та кафедри концертмейстерства, грудень, 2022); Вечір пам'яті Мирослави Логойди. Автори проєкту – Я. Матюха, М. Макара, М. Жишкович, Л. Коструба за участю студентів їхніх класів (березень, 2023); «Вечір вокальних циклів українських композиторів» (виконавці – студенти класів М. Жишкович, О. Басси та М. Липецької, 8 квітня 2023); «Ліричний світ музики Віктора Косенка» (виконавці – студенти класів Т. Молчанової і С. Мамчур, 22 квітня 2023); «Вокальна лірика Остапа і Нестора Нижанківських» (виконавці – студенти класів Я. Матюхи та Л. Коструби, 29 квітня 2023); «Мрій, моя рідна душе...». Вокальна лірика Франческо Паоло Тості (виконавці – студенти класів І. Комаревич, О. Басси, М. Липецької, 6 травня 2023).

Це лише невелика частина тих творчих вечорів, які відбулися за останні роки, проте вони яскраво розкривають багату та різноманітну тематичну палітру. І це, зауважмо, прекрасна творча форма виховання артиста-співака та піаніста-концертмейстера.

Співпраця наших кафедр, без сумніву, матиме успішне продовження – вже плануються наступні проєкти, які відтак повинні сприятливо позначитись на професійному зростанні наших студентів та позитивно відбитися і на наших педагогічних надбаннях.

Від імені викладачів кафедри академічного співу бажаю шановним колегам плідної праці, снаги, примноження творчих здобутків!

**МУЗИЧНІ СИЛУЕТИ СУЧАСНОГО ЛЬВОВА:
ОКСАНА БОНКОВСЬКА
(до 85-річчя від дня народження)**

«Із видимого пізнавай невидиме»
Григорій Сковорода

Духовне обличчя нації якнайкраще віддзеркалюється в музиці, поезії, архітектурі, скульптурі, малярстві. В історії кожної нації є особистості, унікальні з огляду на неординарність і багатогранність. Нині, в реаліях воєнного часу, вшанування ювілейних дат знаних українських мистців як знак культурно-історичної пам'яті позначене особливою актуальністю, адже, «саме в такий страшний час, – як зазначає доктор мистецтвознавства Любов Кияновська, – вони нагадують про славну історію і її визначні віхи, – все те, заради чого ми зараз воюємо».

Завданням запропонованого дослідження постала реконструкція багатопланового портрету піаністки, камералістки, концертмейстера, педагога Оксани-Лідії Володимирівни Бонковської (Панасюк) (11.02.1938–19.03.2005). Цього року мистецька громадськість вшануватиме 85-річчя від дня народження цієї видатної особистості. Нашому поколінню потрібно якнайбільше оприлюднювати, актуалізувати сучасні джерельні пам'ятки, аби вони не відійшли в історичну тінь.

Мистецькі грані особистості музиканта висвітлені на шпальтах газет, журналів, статей, відгуків, друкованих в періодиці та наукових виданнях Н. Дикої, Л. Мазепи, Т. Мазепи, Т. Молчанової, Т. Старух, а також у спогадах О. Бонковської про свого педагога зі спеціальності – піаністку Ірину Крих.¹

Представлена стаття є спробою узагальнити відомості про львівську піаністку О. Бонковську в контексті розвитку камерно-інструментального виконавства та концертмейстерства другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Розвідка вміщує документи архіву

¹ Ірина Крих – особистість, музикант, педагог: Спогади / Ред.-укл. В. Цайтц. Львів, 2005. С. 90–92.

ЛНМА імені М. В. Лисенка, матеріали родинного архіву, фотоматеріали Стенду кафедри концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка, спогади колег.

Розвиткові музичного обдарування Оксани батьки приділяли особливу увагу, вона виховувалася в сім'ї, яка жила музикою і театром. Батько Оксани, Володимир Гаврилович Панасюк, скрипаль, хоровий диригент, педагог здобув прекрасну освіту у Вищому музичному інституті імені М. В. Лисенка у Львові – клас професора Й. Москвичіва (скрипка), клас професора В. Барвінського (композиція). Згодом викладав у філіях Вищого музичного інституту, працював керівником хорів львівського Палацу піонерів, Львівського медичного інституту, Львівського зооветеринарного інституту, показового хору Будинку народної творчості. Головний хормейстер Львівської опери В. Г. Панасюк здійснив постановки хорових сцен у виставах «Євгеній Онегін» П. Чайковського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Його талант і працю високо оцінювали метри українського мистецтва Станіслав Людкевич і Микола Колесса.

Мати Оксана-Софія Йосипівна була солісткою хору. Зі Львовом, «де не лише примхливі абреси дахів і вежі катедр, а й кожен камінчик на Замковій горі, кожна таємнича стежка на Кайзервальді промовляють до тебе таємничою мовою спогадів» [4, с. 513], було пов'язане дитинство Оксани. У Львівській музичній школі-десятирічці (1945, клас фортепіано) розпочалося навчання юної піаністки, та 1947 року всю родину Панасюків: батька, маму та обох доньок, Оксану і Зоряну, було репресовано і вислано до м. Анжеро-Судженськ Кемеровської області (росія). Батько Оксани і на засланні продовжував учителювати, викладав музично-теоретичні дисципліни і вів клас скрипки в музичній школі. Цікаво, що Мирослав Скорик, який 1947 року теж був депортований з батьками в Сибір, гри на скрипці в той час навчався у Володимира Гавриловича Панасюка.

Після закінчення Кемеровського музичного училища (1954–1958) Оксана Панасюк повернулася в мистецьке середовище рідного Львова, яке мало особливий вплив на формування професійного музиканта. Школою виконавської майстерності Оксани стало

навчання на фортепіанному факультеті (1958–1963) у класі професора Ірини Крих, а також Віри Дробінської (клас концертмейстерства), Михайла Брандорфа (клас камерного ансамблю) Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка. Талановиту студентку примітили ще під час навчання в консерваторії, тож від 1960 року Оксана Панасюк розпочала працювати концертмейстером на вокальній кафедрі в класі заслуженого діяча мистецтв УРСР М. Шелюжка і на кафедрі хорового та симфонічного диригування в класі М. Анткова. Концертмейстером кафедри оперно-симфонічного диригування та хорового диригування Львівської консерваторії ім. М. В. Лисенка в класах заслуженого артиста УРСР І. Паїна і Народного артиста УРСР М. Колесси піаністка розпочала працювати від 1963 року.

Довідатися детальніше і донести до широкого загалу про цікаві факти з життя львівської піаністки Оксани Володимирівни Бонковської, а в майбутньому педагога концертмейстерської кафедри Львівської консерваторії (нині Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка) стало можливим завдяки спілкуванню з її родиною – сином Андрієм Алмаші і невісткою Євгенією. З матеріалів родинного архіву, люб'язно запропонованих для ознайомлення, особливий інтерес викликав фотоальбом «Випуск 1958–1963 рр. Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка. Панасюк О. В.». На сторінках фотоальбому перед очима поставала широка панорама мистецького життя Львова. Пам'ятні світлини знайомили з професорсько-викладацьким складом Львівської консерваторії ім. М. В. Лисенка (ректор: професор М. Ф. Колесса), з її однокурсниками, друзями, товаришами, де з-поміж інших є Іван Гамкало, Алла Терещенко, Генадій Ляшенко, Тарас Микитка, Лора Бобер, Едуард Ріфман, Жанна Ляшенко, Юлія Хурдєєва, Володимир Ігнатенко, Володимира Чайка, Марія Галій, Віталій Котляревський, Марія Процев'ят, Мирослава Логойда, Лора Котляревська, Мирослав Мар'яш, Петро Дроща та багато інших.

Доречно в цьому контексті навести спогади однієї з випускниць Львівської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату, а згодом Львівської консерваторії імені М. В. Лисенка – члена-

кореспондента НАМ України, доктора мистецтвознавства, професора, провідного наукового співробітника відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України Алли Терещенко, які цікаві з огляду на розкриття характерних особливостей мистецького середовища, де формувалася блискуча плеяда музикантів-виконавців, мистецтво яких донині вражає талантом і професійною майстерністю: «консерваторія, тоді ще на вулиці Чайковського, велика концертна зала, що тоді здавалася в оренду філармонії, а ми, студенти, могли відвідувати не лише концерти, а й репетиції виконавців та колективів, що приїжджали до Львова з усіх республік колишнього Союзу та з-за кордону. Живе звучання музики стало важливою складовою нашого майбутнього мистецького досвіду» [4, с. 513].

На викладацьку роботу кафедри камерного ансамблю та концертмейстерського класу Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка Оксану Володимирівну запросили 1968 року. Тоді на кафедрі, яку очолювала знана піаністка, що здобувала освіту у Відні, Дарія Філаретівна Колесса-Залеська (1906–1999), працювали прекрасні педагоги: Л. Цьокан-Савицька, Р. Залеська, Б. Бонковський, В. Третяк, Г. Стернюк-Олесків, Л. Онищенко, Я. Матюха, З. Максименко, О. Семенова та багато ін. Незабутня атмосфера професіоналізму та сумісної творчості педагогів, студентів і концертмейстерів-ілюстраторів була на кафедрі панівною.

Камерному музикуванню, що «облагоджує людину, розширює її “горизонт”» [3] Оксана Володимирівна приділяла особливу увагу. Важко назвати інший жанр музичної творчості, що з такою граничною ясністю втілив би найбільш суперечливі і багатомірні проблеми нашого духовного буття. У мистецькому середовищі Галичини талановиту піаністку знали як багатолітнього творчого партнера відомого скрипаля Богдана Бонковського, випускника Львівської спеціалізованої школи для музично обдарованих дітей (1953, клас професора В. Стеценка), а далі Львівської консерваторії імені М. В. Лисенка. Прекрасний камераліст, багаторічний ілюстратор та викладач кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської консерваторії, артист симфонічного оркестру

Львівської філармонії, аранжувальник, скрипаль Богдан Бонковський успішно поєднував музикування в складі тріо педагогів Львівської консерваторії імені М. В. Лисенка: Т. Лагола (фортепіано), Б. Бонковський (скрипка), В. Третяк (віолончель) з концертно-гастрольною діяльністю у складі створеного при Львівській філармонії Струнного квартету, який Богдан Бонковський зініціював і заснував разом із братами Ігорем Ремешилом (скрипка), Тарасом Ремешилом (альт) і Володимиром Третяком (віолончель). Квартет активно концертував і згодом здобув назву «Кантабіле».

Концертні виступи камерно-інструментального ансамблю у складі: Богдан Бонковський (скрипка), Тетяна Шуп'яна (скрипка), Володимир Третяк (віолончель), Оксана Бонковська (фортепіано) ставали щоразу видатнішою мистецькою подією для міста. Перебуваючи у вирі культурно-мистецького життя, злагоджений ансамбль із високими технічними даними, який майстерно долав найскладніші художні завдання, зарекомендував себе як високопрофесійний колектив. Поціновувачам камерної музики запам'яталися їхні виступи на сценах львівського Будинку вчених, Будинку офіцерів, Будинку вчителя та інших концертних залів та майданчиків.

На посаді старшого викладача кафедри концертмейстерства Львівської консерваторії імені М. В. Лисенка Оксана Володимирівна працювала від 1976 року. Відомо, що клас концертмейстерства 1972 року відокремився і почав працювати як самостійний підрозділ. Упродовж усього життя Оксана Бонковська, успадкувавши найкращі традиції славних музикантів і педагогів, гармонійно поєднувала виконавську і педагогічну діяльність, що охопила близько 40 років її життєвого шляху, де повною мірою акумулювались творчі та психологічні риси музиканта-виконавця. У реалізації своїх різнобічних талантів Оксана Володимирівна виховала кілька поколінь прекрасних виконавців, педагогів, музикознавців, з-поміж яких В. Вісянська, С. Гурганова, Т. Гавриляк, Б. Сюта, Н. Дика, О. Майчик, О. Басса, Р. Бурда, О. Николин (Грищин), О. Корчинський, О. Німилович, А. Шевчук, З. Заячківська, В. Кокоскіна, О. Лисак, С. Маловічко, Н. Мозгова, Н. Пасічник, Н. Шипунова, О. Тригуб та багато інших.

Вона щедро ділилася своїми неординарними думками та ідеями. Гадаю, що в уяві кожного, хто знав Оксану Володимирівну, є «свій» образ неперевершеного Педагога. Врешті, Оксана Володимирівна була також і моїм Професором, заняття з нею пам'ятаю донині. В основі педагогічної системи Оксани Володимирівни превалювала повага до авторського задуму, глибоке проникнення в художньо-мистецький світ композитора, потреба відчутти дух епохи, в якій жив і творив автор, із ціллю, щоб чути і творити музику розумом і серцем. Сила О. В. Бонковської в її внутрішній дисципліні, надзвичайній силі духу, завдяки яким вона не вдавалася до журби чи відчаю, цим самим і нас навчаючи вивищуватися над труднощами. Із плином часу і в учневі сконцентровується глибокий та багатий досвід Учителя як продовження в становленні і творчості митця.

В атмосфері постійного удосконалення майстерності піаністка шліфувала своє виконавське мистецтво: багато грала, завжди перебуваючи в чудовій сценічній формі. Оксана Володимирівна працювала концертмейстером провідних хорових колективів Галичини, а також із солістами-вокалістами та інструменталістами. До слова, навіть тоді піаністка не переривала праці концертмейстера в класі професора М. Ф. Колесси. Концертмейстером чоловічого хору «Гомін» вона активно працювала впродовж 70–80-х років ХХ століття, а від кінця 80-х років ХХ ст. та до останнього подиху – концертмейстером хору «Орфей». Знаний у світі чоловічий хоровий колектив функціонував при Національному університеті «Львівська політехніка» і часто гастролював містами Польщі, Словенії, Хорватії, Греції.

Виступ Оксани Бонковської був визнаний яскравим художнім явищем Міжнародного фестивалю духовної музики (2000, Польща, Гайнувка), де вона виступала, спрямовуючи високий концертмейстерський хист на розкриття глибинних духовно-емоційних змістів і смислів композиторської творчості, досягаючи граничного драматизму і, водночас, вишуканої інтелектуальності відтворення образності виконуваних творів. На Міжнародному конкурсі «Хорова музика в русі – Голландія» (2001) зана львівська концертмейстер О. В. Бонковська (Панасюк) здобула лауреатство.

Особливої популярності піаністка Оксана Бонковська здобула, працюючи концертмейстером вокальної студії при Будинку вчителя у Львові (1985–2005 рр.). Тематичні лекції-концерти, зокрема: «Вокальна камерна музика» (1986, м. Дубляни), «Франкова пісня» до 130-річчя від дня народження Івана Франка (1987), «Як слухати і розуміти музику» (1987) для слухачів Університету культури відбувалися за участі Оксани Бонковської (Панасюк). До концертних програм, присвячених виконанню старовинних українських та російських романсів для камерно-інструментального ансамблю з голосом (аранжування: Б. Бонковський) неодноразово запрошували вокалістів Людмилу Божко (лірико-колоратурне сопрано), Тамару Поліщук (мецо-сопрано) – солісток Львівського оперного театру. Неодноразово концертні виступи концертмейстера О. Бонковської (Панасюк) відзначалися грамотами та подяками (1986, 1987, 2000, 2001).

Визначаючи роль і значення львівської піаністки, концертмейстера, камералістки, педагога Оксани Бонковської (Панасюк), пріоритетною рисою діяльності якої вважаємо вміння тонко реагувати на дух часу та глибокі зміни в суспільстві, намагаємося створити відносно об'єктивну картину динаміки розвою камерного мистецтва Львівщини. Творчий шлях Оксани Володимирівни Бонковської – ціла епоха в музичному житті України. Сучасникам і прийдешнім поколінням піаністка Оксана Бонковська подарувала музичний скарб – записи, здійснені на Львівському радіо: сонати Й. Брамса; тріо П. Чайковського; тріо ре мінор С. Рахманінова у виконанні камерно-інструментального ансамблю, які донині зберегли її живе і завжди пристрасне мистецтво ансамблевого музикування, наскрізь пронизане любов'ю. До останнього подиху Оксана Бонковська дбала про музичну молодь, вірила в талант, сприяла якнайповнішому його вияву. У нелегких життєвих умовах вона зуміла зберегти палку любов до музики, чарівного звучання фортепіано, інтерес до всього, що відбувалося довкола, а ще – віру в світле майбутнє української музичної культури.

Динамічне концертно-виконавське життя піаністки Оксани Володимирівни Бонковської (Панасюк), в якому природно перепліталось камерно-інструментальне ансамблеве музикування із

виступами в статусі концертмейстера, посіло чільне місце в просторі мистецтва Музики. Вшановуючи пам'ять нашої сучасниці Оксани Бонковської (Панасюк), безмежно вдячні долі і прагнемо передати і нинішнім, і прийдешнім поколінням естафету шани до Мисткині та Педагога, про яку дотепер із щирою вдячністю згадують учні, колеги, друзі та образ якої завжди залишиться в нашому житті.

Література

1. Дика Н. Панасюк (у заміжжі – Бонковська) Оксана-Лідія Володимирівна. *Українська музична енциклопедія*. Том 5 [Павана – «POLIKARП»]. Київ: видавництво ІМФЕ, 2018. С. 59. (заг. обсяг: 529 с.).
 2. Дика Н. О. Сторінки діяльності піаністки, концертмейстера, камералістки Оксани Бонковської (Панасюк) в мистецькому просторі II пол. XX століття. *Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти* : збірник матеріалів V Всеукраїнської науково-практичної конференції (29 травня 2020 року) (електронне видання). Луцьк, 2020. С. 48–51.
 3. Криштальський О. Про камерну музику. *Спогади*. / упоряд. та ред. Тарас Дубровний. Львів, 2010. С. 96.
 4. Терещенко А. Видання, що не залишає байдужим (про монографію-альбом «Львівський камерний оркестр 1959–2012»). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. ЛНМА імені М. В. Лисенка: [гол. ред. Ігор Пилатюк, наук. ред.-упоряд. Ніна Дика] Львів, 2015. С. 513–519. Випуск 34: Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. ISSN 2310-0583.
-

СВІТЛИЙ ОБРАЗ МИРОСЛАВИ ЛОГОЙДИ (1940–2020)

Дуже важко і сумно згадувати про друзів, котрих вже немає, з якими тебе поєднувала багаторічна дружба, довірливе спілкування, спільні справи. На жаль, мені доводиться писати в минулому часі спогади про свою приятельку Мирославу Логойду.

У музичній школі ми з Мирославою в різний час були випускницями класу фортепіано Олександри Процишин-П'ясецької, учениці Василя Барвінського. Після закінчення Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка декілька років працювали концертмейстерами в оперному класі нашої alma mater. Мирослава, зокрема, 13 років працювала на кафедрі сольного співу.

Надзвичайно пізнавальним та корисним досвідом у нашій діяльності була робота концертмейстерами в камерному класі піаністико-концертмейстера, камерної співачки, доцента Ніни Чубарової. У неї навчалося багато студентів, які згодом стали відомими співаками: Ольга Басистюк, Володимир Федотов, Ірина Захарко, Ігор Кушплер, Олександр Теліга, Лідія Кондрашевська. У Ніни Чубарової ми познайомились на практиці зі специфікою роботи з вокалістами, вокальною методикою, камерним репертуаром різних стилів. Ніна Костянтинівна була безкомпромісним педагогом, закоханим у свою роботу і вимагала цього від студентів та від нас із Мирославою. Робота в її класі була для нас «школою молодого концертмейстера»! Гадаю, що в своїй подальшій педагогічній роботі як викладача камерного співу, Мирослава Логойда перейняла багато з досвіду Н. Чубарової. Одночасно М. Логойда була концертмейстером у класі професора О. Дарчука. Серед його випускників багато відомих співаків, які стали солістами оперних театрів тодішнього Союзу. Це Андрій Алексик, Юрій Заставний, Степан, Василь Дудар, Ігор Кушплер та інші. Мирослава брала участь як концертмейстер у республіканських та міжнародних конкурсах.

Педагогічна робота Мирослави Логойди розпочалась із 1972 року викладачем кафедри концертмейстерства, з 1977 року –

старшим викладачем кафедри академічного співу (камерний клас), далі працювала доцентом, професором кафедри [5].

Працюючи викладачем кафедри концертмейстерства, М. Логойда охоче ділилася своїм досвідом із студентами-піаністами, допомагаючи їм освоювати непростий фах концертмейстера. Серед її випускників – доктор мистецтвознавства, професор Тетяна Молчанова, кандидат мистецтвознавства, професор Мирослава Жишкович, які свою професійну діяльність розпочинали саме концертмейстерами кафедри сольного співу.

З 1977 року М. Логойда стала викладати камерний спів на кафедрі сольного співу. Варто зауважити, що для Мирослави рамки програмних вимог із камерного співу були тісними. За роки своєї роботи вона значно розширила та збагатила камерний репертуар студентів-вокалістів творами західноєвропейських та українських композиторів, зробила поетичні переклади іноземних текстів українською мовою. У 1993 році в співавторстві з доцентом Зінаїдою Максименко видала методичну програму «Концертно-камерний спів. Програма для вокальних кафедр вузів України», в якій вміщено великий перелік творів вокальної літератури українських та світових композиторів, назви збірників пісень [4].

Студенти її класу часто виконували сольні та ансамблеві номери кантатно-ораторійного жанру в супроводі хору та симфонічного оркестру оперної студії академії, камерних оркестрів. Серед них: меса «Solenella» Дж. Россіні, ораторія «Іллія» Ф. Мендельсона, «Stabat mater» Дж. Перголезі та А. Дворжака, «Requiem» В. А. Моцарта. Хочу зауважити, що оркестрові партії ораторії «Іллія» Мирослава писала власноручно! Її обширна нотографія заслуговує окремої уваги.

В 90-х роках нас із Мирославою Логойдою стала поєднувати спільна науково-методична робота. У 1992 році ми підготували чотири нотні збірники арій з кантат Й. С. Баха: 10 для сопрано, 16 для мецо-сопрано, 14 для тенора та 14 для баритона і баса. Кожен збірник містить розділи історичної довідки, деяких виконавських особливостей духовних кантат Й. С. Баха, нотний матеріал, методичні поради та словник музичних термінів. Арії мали український переклад. Цей матеріал був також виданий у формі

методичних порад у двох частинах (для жіночих та чоловічих голосів) [2, 3].

У 1994 році ми опублікували методичні рекомендації «Арії з ораторії Г. Ф. Генделя «Самсон» як навчальний матеріал в роботі вокальних та концертмейстерських класів», в яких було запропоновано виконавсько-методичний аналіз всіх арій ораторії [1]. У 1995 році цей матеріал розміщено в чотирьох нотних збірниках арій з ораторії Г. Ф. Генделя «Самсон»: 6 для сопрано, 6 для мецсопрано, 9 для тенора, 5 для баритона і баса. У кожному з них є коротка довідка про автора та ораторію, її зміст, дійових осіб, український переклад тексту. Арії з них увійшли до репертуарного списку вокалістів та піаністів-концертмейстерів.

З 1994 року разом із Мирославою Логойдою розпочали спільні концерти студентів наших класів. Це була надзвичайно ефективна виконавська практика для студентів-вокалістів та піаністів. Планування таких концертних виступів починалося на початку кожного навчального року, коли ми з Мирославою обговорювали нові програми та участь у них студентів. Перший концерт відбувся в квітні 1994 року під назвою «Вечір вокальної музики Ф. Ліста». З вокалістів у ньому брали участь Олег Савран, Марина Загорулько, Лілія Коструба, а з піаністів – Наталія Гірняк, Леся Труш, Тимур Полянський та інші. Цього ж року в Домініканському соборі (церква Пресвятої Євхаристії) прозвучали арії з ораторії Генделя «Самсон» із вокалістами, які згодом стали провідними солістами театрів: Олегом Лихачем, Миколою Блаженком, Андрієм Бенюком, Зоряною Кушплер та у супроводі піаністів Тимура Полянського, Катерини Задорожної, Роксолани Проців, Наталії Гуцул (Мартинової) та ін. Згодом були концерти студентів наших класів: «Вокальні циклічні форми», «Диптих і триптих у вокальній музиці», «Духовна музика Й. С. Баха».

У 2000 році виник творчий дует Анни Ковалко (сопрано) та Мар'яни Самотос (фортепіано). Вони представили слухачам ряд програм: «Вечір музики Й. С. Баха», «Камерна музика з творів М. Равеля, К. Дебюссі, Ф. Ліста», «Камерна музика ХХ століття: з творів К. Шимановського, А. Берга, А. Шенберга». У 2001 році вони вперше виконали в одному концерті три вокальні цикли

Олександра Козаренка: «Сім струн» на слова Лесі Українки, п'ять романсів на слова С. Майданської, триптих на слова М. Томенко. Автор брав активну участь у підготовці програми. Нотографію цього збірника здійснила М. Логойда. Хочу зауважити, що пізніше ця програма, але вже з Іриною Ключковською (сопрано), звучала в залах Києва, Одеси, Хмельницького та була записана на диск.

Студенти наших класів брали участь у концертах із творів Мечислава та Адама Солтисів, австрійських композиторів, французької та американської камерної музики, концертах, присвячених ювілейним датам Дениса Січинського (2016 р.), Івана Франка (2016 р.).

Цікавими роботами були концертні програми в рамках Музичного фестивалю «Мистецтво піаніста-концертмейстера», ініційованого професором Тетяною Молчановою. На цей фестиваль ми спільно підготували такі програми, як «Антоніо Вівальді – геній бароко» (2018 р.), «Гортаючи сторінки творчості Віктора Камінського» (2019 р.), до яких також були залучені студенти кафедр скрипки, духових та ударних інструментів. Останнім нашим проєктом мав стати концерт під назвою «Відомий, невідомий Бетховен...», в якому прозвучали б арії з опери «Фіделіо», оригінальні камерні твори Л. ван Бетховена та камерно-вокальні переклади відомих фортепіанних та симфонічних творів композитора з текстами німецьких поетів. Концерт готувався на березень 2020 року, але, на жаль, через коронавірус його було відмінено.

З відстані часу можна гідно оцінити особистість Мирослави Логойди, її творчу натуру, невичерпну енергію та працездатність, високу професійність та відповідальність, педагогічний хист. Вона була надзвичайно доброзичливою та разом із тим вимогливою до своїх студентів. Вміла їх підтримати, заохотити до навчання цікавими програмами, новими творами, концертами, допомагала своїми порадами, раділа їхнім професійним та життєвим успіхам. Мирослава була щирою та відкритою для колег, незмінним секретарем кафедри сольного співу при п'ятьох завідувачах кафедри. Її докладність та організованість стали зразковими. Разом з тим, Мирослава була відданою мамою та бабусею, мужньо долала важкі життєві виклики, яких було багато. Наші відносини виходили за

межі професійного спілкування, були щирими та довірливими впродовж усіх років. Ми могли поділитися своїми особистими проблемами і бути впевненими, що все залишиться між нами. Приходять на згадку літні канікули на її дачі в Карпатах, зустрічі на вулиці Харківській у Львові, спільні повернення додому після концертів. Я вдячна долі, що вона подарувала мені таку приятельку!

25 березня 2023 року в малій залі ЛНМА імені М. В. Лисенка за участі студентів кафедр академічного співу та концертмейстерства відбувся вечір пам'яті професора Мирослави Логойди. Звичне місце Мирослави на концертах залишилось порожнім...

Література

1. Логойда М. Арії з ораторії Г. Ф. Генделя «Самсон» як навчальний матеріал в роботі вокальних і концертмейстерських класів. Львів: ЛОП ВДМІ ім. М. В. Лисенка, 1994. 39 с.
 2. Логойда М. Духовні кантати Й. С. Баха як учбовий матеріал в роботі вокальних та концертмейстерських класів. I частина – жіночі голоси сопрано, мецо-сопрано. Львів: ЛОП ВДМІ імені М. В. Лисенка, 1992. 33 с.
 3. Логойда М. Духовні кантати Й. С. Баха як учбовий матеріал в роботі вокальних та концертмейстерських класів. II частина – чоловічі голоси тенор, бас, баритон. Львів: ЛОП ВДМІ імені М. В. Лисенка, 1992. 35 с.
 4. Логойда М. Концертно-камерний спів. Програма для вокальних факультетів музичних вузів. Львів: ЛОП ВДМІ ім. М. В. Лисенка, 1993. 43 с.
 5. Сторінки історії Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. 2-е вид. доп. Львів: Сполом, 2008.
-

**ВОКАЛЬНІ ОРІЄНТИРИ
В КЛАСІ КАМЕРНОГО СПІВУ
ПРОФЕСОРА МИРОСЛАВИ ЛОГОЙДИ**

Поняття «вокальні орієнтири» може тлумачитися як певний художньо-естетичний еталон, а водночас методичні стратегії у мистецькій освіті, які базуються на академічних засадах професійної підготовки співака. Не секрет, що вокальне мистецтво вимагає від виконавця не тільки природних даних, але й майстерності володіння голосом (звукоутворення та чистота інтонування, володіння діапазоном і злагодженістю регістрів, диханням, динамікою, виразною дикцією і т.д.), акторськими якостями (сценічний образ, художня інтерпретація тощо). Власне, у полі зору педагогів і вчених постійно перебувають питання, пов'язані з пошуком ефективних шляхів розвитку виконавської культури співака.

Справедливо відзначити, що українська вокально-педагогічна школа сформувалася на ґрунті італійської традиції *bel canto*. Разом з тим, вивчення педагогічного досвіду провідних вітчизняних музикантів допомагає з'ясувати найбільш вагомі й ефективні підходи в організації та змісті навчання співаків. У цьому аспекті набуває актуальності розгляд методичних принципів Мирослави Олександрівни Логойди (1940–2020), професорки кафедри сольного співу (клас концертно-камерного співу) Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

Висока результативність і ефективність методів її роботи проявилася у якості підготовки значної кількості співаків (понад 250), серед яких багато відомих імен сучасного національного вокального мистецтва – солістів-вокалістів філармоній та оперних театрів. Серед випускників класу М. О. Логойди – народні артисти України (Лідія Кондрашевська, Наталія-Марія Фарина, Іван Дерда, Олег Лихач), заслужений діяч мистецтв України (Богдан Косопуд), заслужені артисти України (Ольга Велка, Микола Швидків та ін.). За період педагогічної діяльності професорка виховала десятки лауреатів міжнародних і всеукраїнських конкурсів у номінації «академічний спів».

Закоханість педагога у свій фах та бережливе ставлення до молодих талантів відіграло неабияку роль у долі багатьох її учнів. Зокрема, доктор мистецтвознавства, професор кафедри концертмейстерства ЛНМА ім. Лисенка Тетяна Молчанова з вдячністю згадує про М. О. Логойду: «Увійшовши у моє життя, залишилася в ньому на всі роки, допомагала, підтримувала, надихала на подальші професійні і творчі злети» [6].

Варто зауважити, що викладання камерного співу передувала концертмейстерська діяльність Мирослави Олександрівни Логойди. Це дає можливість осмислити різнобічність підходів у системі фахової підготовки майбутнього співака та окреслює шляхи звільнення від наявних стереотипів у вокальній педагогіці. Ясна річ, великою мірою вплив на становлення педагога М. О. Логойди мало оточення: коло спілкування та галицькі мистецькі традиції.

Уродженка Львова (1940), Мирослава Олександрівна з раннього дитинства потрапила у світ високого вокального мистецтва. Її мати – Марія Федорчак працювала (1945–1953) у хорі Львівського театру опери та балету ім. І. Франка та часто на репетиції та вечірні спектаклі брала зі собою доньку, оскільки виховувала її сама (чоловік зник безвісті в лихолітті Другої світової війни). Важливо, що саме на львівській театральній сцені Мирослава Логойда здобула свій перший акторський досвід, виконуючи епізодичні ролі в операх Дж. Пуччіні «Чіо-Чіо-сан» (синочок), С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» (служник Гасан) та ін. «Швидше за все саме тоді виникла любов до музики, співу, що у майбутньому відіграло ключову роль щодо обрання фаху», – зазначає Т. Молчанова [6].

Здобувши 1963 року освіту у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка за спеціальністю фортепіано (клас проф. О. Кришталського), М. О. Логойда розпочала професійну кар'єру як концертмейстер. У практичній діяльності зі студентами-вокалістами, які навчалися у Львівському державному музичному училищі та Львівській державній консерваторії, постійно накопичувався її методичний багаж, акумулюючи різні прийоми розвитку співочого голосу. Цьому сприяла співпраця піаністки-концертмейстера із педагогами вокальної кафедри – професора Остапа

Дарчука та доценки Ніни Чубарової (яка працювала концертмейстером і викладачем вокалу). У 1977 році М. Логойда почала викладати камерний спів у Львівській консерваторії.

Варто зазначити, що впродовж ХХ століття у львівській вокальній школі склалася доволі міцна освітня практика інтеграції фортепіанної і вокальної галузей. Приміром, отримавши піаністичний фах, Одарка Бандрівська розвинула оригінальну концепцію камерного співу та на основі власної вокальної методики виховала цілу плеяду талановитих співаків. О. Дзюба, аналізуючи науково-педагогічну спадщину О. Бандрівської, за її теоретичними розробками визначив найбільш характерні якості викладача вокалу: «знання фізіології, психології та педагогічної методології; тонкий вокальний слух; теоретична ґрунтовна освіта; вільне й досконале володіння фортепіано» [1, с. 46]. Цим критеріям цілком відповідає викладацька діяльність Мирослави Олександрівни Логойди. Разом з тим, за роки педагогічної праці в класі камерного співу вона виробила власний почерк роботи зі студентами.

Пріоритетним завданням виховання майбутнього співака М. Логойда визначала засвоєння талановитою молоддю виконавської традиції української камерно-вокальної лірики. Цьому питанню професорка надавала великого значення. Відтак у творчо-педагогічній лабораторії М. Логойди український репертуар займав вагомe місце. Учні її класу в процесі навчання освоювали досить широкий діапазон історико-стильових особливостей камерно-вокальних творів представників національної композиторської школи. Цьому сприяла ґрунтовна обізнаність педагога з найкращими зразками вітчизняної камерно-вокальної музики.

Показово, що впродовж багатьох років М. Логойда досліджувала українську вокальну лірику, простежуючи стильову еволюцію солоспіву вітчизняних композиторів у регіональному і загальнонаціональному контексті та у наукових текстах неодмінно звертала увага на виконавські особливості творів.

Варто наголосити, що М. О. Логойда піклувалася про збереження і популяризацію українського камерно-вокального репертуару. Звичайно, у 1970–80-х роках ідеологізована радянська політика ускладнювала цю роботу. Але Мирослава Олександрівна

наполегливо вводила в навчальні програми солоспіви українських композиторів, нерідко власноруч рівним каліграфічним почерком готуючи для студентів нотний матеріал, який не був надрукований.

З проголошеннями державної незалежності України, звільнившись від заборон і табу, М. О. Логойда розпочала велику і дуже потрібну справу: ініціювала серійне видання збірок камерно-вокальних творів українських композиторів – «Спів Митуси». Нотним матеріалом для підготовки випусків стали рукописи з архіву Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України та видання товариства «Торбан». Завдяки М. Логойді було видано збірки вокальних творів Д. Січинського [8], О. Нижанківського [7], Я. Лопатинського [5] та ін. Відповідно, навчальні програми студентів-вокалістів почали збагачуватися високохудожніми зразками української камерно-вокальної лірики.

Інший напрям науково-методичної діяльності М. Логойди був пов'язаний із упорядкуванням збірок із репертуару відомих українських співаків і висвітлення життєтворчості видатних представників національного вокального мистецтва сучасності. Авторка біографічних нарисів [3] і нотних збірок [2] підготувала для молодого покоління цінну навчальну літературу, ознайомлюючи студентів-вокалістів із вітчизняною культурно-мистецькою спадщиною, у такий спосіб визначаючи світоглядно-ціннісні та виховні орієнтири в їхньому творчому становленні.

Треба додати, що навчальний репертуар учнів класу камерного співу проф. М. О. Логойди відзначався багатою палітрою вокальних жанрів і колосальним представництвом композиторських шкіл. На засадах індивідуального підходу систематично та послідовно здійснювала опанування зарубіжної музики минулого і сучасності. При чому чільне місце в організації освітнього процесу Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка почали займати інноваційні форми роботи. Професорка М. О. Логойда підготувала й провела за участю студентів-вокалістів цілу низку творчих проєктів, в яких було представлено високохудожні вокальні номери з ораторійного, кантатного, оперного, симфонічного жанрів. Зокрема, в проєктах прозвучали такі твори: ораторія

«Самсон» Г. Генделя (1994), ораторія «Ілля» Ф. Мендельсона (2000, 2007), «Ave Maria» (2001) і «Stabat Mater» Дж. Перголезі (2003), меса «Solennella» Дж. Россіні (2004), «Stabat Mater» А. Дворжака (2005), Requiem В. А. Моцарта (2006), «Messa brevis in F» В. А. Моцарта (2006), симфонія № 4 Г. Малера (2008), «Ave verum» (2008), «Messa di Gloria» Дж. Пучіні; «Salve Regina» Г. Генделя (2008), «Stabat mater» А. Вівальді (2009), опера «Фіделіо» Л. ван Бетховена (2010). Цінно, що виконання українських молодих співаків світової вокальної класики записували на компакт-диски.

Взагалі Мирослава Олександрівна надавала великого значення концертній діяльності студентів-вокалістів. Формуючи у майбутніх виконавців сценічну витримку, вона активно провадила у Львові музично-просвітницьку діяльність. Щорічно студенти класу М. О. Логойди виконували 8–12 афішних концертів із програмами композиторів різних епох і стилів. Завдяки невтомній праці педагога громадськість Львова мала можливість насолодитися шедеврами світової та національної вокальної музики. Т. Молчанова відзначає: «Перерахування низки мистецьких заходів, ініціатором яких виступила Мирослава Олександрівна, може скласти не один вагомий том. А показовими у цьому аспекті є програми та афіші, в яких охоплено мабуть все, що можна було виконати» [6].

Закономірно, що ініціативність і творча наснага педагога передалася її учням. Тим часом, серед достоїнств професорки М. О. Логойди можна відзначити вміння організувати плідну творчу співпрацю зі своїми випускниками, послідовниками вокальної справи. Вона постійно цікавилася їхніми професійними здобутками та підтримувала їхні починання. Так 2018 року Мирослава Логойда, професорка Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, очолила високоповажне журі I Всеукраїнського фестивалю-конкурсу вокального мистецтва «Бурштинові солоспіви», який відбувся у Рівному з ініціативи народної артистки України Наталії-Марії Фарини (випускниця 1987 р. класу камерного співу М. О. Логойди).

Отже, розвиваючи традиції Львівської вокальної школи, Мирослава Логойда у свої педагогічній діяльності органічно поєднала науково-методичну і творчо-навчальну роботу, велику увагу

приділяла нерозривності навчального та концертного репертуару студентів-вокалістів, який ставав основою для реалізації цікавих і актуальних творчих проєктів просвітницького характеру. Нині вокальну методика М. О. Логойди продовжують ефективно застосовувати в педагогічній діяльності її учні-випускники.

Література

1. Дзюба О. Вокально-педагогічна спадщина Одарки Бандрівської. *Імідж сучасного педагога*. 2018. № 3 (180). С. 45–48.
URL: <http://isp.poippo.pl.ua/article/view/130929/129207>
(дата звернення: 28.06.2023).
 2. *З репертуару Василя Дударя*. І збірка : Арії, солоспіви, балади українських композиторів для баса / біограф. нарис М. Логойда; упоряд. В. В. Дудар. Львів : ТеРус, 2005. 120 с.
 3. Логойда М. *Володимир Ігнатенко. Життєвий та творчий шлях*. Львів: НВФ Українські технології, 2003. 152 с.
 4. Логойда М. Еволюція композиторського письма у вокальній ліриці галицьких композиторів другої половини XIX – початку XX століття. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2013. Вип. 27. С. 38–52.
 5. Лопатинський Я. *Солоспіви*. І збірка / упоряд. М. Логойда ; авт. передм. Л. Ярославич. Львів : Спів Митуси, 1999. 52 с.
 6. Молчанова Т. *Про вчителя моє найкраще слово...*
URL: <https://lnma.edu.ua/pro-vchytelya-moe-najkrasche-slovo> (дата звернення: 28.06.2023)
 7. Нижанківський О. *Солоспіви* / упор. М. Логойда ; авт. біогр. дов. Р. Сов'як. Львів : Спів Митуси, 1997. 60 с.
 8. Січинський Д. *Солоспіви* / упор. М. Логойда, вступ. ст. С. Павлишин. Львів: Спів Митуси, 1997. 48 с.
-

**ТВОРЧА СПІВДРУЖНІСТЬ
СПІВАКА І КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА
(особиста співпраця з Ярославою Матюхою)**

Упродовж майже двадцяти років я маю честь, можливість і задоволення працювати з прекрасною музиканткою, концертмейстеркою і педагогом Ярославою Матюхою. Без перебільшення можу сказати, що Ярослава Степанівна як фахівець і людина має великий вплив на мою творчу та педагогічну діяльність.

Наша співпраця почалася 2004 року, коли я «перейняла естафету» від Олександри Ленишин, яка разом з Ярославою Матюхою активно концертувала в музеї С. Крушельницької у Львові у 1990-х – на початку 2000-х років. Символічно, що наша співпраця починалася в стінах дому великої співачки, як і початки діяльності Ярослави Матюхи, що були тісно пов'язані з іменем Соломії Крушельницької. Адже вона ще студенткою консерваторії почала свій творчий шлях у класі Одарки Бандрівської, племінниці та учениці славетної співачки. Як педагог Дарія Карлівна сповідувала принципи навчання своєї тітки і передавала їх своїм учням, таким чином зберігаючи і продовжуючи традиції галицької вокальної школи.

Для мене, як камерної співачки, Ярослава Степанівна не лише концертмейстер, а передусім педагог. Її поради та зауваження щодо виконання того чи іншого твору для мене були і є надзвичайно цінні. Ярослава Матюха часто згадує, як Дарія Карлівна Бандрівська прекрасно показувала співакам, як потрібно співати, вказувала на недоліки звукодобування. Ярослава Степанівна, хоч не демонструє голосом, проте завжди влучно зауважує правильність чи хибність взяття звуку, певні вади щодо трактування твору.

Важливі вказівки Я. Матюхи щодо інтерпретації твору, щодо чіткості дикції, фразування, динаміки, правильних штрихів, конкретного стилю твору, проспівування (а не декламування) нот допомагали мені як у власному виконанні, так і в роботі зі студентами. Я в захопленні від її дивовижного вміння втілити в мініатюрі

точність вкладеного у твір задуму, почути й розкрити безліч змістовних шарів. Ярослава Степанівна докладно працює над кожним твором, не допускаючи навіть натяку на недобросовісність. Її ставлення до своєї праці та партнерів-співаків завжди захоплювало і надихало мене, спонукало до нових цікавих ідей, як, наприклад, до концертної програми до 100-річчя Анатолія Кос-Анатольського, де партію фортепіано виконувала Я. Матюха.

Від майстерності концертмейстера залежить дуже багато: настроїв, натхнення, впевненість соліста в собі. Усі наші виступи були справжнім єдиним цілим, майстерним дуєтом виконавців. На сцені з Ярославою Матюхою я завжди почувала себе впевнено та комфортно завдяки її досвіду й майстерності, а також умінню створити творчу атмосферу високого мистецтва. За час спільної діяльності наш творчий доробок нарахував понад 70 концертів, які відбулися на різних сценах та музичних майданчиках Львова, Івано-Франківська, Тернополя, Луцька, Дрогобича, Стрия, Самбора, Коломиї, а також в Таллінні, у Тарту (Естонія).

Цікавим сценічним досвідом була наша участь у міжнародному проєкті «Оперні подорожі» («Opernreisen»), який організували для туристів з Німеччини, Австрії та Швейцарії туристичні агенції цих країн разом із працівниками музею Соломії Крушельницької. Учасники акції, а це переважно меломани, мали можливість оглянути Львів, познайомитися з пам'ятками музичної культури нашого міста, переглянути вистави у Львівській опері, відвідати музей Соломії Крушельницької.

Завершальним акордом екскурсії був концерт у салоні музею. Програма концерту, яку ми створили для цієї акції, складалася з двох частин. У першій звучали арії з оперного репертуару Крушельницької, у другій – солоспіви українських композиторів та українські народні пісні. Концерт завершувався старогалицьким романсом Віктора Матюка «Родимий краю», саме цим твором Соломія Крушельницька завершувала свої легендарні концерти.

Впродовж 2004–2018 років відбулося понад 50 спільних із Я. Матюхою концертів. Публіка захоплено сприймала наше виконання, особливо другу частину програми, вимагаючи повторити твори, які особливо сподобалися, на «біс». Учасники «Оперних

подорожей» у відгуках, що друкувалися на сайтах міжнародних туристичних агенцій, підкреслювали високий професійний рівень «живих» концертів у музеї, оригінальність їхньої програми.

Другою складовою нашої співпраці з музеєм Соломії Крушельницької у Львові були концерти під час урочистих заходів, які відбувалися щороку в день народження співачки. Програма цих концертів представляла її оперний і камерний репертуар. З цією програмою під час ювілеїв Крушельницької ми виступали не тільки у Львові, а й у Києві, Тернополі, Самборі. У 2017 році нас запросили взяти участь у Міжнародному проєкті «Мистецькі зустрічі» до 145-річчя Соломії Крушельницької, організованому музеєм спільно з управлінням культури ЛМР та Конгресом українців Естонії. У рамках проєкту відбулися два концерти (28.10 у Тарту, 29.10 у Таллінні).

У співпраці з музеєм відбувалися тематичні концерти, зокрема, «Франкове слово в музиці», концерт-вшанування пам'яті Анни Крушельницької, до ювілеїв Олександри Любич-Парахоняк, Станіслава Людкевича, Василя Барвінського, Миколи Колесси, Анатолія Кос-Анатольського, Остапа та Нестора Нижанківських. Ми часто виступали на відкриттях виставок («На вершині світової слави», «Музичні видавництва Галичини», «Відома й невідома Соломія Крушельницька», «Високоповажному і дорогому Професорові», «Скарби Соломіїного дому», «Музичні видавництва Галичини») і презентаціях книг, як-от: «Міста і слава», спогади про Колессу.

Були цікаві проєкти, які відбулися під керівництвом Ярослави Матюхи. Це два вокальні цикли «Пісень кохання» Й. Брамса (ор. 52, ор. 65), «Іспанські пісні кохання» Р. Шумана та «Любовні забави» Г. Гофмана, написані для вокального квартету в супроводі фортепіанного дуету. Робота над циклами разом зі співаками Софією Паламар (пізніше Марфою Шумковою), Василем Понайдою, Юрієм Трицецьким була досить непростою, але завдяки ентузіазму та позитивній енергетиці Ярослави Степанівни, було вивчено непростий нотний текст, де велику роль приділялося інтонації, злагодженому ансамблю, чіткій і правильній вимові німецького тексту. Результат нашої праці проявився серією

успішних концертів у супроводі фортепіанного дуету в складі Уляни Молчко та Олександри Німилович різними містами України, в тому числі й у залі ЛНМА імені Миколи Лисенка.

Важливим результатом (чи то підсумком) нашої співпраці з Ярославом Матюхою є видання нотних збірників (мій комп'ютерний набір та упорядкування, Ярослава Матюха – музичний редактор). Це збірники солоспівів А. Кос-Анатольського з мого репертуару, до 100-річчя від дня народження композитора (2009), та збірник «Мелодії душі», до якого увійшло 47 невідомих солоспівів, що були в рукописах приватного архіву А. Кос-Анатольського і опубліковані вперше у 2011. Збірник вокальних творів Богдана Дрималика, присвячений 115-річчю від дня народження композитора вийшов у 2014 році.

Вагомою була праця над записами двох компакт-дисків (партія фортепіано – Я. Матюха): «Осінній вальс», який складався з 18 солоспівів А. Кос-Анатольського (2011) та «Галицький солоспів», присвячений 140-річчю від дня народження Соломії Крушельницької. До нього увійшло 16 солоспівів композиторів Галичини (2012).

Дуже люблю, коли Ярослава Степанівна приходить до мого класу в ЛНМА ім. М. Лисенка, щоб послухати студентів і висловити свою думку, пораду чи побажання. У рамках святкування 50-річчя кафедри концертмейстерства академії відбулися наші спільні концерти за участі студентів мого класу і класу Ярослави Матюхи: це вшанування пам'яті професора Мирослави Логойди та до ювілею Остапа і Нестора Нижанківських.

Безмежно дякую долі, що звела мене з такою непересічною особистістю та яскравою виконавицею, як Ярослава Матюха.

**LITTERIS ET ARTIBUS
ТЕТЯНИ МОЛЧАНОВОЇ**

«Litteris et Artibus» (латиною «науки та мистецтва») – цей напис на фронтоні головного корпусу Національного університету «Львівська політехніка» чомусь пригадався мені, коли я обдумувала формат написання статті про Тетяну Молчанову.

Є особистості, талановиті в усьому: і в науках, і в мистецтвах, чие життя не вкладається в рамки уявлень про звичайну біографію людини. Саме такою постає вихованка Дрогобицького державного музичного училища (тепер – Дрогобицький музичний фаховий коледж імені В. Барвінського) Тетяна Олегівна Молчанова (з дому – Бондаренко) – доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри концертмейстерства Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка (2017–2022).

Т. Молчанова була членкинею Вченої ради для захисту дисертацій, запрошеною професоркою (Польща), сталою членкинею журі міжнародного конкурсу концертмейстерів «AMADEUS» (Харків), вона є авторкою численних публікацій із питань концертмейстерства (монографій, навчальних посібників, наукових довідників, енциклопедії, статей і методичних розробок). Блискуча теоретичка концертмейстерства, вона стала авторкою першого навчального посібника з питань цього фаху в Україні. Йдеться про «Мистецтво піаніста-концертмейстера» (2001, видання друге, доповнене, перероблене у 2007). Також у її доробку – перша монографія «З історії ансамблевого музикування» (2005), упорядкування та редагування збірки про видатну концертмейстерку, заслужену артистку України Ярославу Матюху «Мистецтво бути “другою”» (2009), «Мала енциклопедія піаніста-концертмейстера, артиста камерного ансамблю» (2013), енциклопедичний довідник «Галицька концертмейстерська школа» (2014), енциклопедія «Пианисты-концертмейстеры, артисты камерного и фортепианного ансамбля» (2015), друга монографія «Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика» (2015), «Самоосвітня діяльність піаніста-

концертмейстера: теоретичний аспект» (2021), п'ять випусків «Анотованого бібліографічного покажчика літератури з питань концертмейстерства» (1989, 1994, 1999, 2008, 2022), а також навчально-методичні праці й статті (понад 150). Всі вони є важливим внеском у набуття знань, умінь і навичок зростаючого покоління піаністів, які у майбутньому оберуть фах концертмейстера.

Народилась Тетяна Олегівна 3 квітня 1956 року в прекрасному місті Стрию, яке має давні мистецькі традиції. Свого часу тут жили та працювали відомі галицькі митці Остап і Нестор Нижанківські. У Стрийській гімназії навчався композитор Філарет Колесса. У 30–50-і роки ХХ ст. тут існувала філія Львівського Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. У Народному домі, який був осередком діяльності українських інституцій, чарували слухачів своїм співом провідні оперні співаки європейського класу – Модест Менцінський, Олександр Мишуга, Орест Руснак, Зіновій Дольницький. Тут функціонували українські товариства «Просвіта», «Міщанська бесіда», хор «Стрийський Боян», «Союз українок». На сцені Народного дому виступала трупа українського актора і режисера Миколи Садовського (Тобілевича) з неперевершеною Марією Заньковецькою. Читав свої поезії Іван Франко, який неодноразово відвідував місто. А Лесь Курбас організував 50-річний ювілей українського театру в Галичині. Виступав піаніст і композитор В. Барвінський. А обійстя О. Бобикевича свого часу було осередком культурного життя міста. У Стрию гостювали митрополит Андрей Шептицький, співачка Соломія Крушельницька та багато інших знаних особистостей.

Батьки Тетяни Олегівни були високоосвіченими інтелігентними людьми, дуже любили музику. Хто, як не донька, скаже краще про своїх батьків: «Я зростала у прекрасній, дружній родині, безмежній любові та щирості, повазі та взаєморозумінні, де не існувало подвійних стандартів, де “бути найкращим” не означало “бути вищим за інших”, а “бути гідним у професії, житті”, де виховували власним прикладом, формували особистістю, стверджуючи, що нею не народжуються, а нею стають. А ще – дуже любили музику...» (зі сторінки Тетяни Молчанової на фейсбуці, 3.04.2020).

Стрийська музична школа (тепер – ім. О. Нижанківського) надала початок якісній ґрунтовній базовій музичній освіті Тетяни Олегівни в класах педагогів О. М. Новицької та Д. Р. Каленюк. У ювілейній статті про матір її донька так оповідала про цей період: «У музичній школі вона навчалась в класі фортепіано у поважної галичанки – Ольги Михайлівни Новицької, яка свого часу приятелювала із відомим композитором Анатолем Кос-Анатольським. Вчителька прищеплювала мамі інтерес до мистецтва, залучаючи до класних і шкільних концертів, і навіть підготувала до участі у конкурсі юних піаністів, який проходив у Львові. Мати і дотепер зберігає збірку нот з творів українських композиторів, якою нагородили тоді її» [3, с. 96].

Наступна сходинка на творчому шляху – Дрогобицьке державне музичне училище, яке закінчила з відзнакою у класі фортепіано у викладачки Є. Г. Косинської – «талановитого педагога, яка справляється з усіма поставленими завданнями і будь-якими труднощами у щоденній викладацькій роботі... Поле діяльності викладача-методиста Євгенії Косинської є багатограним і насиченим... Високий професіоналізм випускників класу став надійним фундаментом для наступних звершень. Так, Т. Бондаренко-Молчанова зараз є доктором мистецтвознавства, професором та завідувачем кафедри концертмейстерства ЛНМА ім. М. В. Лисенка» [1].

Наполегливість у навчанні, бажання вдосконалити набутий фах спонукають молоду піаністку після закінчення училища вступити до Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка, де вона навчається у викладачів Н. В. Грамотєєвої (фортепіано), М. О. Логойди (концертмейстерський клас), Л. Т. Онищенко (камерний ансамбль).

Навчання, а передусім професійне спілкування з викладачем класу концертмейстерства Мирославою Олександрівною Логойдою, її безмежна любов до музики, до співу захопило студентку (як у свій час і авторку цієї статті). Тетяна Олегівна з вдячністю згадує: «Мирослава Олександрівна закохана у свій фах, любить своїх студентів як власних дітей, вміє в кожного виховати любов до музики, співу. Я щиро завдячую їй за свою неймовірну любов

до музики. Та що найважливіше – вона зуміла прищепити мені любов до концертмейстерства – фаху, який я обрала у майбутньому (саме в її класі я навчалася азам цієї професії). Це був такий поштовх, що я і дотепер не можу зупинитися. Я не лише працювала концертмейстером, а й нині викладаю концертмейстерський клас, пишу монографії, навчальні посібники, енциклопедії, статті, і навіть захистила докторську дисертацію, обравши саме цю тему для захисту. Адже намагаюся привернути увагу до цього фаху – піднести на вищий щабель роль концертмейстера у спільному виконавському процесі, примусити виконавців гідно оцінити музиканта. Саме Мирослава Олександрівна виховала у мене цю любов, цей професійний патріотизм...» [2].

Ще будучи студенткою, Тетяна Олегівна розпочинає свій шлях концертмейстера. З 1979 року працює концертмейстером кафедри сольного співу (класи народного артиста СРСР П. Кармалюка, В. Підоріної), також кафедри оперно-симфонічного та хорового диригування (клас хорового диригування народного артиста України Є. Вахняка) Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка (ЛДК). Водночас із метою вдосконалення своєї професії вона вступає до асистентури-стажування при кафедрі концертмейстерства Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського (тепер – Національна музична академія України), до класу заслуженої артистки України, професора Р. Т. Голубевої, яка мала величезний досвід музиканта-виконавця, виступаючи з відомими виконавцями. Професор із глибокою ерудицією, високим інтелектом, виховувала у своїх студентів зацікавленість, допитливість розуму, ясність і чіткість у мисленні, сприяла гармонійному розвитку особистості й наполегливості в роботі, досконалості в пізнанні таємниць концертмейстерського фаху. У Р. Т. Голубевої навчались і випускниці нашого музичного коледжу О. Дмитрієва, Я. Гордельянова (вони також вихованки Є. Г. Косинської).

Тетяна Олегівна мала і величезний досвід концертно-виконавської діяльності. Виступала зі співаками: заслуженими артистами України Г. Кузовковим, Б. Хідченко; В. Цімурою, Б. Косопудом, М. Митник-Грабовою, К. Чернет, В. Пономаренком; інструменталістами: М. Крижанівським, О. Кириловим (скрипка). Плідна

співпраця поєднала Тетяну Олегівну і заслужену артистку України, солістку Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької Н. Романюк. На Львівському телебаченні вона має фондові записи з такими солістами, як заслужені артисти України Г. Кузовков, Б. Хідченко; М. Митник-Грабова.

Отримавши таку високопрофесійну освіту, Тетяна Олегівна стає викладачем ЛДК ім. М. Лисенка. Який вона педагог? Який вплив має на студентів, чого їх навчає? Я неодноразово запитувала себе, згодом студентів, які в неї навчалися. Вона навчає головного в професії музиканта – музиці. На її уроках фактично формується музичний світогляд кожного студента. Вона прищеплює любов до фаху піаніста-концертмейстера, навчає азів цієї професії, прагне якомога більше вкласти в майбутнього спеціаліста. У її уроках – її естетика, її «камертон вимог». Зрештою, у них міститься навіть більше – вона намагається допомогти кожному студентові досягнути феномен цієї професії у безперервному русі історії, довести унікальність мистецтва піаніста-концертмейстера, яке є особливим різновидом спільної гри, що базується на двох детермінантах – самоцінність як складова фахової довіри до себе з вільним самовисловлюванням кожного з виконавців дуету та єдність загального музичного простору для обох, яку вона визначає як «працю у взаємодії». Тетяна Олегівна вчить неодмінно «налаштовуватись» на паритетність піаніста-концертмейстера і соліста, не дозволяючи ставити його на другу сходинку в спільному виконавському процесі.

Нестримна жага до пропаганди мистецтва піаніста-концертмейстера спонукають Тетяну Олегівну до проведення зі студентами свого класу цікавих тематичних концертів, композиторська географія яких вражає: «Вокальна лірика Людвіга ван Бетховена» (1993), літературно-музичний вечір пам'яті Лесі Українки (1994), «Чарівний світ музики Е. Гріга» (1995), «Вокальна та інструментальна музика композиторів США» (1996), «Вокальні твори композиторів Польщі» (1998), «У старовинному стилі» (2001), «Французька музика ХІХ ст.» (2001), «Музика вічності» (2002), «Циклічна форма у вокальній та інструментальній музиці» (2003),

музично-поетична композиція «Мій день і ніч, мій захід і мій схід...» (2003), «Світ дитини» (2004), «Музична шекспіріана» (2005), «Концерт в концерті» (2005), «Концерт італійської вокальної музики» (2006), «Музика Моріса Жозефа Равеля» (2007), «Вечір пам'яті Л. Ревуцького» (2007), «Вокальна лірика Вільгельма-Ріхарда Вагнера» (2008), «Невідомий... відомий Дж. Пуччіні: до 150-ліття з дня народження» (2008), «Італійська вокальна музика: від К. Монтеверді до Г. Доніцетті» (2009), «Мистецтво піаніста-концертмейстера» (2010), «Образи любові: Концерт до 200-річчя від дня народження Ф. Шопена» (2010), «Вокальна музика композиторів Німеччини і Франції» (2010), «Ноктюрн» (2011), «Мистецтво, до якого завжди звертаються...» (концерт з творів Ф. Крейслера) (2012).

А з 2011 року вона стала авторкою цікавого творчого проєкту «Маловідомі жінки-композитори». Гортаючи сторінки програм цих концертів, усвідомлюєш, яка прекрасна музика створена талановитими, несправедливо забутими жінками-композиторками різних країн та епох. Знайомтесь – разом зі своїми студентами вона відкривала слухачам творчість німецьких композиторок – Фанні-Цецилії Мендельсон-Гансель, Клари-Жозефіни Вік-Шуман; французенок – Елізабет-Жак де ля Герр, Жанни-Луїзи Фарранк, Лілі Буланже, Сесіль Шамінад, американки – Емі-Марсі Чейні-Біч, хорватки – Дори Пеячевіч. Не оминула своєю увагою й українських композиторок: Людмилу Левітову, Марію Завалішину, Юдіф Рожавську, творчість яких також у забутті.

Тетяна Олегівна читає лекції та проводить вебінари для викладачів і концертмейстерів музичних закладів України. Є знаною не лише в Україні, а й за кордоном: читає курс «Warsztaty Artystyczne» на кафедрі музики Університету ім. Я. Длугоша (Ченстохова, Польща); регулярно проводить майстер-класи й читає лекції в Академіях музики в Лодзі, Вроцлаві, Катовіцах, Бялистоку, у музичних школах I та II рівнів у Велюні, Ольштині, Дивітах, Поддембіце, Семятичах, Ельку (Польща).

Як науковець, Тетяна Олегівна є опоненткою багатьох дисертаційних досліджень – її запрошували до співпраці Вчені ради для захисту дисертацій Національної музичної академії (Київ),

Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського, Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

Тетяна Олегівна – сталий член журі Міжнародного конкурсу піаністів ім. М. Тарнавецької (Лодзь, Поддембіце, Польща), а також міжнародного конкурсу концертмейстерів «AMADEUS» (Харків), про який говорить, що «це єдине музичне змагання у європейському просторі, де на першу сходинку виконавського тандему поставлено піаніста-концертмейстера».

Серед її студентів дипломанти Міжнародних і Всеукраїнських конкурсів у номінації «кращий концертмейстер», магістранти, асистенти-стажисти.

З 2017 по 2022 роки Тетяна Олегівна очолювала кафедру концертмейстерства Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Активно і заповзято, що властиво naturі Тетяни Олегівни, вона взялася за цю ділянку роботи. Розуміючи й усвідомлюючи значення та затребуваність піаніста-концертмейстера в сучасних умовах, підвищення його професійного рівня, разом із викладачами кафедри концертмейстерства і кафедрою академічного співу у 2017 році було проведено конкурс на найкраще виконання оперних сцен. Конкурс мав шалений успіх. Як відомо, успіх будь-якого спектаклю в театрі великою мірою залежить від оперного концертмейстера, який вивчає партії з кожним співаком, поєднує їх у загальний ансамбль, дуєт чи тріо, співпрацює з режисером і диригентом на загальних співанках. І лише потім відпускає до симфонічного оркестру, з яким відбувається, переважно, лише 1–2 репетиції (т. зв. генеральні). У студентів була унікальна можливість пізнати основи роботи концертмейстера цього напрямку.

Наступним кроком стало запровадження і проведення музичного фестивалю «Мистецтво піаніста-концертмейстера» (2017–2022), в якому кожен викладач кафедри презентував концерт силами студентів свого класу та солістів-ілюстраторів. Як зазначила на відкритті фестивалю Тетяна Олегівна: «Фестиваль мав мету привернути увагу й наголосити на важливості ролі піаніста-концертмейстера. Прагнули змінити зневажливе ставлення до

цього музиканта, якого деякі зі солістів і надалі вважають другорядним, по відношенню до соліста – фоновим». У 2020 році фестиваль був міжнародним. Невтомна енергія, творчий запал Тетяни Олегівни й бажання розширити географію учасників фестивалю допомогли запросити на цей фестиваль гостей з Білоруської державної академії музики, які познайомили слухачів із вокальною та інструментальною творчістю композиторів Білорусі. Також виконавців з Вищої школи музичних мистецтв Братислави, Інституту музики та образотворчого мистецтва Пряшівського університету, які презентували вокальну музику композиторів Словаччини. На цей фестиваль повинні були завітати і переможці Дев'ятого Міжнародного конкурсу концертмейстерів «Amadeus» (Харків).

Тетяна Олегівна запровадила і провела колоквіум із питань концертмейстерства для студентів усіх курсів. У методичній розробці питань колоквіуму авторства Т. О. Молчанової зазначено: «Процес навчання студентів з фаху «концертмейстерський клас» повинен спрямовуватися не лише на розширення кордонів репертуарної орієнтації, розкриття творчого потенціалу музиканта цього профілю, а й на набуття відповідних теоретичних знань і навиків, та вміння застосовувати їх у роботі, розвитку здатності самостійно працювати, що у подальшому надасть йому можливості підійти до вирішення більш серйозних теоретичних питань» [4]. Без сумніву, такий колоквіум, який охоплює різноманітні питання роботи концертмейстера, сприятиме поповненню обсягу теоретичних знань та їхнього практичного застосування з метою формування загальної культури музиканта, підвищення його фахового рівня.

У цьому контексті цікавою подією для Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка стала студентська науково-практична конференція «Фах “піаніст-концертмейстер”: шлях до майстерності», яку було організовано у лютому 2020 року, а також творча олімпіада (як один із видів проведення колоквіуму) із питань концертмейстерства.

Одним із важливих моїх професійних досвідів (у контексті ознайомлення з рівнем підготовки студентів із концертмейстер-

ського класу) стало відвідування конкурсу «Чи вмію я читати а *prima vista*?» (2018), який запропонувала проводити Т. О. Молчанова. Адже вона вважає, що цей «навик, надзвичайно важливий для піаніста-концертмейстера. Він є необхідним у повсякденній роботі концертмейстера, коли треба опанувати велику кількість нотного матеріалу та інколи (що казати?) за короткий термін часу. Чи володіють цим навиком студенти...?». Це спробували довести на цьому конкурсі. У конкурсі брали участь студенти I курсу академії, які демонстрували свої вміння і навички в мистецтві а *prima vista* (читання з аркуша), здобуті у закладах передвищої музичної освіти (музичні училища, коледжі). Умови конкурсу: попередній виступу, за годину студенти отримують твір, із яким мають ознайомитись і вивчити, а безпосередньо перед виступом отримують ще один твір, який мають одразу виконувати (завдання не з легких). Підтримують студентів солісти кафедри.

Тетяна Олегівна цікавиться новітніми тенденціями в галузі навчання такої важливої професії, як піаніст-концертмейстер. Йдеться про такий інноваційний напрям як *vocal coach* – доволі популярний у країнах Європи та США, і відсутній в Україні. Вона пропонує впровадити цей курс до програм навчання магістрів на фортепіанному факультеті вищих навчальних музичних закладів, курсу, який матиме назву «*vocal coach*» («тренер вокалістів»), який охоплюватиме дворічний курс навчання (5–6 курси) у вищому навчальному музичному закладі та покликаний підготувати магістрів до роботи висококваліфікованого оперного/вокального концертмейстера європейського рівня. Курс поєднуватиме теоретичний і практичний напрями та може бути визначений як спецкурс або навчальний курс. Головним важелем вступу на цей курс постає чітке усвідомлення магістра свого професійного майбутнього, особистісна мотивація з орієнтацією на вибір фаху «*vocal coach*».

Тетяна Олегівна є дописувачем літературно-мистецького та громадсько-політичного часопису «Дзвін» (рубрика «Мистецька палітра»), в якому шанувальники знайомляться з видатними посталями української музичної культури: О. Нижанківським («Трудом залізним торований шлях...»), Н. Нижанківським («Гідний спадкоємець батьківських традицій»), О. Мишугою («Так лише

досвітній соловей сам себе виспіває без жалю!»), С. Крушельницькою («Її життя – музика»), Я. Матюхою («Vivat, Славо!»), В. Ігнатенком («Лицар співу»), Л. Божко («У кращих традиціях бельканто»), Л. Кияновською («Музичний мислитель»), І. Пилатюком («Династія», про династію родини Пилатюків) та іншими.

А ще Тетяна Олегівна захоплюється одним із різновидів декоративно-прикладної творчості – робить жіночі прикраси – намиста, вироби з бісеру, напівкоштовних камінців, які носить сама, дарує друзям. Це своєрідне хобі приносить їй відпочинок, моральне задоволення. Під час роботи над цим розмірковує про майбутні цікаві проекти та ідеї.

Талановита людина – талановита в усьому: *Litteris et Artibus* (і в науках, і в мистецтвах). Невтомна і наполеглива, заповзята і цікава своїми пошуками, Тетяна Олегівна йде далі. Кожен її день – це черговий крок до самовдосконалення, прагнення відкрити фах концертмейстера для майбутнього покоління музикантів, бо саме у цьому – секрет її досягнень. Побажаємо ж Тетяні Олегівні подальших успіхів на стежині її відданої любові до професії піаніста-концертмейстера. Нехай її сьогоднішня буде сповнено натхненням і новими відкриттями, надає крил, знаходить гармонію в серці, а завтрашній день готує перспективи та успіх, надихає на нові справи та перемоги!

Література

1. Денис О. Понад півстоліття відданість роботі у Дрогобицькому музичному коледжі ім. В. Барвінського.
URL: <http://new.ddmu.org.ua/2020/04/21>
2. Молчанова Т. Про Вчителя моє найкраще слово (з нагоди 80-ліття від дня народження професора ЛНМА ім. М. Лисенка Мирослави Олександрівни Логойди).
URL: <https://lnma.edu.ua/pro-vchytelya-moe-najkrasche-slovo/>
3. Молчанова О. Секрет її успіху (слово про матір в день ювілею).
Дзвін. 2011. № 3. С. 95–97.
4. Молчанова Т. Питання до колоквиуму з концертмейстерства: для студентів фортепіанного факультету – фах «концертмейстерство»: методична розробка. Львів, 2017.

МЕТОДИЧНІ ДОМІНАНТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОГО ФАХУ ЛІДІЇ НІКОЛАЄВОЇ

Концертмейстерська діяльність є надзвичайно цікавою та актуальною сферою в питанні вивчення досвіду засновників та відомих представників Львівської фортепіанної школи. Для майбутніх поколінь важливими джерелами інформації послуговують дослідження, що висвітлюють особливості виконавсько-педагогічних традицій різних піаністичних та концертмейстерських шкіл та розкривають методичні та педагогічні аспекти видатних українських концертмейстерів.

Аналізуючи діяльність Львівської концертмейстерської школи кінця ХХ століття, варто згадати таких педагогів, як Т. Я. Лагола-Баб'як, Я. С. Матюха тощо, які стояли біля витоків створення кафедри та стали продовжувачами її традицій. Однією із яскравих представників є відома науковиця, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка, піаністка-концертмейстерка Лідія Михайлівна Ніколаєва, яка виховала цілу плеяду професійних концертмейстерів, серед яких А. Іванюшенко, І. Соланський, Н. Якимів, О. Бондарець, О. Маркевич, О. Гоблик, У. Попович, О. Шиманська, О. Ткаченко, О. Янкевич, О. Гав'юк, М. Бабиц, А. Шевченко [2].

Для аналізу методичних та педагогічних домінант концертмейстерського фаху Лідії Михайлівни необхідно розглянути досвід викладача в контексті піаністичних шкіл, традиції яких вона вбирала протягом свого професійного становлення.

Перші важливі кроки на шляху до професійної освіти Лідія Михайлівна зробила, вступивши до Житомирського музичного училища імені В. С. Косенка. Наставником та педагогом зі спеціальності була Ірма Георгіївна Хубіарова, учениця Ольги Жукової (вчилася у В. Софроніцького). Лідія Михайлівна згадує п. Ірму як чудову викладачку, яка прищеплювала своїм студентам любов до високого мистецтва, розвивала їхній мистецький світогляд, рекомендуючи літературу для читання та записи для слухання. Педагогом з концертмейстерського класу була Кольчинська Зінаїда

Йосипівна, а вокалісткою-ілюстратором була Ніна Охатріна (мецо-сопрано) [2].

Надалі Лідія Михайлівна продовжила навчання у Львівській консерваторії (спочатку заочно), де їй надзвичайно поталанило з викладачами. Вчилася у класі доньки М. Ф. Колесси Ксенії Миколаївни Гелитович та активно інтерпретувала твори одного з яскравих представників Празької школи. Також Лідія Михайлівна належить до однієї з перших дослідниць, що вивчали фортепіанну творчість композитора [2].

Педагогом із концертмейстерського класу у Л. Ніколаєвої була Тетяна Ярославівна Лагола-Баб'як (1930–2021) – славетна концертмейстерка П. Кармалюка, В. Ігнатенка, О. Врабеля, Л. Божко, О. Дарчука, М. Байко, першовиконавиця камерно-вокальних та камерно-інструментальних творів багатьох львівських композиторів (зокрема, С. Людкевича, Є. Козака, А. Кос-Анатольського), в класі якої плекали любов до українського солоспіву.

Лідія Іванівна Цьокан-Савицька (1930–1994) – викладачка з камерного ансамблю, яка в науковій та творчо-виконавській діяльності пропагувала камерно-інструментальну творчість таких українських мистців, як Р. Сімович, С. Людкевич, Н. Нижанківський, В. Флис, Й. Коффлер та інших [2].

Теоретичні дисципліни викладали світила української музикознавчої науки – С. С. Павлишин (історія музики), А. Нікодемівич (поліфонія), Я. В. Якуб'як (поліфонія). Великого впливу щодо скерування в наукову діяльність Лідія Михайлівна отримала завдяки активній участі в Студентському науковому товаристві, яке очолювала Н. Б. Кашкадамова [2].

Після закінчення ЛДК імені М. В. Лисенка у 1975 році (зараз ЛНМА імені М. В. Лисенка) Лідія Ніколаєва навчалась заочно (1978–1982) в аспірантурі при відділі музикознавства ІМФЕ імені М. Т. Рильського і захистила дисертацію «Образно-стильовий вплив фольклору на жанр сонати в українській фортепіанній музиці» (1983) під керівництвом І. Ф. Ляшенка (рецензент М. П. Загайкевич). У цей період у відділі працювало сузір'я українських музикознавців: М. П. Загайкевич, Т. П. Булат, А. Калениченко, Б. М. Фільц, А. К. Терещенко, А. І. Муха, Л. О. Пархоменко з окрасою музичної науки, корифеєм – М. М. Гордійчуком [2].

Зважаючи на такий бекграунд і можливість перейняти колосальний досвід викладацького колективу, не дивно, що в класі Лідії Михайлівни тонко, але стійко закладались основи, що були фундаментом для Львівської фортепіанної школи ХХ століття, а саме: увага до піаністичного апарату; якнайбільш точне осмислення і «бачення» деталей нотного тексту; знаходження правильного емоційного стану та змістовної наповненості музики і, відповідно до останнього, колористики звучання інструмента.

Численні статті професорки та не менш численні спогади колишніх студентів і колег дозволяють нам окреслити основні педагогічні принципи, якими керувалась Лідія Михайлівна у своїй роботі.

Анна Іванюшенко, колишня студентка Лідії Михайлівни, а зараз провідна концертмейстерка кафедри струнно-смичкових інструментів ЛНМА, клавесиністка, керівник оркестру барокової капели, старша викладачка кафедри спеціального фортепіано, згадує: «...концклас перетворився на другу спеціальність, став улюбленим уроком, на який завжди хотілося йти і до якого завжди намагалось підготуватися якнайкраще. Викладач-профі, викладач-психолог, викладач-старший друг, Лідія Михайлівна на своїх уроках щедро ділилась секретами майстерності, кожного разу вражаючи своєю ерудицією, знанням репертуару, захоплюючи розкішним володінням інструментом і, водночас, інтелігентністю найвищого гатунку. Після уроків Лідії Михайлівни кожного разу хотілося стати хоч трішки схожою на неї: знати, вміти, розуміти і, що не менш важливо, могли так влучно пояснити іншим...» [2, с. 79–80].

Зі словами глибокої вдячності згадує уроки в Лідії Михайлівни лауреат Міжнародних конкурсів, Аліна Шевченко, яка працює корепетиторкою в Оперному театрі Цюриха, Швейцарія: «Протягом всього життєвого шляху музикант зустрічає десятки викладачів. Думаю, що у кожного в пам'яті залишаються не тільки ті викладачі, з якими вони провели найбільшу кількість годин або років, а саме ті, хто на них найбільше вплинув та зумів передати найголовніше – любов до своєї справи та непереборну жагу творити у цій сфері. І саме таким педагогом є для мене Л. М. Ніколаєва. Вона повністю змінила моє уявлення про професію концертмейстера, передавши свою любов, пристрасть і захоплення улюбленим фахом!...» [2, с. 78].

Таку самовідданість можна було спостерігати не лише в захопленні власною справою, але і в детальному підході до всіх основних аспектів концертмейстерства.

Протягом років праці на кафедрі концертмейстерства, Лідія Михайлівна проводила ретельну підготовку фахових спеціалістів, яка була націлена на подальшу змогу студентів вирішувати музично-виконавські завдання не лише в якості концертмейстера в класах різних інструментів, але й у власній педагогічній роботі. Викладачка безперервно пропагувала професійне вдосконалення студентів, спонукала до опрацювання музичних творів шляхом заглиблення в тонкощі ансамблевого музикування.

Згадуючи уроки Лідії Михайлівни, зауважую, наскільки професійно вона поєднувала різні методи навчання та знаходила тонкий психологічний підхід до кожного індивіда. Викладачка користувалась ілюстративно-словесним методом, що полягав у наданні вербальних рекомендацій з урахуванням можливостей та емоційного складника учня, використовувала його прагнення до самоаналізу та спонукала до власного відкриття в сфері концертмейстерства. Заняття проходили не лише в обговоренні музичних аспектів, але включали в себе й розгляд не менш важливих мистецьких напрямків: літератури, архітектури, театральних новинок, бесід про музичні чи інші мистецькі явища, які надзвичайно розширювали коло поглядів, а також спонукали і до власних пошуків. Такий підхід укладав у студентів необхідні їм майбутні пошукові навички роботи над різними музичними творами.

Щодо ілюстративного аспекту, то незважаючи на те, що останні роки Лідія Михайлівна не мала змоги програвати твори, проте її надзвичайно тонке відчуття та глибока стильова і репертуарна обізнаність дозволяла педагогині відчутти проблемність у виконавстві кожного студента і вказати саме на те, що потрібно було змінити. До прикладу, Лідія Михайлівна, покладаючись лише на гострий слух, дуже вдало помічала «упущення» у технічно складних місцях, точно вказуючи, що тут не потрібно «так високо підіймати руку», або варто поставити «таку аплікатуру» із подальшим озвучуванням майбутньої вдалої пальцівки.

У співпраці з ілюстраторами, вокалістами чи інструменталістами Лідія Михайлівна була надзвичайно вимогливою та непохитною. До моменту ансамблевої «проби» студент повинен був бути абсолютно вишколеним і готовим. Це включало в себе усвідомлені «базові» знання композиторського стилю, епохи та її тонкощів; розуміння форми твору, знання текстового перекладу; у випадку співпраці з вокалістом, точності у виконанні виразових засобів та артикуляційних поміток. Ці складові були потрібні для досягнення останнього етапу – цілісності виконання в партнерстві та створенні єдиного художнього образу. Така вимога «підготовки» до зустрічі з ілюстратором формувала в студента певний обов'язок до відповідальності у навчанні, що також є одним із підходів до методів роботи.

Торкнувшись теми вокальної співпраці, хочу згадати про те, якої ваги надавала Л. М. Ніколаєва зв'язку музики та слова як основи самої суті концертмейстерства. Одним із перших та основних завдань для студентів було глибоке усвідомлення вербального, тобто словесного, при роботі над вокально-інструментальними творами. Це завжди було ключем для подальшого емоційного наповнення та виконавства, а також для можливого «підтекстування» інструментального викладу. Про глибокий зв'язок музики та слова можемо свідчити і з численних статей Лідії Михайлівни на цю тему та із багатьох досліджень аспірантів (О. Басси, Н. Харандюк, О. Гоблик), які захистили кандидатські дисертації під її керуванням [1], [7], [3].

Серед педагогічних принципів Лідії Михайлівни варто додати й критерії підбору студентського репертуару. Вони базувались не лише на «методичних рекомендаціях», а і, чи не перш за все, на прагненні збагатити внутрішній світ студента, розвинути необхідний і для кожного індивідуальний емоційний напрям. Саме тому одним із головних завдань Лідії Михайлівни було включення в репертуар зразків українського камерного вокального та інструментального мистецтва. Великий пласт належав творам українських композиторів, які професорка сама виконувала. Це твори М. Колесси, Н. Нижанківського та О. Нижанківського, Б. Лятошинського, В. Косенка, Б. Фільц, В. Барвінського, С. Людкевича.

Підсумовуючи, хотіла б згадати про ще один педагогічний підхід, який, особисто для мене, був відкриттям та відіграв надзвичайну важливу роль. Цей метод стосується факту певної студентської «креативності». Я безмежно вдячна своєму педагогові Л. М. Ніколаєвій за ту можливість у пошуку власних варіантів інтерпретації та свободу у виконавстві, яку вона надавала. Незважаючи на те, що ті ж самі вокально-інструментальні твори могли виконувати різні студенти, кожен мав право на індивідуальність та власний прояв творчої ініціативи. Лідія Михайлівна, безперечно, наводила нас на шлях, необхідний для досягнення стильової правди, коректного розуміння музики та емоційного осягнення, але власні студентські обґрунтування та спостереження в музиці завжди цінувала і ставила на «один рівень» з викладацькими. Це спонукало студентів до розширення власних кордонів та інтелектуального заглиблення в нотний матеріал.

Література

1. Басса О. М. Особливості розвитку західноукраїнської камерно-вокальної музики у першій третині ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Л., 2010. 20 с. укр.
2. Басса О. М. «У звуках музики живе її душа» (до ювілею Л. М. Ніколаєвої). *Українська музика* : науковий часопис. № 2 (40). Львів, 2021. С. 67–84.
3. Гоблик О. В. Музичні твори «AVE MARIA»: жанрово-стильовий аспект: дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Л., 2016. Режим доступу: <https://archive.org/details/sucho-id-goblyk>
4. Кафедра концертмейстерства / Львівська національна музична академія. Режим доступу: conservatory.lviv.ua > kafedry > kafedra-kontsertmejsterstva
5. Молчанова Т. Галицька концертмейстерська школа: енциклопедичний довідник. Львів, 2014.
6. Сторінки історії Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка / ред.кол.: Пилатюк І., Камінський В. та ін. Львів: Сполом, 2008.
7. Харандюк Н. Т. Діалог як принцип жанроутворення та форма буття камерно-вокального твору (теоретичний та виконавський аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Л., 2011. 19 с. укр.

СПОГАД ЮРІЯ ЛУЦІВА ПРО СПІВПРАЦЮ З АДОЮ КУШПЛЕР

Як згадує професор Луців, Ада Іванівна Кушплер потрапила на роботу до його класу зовсім молодою дівчиною, студенткою-випускницею. Нагадаємо, що тоді в сср існував порядок так званого розподілу, згідно з яким випускники вишів не самі обирали собі місця праці, їх скеровувала держава на відповідні посади, на яких мусили відпрацювати певний термін (3 роки). І тільки по закінченні цього терміну вони мали право змінити місце роботи. Побажання (або небажання) випускників тоді не враховували. Можна було, зокрема, опинитися дуже далеко від батьківської хати і не на улюбленій посаді.

Так от, згідно з розподілом, випускниця фортепіанного і диригентського факультетів консерваторії Ада Кушплер повинна була їхати на роботу до міста Хуст. Однак, враховуючи, з одного боку, нагальну потребу кафедри диригування в молодому спеціалісті-концертмейстері, з другого – вже наявний в Ади Іванівни досвід роботи в класі славетного хорового диригента Є. Вахняка, керівництво вишу запропонувало їй залишитись у рідному місті. До Хуста все ж довелося поїхати, але лише для оформлення відповідних документів. Справу ж із міністерством адміністрації вдалося успішно владнати.

Отож, як пригадує професор, вчорашня студентка, тим не менше, прийшла до нього без великої радості та палкого ентузіазму. Пояснюється це дуже просто – усім музикантам відомо, що робота в диригентському класі є чи не найважчим випробуванням для піаніста-концертмейстера. Адже доводиться грати величезний обсяг музичної літератури, при чому зовсім не піаністичної. І до того ж читати партитури (якщо це клас хорового диригування), або виконувати чотириручні перекладення, або (переважно) перекладення для двох фортепіано, тобто грати в дуеті з іншим піаністом у класі оперно-симфонічного диригування. Професор зауважив, до речі, що існування подібних видань (перекладень) є великим щастям для піаністів, бо інакше їм довелося б опановувати

читання партитур у різних ключах, що вже зовсім ускладнило б їхні завдання.

І до того ж грати доводиться саме «під диригентську руку», до чого піаністи здебільшого не дуже звикли, та й слава професора, як надзвичайно вимогливого і прискіпливого професіонала, додала б будь-якій вчорашній студентці певного остраху.

Отже, для початку професор перевіряв у новій піаністки якість читання з аркуша, залишившись задоволеним, надав перелік творів, які необхідно було взяти в бібліотеці й опрацювати до наступної зустрічі. Ада Іванівна конкретизувала, що була змушена повністю підготувати клавир цілої опери за тиждень. І вже перший наступний урок переконав Маестро, що в особі нового концертмейстера він має справу з людиною дуже професійною, надзвичайно обов'язковою та відповідальною, дисциплінованою та працелюбною. Отже, наявними виявилися всі якості, вкрай бажані для навчально-творчого процесу.

Ще однією особливістю роботи в класі професора Луціва були вечірні заняття, що починалися в другій половині дня і тривали в деякі дні до 23.00! Звичайно, повертатися в такий час додому самій молодій дівчині було не дуже доречно. Місія супроводжувати концертмейстера додому випадала, як правило, на студента Ігоря Кушплера (баритон, майбутній народний артист України, один із провідних солістів Львівської опери опановував у той час другий, диригентський фах). Цілком очікувано це переросло в романтичні стосунки і для професора закінчилося прогнозованим запрошенням на весілля. Так народилася неординарна сім'я українських музикантів, в якій згодом з'явилося дві доньки – піаністка Олена і мецо-сопрано Зоряна.

Наступним періодом спілкування Юрія Олексійовича та Ади Іванівни був час, коли вона обійняла посаду декана диригентського і вокального факультетів, а він вирішував адміністративні питання як завідувач кафедри оперно-симфонічного диригування.

Тут Ада Іванівна потрапляла не раз у складну ситуацію. Як представник адміністрації вона мусила обстоювати певні позиції у відповідь на пропозиції і вимоги завідувача диригентської кафедри, а стосувалися вони, переважно, введення в навчальні

програми низки предметів і дисциплін (а саме, можливість навчання для симфонічних диригентів будь-якого інструменту оркестру та постановки оперних уривків з професійними вокалістами) на його переконання, вкрай необхідних для студентів-диригентів. Це переконання базувалося, зокрема, на вивченні професором програм провідних музичних закладів не тільки колишнього союзу, але й США, Канади, Франції, Німеччини та інших країн, в яких бував Юрій Олексійович і з яких, зокрема, привозив відповідні методичні матеріали. За свідченням маестро, в столичній, тобто Київській, консерваторії на той час подібні дисципліни реально ігнорувалися. На щастя, Ада Іванівна добре знала специфіку навчального процесу в диригентському класі і розуміла доцільність побажань професора Луціва – це дуже допомагало знайти бажане порозуміння й компроміси з можливостями штатного розкладу та бухгалтерії. Іноді, як згадує професор, декан і зі свого боку виступала з деякими ініціативами щодо творчих питань. Напрацьовані гарні робочі та суто людські стосунки дуже ставали в пригоді!

Основними аспектами педагогічної роботи професора Луціва були такі вимоги: найперше, перед безпосереднім технічним опрацюванням твору зробити (зокрема, письмово!) короткий музично-теоретичний аналіз, тобто підготувати доповідь щодо персоналії композитора, стильових особливостей його музичної мови, традицій виконання тощо. Оскільки я пропрацював у класі професора Ади Кушплер концертмейстером-ілюстратором більше, ніж 20 років, можу засвідчити, що й вона завжди вимагала від студентів глибокого знання теоретичного підґрунтя твору, який опрацьовували в класі (композитор, стиль, сюжет опери, розбір арії, структури циклу тощо). Вважаю, що саме такий підхід є вкрай бажаним і навіть необхідним із точки зору навчання студентів реальної професійної роботи.

Наступним правилом Юрія Олексійовича було надання концертмейстерам слова для обговорення педагогічного процесу. Наприкінці уроку, після оцінки педагогом стану вивчення твору, цікавилися в концертмейстера зручністю і зрозумілістю жестів диригента, заувагами щодо трактування тощо. Не сумніваюся, що

коли Ада Іванівна на своїх уроках, після власних зауважень завжди просила висловитися соліста-вокаліста або інструменталіста щодо їхніх вражень та побажань, вона діяла, так би мовити, за системою і прикладом нашого видатного диригента і педагога.

От саме цього – вивчення і ефективного застосування у своїй діяльності методичних принципів, педагогічних прийомів та досвіду наших видатних викладачів для найкращої підготовки студентів до практичної фахової діяльності – хочеться нам усім побажати!

ФОРТЕПІАННО-АНСАМБЛЕВЕ МУЗИКУВАННЯ ЯК ОДНА З ФОРМ КОНЦЕРТУВАННЯ ПЕДАГОГІВ КАФЕДРИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА

Викладачі кафедри концертмейстерства, окрім педагогічної діяльності, активно виступали з концертними програмами. Основний вид концертної діяльності – супровід виступів вокалістів та інструменталістів. Гра у фортепіанному дуеті, хоч і не часто, та все ж була присутня в концертній практиці педагогів кафедри. Саме про цю сферу їхньої діяльності буде йти мова в цій статті.

В афішах та програмах концертів наявні і дуети, що активно концертують, і дуети з поодинокими концертними виступами.

Упродовж восьми років (1968–1976) концертував дует педагогів кафедри концертмейстерства Ярослави Матюхи¹ та Зінаїди Максименко². За цей час піаністки взяли участь у тринадцяти концертах. Більшість концертів відбулася в концертних залах консерваторії, проте були й інші концертні майданчики, зокрема – школа міліції у Львові та музичне училище в Рівному. У їхньому виконанні прозвучали різноманітні за стилями твори для двох фортепіано, а також для двох фортепіано в супроводі оркестру. Вони виконали такі твори: *Andante* з варіаціями В. А. Моцарта, *Andante* з варіаціями Р. Шумана, «Концертна сюїта» поема-соната С. Євсєєва, сюїта «Скарамуш» Д. Мійо, «Варіації на тему Н. Паганіні» В. Лютославського, сюїта «Попелюшка» С. Прокоф'єва, «Експромт» А. Мачаваріані, концертину для двох фортепіано М. Лемішка, концертину для двох фортепіано Д. Шостаковича та «Шотландська балада» для двох фортепіано й оркестру Б. Бріттена, окремі твори

¹ Ярослава Степанівна Матюха (нар. 1939) – заслужена артистка України (1994), професор (1998), завідувач кафедри концертмейстерства ЛНМА ім. М. Лисенка (1992–2017).

² Зінаїда Володимирівна Максименко (1939–2000) – Заслужена артистка України (1994), працювала концертмейстером кафедри сольного співу (1963–1965), викладачем кафедри камерного ансамблю та концертмейстерства (1965), доцент кафедри сольного співу ЛДК ім. М. Лисенка (1990).

О. Тактакішвілі і К. Дебюссі. Також піаністки мали досвід музичування у фортепіанному тріо. Разом із Т. Маміконівою виконували тріо Г. Свиридова.

Багато концертував фортепіанний дует Тетяни Денисюк³ та Лідії Ніколаєвої⁴. Їх концертна діяльність була переплетена з діяльністю Клубу творчої молоді у Львові. Піаністки виступали в консерваторії, Будинку офіцерів, Будинку актора, багатьох музичних школах Львова та околиць, а також у Києві. Репертуар дуету: соната D-dur Л. ван Бетховена, фантазія *f-moll*, 2 полонези та інші п'єси Ф. Шуберта, п'єси «Генерал іде», «Гарантела» з циклу «18 замальовок» В. Гавриліна.

Фортепіанний дует педагогів Анни Станько⁵ та Надії Бабинець⁶ утворився на початку творчого шляху піаністок у 1976 р. Вони взяли участь у двох концертах, виконували концертно для двох фортепіано Д. Шостаковича в концертних залах консерваторії у Львові та музичної школи в Стрию.

Варто згадати також фортепіанні дуети, учасники яких хоч і не були педагогами кафедри концертмейстерства, але були прекрасними концертмейстерами. Зокрема, творчий тандем Ніни Заїкіної⁷

³ Тетяна Павлівна Денисюк (нар. 1949) – працювала концертмейстером кафедри оперно-симфонічного та хорового диригування, викладала на кафедрі загального та спеціалізованого фортепіано (1976-1999).

⁴ Лідія Михайлівна Ніколаєва (нар. 1951) – кандидат мистецтвознавства (1983), професор (2004), викладач кафедри концертмейстерства ЛНМА ім. М. Лисенка (1982–2022), завідувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано (1988–1994), завідувач відділу концертмейстерства Львівської середньої спеціальної музичної школи-інтернату ім. С. Крушельницької (1994–2010).

⁵ Анна Володимирівна Станько (нар. 1945) – заслужена артистка України (1996), професор кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА ім. М. Лисенка (2004).

⁶ Надія Данилівна Бабинець (1945–2020) – заслужений працівник культури України (2007), професор кафедри концертмейстерства ЛНМА ім. М. Лисенка (2004).

⁷ Ніна Олександрівна Заїкіна (1952–2008) працювала концертмейстером кафедри сольного співу та кафедри струнно-смичкових інструментів з 1976 р., особливої уваги заслуговує її концертмейстерський доробок в дуеті в В. Андрієвською.

та Наталії Мариняко⁸ концертував упродовж п'яти років (1984–1989). За цей час піаністки виконали шість концертних програм на сценах Великого та Малого залів консерваторії, у львівських музичних школах № 2 та № 3.

У доробку піаністок – соната для двох фортепіано D-dur В. А. Моцарта, концерт для двох фортепіано d-moll Й. С. Баха, концертино для двох фортепіано Д. Шостаковича, «Шість етюдів у формі канона Р. Шумана» К. Дебюссі, сюїта «Скарамуш» Д. Мійо.

На сьогодні фортепіанний дует не втратив своєї популярності. Педагоги академії продовжують об'єднуватись для фортепіанно-ансамблевого музикування. Найбільш відомими на сьогодні є дуети О. Рапіта – М. Драган та П. Довгань – Н. Зубко.

Поодинокі проекти з фортепіанно-ансамблевими програми були реалізовані дуетами А. Іванюшенко – Т. Мілодан, Й. Ерміна – П. Довганя.

Фортепіанний дует як форма музикування є однією з улюблених для педагогів-піаністів музичної академії в цілому та кафедри концертмейстерства зокрема, про що свідчить велика кількість концертів та виконаних програм.

⁸ Наталія Іванівна Мариняко (нар. 1945) працювала концертмейстером кафедри струнно-смичкових інструментів (від 1969 р.), викладачем кафедри спеціального фортепіано (1973–1988), на сьогодні доцент кафедри камерного ансамблю та квартету.

**ОСОБИСТІ РЕФЛЕКСІЇ
ПРО ЗНАЧЕННЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА
В ЖИТТІ СКРИПАЛЯ
(на прикладі творчого портрету Оксани Басси)**

Що означає слово «концертмейстер»? Майстер-творець-організатор концерту, виступу. Більшість творів для скрипки та й багатьох інших інструментів написана з акомпанементом фортепіано, тобто в проекції спільного творення цілості музичного твору.

З перших творів маленький скрипаль здобуває творчого друга-концертмейстера, який вводить його у світ гармонії, ритму, агогіки тощо, а також психологічно підтримує у виступах на сцені. Скрипалі настільки звикають до ансамблевого виступу, що сольні твори їм виконувати інколи важче, ніж в ансамблі з солістом.

Впродовж навчання скрипаль співпрацює з багатьма концертмейстерами і пізніше згадує яким приємним і розкішним був процес співтворення, коли обговоривши попередні деталі виконання твору з концертмейстером, розуміли один одного без слів та інтерпретували на одному диханні в унісон.

Доречно тут згадати кількох львівських піаністок, які бездоганно володіли фортепіанною технікою і були вправними концертмейстерами, а пізніше і вдумливими педагогами, які свій власний досвід передавали студентам.

Я не раз слухала виступи Ірини Зікрач¹ зі студентами класу Леонтія Оленича, захоплюючись їхнім виконанням, а особливо

¹ Зікрач (Качмар) Ірина Юріївна (1944). Закінчила Львівську державну консерваторію імені М. Лисенка у 1967 році в класі фортепіано О. Попіль, Я. Чернака; класі концертмейстерства З. Максименко, Л. Оніщенко; класі камерного ансамблю Л. Цьокан-Савицької. З 1963 року працювала концертмейстером оркестрової кафедри в класі скрипки Д. Лекгера, класі труби Ф. Жубра, В. Швеця; класі альту Л. Оленича. З 1972 до 2004 року почала викладати на кафедрі камерного ансамблю та концертмейстерства. Виступала з народною артисткою України Л. Шутко (скрипка), лауреатом Міжнародних конкурсів З. Залищайлом (віолончель), лауреатами Республіканських конкурсів: Л. Чайковською, О. Когут-Ванькович (скрипка), Ю. Женчуром (альт), Б. Паньком, В. Царуком (труба).

натхненними концертами в дуєті з народною артисткою України Лідією Шутко. Разом з Іриною Зікрач я мала честь популяризувати маловідомі твори західноукраїнських композиторів, зокрема Остапа Нижанківського, Романа Сімовича тощо.

В наші юні роки доволі активною була діяльність Клубу творчої молоді. В рамках роботи клубу ми разом з Богданою Тацуняк² виконували щойно написані твори Мирослава Скорика, Мирослава Корчинського, твори студентів-композиторів.

Надія Бабинець³ була постійною учасницею виступів славного

² Тацуняк (Матофій, Брич) Богдана Ярославівна (1940–2012). Навчалась у Львівській державній консерваторії імені М. Лисенка у класі фортепіано І. Крих, класі концертмейстерства В. Дробінської, класі камерного ансамблю Д. Залеської. З 1964 року працювала концертмейстером кафедри оперно-симфонічного та хорового диригування у класах М. Антківа, Є. Вахняка, Б. Деревянка та І. Паїна, а також на кафедрі духових і ударних інструментів у класі флейти Ю. Смірнова, валторни – В. Прядкіна, на кафедрі народних інструментів у класі домри П. Шахова, класах оркестрового диригування у Д. Хабаля, І. Вимера. З 1974 до 1995 року викладала на кафедрі концертмейстерства. У 1965–1975 рр. була концертмейстером чоловічої хорової капели «Прометей» при Львівському відділенні музичного товариства. Як концертмейстер капели була нагороджена золотою та срібною медалями. Виступала зі співаками: М. Галій, Л. Дороніною, М. Процев'ят, В. Ігнатенком, К. Чернет, Г. Дубенськовою, І. Нагірним, А. Бачинською. Також виступала у складі інструментального тріо з О. Когут-Ванькович (скрипка), В. Півновим (віолончель). Має записи на Львівському радіо і телебаченні.

³ Бабинець Надія Данилівна (1945–2020). Закінчила Львівську державну консерваторію імені М. Лисенка у 1968 році у класі фортепіано І. Крих, М. Тарнавецької, класі концертмейстерства Я. Матюхи, класі камерного ансамблю Т. Лаголи. З 1969 року працювала викладачем кафедри концертмейстерства та камерного ансамблю. З 1982 року була незмінним концертмейстером хорової чоловічої капели «Сурма», а з 1999 року – хору «Гомін». Як концертмейстер разом з хором «Сурма» гастролювала у США, Польщі, Латвії, тодішній Чехословаччині та Югославії, Німеччині, Україні, отримала численні дипломи у номінації «кращий концертмейстер» різноманітних фестивалів. Виступала з інструменталістами: О. Ванькович-Когут, Т. Шуп'яною (скрипка); співаками: народними артистами України С. Степаном, В. Ігнатенком; заслуженими артистами УРСР Л. Дороніною, Г. Кузовковим, заслуженою артисткою

хору «Гомін» і блискуче виконувала свої партії. Як вдумливого і надзвичайно працьовитого педагога я пізнала Надію Бабинець, працюючи ілюстратором в її класі. Пригадую, як в процесі вивчення Сонати П. Гіндеміта in G ми проводили надзвичайно кропітку спільну роботу над кожною нотою, фразою, а пізніше і над цілісністю виконання твору. Результатом була відмінна оцінка студента-випускника на державному іспиті.

З Оксаною Басою⁴ ми пов'язані тісною співпрацею зі сту-

України Н. Романюк; О. Чібісовим, К. Чернет, лауреатом Міжнародних конкурсів О. Линишин. Має фондові записи на Львівському радіо і телебаченні; грамплатівку «Твори львівських композиторів», яку записала у 1988 році разом з хором «Сурма».

⁴ Закінчила Львівський Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка у 1998 році, навчалась у класі фортепіано Т. Старух, класі концертмейстерства О. Бонковської, класі камерного ансамблю А. Станько, в асистентурі-стажування у класі Я. Матюхи (2001–2004). У 1996–1997 роках працювала концертмейстером кафедри оркестрових інструментів, у 2001–2002 – концертмейстером кафедри сольного співу у класі народної артистки України М. Байко, заслуженого артиста України В. Лужецького, а з 1998 року є провідним концертмейстером кафедри скрипки ЛНМА ім. М. Лисенка. Співпрацювала з професором Г. Павлієм, професором О. Андрейко, зі старшим викладачем Ю. Оніщенко, професорами О. Когут-Ванькович і Ю. Соколовським. З 2003 року працює викладачем кафедри концертмейстерства ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Захистила кандидатську дисертацію у 2010 році та отримала вчений ступінь доцента у 2015 році. Є дипломанткою у номінації «кращий концертмейстер» I Всеукраїнського конкурсу виконавців на струнно-смичкових інструментах (2003, Львів) та Міжнародного конкурсу вокалістів «Срібний дзвін» (2004, Ужгород). О. Басса виступала з народною артисткою України М. Байко, концертувала в різних містах України та Польщі з Н. Якимець, Б. Косопудом, С. Приймак, Н. Козятинською, з скрипачами І. Гусар, М. Турянською, О. Гретчин, Я. Бронзеєм, О. Кульчицьким, з віолончелістами Г. Жук, Т. Менцінським, з флейтистом А. Лемехом. Як концертмейстер брала участь у Міжнародному конкурсі ім. Коки (Кишинів, Молдова, 2011), Міжнародних «Дельфійських іграх» (Київ, 2012), була єдиним концертмейстером скрипалів у IV Міжнародній музичній академії країн СНД під керуванням Ю. Башмета (Львів, 2012), Всеукраїнському молодіжному конкурсі «Юні таланти України» (Львів, 2014), у IX Міжнародному конкурсі музичної інтерпретації (Перемишль, Польща, 2015), I Міжнародному конкурсі імені М. Скорика (Львів, 2018).

дентами-скрипачами мого класу. Ще будучи студенткою, Оксана Михайлівна почала акомпанувати скрипачам і старанно набувала досвіду концертмейстера, прислухаючись до порад, консультиуючись з досвідченими викладачами, концертмейстерами, зокрема з Ярославою Матюхою. Зараз це енергійна та багатогранна особистість, блискуча концертмейстерка з великим програмним багажем, чудовою читкою з листа та з фантастичною сценічною витримкою.

Завдяки її ентузіазму, студентами мого класу і класу концертмейстерства Оксани Михайлівни, було підготовано цикли п'єс Мирослава Скорика, Івана Левицького, Яна Сібелюса, різноманітні концертні програми скрипкової музики з яскравими виконавцями – Євгеном Круком, Христиною Андрухів, Оксаною Бовтнюх, Олександром Кульчицьким, Борисом Кобликом, Наталією Цеслів, Дмитром Ходуном та багатьма іншими.

Як справжній ансамбліст з бездоганим відчуттям виконавської єдності, вона підтримує та надихає солістів, і завдяки цій підтримці вони завжди отримують схвальні відгуки публіки та конкурсних журі. З Оксаною Михайлівною соліст може генерувати свою власну інтерпретацію, бути вільним від додаткової напруги на сцені, маючи партнера, який допоможе, зрозуміє найменші темпові та емоційні побажання соліста. Творити з нею є справжньою творчою насолодою.

Владислав Курілець, талановитий студент оркестрового факультету класу фагота нашої Alma mater та Лондонської Королівської музичної академії класу Робіна О'Ніла в інтерв'ю на питання: «яким би був акомпаніатор вашої мрії, з сьогодення чи минулого?» відповідає, що «коли він навчався в ЛНМА, мав додаткові уроки камерної музики з піаністами. У цьому класі була викладачка, яка також була чудовою концертмейстеркою, на ім'я Оксана Басса. Вона відчуває все, що грає, і дивовижна. Я вважаю, що вона була найкращою акомпаніаторкою в моєму житті, і я їй дуже вдячний. Для мене піаніст-концертмейстер є дуже важливим, бо якщо він не зрозуміє, як зіграти твій твір, не досягне його, то ми зазнаємо невдачі і не зможемо зробити хороший запис або вдало виступити» [8].

Майстром концертмейстерської творчості вважає Оксану Бассу і скрипалька, доктор педагогічних наук, професор кафедри

скрипки ЛНМА імені М. В. Лисенка Оксана Андрейко, яка співпрацювала з піаністкою впродовж тривалого часу. «Понад десять років у моєму класі гри на скрипці працювала Оксана Басса. Вона прийшла зовсім юною, але прагнучою до пізнання всіх глибин концертмейстерської справи. Маючи талант до ансамблевої гри, володіючи еластичним виконавським апаратом, Оксана Басса швидко оволоділа складними взірцями скрипкового репертуару. У її репертуарі з'явилися перлини скрипкового виконавства, які вимагали від концертмейстера не лише доброї технічної оснащеності, але й глибокого розуміння змісту музичного твору, тонкого відчуття виконавця скрипкової партії. Таким чином, з кожним новим студентом поповнювався і на сьогоднішній день поповнюється фаховий репертуар майстрині. Адже, незважаючи на педагогічну діяльність, Оксана Басса далі успішно працює концертмейстером, перебуваючи таким чином, у безпосередньому середовищі, де твориться майбутній митець.

Однією з важливих рис її творчого портрету є її легкість та неупередженість у професійному контактуванні. Оксана якби інтуїтивно відчуває партнера, намагаючись не лише залучити його до краси твору, але й створити простір свободи, натхнення у процесі виконання. Це є дуже важливим для студентів, які у вузі лише формуються та прагнуть глибоко технічно і художньо опанувати той чи інший твір. Тут дуже багато залежить від тої особистості, яка на даний момент перебуває поряд у мистецькій творчості. Свобода, легкість, з якою Оксана завжди підходить до акомпанування, створює для студента відповідні передумови пізнання та успішного виконання музичного твору. Піаністка має досконале відчуття стилю музичного твору та стилю особистості студента, що є одною із важливіших передумов співпраці концертмейстера, студента та викладача. Така професійна аура є необхідною для творчої роботи.

Оксана супроводжувала багатьох студентів на українських та міжнародних конкурсах, де демонструвала високі досягнення.

Завжди дивувало те, з яким професіоналізмом піаністка на сцені крокує за солістом в прямому і в переносному значенні. Адже сценічне виконання для будь-якого майстра, зокрема студента –

це випробування, і тут відбуваються різноманітні непередбачувані та передбачувані ситуації, з якими Оксана завжди блискуче справляється. Відчуваючи глибоку сердечність і ширість як професіонала так і особистості, педагоги і студенти горнуть до неї. Вона постійно на сцені з новими програмами, з новим творчими ідеями. Це виявляє її постійне прагнення до вдосконалення себе як професійної особистості.

Для мене співпраця з Оксаною Бассою – це велика частина мого професійного життя, протягом якої вона допомагала виростити цілу плеяду студентства, які пішли у музичний світ, розсипавши по ньому знання, досвід, високі людські якості, прагнення до мистецької краси, що у нашому сьогоденні є вкрай необхідним».

Окремою яскравою сторінкою виконавського концертного життя Оксани Басси була її співпраця з непересічною співачкою, бандуристкою, викладачкою-методисткою відділу народних інструментів, багатолітньою керівницею капели бандуристок Львівського фахового музичного коледжу ім. С. Людкевича Наталією Якимець⁵.

⁵ Наталія Якимець народилась у Дрогобичі (09.09.1951–30.08.2021). Навчалась у ЛДМУ (ЛФМК) імені С. Людкевича по класу бандури (1969–1973), ЛДК (ЛНМА) імені М. Лисенка на оркестровому факультеті у класі бандури Г. Г. Яковенко (1973–1978), виступала містами Канади як солістка-бандуристка. Навчалась приватно сольного співу у педагога Н. М. Горницького, з 1978 р. до 1981 вчилась на вокальному факультеті ЛДК у педагога М. Г. Хмельницької.

Виконувала сольні концерти у Львові, Тернополі, Дрогобичі, Городку, Перемишлі, Щецині та інших містах, зокрема, з О. Бассою у 2001 році – концерт камерно-вокальної музики західноєвропейських, українських композиторів, у 2003 році – концерт з камерно-вокальних творів Віктора Косенка. У цьому концерті рецензенти відзначали виконавську манеру співачки, що вирізняється «надзвичайною ширістю, глибиною проникнення в задум композитора та емоційністю. Особливо захоплює підвищена увага співачки до поетичного тексту» [5, с. 9].

До 70-річчя Богдани Фільц у 2002 році та у 2007 році з нагоди 75-річчя композиторки відбулися концерти з її камерно-вокальних творів з концертмейстеркою О. Бассою. У цих концертах рецензенти відзначали тембр голосу Н. Якимець, «наче спеціально призначений для виконання,

Впродовж творчого спілкування вокально-фортепіанний дует виступав на різних концертних сценах і локаціях, в Академіях з нагоди пам'ятних дат видатних діячів України, у сольних концертах у малому і великому залах Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, Львівського фахового музичного коледжу імені С. П. Людкевича, Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка, у Народних будинках українських громад Польщі, у концертній залі замку Княжат Поморських, концертному залі Анни Ягеллонської у Щецині тощо, виконуючи і пропагуючи національну музичну спадщину.

Мистецькою акцією, організованою Міністерством культури України у 2006 році, було вшанування 150-ліття від дня народження Івана Франка. Митці – співаки, піаністи, актори Києва та Львова брали участь у ювілейних академіях в різних містах

ідеально відповідає світлій гамі почуттів, котрими сповнені музичні рефлексії природи і людини в піснях Богдани Фільц» [4, с. 4].

Разом із піаністкою Оксаною Басою виконувала і пропагувала мало-відомі чи незаслужено забуті солоспіви західноукраїнських композиторів, зокрема, у 2005 році відбувся концерт камерно-вокальних творів на слова Т. Г. Шевченка та концерт маловідомих вокальних творів Антіна Рудницького та Романа Сімовича, у 2011 – прозвучали невідомі солоспіви Ярослава Ярославенка та Василя Безкорвайного.

Наталія Якимець – одна з небагатьох співачок, в чиєму репертуарі є чи не всі солоспіви та обробки народних пісень С. Людкевича. Ці твори виконавиця презентувала у рідному Львові, містах Польщі кожного року до дня народження композитора. «Своє драматичне амплу співачка зуміла подати в творах, сповнених пафосу, громадського звучання, скорбних дум над долею України» [2, с. 6]. Специфіка солоспівів Людкевича у «їх особливому співвідношенні музики та поетичного тексту – напрочуд глибокому відчутті барв слова [...] і вмінні надзвичайно тонко й своєрідно відтворити ті барви суто музичними засобами. [...] Н. Якимець зуміла належно відчутти і відтворити це» [2, с. 6].

Також співачка брала участь у проєкті «Маловідомі сторінки музичної Франкіани», виконуючи і пропагуючи здебільшого солоспіви західноукраїнських композиторів на слова поета. Наталія Якимець активно гастролювала як солістка з хором викладачів ЛФМК імені С. Людкевича, хором «Журавлі», працювала викладачем класу бандури і вокалу в ЛФМК, понад 30 років керувала капелою бандуристів освітнього закладу.

України: Харкові, Кременці, Тернополі, Гощі, Рівному, Луцьку, Ковелі. У цих концертах Наталія Якимець з Оксаною Бассою виконували твори західноукраїнських композиторів на слова Івана Франка, а саме невідомі (рукописні, з приватних архівів чи колекцій діаспори) та нововіднайдені солоспіви Богдана Дрималика, Бориса Кудрика, Романа Сімовича та інших західноукраїнських композиторів.

За роки співпраці (2001–2012) дует виконав велику кількість камерно-вокальних творів українських композиторів, які звучали у Тернополі (2002), Перемишлі, (Польща, 2005), Щецині (Польща, 2006), Львові (2002-2012); підготував тематичні програми з вокальних творів Богдани Фільц (2002, 2007), солоспівів Віктора Косенка (2003) та Станіслава Людкевича (2004, 2009), вокальних циклів Антіна Рудницького і Романа Сімовича (2005), камерно-вокальних творів на слова Т. Шевченка (2005), маловідомих сторінок музичної франкіани (2006, 2007, 2008, 2009). Такі концерти відбулися не тільки в Україні, а й звучали на фестивалях української культури в Польщі, про що писали рецензенти, захоплюючись «великою силою традицій» та зазначаючи, що програму концертів складають твори виключно українських композиторів [7].

Схвальні рецензії та відгуки супроводжували виступи вокально-фортепіанного дуету, зокрема, Яким Горак у рецензії на «Вечір солоспівів Станіслава Людкевича», що відбувся у великій залі ЛНМА писав, що «творчі звершення вокалістки (Н. Якимець) були б немислимими без міцної і вправної підтримки концертмейстера Оксани Басси. На карб її зрілості у цій справі слід врахувати вміння знайти відповідний кожному солоспіву тембр звуку, що за важкості концертного інструменту та своєї акустики відремонтованого нещодавно залу було справою нелегкою. Цей тембр звуку дуже добре допасовувався до тембру голосу співачки та створив дуже тонкий і продуманий ансамбль. Та не тільки тембром звучання захоплювала слухача. Важливим здобутком концертмейстера було намагання максимально вокалізувати, “проспівати” партію свого інструменту, приховати його ударну природу» [2, с. 7].

Схвальну рецензію на монографічний концерт В. Косенка, що завершився оваціями, де «співачка і піаністка блискуче виконали

на “біс” ефектний романс “Я тут, Інезіля”, стилізований В. Косенком в дусі іспанської серенади», написала Л. Ніколаєва. Концерт складався не тільки із солоспівів композитора, а й з творів для скрипки «Експромт» та «Мрії» у виконанні Іванни Гусар та першої частини віолончельної Сонати, яку О. Басса виконала з Галиною Жук [5].

А в рецензії на концерт української віолончельної музики з солістом Тарасом Менцінським Я. Горак відзначав «добрий ансамбль» концертмейстерки, «мистецький профіль якої вимальовується й цікаво розвивається на львівських концертних естрадах, [...] з її тяжінням до співпраці над малознаними сторінками камерної творчості українських композиторів. [...] Басса показала себе дуже чутливим, гнучким і витонченим концертмейстером, [...] з м'яким і повнокровно насиченим звуком» [3, с. 10].

Останнім завершальним концертом-підсумком понад десятилітньої творчо-особистої співпраці з Наталією Якимець став їхній концерт з камерно-вокальних творів українських композиторів у малому залі Львівського музичного училища (ЛФМК) ім. С. Людкевича «У пісні – люблю і сміюсь, і печалюсь...», що прозвучав 29 квітня 2011 року з неймовірною енергетикою та з великим успіхом.

Ще однією гранню творчого портрету Оксани Басси є педагогічна робота (з 2003 року) та відповідальна посада завідуючої кафедри концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка (з 2022 року). Впродовж викладацької діяльності вона підготувала зі студентами свого класу та студентами кафедри академічного співу ряд концертів. Зокрема, разом з класом професорки Мирослави Жишківич у 2011 році з програмою солоспівів Ярослава Ярославенка та Василя Безкоровайного концертували у Львові та Дрогобичі, виконали монографічні програми: «Камерно-вокальні та камерно-інструментальні твори Франсіса Пуленка» (2011) та «Камерні вокальні твори Богдана Дрималика» (2012).

Також зі студентами класу О.Басси та із солістами кафедри концертмейстерства – Марією Шрам та Юлією Ковальською було зреалізовано ряд яскравих проєктів: «Нічні та вечірні образи чарівні» (2015), «Вечір камерної вокальної лірики» (2016), «Романси

Рахманінова» (2016), «Вокальні та інструментальні мініатюри» (2017), «Музичний бідермаєр» (2018) «Діаманти від Сібеліуса» (2019).

Спільно зі студентами класу М. Липецької та О. Ксьондзик підготували концертні програми: «Романтичні скрипкові цикли», «У розмаїтті скрипкових мелодій» (2019), а разом зі студентами класу О. Ксьондзик – концерт «Музика Піднебесної» з творів китайських композиторів, де виконавцями виступили китайські і солісти, і піаністи-концертмейстери (2018).

Великим музично-мистецьким дійством патріотичного спрямування став спільний концерт О. Басси та О. Ксьондзик до 85-річчя з дня народження Василя Симоненка, «Я із надій будую човен» (камерно-вокальна лірика на слова поета, 2020). Своєрідним відкриттям невідомих чи забутих вокальних циклів та камерної музики Сергія Борткевича, Романа Сімовича, Кароля Мікулі стали концерти «У царині українського романтизму» (2020), «Ти моя весна у ці світлі дні...»: до 200-ліття з дня народження К. Мікулі (2021), «Як земля зазеленіє...»: до 120-річчя з дня народження Р. Сімовича (2021). Окрасою цих студентських концертів були неперевершені солісти кафедри – Роман Антонюк, Лілія Нікітчук, Вадим Коваль та студенти кафедри академічного співу Микола Юхименко та Євгенія Вуек.

У березні 2022 відбувся запис камерно-вокального українського репертуару зі студентами класу та солістами Л. Нікітчук, М. Шумковою, М. Юхименком на you-tube канал ЛНМА. Разом зі студентами класу доцента М. Липецької, М. Жишкович та І. Комаревич підготували концерти «Українські камерно-вокальні цикли» (2023), «Мрій, моє душе...» (вокальна лірика П. Ф. Тості) (2023).

Оксана Басса є засновницею Всеукраїнського фестивалю української вокальної та інструментальної музики, метою якого є плекання і пропагування національної музичної спадщини. Фестиваль передбачає проведення концертів солістів, колективів та концертмейстерів з різних музичних закладів України, що відбуваються у залах музичної академії. У рамках цієї мистецької акції відбувся концерт її класу «Шуміла ліщина...Народні мотиви в інструментальній та вокальній творчості українських композиторів» (2023).

Оксана Басса також є співорганізатором Міжнародних наукових конференцій, присвячених питанням концертмейстерства, авторкою монографії про західноукраїнську камерно-вокальну музику першої третини ХХ століття [1], науковою редакторкою збірника про видатну українську піаністку Тетяну Лаголу [6] та близько шістдесяти наукових публікацій.

Оксана Басса виховала цілу плеяду талановитих студентів, лауреатів конкурсів з фаху концертмейстерства та дипломантів у номінації «кращий концертмейстер». Серед її яскравих випускників і теперішніх студентів – Альона Заремська, Ольга Василюк, Тетяна Бондар, Фен Їжань, Вікторія Зімович, Катерина Поліщук, Власта Сав'юк, Юлія Сасюк.

Альона Ширніна (Заремська) – дипломантка у номінації «кращий концертмейстер» Всеукраїнського конкурсу виконавців «Нові імена» (10–12.04.2009, Київ, Україна) щиро вдячна за кожну з лекцій свого педагога, за підтримку та віру в неї, бо знання, які вона здобула під час навчання у класі О. Басси, є актуальними і до теперішнього часу. «Впевнена, що не буду оригінальною, коли напишу, що навчання в академії сформувало мене як професійного музиканта. Можна багато писати про сам заклад, який є одним з найкращих в Україні та у цілому світі, проте навчальний заклад – це перш за все висококваліфіковані, самовіддані викладачі.

Навчання мистецтву музики – це не тільки передача знань, так би мовити “з рук в руки”, важливим є процес навчання у професіоналів, якими, безперечно, є викладачі та ілюстратори кафедри концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка Але окремо я хочу подякувати моєму викладачеві – Оксані Михайлівні Бассі.

Концертмейстерська діяльність становить значну частину мого професійного життя. Під час навчання в академії я вже працювала концертмейстером і можу сказати щиро, що на початку творчого шляху питань було більше ніж відповідей. Саме тому навчання у класі Оксани Михайлівни стало просто скарбом. Викладачка, яка володіє високою виконавською майстерністю та найглибшими знаннями професійних особливостей, знаходила відповідь на кожне з цих запитань.

З високою чуйністю підібрана програма та вміння оживити кожну деталь, прописану в нотах, завжди захоплювало та спонукало

до роботи над твором та саморозвитку. Кожна з лекцій – це безперервний пошук найкращої версії виконання творів програми. Робота велась не лише над піаністичними труднощами, чи вмінням трактувати фортепіано, як оркестр, але над майстерністю співтворчості з солістом, досконало знати всі технічні тонкощі виконання вокальної чи інструментальної партії.

Звісно, все це було б неможливим без особистих якостей Оксани Михайлівни – Людини з великим серцем та відкритою душею. Кожна з лекцій була активною та з високими професійними вимогами, але одночасно з величезною підтримкою та натхненням. Завжди відчувалось бажання викладача показати, передати, навчити якомога більше, що не могло не зворушувати».

Ольга Шиманська (Василюк) – випускниця 2018 року, лауреат 2 ступеня Міжнародного фестивалю-конкурсу мистецтв «Kiev Art Fest» (05.2017, Київ, Україна), викладач, концертмейстер ДМШ у м. Вінниця, згадує роки навчання в Музичній Академії з особливою приємністю та теплотою: «Це були безперервні творчі пошуки з цікавими, талановитими майстрами мистецтва. В цей період мені поталанило навчатися в класі Оксани Михайлівни Басси. Згадуючи наші уроки концертмейстерського класу, хочеться назвати їх творчим спілкуванням. Завжди натхненно, емоційно та з глибоким розумінням до кожного зі своїх студентів. Мій стереотип про другорядність ролі концертмейстера було розвіяно на першому ж уроці. Гра в ансамблі, вміння професійно та злагоджено підтримувати соліста, разом з цим дотримуватися стилю, форми твору, відчувати багатоплановість фактури супроводу, будувати музичні фрази – все це важливі завдання концертмейстера, які вимагають великої майстерності. Концертмейстерство – це про рівноправність обох виконавців.

У роботі викладач велику увагу приділяла вибору програми, яка мала зацікавити студента, обов'язково індивідуальна і спрямована на розвиток та подолання певних технічних і художніх труднощів. Багато роботи проводилося над звуковою палітрою. Витонченість звуку та відповідність до стилю виконуваної музики було одним з найважливіших завдань.

Оксана Михайлівна використовувала вказівки різного характеру – давала поради як подолати технічні труднощі, розповідала

про інтерпретацію даного твору. Всі вказівки викладача були точними, влучними і конкретними, а пояснення завжди доступними та зрозумілими. Усі зауваження завжди відрізнялися тактовністю і делікатністю. Окремі фрагменти твору Оксана Михайлівна майстерно ілюструвала, щоб краще пояснити авторський задум. Це був завжди високий рівень інтерпретації: м'які та плавні рухи вільного апарату, які давала змогу впоратися зі складними технічними труднощами, гнучкість в агогії та динаміці, творча енергія, яка захоплювала.

На моєму професійному шляху зустрічалося багато харизматичних викладачів, які справді працювали та працюють за покликанням, і Оксана Михайлівна Басса – одна з них. Це прекрасний приклад викладача та науковця. Любов до музики, до своєї професії, відданість роботі. Вона вкладає в студентів не лише професійну майстерність, а й душевні якості. Завжди підтримає, дасть впевненості, поспівчуває та дасть настанови.

Я неймовірно вдячна їй за весь досвід, який сприяв розвитку моїх професійних навичок та формуванню мене як музиканта».

А Івана Томчич (випускниця 2017 року), викладач та концертмейстер Ужгородського музичного коледжу імені Д. Задора, так тепло згадує свого педагога: «Чи пам'ятаю момент першої зустрічі з Оксаною Михайлівною Бассою? На жаль, цей спогад не можу відтворити, але згадуючи свого педагога з концертмейстерського класу, виринають лише теплі емоції. Минуло вже п'ять років, як востаннє була на уроці в 43 класі академії, та все ж закарбувалась привітна усмішка пані Оксани, живий, пронизуючий погляд, від якого не приховаєш, що для арії В. А. Моцарта не вистачило часу позайматись.

На уроках будь-яке прохання педагога виконати певний штрих чи фразу, чи особливе туше супроводжувалось яскравим показом за фортепіано. Я була вражена її грою, дивуючись як у такої тендітної жінки так барвисто звучить старенький рояль. Оксана Михайлівна змушувала почути те, над чим я ніколи навіть не задумувалась, вона стимулювала до аналізу вокального тексту і, таким чином, відтворювалась образність романсу чи арії.

Особливо закарбувався в моїй пам'яті період розучування оперного уривку з клавіру. Кожен піаніст трохи страждає під час

виконання сцени, адже потрібно і співати, і грати. Для мене це був великий крок виходу із зони комфорту, але педагогічний талант мого викладача допоміг подолати цей виклик, тож сцену з опери “Трубадур” Дж. Верді було здано на відмінно.

Концертмейстер поєднує в собі чимало навиків. Він має бути прекрасним партнером, вміти “підсвічувати” найкращі сторони соліста, не втрачаючи своєї значущості. Правду кажучи, до того як потрапила до класу Оксани Михайлівни не любила концертмейстерство. Вона навчила мене базового вміння: охоплювати не лише фортепіанну партію, а й весь нотний текст (партію вокаліста чи інструменталіста). Я зрозуміла, що доки не співатиму з солістом і не знатиму досконало вокальну чи інструментальну партію, то дует ніколи не виходитиме. Працюючи з учнями та студентами вже п’ять років, завжди думаю, що би мені порадила Оксана Михайлівна в тому чи іншому творі, як вона би оцінила мою гру і чи схвалила б її.

У відчутті синхронності гри із солістом – це ніби фразувати наперед, передчувати тривалість фермати, страхувати, щоб вистачило дихання вокалістові, – отримуєш професійне самоствердження. В такі моменти я безмежно вдячна своєму педагогу, адже вона навчила мене тим навикам, які дозволяють впевнено супроводжувати моїх підопічних на конкурсах в різних містах країни і за кордоном, великих сольних концертах у філармонії, звітних концертах відділів чи екзаменах. Чимало творів вокальної класики ми опрацювали з Оксаною Михайлівною, і ці ноти я бережу з великим трепетом, інколи переглядаю і згадую, що від мене вимагалось, і що у мене вийшло, а що ні, бо в роботі всі моменти важливі – це і є безцінний досвід.

Я любила слухати настанови пані Оксани, їй завжди вдавалось влучно передати свою думку. Уроки завжди проходили інтенсивно і насичено, адже викладачка викладалась “на повну” із таким запалом і пристрастю, що варіантів засумніватись чи не послухатись не було. Варто згадати, з якою серйозністю і відповідальністю ми розучували твори українських композиторів. Ніколи не забуду як ми ретельно працювали над фразуванням вокальних творів Станіслава Людкевича.

Згадую, як їй вдавалось, не знаючи китайської мови, донести музичний задум твору китайцям, саме те, що вона хотіла, і яке було моє здивування: студент-іноземець реагував і грав набагато краще.

Оксана Михайлівна дуже любить музику, особливо фах піаніста-акомпаніатора. Вона навчила цінувати і пишатись цією професією, передала цю творчу пристрасть мені і тепер моє основне навантаження – це вокалісти і вокальна музика від учнівського репертуару до студентського.

З великою вдячністю згадую роки навчання в музичній академії, особливо години проведені з Оксаною Михайлівною. Завдяки їй я “виросла” у професійно-виконавському плані, важливо, що я продовжую рости далі, бо цінність її педагогічних рекомендацій осмислюю дотепер.

Приїжджаючи до Львова на конкурси або в академію зі студентами, так приємно зустріти рідного педагога, щиро зрадіти зустрічі, побувати у знайомому малому залі і зрозуміти, що Оксана Михайлівна не змінилась, вона завжди буде енергійною викладачкою і своєю нестримну любов до музики та високі стандарти концертмейстерського виконавства блискуче передаватиме ще не одному поколінню студентів ЛНМА ім. М. В. Лисенка».

А Катерина Фока (випускниця 2022 року), магістр, викладач та концертмейстер КБУ «Музична школа» № 2 м. Чернівці з великою приємністю та теплотою пригадує роки навчання в класі Оксани Михайлівни: «щиро дякую долі, що мала змогу отримати знання від справжнього професіонала своєї справи. Шість років пролетіли надзвичайно швидко, і я з впевненістю можу сказати, що залюбки б повторила ті роки навчання ще раз. Я отримала безцінний досвід, знання та поради, які допомагають мені в роботі концертмейстера зараз. На уроках мені дуже подобались чіткі та суттєві рекомендації. Всі роки із захопленістю спостерігала за майстерністю виконання Оксани Михайлівни та намагалась максимально увібрати її професійні манери».

Наталія Шелінг (випускниця 2010 року, м. Вінниця) і до сьогодні відчуває тепло обіймів улюбленого викладача після атестаційного іспиту в магістратурі: «Оксана Михайлівна не тільки прекрасний педагог, концертмейстер, а й чуйна, привітна, зі смаком

одягнена жінка, яка завжди готова підтримати та дати мудру пораду. Завжди привітна і впевнена, вона надихала мене не просто мріяти, а досягати мети, торувати шлях до поставленої мрії».

З особливою теплотою і любов'ю ставляться до О. Басси її студенти, які зараз навчаються в її класі, зокрема, студентка третього курсу Марта Стецько: «Про Оксану Михайлівну Бассу можна надзвичайно багато розповідати: про її професійність, талант до педагогіки, чудову гру та взаємодію з солістами, але, в першу чергу, я б хотіла написати про неї, як про неймовірної душі Людину. Пам'ятаю, як я вперше прийшла до Оксани Михайлівни на урок. Мене вразила не тільки робота над музичним матеріалом, але й розмова про Львівський Книжковий форум та книги. Уже тоді Оксана Михайлівна закарбувалася в моєму серці значно більше, ніж викладач з концертмейстерського класу, і я відчула, що від неї зможу почерпнути чогось набагато глибшого. І я не помилилася, в Оксані Михайлівні я знаходила і знаходжу багато підтримки та натхнення, а інколи й дуже потрібного “чарівного копняка”. Я черпаю багато нового як в галузі музичного мистецтва, так і в контексті різних життєвих ситуацій, адже Оксана Михайлівна завжди ділиться своїм досвідом, аби допомогти студентам прямувати правильним шляхом.

Мене завжди приємно дивує її наповнене енергією та світлом обличчя, а особливо – усмішка. Так наче її не торкнулися ні пройдені роки, ні складні життєві ситуації, що зазвичай зморюють нас. В Оксані Михайлівни стільки обов'язків та справ, що будь-яка інша людина вже б змарніла або просто змучилась б, натомість Оксана Михайлівна завжди сяє, і скільки б не було турбот – вона нікого не обділить своєю увагою. Як на мене, секрет цієї невичерпної енергії та світла криється в ширій любові до музики та до своєї праці, а також у безнастанному розвитку. Людина, яка завжди спрагла дізнаватися щось нове та “горить” своєю справою – завжди буде сяяти, променіти, як Оксана Михайлівна. У її грі це теж чути: коли вона показує мені, як краще зіграти певний фрагмент, то у неї це завше виходить дуже наповнено, різнобарвно, яскраво – так, наче вона наповнює кожен звук життям.

Думаю, це найкраще, коли у викладачі поєднується і друг, і наставник, коли для студента він стає прикладом для наслідування,

мотиватором та джерелом натхнення. Коли ти можеш бути собою поруч зі своїм викладачем. Вдячна за те, що в моєму випадку все так і є.

Я надзвичайно ціную миті спілкування з Оксаною Михайлівною Бассою, адже саме таким викладачам, як вона, я з впевненістю можу довірити формування своєї особистості та зробити її тим орієнтиром, до якого я буду прагнути в майбутньому».

Отож, на прикладі творчого портрету харизматичної виконавиці-концертмейстерки, педагога, науковиці Оксани Басси викристалізувалися риси ідеального концертмейстера, в якому органічно поєдналися особисті якості приязного, емпатійного, з інтуїтивним відчуттям партнера-друга-співтворця-вчителя-опори для скрипаля та водночас високого професіонала, майстра своєї професії, знавця усіх особливостей та тонкощів спільного музикування.

Література

1. Басса О. М. Західноукраїнська камерно-вокальна музика першої третини ХХ століття. Особливості розвитку. Deutschland: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014. 265 с.
2. Горак Я. Вечір солоспівів Станіслава Людкевича. *Поступ.* № 34. 12–18 лютого 2004 року. С. 6.
3. Горак Я. Віолончель із українською душею. *Поступ.* № 109. 24 травня 2005 року. С. 10.
4. Кияновська Л. Композитор – професія нежіноча? *За вільну Україну.* № 1. 3–4 січня 2003 року. С. 4.
5. Ніколасва Л. Романтичний Косенко. *Поступ.* № 180. 3 жовтня 2003 року. С. 9.
6. У музиці усе моє життя... На пошану видатної української піаністки-концертмейстерки, заслуженої артистки України Тетяни Лаголи / Наук. ред.-упоряд. О. Басса, М. Липецька. Львів: ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2023. 144 с.
7. В.Т. Siła tradycji. X dni Kultury Ukrainiejsiej. *Kurier szczeciński.* № 103. 29 maja 2006 r. S. 1.
8. Talent unlimited: проєкт підтримки студентів-музикантів. Інтерв'ю з Владиславом Курільцем. Режим доступу: <http://www.talent-unlimited.org.uk/vladislav-kurilets-interview.html>

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ЖАНР В ІСТОРИЧНОМУ ТА ПРАКТИЧНОМУ АСПЕКТАХ

Любов Кияновська

ОБРАЗ УКРАЇНИ У ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ПОЛЬСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: СТАНІСЛАВ МОНЮШКО – CAROЛЬ ЛІПІНСЬКИЙ – ТОМАШ ПАДУРА

Українська тематика завжди займала надто важливе місце в польській літературі, живописі, театрі та музиці. Серед усіх інших художніх артефактів цієї образної сфери особливу увагу привертає українська школа, яку творили польські поети-романтики. «Українська школа в польській літературі – течія романтизму, заснована у 20-ті рр. XIX ст., репрезентована польськими поетами, передусім із Правобережжя, які або зверталися до козацької тематики, або писали переважно українською мовою, переосмислювали український фольклор та історію... Засновниками цієї школи були Богдан Залеський, Антоній Мальчевський та Северин Гоцинський, які репрезентували три візії України: козацьку, шляхетську, гайдамацьку».⁶

До сюжетів української історії та міфологічно-обрядових джерел головно фольклорного походження зверталися й інші поети, а саме Адам Міцкевич, Юліуш Словацький, Міхал Чайковський, Ігнаці Крашевський, Стефан Витвицький та багато інших. До цієї школи зараховують і одного з митців, про якого в поданому тексті мовитиметься окремо – Тимоша Падура. Звісно, пісенний жанр як найбільш демократичний і чутливий до потреб та інтересів суспільства, не міг оминати цієї тематики в польському музичному середовищі. Приклади звернення до українських мотивів, адаптація

⁶ Українська школа в польській літературі // Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2 М-Я, С. 510.

фольклорних жанрів до поезії представників згаданої літературної школи є вельми численними. У стислих рамках публікації звернемо увагу лише на трьох композиторів, кожен із яких по-іншому трактував українську тему в пісенній творчості.

Перший із них – видатний скрипаль-віртуоз Кароль Ліпінський (1790–1861) – знаний передусім з обробок пісень для збірки Вацлава Залеського «Польські і руські пісні галицького люду» (*Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*), що вийшла друком у Львові в 1833 р. Сама ця збірка отримала щонайширший резонанс у європейському інтелектуальному просторі свого часу і стала важливим етапом у розвитку української фольклористики. Але, крім обробок, Ліпінський звертався до української тематики у власній творчості, в якій не лише широко використовував мелодичні теми української народної музики, а й вільно поєднував їх із типовими романтичними зворотами та жанрами. Проте, оскільки йдеться лише про камерно-вокальну творчість, звернемо особливу увагу саме на згадану збірку.

Її ініціатором став Вацлав Залеський (Вацлав з Олеська, 1799–1849) – видатна історична особистість у Галичині, польський етнограф, поет, драматург, театральний критик, політик (в 1848–49 рр. був губернатором Галичини). Він мав глибоку симпатію до українців та української культури, про що свідчить зокрема його драма «Богдан Хмельницький». Сердечна прив'язаність до пісень галицького краю знайшла відображення у вступі до «Галицьких і руських пісень...»: «Народившись на селі, проживаючи перші роки усамітненого життя, я закохався в ці пісні, що так приємно колисали моє дитинство і як зворушливі спогади ніжних почуттів залишились у моїй пам'яті з перших років. Цю прив'язаність я всмоктав з молоком матері, вдихав з рідним повітрям, вона залишилась зі мною назавжди. Коли мені довелось поїхати в місто і залишитися там, я тужив за селом, за родинним маєтком, за тими липами, під якими, будучи хлопчиком, так вільно бавився»⁷.

⁷ Zaleski Waclaw, *Pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego*. Do śpiewu i na fortepiano ułożył Karol Lipinski [online], URL: *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego* : Zaleski, Waclaw, 1849 : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive. Доступ 05.VIII.2023.

Оскільки сам Залеський не був професійним музиком, то запис окремих мелодій він доручив одному з найкращих фахівців, до того ж впродовж років тісно пов'язаному зі Львовом, – Каролу Ліпінському. З майже півтори тисяч пісенних текстів Ліпінський обрав і записав 160 мелодій: 86 польських і 74 руські (українські), тобто майже в рівній пропорції. Крім того, у принципах обробок він дотримувався стилістики аматорських салонних пісень, завдяки чому вони дуже швидко спопуляризувались у демократичних колах обох народів. «Метою Залеського було певною мірою задокументувати галицькі пісні. Ліпінський мав іншу мету, він хотів якомога більше популяризувати пісні, щоб їх грали та співали аматори. Лише після виходу збірки народні пісні поширилися в демократичних колах і сприяли значному зміцненню національного почуття обох народів»⁸.

Значення збірки Залеського-Ліпінського для української професійної музики Галичини найточніше підсумував Зиновій Лисько: «На тлі безнадійної музичної ситуації у Львові в той час сталася одна важлива подія, яка мала велике значення для українських любителів музики. Це було видання знаменитої збірки народних пісень Вацлава Залеського, гармонізованих К. Ліпінським, видане у Львові 1833 р., яке потішило всіх українських музикантів. Михайло Вербицький повними жменями черпав з нього для своєї вокальної й інструментальної творчості»⁹.

Сягаючи до творчості Станіслава Монюшка (1819–1872), вкажемо, що від середини XIX ст. він був одним із найпопулярніших польських композиторів в українському культурному середовищі. З усіх іноземних опер його опери найчастіше ставили національні театральні трупи, українські співаки прославилися на польських сценах у творах Монюшка, солоспіву входили до постійного

⁸ Węgrzyn-Klisowska W. „Pieśni ludu galicyjskiego” Wacława z Oleska z muzyką Karola Lipińskiego: zawartość, repertuar, konkordancje. // Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowskiej do roku 1945). T. I. Pod redakcją L. Mazepy, Rzeszów: wyd-wo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1997, s. 79.

⁹ Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. Львів-Нью-Йорк: вид. М. П. Коць, 1994. С. 43.

репертуару камерних концертів. Однією з причин, безперечно, було вельми переконливе художнє вирішення української тематики в його власних творах. Зокрема жанр думки, який в польській культурі адаптувався з українського фольклору, отримав прекрасну інтерпретацію в опері «Галька» – думку Йонтека «Між горами вітер виє». Для своїх дванадцяти «Домашніх співаників» (*Śpiewniki domowe*), що містять 268 номерів, Монюшко теж створив немало пісень, пов'язаних із рефлексіями з України. Насамперед це стосується солоспівів до слів представників польського романтизму, які, хоч і не завжди належали до української школи, але, однак, часто звертались до тематики з життя й історії українського народу. Прикметно, що поруч із піснями «Виїзд з України» (*Wyjazd z Ukrainy*) на слова Міхала Грабовського (Співаник № 2) чи «Гулянка» (*Hulanka*) до віршів Стефана Витвицького (Співаник № 3) доволі багато пісень української тематики чи жанровості написані на слова поетів т. зв. «білорусько-литовського кола», близького самому Монюшкові. Це солоспіви на вірші Яна Чечота «Кум і кума» (*Kum i kuma*, Співаник № 2), «Козак» (*Kozak*, Співаник № 12), «Ворожба знахаря / О козаче, мій козаче, не в добрі живе співак» (*Wróżba znachora / O kozacze, mój kozacze, nie w roskoszach śpiewak żyje*, Співаник № 5) та Владислава Сирокомлі, властиво Людвіка Кондратовича – серед них мікроцикл з 4-х пісень «Сільський лірник» та «Коралі»¹⁰ (*Lirnik wioskowy, Korali*, Співаник № 12), «Коляда» (*Kołąda*, Співаник № 7). Українським мотивам у творчості згаданих поетів є пояснення: Я. Чечот переклав 35 українських пісень зі збірки В. Залеського у своїй збірці «Селянські пісеньки з-над Немна, Дніпра і Дністра» польською мовою (саме з цієї збірки брав тексти і С. Монюшко), Сирокомля перекладав поезії Тараса Шевченка польською мовою та не раз використовував українські приказки у своїх новелах. Жанр думки представлений у співаниках № 4 і 12. Оригінальний за задумом солоспів «Ворожіння» (*Wróżby*, Співаник № 7) до слів із часопису «Зоря Київська».

У контексті польсько-українських музичних зв'язків згадаємо колоритну романтичну постать Тимка (Тимоша, Томаша) Падури

¹⁰ На цей же текст є солоспів П. Чайковського.

(1801–1871). Його політичній та суспільній діяльності, а також його поетичній спадщині присвячені численні дослідження істориків та літературознавців, і польських, і українських.

Тиміш Падура походив із польсько-руської шляхти, яка мешкала на Поділлі. Важливим етапом у житті Падури було навчання в Кременецькій гімназії, де він познайомився і подружився з Маврицієм Гославським, Томашем Олізаровським, Тимоном Заборовським та іншими відомими в майбутньому діячами польської літератури. Сам Падура в цей період також виявляв літературні зацікавлення та захоплювався українською історією та фольклором, особливо козацьким періодом. Закінчивши навчання 1825 р., поїхав до старшого брата Юзефа в Житомир, де познайомився з членами таємної організації – Національного патріотичного товариства і Російського південного союзу, майбутніх учасників повстання декабристів. Томаш Падура брав участь у спільних засіданнях обох організацій у Житомирі, особисто зустрічався з лідерами Південного союзу Сергієм Муравйовим-Апостолом та Миколою Бестужевим-Рюїніним. На їхнє прохання створити «бойову пісню» він написав свою першу патріотичну пісню «Рухавка». Проте більшість його пісень була написана трохи пізніше, під час перебування в Саврані Одеської області, у маєтку графа Вацлава Жевуського, легендарного «Еміра», з яким він познайомився 1825 року. Жевуський тепло прийняв поета, створив йому найкращі умови для творчості в обраному «народному» напрямку. У 1828–29 рр. Падура, на прохання свого патрона Вацлава Жевуського, мандрував Україною, переодягнений у простого селянина з торбаном, намовляючи селян до повстання та підтримки поляків у боротьбі з московським царатом. У другу подорож він подався 1830 р., однак тут поетові не пощастило: політична ситуація докорінно змінилася, російська влада відчула небезпеку, тож у кожному регіоні кишіло від шпигунів. Падура натрапив на такого шпигуна в особі, здавалося б, надійної людини – Вацлава Ганського, чоловіка знаменитої Евеліни Ганської, згодом дружини Бальзака.

Ганський повідомив жандармерію, у результаті чого поета було затримано. Його перевезли до повітового міста Сквир і тримали в тюрмі разом із звичайними злочинцями. Тоді Томаш склав план: «[...] з моменту, коли його взяли, він вирішив прикинутися

божевільним». Кажуть, що він так добре заграв роль, що «в тюрмі його не називали інакше, як несповна розуму». У той час у країні відбувалися важливі події, спалахнуло Листопадове повстання у Варшаві 1830 р., а рідні та друзі не підозрювали, що відбувається з Томашем. Лише після чотирнадцяти місяців, проведених в арешті, його як божевільного видали братові Яну. Тимко тривалий час перебував під охороною жандарма, а згодом – поліцейського наглядача¹¹.

Тож Падура, хоч і був звільнений із в'язниці та міг повернутися до родини, але це сталося після провалу повстання та загадкового зникнення (смерті?) Жевуського. З 1832 р. жив у брата в селі Махнівка біля Вінниці. Між тим, його пісні не були забуті, хоча про автора ходили різні чутки. «Різні новини про нього поширювалися в польських часописах і розвідках, а українські та польські пісні, що виходили під його іменем, іноді не мали нічого спільного з його творчістю... Близько 1840 р. Падура надовго залишив Махнівку і оселився в селі Пікові у Пія Борейка, офіцера кінноти, маршалка на Подолі, який довірив йому виховання своїх дітей. Тут він на свій превеликий подив дізнався, що його не тільки «поховали», але й що львівський книгар Кастан Яблонський без жодного дозволу зібрав його (і не його) вірші, і видав їх 1842 р. у Львові як твори Падури. Ця збірка наражала його на переслідування російської влади, до того ж містила твори, які він не писав. Тому, обурений цим виданням, він побачив, що немає іншого виходу, як публічно виступити та дати про себе знати літературній громаді»¹². Хоча він, імовірно, не збирався повертатися до активного громадського способу життя, проте мав якість спростувати чутки про свою нібито смерть і протидіяти фальшуванню своїх

¹¹ Kucera F. Waclaw «Emir» Rzewuski (1784–1831): podróżnik i żołnierz. Poznań: Un-t im. A. Mickiewicza w Poznaniu, 2016. S. 257–280.
URL: <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/15467/1/Filip%20Kucera%20praca%20dr.pdf> (stan z dnia 28.04.2020)

¹² *Słowo przednie* podpisane «Wydawca» [Karol Wild?] W: *Pyśma Tymka Padurry*. Wydania posmertne z autohrafiiw. Lwów, Nakładem knyharni Karola Wilda, 1874; URL: <http://dlibra.umcs.lublin.pl/dlibra/doccontent?id=4427> (stan z dnia 28.04.2020).

творів, тому зібрав кілька своїх українок і дум та поїхав з ними до Варшави 1844 року з наміром опублікувати їх.

«Видаючи в 1844 р. у Варшаві деякі «Українки», він присвятив їх Романові з Кошири (Сангушці) як «пам'ятку про наші молоді літа». Він просив також Романа Сангушка подбати й про це по-смертне видання своїх Писань»¹³. В «Українках» він представив деякі зі своїх пісень. До кожної пісні автор додає розлогий поетичний коментар про історичні події та постатей, про які йдеться в сюжетах. «Піснь козацька» містить подяку Каролі Ліпінському за опрацювання збірки й особливо цієї пісні. Проте, як видається, тут Падура вчергове вдався до містифікацій, до яких він був вельми схильний. Манера викладу «Пісні козацької» і всіх інших пісень ніяк не відповідає стилю Ліпінського, притаманного згаданим «Руським і польським пісням...». Так само містифікацією є його авторство знаменитої пісні «Гей, соколи!», яку надто часто приписують Падурі. Мелодія пісні – це доволі близька версія жартівливої української пісні «Підманула, підвела», можливо, Падура і достроїв до неї нові слова, з якими вона отримала таку незвичайну популярність.

Як би то не було, його непересічна особистість і погляд на історію, виражений у піснях і думках збірки «Українки», яка, хоч і мала низку критичних оцінок, до сьогодні викликає повагу до його відданості і палкої любові до України.

¹³ Там само.

**РОЗРОБКА ОЦИФРОВАНОГО КАТАЛОГУ
ЖУРНАЛУ «БАНДУРА» (1981–2002 рр.)
ЯК ІННОВАЦІЙНИЙ ІНСТРУМЕНТ ДЛЯ
ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ
СПАДЩИНИ УКРАЇНСЬКОЇ КАМЕРНОЇ МУЗИКИ**

Реалії сьогодення, пов'язані із російсько-українською війною та політичною ситуацією у світі, показали, що Україна та українська культура потребують поглибленого та системного представлення на культурологічній мапі світу, а також ретельного дослідження напрацювань українських митців та журналістів у музичних друкованих виданнях. Саме ці чинники спричинили наш дослідницький інтерес, а предметом наукового пошуку став музично-літературний часопис «Бандура», який виходив друком упродовж 1981–2002 років у Сполучених Штатах Америки при Школі кобзарського мистецтва у Нью-Йорку.

Загальновідомим є факт, що протягом століть розвиток української музики та культури був ускладнений численними окупаційними режимами, а досягнення українських митців нівелювали. Це призвело до відсутності точної інформації про значення української музичної спадщини та її вплив на розвиток європейського та світового мистецтва. Зокрема, у часи радянської окупації не лише науковці в Україні страждали від утисків влади, але й українські вчені на еміграції та колеги-музикознавці із зарубіжних країн також були обмежені у своїх дослідженнях. З цього приводу видатний американський композитор українського походження, доктор Ігор Соневицький зазначав, що дослідники історії української музики поза Україною стикалися з великими труднощами, перш за все через неповноцінний доступ до архівних матеріалів. Оскільки українських емігрантів вважали підозрілими особами в Радянському Союзі, їм відмовляли у доступі до архівів та літератури, що ускладнювало роботу дослідників у галузі української музикології [1].

Незважаючи на ці виклики, музикознавці на еміграції працювали, вивчаючи життя та музичну творчість тих українських

музикантів, які спричинилися до розвитку української музики в Україні та поза її межами, збираючи матеріали, організовуючи архіви, записуючи спогади сучасників тощо. Було створено також бюлетені, газети, часописи, кварталники та інші друковані видання, в яких дописувачі-ентузіасти, шанувальники музики та професійні музиканти могли друкувати свої праці.

Яскравим прикладом такого друкованого носія інформації став періодичний журнал-квартальник «Бандура», заснований зусиллями невтомного посла української культури, американця українського походження Миколи Досінчука-Чорного. Упродовж років до видання журналу долучилося багато визначних музикантів, зокрема такі відомі митці, як професор Альбертівського університету в Едмонтоні (Канада), бандурист і науковець – доктор Андрій Горняткевич, науковець і бібліотекар-дослідник – Роман Савицький (син композитора Романа Савицького), доктор І. Маглай (Туб), доктор М. Рубінець (УНР), Олесь Кузишин, Валентина Родак, доктор Тамара Булат, бандуристи Юліан Китасти, Віктор Мішалов, Віолетта Дутчак і Оксана Герасименко.

Багаторічними членами редакційної колегії були активісти, музикознавці, композитори, диригенти й піаністи: доктор Ігор Соневицький, професор Юрій Олійник, випускниця Львівського музичного інституту ім. М. Лисенка, учениця Василя Барвінського – Дарія Гординська-Каранович, випускник Одеської консерваторії (1939 року) і Вищої музичної школи ім. Цезаря Франка в Парижі (1954 року) – Іван Вовк та багато інших. Фінансування журналу підтримували завдяки передплаті, але, здебільшого, воно залежало від пожертв українського бізнесу. Після смерті Миколи Чорного-Досінчука 1999 року головним редактором журналу стала визначна бандуристка, заслужена артистка України Ольга Герасименко-Олійник. У зв'язку з недостатнім фінансуванням журнал припинив існування 2002 року.

Будучи незаслужено призабутим упродовж двох десятиліть, журнал потребував повернення із забуття. У 2022 році студент Академії музичного мистецтва м. Сакраменто, член Товариства збереження української спадщини Північної Каліфорнії Андрій Ярмолівич почав оцифровувати всі сімдесят вісім чисел журналу

і 2023 року опублікував їх у PDF форматі в спеціально створеній групі «Bandura Magazine. Digital Archive 1981–2002» у соцмережі Facebook. Ця група є відкритою для загалу, щоб усі зацікавлені могли долучитися до неї та ознайомитися з матеріалами. Журнал «Бандура» був важливим джерелом інформації для української бандурної та мистецької спільноти у 1981-2002 роках. Ми сподіваємося, що новостворена цифрова бібліотека буде корисним ресурсом для музикантів, студентів, дослідників музики та журналістики сьогодні.

Незважаючи на те що журнал здебільшого був присвячений бандурі, бандуристам, кобзарям і бандурництву в діаспорі та в Україні, у ньому траплялись поодинокі матеріали, присвячені українським композиторам і митцям, непов'язаним із цим музичним інструментом. Доказом цього є дві статті, рекомендовані для дослідників української музики про життя та творчість композиторів Нестора Нижанківського та Остапа Бобикевича.

Зокрема, стаття доктора Ігоря Соневицького досліджує кар'єру піаніста й акомпаніатора Нестора Нижанківського. Вона охоплює раннє життя та освітній шлях, включаючи композиторські заняття та університетські студії, навчання у Вітеслава Новака під час перебування в Празі, а також приватні уроки гри на фортепіано у Любики Колесси, яка була великою прихильницею творчості Нижанківського. Соневицький відзначав соціальну діяльність Нижанківського як голови «Союзу українських професійних музик» та майстерність Нижанківського-аккомпаніатора. Соневицький також висвітлив здобутки камерної, симфонічної музики та вокальні твори Нижанківського, зокрема його солоспіви [2, 3].

Оцифруючи журнал «Бандура», ми переглянули архів Ігоря Соневицького на сайті УКУ і виявили, що у ньому немає статті про Нестора Нижанківського, надрукованої в 35–36 і 37–38 числах журналу «Бандура» у 1991 році. З огляду на цей факт, статтю Ігоря Соневицького «Життєвий і творчий шлях Нестора Нижанківського» можна характеризувати як нововіднайдене джерело для пошукової музикознавчої практики, присвяченої вивченню спадщини композитора.

Інша стаття, автобіографічний нарис композитора Остапа Бобикевича, розкриває його життя та творчість. Розвідка докладно

описує, чому, незважаючи на здібності до музики, Бобикевич обрав практичну кар'єру лісового інженера, та розповідає про складні обставини, із якими стикалися професійні музиканти в Україні в першій половині ХХ ст. Також у статті охарактеризовано творчість Бобикевича, яка в основному складається з пісень на ліричні, патріотичні та релігійні теми. Прослідковано віхи творчого шляху та акомпаніаторську працю при хорах під керівництвом його дядька Степана Нижанківського й доктора Михайла Волошина та гастролі Галичиною зі скрипалем Євгеном Перфецьким.

У статті перераховано виконавців, які виконували пісні Бобикевича та подано інформацію про видання його збірок у Польщі 1924 року та у США 1954 року. Згадано також, що близько 120 вокальних, хорових та симфонічних творів Бобикевича існують як манускрипти в українсько-канадському архіві та музеї в Едмонтоні та архіві Українського католицького університету Святого Климента Папи в Римі [4].

Із багатьох дописів бачимо, що журнал «Бандура» служив своєрідною платформою для оприлюднення надбань музикознавців діаспори, публікації їхніх праць, присвячених Україні та мав вагому просвітницьку цінність. Ми сподіваємося, що, читаючи журнал «Бандура», багато людей відкриє красу української музики та культури і що вона повноцінно утвердиться як дорогоцінна частина світової культурної спадщини, а розробка оцифрованого каталогу журналу «Бандура» слугуватиме корисним інноваційним інструментом для вивчення українського камерного музичного фонду зокрема.

Література

1. Журнал «Бандура». Year 9, No. 27-28 (January - April, 1989).
 2. Журнал «Бандура». Year 11, No. 35-36 (January - April, 1991).
 3. Журнал «Бандура». Year 11, No. 37-38 (July - October, 1991).
 4. Журнал «Бандура». Year 12, No. 39-40 (January - April, 1992).
 5. Журнал «Бандура». Year 19, No. 69-70 (July - October, 1999) .
 6. <https://www.facebook.com/groups/1508066959692158>
 7. <https://www.facebook.com/groups/1508066959692158/files/files>
-

СОЛОСПІВИ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА: АСПЕКТИ КОМПОЗИТОРСЬКОГО САМОВИРАЗУ

Звернення до особистості Станіслава Людкевича може формувати сьогодні новий погляд на українську національну культуру, і не відокремлену, не закриту, а культуру в найширшому світовому значенні. Адже митець був наділений особливим талантом піднести народне, фольклорне на новий високий рівень. У цьому контексті йому була близькою постать вченого та митця європейського рівня – Івана Франка, яким він захоплювався. Універсальність наукової та творчої діяльності з опорою на національне фольклорне начало було близьким і Станіславу Людкевичу. У своїх працях, присвячених творчості С. Людкевича, науковці С. Павлишин, З. Штундер, Я. Якуб'як, М. Загайкевич, Л. Кияновська розглядають мистецькі тенденції, певні жанри у творчості композитора, зокрема й камерно-вокальний, проте автори не зосереджують уваги на сукупності чинників і мотивів творчості, що включають у себе умови як об'єктивні, так і суб'єктивні – знання, характер, світогляд, ідеали, умови діяльності, спрямованість особистості композитора. Тому актуальність нашої розвідки зумовлена і потребою в розвитку окремих аспектів історії камерно-вокального жанру, і загальною тенденцією сучасного музикознавства до розширення сфери наукового пошуку. Мета – розглянути солоспіви С. Людкевича, вивчити деякі аспекти композиторського самовиразу, що вплинули на формування жанру.

У працях із музичної естетики Станіслав Людкевич неодноразово розглядав теоретичні питання мелодики, вважаючи мелодію одним із головних елементів, з яких складається музика. Подаючи класифікацію видів і типів мелодії, звертав увагу на специфічне розуміння мелодії, узгодженої з поетичним текстом за допомогою агогіки, цезур, кульмінацій. Наголошував на важливості збігу ритмічних та логічних наголосів вірша та супроводу, зосереджував увагу на тембровій якості вокалу [2, с. 199]. Окрім того, Станіслав Людкевич збагатив свої наукові роздуми художньо-мистецьким розумінням. «Будова мелодії виходить із

творчого процесу в душі, – писав він, – й прямо навчитися цієї справи не може той, хто цього процесу не переживає» [2, с. 157].

Окрім наукових інтересів С. Людкевича, звернення до камерно-вокальної музики стимулювалося, безумовно, співпрацею з видатними оперними співаками та власною практикою співака. Добре володіючи фортепіано, митець активно займався акомпаніаторською діяльністю. Працюючи диригентом і концертмейстером перемишльського і львівського «Боянів» та хору «Бандурист» до 1910 року в Перемишлі, він організовував концерти, аранжував твори, акомпанував вокалістам. На Шевченківських концертах у Львові – О. Мишузі (1899 рік), М. Кондрацькому (1906 рік), М. Менцінському (1902 та 1909 рр.). Завдяки різносторонній концертній практиці, композитор підкреслює значимість фортепіано, наділяючи партії лейтмотивами, лейтінтонаціями. Прагне надати фортепіанній партії рівноправності з вокалом, а часом контрастну роль у дуєті з різного роду дублюваннями партій, імітаціями (звуконаслідування річки, соловейка), діалогами.

Солоспіви Станіслав Людкевич писав лише на тексти українських авторів, романси на слова Генріха Гейне в українському перекладі А. Кримського або власному. Майстерно інтерпретував твори Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, М. Шашкевича, Ю. Федьковича, П. Грабовського, О. Олеся, А. Кримського та інших, чуттєво реагуючи на особливості поезики кожного з авторів та відтворюючи її в музиці. Відмінність тем, образність мовлення сприяли різній музичній інтерпретації. Композитор практикував незначні зміни в поетичних рядках, повтори словосполучень для драматургії чи рими. Здобувши філологічну освіту, вмів тонко й своєрідно обрамити слово музичними засобами.

Так, перший постромантичний солоспів, створений на слова Олександра Олеся, насичений алегоріями, стильовими прийомами символізму, а саме – свідомо застосовано неозначені займенники («хтось мене ще пам'ятає, хтось покинути не хоче») надихають Станіслава Людкевича на назву солоспіву «Тайна». Від себе композитор використовує й повтор слів «і на крилах сну щоночі», підкреслюючи ніжність, тепло при згадці про сон. Ладо-гармонічний виклад чутливо супроводжує словесний текст, це помітно у мажорно-мінорних зіставленнях.

У 1920–1930 роках Станіслав Людкевич написав шість солоспівів на слова Олександра Олеся: «Піду, втечу», «Тайна», «Подайте вістоньку», «Ти моя найкраща пісня», «Як любо», «Живіть». У солоспівах радісному сприйняттю світу, романтичним описам природи протиставляються настрої безнадії, трагічності. Так, у солоспівах «Як любо» і «Живіть» використана поезія зі збірки «Поезії. Книга 10» звучить життєствердно: «Як любо, як безмежно любо жити». Скорботний настрій композитор втілює у солоспіві «Подайте вістоньку». Він звернувся до вірша Олександра Олеся «Голод», висвітлюючи трагедію першого голоду в Східній Україні 1922 року [6, с. 89].

Розвиток вокальної творчості був тісно пов'язаний із мистецькою атмосферою тих років та розквітом поезії. Спілкування з поетами мотивувало композитора до створення камерно-вокальних творів. На текст І. Гаврилюка, з яким композитор співпрацював у Перемишльській гімназії, 1902 року С. Людкевич створив солоспів «Там далеко на Підгір'ю».

Солоспів із риторичною назвою-зверненням до себе «Чи тямиш ще?» створений на слова Володимира Старосольського, приятеля С. Людкевича з дитячих років, професора права Львівського університету ім. І. Франка, одного із засновників січового стрілецтва¹]. «Чи тямиш ще? Був вечір тихий, В задуму тужну ліс обвився, А квіти плакали росю...» Це початкові слова солоспіву «Чи тямиш ще?» на слова Володимира Старосольського. Компо-

¹ В. Старосольського було заарештовано НКВС 1939-ого на 8 років, загинув він у концтаборі 1942 року. «Чи тямиш ще?» – єдиний його вірш, який зберігся завдяки Людкевичу. Старосольський розказував історію знайомства з майбутньою дружиною своїм дітям: вони зі Сясьом (так називали Людкевича) були в Народному домі на танцях, і Людкевич показав красиву дівчину зі словами «оце була б для тебе пара». Тією дівчиною була Дарія Шухевич (зі знаменитого роду Шухевичів) – піаністка, яка закінчила Львівську консерваторію, одна з трьох жінок-викладачок у Музичному інституті імені Лисенка. Солоспів «Чи тямиш ще?» був дарунком парі на весілля з написаною присвятою «Дорогому Влодкові і його парі». Ім'я Володимира Старосольського, за розповіддю дружини Людкевича Зеновії Штундер, Станіслав Людкевич повторював в останні хвилини свого життя [5, с. 38].

зитор прагне висловити образний зміст поезії приятеля, відгуку-ючись на слова, створюючи ідилічну картину природи зі світлою безжурністю і водночас ностальгійністю, плачем і болем.

У нью-йоркському щоденнику «Свобода» від 9 грудня 1981 року, у статті Оксани Бризгун-Соколик під назвою «Станіслав Людкевич» про солоспів «День і ніч падають сніги», створений і виданий 1908 року, сказано: «Його пісня „День і ніч падають сніги” до слів Богдана Лепкого присвячено сорокаліттю заснування студентського товариства „Січ” у Відні. Тепер змінено присвяту. Твір присвячений червоній армії...» Цитата кінця ХХ століття підтверджує не тільки уважність композитора до громадських подій у час створення солоспіву, а й важливість автентичності трактування задуму композитора, вірного розуміння походження і змісту музичного твору пізніше, через 70 років» [1, с. 2–3].

Як і багато композиторів різних національних шкіл, що творили в цей період, С. Людкевич у камерно-вокальній творчості застосовує різні типи подачі матеріалу: монологи («Чи се тая криниченька»), діалоги-звернення («Тайна» – головний герой і «хтось», «Спи, дитино моя» – лагідні інтонації до дитини та героїчно-закличні до народу) і сповіді особистісного характеру.

Часто учасниками діалогів стають образи природи в дусі фольклорних традицій, як у солоспіві «Ой вербо, вербо» на слова В. Пачовського (співучасника літературної секції «Академічної громади»). Слова вірша «Ой вербо, вербо» становлять переробку народної пісні, здавна відомої в Східній Україні та Галичині. Три пісні на ці слова є у першому томі збірника «Галицько-руські народні мелодії», який видав Людкевич 1906 року. Їх записав Й. Роздольський у різних селах, із дещо відмінними мелодіями. У збірнику «Галицько-руські народні мелодії» подано слова тільки двох початкових рядків першої строфи. В. Пачовський у містерії доповнив текст першої строфи й додав другу – звернення до України. Отже, у солоспіві відтворено розмову поета з Україною.

Європейська музика на зламі ХІХ–ХХ століть – період переосмислення традиційних форм і жанрів камерно-вокальної музики, пошуку нових форм, зв'язку вокального та інструментального начал, інтенсивного розвитку інструментальної партії, формування нових жанрових різновидів. У творчості Станіслава Людкевича

спостерігається взаємодія традицій української народної та професійної музики й подекуди пізнього німецького романтизму, зокрема австро-німецької романтичної пісні. Як стверджує Стефанія Павлишин, С. Людкевич, як і В. Барвінський є «типовим пізнім романтиком» [3, с. 4].

У вокальних творах Людкевича переважають традиційні для української музики того часу типи солоспівів: у характері народної пісні («Про ніженьки», «Одна пісня голосенька»), класичного романсу («Тайна», «День і ніч падуть сніги»). Спостерігається трансформація жанрів, що є продовженням традицій М. Лисенка («Спи, дитинко моя» – балада-колискова, «За байраком байрак» – солоспів-балада). У «Морській баркаролі» композитор відходить від ліричної кантиленної баркаролі та перетворює її у рвучку, динамічну і драматичну сцену. За висловом Я. Якубяка, для почерку Станіслава Людкевича властива «наскрізь драматична ідея, в котру вносяться елементи пісенності» [7, с. 35].

Стефанія Павлишин згадує: «Вражала його велика любов до життя, що до останніх днів виявлялася у зацікавленні всім, що відбувалося навколо нього, всім новим, небаченим. Це торкалося не тільки сфери мистецтва, але завжди громадянських подій, і тих великих, світових, і тих, що відбувалися близько в консерваторії, справ буденних, побутових. Ніщо, що людське, не було йому чужим. І умови праці, мешкання і навіть моди цікавили його до кінця» [4, с. 81].

Отже, Станіслав Людкевич у солоспівах прагнув досягнення зв'язку між поетичними і музичними образами за допомогою оновлених виражальних засобів: досягнення наскрізності, відхід від куплетності, інтонаційна близькість до пісенного фольклору, трансформація жанрів, ускладнення гармонічної мови, її колористичне навантаження, використання еліптичних зворотів для підтримки дисонансного напруження, відхід від кантиленності та перевага драматичного речитативу, ілюстративно-зображальна фортепіанна партія.

100-літній життєвий шлях композитора (1879–1979) обіймає складний час на зламі століть – двох світових війн, експансії комуністично-репресивного режиму в Україні, що не могло не вплинути на формування світогляду митця, на глибоке усвідомлення

своєї етичної місії. Гуманістично-патріотична спрямованість, висока музична культура, постійна потреба в навчанні, комунікація з виконавцями в ролі слухача і критика, тонке відчуття поетичного слова та народних традицій – усе сприяло народженню мистецьких високопрофесійних вокальних творів, віддзеркалилось у виборі тематики солоспівів, вплинуло на композиторську інтерпретацію поетичних текстів.

Література

1. Бризгун-Соколик О. Станіслав Людкевич. *Свобода*. 08.XII.1981. Ч. 231. С. 2–3.
 2. Людкевич С. До деяких питань музичної естетики. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* / Ред.-упор. З. Штундер. Львів: В-во М. Коць, 1999. Том I. 496 с.
 3. Павлишин С. Василь Барвінський. Київ: Музична Україна, 1990. 87 с.
 4. Павлишин С. Незабутній Людкевич. *Спогади про Станіслава Людкевича* / Упор. С. Павлишин. Львів, 2010. С. 81–93.
 5. Старосольський Володимир (1879–1942). *Записки наукового товариства імені Шевченка*. Том 210. Історично-філософська секція / Ред. Уляна Старосольська. Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1991. 411 с.
 6. Штундер З. Станіслав Людкевич: Життя і творчість. Т. 1 (1879–1939). Львів: ПП «Бінар», 2005. 635 с.
 7. Якуб'як Я. Про мелодику Людкевича. *Творчість Станіслава Людкевича* : зб. статей. Львів, 1995. С. 24–36.
-

ВОКАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ РОМАНА ПРИДАТКЕВИЧА: ПЕРШЕ НАБЛИЖЕННЯ

Творчість Романа Придаткевича – блискучого віртуоза-скрипаля, композитора, музикознавця, педагога – охоплює чимало інструментальних опусів, які виходили далеко за межі скрипкової музики, включаючи симфонічні полотна, камерно-інструментальні твори, сольні композиції для різних інструментів тощо.

Та найменш оціненою та вивченою є вокальна музика композитора, яка свого часу була в репертуарі іменитих вокалістів-сучасників, звучала в концертах, однак, лише за океаном. Імена та твори багатьох представників української діаспори, на жаль, не були відомими в Україні насамперед в силу політичних обставин, тому, фактично творчий спадок Романа Придаткевича щойно повертається в лоно всеукраїнської музичної культури.

З огляду на високий професіоналізм митця, його фундаментальну композиторську освіту – вітчизняну (Ф. Колесса, С. Людкевич), європейську (Й. Маркс – композиція у Музичній академії Відня, у Берлінській академії – В. Гмайндль, Г. Горнбостель), американську (у Колумбійському університеті вивчав композицію в С. Бінхема, Р. О. Моррісія, П. Галліко), варто сподіватися чи не від кожного опусу композитора цікавих та оригінальних рішень, непересічних творчих концепцій, високофахових та високохудожніх прочитань поетичних текстів, втілених у жанрах вокальної камералістики.

І хоча А. Рудницький у своїй «Українській музиці» називає вокальні твори Р. Придаткевича, радше, винятками, наполягаючи на інструментальних жанрах як провідних. «Ці винятки: чотири солоспіви (на народні мотиви): “Гуцульська колядка”, “Перепілка”, “Чайка”, “Ой ходила дівчинонька” (1931); сольоспіви до слів В. Пачовського (зі “Слова о полку Ігоревім”); цикл сольоспівів “Атомовий вік” (1959); два сольоспіви до текстів св. Франциска Асизького»¹.

¹ Рудницький А. Українська музика. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. С. 178.

Проте, Г. Карась уточнює інформацію про вищезгадані обробки народних пісень як оригінальні «тріо» для голосу, скрипки та фортепіано, які виконували в першому концерті *Товариства приятелів української музики* 22 березня 1934 р. в Нью-Йорку². Щодо цих вокально-скрипково-фортеп'янових композицій, то внук композитора, знаменитий диригент Теодор Кучар згадує, що чималу кількість саме такого типу творів Р. Придаткевич написав у 1930–40-х роках, це пов'язано насамперед із концертно-гастрольними поїздками вокально-інструментального тріо.

У статті, присвяченій композиторові в Українській музичній енциклопедії (УМЕ) Г. Карась також уточнює, що цикл «Атомовий вік» написаний на слова М. Кавмана³, однак ідентифікувати цього автора текстів наразі не вдалося. Проте архів композитора, переданий нещодавно в Україну з ініціативи Теодора Кучара, суттєво поповнює інформацію про вокальну творчість Романа Придаткевича.

Так, окрім вказаних вище композицій, які фігурують у кількох виданнях лексиконів та енциклопедій, назвемо два романси (мікроцикл) на слова Олександра Неприцького-Грановського ор. 35 № 1 «Поклик» («An Appeal») для високого голосу та № 2 «Літні пастелі» (1976); «П'ять романсів на слова Ганни Черінь» ор. 31: № 1 «Тривога» («The Dismay») – 1972; № 2 «Надхнення» («Inspiration») – 1973 (із поетичного циклу «Вагонетки»); із циклу «Травневі мрії»: № 3 «Щастя» («Happiness») – 1973; № 4 «Вишні» («Cherries») – 1973; № 5 «Мікрофон» («The Microphone») із «Вагонеток» – 1972. Також є низка поодиноких вокальних композицій: «Молитва на слова св. Франциска „Вічне життя”» (без опусу) – 1958; солоспів до поеми Олександра Олеся «Рідне слово» («Mother Tongue») – без дати та опусу; романс із переспіву Василя Пачовського зі «Слова о полку Ігоревім» ор. 18 у двох версіях: «Зілля Євшан» (редакція 1974) та з назвою «Рідний край» ор. 18 (очевидно, перший варіант), які доволі суттєво відмінні. Також у переданих нотах є кілька англомовних композицій. Ймовірно, це

² Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. Івано-Франківськ, 2012.

³ Придаткевич Роман. УМЕ. С. 419–420.

окремі пісні з циклу «Атомовий вік» на тексти англійських поетів, проте, частина з них без слів, окрім «Нитки» (але без імені автора тексту). Це такі композиції: «The Creative Thrill» – «Творче хвилювання» (1960); «Immortality» – «Безсмертя»; «A Thread» – «Нитка» англійською мовою (1963); «Sphericity» – «Сферичність». На жаль, із вказаних вище у літературі саме другої композиції на слова св. Франциска серед переданих архівних матеріалів не було.

Отже, маємо по-суті два цикли – це «П'ять пісень на слова Г. Черинь» ор. 31 (1972–1973) та два романси на слова О. Неприцького-Грановського ор. 35 (1976), якщо ж врахувати цикл обробок народних пісень, або, як їх називає А. Рудницький – сольоспівни на народні мотиви 1931 року, то постане три вокальні цикли. Щодо останнього, то, зважаючи на підпис в рукописі – «Songs for Soprano, Violin and Piano based on Ukrainian Folks Tunes» – «Пісні для сопрано, скрипки та фортепіано на основі українських народних мелодій», можемо припустити, що щодо цих вокальних композицій доречно вживати не так термін «обробки», як, радше, «самостійні мистецькі пісні на фольклорній основі».

«Своєю музичною мовою Придаткевич безперечно належить до поступової групи сучасних українських композиторів: вона далека від трафарету, оригінальна й сміливо новочасна. Його творам властива дбайлива форма й докладне випрацювання подробиць, – прикмети варті особливого відзначення. Згідно з його власними словами, він добивається у своїй музиці передусім “українського кольориту” і в деяких своїх творах його добився. Тому він зараховує себе до “національно-української школи”, тобто тієї, яка своїм ідеалом ставить собі мистецьку сполуку української народньої пісні з складними засобами сучасної музики», – писав про Р. Придаткевича А. Рудницький⁴.

Отже, тепер перед дослідниками постає відповідне завдання – відкрити та осмислити, провести аналітичні студії та надати музикознавчу оцінку чималій вокальній творчості Романа Придаткевича. Та насамперед необхідно виконати-оживити ці композиції, щоб віддати належне самовідданій праці митця та сповнити свій національний обов'язок.

⁴ Рудницький А. Українська музика. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. С. 179.

**МУЗИЧНА ВІЗУАЛІЗАЦІЯ СОНЕТНОЇ ФОРМИ
В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ
МИКОЛИ ДРЕМЛЮГА**

Складний період, який сьогодні проходить українське суспільство, змушує науковців поглянути на історію та мистецтво попередніх часів під іншим дослідницьким кутом. У прагненні до національного відродження культурного капіталу наново підіймаються значні постаті, чий радіус дії у мистецькому просторі поширюється на впливові сфери професійної діяльності: як то композиторську, педагогічну, дослідницьку, виконавську. Однією з таких постатей є Микола Дремлюга – український композитор, музикознавець, педагог і теоретик, музично-громадський діяч ХХ століття. Його спадок налічує безліч творів практично всіх жанрів. Окрім творів симфонічного і концертного жанрів, значну частку композицій М. Дремлюга створив саме для голосу та хору, де вокальна партія є носієм глибинних національних традицій етносу.

М. Дремлюга написав близько 53 романсів (це половина від загальної кількості його камерно-вокальних композицій), які спрямовані на музичне втілення саме сонетного жанрового канону. Увага композитора була прикута і до творчості українських письменників (І. Франка, Лесі Українки, В. Сосюри), і до світових зразків європейської поезії (Мікеланджело, Ф. Петрарки, В. Шекспіра, Х. Хіменеса, А. Міцкевича, П'єра де Ронсара).

Поряд із романсами-одинаками («Я знов побачив вас» на слова В. Сосюри, «Настроймо ж струни ми на лад високий» на слова М. Рильського, «Фантазія» на слова Лесі Українки), більшість композицій можливо об'єднати в циклічні групи за належністю до певного сонетарію. Однак композитор не наголошував на нерозривній єдності романсів, хоча в їхній загальній драматургії простежується художній зв'язок за стильовими або настроєвими ознаками творів того чи іншого автора слів. У «Сонетах Мікеланджело» панують інтонації величі та урочистості,

у романсах на вірші В. Шекспіра переважає більш стриманий, лірико-філософський настрій. Сонети на слова Х. Р. Хіменеса сповнені пейзажних замальовок та уособлюють роздуми про призначення митця, а у творах на слова Ф. Петрарки та А. Міцкевича домінує піднесена емоційність та чуйність. Як зазначала дружина М. Дремлюги, «Микола Васильович для своїх творів обирав ті вірші, які відповідали його характеру, його уподобанням» [2, с. 7].

Обирав українські сонетні тексти, а також російські (переклад або оригінальний вірш). Але особиста любов до рідної мови, яка сформувалась змалечку, потребувала супроводження будь-якого іншомовного романсу українським перекладом. У романсах на вірші Шекспіра Микола Дремлюга звертався до українських версій сонетів в інтерпретації В. Юхимовича, Ю. Петренка та С. Литвина. Так само, за основу поезій А. Міцкевича брав українські варіанти подвійного перекладу П. Засенка, Д. Павличка, О. Новицького.

Звичайно, що різниця між російським та українським текстами не настільки кардинальна, проте вони мають деякі розбіжності в музично-поетичній евфонії, завдяки яким інколи зміщуються композиційні акценти. Гарний приклад таких відмінностей трапляється в романсі «Пахучі трави й квіти ті щасливі» на 162-й сонет Петрарки. У другому терцеті на двох останніх рядках Дремлюга використовує російський варіант тексту та український: «Але вогню мого кохання й скали противитись не можуть надарма». Відповідно до російського варіанту на цих словах композитор поступово підводить нас до головної смислової кульмінації всього сонету, яка патетично лунає у вокальній мелодії, підтримуючись октавним дублюванням фортепіанної партії. І на останню довгу ноту співака припадає слово «моей» ще й зі знаком оклику. В українському варіанті на цю останню ноту попадає слово «надарма», що не має такого емоційно-смислового наповнення та створює єдність між музичним та літературним втіленням цього фрагменту.

Іншим прикладом невідповідності перекладів є романс М. Дремлюги на сонет № 94 «Життя моє вже краю доплива» Мікеланджело Буонарроті, де російськомовна версія А. Ефроса та український текст Бориса Тена часто не тільки не схожі між собою, але в деяких місцях навіть по-іншому діляться на речення.

Тобто, українські переклади мали функцію збереження сонетної форми зі стилістичними та еквіритмічними особливостями та орієнтувались більше на текст вже наявного перекладу, ніж на текст першоджерела.

Деякий формалізм подвійних перекладів М. Дремлюга компенсував прискіпливою увагою до поетичної структури сонетів. Значущою для композитора була образна характеристика в музиці кожної структурної ланки (катрен, терцет). Стрімку трансформацію характеру у вищезгаданому романсі «Життя моє вже краю доплива» М. Дремлюга супроводжує насиченим наповненням в партіях вокаліста і концертмейстера. Фактурні зміни фортепіанної партії підкреслюють переломні сенсові моменти віршованого тексту та роблять акомпанемент надзвичайно важливою складовою в передачі емоцій. Ця тенденція найчастіше зберігається в сонетах із величавим філософським характером.

У романсі на текст піднесеного 61-го сонету Ф. Петрарки «Благословенна та пора, той рік» Дремлюга використовував дещо інший характер у рівновазі літературної та музичної складових. Фактура монотонного акомпанементу інтонаційно нагадує гітару або лютню в серенаді. При цьому композитор зберігав типову для своєї творчості гармонійну складову, що майорить частими змінами функцій та активним використанням септакордів та альтерацій. На відміну від попередньо згаданого романсу на слова Мікеланджело, де не було втручання автора в поетичний текст, у сонеті Петрарки композитор двічі повторив другий катрен та під час другого його проведення зробив відхилення на велику секунду вниз.

Повертаючись до романсу на вірші Ф. Петрарки «Пахучі трави й квіти ті щасливі», бачимо, що особливості музичного розвитку не впливають на літературний текст. Побудову матеріалу за куплетно-варіаційними принципами підкреслено активною зміною розмірів під час переходу від катрену до катрену або терцету. Тобто у музичній концепції часопростору превалює ритмічна організація матеріалу¹.

¹ Так само в романсах «Твої рівняти риси з літнім днем», «Як лине до землі морський прибій», «В твоїх я грудях чую всі серця».

Розгляд романсів-сонетів М. Дремлюги приводить до висновку, що в поетичних текстах найважливішим для композитора є образна складова, яка максимально підкреслюється при музичному втіленні вірша та впливає на емоційне наповнення. При цьому автор музики часто видозмінював оригінальний поетичний текст відповідно до власних творчих потреб та ідей через повторення більших або менших фрагментів вірша (від одного слова до цілого катрену). Часова організація матеріалу допомогла митцю ніби «розривати» звичайну куплетну варіаційність, формуючи солоспів-сонет із «неквадратною» структурою з наскрізним типом розвитку. Можна стверджувати про певну жанрову привілейованість у творчості М. Дремлюги, чий музичний концепт структурного бачення сонету знайшов відображення у композиційно-драматургічній будові романсів.

Література

1. Багірова А. Сонети Шекспіра. Українська версія. *Культура і життя*. 2018. (№4). С.11.
2. Крементуло В. Одухотворений Україною. *Слово просвіти*. 2012. 27-31 грудня (№52). С. 7.
3. Майбурова К. Микола Васильович Дремлюга : Нарис про життя і творчість. Київ, 1968. 86 с.
4. Олексієнко О. В. Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2003. 16 с.
5. Осока О. Сонет у музиці: спроба жанрового моделювання. Міжнародна науково-практична конференція «Євроінтеграційні процеси в Україні: історичні, культурні, політико-правові та психологічні аспекти». 12–13 квітня 2023 р. Україна Львів – Торунь: Liha-Pres . С. 51–54.
6. Український сонет: антологія / упоряд., вступ ст. та приміт. А. М. Добрянський. Київ : Рад. письменник, 1976. 232 с.
7. Osoka Olena. Sonnet poems in Ukrainian vocal-instrumental music. *Grail of Science*. № 10. Vinnitsa, UKR – Vienna, AUT : 2021. P. 632–633.

ОБРАЗНО-СТИЛЬОВІ ТА ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛІВ ЯКОВА СТЕПОВОГО

Оновлення європейського й українського камерно-вокального жанру початку ХХ ст. відбувалося у двох протилежних напрямках: в одному проявилось прагнення до наскрізного тлумачення форми, намагання вийти за межі камерного жанру, симфонізувати його, надати творові масштабності. У багатьох композиціях такого типу головним носієм музичного тематизму стала інструментальна, зокрема фортепіанна, партія, де зосередилися основні засоби виразності та інтенсивний драматургічний розвиток.

Проте можливості фортепіано щодо реалізації всіх фактурних рішень та динаміки були надто скромними, «камерними», тому більшість творів існувала в авторському варіанті для голосу з оркестром. Це такі вокально-інструментальні фрески, як «Псалом Давида» (1918), «Сонет», «Місяцю-князю» (1933) В. Барвінського; «Поклін тобі» Н. Нижанківського; «Драматичний пролог» («Мойсей») та «П'ять любовних поем» на слова Н. Лівіцької-Холодної А. Рудницького (1930) тощо.

У творчій спадщині Якова Степового також є солоспіви в супроводі оркестру. У 1920-ті рр. композитор зробив оркестрування таких власних романсів: «Степ» на слова М. Чернявського та «Місяць ясененький» на слова Олександра Олеся.

В іншому напрямку втілилась тенденція до мініатюризації камерно-вокального жанру, особливо інтимної задушевної камерності солоспівів; характерною була увага до проблеми самотнього героя, звернення до «себе» («Три вірші Максима Рильського» Я. Степового, «Нічна пісня» Г. Вольфа, «Місячні тіні» Б. Лятошинського, «Пісні любові» А. Рудницького, «Тайна» С. Людкевича).

Прагнення до мініатюризації як один із принципів оновлення солоспіву у ХХ ст. простежується вже у творах українських композиторів-класиків. Змалювання миттєвого настрою або певного

емоційного стану потребувало сконденсованої форми для висловлення почуттів героя. Зразки таких вокальних мініатюр є у творчості М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка, С. Людкевича.

Характерним для камерно-вокального жанру початку ХХ ст. було прагнення композиторів до об'єднання таких мініатюр у цикл. Поштовхом до цього ставали поетичні цикли одного поета чи поезії, наприклад, замальовки природи різних авторів, чи твори, об'єднані одним настроєм, образом, символікою чи сюжетною канвою тощо. «В еволюції романсу і діалектиці переходу від простого до складного явище циклізації означало вищий рівень музично-поетичного зв'язку, позначеного могутнім впливом драматургічних функцій», – зазначала Т. Булат [1, с. 13].

За принципом образно-драматургічного розвитку вокальні твори об'єднували в цикли М. Лисенко та Я. Степовий. Камерно-вокальні цикли А. Рудницького (зокрема найяскравіший зразок – «Пісні любові») продовжують лінію, яка яскраво виявилася у творчості західноєвропейських (Р. Шуман, Г. Вольф) композиторів: текст активно впливає на формування мелодики.

Розвиток лисенківських традицій у творчості Я. Степового, К. Стеценка, В. Сокальського та їхніх сучасників свідчили про тенденцію «інтелектуалізації творчого процесу взагалі і письма зокрема» [4, с. 135], що виявилось у психологізації романсу, розширенні філософської та інтимно-камерної сфер, виникненні жанру сатиричного романсу, зростанні поліфонічного начала, вокалізації, мелодизації всіх фактурних пластів та реалізації рис інструменталізму як типу мислення.

«Своєрідним межовим жанром, в якому віддзеркалилась складність взаємодій і взаємовпливів вокального та інструментального начал, став солоспів, традиційна пісенність якого збагачується декламаційним, речитативним, інструментальним характером мелодичних побудов», – відзначав О. Козаренко [4, с. 138.]

Цикли «Пісні настрою» на слова Олександра Олеся та «Три вірші Максима Рильського» Я. Степового – зразки української камерно-вокальної любовної лірики, де помітне прагнення до розширення емоційно-образного діапазону.

У циклі «Барвінки» зібрано романси, дуети композитора, написані на слова українських поетів упродовж 1901–1907 років

і об'єднані в одну групу під поетичною назвою без спільного сюжетного чи образно-драматургічного розвитку.

Головними жанрами творчої спадщини Я. Степового була камерно-вокальна та фортепіанна музика, композитор також створив оркестрові твори, оперу «Невольник», цикли пісень для дітей та обробки народних пісень для хору. У вокальній творчості Я. Степовий звертався до поезій Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, О. Кониського, М. Чернявського, М. Вороного, М. Рильського, а найбільшу частину солоспівів (понад третину) створив на тексти Олександра Олеся.

У поетичному першоджерелі «Пісень настрою» на слова Олександра Олеся основну увагу приділено відтворенню душевного стану героїв на фоні картин природи чи звернень до персоніфікованих образів природи. Тут органічно переплітаються поезія природи і поезія душі, тому й у музичних акварелях Я. Степового наявні риси пантеїзму: у своєрідних замальовках пейзажних образів людина і природа взаємопов'язані, творять єдине ціле, довіряють одна одній найпотаємніші думки та бажання.

У цих вокальних мініатюрах – невеличких композиційних побудовах, використано багатий арсенал романтичних гармонічних засобів із вкрапленнями гострих дисонансних акордів.

Фортепіанна партія створює відповідну емоційну атмосферу в шести солоспівах для сопрано або тенора, двох творах для низького голосу: баса і баритона та в одному дуеті. У вокальній партії панують емоційні інтонації, відтворюються трепетні почуття, коли душа співає чи тужить і звертається до символів, образів природи.

Драматургія циклу будується на емоційному протиставленні та динамічному контрасті: твори насиченої динаміки на *f* змінюють солоспіви приглушених тонів *p*, *pp*. У циклі переважають мінорні тональності, характерними є динамічні хвилі розгортання й спаду.

У циклі на слова Олександра Олеся в гармонії та фактурі використано звукообразальні прийоми, фігураційні пасажі, тремоло в широкому діапазоні, що створюють ефект просторовості, імітують «звучання» природи, наприклад, шеліт вітру. Схожі засоби створення вишуканих образів, оповитих флером фантазії-

ілюзії сецесійно-імпресіоністичного плану є близькими художнім вирішенням К. Дебюссі, Г. Форте.

Часте звуконаслідування, колористична імпресіоністична гармонія, прозора фортепіанна партія у музичних перлинах зумовлена змістом поезії, зокрема в «Дихають ніжно акації». Багатство динамічних та агогічних нюансів у вокальній та фортепіанній партіях створюють ефект душевних переживань, тремкого хвилювання в солоспівах «О, ще не всі умерли жалі», «В квітках була душа моя», «Не беріть із зеленого луку верби».

Композитор зосереджує увагу на мелодичній поезії, не нівелює музикальність вірша, підкреслює його мелодію. Лише в одному романсі «О, слово рідне» домінує сфера мовно-речитативних інтонацій, тут вокальна мелодія трактується як партія інструмента. У номері циклу «Ні, не співай пісень веселих» душевні поривання героя набирають громадянського забарвлення, соціального підтексту. Обидва солоспіви вирізняються серед інших частин циклу розгорнутими побудовами (34 і 42 такти відповідно).

У циклі на слова М. Рильського наявні не лише ліричні звернення до коханої, елегійні настрої, характерними є також мотиви суму, туги. Це новий тип солоспіву-настрою, солоспіву-роздуму, який розробляли у своїй творчості й інші українські композитори першої третини ХХ ст., зокрема, цикли А. Рудницького: «Три спокійні пісні» (1920), «Пісні любові» (1921), Б. Лятошинського – два романси на слова К. Бальмонта (1923), чотири романси на слова П. Б. Шеллі (1924); М. Вериківського – «Гімни Св. Терезі» (1923) та «Образ коханої» (1944). У цих творах – відтворення суперечливості та неспокою душі сучасного героя, ознаки психологічного аналізу, проникнення в глибини людських переживань, а також естетизація смутку, зневіри. Цим творам властива психологізація, заглиблення у внутрішній світ героя, тут відтворено філософські роздуми, діалоги із самим собою, еротичні фантазії та мрії.

Цикл на слова М. Рильського пронизаний настроями безнадії, жалю за втраченим коханням (усі солоспіви написані в мінорних тональностях). Домінують мотиви приреченості, любов ототожнюється з фізичним болем, несе тілесні та душевні страждання.

Для поетичних замальовок характерним є не узагальнений показ ідеї, а використання імпресіоністичних барв у змалюванні людських почуттів, невлонима мить невимовного щастя та розпуки. Колористична гармонія з новаторськими рисами в інструментальній партії створює звукові картини-образи.

Цикл написано для сопрано або тенора, поетична мова ведеться від імені чоловіка.

Настрійовість кожного твору циклу передбачила значну кількість динамічних позначень, які стрімко розгортаються в межах невеликих побудов. У фортепіанній партії використано багатий арсенал виразових засобів романтичної музики, вона є самодостатньою та рівноправною з вокальною. Трактуючи поетичний текст, композитор вдається до індивідуалізації планів зовнішнього палкого прояву почуттів та глибоко пережитого у виразній мелодії.

Вокальна та фортепіанна складові є єдиним цілим в інтонаційному та колористичному ладотональному середовищі. Звороти аріозно-декламаційної лінії вокалу розосередженні у фортепіанній фактурі і мають спільну драматургію розвитку, всі інші інструментальні чинники підкреслюють синтаксис мовного ряду, психологічно-емоційні відтінки.

Усі романси циклів Я. Степового «Пісні настрою» (1907–1908) та «Три вірші М. Рильського» (1911) вирізняються мініатюрністю (найменша кількість тактів – 19 («Не грай»), найбільша – 42 («Ні, не співай пісень веселих»), у середньому в солоспівах по 23 такти). Ця риса притаманна і циклу М. Рудницького «Пісні любові». М. Грінченко пояснював це суб'єктивністю змісту, що йде від внутрішніх відчуттів композитора, «індивідуальністю переживань» [3, с. 289]. Н. Костюк вважає, що «тенденція до мініатюризації, особливо інтимної, задушевної камерності солоспівів вочевидь є аналогом бідермаєрівської уваги до “маленької людини” у експресіоністичному віддзеркаленні» [6, с. 18]. Авторка пропонує вживання терміну «необідермаєр» для вираження сутності характерної естетико-стилістичної тенденції регіональної музичної культури [6, с. 5].

Музичні цикли Я. Степового «Пісні настрою», «Три вірші Максима Рильського» неоромантичного стилю з елементами

«українського імпресіонізму» та з використанням характерних рис тональної амбівалентності вирізняються витонченою композиторською технікою, майстерною мініатюрністю, елегантністю і мінливістю настрою в інтимній ліриці. Емоційні відтінки значною мірою відтворено завдяки колористичній, виразній гармонії.

Вокальна творчість Якова Степового суголосна з новітніми тенденціями у камерно-вокальній музиці першої третини ХХ ст., відобразила найістотніші модерністські тенденції розвитку солоспіву того періоду, окреслила національні прикмети української вокальної музики, визначила нові жанрові різновиди, тенденції до синтезу різних виразових сфер.

Література

1. Булат Т. П. Про динаміку розвитку романсу. *Музика*. 1978. № 5. С. 12–13.
 2. Булат Т. П. Український романс Київ : Наук. думка, 1979. 320 с.
 3. Грінченко М. О. Вибране / ред.-упор. М. Гордійчук. Київ, 1959. 532 с.
 4. Козаренко О. В. Феномен української національної мови. Львів : НТШ, 2000. 285 с.
 5. Коменда О. І. Федір Якименко та Яків Степовий. Коменда О. І. *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі* : дис. ... д-ра мистецтвозн.: 17.00.03 / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського, М-во культури, молоді та спорту України. Київ, 2020. 519 с.
Режим доступу: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/komenda-dysertatsiya-2.pdf>.
 6. Костюк Н. Музична культура Західної України 20–30-х років ХХ століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.01. Київ, 1998. 23 с.
-

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРИ У ЧАСІ ТА ПРОСТОРИ МИНУЛОГО Й СЬОГОДЕННЯ

Роксоляна Гавалюк

МОЦАРТ-СИН – КОНЦЕРТМЕЙСТЕР: ПАРАД СЛАВЕТНИХ СУЧАСНИКІВ

Франц Ксавер Моцарт був типовим дитям свого часу, якщо говорити про його практичну діяльність як музиканта. Тож виступаючи в концертах-академіях, благодійних програмах, салонах, вечорах музичних товариств, організовуючи концерти свого гастрольного туру Європою чи програми свого співацького товариства, йому доводилось виступати в ролях адміністратора, менеджера, композитора, аранжувальника, хорового і симфонічного диригента, виконавця на піанофорте й органі, педагога клавіру та вокалу, корепетитора, учасника камерних складів і, звичайно ж, концертмейстера. Нерідко один концерт вимагав від нього майже повного набору перелічених функцій. Готуючи до концертних виступів своїх високородних учениць-співачок чи піаністок, він був їх концертмейстером чи виконував партію другого фортепіано у творах для фортепіано з оркестром.

Дослідження К. Ноттельмана [13], В. Гуммеля [7], Т. Мазепи [9], Й. Токажа [18], присвячені Ф. К. Моцарту, здебільшого орієнтовані на аналіз його творчості та діяльності в контексті конкретних суспільних обставин також є видання документів (листів, щоденника) зі супровідними коментарями [11]. Натомість виокремлення в спеціальну проблему дослідження його концертмейстерської діяльності, її характеру та музикантів, з якими співпрацював син В.А.Моцарта досі не здійснювалося. Джерелами такого дослідницького ракурсу слугують також спогади і документи сучасників [5; 14; 17], періодика різних країн [1–4; 6; 8; 12; 13; 15; 16; 19], афіші та програмки.

Партнерами Ф. К. Моцарта на львівських концертних сценах були скрипалі Кароль Ліпінський, Ігнац Шуппанціг, Станіслав Сервачинський, флейтист Міхал Яцковський, віолончеліст Ферди-

нанд Крмес, співаки – графи Генрик Фредро і Адам Юзеф Цибульський, співачки – графині Магдалена Коморовська, Тереза Вайротер, Анна Ревертера фон Саландра, завдяки якій у салон Кавалькабо приходять друг і покровитель Ф. Шуберта Йозеф фон Шпаун.

Коли читаємо в історичних розвідках розповіді про концерти аристократів-аматорів, про їх музичні салони чи закриті академії, благодійні програми чи концерти до приїду визначних осіб, складається враження про такі собі милі та безпретензійні навколостистецькі посиденьки. Лише зрідка заходить мова про конкретні концертні номери, і тоді стає зрозуміло, що рівень фахової підготованості до них мав бути дуже високим, необхідними були навички камерно-ансамблевого й оркестрового виконавства, якісний вокал оперного рівня тощо. До того ж учасники концертних проєктів з'їздилися до Львова з віддалених маєтків різних міст задля радості спільного музикування чи благодійної справи. Доволі часто організатором таких заходів виступав Франц Ксавер Моцарт.

Прикладом цього є унікальна за кількістю високородних учасників благодійна програма за квітень 1830 року: «Концерт вокально-інструментальний. Особи: 1) дует з «Elise e Claudio» Меркаданте заспівають: її вельможність панна Олександра Бляга і його вельможність пан Констати Павліковський; 2) тріо з «Білої дами» Буальдьє заспівають її вельможність пані Бароні-Кавалькабо, вельможна панна Марія Нойгаузер і вельможний пан Цибульський; 3) дует з «Арміди» Россіні виконають ясновельможна графиня Ревертера і ясновельможний граф Генрик Фредро; 4) каватина з «Elise e Claudio» Меркаданте виконає вельможна панна Кароліна Коффлер; 5) дует із тієї ж опери буде виконаний вельможними панами Павліковським і Цибульським; 6) дует із «Зельміри» Россіні заспівають її вельможність пані Бароні-Кавалькабо і вельможна панна Марія Нойгаузер; 7) варіації на фортепіано і скрипку панів Герца і Лафонта виконають її вельможність пані Юлія Бароні-Кавалькабо і вельмишановний пан Ліпінський; 8) арію з опери «Марія» Герольда німецькою мовою виконає ясновельможна графиня Ревертера; 9) концерт соло на скрипці виконає

вельмишановний пан Ліпінський; 10) французька арія у виконанні ясновельможного графа Генрика Фредро; 11) duo з «Сендриліон» Ізуара заспівають ясновельможна графиня Ревертера і її вельможність пані Бароні-Кавалькабо 12) молитву з опери «Мойсей» Россіні заспівають усіма разом. Вельмишановний пан Моцарт акомпануватиме на фортепіано» [15, с. 120].

Залишається лише задуматися, як серед усіх цих високотитулованих осіб із різних країв Ф. К. Моцарт давав раду з організацією репетицій, акомпанементом, транспонуванням, аранжуванням, вивченням тексту, роботою над ансамблем, художнім образом... Адже відгуки в пресі про такі події звучали на всю Європу!

Знайомство з друзями юності Ф. К. Моцарта дозволяє не лише скласти докладніше уявлення про його епоху й близьке середовище, але чимало уточнити щодо його власних біографічних фактів. Серед таких осіб особливе місце належить подрузі юності і співучениці, співачці Пауліні Анні Мільдер-Гауптман (Pauline Anna Milder-Hauptmann, 1785–1838). З нею у Франца Ксавера було чимало спільних спогадів із років навчання. Її вчителями, як і Ф. К. Моцарта, були улюблений учень Гайдна Сигізмунд фон Нойкомм і Антоніо Сальєрі. Коли Людвіг ван Бетховен дізнався про голосові дані Анни Мільдер-Гауптман, то написав для неї головну партію своєї єдиної опери «Фіделіо». Вона також співала в перших виставах другої (1806) і третьої (1814) редакцій. Великий успіх принесла їй прем'єра третьої, остаточної версії «Фіделіо» Бетховена 23 травня 1814 року в Theater am Kärntnertor, завдяки якій опера нарешті досягла свого прориву. Преса так прокоментувала виставу, що відбулася 18 липня 1814 року на бенефісі Бетховена: «Мадам Мільдер чудово заспівала партію Фіделіо. Взагалі в її співі є експресія, почуття і життя. ... вона дуже красиво передала сцену з Флорестаном у підземеллі, де шире співчуття і біль виражаються в привабливій формі. Тут йшлося про силу, а не про нюанси пристрасті. Тріо в підземеллі та дуєт із Флорестаном – чи не найкрасивіші музичні номери в опері. Дуже приємно почути спів мадам Мільдер, бо хоча вона не знайома з жодними звичайними тут методами і є як би новою школою, вона завжди викликає захоплення рідкісним тембром свого голосу,

схожим на кларнет» [4, с. 471]. Серед слухачів цього виступу був поет Клеменс Brentano, який присвятив їй вірш «Фрау Мільдергауптман у ролі Фіделіо». Луїджі Керубіні написав для неї головну партію своєї опери «Фаніска», партіями, створеними спеціально для неї, є також Тереза в опері Йозефа Вайгля «Das Waisenhaus» (1808) і, особливо, Еммеліна в дуже успішній опері того ж автора «Die Schweizerfamilie» («Швейцарська родина») на лібрето Ігнаца Франца Кастеллі (1809). Але її зоряними ролями були головні партії в операх К. В. Глюка «Альцеста», «Арміда» й «Іфігенія в Тавриді». Вона виступала ще шість разів перед Наполеоном, який запропонував їй по-королівськи щедрі умови для роботи в Парижі.

Ф. К. Моцарт контактував і виступав з нею в Берліні під час гастрольної подорожі 1818–1821 років. У його подорожньому щоденнику читаємо: «19 [грудня 1819] неділя. Мадам Мільдер дещо проспівала мені сьогодні своїм прегарним голосом. Голос її став ще кращим, а от все решта – як і раніше: вона неспроможна добре виконати елементарну орнаментику. На її прохання я приніс їй свої пісні, мусив їх з нею, щоправда, дослівно розібрати, бо вона і трьох тактів поспіль не виконає. Однак вона, як видається, справді глибоко відчуває все, що співає, і коли співала „Як довго тягнеться день“, то через сльози мусила зупинитися» [11].

Серед друзів Анни Мільдер також були композитор Джакомо Мейербер і його брати, купець Вільгельм Бер і письменник Міхель Бер. Анна Мільдер-Гауптман і Фрідеріка Ліман провели літо 1823 року в богемському курортному містечку Маріанські Лазні (Mariánské Lázně), де артистка виступила 15 і 24 серпня перед В. Гете, який писав Карлу Фрідріху Цельтеру, що в програмі було «чотири маленькі пісні, які вона вміла зробити настільки чудовими, що згадуючи їх, я й досі ковтаю сльози» [5, с. 189]. 11 березня 1829 року Анна Мільдер взяла участь у пам'ятному відродженні «Matthäus-Passion» Й. С. Баха під керівництвом молодого Фелікса Мендельсона-Бартольді в Berliner Singakademie, почесним членом якої вона була. «Tutto è silenzio» Ф. Мендельсона – концертна арія, присвячена Анні Мільдер-Гауптманн, написана в тому ж 1829 році.

Франц Ксавер Моцарт підтримував з нею контакт упродовж усього життя. Під час однієї з його гастрольних подорожей по-стали три вокальні композиції на тексти славетного поета Фрідріха Грільпарцера: у серпні 1821 року «Нічна пісня Берти» («Bertha's Lied in der Nacht»), а в січні і лютому 1822 року, відповідно, «До вечірньої зорі» («An den Abendstern») та «Знахідка» («Das Finden»). Цікаво, що композиція «Bertha's Lied in der Nacht» була опублікована у часописі «Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode» (1821, № 111) [10]. Цього ж року липень та серпень митець провів у Відні, можливо готуючи пісню до програми концерту в Theater an der Wien. Як цикл на тексти одного автора був надрукований під назвою «Три німецькі пісні» («Drey Deutsche lieder») оп. 27 у видавництві Доменіко Артарія у Відні 1833 року. На знак захоплення артистизмом подружки дитинства автор присвятив цей вокальний цикл П. А. Мільдер-Гауптман.

Ф. К. Моцарт ніколи не був байдужим до кларнетів: його щоденник і листи повні вражень про якість їхнього звучання в концертних та оперних програмах, оцінок майстерності окремих музикантів. У перші роки концертної діяльності у Львові Моцарт-молодший бував на концертах та ділив сцену з кларнетистами. В огляді найяскравіших подій 1818 року рецензент згадав поряд з іменами скрипалів К. Ліпінського, С. Сервачинського, І. Шуппанціга співаків львівської оперної трупи Венцеля Міхалезі й Альбіни Б'янки, кастрата Букколіні, який гастролював у Львові, піаністів Ф. К. Моцарта та Й. Рукгабера, а також кларнетистів: «Пан Навратіл, домашній секретар Його Величності ц. к. таємного радника та ін. графа Франца Ксав.[ера] Холоневського (Haussecretär Sr. Excellenz des k. k. geheimen Rathes etc. Grafen Franz Xav. Choloniewski) дуже сподобався своїм ніжним і досконалим виконанням у концерті Дювернуа» [1, с. 69].

Цікаві контакти зафіксовано в щоденнику гастрольної подорожі Моцарта 1818–1821 років. Серед них особливої уваги заслуговує зустріч сина Моцарта в Любляні 18 липня 1820 року. Граф Гайсрук організував у своєму помешканні музичну академію, де для розваги гостей виконали Концерт для струнних (D-dur) В. А. Моцарта та тріо для піанофорте, кларнету і скрипки

(«Kegelstatt», 1786, KV498), причому партію на піанофорте виконав сам син Моцарта. 12 і 17 березня у Мюнхені він відвідав концерти за участю кларнетиста Жозе Авеліну Канонжії (José Avelino Canongia, першого кларнетиста при дворі короля Португалії, соліста оркестру Real Theatro de S. Carlos, надалі – першого професора кларнета Національної консерваторії). А вже 21 і 24 березня в Аугсбургу організував із ним спільні концерти та наймовірно насолодився творчою співпрацею.

1838 року, в останні місяці перебування Ф. К. Моцарта у Львові 29 березня, 3 і 14 квітня в міському театрі виступав валторніст Леві (за традицією ініціали не вказували). З рецензії в мистецькому часописі «Mnemosine» за 14 квітня 1838 року [12, с. 4] дізнаємося, що це виконавець на доволі новітньому тоді за конструкцією інструменті – французькій хроматичній валторні. Без сумніву, це був Жозеф Рудольф Леві – один із перших популяризаторів цього різновиду інструмента. Будучи музикдиректором театру, Моцарт-син був із ним знайомим особисто. Вже перебуваючи у Відні, всього кілька місяців до завершення свого земного шляху, 28 лютого 1844 року, Моцарт-молодший брав участь (очевидно як піаніст-концертмейстер) у концерті валторніста Леві. Проте цей валторніст – брат вищезагадуваного музиканта, Едуард Костянтин (Eduard Constantin Lewy, 1796–1846), виконавець, який в оркестрі надавав перевагу натуральній валторні. Цій події було присвячено велику докладну рецензію «K. K. Hofopertheater nächst dem Kärnthnerthore: Prof. Lewy's Akademie, Mittwoch den 28. Februar 1844» [8, с. 107]. Музикант був одним із членів-засновників Віденської філармонії, брав участь у світовій прем'єрі 9-ї симфонії Бетховена 1824 року, виконавши на натуральній безвентильній валторні відоме соло, про яке в середовищі фахівців досі точаться дискусії.

Знакову зустріч із кларнетовою знаменитістю доля подарувала Францу Ксаверу в перший рік після повернення зі Львова у Відень. Це був Ернесто Кавалліні, міланець, перший кларнетист у La Scala, La Fenice та Санкт-Петербурзькому театрі, улюбленець інструментальних академій Італії. Він був автором

великої кількості романсів, віртуозних п'ес, оперних парафраз для кларнету. Більшу частину своєї кар'єри він грав на б-клапанному кларнеті зі самшиту, ніколи не віддаючи перевагу сучаснішим інструментам, і користувався ним так майстерно, що відомий англійський кларнетист Генрі Лазарус назвав його «Паганіні кларнета». Його гру відзначало багато провідних композиторів того часу, зокрема Джузеппе Верді та Джоаккіно Россіні.

Академія кларнетиста у Відні відкривала великий гастрольний тур Європою. Вона відбулась за участі цілої групи місцевих оперних співаків і співачок: Кароліни Унгер (учениці Ф. К. Моцарта з фортепіано), Марієтти Брамбілли, Антоніо Поджі та Чезаре Бадіалі. Оркестром диригував професор консерваторії, скрипаль та композитор Георг Гельмесбергер.

Про їйній спільний концерт преса писала: «Е. Кавалліні, перший кларнетист Театру à la Scala в Мілані; справді, він володіє блискучою технікою, поєднаною з неймовірною енергією, а також вміє майстерно поводитися з майже дитячим кларнетом Оттавіна. Оскільки він уже працював в оперному театрі раніше, адміністрація Кароліни Унгер, Марієтти Брамбілли, Поджі, Ровере та Бадіалі дозволила йому колегіальну участь, що, звісно, дало йому змогу зробити дві дуже прибуткові програми, подібними до яких могло насолоджуватися лише кілька його попередників. Унгер, думаючи про свою німецьку батьківщину, також із глибоким почуттям заспівала прекрасну німецьку пісню: «Abendempfindung» Вольфганга Амадея, – а Вольфганг Амадей Молодший акомпанував їй на фортепіано – видовище, яке викликало сльози смутку в одних, а в інших – на жаль, ймовірно в більшості – радісні аплодисменти» [2, с. 648–649].

Однією з актуальних тем у вивченні життєвого шляху Ф. К. Моцарта є його стосунки з вундеркіндами та молодими виконавцями, що не так давно за віком пройшли цей статус. Тут і Юзеф Крогульський, і Теодор Лешетицький, і Юлія Грюнберг, і Ернст Пауер, і Фердинанд Лауб... Але однією з найяскравіших постатей у цьому переліку є Джуліо Регонді. З ним в історії Моцарта пов'язано три з шести концертів у залі віденського

Musikverein на зламі 1840–1841 років, де він виступав як концертмейстер. Музичною освітою й організацією концертних турів юного виконавця займався віолончеліст-концертант і педагог Йозеф Лідль. У віденській пресі Дж. Регонді називають віртуозом на гітарі і, помилково, на «мелофоні», маючи на увазі концертину.

Рецензія на другий з трьох концертів за участю Ф. К. Моцарта вказувала: «Пан Регонді – явище, яке увійшло до історії музики, а музика вже закарбувала його ім'я на своїх бронзових скрижальях, оберігаючи від прокляття часу, від швидкоплинності. Нам здається зайвим говорити про його гру, про його виконання, про дитячу, чисту, глибоку поетичну концепцію його інтерпретацій, і залишається лише сказати, що він уже був у всіх номерах відзначений проявами голосно вираженого захоплення переповненого глядачами концертного залу, якого викликали бурхливими оплесками по три-чотири рази... Тепер маємо зауважити, що п. В. А. Моцарт виявився дуже сміливим у фортепіанному акомпанементі. ... Цей концерт подарував таке задоволення, якого ми загалом пам'ятаємо небагато – а цього року зовсім не пригадуємо» [16, с. 47].

З рецензії на третій концерт (2 лютого) дізнаємося, що концертний дует для мелофону/концертини та віолончелі не виконували з огляду на нездужання Й. Лідля. Натомість прозвучала композиція Бенедикта Рандхартінгера (Benedict Randhartinger) «Lied für Violine und Klavier» у перекладі на концертину й фортепіано: «Пісню Б. Рандхартінгера, створену та виконану під супровід мелофону та фортепіано, довелося повторювати, і вона була виконана справді чудово, так само як і композиція не залишає бажати кращого. Пан В. А. Моцарт супроводжував усі твори зі звичайною точністю. Присутність на концерті була надзвичайно численною та добірною» [6, с. 4]. Так, львівському Моцарту судилося триумфально долучитися до програм із дивовижним тембральним поєднанням зовсім неакадемічних інструментів, до популяризації зовсім юного інструмента – концертини та не менш юного віртуоза, який все своє подальше життя в Лондоні присвятив викладанню.

В останні роки життя Франца Ксавера відомо про його участь

у двох виконаннях квінтету для фортепіано, гобоя, кларнета, валторни і фагота Es-dur (KV 452) В. А. Моцарта 1842 та 1844 років у січні, в день його народження. Про підготовку до виступу в рамках меморіального концерту зберігся лист Моцарта-сина до Міхаеля Александра Печахера (Michael Alexander Petschacher) – віденського гобоїста-віртуоза, оркестранта у віденській придворній опері та в Бургтеатрі, члена придворного оркестру та професора гобоя у Віденській консерваторії, члена Tonkünstler-Societät.

За кілька тижнів до смерті відбувся останній публічний виступ Ф. К. Моцарта – участь як концертмейстера в концерті 12-річного скрипаля Фердинанда Лауба (Ferdinand Laub, 1832–1875) в Чеській залі Карлсбаду, куди Моцарт приїхав на лікування. У той рік Ф. Лауб щойно розпочав навчання в Празькій консерваторії в класі професора Моріца Мільднера.

Отже, у ролі Моцарта-концертмейстера бачимо його, як і організатора, і дбайливого наставника, і надійного партнера дуету чи камерного ансамблю, і тонкого поціновувача виконавської майстерності, і готового до творчого експерименту учасника ситуативних концертних програм. Моцарт мав численні нагоди співпрацювати зі солістами (вокалістами та інструменталістами) європейського масштабу. Всюди, де згадувалась його участь у спільному музикуванні, сучасники та автори рецензій вживали на його адресу суперлятиви.

Література

1. Allgemeine musikalische Zeitung. 1819. № 10. 3.02. S. 69.
2. Allgemeine musikalische Zeitung. 1839. № 55. 14.08. S. 648–649.
3. Concert Saal der Gesellschaft der Musikfreunde: Giulio Regondi (Guitarrist und Melophonist), Joseph Lidel (Violoncellist). Wiener allgemeine Musik-Zeitung. 1841. 28.01. S. 47.
4. Der Sammler. 1814, Jg. 6. № 118. 24. 07. S. 471.
5. Goethes Werke. IV. Abteilung. Band 37. Weimar : Hermann Böhlau, 1906. 470 s.
6. Hadel A. Sechstes Concert von Giulio Regondi und Joseph Lidel am 2. Februar 1841. Wiener allgemeine Musik-Zeitung. 1841. 6. 02. S. 4.

7. Hummel W. W. A. Mozarts Söhne / Hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel: Bärenreiter, 1956. 383 s.
 8. K. K. Hofopertheater nächst dem Kärnthnerthore: Prof. Lewy's Akademie, Mittwoch den 28. Februar 1844. Wiener allgemeine Musik-Zeitung. 1844. № 27. 2. 03. S. 107.
 9. Mazepa T. Muzycy austriaccy w dziewiętnastowiecznym Lwowie: Franciszek Ksawery Wolfgang Mozart – u źródeł dziewiętnastowiecznego szkolnictwa muzycznego we Lwowie. Znani i nieznani dziewiętnastowiecznego Lwowa. Studia i materiały / Redakcja L. Michalska-Bracha i M. Przeniosło. Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, 2013. T. 3. S. 53–61.
 10. Mozart F. X. W. Bertha's Lied in der Nacht. Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode. 1821. № 111.
 11. Mozart F. X. W. Reisetagebuch 1819–1821 / Herausgegeben und kommentiert von Rudolph Angermüller. Bad Honnef: Verlag K. H. Bock, 1994. 366 s.
 12. Mnemosine. 1838. 14. 04. S. 3.
 13. Nottelmann K. W. A. Mozart Sohn. Der Musiker und das Erbe des Vaters. In 2. Bände. Kassel-Basel-London-New-York-Praha: Bärenreiter, 2009. 796 s.
 14. Powroźniak J. Karol Lipiński. Kraków: PWM, 1970. 258 s.
 15. Rozmaitosci. 1830. № 15. 8.04. S. 120.
 16. Saal der Gesellschaft der Musikfreunde: Concert Giulio Regondi (Guitarrist und Melophonist), Joseph Lidel (Violoncellist). Wiener allgemeine Musik-Zeitung. 1841. 28. 01. S. 47.
 17. Schubert. Die Dokumente seines Lebens, hrsg. von Otto Erich Deutsch. Kassel : Bärenreiter 1964. 712 s.
 18. Tokarz J. Kultura muzyczna Galicji. Galicja i jej dziedzictwo. Rzeszów: WSP, 1995. T. IV. S. 158–169.
 19. Wiener allgemeine Musik-Zeitung. 1841. 9.02. S. 4.
-

**КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКЕ МИСТЕЦТВО
КОМПОЗИТОРІВ ТА ДИРИГЕНТІВ
УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ:
ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВЕКТОР**

Наукове осмислення мистецтва піаніста-концертмейстера в українському мистецтвознавстві відбувається на початку ХХІ століття. Монографія [10] та докторська дисертація «Мистецтво піаніста-концертмейстера: історичний і методологічний дискурс-аналіз» Тетяни Молчанової стали вагомим внеском до вивчення комплексної картини становлення цього різновиду виконавської діяльності в контексті музично-історичних процесів, а також для створення упорядкованої системи набуття іманентних навичок і знань у різних напрямках практичної діяльності концертмейстера. Це ґрунтовне концепційне дослідження цілісного феномену мистецтва піаніста-концертмейстера (в контексті історико-культурних процесів і принципів функціонування цього різновиду діяльності) зі скеруванням на рівень синтезу глибоких теоретичних узагальнень. Зокрема, Т. Молчанова наголосила: «...мистецтво піаніста-концертмейстера – виконавський різновид, що гнучко фіксував трансформацію становлення та динаміку розвитку мистецтва спільного музикування, що еволюціонувало синхронно з безперервною зміною історичної структури музичної культури та з кожним етапом оновлювало магістральний напрям, широту обріїв» [9, с. 216].

Через історичні обставини роль професійних концертмейстерів-піаністів часто брали на себе композитори або диригенти. Ті, хто розпочинали свою творчу діяльність в Україні, продовжували її в діаспорі.

Одним із перших потужних культурно-мистецьких осередків українців за кордоном була міжвоєнна Чехословаччина. Вони розбудовували власну музично-педагогічну освіту в Українському високому педагогічному інституті ім. М. Драгоманова (далі –

УВП), здобували вищу професійну освіту в Празькій консерваторії та Карловому університеті, провадили активну концертну діяльність.

Музично-педагогічний відділ УВП (1924–1933) був відкритий під керівництвом блискучого піаніста і композитора Федора Якименка (1876–1945), який не тільки очолив його як декан, а й керував студентським хором, давав сольні концерти і виступав концертмейстером хору до 31 березня 1926 року, коли виїхав до Парижа. Серед 138 студентів цього закладу були такі славні музиканти, як М. Колесса, З. Лисько, Р. Сімович, С. Туркевич-Лукіянович та інші.

Заступницею декана у 1923–1933 роках тут працювала диригентка і піаністка Платонида Щуровська-Россіневич (1893–1973). Вона очолює студентський хор і, як свідчать програмки та афіші, які збереглися в Архіві Чеської Республіки в Празі, часто виступала в ролі концертмейстера [3, с. 354–389]. Варто відзначити, що вона навчалася як піаністка в Київській консерваторії в її ректора В. Пухальського, про що згодом написала у своїх спогадах, які ми вперше опублікували [3, с. 136–142].

У 1923–1929 роках тут на посаді доцента працює молодий піаніст і композитор Нестор Нижанківський (1893–1940), якого Антін Рудницький називав «чудовим акомпаніатором» [13, с. 167]. Під час його річної наукової відпустки професор Василь Барвінський (1888–1963) у 1929/30 навчальному році читав гармонію і контрапункт. Програма концерту 1932 року творів В. Барвінського за участю автора і співака Романа Любінецького, який відбувся у м. Брно, засвідчує, що на ньому В. Барвінський виступав як композитор, і як соліст-піаніст, і як концертмейстер [4].

Студент-лектор УВП Зеновій Лисько (1925–1929) читає теоретичні предмети, обов'язкове фортепіано та акомпанемент. Ми знаходимо його прізвище як концертмейстера з хорами, солістами-вокалістами в програмах концертів в Архіві Чеської Республіки в Празі. Студента – майбутнього композитора Романа Сімовича (1901–1984) теж залучають як концертмейстера на концертах, присвячених Т. Шевченкові, бою під Крутами.

Композитор і піаніст Дезидерій Задор (1912–1985), закінчивши

Празьку консерваторію (1932), протягом 1934–1937 років виступав як виконавець-піаніст. Афіша Шевченківського концерту 21 березня 1937 року з Українським академічним хором та солістами в Празі теж засвідчує його причетність до українського мистецького життя [14].

Повернемось до постаті Нестора Нижанківського, який періодично з гімназійних років був концертмейстером відомого скрипаля Романа Придаткевича (1895–1980). Останній у своїх спогадах писав, що десь від 1910 року його концертмейстерами були Нестор Нижанківський та Микола Шлемкевич: «Мої обидва піаністи також дуже чесно відносилися до творів, які я з ними вчив. Однак з Нестором ми часто спільно імпровізували – він на фортепіані, а я на скрипці, і кожного разу ми дивувалися, що це імпровізування творило якусь цілість. Правда, ми знали один одного дуже добре. Наша “публика” нас ніколи не “збивала” з настрою, як часом буває на прилюдних концертах, а виражала свій подив» [11]. Нестор на той час був студентом Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка в класі фортепіано.

Р. Придаткевич писав про те, що Нестор любив часто пригадувати, як він акомпанував у Стрию Соломії Крушельницькій та феноменальній *скрипачці, добродійці та учительці* Р. Придаткевича (1907–1909 р.) П. Щедрович-Ганкевичевій. «Він не міг забути її твору “Верховина”, що, як у нас водиться, пропала, і часто казав, що ця фантазія, – це найкращий український скрипковий твір» [11].

Нестор приїхав до Відня з початком війни в 1914 році, вступив до Академії музики в клас фортепіано до свого педагога зі Львова Є. Лялевича, разом із Р. Придаткевичем вони вивчали інші предмети, і Нижанківський знову став його концертмейстером.

Перша світова війна розлучила друзів, і тільки після розвалу Австро-Угорської імперії, коли Нестор повернувся з російського полону, а Роман – з італійського фронту, вони знову зустрілися: «... ми з Нестором кілька разів на тиждень, у вільний від служби час, їздили до Завадова. Добре пам’ятаю, як часто приїздили пізно вечером, щось перекусили, Нестор сідав за фортепіан, я витягав скрипку, о. Остап вставав з ліжка, щоб не втратити нашої

музики та нашої розмови, і ми починали з Нестором грати. Нам справляли радість сонати Брамса, Гріга і Моцарта, а з коротших творів “Мелянхолійна серенада” Чайковського була нашим “тер де форс”. Ми дійсно з того довгого та нудного, якщо його педантично виконувати, твору робили музику, яка захоплювала і виконавців і слухачів. Ми всі втрійку обговорювали можливості українського стилю, який мусить собі виробити український композитор, щоб чесно служити для розвитку української музики. О. Остап, дорікаючи собі дилетантизмом, казав, що найважливішим завданням його життя є виховати з Нестора композитора з правдивою українською технікою. У чому полягало українство в музичній техніці композитора, він цієї тайни, як сам казав, не розкрив, хоч писав у тій справі до Миколи Лисенка» [11].

У квітні 1919 року до Стрия приїхала Українська республіканська капела, очолювана Олександром Кошицем, у товаристві представника українського уряду, композитора Кирила Стеценка. Незабутній обід відбувся в найкращому ресторані в Стрию. Придаткевич згадував: «Я з Нестором також виконували якісь твори для скрипки з форепіаном. Кошиць нас поцілував і, звертаючись до нас, виголосив заохочуючу промову. Вершком Кошицевого чару було, коли він нам сказав: „От колись зберемося з вами, молодими композиторами, та й будемо вчитися української гармонії та українського музичного стилю”» [11].

Воєнні події привели обох музикантів до Української галицької армії, і в її складі в липні 1919 року переходять Збруч на Велику Україну: «...військова влада відкомандувала нас до уряду головного уповноваженого для організації народних хорів та оркестр при міністерстві культури і пропаганди, чи при міністерстві освіти. Тим уповноваженим був композитор Кирило Стеценко. Для нас не було посади. <...> Нестор дістав нерегулярне заняття корепетитора в театрі, що не забирало багато часу. Ми з ним вправляли і концертували» [11].

Композитори Н. Нижанківський і Р. Придаткевич, чекаючи на якоесь призначення, концертували тим часом в Кам’янці й у Вінниці – для широкої публіки та для війська.

На початку 1922-го року друзі знову зустрілися у Відні: «Ми знов разом музикували. Грали 4 лютого 1922 року на концерті студентського товариства «Січ» в Церемонійній залі бувшого цісарського замку. Тоді засновано Товариство Прихильників Української Музики (не є певний чи так звучала назва товариства для допомоги українським музикам). Головою його був Богдан Бережницький... <...> Успішний концерт цього товариства почався двома колядками В. Барвінського для скрипки та сопрана. Тільки пам'ятаю, що Лев Туркевич був піаністом. Я виконав в цілості Чайковського скрипковий концерт при супроводі Нестора. Він же акомпанював Богданові Бережницькому до варіацій на українську тему для челя» [11].

Про часте спільне концертування Н. Нижанківського і Б. Бережницького у Відні писав Ю. Булка [1, с. 11].

Тут же звучали солоспіви композитора, першими виконавцями яких були Анда Остапчук («Жита») та С. Корінець («Не співай по весні» й «Снишся мені»). Останній він акомпанював на Шевченківському концерті 11 березня 1921 року, організованому Українським товариством прихильників освіти та академічним товариством «Січ» [1, с. 11].

У 1923–1929 роках Н. Нижанківський навчався, працював і концертував у Празі. Ю. Булка зазначав: «Це місто було в ті роки головним центром української еміграції, місцем скупчення національної наукової та творчої інтелігенції, політиків і військових. Завдяки фінансовій підтримці чехословацького уряду в країні були створені українські вищі навчальні заклади, що викликало масовий наплив української молоді. В цьому емігрантському осередку Н. Нижанківський завершив музичну освіту і проявив себе як педагог і громадський діяч, беручи участь у консолідації українських культурних сил. <...> Незважаючи на емігрантські негаразди, тяжку недугу і переобтяженість учбовими і викладацькими обов'язками, Н. Нижанківський докладав зусиль до організації музичного і культурного життя української емігрантської громади» [1, с. 11–12, 13].

Багато зусиль Н. Нижанківський «...відавав українському музичному товариству, яке функціонувало при українському

громадському комітеті в Празі. Це товариство займалося видавничою діяльністю та організацією концертів української музики, для яких Н. Нижанківський нерідко писав твори. Зокрема, це були концерти, присвячені пам'яті патрона інституту М. Драгоманова, що відбувалися майже щорічно, Н. Нижанківський був тут і організатором, і автором, і виконавцем. Так, 1925 і 1929 рр. виконували хор “Гей, не дивуйтесь”, 1926 р. – “Спомин” в авторському виконанні. Часто виступав як концертмейстер Українського академічного хору під орудою П. Щуровської-Росиневич. У січні 1928 р. в інституті відбувся вечір пам'яті М. Лисенка під музичним проводом Н. Нижанківського, на якому було поставлено “Нокторн”. У червні 1926 р. відбувся концерт із творів Н. Нижанківського і З. Лиська. В авторському виконанні прозвучали прелюдія “Не бий, сину, коня в головоньку” та “Великі варіації”» [1, с. 14]. Музикознавець і диригент з Канади Павло Маценко, який навчався в той час в УВПІ, високо оцінив ці твори, а особливо авторське виконання: «Н. Нижанківський, можна сказати, “співав” на фортепіано. Його гра викликає бажання слухати ще, ще» [8]. Про активну співпрацю Н. Нижанківського з вокалістами на теренах міжвоєнної Галичини писав Ю. Булка у своєму нарисі [1, с. 19–20].

Ще одним концертмейстером Р. Придаткевича був Микола Шлемкевич (1894–1966), згодом – відомий вчений-філософ. На початку 1910-х років він став «... непересічним учнем фортепіану Вищого Музичного Інституту ім. Лисенка у проф. Марії Криницької» [12, с. 29]. Придаткевич зауважив, що Шлемкевич і Нижанківський були майже одночасно його акомпаніаторами: «Хоч з Нестором ми нераз спільно імпровізували для себе і спільно виступали, все таки з Миколою ми солідніше працювали і точніше вивчували. З ним ми разом прилюдно виконували скрипковий концерт П. Роде, А-мінор і В. А. Моцарта А-мажор» [12, с. 29].

Р. Придаткевич давав таку характеристику виконавцю: «Микола Шлемкевич, як і Нестор, подавав великі надії як віртуоз-піаніст. Його виступи виявляли талант та технічну заавансованість, а як мій партнер він був просто вимріяним. Однак при кінці

першого року нашого успішного музикування несподівано щось сталося з Миколою. Він вирішив цілковито покинути музику, бо хотів стати науковцем. Музика ж, що вимагає багато нетворчої механічної праці, була б перешкодою для його філософських та літературних стремлінь» [12, с. 29].

Р. Придаткевич писав: «...далі частинно виступав з Нижанківським, однак тепер моїм головним акомпаніатором став, знову за порадою пані Криницької, хоч мало досвідчений, одначе солідний її учень, Зиновій Лисько, мій товариш з тієї самої кляси. Він став пізніше моїм найуспішнішим партнером та добрим другом» [12, с. 29].

Відомий композитор, диригент і музикознавець Антін Рудницький (1902–1975), як піаніст формувався у Львівській консерваторії у В. Курца і Є. Лялевича, згодом – у віденського піаніста Лео Сироти, в Берліні – Є. Петрі та А. Шнабеля [13, с. 172–173]. Від 1930-х років був акомпаніатором своєї дружини, співачки Марії Сокіл, в її концертних виступах у країнах Балтії, США, Канаді.

Назар Кулиняк пише: «У сфері фортепіанного виконавства А. Рудницький, демонструючи високий рівень піанізму та виносячи на суд публіки надзвичайно насичені і складні програми, започатковує традицію сольних “цілопрограмових концертів”, хоч значно частіше виступає в якості акомпаніатора, насамперед у виступах своєї дружини – видатної співачки Марії Сокіл. Великий досвід диригента та соліста-віртуоза приносить йому в цій якості феноменальні відгуки і галицької преси, і іноземної – німецької, польської, литовської, американської. Адже саме цей період був позначений особливо активною гастрольною діяльністю подружжя Рудницький-Сокіл, про виступи яких з захопленням писав С. Людкевич» [5, с. 18].

У відгуку на концерт цього дуету видатний композитор і музикознавець С. Людкевич, відзначаючи високий професійний рівень співачки, звернув увагу й на концертмейстера: «Значну частину оплесків і признання треба нам віднести також на адресу артистичного супровідника концерту п. А. Рудницького, який до того на концерті виступав як композитор пісенного й оперного

репертуару із двома справді вдатними та цікавими, під оглядом фактури, сольовими обробками народніх пісень...» [6]. А. Рудницький як композитор означував стилі, в яких він працював – імпресіонізм, романтизм, новочасний національний музичний реалізм, модерний романтизм [13, с. 176].

У 1937, 1938 роках у США та Канаді подружжя дало понад сто концертів, у 1941 році записало у Нью-Йорку альбом платівок, серед них вісім українських народних пісень в опрацюванні та супроводі А. Рудницького. У його доробку є цикл «Дванадцять народніх пісень» ор. 18. У записах фірми «ASCH Recordings» (3 x Shellac, 10", 78 rpm) 1941 року можна почути не тільки чудовий спів Марії Сокіл, а й оригінальні обробки у віртуозному виконанні автора – композитора та концертмейстера.

Так, у творі «Ой пряду, пряду» супровід імітує процес прядіння, створює ефект безконечної музики (своєрідне «перпетуум мобіле»). Особливо віртуозну гру-супровід А. Рудницького чуємо в пісні «Та пропив чоловік». При цьому партія супроводу урівноважується із сольною вокально партією, створюючи нерозривну мистецьку єдність.

Відмий композитор і піаніст Вадим Веремійович Кіпа (1912–1968) здобув музичну освіту в Харківському музично-драматичному інституті (1931–1933, клас фортепіано П. Луценка, клас композиції С. Богатирьова) та Київській консерваторії (1933–1937, клас фортепіано А. Луфера і Г. Беклемішева) і в аспірантурі при останній (1937–1940). Як піаніст виступав у багатьох містах України. Лауреат першого Всесоюзного конкурсу піаністів у Москві (1937) та Міжнародного конкурсу піаністів ім. Ф. Шопена у Варшаві (1937, Польща). У 1937–1943-х роках він – професор кафедри фортепіано Київської консерваторії, в 1943-му емігрував до Німеччини, де провадив концертну та викладацьку діяльність. У 1944–1951-х роках – професор кафедри фортепіано Консерваторії Кліндворта–Шарвенки в Берліні. У 1949 році виїхав до США, від 1952-го жив у Нью-Йорку, де мав власну музичну школу. З успіхом В. Кіпа виступав зі своїми концертами в Нью-Йорку, Філадельфії, Торонто (Канада). Виконавська майстерність В. Кіпи вирізнялась блискучою технікою, динамічністю

гри, монументальністю звучання. Його називали «королем фортепіанної техніки», відзначали його «геніальну пам'ять», «музичну одухотвореність» (більшість творів виконував із заплющеними очима). Мав репутацію віртуоза. У його репертуарі були твори М. Лисенка, В. Барвінського, В. Косенка, Л. Ревуцького, М. Фоменка, В. Шутя та ін. Особливо натхненно виконував твори В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Р. Шумана, Й. Брамса. Виступав солістом симфонічних концертів, а також в ансамблях із відомими співаками (О. Петрусенко, М. Донець, Л. Руденко) та музикантами (Б. Притикина, М. Гольдштейн). Із відомим скрипалем Володимиром Цісіком (1913–1971) мали спільні концерти не тільки в США, а й Канаді [2]. Виконавська майстерність В. Цісіка відзначалася неабиякою технікою, теплим тоном, темпераментом, віртуозністю. Скрипаль виступав також у ансамблях із відомим українським піаністом Романом Савицьким та співаками, зокрема М. Мінським.

Отож, історико-культурологічний огляд концертмейстерського мистецтва композиторів та диригентів української діаспори засвідчує їхню діалогічність, тісну співдію та взаємодоповнюваність із солістами-вокалістами, інструменталістами та хоровими колективами. У взаємодії вокального та інструментального виконавства народжувалися справжні шедеври українського мистецтва.

Література

1. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Життя і творчість. Львів – Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 1997. 56 с.
2. Волиняк П. Концерт В. Цісіка та Валима Кіпи в Торонті. *Нові дні*, Торонто, 1954, січень, Ч. 48. С. 26.
3. Карась Г. Платонида Щуровська-Россіневич – перша українська професійна хорова диригентка : монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2022. 428 с.
4. Концерти 1921–1944 (програми). *Центральний державний архів у Празі / Státní ústřední archiv v Praze*. Ф. 1019 (UM), картон № 84.
5. Кулиняк Н. Національні і європейські модерністичні складові індивідуального стилю Антона Рудницького. *International Scientific and Practical Conference «WORLD SCIENCE»*. 2017. № 8(24), Vol.1, August. С. 14–21.

6. Людкевич С. З концертової салі. Марія Сокіл і Антін Рудницький. *Діло*, 1937, 14 лист., Ч. 251. С. 13.
 7. Марія Сокіл – Українські народні пісні. Українські народні пісні Виконує Марія Сокіл, обробка пісень та акомпанемент Антона Рудницького. Записи з платівок ASCH Recordings (3 x Shellac, 10", 78 rpm) 1941 рік.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LTRp8Qse8QQ>
 8. Маценко П. Н. Нижанківський у Празі. *Український Голос*. 1960, 2 лист.
 9. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у соціокультурному контексті сучасності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2013. Вип. 19 (1). С. 212–217.
 10. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія. теорія. практика : монографія. Львів: Ліга-прес, 2015. 558 с., іл.
 11. Придаткевич Р. Спомини про життя Нестора Нижанківського. *Свобода*. 1954. 27, 30, 31 берез., 1 квіт., ч. 59, 60, 61, 62.
 12. Придаткевич Р. Спомини про Миколу Шлемкевича. *Листи до Приятелів*, Нью-Йорк, 1967, січень-лютий-березень 1967. С. 27–34.
 13. Рудницький А. Українська музика: історико-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
 14. Шевченківські святкування (Прага 1922–1944). *Центральний державний архів у Празі / Státní ústřední archiv v Praze*. Ф. 964/2 (UM), картон № 81.
-

ПІАНІСТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ А. РУДНИЦЬКОГО – СОЛІСТА, АНСАМБЛІСТА, АКОМПАНІАТОРА

*«Про Антона Рудницького треба б писати ширше –
не часто в музичнім світі можна надібати
таке щасливе сполучення здібностей композитора,
диригента й віртуоза-піаніста в одній особі...»*

О. Кошиць

Постать А. Рудницького в його багатовимірній бурхливій діяльності, яку В. Витвицький окреслив епітетом «*con fuoco*», подиву гідній своєю різноплановістю (композитор, оперно-симфонічний та хоровий диригент, піаніст-віртуоз, музикознавець, критик, педагог, культурно-громадський діяч) потребує щораз глибшого та всебічного розкриття. Так, однією з надважливих ділянок його мистецьких амплуа є фортепіанне виконавство, у сфері якого А. Рудницький вніс вагому лепту у відповідну царину української музики. Демонструючи високий рівень піанізму та виносячи на суд публіки надзвичайно насичені та складні програми, А. Рудницький започаткував традицію сольних «цілопрограмових концертів» – речиталів, виступав промотором і виконавцем у дитячих та популярних музичних авдіціях, репрезентував високий, взірцевий рівень не лише сольної, але й акомпаніаторської майстерності. Важливим чинником для досягнення вищих щаблів професіоналізму у всіх сферах його діяльності є їх взаємозалежність та комплементарна єдність, що принесло непересічні результати. Великий досвід диригента і композитора безумовно відобразився на якості А. Рудницького-піаніста та концертмейстера, про що засвідчують численні ревіляційні відгуки української, німецької, польської, литовської, американської преси.

Здобуваючи музичну освіту спочатку у Львові (В. Курц, Є. Лялевіч, В. Барвінський, Л. Сірота), згодом у Берлінській консерваторії (Е. Петрі, А. Шнабель, Ф. Шрекер, Ф. Бузоні, Ю. Прюв'єр, Г. Аберт, К. Закс), А. Рудницький ще під час навчання почав інтенсивну виконавську діяльність. У Німеччині А. Рудницький

як студент дав кілька концертів, але саме у Львові митець виступав декілька разів із дуже солідними програмами. На один із таких виступів ґрунтовну рецензію під назвою «Концерт п. Антона Рудницького» у «Ділі» за 1924 р. написав В. Барвінський, зі слів якого можна окреслити піаністичну майстерність молодого виконавця. Насамперед, довідуємося про монументальну програму, яку репрезентував львівській публіці молодий піаніст: Ф. Шопен. Соната № 2 b-moll; Ф. Шопен. Полонез As-dur; К. Шимановський. Фантазія; Ф. Ліст. Дві легенди; Й. Брамс. 2 Рапсодії; Й. С. Бах – Ф. Бузоні. Чакона. Окрім цього «на біс» прозвучала «Смерть Ізольди» Р. Вагнера – Ф. Ліста. Важко уявити, як фізично можна витримати поєднання в одному речиталі таких складних полотен фортепіанного мистецтва. Невипадково В. Барвінський зазначив (тут і далі мову оригіналу зберігаємо): «Виступ п. Рудницького зробив незвичайно гарне та додатне враження. З технічного боку піаніст є вже настільки заванзований, що може без напруження виконувати найтрудніші твори фортепіанової літератури (навіть з додатковими Бузонівськими утрудненнями). Незвичайно цінне є рівно ж пам'ятеве опанування величезної програми. Виступом своїм зложив п'яніст докази, що зумів якнайкраще використати побут за кордоном, у чім міг би стати прикладом для не одного з наших молодих талановитих людей, що студіюють на чужині. На салі панував щирий та не менш поважний настрій. Вдячна авдиторія змусила п'яніста до наддатку (Вагнер-Ліст «Смерть Ізольди»). Пан Рудницький не належить до виконавців, в яких інтерпретація даного твору залежить від моменту рівночасного душевного переживання, так що був би він у змозі повторити даний твір з фотографічною точністю і іншим разом...»¹.

В. Барвінський подав характеристику виконання кожного твору: «Фантазія К. Шимановського сповнена шляхотного глибокого і сконцентрованого настрою. Ця Фантазія з виконаних творів була чи не найкращою точкою нашого п'яніста. Безперечно ефективно були виконані Дві Легенди Ф. Ліста. Перша з них як твір більше переконуюча щирістю настрою, повного якоїсь

¹ Барвінський В. Концерт А. Рудницького. *Діло*. 1924 від 16.04.

містики, друга з більш зовнішніми ефектами розбурханого моря, на якого тлі виступає переведення якогось-то хоралу зробили у виконанні п. А. Рудницького якнайкраще вражіння... Виконання Чакони Баха визначалося знову супокоем та повагою, які відповідали тій музиці мов у граніті різьбленій»². Отже, зі слів В. Барвінського А. Рудницький постає як звершений піаніст-віртуоз високого класу, достойний демонструвати своє мистецтво на великих сценах.

Відомо й про інші програми Рудницького-соліста, в які входили: Бах-Бузоні «Органна токата» до мажор, Р. Шуман «Симфонічні етюди», Ф. Шуберт фантазія «Мандрівник», К. Дебюссі – добірка з 12 прелюдій. Із цією програмою А. Рудницький виступав у Німеччині, а згодом у Львові. В 1935 році в радіопрограмі «40 хвилин для дітей» А. Рудницький виконав «Дитячі сцени» Р. Шумана і «Румунські народні танки» Б. Бартока. Сам А. Рудницький писав, що «запровадив цілопрограмові концерти в 1921–1922 рр., які були першими на Західній Україні»³.

Про майстерність А. Рудницького як піаніста-віртуоза свідчать також і фортепіанні твори композитора. Це його модернова Фортепіанна соната ор. 10 на теми стрілецьких пісень (уперше прозвучала у виконанні Галі Левицької 1938 р. у Львові), а також одні з перших додекафонних «Варіаційних студій» на тему стрілецької пісні «Ой видно село» ор. 4, балада, численні мініатюри, концертні п'єси, дві «Концертні українські сюїти», «Три поліфонічні п'єси для моїх синів», фортепіанний концерт.

Захопив своєю енергетикою А. Рудницький і сферу ансамблевого музикування. Так, під час перебування у Харкові, він організував фортепіанне тріо у складі: А. Рудницький (фортепіано), професор Муздрамінституту І. Добжинець (скрипка), соліст оперного оркестру З. Динов (віолончель). Репертуарним пріоритетом ансамблю була сучасна європейська та українська музика. Промови лектора-музикознавця на концертах за участю А. Рудницького виголошував П. Козицький.

² Барвінський В. Концерт А. Рудницького. *Діло*. 1924 від 16.04.

³ Рудницький А. Українська музика : історико-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. С. 173.

Діяльність же А. Рудницького як піаніста-акомпаніатора почалась ще замолоду. Навчаючись у Львові, він постійно виступав із різними виконавцями, рівно ж працював корепетитором та акомпаніатором у Львівській опері. Перебуваючи на навчанні в Німеччині, задля заробітку часто акомпанував у німих фільмах у різних кінотеатрах Берліна⁴. Звершений піаніст-віртуоз, майстерність якого високо цінували сучасники, згодом резигнує з кар'єри музиканта-соліста, віддаючи перевагу оперній та симфонічній диригентурі. Однак, не полишав свого інструмента, виступаючи як акомпаніатор із видатними музикантами-сучасниками. Так, в 1932–1938 рр. він супроводжував як акомпаніатор концертні виступи своєї дружини – видатної зірки оперної сцени Марії Сокіл. Виступав також з І. Паторжинським, М. Голинський, віолончелісткою Л. Тимошенко-Полевською та ін. Безперечно, що як піаніст-акомпаніатор А. Рудницький при збереженні т. зв. «видових нормативів» проявляв симфонічний розмах, яскраве оркестральне чуття акомпанементу, тим самим творячи разом зі солістами надзвичайні приклади виконавських дуетів. Концертні турне з М. Сокіл та їхні виступи на різних континентах, ставали дослівно яскравими мистецькими «небуденними подіями». Так, у статті, присвяченій М. Сокіл в «Україніці Варшави» робиться докір польським критикам, які «возвеличили М. Сокіл як неперевершену співачку та диригента А. Рудницького, дещо уступаючи в похвалах останньому як піаністові, хоч мистецька вартість його акомпанементу була найвищої проби, що само собою є рідкісним явищем»⁵.

Свій приїзд до Львова дует Сокіл-Рудницький знаменують виступом у залі Товариства імені М. Лисенка 16.06.1932, а наступний концерт пройшов у Національному музеї. Про ці та інші концерти зіркового подружжя, зокрема, писав С. Людкевич⁶. Так,

⁴ Вайс С. Антін Рудницький – український музикант в Берліні 1920-30-х років. Українсько-німецькі музичні зв'язки минулого і сьогодення: зб. статей. Київ, 1998, С. 181.

⁵ Небуденна подія – речитал Марії Сокіл. Україніка Варшави, 1936.

⁶ Людкевич С. З концертової салі. Марія Сокіл і Антін Рудницький. *Діло*. 1937. 14.11.Ч. 251.

у рецензії С. Людкевича в газеті «Діло» (1935, Ч. 261) на концертне виконання вибраних номерів китайського циклу співачкою М. Сокіл читаємо: «“Самотня” А. Рудницького була для мене доволі виразиста як екзотичним колоритом, так і витриманою гармонікою ... так само і друга пісня А. Рудницького “Скарга дівчини” – хоч і як вивантажена хитрими модерними проблемами, то виявила для мого почуття стільки “сліпих” вулиць та “мертвих” місць, що у висліді обличчя цієї китайки остало для мене безвиразним сфінксом... Нелегку фортепіанну партію тримав уміло і рутиновано в руках п. А. Рудницький»⁷.

Семимісячне перебування подружжя Рудницького-Сокіл у Німеччині (1934 р.), де вони виступали з лекціями-концертами про українську пісню, а за даними В. Вайса – А. Рудницький навіть виголосив 15 червня в Берлінському університеті лекцію «Розвиток української вокальної музики» з ілюстраціями М. Сокіл⁸. Проте Німеччину вже заливала хвиля фашизму, і Рудницькі змушені були вернутися до Львова. Гастрольні поїздки продовжилися тепер до Польщі та Литви, де дует отримав тріумфальний успіх, який супроводив їх і на гастролях в Америці.

Під час першого американського турне дует Сокіл-Рудницький викликали бурі овацій на кожному виступі. Найбільш красномовними щодо грандіозних успіхів цього українського подружжя митців є характеристика О. Кошиця, яку він висловив в артикулі для «Jersey Observer» New Jersey за 21.02.1938: «Перед нами дві першорядні музичні сили в найкращому, гармонійному сполученні, яке не дозволяє думати про перевагу одної з них. Пані Марія Сокіл має голос незвичайної краси і свіжості. Її досконало вправлений звук, рівний однаково у всіх регістрах найширшого діапазону, пронизаний зверху донизу золотою ниткою, що в піаніссімо надає йому якоїсь наївної кришталевої прозорості, а в форте тріумфального блиску і світлості. Про пана Антона Рудницького треба б писати ширше... – не часто в музичнім світі можна надібати таке щасливе сполучення здібностей композитора,

⁷ Людкевич С. Концерт М. Сокіл у Національному музеї *Діло*. 1935. 27.09. Ч. 261.

⁸ Вайс С. Антін Рудницький – український музикант в Берліні ... С. 181.

диригента й віртуоза в одній особі... Ця багатогранність дозволяє йому звичайний у громадським розумінні «фортепіанний супровід» повернути не тільки в правдиве артистичне розкриття твору, але в правдивий мистецький самоцінний шедевр, так, що іноді ловиш себе на бажанні слухати не ансамбль, а фортепіанну партію. ... Ці концерти ... стають ідеалом, до якого повинні змагати наші артисти»⁹.

Загалом перше американське турне обидвох артистів, яке тривало майже 8 місяців, принесло нашій культурі заслужену славу і визнання. Відгуками про їхні 23 триумфальні концерти в низці великих американських міст, серед яких Чикаго, Нью-Йорк, Детройт, рясніла американська преса¹⁰. Наведемо кілька витягів із цих рецензій: «Українська оперна зірка Марія Сокіл і композитор Антон Рудницький виступили вчора у переповненому публікою великому тутешньому концертному залі і здобули зовсім небуденний, величезний успіх, який сміло можемо назвати триумфом...» – писала «Post-Standard», Suracuse від 28.03.1938. В іншому часописі відзначалося, що «...українські артисти попросту захопили усіх присутніх своїм найвищого класу виконанням та артистизмом...» («The Cleveland Press», Cleveland. Від 07.02.1938). Як зазначає О. Процидін, «згідно з численними публікаціями в американській та українській пресі, приїзд А. Рудницького і М. Сокіл був найбільшою культурною подією в житті української еміграції після приїзду всесвітньо відомої Української Республіканської Капели О. Кошиця»¹¹.

Після повернення до Львова, подружжя Рудницьких, окрилене успіхами, вирушило 1939 року в друге турне до Америки,

⁹ Кошиць О. Американське турне Марії Сокіл і Антона Рудницького. Українська музика, Львів, 1938. №9-10, С. 173.

¹⁰ О. Процидін подає наступні видання: «Suracuse-Herald» Suracuse – 20.03.1938; «Post-Standard», Suracuse – 28.03. 1938; «The Cleveland Press», Cleveland – 07.02.1938; «Jersey Observer» New Jersey – 21.02. 1938; «Vindicator» Yourstown – 06.05.1938; «Rochester Times-Union» Rochester – 26.03.1938.

¹¹ Процидін О. Антін Рудницький. Нарис про життя і творчість. Дипломна робота. Львів, 1991. С. 32

яке з початком Другої світової війни та непередбаченими обставинами перейшло в еміграцію, що триватиме вже до кінця життя артиста, розділяючи навпіл його долю. Постійно виступав з М. Сокіл (концерт, присвячений 75-літтю Митрополита А. Шептицького 1941 р.; на допомогу післявоєнній Україні 1945 р. М. Сокіл і А. Рудницький дали серію благодійних концертів, які пройшли в 12 найважливіших містах Америки для збору коштів; провели авторський вечір Fillips Galery у Вашингтоні 1953 р.) та іншими співаками. Наприклад, він зорганізував групу «Cosmopolitan Stars of Opera», де А. Рудницький, виступав з оперними зірками українського походження С. Козакевичем, О. Лепковою, І. Мигаль, М. Кокольською, Є. Зарицькою, І. Фоменко та ін., які виконували твори світової музики і насамперед активно пропагували вокальну творчість українських композиторів, в тім – очевидно, і мистецькі пісні А. Рудницького.

Ще під час навчання композитор звертався до вокальних жанрів. Це вокальні цикли, створені в Німеччині: антимілітарний символістично-експресіоністичний «Три спокійні пісні» («Воєнна осінь» на слова Б. Лепкого, «Над колискою» на слова П. Карманського, «Білі берези» на вірш Л. Штаффа) ор. 2; екзотичний та гостромодерновий «Китайська флейта. Чотири пісні на слова давніх китайських поетів за Гансом Бетге» ор. 6 (1926); вишуканий цикл із семи творів «Пісні любові» на слова різних авторів. Новим етапом у вокальній музиці А. Рудницького стають «12 народних пісень» ор. 18 (1938). Кожна з обробок позначена яскравою неповторною індивідуальною манерою автора. Варто зазначити, що А. Рудницький вслід за В. Барвінським користується наскрізним фортепіанним супроводом, тобто, «перекомпонованою» фортепіанною партією, що долає повторність куплетів та спричиняє до побудови драматургічно насичених вокальних композицій. Опрацювання такого рідкісного жанру, як кант, ймовірно, виникло під впливом О. Кошиця, зустрівся з яким А. Рудницькому пощастило за океаном (у першому американському турне 1938 р.). У «Кантовому триптиху» ор. 19 (1939), композитор репрезентує «Кант святому Юрію», «Кант святому Дмитрію», «Кант Божої Матері» (Почаївський). Два останні цикли створені між американськими турне і вочевидь пов'язані з М. Сокіл.

До американського періоду творчості належать «Три пісні на слова Т. Шевченка» ор. 25 (1940), «Чотири пісні про поневолену Україну» на слова сучасних українських поетів ор. 26 (1945), «Four songs for a high voice» до слів сучасних американських поетів ор. 33 (1958), «Two humoristic ballades» ор. 34 (для баритона), цикл «Літній день» ор. 42 (1963): «Світанок» до слів Фр. Кокольського, «Пливе човен» і «Літня буря» до слів Л. Полтави; «Любовна поема» (1971), «Шість пісень для Сюзанни» (1974), «Дві пісні без слів»(1975) для сопрано і фортепіано. Та більшість вокальних та камерно-інструментальних композицій А. Рудницького, особливо діаспорного періоду, потребують свого нововідкриття, а високий професіоналізм, модерно-авангардова музична мова, непересічне володіння інструментом та втілення новацій у фортепіанній партії – незаперечно спроможні викликати мистецький інтерес наших сучасників.

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ У СФЕРІ ТВОРЧИХ ЗАЦІКАВЛЕНЬ КОМПОЗИТОРА НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО

Вивчення концертмейстерської діяльності яскравих представників національної культури, їхньої співпраці з різними виконавцями є актуальним завданням музичної культурології та науки про виконавське мистецтво. Серед представників Галицької композиторської школи до цього виду музичної діяльності неодноразово звертались Станіслав Людкевич, Борис Кудрик, Роман Сімович, Стефанія Туркевич-Лісовська (Лукіянович), а також ті визначні особистості, які вписали яскраву сторінку в історію розвитку українського ансамблевого виконавства – Василь Барвінський і Нестор Нижанківський. Усі вони здобули вищу музичну освіту в найкращих навчальних закладах європейських країн і поєднували композиторську, сольну виконавську, ансамблеву, концертмейстерську, музикознавчу, педагогічну, просвітницьку діяльність, були організаторами музично-громадського життя в Галичині.

Серед галицьких композиторів-піаністів, які неабияку увагу приділяли виконавській діяльності, особливе місце займає постать Нестора Нижанківського. Всебічна обдарованість, активна й енергійна вдача, організаторські здібності й професійні засади сприяли різнобічному прояву його мистецької індивідуальності. Будучи композитором, педагогом, музичним критиком, головою СУПроМу (1934–36, 1939 рр.), одним з організаторів музичного життя в Галичині, він значну частину своєї діяльності присвятив концертним виступам із відомими співаками та інструментальними виконавцями як акомпаніатор. Чи не найвагоміша роль у розвитку концертмейстерського виконавства в Галичині 1920–1930-х років належить саме Несторові Нижанківському.

Сучасники високо оцінювали його діяльність у цій сфері, про що свідчать спогади виконавців, численні відгуки рецензентів у пресі тих років. Про його ансамблеву майстерність писали С. Людкевич, В. Барвінський, Р. Савицький, Р. Сімович, В. Витвицький, А. Рудницький та ін. Зокрема, Василю Барвінському належать слова, що Н. Нижанківський «скрившись за скромну назву аком-

паніатора підніс цей «фах» до такого мистецького рівня, що став найбільш цінним співвиконавцем майже усіх наших вокальних, а також інструментальних виконавців. Кожен концерт чи вечір, де виступав Нижанківський як співвиконавець, мав незатертий відпечаток його сильної мистецької індивідуальності»¹. Протягом усієї його мистецької кар'єри концертмейстерська діяльність була рівноцінною поряд із композиторською, педагогічною та організаційною.

Перші спроби фортепіанного супроводу Н. Нижанківський практикував на репетиціях «Стрийського Бояна», які відвідував як хорист, а в час навчання в Музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові акомпанував своєму однокурсникові скрипалю Р. Придаткевичу, при чому їхня співпраця продовжилася у Відні, де обоє успішно навчалися після Першої світової війни.

Потужним поштовхом до подальшого розвитку акомпанаторської майстерності була співпраця з всесвітньо відомим співаком Модестом Менцинським, який високо оцінив здібності молодого піаніста й композитора та наполягав на його подальшому навчанні.

У Відні, а пізніше на навчанні в Празі Н. Нижанківський занурюється в музичне життя українського студентства мистецького спрямування. Він не тільки плідно працює на композиторській ниві, але й багато акомпанує. З ним виступає віолончеліст Б. Бережницький, співачки А. Остапчук, С. Корінець, які, зокрема, стають першими виконавицями його вокальних творів того періоду. Виступав як концертмейстер хору, акомпанував у постановці опери-хвилинки «Ноктюрн» М. Лисенка, немало визнаних співаків солувало в його супроводі: П. Мащенко, С. Нагірна, О. Тріпсовська.

У 1929 році Н. Нижанківський повертається до Львова і поринає в мистецьке життя Галичини. Окрім композиторської і викладацької діяльності, акомпанує славетній С. Крушельницькій, О. Руснаку, І. Шмериківській-Приймівій, І. Синенькій-Іваницькій, М. Голинському. З усіма переліченими співаками виконував твори найскладнішого вокального репертуару, а якість цих виступів заслуговувала найвищої похвали і була високо відзначена

¹ Барвінський В. Нестор Нижанківський. *Наші дні*. 1942. січень.

тогочасною музичною критикою.

У другій половині 1930-х років серед солістів, виступи яких талановито й гнучко супроводжував Н. Нижанківський, з'являються імена Є. Зарицької, О. Дмитраш, Т. Юськіва, О. Бандрівської. Паралельно з вокальним акомпанементом радо брав участь у виконаннях творів камерно-інструментального жанру, зокрема зі скрипалем Р. Криштальським і віолончелістом П. Пшеничкою.

Особливо інтенсивною та плідною стала співпраця зі співачкою М. Сабат-Свірською, з якою Нижанківський виступав протягом 1934–1939 років. Окрім насиченої концертної діяльності, яка розповсюджувалася на багато міст і містечок Галичини, цей відомий мистецький дует став учасником низки записів і трансляцій на радіо, які з різними тематичними програмами передавали не лише на Львів, але й на усю Польщу.

Окремо треба згадати про імпровізаторський талант Н. Нижанківського. Улюбленою формою його музикування були імпровізації на теми українських народних пісень, які вирізнялися фантазійністю і закінченістю форми. А єдиний твір для віолончелі автор завжди виконував напам'ять (партія фортепіано так і не була записана), з елементами творчої імпровізації.

Концертмейстерська діяльність Н. Нижанківського-піаніста мала великий вплив на його композиторські зацікавлення. З-під його пера виходить чимало високоякісних вокальних творів, написаних із чудовим розумінням природи людського голосу. Вони увійшли до репертуару багатьох визнаних виконавців, тим більше, що фортепіанна партія виконує роль не лише банального супроводу, а є глибоким образно-емоційним компонентом, який виразно збагачує форму та зміст усього художнього твору.

Отже, своєю композиторською і концертмейстерською діяльністю Н. Нижанківський заклав засади формування в галицькій культурі нового синтетичного типу піаніста-ансамбліста, який, будучи гнучким акомпаніатором, не лише бездоганно володіє грою на фортепіано, але й має високорозвинений творчий інтелект, а також талант вокального педагога. І в цьому аспекті постане Нестора Нижанківського є особливо цінною не лише в культурі Галичини, а й в історії української музики взагалі.

**КОНЦЕРТМЕЙСТЕРИ
ЗАСЛУЖЕНОЇ ХОРОВОЇ КАПЕЛИ УКРАЇНИ «БОЯН»
ІМЕНІ ЄВГЕНА ВАХНЯКА**

Концертмейстер хорового колективу – це висококваліфікований музикант, який у творчій взаємодії з диригентом і хором бере безпосередню участь у репетиційному процесі та концертній діяльності, вносить вагому і невід’ємну лепту в інтерпретацію музичних творів. Акомпанувати хору – це бачити і відчувати диригента, підпорядковуватись його художньому задуму і, одночасно, чути хоровий колектив, ансамблювати з ним, творити злагоджений звуковий потік. Попри свою трудомісткість і беззаперечну важливість, робота концертмейстера хору на практиці дуже часто залишається «в затінку слави» диригента і хорового колективу або й взагалі перебуває «за кадром» (якщо на сцені хор виступає з оркестром). У письмових джерелах (рецензіях, статтях, спогадах тощо) інформація про концертмейстерів хорів є дуже спорадичною й, зазвичай, мінімальною. Подекуди важко встановити хронологічні межі співпраці хорових колективів і диригентів із їхніми концертмейстерами. Разом з тим, скромну роль концертмейстера хору дуже часто виконували видатні музиканти, які не лише підсилювали виконавський потенціал колективу в якийсь певний момент, але й значною мірою сприяли творчому зростанню хору в довготривалій перспективі.

Заслужена хорова капела України «Боян» імені Євгена Вахняка бере свій початок із невеличкого аматорського співочого гуртка, який заснував при львівському обласному Будинку народної творчості диригент Володимир Панасюк. На початку 1948 р. цей колектив очолив Євген Вахняк (тоді ще студент Львівської консерваторії). Через рік творчої роботи хоровий гурток, що налічував 12 учасників перетворився в хор із 40 співаків. У 1949 р. його переведено з обласного Будинку народної творчості до Будинку культури працівників зв’язку. Диригент Є. Вахняк прагнув домогтися від аматорського хору професійного звучання, тому наполегливо й методично працював над вихованням співацької культури хористів, проводив окремі заняття з вокалу та вивчення

отної грамоти. У цьому йому активно допомагав концертмейстер хору Богдан Дрималик.

З відомим піаністом і композитором Б. Дрималиком Є. Вахняк познайомився ще під час свого навчання у Львівській консерваторії. У 1944–1948 рр. він навчався на диригентському факультеті в Миколи Колесси та в класі вокалу Соломії Крушельницької [1]. Б. Дрималик тривалий час тоді співпрацював із С. Крушельницькою, акомпанував їй під час гастролей, був концертмейстером її вокального класу [11]. У той час С. Крушельницька, у зв'язку зі станом здоров'я, давала уроки вокалу вдома. Попри хворобу, вона не занепадала духом, її постать випромінювала оптимізм, який передавався студентам. Є. Вахнякові дуже імпонувала творча атмосфера, що панувала в домі С. Крушельницької [1].

У Будинку культури працівників зв'язку Б. Дрималик керував вокальним гуртком, а також був концертмейстером капели, якою керував Є. Вахняк. Завдяки співпраці цих двох митців, деякі співаки-аматори виступали також на концертах у складі вокальних ансамблів (чоловічих і жіночих дуетів, терцетів, квартетів тощо), виконували сольні програми, ставали співаками професійних колективів, керівниками аматорських хорів [6; 7, с. 20–21].

Крім репетиційно-концертної діяльності, в Будинку культури працівників зв'язку систематично проводилися лекції та бесіди. Відомо, що Є. Вахняк читав лекції про масову пісню, про творчість Миколи Лисенка та інших композиторів. Б. Дрималик виступав з такими темами, як: «Українська народна пісня», «Пісні країн народної демократії» [7, с. 25]. Богданові Йосиповичу ставав у пригоді досвід розшифрування українських народних пісень, записаних Філаретом Колесою та Осипом Роздольським, а також його власний доробок збирача фольклору й композитора [11].

Після смерті Б. Дрималика (1956 р.) концертмейстером хорової капели працівників зв'язку тривалий час працював Ігор Дурнев (кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської консерваторії). З однієї із його публікацій дізнаємось про атмосферу творчої роботи в капелі зв'язківців та її тогочасний репертуар – від простих обробок до великих хорових полотен української та зарубіжної класики [2]. Концертмейстерську роботу І. Дурнева позитивно оцінював Анатолій Кос-Анатольський. Зокрема, у рецензії на звітний концерт капели зв'язківців, який відбувся в червні 1966 р. у

концертному залі Львівської філармонії він писав: «Концертмейстер капели, кандидат мистецтвознавства І. Дурнів продемонстрував високий зразок художнього супроводу» [4].

Після І. Дурнева концертмейстером хорової капели працівників зв'язку понад двадцять років працювала Дарія Довбенко [5, с. 42]. Спів капели в супроводі партії фортепіано у виконанні Д. Довбенко зафіксовано на грамплатівках [3; 8] та відеозаписах концертів [9; 10]. Д. Довбенко була надзвичайно відданою учасницею капели, дуже шанувала Євгена Дмитровича та його диригентську працю. Вже після смерті Є. Вахняка, будучи в похилому віці, вона відвідувала всі концерти хору, вболівала за нього, ділилася досвідом із молодшими колегами, давала цінні поради. Пригадую, як Ольга Махова після одного з концертів (це був один із перших її виступів як концертмейстера капели) із гордістю сказала мені, що отримала комплімент від Д. Довбенко, яка похвалила її туше і добрий звуковий баланс між хором і фортепіанною партією.

Як вже відзначалося, репертуар капели працівників зв'язку, яка нині носить назву Заслужена хорова капела України «Боян» імені Євгена Вахняка, упродовж усього часу її творчої діяльності був широкий і різножанровий – від хорових мініатюр до творів великої форми (кантат, мес, оперних хорів тощо). Є. Вахняк запам'ятався неперевершеним інтерпретатором української хорової музики, особливо творів галицьких композиторів. У його диригентському репертуарі були кантати М. Лисенка, К. Стеценка, Д. Січинського, хорові твори М. Вербицького, Г. Топольницького, В. Матюка, А. Вахнянина, Ф. Колесси, С. Людкевича, А. Кос-Анатольського, М. Колесси, Є. Козака та інших. Під керівництвом Є. Вахняка капела часто виступала з монографічними концертними програмами (із творів одного композитора), нерідко ставала першим виконавцем багатьох творів львівських композиторів. Є. Вахняк сам займався композицією: його кантату «В золотих загравах» на вірші Ростислава Братуня в концертах капели часто виконували в супроводі партії фортепіано.

Після Д. Довбенко концертмейстерами капели були Соломія Паніна, Ольга Махова, Соломія Саврук, Олена Бондарець. У 2003–2023 рр. основу репертуару хору становили твори *a cappella*, композицій з фортепіанним супроводом налічувалось небагато. Проте в цей період виконувалася низка творів великої форми: «Реквієм»

Г. Форе (для хору, солістів і органа); «Меса» G-dur Ф. Шуберта, «Gloria» А. Вівальді (для хору, солістів і камерного оркестру). Якісна підготовка цих монументальних полотен з аматорським хоровим колективом була б неможливою без сумлінної праці концертмейстерів.

У підсумку можемо констатувати, що праця концертмейстера хору має свої неповторні особливості, вимагає певного комплексу вмій і навичок, потребує належного теоретичного осмислення.

Література

1. Вахняк Є. Пам'ять про неї житиме у віках. *Соломія Крушельницька: спогади, матеріали, листування*: у 2 ч. Ч. 1.: Спогади / Вст. стаття, упоряд. і прим. М. Головащенко; ред. Р. Немировський. Київ: Музична Україна, 1978. С. 266–268.
2. Дурнев І. Тихше! Йде репетиція. *Радянська культура*. 1961. 2 бер.
3. Заслужена хорова капела зв'язківців (1973) Г-33Д-00034719-20 [грамплатівка]. *АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка* (Архів заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка). Інв. № А-19730000.
4. Кос-Анатольський А. Їх зустрічали оваціями. *Культура і життя*. 1966. 19 черв. (№ 48). С. 3.
5. Лига В. І проросте посіяне зерно. Євген Вахняк: людина, митець, педагог. Львів: Дивосвіт, 2001. 112 с.
6. Майстренко Г. Улюблене місце відпочинку. *Вільна Україна*. 1955. 5 жовт. (№ 236). С. 3.
7. Мільтон Є. Будинок культури зв'язківців. Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1956. 48 с.
8. Студентський хор Львівської консерваторії ім. М. Лисенка (1971) Г-33Д-34693-94 [грамплатівка]. *АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка*. Інв. № А-19710000.
9. Телепередача «Концерт капели “Боян” під керуванням Євгена Вахняка» (≈1982) [Електронний ресурс].
Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=kLmgN_idemM
10. Телепередача «Майстер срібних тонів. Диригент Євген Вахняк» (1993) [Електронний ресурс].
Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=yiRqJtwBMAQ>
11. Фільц Б. Дрималик Богдан Йосипович. *Енциклопедія Сучасної України* [Електронний ресурс] / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2008. Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-21748>

ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ МИТЦЯ В УМОВАХ ЕМІГРАЦІЇ

Стаття спирається на особистий досвід, на прикладі якого можна продемонструвати пропагування української культури в еміграційному середовищі в контексті дуже обмежених знань про національні мистецькі надбання.

Виїхала я з України 1990 року, від того часу проживаю у Варшаві. Першим моїм місцем праці стало Варшавське музичне училище ім. Й. Ельснера, і саме там, спілкуючись із польським музичним середовищем, працюючи викладачкою фортепіано та концертмейстеркою, ознайомилася із цією системою навчання, а також зрозуміла, що українська музика в польському культурному просторі є зовсім невідома.

Музичну освіту я здобувала у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка, навчаючись у класі фортепіано та органу. Після завершення студій працювала концертмейстером у класі скрипки проф. Лідії Шутко, з якою також грала в дуеті. Праця з провідною музиканткою скрипкового мистецтва дала мені величезні знання та розуміння камерного музикування. Наш останній спільний концерт відбувся у Варшавській музичній академії ім. Ф. Шопена 1990 року, після якого я продовжила свою концертну діяльність із польськими музикантами в різних формах камерної та сольної гри.

Разом із моїми колегами з Музичного училища 1994 року створила фортепіанне тріо під назвою «Сop fuoco». Ансамбль упродовж п'яти років гастролював у різних концертних залах Польщі, на філармонійних та камерних сценах, яскраво демонструючи свою активну просвітницьку діяльність. Своєрідною кульмінацією його діяння стала програма «Паризький салон Фридерика», записана на CD-платівці за участю одного з провідних польських акторів Кшиштофа Кольбергера.

У той час у польському музичному житті української музики не було зовсім. Ні у філармоніях, ні на малих сценах музичних салонів не виконували твори національних композиторів.

Моя концертна активність допомогла познайомитись із дуже цікавою людиною – Стефаном Войдою, директором Музею Мазовецької старовинної металургії у підваршавському Прушкові, археологом за фахом, який у цьому музеї організував серію камерних концертів, а виконавцями були провідні варшавські музиканти та актори. Мені вдалося зацікавити директора Войду українською музикою, і 1997 року відбулася перша презентація творів українських композиторів – Миколи Лисенка, Віктора Косенка, Станіслава Людкевича, Миколи Колесси, Анатолія Кос-Анатольського у камерному концерті за участю Ольги Пасічник (сопрано), Юрія Ланюка (віолончель) і мене як піаністки.

Подія викликала захоплення публіки та організаторів, що дало можливість продовжувати працю з метою подальшого звучання української музики на цій сцені. У директора Войди визрів намір створення циклу з шести концертів української музики в контексті світової класики впродовж двох весняних місяців 1999 року, в яких прозвучали твори національних композиторів у виконанні українських музикантів. Це три вокальні та три інструментальні програми за участю Ольги Пасічник, Андрія Шкурмана, Олени Леоненко, Юрія Ланюка, Володимира Дуди, Тараса Менцінського, Наталії Ревакович та гуцульського музиканта Романа Кумлика, що було черговим вагомим свідченням високого рівня української музики та її виконавців перед польською публікою.

Відкривав цикл концертів виступ Львівського фортепіанного тріо в складі Володимира Дуди (скрипка), Тараса Менцінського (віолончель), Наталії Ревакович (фортепіано), які започаткували багатолітню діяльність ансамблю, надалі в різному складі. Основним завданням ансамблю стала популяризація української музики. Національний репертуар поступово поповнювали – до нього, крім тріо Барвінського, увійшли твори Станіслава Людкевича, зокрема, «Ноктюрн», Мирослава Скорика – «Речитативи та рондо», Євгена Станковича – «Музика рудого лісу» та Золтана Алмаші – «Пори року». «Справжньою музичною учтою була друга частина концерту, яка почалася „Музикою рудого лісу” Євгена Станковича. Ця приголомшлива картина після чорнобильської катастрофи у виконанні Львівського фортепіанного тріо здобула видатну інтерпретацію» [2].

У 2012 році вагомою подією став виступ на IV Днях української музики у Варшаві: у Камерному залі Варшавської філармонії тріо заграло чотири українські твори. У 2013 році в Станіславівському палаці з XVIII ст. в Королівських лазенках ансамбль дав серію трьох концертів із творів М. Скорика, Л. ван Бетховена, М. Глінки, В. Барвінського, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ю. Ельснера, С. Рахманінова та А. Дворжака. Важливою була популяризація і запровадження творів українських композиторів у світовий контекст і ствердження їхньої ідентичності й рівноцінності в цьому просторі.

Львівське фортепіанне тріо виступало також у Гданську, Щеціні, Вроцлаві, Лігніці, Сандомежу, Грудзьондзу та інших містах, і в середньому давало 5–7 концертів щорічно. Поряд з українським репертуаром виконувалися твори світової класики – фортепіанні тріо В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена. «У Сандомежі львівські музиканти Катерина Потеряєва, Ольга Шутко та Наталія Ревакович дали чудовий показ своєї майстерності. Аудиторія, зібрана у Лицарській залі районного музею, мала можливість почути знамените виконання творів Людвіга ван Бетховена Фортепіанне тріо *re мажор*, тв. 70, № 1, Роберта Шумана *Fantasiestucke* ор. 88 для скрипки, віолончелі та фортепіано, а також Михайла Глінки фортепіанне тріо «Патетичне» *re мінор*. Концерт був прийнятий з великим ентузіазмом. Наприкінці були бурхливі оплески, а потім біс» [3].

2018 року тріо записало виданий Фондом «Pro Musica Viva» компакт-диск з «Думками» Дворжака та тріо ля мінор Барвінського, а 2019 року ансамбль загравав також кілька концертів в Україні. Виступ «Львівського фортепіанного тріо», який відбувся 25 травня 2019 року в рамках циклу «Музика в ратуші – Президент Коніна запрошує», настільки вразив публіку, що вона аплодувала музикантам стоячи [4]. Один з останніх виступів Львівського фортепіанного тріо відбувся у Варшавському музичному товаристві ім. С. Монюшка 24 серпня 2021 року і був присвячений 30-річчю Незалежності України. Почесний патронат над концертом обійняли начальник дільниці та голова ради дільниці

Мокотув у Варшаві. На концерті було виконано твори М. Скорика, З. Алмаші та В. Барвінського. «Фестиваль розпочався камерним концертом Львівського фортепіанного тріо у складі Наталії Ревакович, Марти Семчишин і Соломії Канчалаби. Вони виконали твори Василя Барвінського, Мирослава Скорика, Євгена Станковича та Золтана Алмаші. Напрочуд злагожене ансамблеве звучання, культура виконання визначили успіх опусів у польських слухачів» [6, с. 54].

Окрема сторінка концертної діяльності – це співпраця зі співачкою Мартою Боберською, варшав'янкою, солісткою Варшавської камерної опери, барвистим ліричним сопрано. Перший наш спільний виступ із піснями Фридерика Шопена відбувся 1995 року на Шопенівському фестивалі в Антоніні. Наступний концерт з українською програмою демонстрував романси та обробки народних пісень Миколи Лисенка, Якова Степового, Дениса Січинського, Станіслава Людкевича, Василя Барвінського, Лесі Дичко, Анатолія Кос-Анатольського, інструментальні твори – «Фрагменти» Богдани Фроляк для кларнета та фортепіано і «Post scriptum» Валентина Сильвестрова для скрипки та фортепіано на другому фестивалі «Дні української музики у Варшаві» у 2001 році. Ось фрагменти тодішніх рецензій:

«Концерт Марти Боберської та Наталії Ревакович, який влаштовано в Актівому залі Гданської політехніки поділявся на три частини – романси українських композиторів, твори для фортепіано, обробки народних пісень. Виступ був небуденний, давав чудові естетичні переживання. Барвисте сопрано М. Боберської з витонченим акомпанементом Н. Ревакович зливалися у співзвучну цілісність. Це був концерт двох справді непересічних особистостей» [1].

«У Королівській залі виступила Марта Боберська, солістка Польської королівської опери, у супроводі піаністки Наталії Ревакович. Чудовий концерт, під час якого можна було почути польські та українські пісні, був даниною пам'яті Лігниць та її мешканцям за допомогу Україні» [5].

Приємно зазначити, що наша співпраця з Мартою Боберською зацікавила її українським репертуаром, адже вона як випускниця

Варшавської музичної академії не мала можливості пізнати українську музику й у своїй вокальній практиці її не виконувала. Музикування з Мартою передбачило багато творчих спільних завдань – пошук репертуару, шліфування вокальної та ансамблевої майстерності, опрацювання інтерпретацій вокальних мініатюр українських композиторів. Ми виступали в багатьох містах Польщі, на фестивалях і камерних сценах, а в програмах концертів виконували вокальні та фортепіанні твори. У 2007 році наш дует презентував свою творчу діяльність в Україні, виступаючи у філармоніях Тернополя, Івано-Франківська та Львова.

Моя праця над українською музикою не обмежувалася лише концертною діяльністю. Видавництво «Музична Україна» 1971 року видало збірник партитур камерно-інструментальних творів Василя Барвінського. Постійне виконання тріо ля мінор композитора спонукало мене зредагувати й опублікувати цей твір у формі партитури та голосів – партій струнних інструментів, і таким чином уможливити його ширше концертне існування.

У продовженні промоції творчості В. Барвінського я також опублікувала фортепіанний секстет композитора. Твори були розповсюджені по різних навчальних закладах Польщі, України, а також вислані до Канади, США, Великої Британії та Німеччини.

У 2013 році я отримала звання кандидата мистецтвознавства у Музичній академії ім. К. Липинського у Вроцлаві на підставі дисертації, в якій аналізувала творчість Василя Барвінського, Левка Ревуцького, Віктора Косенка, Валентина Сильвестрова та Богдани Фроляк.

Моя активна концертна діяльність виникла з внутрішньої потреби безпосереднього контакту з простором рідної культури та невимовного бажання та громадянського обов'язку пропагувати її, інформувати громадян мого еміграційного місця проживання про давні й сучасні музичні здобутки. Глибоко сподіваюся, що сьогоднішня хвиля вихідців з України матиме за мету й основне завдання плекання та популяризацію своєї національної спадщини.

Література

1. Маркушевський П. Класична і церковна музика // *Варшава: Наше слово*. № 28 (2397), 2003. 18 липня.
 2. Маркушевський П. Дні української музики у Варшаві // *Варшава: Наше слово*. № 47(2885), 2012. 18 листопада.
 3. Рецензія, режим доступу:
<https://www.spottedalert.pl/powiatsandomierski/sandomierz/koncert-lwowskiego-trio-fortepianowego/>
 4. Рецензія, режим доступу: <http://www.konin.pl/index.php/jeden-news-new/znakomity-koncert-w-ratuszu.html>
 5. Рецензія, режим доступу:
http://kulturalia.lca.pl/legnica,news,91412,Dzwiekami_muzyki_dziekowali_za_wyciagnieta_pomocna_dlon.html#dalej
 6. Таранченко О. Сучасна українська музика: європейський контекст // *Музика*. 2012. №6. С.52–57.
-

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКИЙ РАКУРС СУЧАСНОЇ БАНДУРНОЇ ТВОРЧОСТІ ТА ВИКОНАВСТВА

Бандурне мистецтво, що стало соціокультурним наступником традиційного кобзарства у ХХ ст., зберегло основні виконавські та репертуарні традиції – найперше в галузі сольного вокально-інструментального жанру. Інструментальний репертуар для кобзарів був менш популярним, охоплював переважно танцювальну музику. Сольне виконавство бандуристів упродовж ХХ ст. активно доповнюється ансамблевим (у різних формах – однорідні та мішані, камерні та великі колективи). Суттєво змінюється соціальний статус виконавця: він залишається професійним, але доповнюється і новим – аматорським. Також розширюються гендерні виміри бандури – розпочинається етап фемінізації бандури, що слугувало підставою для створення нових ансамблевих колективів – жіночих, чоловічих, мішаних. Удосконалення інструмента (уніфікація, хроматизація, використання різноманітних систем тонального перемикання – тотального та індивідуального типу) сприяло розширенню можливостей і бандури, і виконавців на ній.

Традиційно кобза-бандура була інструментом для акомпанування самого виконавця. Як інструмент для акомпанементу іншим виконавцям, вона розпочинає свій шлях суголосно (паралельно) з історичним процесом академізації, із формуванням нового типу виконавця – т. зв. новітнього кобзаря. Коріння акомпаніаторського (концертмейстерського) статусу бандуриста лежить в оперуванні епічними жанрами репертуару – думах, для яких була притаманною мелодекламація в нерівноскладових строфах, посилена інструментальними переграми, навиками імпровізаційності. Д. Ревуцький зазначав: «пісня дає мало простору індивідуальності співця», вона «міцно зберігає свій текст завдяки сталій формі мотива», натомість, дума «не має сталого мотиву, вона має лиш елементи, що з них співець вільно складає малюнок

свого виконання» [4, с. 93]. Поряд із думовою героїкою кобзарі виконували також твори релігійно-моралізаторського спрямування, із філософсько-етичними узагальненнями (псалми, поминання). До текстів цих жанрів кобзарі самі створювали і акомпанемент, й інструментальні перегри.

Як зазначала дослідниця С. Грица, «якщо у пісенності йдеться про строфи, об'єднані сталою ритмікою, які сприяють запам'ятовуванню відносно маломасштабного тексту, то в «астрофічній» думі потрібно опиратися тільки на мнемонічну модель, як у сюжеті, так і в усіх конструктивних елементах – запам'ятовувати смисловий каркас сюжету, і, зважаючи, що це твір для слухання, відчувати архітектоніку словесно-музичної цілості дум, яку, залежно від потреб аудиторії, потрібно збільшувати чи скорочувати» [1, с. 42]. Цьому особливо сприяла методика кобзарів, яка ставала допомогою для вивчення складних, великих за обсягом текстів. Учень вчив за майстром текст і мелодіку епосу методом копіювання. Опорними точками в запам'ятовуванні дум ставали сюжетні зупинки чи кульмінації, а також наявність «типових мелодичних формул – парадигм».

Таким чином, основи акомпанементу до співу були для кобзаря-бандуриста необхідними компонентами власної імпровізаційної творчості в умовах усної традиції. З початком академізації, бандурний акомпанемент отримує вже додатково нову форму – фіксовану (писемну) – авторську чи виконавську [3].

Творчість бандуриста як акомпаніатора (концертмейстера) охоплює декілька виконавських аспектів для аналізу:

- сольний фіксований акомпанемент для соліста (інструменталіста чи вокаліста);
- сольний фіксований акомпанемент для ансамблю (переважно вокального);
- сольний фіксований акомпанемент для читця (мелодекламація);
- імпровізований акомпанемент для читця, читців, солістів (у літературно-музичних композиціях);
- керівництво групою бандур (партії) в ансамблях (камерних, капелах, оркестрах) для солістів (інструменталістів чи вокалістів);

– бандурна музика як фон у театральних постановках та кінофільмах (ілюстративна роль).

У кожній із виконавських концертмейстерських форм можуть стати предметом аналізу такі напрями: історичні аспекти динаміки творчості митців; використання різних типів інструментів (різного строю); застосування професійної композиторської творчості (фіксований акомпанемент) чи власних виконавських навичок (імпровізаційний акомпанемент); акомпанемент сольний та ансамблевий; фігуративність фактури акомпанементу залежно від типу виконавства.

Цікавим є новітній жанр у творчості бандуристів першої половини ХХ століття – мелодекламація. Її авторами були композитори-модерністи. *Гнат Хоткевич* (1878–1938) – автор мелодекламацій для бандури, першими виконавцями яких були його учні в Харківському музично-драматичному інституті. Власне цей жанр був розрахований і на самостійне виконання бандуриста, і на спільний виступ читця та бандуриста. Мелодекламація могла мати і фіксований авторський (композиторський) нотний текст, і довільний імпровізаційний. У доробку композитора – мелодекламації «Я знов один», «Рано спустилися», «Липень» на вірші М. Філянського, «У тієї Катерини» на слова Тараса Шевченка [6]. Варто зауважити, що мелодекламації автор виконував особисто в концертах, а також пропонував їх для освоєння своїми учнями в Харківському музично-драматичному інституті. Саме його учні й послідовники (зокрема, Григорій Бажул і Леонід Гайдамака) зберегли використання цього жанру після еміграції з України, вже в середовищі української діаспори, а також самі komponували подібні твори [5].

Одними з перших історичних згадок про виконавську творчість бандуриста-концертмейстера є відомості про ініціатора творення першої Київської капели бандуристів, харківського бандуриста Василя Ємця (1890–1982). Відомо, що, концертуючи у Західній Європі як соліст-віртуоз, він також співпрацював зі співачкою Софією Вербицькою у Франції. Варто також відзначити, що С. Вербицька (спів) та В. Ємець (інструментальний акомпанемент на бандурі) підготували 1927–1928 рр. окрему програму

каталонських народних пісень «Chansons de Grand Soleil. Ukraine – Catalogne. Bandura» («Пісні Великого сонця. Україна – Каталонія. Бандура»), демонструючи таким чином єднання пісенних традицій різних етносів [2, с. 84]. Разом вони також записали 1930 р. на звукозаписній фірмі *Pate* двосторонню платівку, що складалася з українських та каталонських пісень.

Друга половина ХХ ст. для бандурного мистецтва стала періодом активного розвитку і в Україні, і в середовищі українського зарубіжжя, у діаспорі. Удосконалення бандури, активізація композиторської творчості, розширення виконавських форм, зокрема й ансамблевих, сприяли багатовекторності функцій інструмента.

Вокально-інструментальний ансамбль «Кобза» (створений 1968 р.) став першою спробою не лише ввести бандуру до естрадного ансамблю, але й започаткувати процес її нового інструментального тембру – електробандури, що сприяло подальшим пошукам майстрів та формуванню нового репертуару, зокрема акомпанементного.

З 50–60 рр. ХХ ст. виникають численні осередки бандуристів за кордоном, переважно на теренах Канади, США, Австралії, де організують школи гри на інструменті, ансамблеві колективи. Здебільшого творчість колективів бандуристів зарубіжжя виразно корелюється з концертмейстерським мистецтвом під організаційним провідом диригента. Наприклад, відома Капела бандуристів ім. Т. Шевченка (США) неодноразово співпрацювала зі солістами-співаками, акомпануючи їм: Йосипом Гошуляком, Михайлом Мінським, Євгеном Цюрою, Яремою Цісаруком та ін. [2, с. 160]. Треба також відзначити, що посилення інструментальних вимог до гри капелян зумовило потребу не лише в нових інструментах (харківського типу), але й роботи бандуриста-концертмейстера колективу. Цю роль виконував з 1988 по 1994 р. відомий бандурист Віктор Мішалов (1960 р. н.).

На межі ХХ – початку ХХІ ст., а саме в період відновлення незалежності України, бандурне мистецтво отримало декілька нових векторів розвитку, зокрема й у напрямі акомпанементу, концертмейстерства. Сам статус камерно-інструментального ансамблю не обмежився лише академічними формами й відповідним

репертуаром, але й активно охопив інструментально-естрадний популярний напрям. Спостерігаємо виступи бандуристів не лише як солістів чи учасників колективів, але й як акомпаніаторів, імпровізаторів, ілюстраторів у різних проєктах. Такі концерти та звукозаписи переважно охоплюють тематичну авторську музику та обробки українських народних пісень, інструментальні твори [6].

Експериментальний репертуар концертмейстера-бандуриста відзначаємо сьогодні в авторській творчості народного артиста України Романа Гриньківа (1968 р. н.), а саме у його виступах зі співачкою Ларисою Дедюх, дружиною композитора. До репертуару їхнього творчого тандему входить значна кількість різдвяних творів, обробки лемківських народних пісень та ін.

Також бандуристи виступають з естрадними співаками, пропонуючи камерні версії їхніх пісень, наприклад Іван Ткаленко – електробандура (1977 р. н.) і Тоня Матвієнко, у репертуарі яких пісні «Рута-м'ята», «Душа», «Сміються, плачуть солов'ї», колядки й щедрівки, зокрема «А в нашого пана» та ін.

Ярослав Джусь (1988 р.н.), засновник і фронтмент гурту «Шпильасті кобзарі», бере участь у багатьох мистецьких проєктах як бандурист-інструменталіст. Він автор музики до кінофільмів та відеопоезій, з 2011 року і донині співпрацює з українськими музикантами, диджеями та гуртами, такими як «Тартак», «Еуга», «Тінь Сонця», Шlaria, «Вперше Чую», Dj Tapolsky, «ТНМК», GIO, Яніна Омельченко, «Dudar Band», Єгор Грушин, Кирило Стеценко, Kiwi Project, Максим Бережнюк, Анжеліка Рудницька, Катя Чілі, «Go-A», Ленара, Dj Romantic, «Void», Ярмак та ін., де виступає в акомпанементній групі. Нещодавно він взяв участь в аранжуванні акомпанементу гурту «The Dooh» для пісні «Соловейко».

Відомий соліст-бандурист Тарас Яницький (1977 р. н.) виступив організатором нового проєкту «Bandura Momentum». Чоловічий ансамбль бандуристів акомпанував співачці Златі Огневич відому «Мелодію» М. Скорика. Також у прямому ефірі кримсько-татарського каналу ATR у передачі «Canli studio» Т. Яницький разом із гітаристом створили акомпанемент співачці й ведучій Аліє Хаджабадіновій до пісні «Ем северсін».

Ю. Китасти́й зі США (1958 р. н.) творчо співпрацює з відомою американською режисеркою Вірліною Ткач. У виставах її театру «La MaMa», бандурист бере участь як інструменталіст, що безпосередньо творить музику упродовж вистави, щоразу імпровізуючи.

Сміливі експерименти ансамблів бандуристів стосуються і пошуків у поєднанні інструментів та формуванні особливого репертуару, зокрема й акомпанементного. Наприклад, квартет бандуристок «Гердан» (Івано-Франківськ) у своїй творчості презентує багате інструментальне експериментування: акомпанемент бандур до труби, кларнета (авторські твори В. Дутчак «Передчуття», «Дорога» для озвучення телефільму Р. Ганущака «Україна. Майдан. Перезавантаження», створеного у співдружності з ТРК «РАІ» 2019 р.); карильйону (обробки та аранжування В. Дутчак та І. Рябчун фольклорних та авторських творів для проекту «Український передзвін. Карильйон і бандура» 2021 р.), які створені за підтримки Українського культурного фонду.

Сучасна музична практика України та діаспори репрезентує розмаїття бандурних колективів, які виступають і з акомпанементом для інструменталістів та вокалістів. Серед колективів – Національна заслужена капела бандуристів ім. Г. Майбороди (Київ), Муніципальна капела бандуристів (Івано-Франківськ), Капела бандуристів ім. Остапа Вересая (Чернігів), ансамбль бандуристок «Чарівні струни» (Дніпро) та ін. Їхній репертуар охоплює численні твори-акомпанементи солістам-співакам.

Отже, сучасний стан розвитку бандурного мистецтва засвідчує його широкі можливості не лише для солістів та ансамблів із власним репертуаром, але й для акомпанементу, що різноманітні за стилістикою, тематикою, жанрами. Спостерігаємо, що виконавці шукають способи використання не лише власних можливостей інструмента бандури, але й різних типів інструментів (наприклад, бандури київського і харківського типу, або бандур із металевими чи нейлоновими струнами, електробандур та ін.).

Література

1. Грица С.. Українські думи – народнопісенний епос. Українські народні думи. К.: ІМФЕ, 2007. 840 с.
 2. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ ст. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с. + 72 іл.
 3. Дутчак В. Імпровізація на бандурі: від кобзарської традиції до виконавського методу у творчості Зіновія Штокалка. *Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style: Collective monograph*. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2021. P. 30–52. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-2>
 4. Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні. Харків, Київ: ДВУ. 1930. 312 с.
 5. Хоткевич Г. М. Твори для харківської бандури / автор передмови В. Мішалов; Фонд нац.-культ. ініціатив ім. Гната Хоткевича, Фондація українознавчих студій в Австралії, Канадська фундація «Бандура». Торонто; Сідней; Харків: ТО Ексклюзив, 2007. 302 с.
 6. Dutchak V. Sound recording dynamics in Bandura Art of Ukrainian Diaspora in the XX – the beginning of XXI centuries. *Culture and arts in the educational process of the modernity: Collective monograph*. Liha-Pres, 2019. P. 17–37. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-143-8/17-37>
-

СУЧАСНІ УКРАЇНСЬКІ СПІВАКИ: ВЕРСІЇ І ПЕРВЕРСІЇ СТРАТЕГІЇ УСПІХУ

1. Вступ. Тракткування термінів

Видатний німецький баритон Крістіан Гергагер так розуміє і трактує супідрядність термінів *версія* і *перверсія*: пер-версія, у перекладі з латинської означає «перегортання», *per-versiō*, тобто інша версія, відхилена від норми, наприклад, версія батька в образі штраусівської Саломеї.

З психологічної точки зору ці терміни пов'язуються з психічним станом суб'єкта. Як відхилення від нормативного поняття версії, перверсія означає відсутність можливості задовольняти основні (життєві), психічні, професійні, креативні та ін. потреби впродовж тривалого часу, що може призвести до різних моральних і психологічних відхилень у поведінці та діяльності. Очевидно, йдеться про втрату для індивідуума чогось важливого, необхідного, бажаного. Коротко окреслимо характер цих втрат:

- обмеження доступу до здобуття професії або професійного вдосконалення;
- неможливість отримати роботу за професією у власній країні;
- відсутність визнання праці або творчості;
- необхідність досягнень і самоствердження на чужині задля визнання у власній державі.

У музичній психології вживають близькі за значенням терміни: перверсивна поведінка, девіація, «девіантна (відхилена) поведінка», «депривація», яка веде до «антисоціальної поведінки». Водночас, не маємо більш або менш загальноприйнятних визначень цих понять у цьому, порівняно новому напрямі науки, понятійний апарат якої перебуває у стані розвитку¹.

У цій статті навмисне приглушена негативна конотація означених термінів. Питання, що є нормою, що є виходом за межі

¹ Тарас Герасимів. Природні та соціальні детермінанти формування девіантної поведінки людини: філософсько-правовий вимір. Львів: Вид-во ЛьвДУВС, 2012. ISBN: 978-617-655-037-2

норми, кореспондує з міркуваннями про вільний вибір, про визначення позиції митця, про соціально забарвлену дилему: де мати, де шукати можливості для розвитку таланту і професійної реалізації. Адже кожен митець намагається обрати шлях успіху, а не забуття. В огляді різних версій стратегії успіху видатних українських вокалістів, спробуємо визначитися, які з них варті уваги насамперед.

2. Творчість як психоаналіз і візія

Як відомо, творчий процес мотивують різні психологічні передумови, що здатні оцінити вміння (або невміння) митців адекватно ставитись до координації таких понять, як **творчість, стратегія, успіх**.

Коли ми говоримо про «стратегію успіху», розуміємо, що йдеться про спланований шлях, отже, користуємося лексикою зі сфери культурного менеджменту. Стратегія останнього базується на 4-х фазах: 1) приготування, 2) визрівання, 3) осяяння, 4) перевірка.

Микола Колесса мимоволі підмітив квінтесенцію всіх фаз, коли проголосив: «Треба любити музику в собі, а не себе в музиці». Його слова надають сенс і обґрунтування різним стратегіям успіху.

Дослідження поетичної творчості підтверджують, що мистці займаються творчістю як психоаналізом, залучаючи для цього відповідні сюжети й поетичні образи. Такі умовиводи базуються на конкретних знаннях і тривалому професійному досвіді. Наприклад, Микола Гоголь зізнавався, що позбавляється власних вад, наділяючи ними своїх героїв. Карл Густав Юнг спростив завдання дослідникам, коли чітко класифікував покликання різних психотипів митців за двома різновидами творчості – психологічної і візіонерської. Музичні психологи дійшли висновку: кожна творча особистість синтезує парадоксальні риси, але окремих митців можна групувати за результатами їхніх творчих діянь. Адже творчий процес мотивують певні психологічні передумови, що здатні оцінити вміння (або невміння) митців адекватно чи неадекватно реагувати на стресові умови, критичні ситуації, критику колег. Отже, потрібно надавати увагу не конкретним рецидивам психологічної поведінки митців, а результатам їхньої творчості.

Творча атмосфера спонукає творити, ризикувати, реалізовувати новітні ідеї. Проте стратегія успіху в мистецтві орієнтується також на рівень та умови маркетингу продукції. У часи пандемії продукція митців опинилася на маргінесі в соціумі споживачів. Проте їх повсякденна робота над самовдосконаленням не зупинилася. Необхідна складова ремесла співака, інструменталіста, диригента, що поставлена на конвеєр продуктивного процесу, надалі зберігає такі цінності, як непередбачуваність, АНА-ефект, осяяння, катарсис. Існує багато питань, що ставлять до митців завжди, серед них окреслимо такі: «Яка мета стратегії успіху митця?», «Який цільовий результат?», «Що на часі, що важливо зараз, а що збережеться на віки?». У кризові часи актуальною постає проблема, як не втратити митців, які володіють ремеслом, мають визнання і успіх за кордоном, але позбавлені мотивації через забуття на Батьківщині. Також втрачається і момент випадковості, переплетення креативних ідей та імпульсів. Доводиться у такій ситуації «організувати своє натхнення», розуміти суть стратегії у власній життєдіяльності, мати візію, втілювати ідею, у будь-які часи, також у кризові, збагачувати музичний тезаурус, відкривати нові перспективи творчості, пропагувати творчість власної країни.

У наочній конфронтації дуального поняття «версія-перверсія» відзначу два провідні аспекти:

Перший аспект – менеджмент продуктивної користі, розкрутка статусу «зірки», що відображає маніпулятивні стратегії медіа-піару, розрахованого на читачів «глянцевого журналізму».

Коли людина (менеджер чи митець) розглядає мистецтво як «слухняну доньку» власних амбіцій, а агенція робить ставку на «виробництво зірок», втрачається сенс покликання митця, що «славиться ділами своїми», а не портретами в інстаграмі. Головне завдання різних стратегій успіху – не втратити те, про що говорив видатний український режисер Роман Віктюк перед тим, як піти в засвіти: «Я працюю для себе. Я думаю, що театр повинен існувати, як і існує він у всьому світі, для обраних. Театр елітарний за самою своєю природою, він призначений для тих, кому мистецтво дійсно необхідне для досягнення насамперед самих себе. І тоді,

звісно, коло тих, хто цікавиться театром, буде обраним. Театр повинен бути аристократичний, а аристократичний – значить якісний»².

Другий аспект – дуального поняття – відома біблійна істина: «Пророк не має пошани лише в своїй батьківщині» (Матвій 13.57), ... «Нема пошани для пророка у своїй батьківщині» (Іван 4.44). Співаки часто згадують, що «свої» помічають успіхи тільки після тріумфу за кордоном. Але митці заслуговують на визнання і вшанування у своїй країні насамперед, адже внесок митця у світову цивілізацію ширший за успіх у межах однієї країни. Оглянемо на прикладах творчої діяльності окремих митців стратегії успішної діяльності. При цьому важливі такі акценти: для кого митці творять і на який тип публіки вони орієнтуються.

3. Різні стратегії успіху

Тарас Конощенко і «Набукко»

Оперні подорожі до різних європейських оперних театрів, які здійснюю понад 15 років, перетворилися на місію збирання розпорошених талантів – невідомих співаків, зірок або не-зірок, митців, яких країна втрачала десятиліттями. Проте наші митці на своїх «золотих крилах» облетіли весь світ, скрізь посіяли чудові зерна української творчості. Видатні оперні співаки не просто їхали за кордон «на заробітки», а вчилися ремеслу, вдосконалювали майстерність і несли власну версію української ментальності у світ. Очевидно, що цілеспрямована розробка стратегії успіху не для кожного співака була необхідна, на практиці відбувалися часто непередбачені ситуації. Як правило, за кордоном наші співаки або отримують постійне місце роботи в одному з оперних театрів, у філармоніях, або працюють фрілансерами, при тому, паралельно організують сольні концерти, включають у програми українські солоспіви, виконують твори українських композиторів-сучасників.

² Гонтар Марина. Самотній творець: заборонені вистави, особисте життя і цікаві факти про Романа Віктюка. Telegram-канал Obozrevatel. 18.11.2020. URL: <https://news.obozrevatel.com/ukr/show/people/rezhiser-z-kosmosu-golovni-vistavi-tsikavi-fakti-ta-tsitati-romana-viktyuka.htm> (Дата звернення: 1.08.2023)

Дорогою до Нюрнберга (прямувала на прем'єру «Набукко» Дж. Верді) наспівувалося «Va, pensiero» і думалося, наскільки ця «зодягнена у нетління» мелодія полонених іудеїв про далеку батьківщину, про зруйнований храм, відтворює приватну ситуацію наших співаків. Після прем'єри відбулася зустріч з українським співаком, солістом Нюрнберзької опери – басом Тарасом Конощенком. Співак із розкішною творчою біографією мало відомий в Україні, запрошення до українських проєктів залишаються непоміченими, невисвітленими в українській пресі. **Тарас Конощенко** – один із перших серед українців-ровесників, чий успіх у Європі склався без втручання великих агенцій із розкрутки зірок, – розмірковує про потреби молодих співаків коректувати свої майбутні стратегії успіху. Поштовх розвитку вмінь і таланту Тарасу Конощенку дала оперна студія Баварської опери. До складу ансамблю український співак був відібраний як один із найкращих басів-конкурсантів. Український бас співпрацював із видатними диригентами, серед яких Колін Девіс, Георг Шолті, Зубін Мета, Вольфганг Завалліш, Джеймс Лівайн, Кент Нагано, Фабіо Луїзі, Марчелло Віотті. У такому поважному оточенні Тарас Конощенко підкоряв провідні оперні сцени світу. Серед них Deutsche Oper у Берліні, Volksoper у Відні, Королівський театр La Monnaie у Брюсселі, театри Брегенца, Anhaltisches Theater в Дессау, Staatstheater у Штуттгарті і ГанOVERі, Gran Teatre del Liceu в Барселоні, Opera в Тулоні, театри в Бонні, Дортмунді, Бремені, Детмольді, а також виступав в Національній опері України в Києві.

Український співак брав участь у фестивалях Festspielhaus Баден-Баден, Eutiner Festspielen, Festspielen Bayerischer Wald (Kulturwald), співав із Берлінським, Мюнхенським та ізраїльським (Тель-Авів і Хайфа) філармонійними оркестрами, зі симфонічними оркестрами Бамберга (на фестивалі Ріхарда Штрауса в Гарміш-Партенкірхен) та Штуттгарта.

Перший оперний дебют Тараса Конощенка – партія Зорастро в Принцрегентентеатрі Мюнхена. З 1998 до 2003 років був солістом Баварської Staatsoper і виступав у партіях Коліна («Богема»), Мазетто («Дон Жуан»), Фараона («Аїда»), Лодовіко («Отелло»), Нептуна («Повернення Улісса на батьківщину»), Цуніги («Кармен»).

З 2005 до 2008 Тарас став провідним солістом Національного театру Мангайма і був задіяний у партіях Падре Гвардіано («Сила долі»), Лепорелло («Дон Жуан»), Раймондо («Лючія ді Ляммермур»), Феррандо («Трубадур»), Бартоло («Весілля Фігаро»), Фієско («Сімон Боканегра»), Даланд («Летючий голландець»).

Виконання ролі Бориса (в режисері Конвічного на сцені театру Любека) було визнане однією із найкращих інтерпретацій, поряд із версіями Анатолія Кочерги і Олександра Цимбалюка.

Отже, спадкоємець таланту київської родини музикантів Тарас Конощенко розпочав оперну кар'єру не з Батьківщини, а з Німеччини. Почавши з Мюнхена і продовживши в театрах Мангайму і Любека, співак повернувся в обрану ним батьківщину Баварію (нім. – *Wahlheimat*) і до сьогодні співає в одному з найпрестижніших оперних театрів Європи – Опері Нюрнберга.

У «Набукко» український співак виконував провідну партію Бога Ваала. Після втілення на сцені цієї ролі диктатора, Верховного жреця прадавнього культу вавилонян, Тарас Конощенко відзначає в інтерв'ю важливі для стратегії успіху митця акценти. По-перше, Тарас запевняє, що малих ролей не буває – ні в опері, ні в житті. По-друге, історію царя Набукко він вважає суголосною нашій сучасності, сьогоденній війні. Співак зауважив: «Ніхто не хоче вчитися на помилках історії. Ми самі створюємо собі богів, ідолів, героїв «на один день» за допомогою інтернету й телебачення. Потім доводиться «посипати голови попелом», коли бачимо, як ці боги породили зраду, ненависть, зверхність, розчарування (...). Культ бога Ваала символізував поклоніння чоловічій силі у фізичному розумінні слова. Це роль наче невелика, побічна, але надважлива з точки зору втілення суті перверсії “божественного” у старих культурах, які досі впливають на стратегії державності також і сучасного тоталітаризму»³.

³ Сфіменко Аделіна. Три погляди на «Набукко»: Джузеппе Верді, Фрідріх Дюрренматт, Іммо Караман. 29.02.2020, «Збруч». URL: <https://zbruc.eu/node/95954>

Людмила Монастирська і «Набукко»

З Людмилою Монастирською зустрічалися після вистави «Набукко» вже в Мюнхені, на сцені Баварської Staatsoper. Людмила виконувала роль Абігайль. В інтерв'ю співачка захоплено розповідала про красу абстрактної, раціонально-геометричної естетики сцени, про комфортні умови для ведення партій вокалістами, про розумну персональну режисуру (Яніс Кокос) у стилі *Science-Fiction*, у середині якої розгорталися вавилоно-іудейські релігійні конфлікти. Людмила Монастирська згадує: «Абігайль вплинула на процес мого творчого становлення і навіть змінила моє ставлення до виконання інших ролей»⁴.

Будь-яка партія, за яку береться Монастирська – володарка унікального драматичного сопрано – завжди гарантує глибоке осмислення ролі та найвищий вокальний пілотаж. Визнання співачки високого рангу (найвищої категорії А) Людмила Монастирська отримала через її ангажементи в Опері Лос-Анджелеса «Набукко» з Пласідо Домінго і БСО, Deutsche Oper «Тоска», Королівському театрі Мадрида «Аїда», Х'юстонській Grand Opera «Норма» Белліні, Gran Teatre del Liceu «Манон Леско» Пуччіні. Українська співачка була задіяна також у партіях Леонори в опері «Сила долі» і Леді Макбет в опері «Макбет» Дж. Верді. Людмила Монастирська – одна з небагатьох українських зіркових вокалісток, що регулярно виступає також в Україні, у своїй рідній Національній опері України в Києві.

Софія Соловій і українське belcanto

Центральною метою моєї далекої подорожі у Валлонію 2019 року була зустріч з українською сопраністкою, львів'янкою Софією Соловій – виконавицею головної партії Джейн Сеймур у блискучій історичній постановці «Анни Болейн» Гаetano Доніцетті.

⁴ Аделіна Єфіменко & Людмила Монастирська: «Намагаюся виконувати партії, що вражають і розвивають характер»: Людмила Монастирська вперше виступила на сцені Баварської Staatsoper в опері Дж.Верді "Набукко". *Дзеркало тижня*. 21 липня 2017.

URL: <https://dt.ua/CULTURE/lyudmila-monastirska-namagayusya-vikonuvati-partiyyi-scho-vrazhayut-i-rozvivayut-harakter-249172.html>

Вистава була здійснена з ініціативи тодішнього інтенданта Королівської опери Валлонії Стефано Маццоніса ді Пралафера. Поста новка у Льежі була першою «ластівкою» епохальної міжнародної кооперації оперних театрів Лозанни (Швейцарія), Більбао (Іспанія) і Маската (Оман). Пізніше Софія Соловій була задіяна в новій серії вистав у Королівській опері Маската в Омані. Після мого візиту та тривалого спілкування зі співачкою була опублікована серія інтерв'ю зі Софією Соловій.

Українська співачка відома у Європі як послідовниця італійської школи belcanto. Вокальна і акторська майстерність Софії Соловій починала формуватися з моцартівських партій. Тому, коли у планах Софії з'явився В. А. Моцарт, а саме, його остання опера «Милосердя Тита», яка була раніше невід'ємною складовою репертуару обох львівських театрів (польського і австрійського), ця цілеспрямовано подалася до славетного театру в Клягенфурті. Мені пощастило бути свідком напруженої акторської гри, сильного і гнучкого вокалу, вміння показати граничні настрої героїні: від хитрого інтригантства до відчаю, від психічного напруження до божевільно-істеричного сміху.

Знакові виступи української співачки відбувалися в оперних театрах Мадрида, Валенсії, Відня, Рима, Венеції, Бергамо, Брешії, Сант-Галлена, Львова, Києва, а також на оперних фестивалях у Тульчині (Україна), d'Aix-en-Provence (Франція), Della Valle d'Itria Martina Franca, Macerata Opera Festival «Sferisterio», Pergolesi Spontini, Jesi, Donizetti Opera Festival Bergamo (Італія), Ludwig van Beethoven Easter, Muzyka w starym Krakowie (Польщі) та інших.

Освіту Софія Соловій здобула у Львівській національній музичній академії імені М. Лисенка: дипломи музикознавця (професор Л. Кияновська) і оперної співачки (професор В. Чайка). Пізніше вона проходила асистентуру-стажування в класі професора Ігоря Кушплера) і продовжила в Оперній академії в Озімо (L'Accademia Internazionale d'Arte Lirica). Це знаменита, друга після Академії театру алла Скала (Accademia Teatro alla Scala), академія співу в Італії. Софія Соловій пройшла відбірковий конкурс на безкоштовне навчання. Далі, з 2005 року, Софія навчалася в Музичному інституті Ораціо Веккі (L'Istituto superiore di studi musicali Orazio Vecchi) в Модені в класі Райни Кабайванської.

Репертуар *belcanto* – далеко не основна спеціалізація Софії Соловій. При побіжному погляді на репертуар співачки вражає різноманітність: це й оперні партії з «Альчіни» Г. Ф. Генделя, і Вітелія з «Милосердя Тита» В. А. Моцарта, і Електра з «Ідоме-нея» В. А. Моцарта, сопранові партії з «Еліаса» Ф. Мендельсона, партія Ельзи з «Лоенгріна» Р. Вагнера, концертні та камерно-вокальні твори сучасної музики від К. Пендерецького до Ю. Ланюка і, звичайно, українські солоспіви.

Ангажемент співачки охоплює оперні театри Мадрида, Валенсії, Відня, Рима, Венеції, Бергамо, Брешиї, Сант-Галлена, Львова, Києва. Софія Соловій співала також на оперних фестивалях у Тульчині (Україна), d'Aix-en-Provence (Франція), Della Valle d'Itria Martina Franca, Macerata Opera Festival «Sferisterio», Pergolesi Spontini, Jesi, Donizetti Opera Festival Bergamo (Італія), Ludwig van Beethoven Easter, Muzyka w starym Krakowie (Польщі) та інших.

Попри гучний успіх Софії Соловій у Європі, слів кар'єра, мета, розкрутка, піар у її лексиці під час інтерв'ю я не почула, натомість розмова велася про секрети опанування італійською вокальною технікою, цікаві трактування образів, чіткі плани творчої реалізації.

Софія Соловій слухсно зауважила суть італійського *belcanto*: «Це і стиль композиторського письма, в якому прекрасна мелодія виходить на перший план у всіх жіночих та чоловічих партіях, а також у хорах і оркестрі. Це і стиль вокальної техніки, який застосовують співаки, коли виконують свої партії за правилами, яких навчилися від своїх італійських вокальних педагогів. Італійська мова відіграє тут неабияку роль. Бельканто – не тільки прекрасний спів. Це цілий комплекс законів і традицій звуковедення та фразування. Ці специфічні закони ми повинні вміти застосовувати на практиці»⁵. Про таїну кантилени *belcanto* Софія Соловій висловилася як про безкінечну мелодію, яку треба „співати серцем”»⁶.

⁵ Аделіна Єфіменко & Софія Соловій. Вокальна педагогіка і репертуар. Розділ III. Особливості вокальної педагогіки і репертуарні привілеї. «Збруч». Дата доступу: 05.12.2019. URL: <https://zbruc.eu/node/94176>

⁶ Там само.

Зоряна Кушплер: від солістки Віденської опери до професора університету Моцартеум

Солістка Віденської державної опери, українська мецо-сопрано Зоряна Кушплер отримала широке визнання на оперних сценах Відня, Граца, Берна, Лондона, Нью-Йоркського Карнегі-Холу. Під час розмови українська співачка зауважила, що після успіху за кордоном не відразу отримала запрошення на славетні українські сцени Львівської, Одеської, Київської національних опер, а також у Концертні зали Національних філармоній Києва і Львова.

Творчий доробок Зоряни Кушплер – Кармен, Маделон («Андре Шеньє» Умберто Джордано), Аделаїда («Арабелла» Ріхарда Штрауса), Сонетка («Леді Макбет Мценського повіту» Дмитра Шостаковича), Граф Орловський («Летюча миша» Йоганна Штрауса), Магдалена («Нюрнберзькі майстерзінгери» Ріхарда Вагнера), Нерон («Коронація Поппеї» Клаудіо Монтеверді), Секст («Юлій Цезар» Георга Фрідріха Генделя), Ольга («Євгеній Онегін» Петра Чайковського), Маша («Три сестри» Петера Етвеша), Сузукі («Мадам Баттерфляй» Джакомо Пуччіні), мецо-сопранові партії з дев'ятої симфонії Бетховена, реквієму Верді, симфоній Малера та ін.

Про свою любов до української пісні Зоряна завжди захоплено розповідає і згадує свого першого вчителя – видатного українського баритона Ігоря Кушплера: «Тато якось привіз з Америки записи тріо «Світлиця», до складу якого він входив. Там я почула понад 40 чудових українських солоспівів, а також сучасну українську музику. Відтоді я включаю до програми або на біс українські пісні»⁷.

Українська співачка часто виступала у Посольстві України на заходах, присвячених популяризації України в Австрії, на відкритті виставок українських митців, річницях дипломатичних відносин між країнами. Під час візиту Владики Греко-католицької церкви Святослава до Відня Зоряна Кушплер співала для Владики і кардинала Австрії «Боже великий, єдиний» у соборі Святого Стефана.

⁷ Аделіна Єфіменко & Зоряна Кушплер: спів – діалог із рідними, який веде вірними життєвими стежками. Журнал «Музика». 16 січня 2019 року. – URL: <http://mus.art.co.ua/zoriana-kushpler-spiv-dialoh-iz-ridnyu-y-iaquy-vede-virnyu-zhyttievymy-stezhkamy/>

Зоряна Кушплер впевнена, що робота поряд з великими музикантами, непересічними особистостями дуже важлива для побудови стратегії успіху, а передусім збагачує власну особистість. «Рене Якобс навчив мене працювати над кожною деталлю і відкрив світ музики бароко. З Крістіаном Тілеманном («Караяном нашого часу») Deutsche Grammophon записав віденську постановку «Персня Нібелунга». Тілеманн строгий на репетиціях, але уважний і привітний під час вистави. Сейжі Озава диригує все напам'ять! І він завжди підтримує співаків!»⁸

Роль Маделон, яка віддає останню дитину на війну, стала для Зоряни Кушплер реквіємом українських матерів, що втрачали своїх дітей у часи війни. «Це сльози за долею моїх дідусів і бабусь, зруйнованих сімей у часи розкуркулення і війни. Коли я виконую цю партію, за мною плаче весь хор»⁹.

Зоряна співпрацювала на сцені зі справжніми могіканами великої генерації сучасних оперних режисерів: Отто Шенком, Гельмутом Лонером на запрошення інтенданта розкішного австрійського фестивалю Seefestspiele Mörbisch Гаральда Серафіна та ін.

Із новітніх проєктів Зоряна асистувала американській мецосопраністці Кейт Ліндсі в опері «Орlando» Ольги Нойвірт («піонерки інтермедіальної композиції»), що була створена на замовлення Віденської Staatsoper на сюжет однойменного роману британської письменниці, ікони фемінізму Вірджинії Вулф.

На запрошення агенції ErstKlassik Зоряна Кушплер виступала у Мюнхені 2016 року. У програмі були і українські солоспіви, і цикл «*Wesendonk-Lieder*» Вагнера. У музиці Вагнера – Зоряна і її партнер – піаніст, диригент Михайло Аркадьєв, втілили «фундаментальну ностальгію»¹⁰. Епіграфом концертної програми послужив рядок із третьої пісні: «*unsre Heimat ist nicht hier*» (приблизний переклад – «нашого дому тут немає». – *Ред.*). Він сконцентрував,

⁸ Аделіна Єфіменко & Зоряна Кушплер: спів – діалог із рідними...

⁹ Там само.

¹⁰ Аделіна Єфіменко. Зоряна Кушплер та Михайло Аркадьєв: *Liederabend* у Мюнхені. *Музика* : інтернет-журнал. 15.01.2018. - URL: <http://mus.art.co.ua/zoryana-kushpler-ta-myhajlo-arkadjev-liederabend-u-myunheni/>

на думку співачки, екзистенційну атмосферу не лише філософсько-поетичного романтизму німців, а й української чи будь-якої еміграції.

Стратегію успіху Зоряна Кушплер усвідомлює крізь призму внутрішнього шляху самопізнання. І собі, і своїм героїням Зоряна завжди ставить запитання: «Хто ти є насправді? Якими талантами обдарував тебе Бог? Чи готовий ти крізь життя нести свій хрест, незважаючи на перешкоди?»

Зоряна Кушплер стала першою українською співачкою, що заслужила посаду професора університету Моцартеум у Зальцбурзі.

Джон Дашак: по батькові – українець

З Джоном Дашаком я зустрічалася також у Зальцбурзі. Українсько-британський тенор брав участь у найуспішнішій продукції Зальцбурзького фестивалю 2017 – «Воцек» Альбана Берга.

Джон відомий у світі як один із найкращих інтерпретаторів партій Зіґфірда, Льоге, Мефістофеля, Аарона, Пітера Граймса, Гнома, Андрія Хованського, Густава фон Ашенбаха, Штеви Буррийя та ін.

Співак радо погодився на інтерв'ю, коли дізнався, що я українка, і ділився давньою мрією відвідати Львів, розповідав про долю свого батька-українця Богдана Дашака, який народився в Стрию, а до війни жив у Львові.

Зі свого боку Джон був здивований дізнатися, що в той самий час, коли він навчався у Royal Northern College of Music у Манчестері та у Guildhall School of Music and Drama в Лондоні, я жила у Львові, навчалася у Львівській державній консерваторії (зараз Національній музичній академії імені М. Лисенка), ректором якої на той час був Зенон Дашак – як виявилось з нашої розмови – рідний дядько Джона.

Отже, історія життя й оперного успіху цього співака особлива. Невипадково він ідентифікує себе зі своїми героями і стверджує, що в опері немає позитивних чи негативних персонажів, як і немає абсолютно однакових людей. Наприклад, свою роль Зіґфірда у вагнерівській тетралогії «Перстень Нібелунга» співак

розглядає під кутом зору психоаналізу. Визначальні фрази для нього у партії Зігфріда такі: «Хто я? Звідки я?» Джон згадує, що подібно до Зігфріда у дитинстві теж запитував батька про своє походження.

Батько Джона Дашака був українцем, який опинився в Британії після Другої світової війни. Коли він тікав з того хаосу – розповідає співак – він не міг взяти зі собою молодшого брата Зенона. Батько Джона любив згадувати, що музика і футбол – дві речі, які врятували його життя. Під час війни батько перебував у полоні союзників. А після війни опинився спочатку в Риміні в Італії, а потім у Шотландії. Тридцять років він не міг контактувати ані зі своїми батьками, ані з братом Зеноном. Пізніше дізнався, що Зенон назвав свого сина на його честь – Богданом. Як зауважує співак: «В операх часто знаходжу автобіографічні мотиви... і критику суспільства, побудованого на моральній маніпуляції простими людьми»¹¹.

Зустріч братів, про яку співак розповідає так захоплено, наче сам був її свідком, стала щасливим випадком. Зенон приїхав на міжнародний конкурс у Німеччину. Батько Джона вирішив терміново летіти до Мюнхена на зустріч. Брати побачилися через 40 років, але змогли поспілкуватися крадькома. Заради того, щоб зустріти брата, Зенон тікав від радянських кагебістів, приставлених до нього в Мюнхені. Після зустрічі контакт знову обірвався аж до 90-х років. Після розпаду Союзу батько поїхав до Львова»¹², вся сім'я знову зустрілася, коли вже і Зенон, і Богдан мали дорослих дітей та онуків.

«Наша велика музична родина – то і є великий сімейний проект наших батьків»¹³. Це чітко сформульована особиста версія справжньої стратегії успіху тенора світової слави.

¹¹ Аделіна Єфіменко & Джон Дашак: «По батькові я – українець». *Збруч* : інтернет-журнал. 10.11.2017. URL: <https://zbruc.eu/node/72896>

¹² Там само.

¹³ Там само.

Висновки

Митця пізнаємо в його «людських, надто людських» проявах. Невидимий контрапункт роздумів різних митців про власні долі і долі своїх персонажів у музиці завжди насичені доволі автобіографічними рисами. Міркування про власну професію в атмосфері живого спілкування яскраво окреслюють пріоритети цих унікальних творчих особистостей, піднімають завісу над версіями та перверсіями того успіху, який був невід’ємним компонентом повсякденного життя, напруженого саморозвитку й відданої творчості праці.

Заочне вивчення біографічних сценаріїв митців не завжди наближує до розуміння перипетій їх творчої діяльності, «герменевтичного кола» їхніх інтерпретацій оперних героїв як задзеркалля пошуків самого себе, часом складних і конфліктних.

Із запропонованих у цій статті творчих особистостей не розглядалися ті, для кого мистецький результат ставав дзеркалом інфантилізму самозакоханого у власну творчість Его, а місія їхньої творчості трансформувалась у перевернуту версію їхнього успіху (лат. – *perversio* перегортати). Натомість обмежені формати статті не дозволили згадати й багатьох інших талановитих українських співаків за кордоном, імена і творчі досягнення яких можна безконечно розширювати. Адже «нашого цвіту по всьому світу». Безліч неймовірно талановитих митців залишаються невідомими в Україні. Не хотілося би, щоб їх імена поринули в забуття, наче похапцем прочитана сторінка нашої складної історії. Кожне з утрачених імен має залишитися в історії нашої великої музичної культури.

Література

1. Гарасимів Тарас. Природні та соціальні детермінанти формування девіантної поведінки людини: філософсько-правовий вимір : монографія. Львів: Львівський державний університет внутрішніх справ, 2012. 420 с.
2. Гонтар Марина. Самотній творець: заборонені вистави, особисте життя і цікаві факти про Романа Віктюка. Telegram-канал Obzrevatel. 18.11.2020.

URL: <https://news.obozrevatel.com/ukr/show/people/rezhiser-z-kosmosu-golovni-vistavi-tsikavi-fakti-ta-tsitati-romana-viktyuka.htm>
(Дата звернення: 1.08.2023).

3. Єфіменко Аделіна & Софія Соловій. Вокальна педагогіка і репертуар. Розділ III. Особливості вокальної педагогіки і репертуарні привілеї. «Збруч», Дата доступу: 05.12.2019.

URL: <https://zbruc.eu/node/94176> (Дата звернення: 1.08.2023).

4. Єфіменко Аделіна & Софія Соловій. Вокальна специфіка belcanto Розділ II. Вокальна специфіка belcanto та історизм постановки «Анни Болейн» (режисер: Стефано Маццоніс ді Пралафера). «Збруч». Дата доступу: 2.12.2019.

URL: <https://zbruc.eu/node/93945> (Дата звернення: 1.08.2023).

5. Єфіменко Аделіна & Софія Соловій. Софія Соловій у ролі Джейн Сеймур: «Анна Болейн» Гаetano Доніцетті в Королівській опері Валлонії. Розділ I. Образ Джейн Сеймур. Дата доступу: 26.11.2019.

URL: <https://zbruc.eu/node/93860> (Дата звернення: 1.08.2023).

6. Єфіменко Аделіна & Зоряна Кушплер: спів – діалог із рідними, який веде вірними життєвими стежками. Журнал «Музика». 16 січня 2019 року.

URL: <http://mus.art.co.ua/zoriana-kushpler-spiv-dialoh-iz-ridnyumi-iaquy-vede-vidnyumi-zhyttievymy-stezhkamy/>
(Дата звернення: 1.08.2023).

7. Єфіменко Аделіна & Джон Дашак: «По батькові я – українець». Інтернет-журнал «Збруч», 10.11.2017.

URL: <https://zbruc.eu/node/72896> (Дата звернення: 1.08.2023).

8. Єфіменко Аделіна. Зоряна Кушплер та Михайло Аркадьєв: Liederabend у Мюнхені. Інтернет-журнал «Музика», 15.01.2018.

URL: <http://mus.art.co.ua/zoryana-kushpler-ta-myhajlo-arkadjev-liederabend-u-myunheni/> (Дата звернення: 1.08.2023).

**ЄВГЕНІЯ ЗАРИЦЬКА – ПОПУЛЯРИЗАТОРКА
УКРАЇНСЬКОЇ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ
У СВІТІ**

Кінець ХХ та початок ХХІ століття в історії української музики характерний пошуками багатьох свідомо замовчуваних і забутих імен мистців, які творили на славу музичного мистецтва та своєї рідної землі. Серед них була й співачка Євгенія Зарицька (мецо-сопрано), яка народилась 9 листопада 1910 р. й провела дитячі роки у місті Рава-Руська. Батьками Євгенії були Ромуальд Зарицький – український музично-громадський діяч, засновник «Станіславівського Бояна» [6, с. 7], та Гізеля Ріхтер – відома в галицьких колах піаністка, випускниця Віденської консерваторії.

Музичну освіту Євгенія Зарицька здобула у Львові, спочатку у ВМІ ім. М. Лисенка (скрипка), а потім – у консерваторії Польського музичного товариства в класі Зоф’ї Козловської (вокал) [7, с. 50]. Власне, змінити скрипку на спів Євгенії порадив композитор Станіслав Людкевич. З приїздом до Львова Адама Дідюра співачка вступила до його оперного класу консерваторії ім. К. Шимановського. Закінчила навчання 1938 р.

Як оперна співачка Євгенія Зарицька дебютувала ще в травні 1937 року у Львові на сцені Великого (оперного) театру, в ролі Леонори в опері Гаetano Доніцетті «Фаворитка» [10, с. 4]. Пізніше було навчання у Відні (Австрія) в Анни Бар Мільденбург та в Мілані (Італія) [6, с. 7], і майже відразу її чекала блискуча кар’єра оперної співачки на найкращих сценах Європи – Ла Скала [8, с. 96], Ковент-гарден, Гранд-опера та ін.

Втім, вона не обмежувала себе лише виступами в опері. Євгенія Зарицька активно виступала як камерна співачка і мала славу виконавиці *Lieder* (німецьких пісень). Варто відзначити, що досвід концертних виступів вона отримала у Львові.

Зокрема, збереглася афіша урочистої Академії з нагоди 35-річчя Першої дівочої школи ім. Т. Шевченка у Львові, датована 3 червня 1933 року, на якій серед учасників зазначено ім’я Євгенії

Зарицької. Тоді вона виконала два солоспіву К. Стеценка «Нащо тобі питати» і В. Барвінського «В'язанку українських народних пісень». Фортепіанний супровід забезпечував Анатолій Кос. У тому ж концерті також взяла участь Одарка Бандрівська (сопрано).

Збереглося багато рецензій на виступи Є. Зарицької у львівській пресі того часу. Зокрема, про її «Вечір пісень та арій» [4, с. 49] Станіслав Людкевич писав: «Відома з виступів на львівській сцені й естраді співачка п. Гена Зарицька дала самостійний речиталь пісень та арій у неділю в малій салі Лисенка. Хоча п. Зарицька уже й у своїх дотеперішніх виступах досягнула значні успіхи та добре записалася в пам'яті мельоманів, то все таки в останньому своєму вечорі зробила вона їм незвичайно милу, нову артистичну несподіванку, бо представилася тут у цілій великій скалі всіх своїх мистецьких можливостей і досягнень і то у таких різнотипних протилежних формах і стилях опери й сольоспіву, від Гендля до Россініа і Бізета, та від Шуберта й Регера до українських гумористичних народних жанрів ... українські композитори мабуть можуть бути щиро зобов'язані співачці за справді мистецьке, стилеве виконання. Словом, п. Зарицька стає нині в ряди наших чоловічих оперних чи естрадових піонерів сольового вокального мистецтва. До вдержання вечору на високім артистичнім рівні причинився в немалій мірі знаменитий фортепіяновий дострій д-ра Н. Нижанківського» [3, с. 9].

У 30-х роках у Львові почало працювати Українське радіо. Музичні передачі, в яких брали участь львівські музиканти, велися лише в прямому ефірі. Одними з перших виконавців були співаки М. Масляк-Мартіні, Р. Прокопович-Орленко, І. Романський та архікатедральний хор церкви Св. Юра. Вже в наступні роки до них приєдналися співачки О. Бандрівська, М. Сабат-Свірська, О. Любич-Парохоняк та Є. Зарицька [1, с. 204].

29 вересня 1937 р. відбувся сольний концерт Євгенії Зарицької на Українському радіо у Львові [2, с. 140]. Власне, цей досвід став їй у пригоді в майбутньому, коли вона активно співпрацювала із багатьма найбільш відомими студіями звукозапису: NAXOS та Columbia (США) – виключний контракт (18 українських пісень) [9, с. 44], Decca (Англія), HMV, Believe Digital

(Франція), SETRA (Італія) тощо. До альбому «Пісні України» (1956) увійшли солоспіви М. Лисенка, К. Стеценка, М. Вериківського, Л. Ревуцького, Б. Кудрика, В. Барвінського, Н. Нижанківського, В. Балтаровича, М. Колесси.

Французький музикознавець К. Ростан так оцінив роботу Є. Зарицької на студії: «Її простий, стриманий, великий і в той же час благородний голос робить її записи на платівці справжньою унікальною річчю» [2, с. 145].

Євгенія Зарицька любила виступати зі симфонічним оркестром [2, с. 139], проте записи пісень здійснювала разом зі своїм незмінним концертмейстером Джорджіо Фаваретто, який мав славу визначного інтерпретатора. З ним вона познайомилася ще 1940 року в Італії. І той концерт у Мілані, на якому вони виконали «Вірую» О. Кишакевича, «Верховино» М. Устияновича, став знаковим для Євгенії, бо саме тоді її почув директор театру Ла Скала і запросив на прослуховування [2, с. 141]. Джорджіо Фаваретто (Венеція, 2 березня 1902 – Рим, 21 квітня 1986) – італійський піаніст, навчався у Неаполі, зарекомендував себе як прекрасний інтерпретатор пісень у супроводі фортепіано, чия гра досягла вершин концертмейстерського мистецтва. Він виступав із провідними співаками того часу: Елізабет Шварцкопф, Ренатою Тібальді, Садако Мін тощо.

Також Євгенія Зарицька співпрацювала із піаністами: Дьордем Сольчані, Ернестом Райхартом та Гансом Альтманом.

У 1955–57 роках Є. Зарицька дала у Парижі цикл концертів «Великі мистці світової інтерпретації». Музичний критик ля Гранже писав: «Я не знаю нікого, хто міг би їй дорівнювати у виконанні такої програми» [2, с. 143]. Поряд із творами світової класики, співачка співала романси Нестора Нижанківського та Левка Ревуцького.

У 1958 р. Євгенія Зарицька прийняла запрошення українських громад зі США та Канади і виступала із великим успіхом у Нью-Йорку, Чикаго, Філадельфії, Детройті, Торонто. Їй акомпанував відомий український композитор Роман Савицький [2, с. 144] (Сокаль, 11 березня 1907 – Філадельфія, США, 12 січня 1960) – український піаніст та музичний критик. Вони виконали твори

М. Лисенка, В. Барвінського, Н. Нижанківського, Л. Ревуцького, С. Людкевича, М. Колесси [6, с. 7]. Друга її поїздка до української діаспори в Америці та Канаді відбулась у 1970 р., у співпраці із піаністом Романом Стецурою [5, с. 9] (чоловік музикознавиці Ірени Стецури).

З 1974 року Євгенія Зарицька проживала у Франції та викладала вокал у відомій Паризькій музичній школі «Ecole Normale de Musique» [9, с. 44].

Відійшла в інший світ 5 жовтня 1979 р. у власному будинку, в передмісті Парижа – Рей Мальмезоні [2, с. 146].

Література

1. Дмитровський Є. Українські музиканти в передачах Львівського радіо (1930–1939 рр.) // *Теле- та радіожурналістика*. 2012 р. Вип. II. С. 203–206.
 2. Лисенко І. Євгенія Зарицька (До 85-річчя народження співачки) / *Альманах УНС*. 1995. С. 139–146.
 3. Людкевич С. З концертової сали. Вечір пісень та арій Г. Зарицької. 1938. № 80. 13.04. С. 9.
 4. Михальчишин Я. З музикою крізь життя. Львів: Каменяр, 1992. 230 с.
 5. Ничай-Богачевська Р. Відійшла у вічність Є. Зарицька. *Наше життя*. Грудень, 1979. С. 9–10.
 6. Серкіз Я. Співачка світової слави. *Прикордоння*, N 6 (65) червень 2015. С. 7
 7. Сторінки історії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, видання друге, доповнене. Львів: Сполом, 2008. 351 с.
 8. *Сучасність*. 1978. № 12. С. 93–102.
 9. *Сучасність*. 1980. № 4. С. 44.
 10. Plohn A. Z opery «Favorita». *Chwila*. 1937. № 6521. 17. 05. P. 4.
-

**МЕЦО-СОПРАНО ХРИСТИНА ЛИПЕЦЬКА –
ВИДАТНА ОСОБИСТІТЬ
УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ США**

У контексті нової хвилі еміграції через повномасштабне вторгнення росії в Україну хочеться звернути увагу на ті видатні постаті української діаспори, які успішно реалізували себе на чужині, активно пропагуючи українські національні традиції і цінності у своєму творчому та особистому житті. Віримо, що ті нові емігранти, так як і їхні попередники, зможуть зберегти свою українську національну культуру в тих країнах, де вони оселилися.

Христина-Романа Липецька (дівоче прізвище – Семанюк) народилася 20 лютого 1938 року в інтелігентній станіславській родині, члени якої проявляли національно свідому активність у суспільному житті міста та були пов'язані з музичним мистецтвом. Бабуся Христини – Марія Скочдополь з Чорненків – добре грала на фортепіано. Мама – Анна Скочдополь-Семанюк – була активною діячкою «Пласту». Як зазначає Христина Липецька: «Думаю, що любов до музики я одідичила від моїх предків по моїй мамі. В моїй родині плекали музичні традиції, були добрі піаністи та оперові співаки. Близьким приятелем і частим гостем нашого дому був композитор Денис Січинський»[1].

У такому національно-патріотичному та музичному середовищі в Христини рано проявилися музичні здібності. Загальну та музичну освіту вона спочатку отримала в Німеччині, куди родина виїхала навесні 1944 року. Спочатку в таборовому садочку, потім в німецькій дівочій середній школі, а в 17 років вступила до консерваторії імені Г. Генделя в Мюнхені. Її перший вчитель гри на фортепіано був Зиновій Лисько, а вокалу навчала його дружина Євгенія. Також Христина співала в хорі під керівництвом композитора Івана Зайця.

1957 року родина емігрувала до США й оселилась у Детройті. Тут 19-річна Христина продовжує вчитися вокалу в Макомб-

коледжі м. Воррен (штат Мічиган) та приватно у видатних співачок та педагогів Вероніки Максимович та Аврелії Перальта Розетті. У 1973 році здобула ступінь бакалавра німецької мови в Мічиганському університеті, водночас співала в ансамблі бандуристок «Веселка» та хорі «Трембіта».

Навчання в Аврелії Перальта Розетті було особливо продуктивним. Вона зазначала: «За три роки студій зі мною Христина розвинула своє мецо-сопрано в гарний, милий і блискучий інструмент, що дало змогу відтворити найбільш оперті звуки селекцій у програмі» [1].

Інтенсивна виконавська діяльність Христини Липецької припала на 1970–1990-і роки. Її дебют у сольному концерті відбувся 6 грудня 1969 року у залі «Лекчер-гол» Детройтського інституту мистецтв. Серед творів українських композиторів вона виконала арію Марини «Душа тремтить» з опери «Тарас Бульба» Миколи Лисенка, «Утоптала стежечку» Якова Степового, «Горить моє серце» Петра Гайдамаки, «Осіньня троянда» та «З добрим ранком» Олександра Білаша. В українській пресі зазначалося, що концерт був дуже добре організований та надзвичайно вдало виконаний.

Після того як Аврелія Розетті виїхала до Флориди 1970 року, Христина Липецька продовжує навчання вокалу в колишньої солістки Нью-Йоркської Метрополітен-опера Маріан Котлов, мистецтва драматургії у Бориса Гольдовського, вивчення оперних партій у Джозефа Блата. Вона бере участь у кількох курсах співаків і 1971 року стає фіналісткою регіонального конкурсу Метрополітен-опера та виборює стипендію Гріннелла для навчання в Європі. Але цією стипендією їй не вдалося скористатися через сімейні обставини.

З 1973 року Христина Липецька дебютує як солістка Мічиганської оперної компанії а опері «The Medium» Джанкарло Менотті, де виступала сім сезонів поспіль. Крім цього, бере участь у різноманітних імпрезах, концертних програмах, літературно-мистецьких вечорах, концертах релігійної музики (наприклад, пам'яті О. Ольжича, В. Стуса, С. Бандери, до 90-річчя від дня народження Й. Сліпого). Про виступ на вечорі «Пам'яті Василя Стуса» в одній із рецензій було зазначено, що артистка співала

з таким щирим натхненням і такою тонкою експресією, що викликала у публіки спонтанне захоплення [3].

Восени 1979 року Христина Липецька випустила свою першу платівку з оперними аріями європейських композиторів у супроводі Ворренського симфонічного оркестру, а також творами українських класиків у супроводі фортепіано, скрипки, віолончелі та флейти. У своїй виконавській діяльності Христина Липецька плідно співпрацювала з піаністкою-концертмейстером Марією Лончиною-Лісовською. Того ж року вони записали 12 українських пісень для раннього шкільного віку «Слухайте і співайте», де структура пісень побудована таким чином, щоб діти могли не тільки слухати, а й співати.

З молодих років Христина Липецька особливого значення надає українській пісні. Так у 1982 році вона організовує жіночий вокальний ансамбль «Луна», який здобув широке визнання. У складі ансамблю, крім Христини Липецької, співали З. Серафін, Н. Лаврин, О. Федорович, А. Воронович, В. Андрушків, а їхнім концертмейстером була Марія Лончина-Лісовська. Христина Липецька закликала передавати українські пісні молодому поколінню, більше публікувати української музики, і тоді, за її словами, «наша музична культура за кордоном, разом з іншими ділянками мистецтва, не пропаде»[3].

У 1988 році Христину Липецьку за великий внесок у розвиток музичного мистецтва визнали «артисткою року» м. Воррена.

За свою співацьку кар'єру Христина Липецька взяла участь більш, ніж у 600 концертах, виступаючи з різними симфонічними оркестрами США та з піаністами-концертмейстерами. Крім арій із опер та романсів зарубіжних авторів, виконувала солоспіви С. Людкевича, В. Барвінського, М. Лисенка, Д. Січинського, К. Стеценка, музику композиторів діаспори.

У рецензіях на виступи Христини Липецької постійно підкреслювали її інтелігентність, музикальність, сценічність, краса і великий об'єм голосу (майже три октави), яким артистка бездоганно володіє. Так, у одному з дописів до газети «Свобода» (1984/63) про виступ співачки у ролі Кармен в однойменній опері Бізе відзначено: «Христина Липецька – це амбітна, працююча і

талановита оперна артистка. Голос у неї металічний, гнучкий і вирівняний в усіх регістрах; при тому вона має добру дикцію і чисту інтонацію». А відома україно-американська журналістка та мистецтвознавець Марія Білоус-Гарасевич писала у творчому портреті Христини: «Тембр її голосу оксамитний, теплий, він проникає в душу слухача хвилюючим драматичним виконанням оперних арій, а ще більше рідним, інтимним звучанням українських пісень з тонким відчуттям і глибоким розумінням їхньої природи й духу»[3].

Христина Липецька цікавиться суспільно-мистецьким життям української громади Детройта, завжди бере в ньому активну участь. Вона входить до Союзу Українок Америки; певний час була співголовою його відділу в Детройті; постійно виступала ініціатором і учасником багатьох українських акцій.

1991 року Христина Липецька побувала в Україні, де виступила зі сольним концертом у Великому залі Львівської музичної академії імені М. В. Лисенка в рамках фестивалю «Віртуози». А повернувшись у Детройт, вона дала сольний концерт, збір від якого пішов на підтримку та розвиток музею Соломії Крушельницької у Львові, у 1994 році запропонувала провести з такою ж метою добродійний концерт у Торонто (Канада); неодноразово брала участь у концертах на підтримку незалежної преси в Україні.

Література

1. Житкевич Анатолій. Дзвінокрила музика весни. До 80-ліття оперної співачки Христини Липецької. Тижневик «Міст». № 11 від 15–21 березня 2018 року.
2. Липецька Христина-Романна 20.02 / Г. Я. Максим'юк. Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. К.: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2016. Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-54>
3. Максим'юк Галина. Тембр її голосу проникає в душу слухача рідним, інтимним звучанням українських пісень. *До 75-річчя від дня народження Христини Липецької. Галицький кореспондент*. 25.02.2017. Режим доступу: <https://gk-press.if.ua/x8483/>

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ СОЛІСТАМИ РІВНЕНСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ФІЛАРМОНІЇ

Динамічні культурно-трансформаційні зрушення, що відбуваються в українському суспільстві, аналіз інноваційних процесів країни у XXI столітті зумовили потребу висвітлити культурні чинники формування регіонального філармонійного простору в його сьогоденні та перспективі.

Значний інтерес викликає камерно-вокальне мистецтво, як один з популярних і поширених виконавських напрямків сучасної музичної культури філармонійного формату.

Унікальний симбіоз сакраментального та інноваційного, що органічно втілюється в жанрі камерно-вокального співу, є новим явищем в академічній вокальній галузі, яка розвивається під впливом євроінтеграційних процесів. Однак, не зважаючи на дослідницький інтерес науковців до академічного вокального мистецтва, проблема розвитку камерного співу в мистецькій царині регіональних філармоній не достатньо вивчена українським музикознавством.

Актуальність теми посилюється об'єктивною потребою більш глибокого усвідомлення регіональних естетичних орієнтирів, музичних традицій, специфіки формування виконавської майстерності співаків регіонального філармонійного напрямку.

О. Лісова доцільно зазначає, що «камерна музика є галуззю спеціальних творчих завдань, важких і відповідальних у силу її ускладненої жанрово-естетичної природи, змушуючи до пошуку нових, адекватних характерові жанру, шляхів і способів розуміння специфічного музичного змісту камерно-вокального опусу» [6, с. 20].

Специфіку розвитку даного жанру у вітчизняній камерно-вокальній музиці досліджувало багато музикознавців: Білокінь В. [1], Загурський М. [2], Кузик Л. [4], Мисак Г. [7], Назаркевич І. [8] – проаналізували жанрову парадигму камерно-вокальної творчості у форматі програмності; Князева О. [6, с. 288], Чайковська О. [10, с. 56], Сурма О. [9, с. 76] – висвітлили специфіку артикуляційної переконливості у цьому жанрі, як своєрідного засобу інтерпретаційності.

Зміни в сучасному музичному просторі, тотальна трансформація великих жанрів і надання переваги малим сприяють тому, що камерно-вокальні форми в умовах сьогодення стають більш рентабельними щодо сценічного втілення і залишають за собою значення творчої лабораторії вокальних виконавців, стають плацдармом для втілення сміливих мистецьких рішень. Тому рівненські солісти обирають форми так званого «салонного музикування», в яких відтворюється інтелектуалізація і психологізація образної сфери виконуваних творів.

Камерно-вокальне виконавство рівненських співаків – це явище, яке представляє мистецьку взаємодію традицій, слухових еталонів та новітніх музичних тенденцій.

Широку жанрову палітру камерно-вокальних творів, від романтизму, імпресіонізму до неокласицизму, презентують нині слухачам провідні солісти Рівненської обласної філармонії, зокрема такі виконавці: Заслужена артистка України, лауреат Міжнародних конкурсів та фестивалів провідна солістка Ірина Криворученко (меццо-сопрано), яка демонструє високий професійний рівень виконавства в опусах М. Лисенка «Над Дніпровною сагою», «Нічого-нічого»; О. Білаша «Ожина», М. Жербіна «В моїй душі», «Давня любов», Ф. Надененка «Прощай», «Чого являєшся мені у сні», К. Стеценка «Дивлюся я на ясні зорі», «Стояла я і слухала весну», Г. Майбороди «Не минай з погордою»), Заслужений працівник культури України, доцент РДГУ солістка РОФ Галина Швидків (сопрано) представляє різноманітний репертуарний доробок (М. Кропивницький «Соловейко», М. Скорик «Шуміла ліщина», «Мелодія», А. Кос-Анатольський «Соловейко на калині», О. Саратський «Коломийка», В. Барвінський «Прелюдія», Б. Дрималик «Ой зацвіла черемшина»). Заслужена артистка України, провідна солістка РОФ, професор РДГУ Наталія-Марія Фарина (сопрано) – творчий доробок представлений авторськими творами композиторів сучасників (Л. Яценко «На тихі гірські долини», О. Янушкевич «Романс», Н. Іваник, «Моя любов»). Лауреат міжнародних та всеукраїнських конкурсів, солістка РОФ Світлана Жуковська (сопрано) (М. Скорик «Зацвіла в долині», Б. Дрималик «За що, скажи мені, я так тебе люблю», «Твої очі, як те море», Б. Фільц «Я не тебе люблю», «Затремтіли струни, у душі моїй», В. Дробязгін «Все іде, все минає», «Ой, у Львові, Львові»).

Досліджуючи показники професійності камерних співаків Рівненської філармонії, варто відзначити великий арсенал художньо-виразових засобів: точність інтонування, емісія, тембральна насиченість звуку, орфоепічна розбірливість, занурення в образ і відчуття особливостей образно-художнього змісту, вміння модифікувати виконавські засоби залежно від художніх завдань та темпо-ритму виконуваного твору, здатність декодувати музичний зміст у творах різних епох, стилів і жанрів.

Художньо-образну інтерпретацію камерно-вокальної творчості рівненських виконавців неможливо розглядати поза зв'язком із звуковим образом фортепіано, яке утворює нерозривний ансамбль із вокалістом. Завдячуючи професіоналізму та віртуозній техніці Лауреата Міжнародних та Всеукраїнських конкурсів концертмейстера РОФ Ірини Козачук, ансамблева взаємодія голосу та інструмента створює єдину музичну концепцію.

Серед інтерпретаційних новацій рівненських вокалістів варто відмітити: впровадження елементів театралізації, усунення умовної межі між сценою та глядацькою залюю, використання різноманітного ілюстративного реквізиту та візуалізації.

У поєднанні камерно-вокального та жанрового стильового синтезу солістами РОФ відмічаємо нове трактування природи вокалу в більш інструментальному вимірі, досягнення семантичної драматургії тембру у відтворенні фабули музичних образів. Такі прийоми майстерного виконання рівненських професійних виконавців сприяють глибокому зануренню слухача в атмосферу мистецького простору, торкають найпотаємніші куточки людської душі.

Висновки. Розглядаючи формат виконавської діяльності регіональних солістів РОФ стає очевидним, що цей процес вимагає постійного оновлення та професійного перегляду нових завдань.

У інтерпретаційному полі виконання камерно-вокальних творів сучасних українських композиторів відбувається значне розширення вимог до співаків. В останні роки репертуарний діапазон значно розширився, частіше почали залучатись твори камерно-вокального жанру сучасних вітчизняних композиторів, де використовуються нетрадиційні способи нотації, які потребують від виконавця додаткових знань, зусиль та навичок. Виконання багатьох творів вимагає від співака відходу від звичного трактування голосу та наближує його до інструментального, коли посилю-

ється роль звуконаслідувального, ритмічного начала, а не вокально-мелодичного [11, с.77]. Відповідно, різноманітність наявного репертуару солістів РОФ диктує нові завдання та творчі експерименти, пов'язані з розширенням засобів інтерпретаційно-виконавського діапазону.

Отже, за допомогою вокально-артистичної мобільності кожний соліст Рівненської обласної філармонії у своїй персоніфікованій ніші камерно-вокальної творчості має можливість професійно демонструвати власний інтерпретаційний формат виконання у яскравому розкритті композиторського задуму.

Література

1. Білокінь В. Мистецтво виконавської інтерпретації музичного твору. Київ: КМ-Букс, 2010. 352 с.
2. Загурський М. Вокальна інтерпретація музики. Київ: Музична Україна, 2010. 248 с.
3. Князева О. Артикуляційний аналіз у вокальній інтерпретації. Київ: Аванта+, 2010. 288 с.
4. Кузик Л. Музична інтерпретація: вища школа мистецтв. Львів: Афіша, 2012. 176 с.
5. Кушнірук О. У ракурсі – камерно-вокальний жанр. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ, Число 1(29). 2010. С. 104–106.
6. Лісова О. Г Програмність, як жанрова парадигма камерно-вокальної творчості до проблеми виконавського розуміння: автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства:17.00.03. Одеса, 2009. 20 с.
7. Мисак Г., Солошко С. Камерна музика та її інтерпретація : методичні рекомендації для викладачів, студентів вокальних та інструментальних факультетів консерваторій та музичних коледжів. Київ: Рада, 2008. 160 с.
8. Назаркевич І. Інтерпретація музичного твору в працях українських дослідників. Київ: Музична Україна, 2017. 328 с.
9. Сурма О. Мистецька інтерпретація твору: теорія і практика для виконавців. Київ: Музична Україна, 2015. 376 с.
10. Чайковська О. Мистецький стиль вокалістів-інтерпретаторів сучасної української камерної музики. *Наукові праці Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка*. № 2. 2014. С. 54–57.
11. Яворський І. Камерно-вокальна творчість українських композиторів ХХ століття. Київ: Музична Україна, 2005. 208 с.

ОСОБЛИВОСТІ ПРАКТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Наталія Зубко

ГОЛОВНІ ЗАВДАННЯ ВИКОНАВЦЯ-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА КРИЗЬ ПРИЗМУ ТВОРЧОГО ПОРТРЕТА ПЕТРА ДОВГАНЯ

Петро Довгань – піаніст, органіст, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, лауреат всеукраїнських та міжнародних конкурсів. Його піаністично-виконавські та сценічно-артистичні принципи сформувалися під час навчання у Львівській музичній академії та аспірантурі в класах Е. Чуприк та Р. Криштальського, а також у класі органа І. Цайтц та В. Півнова. Власне, як соліст-піаніст та органіст, брав участь у багатьох міжнародних та українських фестивалях, зокрема, «Варшавська осінь» (Польща), «Kyiv Music Fest» (Київ), органної музики (Суми, Ужгород), «Контрасти», «Людкевич Фест», «Музичні зустрічі в Національному музеї», «Ніч у Львові», «Академія» (Львів) та ін.

Ім'я Петра Довганя наявне на афішах філармоній багатьох міст України – Києва, Львова, Дніпра, Хмельницького, Івано-Франківська, Чернівців, Рівного, Луцька, Житомира, Одеси, Харкова, Луганська, Донецька тощо. Натомість його концертно-сценічна діяльність ані як соліста-піаніста чи органіста, ані як ансамбліста чи концертмейстера не висвітлена в науковій літературі. Ця стаття є першою спробою узагальнити концертмейстерський досвід П. Довганя, а також його концертмейстерсько-піаністичних принципів.

Шлях П. Довганя як педагога Музичної академії розпочався під час навчання в аспірантурі, натомість концертмейстерська праця бере початок ще зі семирічного віку, коли випала нагода акомпанувати своєму братові скрипалеві Павлові Довганю його перший навчальний репертуар. Власне у співпраці з братом, яка тривала впродовж усього етапу музичної освіти, а це майже 20 років

спільного музикування – навчання в школі-десятирічці, консерваторії та аспірантурі, – Петро отримував безцінний досвід гри в парі.

Наступною тривалою партнерською співпрацею П. Довганя став творчий тандем разом із відомим скрипалем, заслуженим артистом України Назарієм Пилатюком. Їхня спільна концертно-виконавська діяльність налічує понад 20 років. Дует Н. Пилатюк – П. Довгань є учасником багатьох престижних фестивалів в Україні та світі, зокрема: «Віртуози» (Львів), «Буковинський листопад» (Чернівці), «Міжнародний фестиваль ім. П. І. Чайковського та Н. Ф. фон Мекк» (Вінниця), «Beethoven's Music» до 250-річчя від дня народження Л. ван Бетовена (Дніпро), «Дні музики Кароля Шимановського» (Польща) та багато ін. Окрім Польщі, артисти спільно виступали на сценах Німеччини, Швейцарії, Норвегії тощо.

Серед солістів, з якими П. Довганю доводилось виступати в ролі концертмейстера, треба згадати також скрипалів Анну Дзялак-Савицьку, Якуба Дзялака, Василя Заціху, кларнетиста Володимира Добринчука, флейтистку Наталію Кожушко, вокалістів Володимира Довганя, Василя Сліпака, Михайла Кушлика, Дмитра Жукова.

П. Довгань отримав дипломи та відзнаки як кращий концертмейстер на багатьох міжнародних та українських фестивалях і конкурсах, серед них конкурс-фестиваль «У благословенні скрипалевих рук» (Тернопіль, 2010), II Міжнародний конкурс скрипалів ім. Ю. Янкелевича (Омск, 2011), III Всеукраїнський конкурс скрипалів (Львів, 2017), Міжнародний конкурс скрипалів ім. М. Скорика (Львів, 2018), Всеукраїнський конкурс виконавців на струнно-смичкових інструментах (Львів, 2019), Turk Art Fest (2020).

Варто також згадати, що П. Довгань має величезний досвід як концертмейстер класу скрипки видатних львівських педагогів О. Є. Когут, Л. О. Шутко, І. М. Пилатюка, Н. І. Пилатюка, М. Я. Бурої та класу диригування З. Г. Остафійчук.

Підсумовуючи власний акомпаніаторський досвід, Петро Довгань стверджує, що піаніст-концертмейстер, як і камераліст чи соліст, завжди мусить бути у формі, а саме у відповідному технічному, психологічному та психоемоційному налаштуванні. Свобода та професійність концертмейстера виявляється у використанні

тих самих засобів інтерпретації, що й під час сольних виступів – різноманітні туше, агогічні нюанси та інші піаністичні прийоми.

Петро Довгань розділяє роботу концертмейстера на три етапи:

1) самостійне опрацювання репертуару: найбільша та найважливіша частина роботи, коли піаніст повинен засвоїти текст твору «від А до Я», пропрацювати всі його технічні та художні завдання;

2) робота з партнером: на цьому етапі виробляється спільне, узгоджене для обох учасників дуету трактування твору;

3) концертний виступ, під час якого концертмейстер не може бути емоційно «позаду»; під час сценічного виконання твору повинно з'явитися відчуття синергії у процесі спільного творення.

За умови наявності великого концертмейстерсько-виконавського досвіду перший та другий етапи можуть бути скороченими та більш компактними, адже для підготовки концертної програми потрібна менша кількість репетицій. А за тривалої співпраці зі солістом формується певний алгоритм дій для концертмейстера й завдяки відчуттю намірів соліста піаніст реагує на нього під час сценічного виступу вже на інтуїтивному рівні.

Ось поради молодим концертмейстерам, які озвучив Петро Довгань:

1) ставитися до роботи відповідально;

1) вдосконалювати читання з аркуша;

3) незалежно від якості контакту зі солістом, у будь-якому випадку максимально добросовісно виконувати свою роботу;

4) пам'ятати, що концертмейстер у ансамблевій грі може стати і чинником успіху, і чинником невдачі. Звідси повинно випливати ставлення до професії і до відповідальності;

5) навчитися акомпанувати для задоволення. Це може бути складно, бо наявним є момент рутини, але без позитивного ставлення результат не буде давати радості;

6) якомога раніше почати акомпанувати на сцені, адже це відображається на концертмейстерському досвіді піаніста.

Узагальнюючи практично-методичні засади Петра Довганя у ролі піаніста-концертмейстера, а також, усвідомивши його ставлення до такої форми музикування, можемо багато почерпнути для власного розуміння цієї професії.

ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ СПІВПРАЦІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА З СОЛІСТОМ У ПРОЦЕСІ ІНТЕГРАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

Творчий процес у сфері музичного виконавського мистецтва – це шлях від ознайомлення з композиторським нотним записом твору через осмислення і пошук виконавських засобів до музично-художнього втілення в концертному виконанні. Тобто основною метою будь-якого музиканта-виконавця є розкриття і донесення художньої ідеї композитора до слухача. У творах для солістів з акомпанементом задум композитора яскраво та повно відтворюється в обох партіях – і соліста, і концертмейстера.

У тріаді «композитор – виконавець – слухач» (а у нашому випадку виконавець – соліст із концертмейстером) роль кожного особлива, унікальна, багатозначна, а їхній взаємозв'язок уособлює сутність створення та функціонування музичного твору. Композитор і музикознавець Антон Іванович Муха писав: «Шлях до музики, до її безпосереднього адресата – слухача – так чи інакше проходить через виконавця» [1, с. 66].

Першоджерелом творчості музиканта-виконавця завжди є нотний текст, тобто зафіксований авторський задум. Від його точного (адекватного авторському) прочитання та розуміння залежить створена виконавцем особиста концепція і повнота донесення слухачеві авторського змісту твору під час виконання.

У чому ж полягають творчі пошуки виконавця? Для узагальнення можна сказати: виконавцеві потрібно ознайомитися з твором якнайширше (це можуть бути архівні пошуки, листування композитора, присвяти, записи інших інтерпретацій тощо), здійснити детальний аналіз музичного авторського матеріалу, тобто нотного тексту, спробувати заглибитись і з'ясувати для себе найважливіші аспекти задуму композитора, створити особисту виконавську концепцію твору та знайти відповідні прийоми виразності для її яскравого втілення.

Звукове втілення художнього образу твору складається із комплексу засобів виразовості, кожний із яких виконує свою специфічну роль. Чітке уявлення про функції кожного з цих

модусів – це необхідна умова їх правильного використання. Цілком можливим є окремий розгляд темпу, метроритму, динаміки, тембру, штрихів тощо, проте реально виразні засоби існують тільки в багатовимірній сукупності.

Основою індивідуального трактування музичного твору є нотний запис, оскільки існують чітко визначені його елементи, наприклад, мелодія, ритм, гармонія, регістри, тональність, фактура, розмір твору тощо. Інші складові нотного тексту є досить «приблизними» – темп, динаміка, метроритм, артикуляція та штрихи, агогіка, педалізація, характер виконання тощо. Використання таких засобів виразності і робить виконання твору різними музикантами неповторним, виявляє особливості їхньої інтерпретації.

Спільну, добре виважену, «кристалізовану» інтерпретацію створюють на засадах єдності художніх намірів обидва партнери – соліст і концертмейстер – та, у той же час, кожен із них усвідомлює свою роль у втіленні композиторського задуму.

Безумовно, проблема створення художнього образу багатогранна, а тому не може бути розкрита в межах однієї статті. Тому наведено лише деякі аспекти використання комплексу засобів виразності для втілення виконавської інтерпретації музичних творів.

ДИНАМІКА

Безперечно, динаміка є одним із найважливіших засобів виконавської виразності. Можна говорити про багатогранність її використання. Це і звуковий баланс між партіями партнерів, і найтонші нюанси використання динаміки в інтонуванні мелодій у ракурсі спільного трактування твору, і, нарешті, стилістично правильне, досконало розраховане використання динамічних можливостей солістів (вокалістів чи інструменталістів) в ансамблі з концертмейстером допомагає навіть вибудувувати форму.

ІНТОНУВАННЯ

На початку концертмейстерської кар'єри потрібно звертати увагу на інтонування мелодій у солістів. Це важливо для розуміння функцій фортепіанного супроводу, для створення «ідеального» ансамблю, для проникнення в зміст трактування соліста та побудови спільної концепції виконуваного твору.

МЕТРОРИТМ

Це «схема», що закладена у авторському нотному записі твору. Але в той же час метроритм є живою структурою, що організує та об'єднує зміст і виразність музичного твору в єдине ціле.

Складності досягнення повної ритмічної гармонії в ансамблі концертмейстера зі солістом є і в сенсі синхронної гри, і в сенсі тонкого метроритмічного дихання у кожному такті, у кожному реченні, у кожному періоді, і головне – у формуванні архітекτονіки твору.

«Особливість ритму у академічній музиці – це його агогічна різноманітність (тобто «нерівномірність»). ... У будь-якому такті твору усі долі різні за своєю значущістю: є так звані «сильні» долі, що підкреслюються подовженим звучанням, та «слабі» – легші та коротші за часом» [2, с. 61–62]. Це приклад співвідношення пульсації у межах одного такту.

Виразне інтонування музичної фрази нагадує виразну вимову вербального спілкування через підкреслення головних за змістом мотивів чи слів. Це відбувається з майже непомітною зміною загального темпу руху музики.

АГОГІКА

Це відхилення від метричної схеми твору для збільшення виразності мелодії. Агогіка поряд із тембром звучання – це найменш позначені в нотному тексті засоби виконавської виразності (хоча є винятки, наприклад, композитор В. Сільвєстров дуже точно позначає навіть найменші відхилення від темпу у кожному такті, а інколи й декілька разів на такт). Отже, зазвичай агогіку визначають самі виконавці залежно від рівня своєї обізнаності, емоційності, артистизму та смаку.

Для недосвідченого концертмейстера агогічно вільне виконання музики солістом є складним аспектом спільного музикування. Потрібно сприймати метроритмічні та темпові коливання у виконанні соліста за допомогою заглиблення концертмейстера в художній намір партнера, у його натхненню «ауру» та слідувати за музичною «думкою та емоцією» природньо і вільно. Солісти дуже цінують такі якості та навички концертмейстера, як слухова чутливість, гнучкість, артистизм виконання.

ШТРИХИ

Ще треба обов'язково сказати про штрихи. Тому що майстерне використання штрихів надає можливість створити яскраву характеристику образів, розкриває особливості звуковидобування інструментів, із яким наразі грає концертмейстер, та допомагає передати особливості стилю композитора та епохи тощо.

На жаль, доволі часто трапляються студенти з уявленням усього про два види штрихів, що використовують на роялі – «легато» та «стакато». І тільки після тривалої кропіткої праці та збагачення слухового досвіду уявлення виконавця про штрихову палітру і практичні навички її застосування поглиблюються та диференціюються. Насамперед це відбувається під час прослуховування музики у виконанні музикантів, які грають на струнних інструментах та використовують штрихи з найбільшою різноманітністю та варіативністю.

І у зв'язку з цим концертмейстери мають такі творчі завдання:

- почути виразність та особливість кожного штриха;
- відтворити його на роялі за допомогою тонкої диференціації туше;
- привести кожен штрих до повної гармонії зі штрихами соліста (якщо це інструменталіст) або до артикуляції вокаліста-соліста (якщо виконуються вокальні твори);
- точно дотримуватися штрихових позначень, що допоможе максимально відтворити та донести до слухачів художній задум композитора.

Запропонована стаття – це лише легкий доторк до деяких питань створення та творчої реалізації такого глибокого поняття як художній образ твору або виконавська концепція твору. Поза нашою увагою залишилися дуже цікаві і різноманітні чинники виконавського комплексу: темп, артистизм, тембральність виконавства тощо.

Розуміння аспекту узгодженості та збалансованості всіх засобів виконавської виразності в артистів, які виступають в ансамблі чи дуеті, є показником їхнього професійного рівня.

Література

1. Муха А. Процес композиторської творчості. К.: Музична Україна, 1979. 271 с.
 2. Рябов І. Відчуття ритму як засіб виконавської виразності / *Загальне та спеціалізоване фортепіано: досягнення та перспективи* : збірник науково-методичних праць викладачів. Вип. 1. Ред.-упоряд. Т. Омельченко. Київ: НМАУ, 2018. С. 60–66.
-

**СПЕЦИФІКА ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ
ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА-ПІАНІСТА
В ДУЕТАХ З УЧНЯМИ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТАМИ**

Майстерність концертмейстера глибоко специфічна. Вона вимагає від піаніста не лише величезного артистизму, але й різнобічних музично-виконавських обдарувань, володіння ансамблевою технікою, знання основ вокального мистецтва, особливостей гри на різних інструментах, також відмінного музичного слуху, спеціальних музичних навичок читання та транспонування різних партитур, імпровізаційного аранжування на фортепіано.

Повноцінна професійна діяльність концертмейстера потребує розвиненого комплексу психологічних якостей особи, таких як великий обсяг уваги й пам'яті, висока працездатність, мобільність реакції та винахідливість у несподіваних ситуаціях, витримка і воля, педагогічний такт і чуйність.

Акомпанування солістам-інструменталістам має певну специфіку. По-перше, інструментальне виконавство – найбільш об'ємиста частина роботи концертмейстера, домінуюча частина якої припадає на музично-освітню сферу. По-друге, у роботі з інструменталістами в освітніх закладах на перший план виступає саме педагогічний аспект.

В інструментальному ансамблі не завжди присутній такий конкретний смисловий орієнтир, як поетичний текст. Тому спільний з учнем-інструменталістом пошук єдиних художньо-смислових координат передбачає наявність особливого взаєморозуміння, і вербального – у процесі репетицій і обговорення інтерпретації, і музичного – у процесі виконання.

Комунікативний аспект музики набуває особливої значущості для діяльності концертмейстера в інструментальних класах, тому взаємодія є її психологічним фундаментом, що підтверджує можливість використання психологічного підходу в дослідженнях цього виду діяльності, яка має педагогічний характер, і в той же час є особливим видом фортепіанного виконавства.

Під час роботи з інструменталістом концертмейстерові не обійтися без уміння чути найдрібніші деталі партії соліста, порівнюючи звучання фортепіано з можливостями інструмента, що виконує соло, і художнім задумом соліста. Так, під час акомпанування скрипці сила звуку є іншою, ніж при акомпанементі альту або віолончелі. У разі акомпанементу духовим інструментам піаністові необхідно враховувати можливості апарату соліста, брати до уваги момент дихання під час фразування.

Гучність та яскравість фортепіанного супроводу в ансамблі з трубою, флейтою, кларнетом, тубою чи саксофоном може відрізнятися від акомпанементу гобою чи валторні. Під час інструментального акомпанування особливо важлива слухова організація піаніста, оскільки рухливість дерев'яних духових інструментів значно вища за рухливість людського голосу.

Концертмейстеру треба знати особливості нотації сольних партій для різних інструментів, позначення флажолетів, різних штрихів тощо, а також альтовий і теноровий ключі «до».

Для попереднього ознайомлення з повною фактурою інструментального твору з акомпанементом фортепіано найбільш доцільним є спочатку програвання сольної партії у супроводі спрощеної фактури або гармонійної основи акомпанементу.

Наголосимо на особливостях роботи концертмейстера в класі скрипки. Основне завдання концертмейстера полягає в тому, щоб допомогти учневі опанувати твір, підготувати його до концертного виступу. Зазвичай робота учня над п'єсою складається з таких стадій: розбір, фрагментарне виконання, виконання від початку до кінця (репетиційне), яке передує концертному.

Концертмейстер може включитися в роботу ще на стадії розбору для вирішення різноманітних виконавських завдань. Потрібно враховувати те, що учні звикають до акомпанементу в найменших деталях, тому пропущений під час перегортання звичний для учня бас або акорд, може викликати непередбачену реакцію – аж до зупинки виконання.

Якщо на стадії розучування твору учень втрачає контроль над інтонацією (особливо у високих позиціях), піаніст може підіграти звуки мелодії, як це роблять у вокальних класах. Це допомагає учневі впоратися з незрозумілим для нього ритмом під час дублювання на роялі сольної партії. Іноді учні не дотримують або

скорочують довгі ноти під час пауз у фортепіано. У цих випадках корисно буває заповнити паузу акордами. Взагалі тимчасова видозміна фактури акомпанементу часто допомагає юному скрипалеві швидше засвоїти свою партію.

Існує щонайменше два моменти в акомпанементі, контроль за якими забезпечує цілісність і закінченість виконання в ансамблі з будь-яким партнером, а зі скрипалем особливо – це темпоритм і динаміка. Істотно впливають на ансамбль учня та концертмейстера фактурні труднощі в партії скрипки, наприклад, виконання подвійних нот. Як правило, на їхнє озвучування витрачають більше музичного часу, і темп сповільнюється. Іноді солістові вигідно трохи прискорити темп (особливо якщо декілька нот припадає на один смичок). Все це повинен враховувати піаніст в акомпанементі. Ламані акорди – ще один приклад скрипкової фактури, що вимагає уваги концертмейстера. Якщо такі акорди чергуються з дрібними нотами, то піаністові варто почекати, доки учень все як треба озвучить в акордах, дещо уповільнивши при цьому темп. У фігураціях потрібно повернутися до основного темпу.

Фортепіанні версії перекладення оркестрової партитури інструментальних концертів бувають дуже різними, іноді незручними. Концертмейстерові доводиться щось скорочувати, немовби робити власне перекладення оркестрової партії. Важливим завданням концертмейстера є намагання імітувати звучання оркестру, зображувати на роялі необхідну різницю звучання струнних, духових та ударних інструментів.

Основним видом діяльності концертмейстера є виконання твору від початку до кінця в різних темпах разом зі солістом для того, щоб учень і піаніст змогли ретельно прислухатися один до одного, а педагог став вимогливим слухачем. Саме такі виконання допомагають учневі охопити форму твору в цілому, сприймати свою партію в єдності з акомпанементом, виявити найбільш серйозні недоліки й підготуватися до концертного виконання, відпрацювати в уповільненому темпі складні в технічному або ансамблевому сенсі фрагменти.

Суттєвий вплив на ансамбль учня та акомпаніатора мають динаміка, метроритм та фактурні труднощі. Не можна прискорювати темп піаністові під час тривалої ноти в мелодії, а потім повертатися до дійсного темпу. Соліст повинен володіти (у цьому випадку)

смичком, як вокаліст диханням, настільки, щоб таке прискорення залишилося б непомітним, і концертмейстер повинен пам'ятати, що є межа для пристосування, яку переходити неможна. Щодо динаміки в ансамблі з юним солістом, то тут треба враховувати ступінь загальнокультурного та загального розвитку учня, його техніку, підготованість та можливості інструмента, на якому грає учень.

Окремо хотілося б обговорити питання про гру фортепіанних вступів. Іноді можна почути голосний вступ концертмейстера, за яким йде жалібне звучання скрипки або ледь чутна гра віолончелі. З одного боку, учень потрапляє у невідгідне становище, але й концертмейстер не повинен виконувати вступ формально. Вихід є: потрібно грати яскраво та виразно, але співвідносити свою гру зі звуковими та емоційними можливостями учня. Те саме стосується й сольних епізодів та закінчення фортепіанної партії.

Вийшовши на сцену, концертмейстер повинен приготуватися до гри раніше від свого молодшого партнера, якщо вони починають одночасно. Для цього одразу ж після налаштування скрипки (або іншого інструмента) перед виконанням концертмейстер повинен покласти руки на клавіатуру і чекати, коли учень покаже початок: часто учні, особливо в початкових класах починають грати відразу після того, як педагог перевіряв положення рук на інструменті, тому за учнем потрібно уважно стежити.

Наступне питання стосується того, чи повинен концертмейстер диктувати свою волю під час виконання, давати жорсткий темп та ритм? Взагалі-то – ні. Сутність акомпанування учневі складається з того, щоб допомогти йому виявити свої, нехай скромні наміри, показати свою гру такою, якою вона є сьогодні. Іноді буває, що учень усупереч класній роботі не справляється на концерті з технічними труднощами й відхиляється від темпу. Не треба різким акцентуванням підганяти соліста, бо це не приведе ні до чого, окрім зупинки виконання. Концертмейстер повинен невідступно слідувати за учнем, навіть якщо він плутає текст, не витримує паузи або, навпаки, затримує їх.

Дуже розповсюдженим явищем учнівської гри є зупинки, так звані «спотикання», а то й пропуски декількох тактів. Швидка реакція концертмейстера може зробити ці погрішності майже непомітними для слухачів. Більш каверзною є інша помилка,

коли учень, пропустивши кілька тактів, повертається назад, щоб заграти пропущене. Навіть для досвідченого концертмейстера – це певний стрес, але з часом виробляється вміння зберігати ансамбль з учнем, незважаючи ні на які «виконавські сюрпризи».

Якщо учень заплутався в тексті і зупинився, то концертмейстер повинен або зіграти декілька нот мелодії, тобто зробити «музичну підказку», або домовитися з учнем, з якого такту продовжити виконання і далі спокійно довести музичний твір до кінця. Витримка піаніста-концертмейстера в такій ситуації дозволить уникнути створення в учня комплексу страху перед сценою та гри напам'ять.

Додаю ще одну специфіку концертмейстерської роботи в дитячій музичній школі, яка полягає в постійному вдосконаленні свого професійного рівня. Відносно нескладна, скромна піаністична фактура, одноманітність репертуару може привести до того, що піаніст буде грати напівсили або просто формально.

У такому випадку потрібно робити таке:

– по-перше, потрібно використовувати найменшу можливість виступати у відкритих концертах зі складною програмою, не втрачати «почуття сцени»;

– по-друге, обов'язково у своїй роботі (якою б за складністю вона не була) ставити художні та технічні завдання, виконувати твори з максимальною емоційною віддачею;

– по-третє, постійно вдосконалювати майстерність читання нотного тексту з аркуша.

Підсумовуючи сказане вище, можемо зробити такі висновки:

1. Робота концертмейстера поєднує в собі творчу (художню), і педагогічну діяльність. Різноманітні аспекти музичної творчості проявляються в роботі з учнями чи студентами будь-яких спеціальностей.

2. Поняття «акомпаніатор» і «концертмейстер», які застосовують для визначення діяльності не є синонімами за своєю суттю, оскільки передбачають виконання різних художньо-творчих завдань: діяльність акомпаніатора передбачає, як правило, лише концертну роботу, яка спрямовується на ритмічну, гармонічну та художньо-образну підтримку супроводом виступів соліста (солістів) на естраді; діяльність концертмейстера об'єднує педагогічні, психологічні, творчі функції.

3. Студент-піаніст у процесі навчання повинен опанувати компетентності концертмейстера, необхідні для успішної професійної діяльності, а саме:

- високий рівень піаністичної майстерності, що передбачає віртуозне володіння роялем і в технічному, і в музичному плані;
- уміння охопити образну суть і форму твору, втілити задум автора в концертному виконанні;
- вміння засвоювати музичний текст, охоплювати комплексно партитуру, відразу відрізнити істотне від менш важливого.

4. Діяльність концертмейстера вимагає від піаніста застосування різнобічних знань та умінь із курсів гармонії, сольфеджіо, поліфонії, історії музики, аналізу музичних творів, вокальної і хорової літератури, педагогіки в їхніх взаємозв'язках.

5. Диференціація завдань роботи концертмейстера із солістами обумовлена вокальною специфікою або особливостями інструментального сольного виконавства з метою побудови цілісної художньої інтерпретації та її втілення в концертному виконанні.

6. Необхідними професійними складовими концертмейстерської підготовки піаніста є володіння елементами акомпаніаторської роботи зі солістом; прагнення до розширення репертуару шляхом ескізного освоєння музичних творів; володіння алгоритмами дій читання з аркуша, транспонування та підбору на слух; готовність до концертно-сценічної діяльності.

Література

1. Концертмейстерська діяльність: історія, теорія, практика : збірник статей / ред.-упор. Л. М. Ніколаєва. Львів: Сполом, 2005. 108 с.
2. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька : навч. посібник. Тернопіль: Навчальна книга. Богдан, 2005. 357 с.
3. Скоробагатько Н. Нотатки оперного концертмейстера: Київський театр опери та балету УРСР / Передмова К. Данькевича. Київ: Музична Україна, 1973. 331 с.
4. Полян І. З досвіду педагога-концертмейстера. ХІМ: Музика, 1975. № 4. 14 с.

ВОКАЛЬНО-ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ «ТИХІ ПІСНІ» ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА В АСПЕКТІ ПРОБЛЕМИ СПЕЦИФІКИ ІНТОНУВАННЯ ФОРТЕПІАННОЇ ПАРТІЇ

Камерно-вокальні твори В. Сильвестрова – це завжди індивідуальне втілення філософського мислення композитора, відображення його світосприйняття, світоспоглядання, релігійності, особливий тип музичної оповіді, що розкривається через особисту імплементацію засобів постмодерного музичного мовлення. Серед провідних технологічно-стильових прикмет, що мають місце у творчості цього митця, чи не найбільша роль належить сонористичі. Її характерні ознаки, що ґрунтуються, насамперед, на особливому пієтеті звуку, виявленні темброфонічних можливостей інструментів, не просто майстерно віднайдені митцем, вони стали самою суттю музичної тканини творів. Невичерпні можливості для реалізації творчих ідей автора, пов'язаних зі сонорним трактуванням звуку, дали оркестрові твори для великого складу інструментів, в яких митець апелює такими категоріями, як просторовість та акустика. Ці ознаки притаманні і його мініатюрним композиціям: і інструментальним, і вокальним. Важливе місце у творчості В. Сильвестрова займають і камерно-вокальні ансамблі, в яких фортепіано відіграє вагому роль.

Вокальна музика В. Сильвестрова вирізняється оригінальною виконавською манерою *sotto voce*, яка стосується і голосу, і фортепіанної партії. Яскравим прикладом такої стилістики є цикл «Тихі пісні» для сопрано або баритона з фортепіано на вірші поетів-класиків (Є. Баратинського, Дж. Кітса в перекладі В. Левіка, О. Пушкіна, Т. Шевченка, О. Мандельштама, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, П.-Б. Шеллі, С. Єсеніна, В. Жуковського), написаний у період між 1974 та 1977 рр. Усі п'єси циклу витримані в одному стилі сприймаються неначе пряма мова. Музика композиції, її незрівнянний мелодизм несе в собі яскраво виражені риси індивідуальності митця, що виявляються і в ставленні до жанру, співвідношенні мелодії і тексту, і в манері письма, що позначена простотою висловлювання та, водночас, максимальною деталіза-

цією виразових засобів: агогіки, динаміки, штрихів, фортепіанної педалі тощо.

«Тихі пісні» В. Сильвестрова написані у розгорнутій циклічній формі, що складається з чотирьох підциклів на вірші широкого кола поетів різних епох та різних національних культур. Однак композитор зміг віднайти єдину ідейну лінію між творчістю авторів текстів, де об'єднувальним чинником стала сама лірична основа поезії та її глибоко-філософська тематика. Цикл є великою вокально-фортепіанною композицією з рівноправними виконавськими партіями. Водночас, саме фортепіано дає невичерпні можливості для реалізації сонорних ідей завдяки комплексу виразових можливостей, притаманних цьому інструментові, серед яких треба виділити темброфонічне та колористичне багатство, регістровий об'єм, динамічні можливості, педаль.

Під час інтерпретації циклу «Тихі пісні» В. Сильвестрова перед виконавцями постає низка проблем, пов'язаних зі стилістикою творчості композитора. Сам митець, визначаючи особливу виконавську манеру співака в «Тихих піснях», дуже творчо та, водночас, дуже влучно зазначає: «Тут потрібен співак, в якого є голос, але який може його приховати. Філармонійний співак повинен збити з себе весь цей наліт, «пожертвувати» своїм голосом – і тоді виникає *тиша*» [4, 121]. Отже, головним параметром звучання ансамблю співака і піаніста-ансамбліста є тиша в музиці. На це вказує, зокрема, і сама назва твору.

Проблема звукодобування є дуже важливою і для піаніста, і для співака. Вона безпосередньо пов'язана з динамічним нюансуванням. Музика В. Сильвестрова – це в основному тиха музика, у ній переважає сфера *piano*: від *mp* до *ppp*, часом навіть *pppp*. Оволодіння такими звучаннями вимагає специфічного технологічного підходу до звуковидобування, під час якого в піаніста має виникати відчуття недотискання клавіатури, що є, по суті, порушенням класичних принципів гри. Автор, визначаючи виконавську специфіку власних творів, зазначає, що вони вимагають особливої техніки, особливого дотику, особливого стану руки та слуху.

Авторський текст рясніє агогічними змінами. Композитор вказує на всі найтихіші та найтонші нюанси. У результаті, як

зазначає митець, «... виконавські ознаки – агогічні, динамічні – входять в текст і стають його невід’ємною частиною» [4, 115–116]. Виконавцям варто звертати увагу на всі вказівки в тексті: динамічні, артикуляційні, агогічні зміни, адже вони є не просто побажаннями автора, а рівнозначними та невід’ємними елементами фактури. У нотному тексті композитор часто подає метрономічні вказівки не тільки на початку твору, але й щоразу, коли змінюється характер звучання якогось епізоду чи фрази. Увагу інтерпретатора скеровано на найменші темпові зміни, які надають музиці особливого руху, надихають життям.

У музиці В. Сильвестрова набуває нового прочитання ще одна важлива риса постмодерністського музичного мислення – це ставлення до пауз. Композитор проповідує ідею «звучних пауз», що заснована на її трактуванні як важливого, рівноправного елемента музичної мови, та такого, що несе в собі не менше змістовне наповнення, аніж сам звук.

Медитативний характер музики, фрагментарність як принцип побудови музичного матеріалу створюють складності в організації форми творів. Автор часто використовує куплетну форму. Вміння логічно її вибудувати, виконати кожен з її ланок по-новому при зовнішній подібності – це теж майстерність, яка вимагає від інтерпретаторів гнучкості творчої уяви.

Під час виконання творів цього композитора виникає ще одна суттєва проблема, яка є характерною рисою естетики творчості митця в цілому – це виконання початку й закінчення твору. Музика майстра ніби приходить із нічого і відходить у ніщо. Створюється враження, що вона звучала ще до її реального початку та звучатиме й тоді, коли слух її вже не зможе вловити. Тому виконавці повинні бути «намагніченими» задовго до реального звучання. Тоді сам процес творчого прочитання стає логічним продовженням тієї музики, яка вже звучить всередині і інтерпретатора, який відтворює твір, і слухача, який сприймає його.

Серед піаністичних проблем, що постають під час інтерпретації циклу «Тихі пісні» та в цілому притаманні творам В. Сильвестрова інших жанрів за участю цього інструмента, насамперед, треба виділити проблему педілазації, яка стає не тільки одним із

засобів виразності, а невід'ємною частиною фактури, допомагає втілити сонорність у музиці. Виконання творів композитора передбачає використання різноманітних градацій педалі, що й позначено безпосередньо в нотному тексті, а доцільність і міра її вживання продиктовані змістом музики. Проблема педалізації стосується не тільки моментів взяття педалі, але і її зняття. Часто автор використовує педаль *diminuendo*, для позначення якої він вживає неординарні графічні символи, що вимагають точного прочитання.

Отже, музика В. Сильвестрова вимагає особливої концентрації уваги виконавців, дуже важливим є її внутрішнє наповнення. Інтерпретаторам творів цього композитора необхідно продумати виконання в усіх найменших нюансах, а процес відтворення повинен бути співтворчим, він вимагає особливого вчування в музику творів композитора, у результаті якого і відкривається справжній, глибинний її зміст.

Література

1. Асталаш Г. Еволюція фортепіанної виразовості в камерно-інструментальних ансамблях українських композиторів останньої третини ХХ ст. На прикладі творчості М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова : монографія. Львів: Сполом, 2014. 224 с.
2. Ільїна А. Концептуальні та музично-мовні особливості творчості Валентина Сильвестрова у зв'язку з постмодерністською мистецькою парадигмою. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та НМАУ ім. П. Чайковського*. Серія: Мистецтвознавство. Київ, 2005. № 1 (13). С. 17–22.
3. Козаренко О. Постмодерністичний акцент в музичній мові В. Сильвестрова. *Syntagnation : Зб. наук. ст. на пошану С. Павлишин*. Львів, 2000. С. 80–87.
4. Сильвестров В. Дочекатись музики. Лекції-бесіди. По матеріалах зустрічей, організованих С. Пилютніковим Київ: Дух і Літера, 2010. 368 с.
5. Павлишин С. Валентин Сильвестров. Київ: Музична Україна, 1989. 87 с.

**СПЕЦИФІКА РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА
В ОПЕРНОМУ ТЕАТРИ
(НА ПРИКЛАДІ ПІДГОТОВКИ ОПЕРИ
ЛЕОША ЯНАЧЕКА «КАТЯ КАБАНОВА»)**

Метою пропонованої статті є узагальнення власного досвіду щодо роботи піаніста-концертмейстера над приготуванням оперної постановки. За конкретний приклад обрано оперу Леоша Яначека «Катя Кабанова», постановка якої відбулася 18 березня 2023 р. в «Орег Грац» (м. Грац, Австрія).

Леош Яначек – верист зламу XIX та XX століть, прогресивно цілеспрямований, вірний чеським (моравським) народним традиціям. У своїх творах прославляє просту людину, її духовну силу, критикує соціальну несправедливість, міщанство. Саме його вважають основоположником національної композиторської школи XX ст. Це композитор, якому вдалося поєднати специфічні риси чесько-моравської інтонаційності, особливості народного музичного мистецтва з елементами сучасної музичної мови. Леош Яначек – творець індивідуального музичного стилю, що увібрав у себе здобутки мистецтва XX ст., але водночас зберіг яскравий національний колорит творчості.

Варто зазначити, що Леош Яначек, окрім своєї композиторської, виконавської, педагогічної, музично-суспільної, музикознавчої діяльності, захоплювався фольклором та етнографією. На основі зібраних народних моравських пісень та мелодій у 1889 році був виданий «Збірник народних пісень», що налічував понад 2000 зразків. Композитор захоплювався ще також звуками природи: у його оркеструваннях часто відчутні наслідування співу птахів, течії ріки, буревію тощо..

«Катя Кабанова» є, на думку дослідників, найбільш зрілою оперою композитора, до неї було написано вже п'ять зразків, зокрема відома «Єнуфа». Композитор скомпонував «Каатю Кабанову» 1919 року у віці 67 років на основі драми О. Островського «Гроза» в трьох діях. Лібрето написав сам композитор, звертаючись не до першоджерела, а до перекладу В. Червинки.

Опера визначається яскравим драматизмом, багатим оркеструванням (оркестр набуває в Яначека значення дійової особи, тому й опрацювання клавіру набуває особливого значення). Що стосується персонажів, то дія сконцентрована на думках та почуттях головної героїні, у мелодиці якої відчутний вплив експресіонізму. Перше виконання відбулося в Національному театрі м. Брно 23 листопада 1921 року.

Аналізуючи наявні записи різноманітних виконань, відчуваємо розбіжність у відтворенні часового простору опери. Яначек переважно виписував у своїх партитурах метрономічні позначки, натомість правдивість інтонації живої мови, її експресія, якою пронизана кожна нота та кожна пауза, суперечить цим позначенням. Тому різні диригенти, співаки та оркестри інтерпретують цю оперу по-своєму.

Яначек сформував власний композиторський стиль досить пізно, більшість свого життя проводив у пошуках, але завжди боровся проти впливу всього німецького на чеську культуру. Оскільки його оперна музика будується на експресії слова, вважаю, що за зразок потрібно обирати записи, в яких реалізаторами та виконавцями здебільшого є слов'яни.

Зразковим виконанням вважаю запис 1991 року з Метрополітен-опера в Нью-Йорку, де партію Каті виконала Габріела Беначкова, Бориса – В'єслав Охман, Кабанихи – Леоні Ризанек, диригент – Шарлес Макеррас. Виконання характеризується виразовістю, «випуклістю», музичною індивідуальністю кожного персонажа, а разом з тим органічно поєднується в цілісну драматургічну форму, що є досить складним завданням для інтерпретації розсіяного, мінливого, надто вибухового й водночас ліричного Яначека. Оркестр набуває широкого розмаху в самовираженні: лейтмотиви персонажів та звуки природи творять самостійну драматургічну канву, одночасно влітаючись у мелодику вокального тексту.

Варто теж звернути увагу на запис із Женеви 1988 року під керівництвом Крістіана Тілеманна з Елен Шаде, Евою Рандовою, Яном Блінкгофом. Відчутний німецький підхід диригента до реалізації партитури. Ясно виділені чіткі контури між музичними фразами, думками, звертають на себе увагу часто повільні темпи, довгі фермати. Натомість варті уваги виразність, музична пластичність, багатогранність та високий художній рівень виконання.

Оскільки оркестрова палітра Яначка насичена, густа, з елементами поліфонії, відповідно, клавір, який написав Бретіслав Бакала – учень Яначека, не є простим для виконання. Завданням концертмейстера є максимально наблизити фортепіанне виконання до реального звучання оркестрової партії. У партіях двох рук вмістити всі оркестрові інструменти Яначекового оркестру неможливо, тому потрібно вибрати з партитури теми, базові гармонії, зв'язкові «ключі», що ведуть музичну драматургію та впроваджують співаків у свою канву.

Розучуючи клавір, концертмейстер працює зі записом та партитурою, ілюструючи на фортепіано оркестровий матеріал. Часто нотний матеріал у Яначека виписаний на трьох нотних станах (як у вступі до першого акту, наприклад). У цьому випадку концертмейстер повинен вибрати ті теми, які максимально відтворюють оркестрове звучання. У процесі репетицій відбувається доопрацювання клавіру, вписування динамічних відтінків, акцентів, штрихів, ритмів, що часом не збігаються з партитурою.

Під час процесу «аранжування» клавіру наступним етапом постає пошук тембральної стилізації інструментів. Слухаючи запис із партитурою, потрібно перевірити, які саме інструменти грають, які теми, яким штрихом, якою динамікою (до прикладу: *форте* тромбонів не може рівнятися з *форте* скрипок), яке драматургічне значення має певний музичний момент, що відбувається в цей час на сцені.

Часто постає питання: як готується піаніст-концертмейстер до виконання оперного клавіру такої складності, як у опері Яначека? Маю на увазі поєднання вокальних партій та ілюстрацію оркестрової партії на фортепіано. Оперна партитура – це єдине ціле, взаємозв'язаний організм. Незважаючи на те що оркестр у Яначека відіграє доволі самостійну роль, він нерозривно поєднаний із вокальними партіями. І концертмейстер повинен чути ці партії, розуміти та вміти проілюструвати вокальну мелодію разом з оркестровою канвою.

Що стосується допомоги солістам у розучуванні та виконанні вокальних партій, то в сучасній музиці, коли гармонія дуже мінлива і часами солістам важко на неї орієнтуватися, саме завданням концертмейстера є вирізнення певних інструментів,

окремих інтонацій чи навіть поодиноких нот для того, щоб спростити солістові завдання «знайти свою мелодію».

Особливої складності набуває поняття «часу». Оскільки Яначек був дуже імпульсивною, розсіяною людиною, музика відтворює його особисті несподівані зміни настрою, різноманітні емоції, у партитурі є багато пауз, фермат, розірваних фраз, що несуть драматургічне навантаження.

Тема «вокального часу» опер Яначека, зокрема «Каті Кабанової», заслуговує на окрему тему для наукового дослідження. Вокальні вимоги для співаків у чеського майстра дуже високі. Часто доводиться «відійти» від партитури, щоб виконати їх. У цих випадках концертмейстер бере на себе таку відповідальність, щоб спростити вокальну партію для співаків.

Підсумовуючи діяльність концертмейстера в оперному театрі, зазначу, що фактично піаніст формує у співаків базовий етап оркестрового звучання твору, впроваджує в репетиційний процес метрономічне відчуття часу театральної дії. Коли відбувається перша і, зазвичай, в сучасному швидкому світі єдина музична репетиція диригента зі співаками, основу вже закладено та вокальні партії опрацьовані, тоді диригент додає свої деталі до вже сформованого матеріалу. Співпраця диригента з концертмейстером, їхнє взаєморозуміння дуже впливають на остаточний результат виконання вистави. Зі свого досвіду можу сказати, що часто диригент «позичає» ідеї, бачення, музичну виразність вистави тощо саме від піаніста-концертмейстера.

Від музичної репетиції до прем'єри зазвичай минає шість тижнів – час для того, щоб довершити сценічну дію та довести виставу до фінального виступу. Перед тим, як солісти з'єднуються з оркестром, у європейських театрах традиційно проходить заключна репетиція з фортепіано в повній завершеній сценічній версії. Фактично, це вже готова вистава, де партію оркестру виконує лише піаніст-концертмейстер.

Отже, піаніст-концертмейстер відіграє вирішальну роль у підготовці оперної вистави, бере на себе максимальну відповідальність за отриманий музичний результат у довгому репетиційному процесі, є першим радником, співтворцем та помічником диригента у всіх нюансах музичного відтворення оперної постановки.

ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКІ ЗАСАДИ АКОМПАНеМЕНТУ В СОЛОСПІВАХ АНАТОЛІЯ КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО

Акомпанемент як супровід мелодії є сукупністю внутрішніх та зовнішніх її характеристик, надзвичайно різноманітних за своїм значенням. Тільки через комплексне розуміння образної концепції твору можна зробити виконавську інтерпретацію своєрідною та переконливою.

Одним із найважливіших принципів акомпанування є чутливе ставлення піаніста до виконавського задуму соліста, творчу індивідуальність якого тут ставлять на перший план, а також майстерність поєднувати наміри соліста й свої, щоб найбільш достовірно і яскраво втілити художній задум автора. Через мелодику, ритм, гармонію, інтонаційну структуру обидвом виконавцям необхідно вміти розкрити образний зміст літературного тексту, висвітлити риси стилю композитора.

Починаючи вивчати кожний конкретний твір, музиканти, зокрема піаністи, мають зробити його теоретичний та виконавський аналіз: визначити жанр, проаналізувати форму, стильові особливості музичної мови тощо.

Для прикладу детально проаналізуємо деякі солоспіви А. Кос-Анатольського та розглянемо камерно-вокальні твори одного з найяскравіших представників українського романтизму ХХ століття з точки зору ансамблевих, зокрема акомпаніаторських проблем, а також спробуємо розкрити та узагальнити художню сутність акомпанементу, який є достатньо розвинений, із насиченою фактурою мелодичних голосів, збагаченою повнозвучною оркестровою палітрою, із віртуозними пасажами, орнаментикою, із так званим «інструментальним співом», із типовими ритмо-фактурними формулами танцювальних жанрів, з елементами звуконаслідування, звукозображальності тощо.

Однією з визначальних рис творчого стилю композитора є широке використання елементів пісенно-танцювальних зразків.

Саме в улюбленій вальсовій ритмоформулі композитора-лірика створена естрадна пісня «Коли заснули сині гори» (слова А. Кос-Анатольського). Твір написано в простій і доступній куплетній формі (заспів у g-moll, а приспів у G-dur). Музика захоплює яскравою образністю та щирістю почуттів. Мелодика пісні гнучка і наспівна, а фортепіанна партія містить типові для вальсу ритмо-фактурні елементи акомпанементного характеру. Варто звернути увагу на лінію м'яких підголосків та особливий інтонаційний склад акомпанементу.

Так, на словах «Ніч над Карпатами, темнокрилатими...» у фортепіанній партії прослуховується мелодична лінія, яка проводиться в нижньому акордовому голосі правої руки, і далі переходить в епізод, в якому композитор використовує так зване комплексне голосоведення, де підголоскова лінія правої руки плавно переходить у поспівки лівої руки, створюючи цілісну музичну фразу («Серце залюблене, в мріях загублене...»). На словах «Чому, коли на небі сині зорі...» у гармонічних фігураціях правої руки теж можна простежити приховану мелодичну лінію, яка вибудовується на перших долях кожного такту й оспівує, тембрально збагачує витримані звуки вокальної партії.

На двох останніх строфах приспіву («Тому, коли заснули сині гори...») композитор у фортепіанній партії використовує акорди арпеджато, здубльовані в партіях обох рук, де також проходить мелодична лінія. У цій фактурі варто зацентувати увагу на нижньому звуці акорду лівої руки, який потрібно взяти об'ємно і вибудувати арпеджований акорд шляхом просвітлення до верхнього звуку правої руки. Таким чином створюється ефект стереофонії у звучанні.

Романс-присвята дружині Софії «Коли я тебе пригадаю» написаний на слова Платона Воронька. На тлі коливання акордових послідовностей в правій руці, колоритних своїми гармонічними барвами, і монотонно-остинатних секундово-октавних поспівок в лівій руці звучить проста, близька до народнопісенних інтонацій задушевна мелодія, яка створює атмосферу глибокої поетичності та ліричної безпосередності. Романс написаний у двочастинній формі. У розділі *Animato* у фортепіанній партії переважають стрімкі гармонічні фігурації шістнадцятими. Їх

ритмо-інтонаційна формула зберігається впродовж усього епізоду й асоціюється з пробудженням емоцій у спогадах, із розквітом весни, зі стрімким рухом вітру, який «на хвилі гойдає густі, молоді комиші».

У правій руці тут можна простежити приховану акордово-мелодичну лінію, яка обривається подвійною домінантою сьомого септакорду на четвертому високому ступені – похмурим акордом у низькому регістрі, який створює атмосферу незворотності... Семитактова *Coda* звучить заспокоєно й умиротворено, як ремінісценція світлих спогадів: «Коли я тебе пригадаю, у пам'яті знов обійму».

Зовсім інша атмосфера почуттів і коло настроїв панує в романсі «Фіалки сині» (слова і мелодія Левка Лепкого, обр. А. Кос-Анатольського). Це туга за втраченим коханням, біль і розпач самотності, марні сподівання повернути минуле. Мова ведеться від першої особи. Поет і композитор розмовляють зі слухачем про своє інтимно-сокровенне. Ця щира проникненість інтонації є характерною ознакою усієї вокальної музики А. Кос-Анатольського. Напруження зростає в кінці твору, де в останньому проведенні на словах «Гніться лози...» у фортепіанному акомпанементі звучать вже не поодинокі лаконічні акорди, а тривожне тремоло як переконання того, що «не вернеться вже та весна до нас...».

За подібністю настроїв та образів ряд солоспівів композитора об'єднані в цикл «Солов'їні романси». Розмаїття музично-пісенних інтонацій майстерно передає широку палітру почуттів, що зумовлює неповторні стилістичні особливості солоспівів.

Серед найбільш характерних та найвідоміших «Соловей і троянда» (слова А. Кос-Анатольського). Настрої та почуття героїв (а це – соловей і троянда) розкриваються на тлі дивовижно-мальовничої української природи за допомогою різнобарв'я музично-пісенних інтонацій.

Як зазначив О. Козаренко: «Оригінальний тематизм композитора, окрім фольклорних елементів, несе в собі родові ознаки мелодики староғалицької елегії, міської пісні-романсу..., вирізняючись якоюсь особливою щирістю, простотою та інтимністю...» [1]. Мелодична та поетична інтонації тут постають у нерозривній

єдності та втілюються за допомогою музичних засобів, які відтворюють образ соловейка, як співця кохання. Мова йде про використання різноманітних мелізмів, вокалізів, колоратурних пасажів, які виконують не орнаментарну роль, а несуть образно-змістовну функцію. Романс написаний у куплетній формі, де кожний заспів має своє емоційне забарвлення. Тут доречно сказати про важливість відтворення звукової палітри, яка урізноманітнюється завдяки поетичному текстові. Приспів (*Allegro mosso*) має в собі функцію звукозображальності, звуконаслідування, імітації співу соловейка.

Особливою ширістю, глибиною за змістом та драматизмом вражає «Солов'їний романс». Твір написаний у тричастинній формі з контрастною серединою і динамізованою (скороченою) репризою (*авасав*).

У крайніх частинах солоспіву виразно виявляються ознаки такої структури, як заспів – приспів (*ав*). І якщо в заспіві (*Andantino amabile*) у фортепіанній партії з'являються епізодичні мелодичні вставки, які імітують солов'їні трелі, то у приспіві (*Allegretto grazioso*) вже на повну силу лунає спів соловейка у вокальній партії засобами вокалізу, а у фортепіанній, як зазначає Л. Ніколаєва, «використовується прийом так званого “інструментального співу”» [3]. І тут стає очевидним, що композитор-поет А. Кос-Анатольський дуже шанобливо ставиться до поетичного слова, будує колоратурні пасажі не на розспівуванні окремих складів, а використовує лише один голосний „а”, який не пов'язаний з текстом...» [3], саме цей улюблений прийом композитора використано й у романсі «Соловей і троянда» та в інших солоспівах. На останніх тактах колоратурно-солов'їного вокалізу, у фортепіанній партії з'являються елементи звукозображальності, звуконаслідування (тремоло в басовому регістрі – передвісник бурі, воно обривається подвійною домінантою нон-акорда в тональності a-moll). Середня частина (*Agitato* «Та налетіла буря – чорна хмара») розпочинається бурхливо-тривожними акордовими фігураціями в тріольному викладі. На тлі остинато доміанти в лівій руці настирливо розвиваються хроматичні підголоски зі зміщеними тріольними акцентами в динамічному наростанні від *p* до *f*. Далі на фоні похмурого поступу

басових октав, у правій руці звучать фігурації, перервані паузами, як зойки, як безвихідь, що розчиняються у просвітленій трелі солов'я.

В останньому заспіві (а) в репрізі відбувається повернення до мрійливого стану. Він звучить вже в темпі *Allegretto amabile* просвітлено і з упевненістю, що «Колись поміж бузками ще защебечуть соловейки знов, що вернеться ще час отой весняний і солов'їна пісня про любов...».

Особливо яскраво відчувається український національний музично-пісенний колорит у знаковому для композитора соло-співі «Ой піду я межі гори». Тут і мальовничий гірський пейзаж – «смереків ліси, бори», і звуки музики на сільському святі, і почуття молодої бойківчанки... Усе це розмаїття образів втілено у двочастинній формі з варіантним розгортанням тем – рапсодійної, імпровізованої та коломийкової. Інструментальний супровід звучить повнозвучно, багатобарвно, оркестрово. Вже у фортепіанному вступі яскраво проявляється рапсодійність побудови, де епічний зачин переплітається з танцювально-коломийковою стихією, яка трансформується в *Allegro moderato* в блискучий колоратурно-фортепіанний вокаліз. Саме засобами вокалізу та «інструментального співу» імітується також і гра флюяри.

Неповторний стильовий почерк, яскрава образність, зумовлена поетичною основою, чітка національна визначеність, проста й доступна форма, мелодичне багатство, що базується на інтонаційній лексиці українського фольклору, щирість почуттів, відверта емоційність, органічне поєднання всіх елементів музичної мови, романтично-піднесене звучання – ось ті риси, які характеризують і цей твір зокрема, і всі солоспіви Анатолія Кос-Анатольського назагал.

Отже, можна зробити висновок, що А. Кос-Анатольський створив свій індивідуальний творчий стиль – українське *belcanto*, що завжди буде вирізняти його стильову манеру побудови вокальної композиції від почерку інших українських композиторів-піснярів. Солоспіви А. Кос-Анатольського – дзеркало його душі, із якої лине голос українського романтика, закоханого в життя.

Література

1. Козаренко О. В. Творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення національного музичного стилю. *Питання стилю і форми в музиці* : зб. ст. Львів: ЛНМА, 2001. 124 с.
 2. Конончук В. О. Пісенна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. ЛДМА ім. М. В. Лисенка. 2006. 15 с.
 3. Ніколаєва Л. Солоспіви Анатолія Кос-Анатольського як феномен української камерно-вокальної музики. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2010. № 1(29). С. 28–34.
 4. Терещенко А. К. Анатолій Кос-Анатольський. Київ: Музична Україна, 1986. 46 с.
-

СПЕЦИФІКА РОБОТИ НАД ВОКАЛЬНИМИ ТВОРАМИ КАЗИМИРА ЛЮБОМИРСЬКОГО В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОМУ КЛАСІ

Анастазій Чарльз Казимир Любомирський (1813–1871) – представник роду магнатів Любомирських, які протягом двох століть були власниками міста Рівного та займалися його розбудовою. Казимир – п'ятий князь із династії Любомирських, отримавши хорошу музичну освіту, займався музикою впродовж всього свого життя [3].

Навчався Казимир Любомирський спочатку в Рівному в місцевого капельмейстера, а згодом брав уроки у відомого педагога та віолончеліста, засновника віолончельної школи Й. Дотцауера в Дрездені. У Німеччині впродовж ХІХ сторіччя було популярним аматорське музикування в стилі бідермайер (термін походить від літературного персонажа Готліба Бідермайера), що сприяло появі багатьох камерних жанрів та на особливості тогочасної музичної мови певних творів. Тоді ж утворилося поняття «Hausmusik» – музика для виконання в побуті [4]. Видавалися перекладення оперних арій, симфонічних творів, посібники для навчання володіння інструментом (у побуті були популярні спінети, настільне фортепіано, гітара), що не могло не вплинути на формування молодого князя, його музичні смаки та інтереси.

У 1850-х роках Любомирський переїхав до Варшави, де відкрив власний музичний салон та став віцепрезидентом Товариства допомоги збіднілим музикантам. До Рівного Казимир повернувся у 1860-х роках. Музичний спадок Казимира Любомирського є цікавою сторінкою минулого нашої Батьківщини з традиціями, притаманними західному регіону.

Основний жанр його творчості – фортепіанні та вокальні мініатюри (60 опусів, із них 36 для голосу й фортепіано), які були своєрідним щоденником, де автор передавав враження від подорожей («Голос до берега Случа», «Відголос із-над Горині», «Швейцарська долина») та свої особисті настрої та переживання.

Вокальні твори, написані на тексти А. Міцкевича, Ф. Шиллера, Й. Залеського, Ф. Мюссе та власні вірші, представлені в жанрах пісні та романсу й охоплюють різну тематику – любовну лірику, духовну музику, пейзажні замальовки. У творах часто присутні українські персонажі, які були «композиторською інспірацією фольклорного тексту» [3].

Мелодика вокальних творів Любомирського достатньо різноманітна – типові романсові інтонації з орнаментикою, інтонації наближені до народних українських та польських наспівів. Партія фортепіано нескладна, гармонічна мова традиційна для середини ХІХ сторіччя. Варто відзначити чітку структурну організацію творів.

Уперше презентація нотного видання фортепіанних мініатюр композитора відбулася у м. Рівному, у залі камерної та органної музики (у костелі св. Антонія, фундатором якого був композитор) 28 серпня 2022 року. Це стало початком дослідження творчості Казимира Любомирського.

Розглянемо декілька вокальних творів композитора, які є в репертуарі студентів у рамках предмету «Концертмейстерський клас».

Пісня «O gwiazdeczka!» (сл. В. Зелінського) – це мініатюра-мазурка з філософськими роздумами про плинність людського життя, зі символами щасливого дитинства. Історично з мазуркою пов’язані три польські танці – мазур, оберек (різновид мазура з більш примхливим ритмічним малюнком і акцентом на третій долі кожного другого такту) і куяв’як (лірична, повільна мазурка, близька до вальсу). Риси останнього помітні в пісні.

Починається твір невеликим фортепіанним вступом. Багатопланова фактура вимагає опрацювання партії кожної руки окремо для досягнення різноманітності тембрального звучання у фактурних голосах. Звернемо увагу на примхливу ритміку – легке стакато на першу долю такту й акцентовану другу та на дозування акценту відповідно до загальної динаміки вступу. Важливо точно відтворити динамічну вказівку автора (крещендо до кінця вступу та фермату на останньому звуці, яка й відіграє роль затихання).

У роботі над твором концертмейстерові варто звернути увагу на те, що вокальна партія дублюється в партії акомпанементу,

тому важливо дотримуватися єдності фразування мелодичних побудов та емоційного наповнення твору. Особливу увагу варто приділити партії лівої руки, бо складністю для виконання є стрибки в межах трьох октав. Також слід точно відтворити всі штрихи та динамічні нюанси. Уваги вимагає і педалізація, яку автор детально виписав.

«Mazurek» (сл. В. Шимановського). Цей твір наближений до польського танцю оберек, за характером він жвавий і веселий. Написаний романс в тональності *Es-dur*, у простій тричастинній репризній формі. Невеличкий чотиритакт, в основі якого бурдонний бас, наче своєрідне запрошення до танцю. Важливо звернути увагу студента на вибір темпу, оскільки довгі тривалості у вступі перетворюються у примхливі ритми мазурки, а музична тканина ускладнюється мелізмами. Енергійний, блискучий танець з октавними злетами в мелодії та активною, пікантною ритмікою дає змогу концертмейстеру яскраво проявити себе.

Вступ написаний у формі періоду. Перед нами постає картина балу. Елегантні кавалери запрошують до танцю, дами реверансом відповідають згодою. Їхні теми утворюють діалог у різних регістрах, тому пропонується тембрально попрацювати зі звуком. На початковому етапі роботи над твором постає завдання правильного вибору аплікатури.

Перша частина романсу написана в тональності *E-dur*. Музичний матеріал побудований на діалогах між партіями. Акомпанемент відіграє роль не тільки гармонічної підтримки голосу, а й доповнює вокальну партію різноманітними нюансами – і це вимагає технічного опрацювання. Вокальна партія і супровід є єдиним музичним матеріалом, тому виконавцям потрібно звернути увагу на синхронність ансамблю, ритмічну точність. Складність виконання фортепіанної партії полягає у легатному виконанні октавних ходів із яскравим підйомом до кульмінації у кожній фразі. Певною виконавською трудностю є подвійні ноти і їх зв'язне виконання. Закінчується перша частина перегрою, яка повинна бути динамічною, яскравою. Виконання ускладнюється октавними стрибками в партії лівої руки.

Друга частина твору вносить контраст. Прозорий фортепіанний супровід із характерним ритмічним малюнком мазурки відіграє

роль гармонічної підтримки вокальної партії, яка має широкий діапазон, злети по звуках тризвуку, стрибки на широкі інтервали, мелізми та потребує майстерності вокаліста. Учасники ансамблю повинні продумати динамічний план, визначити кульмінацію. У цій частині багато агогічних авторських ремарок (*ad libitum, ritenuto, poco ritenuto* та ін.), детально прописаних у нотному тексті. В епізодах-переграх концертмейстер повинен яскраво, емоційно виконати соло, дотримуючись авторських штрихових вказівок. Невелика зв'язка – рух по звуках сі-бемоль мажорного тризвуку й розгорнута каденція у соліста приводить до репризи, що звучить в основній тональності й ґрунтується на початковому тематичному матеріалі.

Твір «Niepewnosć» (сл. А. Міцкевича) був присвячений дружині Зінаїді Любомирській, теплі почуття до якої композитор зберіг до кінця життя. Це своєрідне освідчення в коханні. Романс підкорює надзвичайною поетичністю музики, свіжістю та безпосередністю ліричної експресії, у ньому втілена світла й захоплива лірика.

Невеличкий інструментальний вступ, який складається з чотирьох тактів і тематично пов'язаний із вокальною партією, концертмейстерові треба заграти виразно, максимально зв'язно, динамічно продумано. Зі вступом голосу всі гармонічні вертикалі необхідно виконувати з динамічним рухом до основного змістовного акценту у вокальній фразі. Акомпанемент чутливо реагує на зміни в поетичному тексті. Концертмейстер повинен добре проінтонувати партію лівої руки, не переобтяжити акорди, які припадають на слабкі долі. Педаль у цьому творі гармонічна.

Вокальні твори Казимира Любомирського є цікавою сторінкою нашої музичної спадщини і можуть бути запропоновані не тільки до репертуару студентів музичних навчальних закладів, а й стати окрасою концертних сцен.

Література

1. Казимир Любомирський. Фортепіанні п'єси. Нотне видання. Ред.-упорядник С. Кульчинський. Рівне, 2022. 52 с.
 2. Козаренко О. Бідермаєр як актуальна стильова модель української музики. *Мистецтвознавство України*. 2009. Вип. 10. С. 86–88.
 3. Прокопович Т. Казимир Любомирський: композиторська творчість на пограниччі культур. Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht. Діалог мов – діалог культур. Україна і світ: X Міжнародна наукова Інтернет-конференція з україністики [Herausgegeben von O. Novikova, U. Schweier]. München: Verlag readbox unipress / Open Publishing LMU, 2020. С. 626-634.
 4. Цікурєнко Ж. В. Стиль бідермайєр у вокальному мистецтві: виконавський та навчальний контекст: кваліфікаційна робота. Кривий Ріг, 2020. 110 с.
-

ЧИТАННЯ А VISTA В ПРИЗМІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА ПОЛЬСЬКОЇ ШКОЛИ

Читання а vista для кожного піаніста-концертмейстера є чи не найважливішою навичкою в щоденній праці. Дефініція а vista (трапляється також «prima vista» або «a prima vista») походить з італійської мови та в дослівному перекладі означає «на перший погляд». У музичній термінології означає найперше виконання твору без попередньої підготовки, без попереднього ознайомлення з нотним текстом. Можливість та реалізація гри а vista на високому професійному рівні свідчить про досконалу освітню та практичну підготовку музиканта та про його великий практичний досвід.

Навичка читання а vista не є вродженою особливістю, це навичка, яку здобувають постійним читанням, регулярними вправами. Ефективність гри а vista залежить від практичного досвіду, а для розвитку вмінь швидкого читання а vista існують певні основи.

Важливою насамперед є регулярність вправлення на інструменті. Наш головний орган центральної нервової системи, а саме мозок, постійно розвивається під час реалізації вправ на концентрацію та пам'ять. Ефективне читання а vista вимагає стовідсоткової концентрації головного мозку, тому ми не можемо читати поспіль кілька годин за раз, бо цей процес буде спричиняти виснаження. Рекомендується робити короткі сесії вправ. А vista – це вправа на максимальну концентрацію і така концентрація вправляється.

Наступним важливим чинником розвитку читання з аркуша є поступовість. У кожній науці завжди починаємо з чогось елементарного, щоб зрозуміти складніше. У навчанні швидкого читання повинно бути поступове доходження до складніших речей, адже читання надто складного нотного тексту може бути пов'язане з втратою мотивації до навчання.

Ваговим етапом є самодисципліна. Для того щоб реалізувати регулярність практикування, потрібен самоконтроль.

Суть читання з аркуша полягає в основному не у швидкості читання, а у свідомості. Потрібно розуміти, що кожен музикант має практичний досвід різного рівня, і він в процесі читання має нам допомагати. Процес читання *a vista* розпочинається з аналізу тексту перед грою – швидкий огляд широкої площини тексту, орієнтація в тональності, фактурі, метрі. Перед початком гри стараємося реалізувати свідомий аналіз першого виконання, відчуття свого апарату, спостереження звичок та усунення напружень. Саме у цьому полягає суть свідомого планування виконання.

Для досягнення поступового розвитку ефективності сприйняття і виконавства мусять з'явитися певні правила при читанні *a vista*. Насамперед, випереджування погляду на такт до переду і мислення наперед, не можна дозволяти собі поправляти текст чи повторювати його. Таким чином відбувається розвиток такої навички, як розширення поля бачення.

Потрібне цілісне охоплення усього твору. Саме це вміння може сприяти усуненню звички повернення погляду назад. Бачення цілісності твору допомагає нам віднайти мотивацію до швидшого вивчення. Потрібно брати не зашвидкий темп та не надто важкий текст, коли вчимося, бо це є грубою методичною помилкою. Читання *a vista* не є змаганням, доказом цього факту слугує те, що немає конкурсів з читання *a vista*, тому що існує різний рівень умінь, навичок та підготовки конкурсантів.

Для розвитку уяви потрібне різноманіття вправ, а для розвитку певної навички необхідним є вправляння, повторюваність дій.

Потрібно застосовувати економію зайвих рухів. Під час читання з аркуша нотного тексту необхідно докласти зусиль, щоб не напружуватись, бо через це виникають додаткові проблеми: рівні пальці, не дуже зручна і не цілком обдумана аплікатура, непрактичні позиції рук. Потрібно старатися робити все натурально, природно. Теж не варто переносити постійно погляд із клавіатури на ноти заради економії часу та задля прочитання більшої кількості нотного тексту та якіснішого виконання твору.

Доречним є розвиток орієнтації та відчуття простору клавіатури. Для покращення орієнтації в «території» клавіатури рекомендовано вправи, що відомі всім піаністам – вправи на стрибки та зав'язування очей, гра в темноті.

У читанні а vista піаніст завжди має право на помилку, цього не потрібно боятися. Нотний текст може бути навантаженим, із густою фактурою. Найважливіше в цій ситуації виокремити потрібну кількість нотного тексту для збереження гармонії (бас, мелодія, основні акорди).

Одна з найважчих перепон у читанні з аркуша – необхідність навчитися завжди «йти» вперед, ніколи не повертатися назад, а аналіз виконаного твору варто робити вже після виконання твору, тоді ж запитувати: чому трапилися похибки і що потрібно зробити для того, щоб уникнути цих помилок.

Для ефективного розвитку читання з аркуша варто практикувати певні вправи на різні потреби. У збірці «Czytanie a vista w szkole muzycznej II stopnia» польських авторів Grzegorza Mania, Moniki Gardoń-Preinl представлена низка безцінних вправ для розвитку швидкого читання. Ці вправи розв'язують основну проблему в процесі читання з аркуша та вчать умінню випереджувати погляд, також допомагають піаністам виробляти швидкість та ефективність сприйняття.

Вправи для просторового відчуття клавіатури виробляють звичку випереджувати погляд та орієнтуватись у просторі фортепіано. Це насамперед стосується практикування ритмічних вправ. Наступним етапом буде відтворення тексту на трьох, чотирьох нотних станах (часто написані композитором оригінально). Подальші вправи стосуються практики слідування за партією іншого інструмента (інколи потрібно підіграти голос соліста-вокаліста чи інструменталіста). Черговими є вправи на транспозицію, на групування звуків в акордові одиниці, вправи на паралельний рух мелодичних ліній та на зміну регістрів та перекладання матеріалів між руками, вправи на великі інтервальні стрибки та на читання запису на додаткових лінійках, вправи на слідування за хроматичними змінами та змінами тональності та вправи з нерегулярним поділом і змінами метру, а також вправи

на реалізацію акордової фактури і на спрощення нотного тексту (іноді доцільніше упустити бас, щоб не робити великий стрибок; не виконати другорядні мелодичні підголоскові лінії, проте важливо тримати гармонію та мелодію; краще пропустити певні ноти, окрім звуку, ніж заграти неправильну гармонію чи фальшиві ноти) та вправи на доповнення акомпанементу у мисленні площини розвитку музичної думки та логіки гармонічного розвитку.

Отож, для розвитку практичних навичок читання з аркуша потрібен широкий спектр необхідних передумов психологічного налаштування й пов'язаних із ними фізіологічних позицій піаніста, а також надзвичайно важливим є комплекс різноманітних вправ на різні види практичних застосувань виконавської діяльності.

Література

1. Grzegorz Mania, Monika Gardoń-Preinl. Czytanie a vista w szkole muzycznej II stopnia. Część I. Polskie wydawnictwo Muzyczne. Kraków 2020 r. 112 s.
 2. Grzegorz Mania, Monika Gardoń-Preinl. Czytanie a vista w szkole muzycznej II stopnia. Część II. Polskie wydawnictwo Muzyczne. Kraków 2020 r. 144 s.
 3. Grzegorz Mania, Monika Gardoń-Preinl. Czytanie a vista w szkole muzycznej II stopnia. Część III. Polskie wydawnictwo Muzyczne. Kraków 2022 r. 188 s.
-

**СУЧАСНА ТРАНСФОРМАЦІЯ ПРОФЕСІЇ
ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА:
КОУЧ ВОКАЛІСТІВ**

Напевно, ніхто не стане сперечатися з твердженням, що темп життя у XXI столітті продовжує невпинно зростати. З'являються все нові й нові засоби комунікації, вже не хвили, а цунамі інформації. Це відбувається в усіх сферах життя й у мистецтві, внаслідок чого на перший план для спеціаліста будь-якої галузі висувається вміння не тільки вчитися, але й постійно перевчатися.

Того, що ми пізнали 10–20–30 років тому, стає категорично недостатньо в сучасних умовах, а ми ж, на моє переконання, маємо навчити людей працювати не тільки сьогодні-завтра, але й вказати їм напрямки, за якими їм доведеться працювати після-завтра.

Природно, що освіта переважно є інерційною і реагує на зміну вимог реального життя з деяким запізненням. Головним завданням є намагання звести це відставання до мінімуму. Навчальний процес, аби бути ефективним, мусить трансформуватися відповідно до вимог, які висуває життя, а задля того, треба, перш за все, спробувати зрозуміти, як же змінилися ці вимоги до концертмейстера-піаніста у світі за останні кілька десятиліть.

Актуальність обговорення цього питання мені підтвердили наші випускниці Ірина Ніколаєва, Тетяна Дранчук, Аліна Шевченко, які давно й успішно працюють за кордоном. Вони також надали певну інформацію у світлі свого практичного досвіду.

Отже, вимоги до піаніста-корепетитора змінилися суттєво і практично призвели до виникнення майже нової професії – вокального коуча, тренера-репетитора співаків.

Понад те, спеціалістів саме такого профілю вже цілеспрямовано готують, наприклад, у Відні в приватному інституті мистецтв. Навчання триває шість років, відразу є розподіл щодо спеціалізації на камерно-вокальну і оперну музику. Вивчають колосальну кількість відповідних творів, і відбувається постійне

тренування, зокрема в прийомах читання з аркуша різної фактури відразу в темпі, якого вимагає вокальна партія.

Традиційне розуміння ролі піаніста в класі вокалу (неважливо, у навчальному закладі чи оперному театрі) як людини, яка вивчає з співаком нотний матеріал вокальної партії, контролює правильність інтонації і ритму, суттєво і досить специфічно ускладнилося. Адже більшість вокалістів тепер вчить нотний текст не біля рояля, а з навушниками у вухах, прослуховуючи численні й легко доступні тепер записи і дивлячись у ноти твору.

В інтернеті, за бажання, можна знайти також «мінусовки» більшості репертуарних творів світової вокальної літератури (окремо записаний фортепіанний акомпанемент, а також варіанти типу «караоке» з накладанням тексту), а щодо оперних арій – і «мінусовки» оркестрові.

Крім того, «просунуті» комп'ютерні нотні програми типу останніх версій Finale чи MusScore дозволяють легко відсканувати, або набрати потрібні ноти, транспонувати їх у будь-яку бажану тональність, розкласти на потрібний склад інструментів і відтворити. Ті останні версії «розуміють» і виконують навіть такі позначки, як, наприклад, «*rit.*». А також відтворюють зміну динаміки, штрихи, грають мелізми і т.д.

Отже, тепер «просто» піаніст, який бачить перед собою головним чином свої два рядки в партитурі й здатний їх кваліфіковано відтворити, більш-менш приблизно орієнтуючись у вокальній партії, щоб бути в ансамблі, часто стає практично непотрібним навіть для процесу початкового вивчення твору.

Це зовсім не означає, що вимоги до його суто піаністичної кваліфікації і музичної ерудиції зменшилися, як і вимоги до його здатності контролювати і за необхідності спрямовувати дії сівака. Навпаки, власне, оці останні вимоги до знання піаністом, який працює з вокалістами, специфічних проблем, пов'язаних із третім (тобто першим вокальним) рядком партитури камерного чи оперного твору, істотно зросли в деяких аспектах.

Підкреслю, що це не стосується чисто технологічних проблем вокалу чи процесу постановки голосу (хоча досвідчений та обдарований вокальним слухом піаніст-концертмейстер нерідко

здатний дати співаку корисну пораду і в цьому плані не менше компетентний від спеціаліста-вокаліста.

То які ж це вимоги і в чому полягає роль такого піаніста-коуча?

Першою і головною є проблема знання, чи, незнання нашими людьми іноземних мов у пристойному обсязі.

Співаки-академісти зіштовхнулися при падінні «залізної завіси» з цією проблемою, так би мовити, всебічно і жорстоко. Адже прийняте у всьому світі виконання вокальних творів переважно мовою оригіналу (опер перш за все), робить недостатнім навіть ґрунтовне знання однієї-двох (скажімо, англійської і італійської) іноземних мов. Як мінімум, потрібно ще орієнтуватися в німецькій і французькій (якими озвучується величезна частина оперно-ораторіальної і камерно-вокальної музики). Додамо, про всяк випадок, іспанську.

Понад те, для якісного співу іноземними мовами не так важливо знання граматики тієї чи іншої мови, як досконале володіння її фонетичними особливостями. І це ще не все! Справа в тім, що існує специфіка вимови французькою та німецькою мовами в академічному співі, що помітно відрізняється від розмовної у тих же мовах. Якраз цим займаються у згаданому вже віденському закладі.

А щодо італійської, то треба мати на увазі, що в Італії, крім літературної мови, існує ще 16 різних діалектів. Наприклад, Турідду зі «Сільської честі» співає свою «сициліану» відповідно сицилійським діалектом. А популярні й у нас неаполітанські пісні друкуються в самій Італії з перекладом...італійською мовою! Тексти ж багатьох репертуарних опер написані 200–100 років тому і, за свідченням режисера Джузеппе Вішілія, який здійснив низку постановок у нашому оперному театрі, далеко не завжди самі італійські співаки досконало їх розуміють...

Так само неможливо заперечувати, що у навчальному процесі студентів-вокалістів має сенс вивчення творів іноземних авторів тільки мовами оригіналу. Адже на будь-якому прослуховуванні в театральній-концертній організації чи, тим більше, для виступу на значущому конкурсі (а шлях до визнання і кар'єрного зростання для більшості молодих співаків лежить поки що тільки

через них) виконання творів на мові оригіналу є неодмінною вимогою. І коректність («чистота») вимови є однією з чинних складових оцінки професійного рівня співака.

А на кого ж насправді припадає завдання прочитання тексту (і переклад!) іноземною мовою і контроль за якістю вимови в оперному театрі чи у класі вокалу? Звичайно, в оперному театрі при постановці опери іноземною мовою, як правило, для початку текст начитує виконавцям (і концертмейстерам!) спеціаліст-лінгвіст. Так само в навчальному закладі, перше, що мав би зробити студент, приступаючи до вивчення твору іноземною мовою, якою він достатньо мірою не володіє, – це звернутися до відповідного фахівця на кафедрі іноземних мов по дослівний переклад і правильне прочитання тексту. Але, як доводить сумна практика, дуже мало хто це робить.

І навіть якщо це зроблено, надалі вокаліст залишається вже під контролем тільки свого вірного друга піаніста-концертмейстера під час уроку.

Отже, нині від піаніста, який має бажання серйозно працювати з вокалістами, вимагають, крім, як звичайно, високопрофесійного володіння власним інструментом, дві головні речі, а саме: знання специфіки вокалу і технологічних завдань вокаліста в кожній конкретній стилістиці, жанровій та історичній, а також знання мов, якими ці твори виконують.

Зрозуміло, що неможливо осягнути неосяжне – трудно бути однаково висококваліфікованим спеціалістом у всіх жанрах і стилях і достатньо глибоко знати пів десятка іноземних мов. Саме тому вокальні «коучі», як правило, мають досить вузьку спеціалізацію. Наприклад, хтось готує з вокалістами партії з опер італійських веристів, інший – вивчає зі співаками пісенну творчість німецьких романтиків.

Які ж засоби вирішення цих проблем хочеться запропонувати?

По-перше, ввести як обов'язкову умову хоча б на одному із заліків на молодших курсах виконання «самостійного» твору мовою оригіналу (італійською, німецькою, французькою, іспанською, англійською). Не мав би заперечень і щодо польської.

Адже бодай одну з 4-х вищеназваних студенти-піаністи вивчають в академії! Та й у школі мали би вчити або ту саму, або іншу...

Або ж запровадити ту саму вимогу під час складання заліку з концпрактики на 4 курсі!

Друге. Мені абсолютно незрозуміла практика виконання у навчальному процесі концертмейстерського класу сцен з опер, скажімо «Фауст», «Кармен», «Аїда», «Дон-Жуан» і т.д. з використанням перекладу. Зараз у більшості оперних театрів України їх виконують в оригіналі, і саме так їх вивчають студенти-вокалісти в оперних класах і студіях. Так, звичайно, це ставить нові завдання і перед викладачами. А як може бути інакше?

Отже, вважаю необхідним і практично доцільним вивчення всіх сцен з опер саме мовою оригіналу. Гугл-перекладач, аудіо- і відеозаписи, а також відповідні спеціалісти-лінгвісти, які працюють на тому ж третьому поверсі нашої академії, мали б у цьому допомогти.

Відомості про авторів

Асталаш Габрієла – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М. В. Лисенка, м. Львів

Басса Оксана – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувачка кафедри концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка, м. Львів

Боднар Тетяна – викладач, концертмейстер фортепіанного відділу об'єднання музичних шкіл імені Міхала Спісака, м. Домброва-Гурнича, Польща

Бучковська Марина – викладач-методист Дрогобицького музичного фахового коледжу імені Василя Барвінського, м. Дрогобич

Вишневська Ірина – викладач вищої категорії, методист відокремленого структурного підрозділу Рівненського музичного фахового коледжу РДГУ, м. Рівне

Гавалюк Роксоляна – викладач вищої категорії, методист ЛМФК імені С. Людкевича, м. Львів

Грабовська Оксана – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ЛНМА імені М. В. Лисенка, м. Львів

Дика Ніна – кандидат мистецтвознавства, доктор філософії (Ph. D), доцент, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано і кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М.В. Лисенка, м. Львів

Дранчук Тетяна – аспірантка ПНУ імені В. Стефаніка (наукова керівник – доктор мистецтвознавства, професорка В. Г. Дутчак), концертмейстер Оперного Театру м. Грац (Австрія)

Дутчак Віолетта – доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва ПНУ імені Василя Стефаніка, м. Івано-Франківськ

Єфіменко Аделіна – доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка, завідувачка кафедри мистецтвознавства філософського факультету Українського Вільного університету, Lehrbeauftragte: Ludwig-Maximilians-Universität (LMU) München, Hochschule für Musik und Theater München (НМТМ), м. Львів – м. Мюнхен

Жишкович Мирослава – кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри академічного співу ЛНМА ім. М. В. Лисенка, м. Львів

Звір Марія – магістрантка спеціальності «Естрадний спів» РДГУ, м. Рівне

Зубко Наталія – ст. викладач кафедри спеціального фортепіано, концертмейстер кафедри скрипки ЛМНА імені М. В. Лисенка, м. Львів

Ільчук Аліна – співачка, викладач вокалу, засновниця Академії музичного мистецтва м. Сакраменто, членкиня Національної асоціації викладачів вокалу США, м. Сакраменто, США

Карась Ганна – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри методики музичного виховання та диригування ПНУ імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ

Кияновська Любов – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондентка АМУ, академік Academia Europaea, завідувачка кафедри історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка, м. Львів

Коваль Ольга – асистентка-стажистка у ЛНМА імені М. В. Лисенка, концертмейстер ЛДМЛ імені С. Крушельницької, м. Львів

Когут-Ванькович Ореста – заслужена діячка мистецтв, професор кафедри скрипки ЛНМА імені М. В. Лисенка, м. Львів

Кожушко Лариса – старша викладач вищої категорії ДМШ, м. Рава-Руська

Конюх Марта – концертмейстер ЛДМЛ ім. С. Крушельницької, асистент кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка, м. Львів

Коструба Лілія – заслужена артистка України, старша викладач кафедри академічного співу ЛНМА ім. М. В. Лисенка, м. Львів

Липецька Марія – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка, м. Львів

Лукашова Тетяна – викладач-методист, концертмейстер вищої категорії КЗ ЛОР ЛМФК імені С. Людкевича, м. Львів

Макара Марія – доцент, професор кафедри концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка, м. Львів

Молчанова Тетяна – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка, м. Львів

Назар-Шевчук Лілія – кандидат мистецтвознавства, Ph. D., доцент, доцент кафедри історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка, м. Львів

Ревакович Наталія – кандидат мистецтвознавства, викладач фортепіанного відділу об'єднання державних музичних шкіл № 1 у Варшаві, м. Варшава, Польща

Сікалова Олена – доцент кафедри концертмейстерства НМАУ, м. Київ

Сметана Оксана – старша викладач Інституту мистецтв РДГУ, м. Рівне

Фарина Наталія – народна артистка України, професор кафедри естрадної музики Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне

Чібісов Володимир – старший викладач кафедри академічного співу ЛНМА ім. М. В. Лисенка, м. Львів

Чучман Василь – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка, м. Львів

Шишкіна Августа – концертмейстер кафедри музики факультету педагогіки, психології та соціальної роботи ЧНУ імені Юрія Федьковича, старша викладач та концертмейстер КБУ ДМШ № 2, м. Чернівці

Шутко Дар'я – аспірантка першого року навчання кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ (наукова керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри концертмейстерства НМАУ О. В. Осока), м. Київ

Яловенко Ольга – аспірантка кафедри історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка, солістка опери м. Детройт (США)

Ярмолевич Андрій – член Товариства збереження української спадщини Північної Каліфорнії, м. Сакраменто (США)

Науково-методичне видання

**КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ:
ІСТОРІЯ, ПЕРСОНАЛІЇ, МЕТОДИКА**

**Науково-методичний збірник:
статті та матеріали**

Комп'ютерний набір
Оксана БАССА

Технічний редактор і верстка
Тарас ТЕТЮК

Авторський текст збережено.

Відповідальність за точність викладених фактів несе автор.



Г Е Л Ь В Е Т И К А
ВИДАВНИЧИЙ ДІМ

WWW.HELVETICA.UA

Підписано до друку 22.02.2024 р. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Цифровий друк. Гарнітура Times.
Ум. друк. арк. 13,72. Наклад 50.
Замовлення № 0224-022. Віддруковано з готового
оригінал-макета у друкарні ТакиБук.

Видавництво: Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1
тел.: +38 (095) 559-45-45, e-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво ДК № 7623 від 22.06.2022 р.