

Міністерство культури та інформаційної політики України
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені М. В. Лисенка
Кафедра камерного ансамблю та квартету
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

*До 70-річчя діяльності
кафедри камерного ансамблю та квартету
ЛНМА імені М. В. Лисенка*

**КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ
АНСАМБЛЬ:
УКРАЇНСЬКИЙ ТА СВІТОВИЙ ВИМІР**

Матеріали
Міжнародної науково-практичної конференції
7–8 грудня 2022 року — Львів, Україна

Ministry of culture and information policy of Ukraine
LVIV NATIONAL MUSIC ACADEMY
named after M. Lysenko
Department of chamber ensemble and quartet
NATIONAL ACADEMY OF ARTS OF UKRAINE
**CHAMBER AND INSTRUMENTAL
ENSEMBLE:
UKRAINIAN AND GLOBAL DIMENSION**
Proceedings of the
International scientific and practical conference
December 7-8, 2022 — Lviv, Ukraine

Київ
Каравела
2023

УДК 78.751, 78.491

DOI: 10.32782/978-966-8019-28-9

К 18

Рекомендовано до друку Вченою радою Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (протокол № 7 від 31.08.2023 р.)

Редакційна колегія:

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

Ольга КАТРИЧ – заслужений діяч мистецтв України, професор, доктор філософії, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ЛНМА імені М. В. Лисенка, Вчений секретар Вченої ради, завідувач відділу асистентури-стажування, аспірантури та докторантури

Віктор КАМИНСЬКИЙ – лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, проректор з наукової роботи, професор, голова Львівської організації Національної спілки композиторів України

Андрій КАРПЯК – доктор мистецтвознавства, професор

Любов КИЯНОВСЬКА – доктор мистецтвознавства, професор

Лідія МЕЛЬНИК – доктор мистецтвознавства, професор

Тетяна МОЛЧАНОВА – доктор мистецтвознавства, професор

Алла ТЕРЕЩЕНКО – доктор мистецтвознавства, професор

Ольга ШУМІЛІНА – доктор мистецтвознавства, доцент

Надія ЯРЕМКО – доктор мистецтвознавства, професор

Рецензенти:

Маріанна КОПИЦЯ – доктор мистецтвознавства, професор

Богдан СЮТА – доктор мистецтвознавства, професор

Лідія МЕЛЬНИК – доктор мистецтвознавства, професор

Науковий редактор-упорядник

Ніна ДИКА – кандидат мистецтвознавства (Ph.D.), доцент

Літературний редактор

Марія КАШУБА – доктор філософських наук, професор

Відповідальність за точність викладених фактів несе автор.

Всі права застережено – All rights reserved

В оформленні обкладинки використана авторська робота фотомитця

Лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка

Василя Пилип'юка

К 18 Камерно-інструментальний ансамбль: український та світовий вимір : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, 7–8 грудня 2022 року / Гол. ред. І. Пилатюк, наук. ред.-упоряд. Н. Дика. Київ : Каравела, 2023. 272 с.

DOI: 10.32782/978-966-8019-28-9

ISBN 978-966-8019-28-9

УДК 78.751, 78.491

© ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2023

ISBN 978-966-8019-28-9

© Видавництво «Каравела», 2023

ЗМІСТ

Ігор Пилатюк	
Від головного редактора.....	11
Привітання учасникам Конференції	13
Від Редколегії.....	37

**МАТЕРІАЛИ
КОНФЕРЕНЦІЇ***Пленарне засідання*

Любов Кияновська (Львів, Україна)	
Суспільно-політичні виміри камерно-інструментальної музики	39
Алла Терещенко (Київ, Україна)	
Шлях до визнання. Початок (про інструменталістів львівської музичної школи)	42
Олена Пилатюк (Львів, Україна)	
Проблематика першовиконання музичного твору: погляди, думки, смисли (за матеріалами інтерв'ю з професоркою М. Ю. Угляр-Крих)	49
Ольга Кушнірук (Кембридж, Велика Британія)	
Українська музика в досліджен- нях зарубіжних вчених	58
Ніна Дика (Львів, Україна)	
Український вимір камерна- листики сучасності: піаніст Олег Криштальський	62
Артур Микитка (Львів, Україна)	
Львівський камерний оркестр «Академія» і піаністи.....	69

CONTENT

Ihor Pylatiuk	
From the Chief Editor	12
Greetings to the participants of the Conference	13
From the Editorial Board.....	37

**PROCEEDINGS
OF THE CONFERENCE***Plenary session*

Liubov Kyianovska (Lviv, Ukraine)	
Socio-political dimensions of chamber-instrumental music	39
Alla Tereshchenko (Kyiv, Ukraine)	
The way to recognition. Beginning (about the instru- mentalists of the Lviv Music School)	42
Olena Pylatyuk (Lviv, Ukraine)	
Problems of the first performance of a musical work: views, thoughts, meanings (based on the interview materials with Professor M. Yu. Uglyar-Krykh)	49
Olga Kushniruk (Cambridge, Great Britain)	
Ukrainian music in the studies of foreign scientists	58
Nina Dyka (Lviv, Ukraine)	
The Ukrainian dimension of contemporary chamber music: pianist Oleh Kryshchalskyi.....	62
Artur Mykytka (Lviv, Ukraine)	
Lviv Chamber Orchestra "Academy" and pianists	69

- Ірина Польська**
(Харків, Україна)
Камерна музика в осінньому
концертному сезоні Відня.....84
- Тетяна Слюсар**
(Львів, Україна)
Сучасний погляд на педаго-
гічний стиль професора
Олександра Ейдельмана.....86
- Оксана Рапіта**
(Львів, Україна),
Мирослав Драган
(Львів, Україна)
На пошану С. Людкевичу.
Пам'яті Я. Якубяка.....89
- Анастасія Кравченко**
(Київ, Україна –
Резенбург, Німеччина)
Камерно-інструментальне
мистецтво та арт-блокчейн:
Евристичний потенціал теорії
інтермедіальності.....93
- Наталія Свиріденко**
(Київ, Україна)
«Незвичне тріо», або Тріо
імені Д. Бортнянського98
- Назарій Пилатюк**
(Україна, Київ-Львів)
Друга українська рапсодія
«Думка – шумка»,
ор. 18 Миколи Лисенка:
скрипкові версії.....103
- Тетяна Молчанова**
(Львів, Україна)
Творчий проєкт «Маловідомі
жінки-композиторки» як важ-
ливий чинник навчання піаністів
у класах концертмейстерства і
камерного ансамблю 111
- Iryna Polska**
(Kharkiv, Ukraine)
Chamber music in the autumn
concert season of Vienna.....84
- Tetiana Sliusar**
(Lviv, Ukraine)
A modern view of professor
Oleksandr Eidelman pedagogical
style86
- Oksana Rapita**
(Lviv, Ukraine),
Myroslav Drahan
(Lviv, Ukraine)
In honor of S. Liudkevych.
In memory of Ya. Yakubiak89
- Anastasiia Kravchenko**
(Kyiv, Ukraine –
Resenburg, Germany)
Chamber-instrumental art and
art-blockchain: The heuristic
potential of the theory of inter-
mediality93
- Nataliia Svyrydenko**
(Kyiv, Ukraine)
"Unusual Trio", or
D. Bortnianskyi Trio98
- Nazarii Pylatiuk**
(Ukraine, Kyiv-Lviv)
The second Ukrainian rhapsody
"Dumka - Shumka",
Or. 18 Mykola Lysenko:
violin versions 103
- Tetiana Molchanova**
(Lviv, Ukraine)
Creative project "Little-known
female composers" as an impor-
tant factor in the training of
pianists in concertmaster and
chamber ensemble classes 111

- Ольга Зав'ялова**
(Суми, Україна)
- Олександр Стахевич**
(Суми, Україна)
Питання генеалогії камерно-інструментального ансамблю: нові виміри 114
- Віолетта Дутчак**
(Івано-Франківськ, Україна)
Бандура в інструментальному ансамблі: традиції та інновації 118
- Юрій Соколовський**
(Львів, Україна)
Особливості роботи над інтерпретаційним втіленням авторського задуму 125
- Богдана Фроляк**
(Львів, Україна)
Українська композиторка Ганна Гаврилець. Камерність як ознака світовідчуття її творчості 129
- Марія Макара**
(Львів, Україна)
Тетяна Лагола. Сторінки з власного архіву піаністки.. 138
- Володимир Сивохіп**
(Львів, Україна)
Перший воєнний місяць і львівська камералістика: музи не мовчать..... 142
- Віра Сумарокова**
(Київ, Україна)
Київські віолончелісти-ансамблїсти: історія та сучасність.. 145
- Андрій Карпяк**
(Львів, Україна)
Першовиконавці камерних флейтових творів Й. С. Баха..... 149
- Olga Zavalova**
(Sumy, Ukraine)
- Oleksandr Stakhevych**
(Sumy, Ukraine)
Questions of the genealogy of the chamber-instrumental ensemble: new dimensions.... 114
- Violetta Dutchak**
(Ivano-Frankivsk, Ukraine)
Bandura in the instrumental ensemble: traditions and innovations 118
- Yuriy Sokolovskyi**
(Lviv, Ukraine)
Peculiarities of work on the interpretive embodiment of the author's idea 125
- Bohdana Froliak**
(Lviv, Ukraine)
Ukrainian composer Hanna Havrylets. Chamberness as a sign of the worldview of her work..... 129
- Maria Makara**
(Lviv, Ukraine)
Tetiana Lagola. Pages from the pianist's own archive 138
- Volodymyr Syvokhip**
(Lviv, Ukraine)
The first war month and Lviv cameralistics: the muses are not silent..... 142
- Vira Sumarokova**
(Kyiv, Ukraine)
Kyiv cellist-ensemble players: history and modernity 145
- Andrii Karpiak**
(Lviv, Ukraine)
First performers of JS Bach's chamber flute works..... 149

Ореста Ремешило-Рибчинська
(Львів, Україна)

Вплив соціуму та архітектурного середовища Львова другої пол. ХХ ст. на творців і виконавців симфонічного й камерного жанрів (на прикладі творчості братів Ігоря і Тараса Ремешило) 153

Валентина Кузик
(Київ, Україна)

З композиторської скрині. Камерно-інструментальний доробок Богдани-Марії Фільц (до 90-річчя композиторки) .. 160

Oresta Remeshylo-Rybychynska
(Lviv, Ukraine)

Influence of society and architectural environment of Lviv in the second half of the 20th century on the creators and performers of the symphonic and chamber genres (on the example of the work of the brothers Igor and Taras Remeshylo)..... 153

Valentyna Kuzyk
(Kyiv, Ukraine)

From the composer's chest. Chamber-instrumental work by Bohdana-Mariia Filts (for the composer's 90th birthday)..... 160

Робоче засідання

Вікторія Андрієвська
(Львів, Україна)

Володимир Флис, Дезідерій Задор, Анджей Нікодемівич. Від академізації традицій до авангардизму. Львівський камерно-інструментальний ансамбль 1950–60 рр. 170

Ірина Антонюк
(Львів, Україна)

Віднайдені пам'ятки як джерело дослідження камерно-інструментальної творчості минулого Львова 174

Габрієла Асталаш
(Львів, Україна)

Соната для скрипки і фортепіано Е. Гранадоса в аспекті національної парадигми творчості митця 179

Working session

Viktoriia Andriievska
(Lviv, Ukraine)

Volodymyr Flys, Desiderii Zador, Andrzej Nikodemovych. From academization of traditions to avant-garde. Lviv chamber-instrumental ensemble of 1950–60..... 170

Iryna Antoniuk
(Lviv, Ukraine)

Founded monuments as a source of studies of chamber-instrumental creativity of Lviv's past 174

Gabriela Astalosh
(Lviv, Ukraine)

Sonata for violin and piano by E. Granados in the aspect of the national paradigm of the artist's work 179

Оксана Басса

(Львів, Україна)

Творча діяльність тріо у складі
Т. Лаголи – Б. Бонковського –
В. Третяка в контексті розвитку
української культури
XX ст. 183

Наталія Бурштинська

(Львів, Україна)

Львівська віолончельна школа
XX – початку XXI століття
(за матеріалами інтерв'ю з про-
фесором Ю. Є. Ланюком) ... 187

Руслана Ваврик

(Львів, Україна)

Новітні твори в українській
камерно-інструментальній
музиці (на прикладі Сюїти для
флейти і фортепіано «Танцюючі
у вогні» Ілони Ельтек) 193

Наталія Вакула

(Львів, Україна)

Жінки-композиторки
в камерній музиці 196

Галина Глазунова

(Київ, Україна)

Місце камерно-ансамблевого
виконавства у творчості
Е. Грига 201

Петро Довгань

(Львів, Україна)

Наталія Зубко

(Львів, Україна)

Невідомі твори С. Людкевича:
Чабарашки № 2
та Чабарашки № 3 для
фортепіано в 4 руки..... 205

Oksana Bassa

(Lviv, Ukraine)

The creative activity of the
T. Lagola, B. Bonkovskyi,
V. Tretiak in the context of
the development of Ukrainian
culture of the 20th century 183

Natalia Burshtynska

(Lviv, Ukraine)

Lviv cello school of the 20th and
the beginning of the 21st century
(based on an interview with
Professor Yu. E. Laniuk) 187

Ruslana Vavryk

(Lviv, Ukraine)

The latest works in Ukrainian
chamber and instrumental music
(for example, Suites for flute
and piano "Dancing in the Fire"
by Ilona Eltek)..... 193

Nataliia Vakula

(Lviv, Ukraine)

Female composers in chamber
music 196

Halyna Hlazunova

(Kyiv, Ukraine)

The place of chamber-ensemble
performance in E. Grieg
creativity 201

Petro Dovhan

(Lviv, Ukraine)

Natalia Zubko

(Lviv, Ukraine)

Unknown works of S. Lyudke-
vych: Chabarashky No. 2 and
Chabarashky No. 3 for piano
for 4 hands..... 205

Жень Цзяці

(Львів, Україна – Китай)

Процес становлення національних ансамблів – унікальної форми інструментальної музики Китаю.....207

Зеновія Жмуркевич

(Львів, Україна)

Фортепіанні дуети в обробці Оксани Стечишин: аспекти національної концепції розвитку музичної культури211

Людмила Закопєць

(Львів, Україна)

Інтеграція української молоді в європейську музичну спільноту. Міжнародний форум піаністів у Польщі214

Наталія Зубко

(Львів, Україна)

Халіса Гумецька.
Творчий портрет218

Марта Карапінка

(Львів, Україна)

Альтова соната оп.72
Валентина Бібіка як зразок монологічної драматургії в камерній музиці223

Надія Карп'як

(Львів, Україна)

Особливості камерного музичування в старших класах мистецьких шкіл225

Ореста Когут-Ванькович

(Львів, Україна)

Згадуючи про піаністку Дарію Філаретівну Колесу-Залеську227

Zhen Jiaqi

(Lviv, Ukraine – China)

The process of formation of national ensembles – a unique form of Chinese instrumental music207

Zenoviia Zhmurkevych

(Lviv, Ukraine)

Piano duets arranged by Oksana Stechyshyn: aspects of the national concept of musical culture development211

Liudmyla Zakopets

(Lviv, Ukraine)

Integration of Ukrainian youth into the European musical community. International forum of pianists in Poland.....214

Nataliia Zubko

(Lviv, Ukraine)

Khalisa Humetska.
Creative portrait.....218

Marta Karapinka

(Lviv, Ukraine)

Valentina Bibik's Viola Sonata op. 72 as an example of monologue drama in chamber music.....223

Nadiia Karpiak

(Lviv, Ukraine)

Peculiarities of chamber music making in senior classes of art schools.....225

Oresta Kohut-Vankovych

(Lviv, Ukraine)

Remembering the pianist Daria Filaretivna Kolessa-Zalieska.....227

- Наталія Лаврик**
(Одеса, Україна)
Відкриття забутих творів
європейських композиторів . 230
- Марія Липецька**
(Львів, Україна)
Камерно-інструментальний
дует Олександра Деркач –
Тетяна Лагола 233
- Тетяна Лисенко-Дідула**
(Львів, Україна)
Тембрально-сонористичні
властивості вокального співу
у творах камерного та симфо-
нічного жанрів (за матеріалами
інтерв'ю з професором
Юрієм Луцівим) 236
- Тетяна Моргунова**
(Київ, Україна)
Камерно-інструментальна
музика Моріса Равеля
як основа драматургії фільму
«Серце взимку» 238
- Олександра Німилевич**
(Дрогобич, Україна)
Дзвенислава Левицька-
Стернюк: палітра камерно-
ансамблевого виконавства .. 241
- Оксана Письменна**
(Львів, Україна)
Галина Новицька
(Борислав, Україна)
Зародження та розвиток
жанру камерно-інструменталь-
ного ансамблю в Україні
в XVII–XIX століття 245
- Антон Пославський**
(Львів, Україна)
Інструменталізм як вияв
музичного мислення 247
- Natalia Lavryk**
(Odesa, Ukraine)
Discovery of forgotten works
of European composers 230
- Mariia Lypetska**
(Lviv, Ukraine)
Oleksandra Derkach and Tetiana
Lagola chamber-instrumental
duet 233
- Tetiana Lysenko-Didula**
(Lviv, Ukraine)
Timbral and sonoristic properties
of vocal singing in the works
of chamber and symphonic
genres (based on the materials
of an interview with Professor
Yurii Lutsiv) 236
- Tetiana Morhunova**
(Kyiv, Ukraine)
Chamber and instrumental
music of Maurice Ravel as
the basis of the drama of
the film "Heart in Winter" 238
- Oleksandra Nimylovych**
(Drohobych, Ukraine)
Dzvenyslava Levytska-Sterniuk:
palette of chamber-ensemble
performance 241
- Oksana Pysmenna**
(Lviv, Ukraine)
Halyna Novytska
(Boryslav, Ukraine)
The origin and development
of the chamber-instrumental
ensemble genre in Ukraine
in the 17th–19th centuries 245
- Anton Poslavskiy**
(Lviv, Ukraine)
Instrumentalism as a manifesta-
tion of musical thinking 247

Ірина Рябчун (Київ, Україна) Стильовий полілог у камерній творчості Ніколаоса Скалкотаса.....250	Iryna Riabchun (Kyiv, Ukraine) A stylish polylogue in chamber work by Nikolaos Skalkotas250
Анна Станько (Львів, Україна) Багатогранність артистичної постаті скрипальки Тетяни Шуп'яної.....254	Anna Stanko (Lviv, Ukraine) The versatility of the artistic figure of the violinist Tetiana Shupiana254
Володимир Старко (Львів, Україна) Фагот у камерно-інструмен- тальних творах українських композиторів257	Volodymyr Starko (Lviv, Ukraine) Bassoon in chamber- instrumental works of Ukrainian composers.....257
Олена Старко (Львів, Україна) Творчий доробок Жанни Колодуб у камерно- інструментальному жанрі ...259	Olena Starko (Lviv, Ukraine) Zhanna Kolodub's creative work in the chamber- instrumental genre259
Орися Стецяк (Львів, Україна) Творча постать Наталії Іванівни Мариняко263	Orysia Stetsiak (Lviv, Ukraine) The creative figure of Nataliia Ivanivna Maryniako.....263
Тетяна Фішер (Львів, Україна) До історії струнного квартету Володимира Цісика – першого українського професійного квар- тету східної Галичини266	Tetiana Fisher (Lviv, Ukraine) To the history of Volodymyr Cisyk's string quartet – the first Ukrainian professional quartet of eastern Galicia266
Чжан Цзеї (Львів, Україна – Китай) Новаторство Гонг Сяотін у камерно-інструментальному ансамблі «Лан, з іншого боку»269	Zhang Jie (Lviv, Ukraine – China) Gong Xiaoting's innovation in the chamber-instrumental ensemble "Lan, on the other side"269
	SUMMARY271

ВІД ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА



Шановна музична науково-мистецька спільното!

Вітаю учасників Міжнародної науково-практичної конференції «Камерно-інструментальний ансамбль: український та світовий вимір», приуроченої 70-річчю діяльності кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Наукова палітра досліджень, присвячена різним ракурсам камерно-інструментального ансамблевого виконавства і творчості, вирізняється своєю специфікою, тематичними пріоритетами, інспірованими багатогранністю камералістики у глобалізованому суспільстві. Зорієнтовані на осмислення національно-духовного виміру музичної культури, розвідки музикознавців України (Києва, Львова, Одеси, Сум, Харкова, Івано-Франківська, Дрогобича, Борислава) і зарубіжжя (Німеччини, Британії, Китаю) позначені багатовекторністю жанрової та тематичної сфер пошуків.

Однією з суттєвих прикмет камерно-інструментального виконавства у Львові і Галичині є його активна спрямованість до відкриття нових обр'їв, до досягнення нових художніх цінностей і відродження несправедливо забутих шедеврів минулого, до утворення нових, відповідних духові часу форм і тематичних блоків, що розкривають сутність музикування *«від серця до серця»*.

Як закономірний результат плідних зусиль талановитих музикантів – виконавців, педагогів, дослідників – вітаю видання матеріалів досліджень інноваційного за науковими підходами науково-творчого форуму, що істотно доповнить панораму львівської камерно-інструментальної спадщини сьогодення та накреслить шляхи розвитку цієї захопливої сфери музичного мистецтва в майбутньому.

Ігор Пилатюк,
Народний артист України,
академік Національної академії мистецтв
України, доктор філософії,
ректор Львівської національної музичної
академії імені М. В. Лисенка, професор

FROM THE CHIEF EDITOR

Dear musical scientific and artistic community!

I congratulate the participants of the international scientific and practical conference "Chamber-instrumental ensemble: Ukrainian and global dimension", dedicated to the 70th anniversary of the department of chamber ensemble and quartet of the Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko

The scientific palette of research, dedicated to various angles of chamber-instrumental ensemble performance and creativity, is distinguished by its specificity, thematic priorities, inspired by the multifaceted nature of chamber music in a globalized society. Focused on understanding the national-spiritual dimension of musical culture, the explorations of musicologists in Ukraine (Kyiv, Lviv, Odesa, Kharkiv, Sumy, Ivano-Frankivsk, Drohobych, Boryslav) and abroad (Germany, Britain, China) are marked by the multi-vector nature of genre and thematic fields of research.

One of the essential signs of chamber-instrumental performance in Lviv and Galicia is its active focus on opening new horizons, on understanding new artistic values and reviving unfairly forgotten masterpieces of the past, on the formation of new, appropriate spirit of the times, forms and thematic blocks that reveal the essence making music "from heart to heart".

As a natural result of the fruitful efforts of talented musicians – performers, teachers, researchers – I welcome the publication of the research materials of the scientific-creative forum, which is innovative in terms of scientific approaches, which will significantly add to the panorama of the Lviv chamber-instrumental heritage of today and outline the ways of development of this exciting field of musical art in the future.

Ihor Pylatiuk,

People's Artist of Ukraine,

Academician of the National Academy

of Arts of Ukraine, Doctor of Philosophy,

rector of the Lviv National Music Academy
named after M.V. Lysenko, professor

ПРИВІТАННЯ УЧАСНИКАМ КОНФЕРЕНЦІЇ

Шановні колеги!

Колектив відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України щиро вітає вас із гарним і присмним ювілеєм. Ця поважна дата – 70-річчя діяльності Кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка – спонукає усвідомити пройдені роки як багатий змістовний досвід її колективу у виконавстві, педагогіці і музикознавстві. Від започаткування Кафедри з метою виховання музикантів-ансамблістів, педагоги і водночас талановиті музиканти доповнили педагогічний процес активним концертним життям. Тим самим, поступово Кафедра камерного ансамблю та квартету набула статусу одного з провідних авторитетних осередків музичного життя Галичини у другій половині 20 століття. Це стало чудовим часом становлення її діяльності, результативної і на педагогічній ниві, і на загальному розвитку українського музичного мистецтва.

Багаторічні наукові контакти пов'язують відділ музикознавства та етномузикології Інституту з Кафедрою камерного ансамблю та квартету ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Це – захисти, рецензування і опонування дисертаційних робіт, участь у конференціях, наукове стажування і консультації, публікація наукових праць. Особливо приємно відзначити вагомий внесок у співпрацю доцента Кафедри, кандидата мистецтвознавства Ніни Дикої. Ніна Орестівна, котра, окрім згаданих напрямів, активно долучилася до роботи над багатотомною «Українською музичною енциклопедією» і підготувала понад півсотні статей про персоналії камерного виконавства регіону, тим самим заповнивши невідомі сторінки нашої історії.

До свого ювілейного року Кафедра камерного ансамблю та квартету підійшла зі щедрим творчим ужинок, гарними традиціями і великою вдячністю її вихованців – минулих і нинішніх.

Бажаємо усім вам продовження такого плідного і творчого стилю життя, міцного здоров'я, натхнення, гармонії, талановитих і залюблених у музику студентів, яскравих концертів, мистецьких перемог і Перемоги нашої України!

*Олена Немкович, Валентина Кузик, Ірина Сікорська,
Ольга Кушнірук, Ірина Горбунова, Оксана Летичевська,
Олеся Прилепа, Інна Лісняк, Антоніна Азарова, Світлана Василук*



**ШАНОВНІ
СПІВВІТЧИЗНИКИ!**

**Учасникам Міжнародної науково-практичної конференції
«Камерно-інструментальний ансамбль: український та світовий вимір»**

Шановні пані та панове, митці, викладачі, музикознавці, культурологи! Вітаємо Вас із початком роботи ювілейної конференції, присвяченої 70-річчю діяльності кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка! Переконані, що проведення конференції в умовах неспровокованої воєнної інтервенції стане вагомим стимулом для зміцнення цілісності гуманітарного простору України, обміну науковими і творчими здобутками, а також всебічного міжнародного співробітництва. Високо оцінюючи внесок кафедри камерного ансамблю та квартету в розвиток виконавсько-педагогічної школи, ми підтримуємо реалізацію ідей музичної україністики в контексті європейської музичної культури! Зробимо все можливе для утвердження стійких регіональних та міжнародних зв'язків між інституціями, науковцями, культурними діячами. Сердечно бажаємо успіхів у роботі конференції та сподіваємось на плідну співпрацю! Слава Україні!

ЧЕРНЕЦЬ Василь Гнатович,

доктор філософії, професор,
заслужений працівник освіти України,
почесний член Національної академії мистецтв,
в.о. директора Науково-дослідного інституту українознавства
Міністерства освіти і науки України

КРАВЧЕНКО Анастасія Ігорівна,

доктор мистецтвознавства, керівник
філії Науково-дослідного інституту українознавства,
(м. Регензбург, Німеччина)



УКРАЇНА

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО



UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC

вул. Архітектора Городетського, 1-3/11, м. Київ, 01001
 тел.: (044) 279-07-92, факс: (044) 279-30-65
 e-mail: cancelyariya@knmau.com.ua, web: knmau.com.ua

1-3/11, Architect Gorodetsky str., Kyiv, Ukraine, 01001
 tel.: (044) 279-07-92, fax: (044) 279-30-65
 e-mail: cancelyariya@knmau.com.ua, web: knmau.com.ua

29.12.2022, № 1465

На № _____ від _____

Ректору Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, народному артисту України, академіку НАМ України, доктору філософії, професору Ігорю ПИЛАТЮКУ

Вельмишановний Ігоре Михайловичу!

Колектив Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського щиро вітає кафедру камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка з прекрасним ювілеєм – 70 річчям від дня заснування!

Упродовж багатьох десятиліть перша в Україні кафедра камерного ансамблю та квартету ЛНМА ім. М. В. Лисенка плідно розвивала методика викладання камерно-інструментального ансамблю і створила Львівську школу камерно-інструментального виконавства, яка до сьогодні посідає важливе місце в українській та європейській музичній практиці.

Саме завдяки проведенню у Львові у 1994 році I Всеукраїнського семінару з питань камерно-ансамблевого виконавства й педагогіки були об'єднані зусилля всієї педагогічної ансамблевої спільноти України та за його рішеннями вперше створені Програми камерного ансамблю для усіх ступенів музичної освіти. Таким чином, стала інтенсивно розвиватися камерно-інструментальна ансамблева школа України.

Завдяки систематичному проведенню науково-практичних конференцій, кафедри вдалося висвітлити багато сторінок історії ансамблевого виконавства і розв'язати нагальні проблеми методики й педагогіки в цій галузі.

Бажаємо колективу кафедри творчої наснаги, успіхів у благородній справі – розвитку культури камерно-інструментального ансамблевого виконавства у надскладний для нашої історії час.

**Проректор
 з виховної, творчої роботи
 та міжнародних зав'язків**

**Михайло МИМРИК,
 доктор філософії, професор,
 заслужений артист України**



УКРАЇНА

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ А.В.НЕЖДАНОВОЇ**

65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63; тел./факс: +38 (048) 726-78-76; e-mail: muse@odma.edu.ua,
odma@online.ua

20.04.2025 № 219

Ректорові ЛНМА ім. М.В. Лисенка
Народному артисту України, професору Вілалюку І.М.

Шановний Ігорю Михайловичу!

Від імені колективу кафедри камерного ансамблю Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової вітаємо з нагоди 70-річчя кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка!

Протягом всього часу на кафедрі від покоління до покоління передаються високі професійні стандарти, пов'язані з виконавською специфікою ансамблевої інтерпретації та теорією камерно-інструментального ансамблю.

Бажаємо різноманітних концертних програм та наукової активності, які будуть сприяти розвитку камерно-ансамблевого мистецтва. Бажаємо творчого натхнення та збереження добрих традицій, що закладені засновниками кафедри!

З повагою, від імені всього колективу

кафедри камерного ансамблю

ОНМА ім. А.В. Нежданової

Завідувач кафедри, професор

Л.І. Повзун



ФАКУЛЬТЕТ
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І ХОРЕОГРАФІЇ
6-р. І. Шамо, 18/2, м. Київ, Україна, 02154
Тел.: +380 44 295-34-68
fmh.kubg.edu.ua, fmh@kubg.edu.ua

FACULTY
OF MUSICAL ART AND CHOREOGRAPHY
18/2 I. Shamo Blvd, Kyiv, Ukraine, 02154
Tel.: +380 44 295-34-68
fmh.kubg.edu.ua, fmh@kubg.edu.ua

**Ректору Львівської національної музичної академії
імені М. В. Лисенка
Народному артисту України, академіку НАМУ,
доктору філософії,
професору
Ігорю ПИЛАТЮКУ**

Адміністрація Факультету музичного мистецтва і хореографії Київського університету імені Бориса Грінченка та колектив кафедри інструментально-виконавської майстерності вітають колектив кафедри камерного ансамблю та квартету керованого Валми музичного закладу з ювілеєм - 70-річчям плідної творчої діяльності.

Ваш уславлений викладацький колектив упродовж багатьох років існування здійснює значний вклад у розбудову українського музичного мистецтва, сприяє розквіту інструментальної камерної музики, досягаючи найвищих вершин виконавської майстерності. Серед випускників кафедри камерного ансамблю та квартету є відомі музиканти-виконавці в Україні та за її межами. Наукова діяльність кафедри також відзначається ґрунтовними дослідженнями, випуском наукових збірок та проведенням конференцій, значимість яких досягла міжнародного рівня.

Висловлюємо подяку, за надану можливість брати участь у наукових заходах "Знакові постаті камералістики", "Бетховенські традиції виконавства в просторі камерного музикування XIX-XXI ст.", які стали яскравими подіями у науковому просторі музичного мистецтва.

Бажаємо кафедрі камерного ансамблю та квартету та Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка миру і злагоди, нових творчих перемог та наукових здобутків.

З повагою,
колектив кафедри
інструментально-виконавської
майстерності

Декан Факультету музичного
мистецтва і хореографії
кандидат педагогічних наук,
доцент



Ганна КОНДРАТЕНКО

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
NATIONAL UNIVERSITY POLYTECHNIC OF LVIV
DEPARTMENT OF ARCHITECTURE

Bandera str. 12, Lviv, 79646, Ukraine
tel./факс: +38 032 258 22 39
e-mail: tschers@polynet.lviv.ua



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ЛЬВІВСЬКА ПОЛІТЕХНІКА
ІНСТИТУТ АРХІТЕКТУРИ
вул. С. Бандери, 12, м. Львів, 79646, Україна
тел./факс: +38 032 258 22 39
e-mail: tschers@polynet.lviv.ua

№ 5-05/05/23
на № _____

Високоповажні професори та доценти, викладачі та аспіранти, студенти
Кафедри камерного ансамблю та квартету
Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка !

Від імені колективу Інституту архітектури та дизайну Національного університету "Львівська політехніка", вітаємо вас із 70-річчям науково-педагогічної та творчої діяльності!

Створити кафедру і атмосферу гармонійного професійного виховання молодих митців, де пройшло підготовку не одне покоління музикантів- це велике мистецтво і мудрість! Напрацювати колективом кафедри змістовний науково-теоретичний доробок, який заповнив бібліографічні довідники кращих вітчизняний та зарубіжних інституцій- це велика гордість української науки! Виплекати з початкуючих музикантів множину видатних творчих та натхнених виконавців- це кропітка праця з величезним почуттям самопожертви педагога!

Дякуємо вам за цю "високу ноту" тонально чистого звучання вашого колективу!

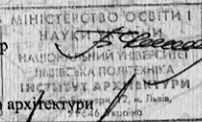
Ми широ надіємось на подальші успіхи ваших науково-практичних та творчих та концертних діянь!

Бажаємо подальшого натхнення, оптимізму й мажорної суті вашої життєдіяльності!

Нехай спільні міждисциплінарні дослідження МУЗИКИ АРХІТЕКТУРИ та АРХІТЕКТУРИ МУЗИКИ надихають наші колективи до творчих звершень на Многії літа!

Директор Інституту архітектури та Дизайну

Національного університету "Львівська політехніка", професор



Богдан Черкес

Доцент кафедри Дизайну та основ архітектури

Член ІКОМОС та НСАУ

Ореста Ремешило-Рибчинська

www.lp.edu.ua

**Вельмишановні колеги – професори і викладачі,
дорогі студенти кафедри камерного ансамблю та квартету
Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка!**

З нагоди славного 70-річного ювілею кафедри прийміть сердечні вітання від колективу факультету початкової освіти і мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

За роки свого існування кафедра стала справжнім храмом музичного мистецтва і потужним осередком науки й гідно продовжує традиції основоположників української музичної культури. Виховуючи талановитих молодих виконавців-камералістів, досліджуючи проблеми розвитку української музичної культури, Ви здійснюєте вагомий внесок у її розвиток, адже належите до генерації сучасних українських музичних діячів і педагогів, чия особлива активність має значний вплив на організацію творчих процесів, які відбуваються в Україні.

Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка, зокрема факультет початкової освіти і мистецтва завжди відчуває Вашу щирю зацікавленість, підтримку і співпрацю. Примітно, що у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка, як також і на кафедрі камерного ансамблю та квартету здобували освіту і дрогобичани, які сьогодні стали провідними педагогами факультету початкової освіти і мистецтва Франкового університету в Дрогобичі.

У цей святковий день бажаємо Вам спрямувати всі свої творчі сили на утвердження національних ідеалів та духовної культури, виховання української молоді, здатної відстоювати і розбудовувати Україну як високорозвинену європейську державу.

Віри, здоров'я, натхнення, добра, впевненості й перемоги Україні! Нехай усі Ваші дні будуть радісними і плідними на добрі справи, щедрими на мажорний настрій і любов.

Від імені колективу факультету



І.В. Кутняк

Іван Кутняк,

декан факультету початкової освіти і мистецтва,

кандидат філософських наук, доцент

Дрогобицького державного педагогічного

університету імені Івана Франка

Доцентки **Олександра Німилевич, Людомир Філоненко,**

Уляна Молчко, Юрій Чорний, Оксана Фрайт



ШАНОВНІ КОЛЕГИ!

Від імені колективу Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка та Навчально-наукового інституту культури і мистецтв щиро вітаємо

кафедру камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

з 70-річчям від дня заснування!



70

Славетна історія кафедри, яка розпочалася сімдесять років тому, відзначена постійним розвитком й удосконаленням, потужними пошуками й досягненнями. Ці традиції були закладені діяльністю видних музикантів, які від початку входили до складу кафедри. Нині колектив кафедри продовжує славетні традиції попередників, не зупиняючись на досягнутому та постійно долаючи нові вершини.

Приємно відзначити, що за 70 років роботи кафедра камерного ансамблю та квартету підготувала численну кількість музикантів-ансамблістів, лауреатів конкурсів, учасників різного рівня колективів, які провадять концертну діяльність як в Україні так і за кордоном, поширюючи і популяризуючи українське музичне мистецтво у всьому світі. Такі результати – це насамперед показник професійності та відповідальності кожного викладача та концертмейстера кафедри.

Завдяки їх роботі з'являються нові чудові виконавці в українській музичній культурі, без перебільшення їх праця допомагає тримати світовий рівень українського камерного мистецтва.

Сьогоднішнє свято – це ювілей естафети поколінь: серед яких одні – навчають, а інші – навчаються, щоб далі навчати наступні покоління. Бажаємо колективу кафедри невпинного руху вперед, успішного здійснення планів і задумів. А підґрунтям плідної професійної діяльності хай стане скоріший мир в Україні!

Від імені колективу Сумського
державного педагогічного університету
імені А.С. Макаренка
Ректор професор



Юрій Лянной



Міністерство освіти і науки України
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ

Шановні професори, доценти, викладачі та студенти кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка!

Прийміть найщиріші вітання з нагоди Ювілею Вашої славної кафедри від колективу Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника!

Ваша кафедра заслуговує на найвищу похвалу за свої досягнення в галузі камерно-ансамблевого виконавства, підготовку висококваліфікованих фахівців. Ваші викладачі та студенти проявляють виняткову талановитість та працьовитість як у творчій та освітній праці, так і в науковій діяльності. Дослідження Ваших науковців гідно доповнили досягнення українського музикознавства, вибудованого на традиціях яскравих представників музикології Східної Галичини та Наддніпрянської України першої третини ХХ століття.

Висловлюємо щирю вдячність за тісну співпрацю між Навчально-науковим інститутом мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника та Львівською національною музичною академією імені Миколи Лисенка, яка розвивається у різних напрямках: участь у конференціях, захисти дисертацій молодими вченими, рецензування та опонування наукових робіт, обмін досвідом, спільні творчі проекти. Дякуємо за Ваш внесок у розвиток та утвердження національної культури, виховання талановитої творчої молоді на високих моральних принципах та духовних ідеалах, популяризацію українського камерно-інструментального мистецтва у світі.

У цей ювілейний рік ми бажаємо Вам міцного здоров'я, гармонії у Вашому колективі, успіхів у всіх Ваших творчих, освітніх і наукових проєктах та подальшого росту творчого і наукового потенціалу!

Від імені колективу інституту

Юрій ВОЛОЩУК,
т. в. о. директора Навчально-наукового інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника,
кандидат мистецтвознавства, професор

СВІТЛИНИ З ПЛЕНАРНОГО ЗАСІДАННЯ ЮВІЛЕЙНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ



Вітальне слово **Ігоря Пилатюка**, Народного артиста України, академіка Національної академії мистецтв України, доктора філософії, ректора Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, професора



Ніна Дика, доцент,
кандидат мистецтвознавства (Doctor of Philosophy – Ph.D.),
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка,
з доповіддю «Український вимір камералістики сучасності:
піаніст Олег Криштальський».
Модератор Конференції



Тетяна Слюсар, доцент, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М. В. Лисенка, з доповіддю «Сучасний погляд на педагогічний стиль професора Олександра Ейдельмана»



Любов Кияновська, Заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, дійсний член Європейської Академії наук, доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка, з доповіддю «Суспільно-політичні виміри камерно-інструментальної музики»

Алла Терещенко, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, професор Київського національного університету театру і кіно імені І. Карпенка-Карого, м. Київ, з доповіддю «Шлях до визнання. Початок (про інструменталістів Львівської музичної школи)»



Олена Пилатюк, Заслужений діяч мистецтв України, доктор філософії, професор, професор кафедри камерного ансамблю та квартету і кафедри спеціального фортепіано ЛНМА імені М. В. Лисенка з доповіддю «Проблематика першовиконання музичного твору: погляди, думки, смисли (за матеріалами інтерв'ю з професором М. Ю. Угляр-Крих)»



Ольга Кушнірук, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства та етнології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України; Visiting Research Fellow музичного факультету Кембриджського університету (Україна, Київ – Велика Британія, Кембридж) з доповіддю «Українська музика в дослідженнях зарубіжних вчених» (по відеозв'язку)

Артур Микитка, Народний артист України, професор, кафедра камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М. В. Лисенка. Керівник і концертмейстер Львівського камерного оркестру «Академія», заслужений діяч культури Польщі, володар Срібної медалі «Gloria Artis», з доповіддю «Львівський камерний оркестр „Академія” та піаністи»



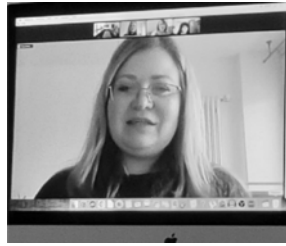
Ірина Польська – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури з доповіддю «Камерна музика в осінньому сезоні Відня»



Оксана Рапіга, Народна артистка України, професор, завідувачка кафедри спеціального фортепіано № 2 ЛНМА імені М. В. Лисенка (Львів, Україна)

Мирослав Драган, Заслужений артист України, доцент, доцент кафедри спеціального фортепіано № 1 ЛНМА імені М. В. Лисенка (Львів, Україна)
з доповіддю «На пошану С. Людкевича (пам'яті Я. Якубяка)»

Анастасія Кравченко, доктор мистецтвознавства, доцент кафедри культурології та міжкультурних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, керівник філії Науково-дослідного інституту українознавства в Німеччині (м. Резенбург), стипендіат програми Німецької бібліотечної спілки «NUMO: бібліотеки та архіви» (Україна, Київ – Резенбург, Німеччина)
з доповіддю «Камерно-інструментальне мистецтво та арт-блокчейн: Евристичний потенціал теорії інтермедіальності»
(по відеозв'язку)



Наталія Свириденко, Народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри інструментально-виконавської майстерності факультету музичного мистецтва та хореографії Київського університету імені Бориса Грінченка, з доповіддю ««Незвичене тріо» або Тріо імені Д. Бортнянського»

Назарій Пилатюк, Заслужений артист України, доктор філософії, професор кафедри скрипки ЛНМА імені М. В. Лисенка. Соліст Національного будинку органної і камерної музики України (Україна, Київ-Львів), з доповіддю «Друга українська рапсодія «Думка-шумка», ор. 18 М. Лисенка: до питання скрипкових версій»





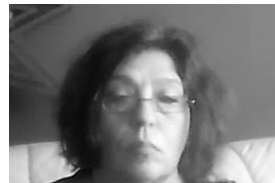
Тетяна Молчанова, професор,
доктор мистецтвознавства,
кафедра концертмейстерства ЛНМА
імені М. В. Лисенка, з доповіддю «Творчий
проект «Маловідомі жінки-композиторки»
як важливий чинник навчання піаністів
у класах концертмейстерства
і камерного ансамблю»

Ольга Зав'ялова, доктор мистецтвознавства,
професор СумДПУ імені А. С. Макаренка,
завідувачка кафедри образотворчого мистецтва,
музикознавства та культурології,
з доповіддю «Питання генеалогії камерно-
інструментального ансамблю: нові виміри»
[у співстворстві з доктором мистецтвознавства,
професором СумДПУ імені А. С. Макаренка,
професором кафедри хорового диригування,
вокалу та методики музичного навчання
Олександром Стахевичем]



Олександр Стахевич,
доктор мистецтвознавства, професор,
Сумський державний педагогічний
університет імені А. С. Макаренка,
професор кафедри хорового диригування,
вокалу та методики музичного навчання

Віолетта Дутчак, доктор мистецтвознавства,
професор, завідувачка кафедри музичної
україністики та народно-інструментального
мистецтва Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) з доповіддю
«Бандура в інструментальному ансамблі:
традиції та інновації»





Юрій Соколовський, Заслужений діяч мистецтв України, доктор філософії, професор, проректор з науково-педагогічної діяльності та інноваційного розвитку ЛНМА імені М. В. Лисенка, з доповіддю «Особливості роботи над інтерпретаційним втіленням авторського задуму»

Богдана Фроляк, Лауреат Національної премії імені Т. Шевченка, доцент кафедри композиції ЛНМА імені М. В. Лисенка, з доповіддю «Українська композиторка Ганна Гавиилець. Камерність як ознака світовідчуття її творчості»



Марія Макара, доцент, професор кафедри концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка, з доповіддю «Тетяна Лагола. Сторінки з власного архіву піаністки»

Володимир Сивохіп, доцент, кандидат мистецтвознавства (Ph. D), Народний артист України, Заслужений діяч мистецтв України, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування ЛНМА імені М. В. Лисенка. Генеральний директор Львівської національної філармонії імені Мирослава Скорика, з доповіддю «Перший воєнний місяць і Львівська камералістика: Музи не мовчать»



Віра Сумарокова, професор,
кандидат мистецтвознавства, професор кафедри
теорії музики Національної музичної академії
України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна),
з доповіддю «Київські віолончелісти-ансамблісти:
історія та сучасність»



Андрій Карп'як, доктор мистецтвознавства,
професор, завідувач кафедри духових та
ударних інструментів ЛНМА
імені М. В. Лисенка, з доповіддю
«Першовиконавці камерних флейтових творів
Й. С. Баха»

Ореста Ремешило-Рибчинська, доцент,
архітектор, кандидат філософських наук (Ph. D),
доцент кафедри Дизайну та основ архітектури
Інституту архітектури НУ «Львівська політехніка»
(Львів, Україна), з доповіддю-презентацією
«Вплив соціуму та архітектурного середовища
Львова другої половини ХХ століття на творчість
виконавців симфонічного й камерного жанрів
(на прикладі діяльності братів
Ігоря і Тараса Ремешило)



Валентина Кузик, музикознавця, доктор філософії,
кандидат мистецтвознавства, старший науковий
співробітник відділу музикознавства Інституту
мистецтвознавства, фольклористики та етнології
імені М. Т. Рильського НАН України,
член Національної спілки композиторів України,
Лауреат Премії імені М. В. Лисенка (Київ, Україна),
з доповіддю «З композиторської скрині. Камерно-
інструментальний доробок Богдани-Марії Фільц
(до 90-річчя композиторки)



Міністерство культури та інформаційної політики України

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

вул. О. Нижанківського, 5

Кафедра камерного ансамблю та квартету



*До 70-річчя діяльності
кафедри камерного ансамблю
та квартету
ЛНМА ім. М. В. Лисенка*

Міжнародна
науково-практична конференція
**Камерно-інструментальний
ансамбль:
український та світовий вимір**
7-8 грудня 2022 року

Конференція відбуватиметься у змішаному режимі [он-лайн +]

Пленарне засідання: 7 грудня 2022 року. Аудиторія 39

Початок о 10:00 год.

Далі робота в секціях Конференції

8 грудня 2022 року. Великий зал.

Від 10:00 год. - продовження роботи Конференції

Модератор: канд. мистецтвознавства (Ph.D) Ніна Дика

Запрошуємо!

Вівторок
6 грудня
2022
15:00
Малий зал



Міністерства культури
та інформаційної політики України
**Львівська національна музична
академія імені М.В. Лисенка**
вул. С. Михалицького, 5

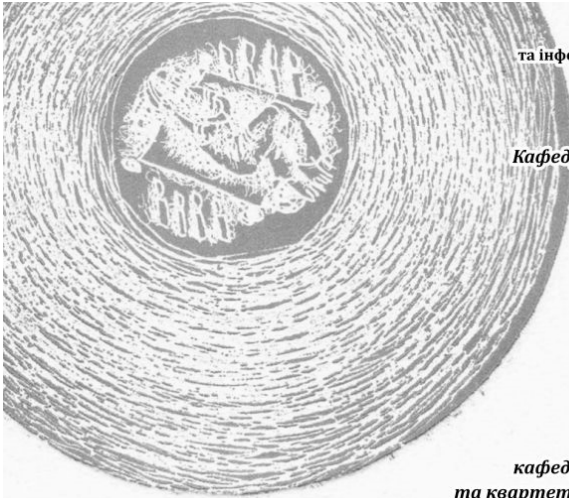
Кафедра камерного ансамблю та квартету

*До 70-річчя діяльності кафедри камерного ансамблю
та квартету ЛНМА ім. М. В. Лисенка*



ФЕСТИВАЛЬ-КОНКУРС камерної музики композиторів – віденських класиків

Запрошуємо!



Міністерство культури
та інформаційної політики України
Львівська національна
музична академія
імені М. В. Лисенка
*Кафедра камерного ансамблю
та квартету*

Середа

7 грудня
2022

Початок
о 16:00

Малий зал ЛНМА

*До 70-річчя діяльності
кафедри камерного ансамблю
та квартету ЛНМА ім. М. В. Лисенка*

ФЕСТИВАЛЬ

АНТОЛОГІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КАМЕРНОЇ МУЗИКИ

Українська камерно-інструментальна соната

КОНЦЕРТ

**Прозвучать сонати Віктора Косенка,
Богдани Фроляк, Євгена Станковича**

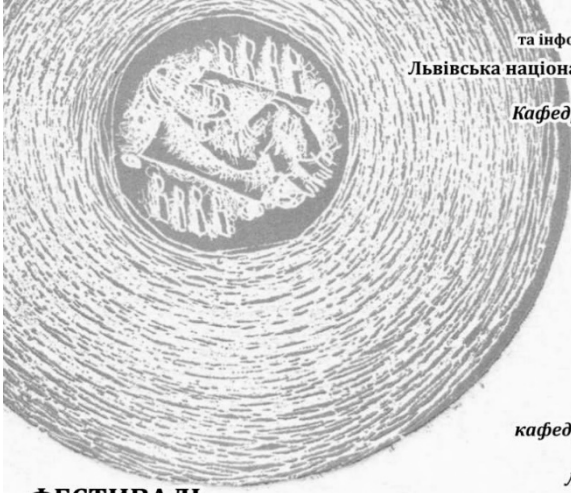
**Виконавці – студенти класу професора
кафедри камерного ансамблю та квартету**

Тетяни Слюсар:

**А. Бендус, І. Берчук, В. Когут,
Я. Нижникевич, Н. Шутко, Р. Шутко**

Запрошуємо!

*В оформленні афіші використана графіка Івана Остафійчука «Зелене коло» (15,5x8,5, папір, офорт), 1975,
з приватної колекції родини Уманських*



Міністерство культури
та інформаційної політики України

Львівська національна музична академія
імені М. В. Лисенка
Кафедра камерного ансамблю
та квартету

Четвер
8 грудня
2022

Ауд. 39 ЛНМА
Початок о 10:00

Концерт –
Малий зал ЛНМА
Початок о 15:00

До 70-річчя діяльності
кафедри камерного ансамблю
та квартету
ЛНМА імені М. В. Лисенка

ФЕСТИВАЛЬ

АНТОЛОГІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КАМЕРНОЇ МУЗИКИ

Українська камерно-інструментальна соната

КОНЦЕРТ

Звучатимуть твори Мирослава Скорика, Богдани Фільц,
Віктора Камінського, Романа Цися, Сергія Гаврилюка

Виконавці –

студенти кафедри камерного ансамблю та квартету:

Богдан Гаврилов, Сергій Гаврилюк, Ольга Добровенко, Ігор Когут,
Назарій Лахтук, Ірина Максимів, Уляна Максимів, Єлизавета Малярчик,
Дарина Мацьків, Анастасія Офіцинська, Ольга Пешко, Марія Полячок,
Дарина Постайчук, Юлія Турок, Вікторія Філліпова, Андрій Ярема,
Назар Кісюк (асистент-стажист),
лауреат міжнародних та всеукраїнських конкурсів Тарас Менцінський

Творчі керівники:

проф. Олена Пилатюк, доц. Вікторія Андрієвська,
доц. Ніна Дика, доц. Марта Карапінка

Запрошуємо!

В оформленні афіші використана графіка Івана Остафійчука «Зелене кили» (15,5х8,5, папір, об'ємт), 1975, з приватної колекції родини Уманських

14.12.2022

17.00

Львівська національна музична академія
імені М. В. Лисенка

Кафедра камерного ансамблю та квартету



МАЛА ЗАЛА

*До 70-річчя діяльності
кафедри камерного ансамблю
та квартету
ЛНМА імені М. В. Лисенка*



Р. Шуман. Märchenerzählungen op. 132

Руслан Пашак – скрипка

Олеся Стасюк – альт

Вероніка Кухарь – фортепіано

(клас доцента кафедри Г. Астахов)

Н. Гале. Новелети op. 29

Катерина Паученко – скрипка

Володимир Когут – альт

Ярина Нижникевич – фортепіано

(клас доцента Т. Слюсар)

Е. Гранадос. Соната для скрипки і фортепіано op. 127

Тарас Марків – скрипка

Вікторія Ан - фортепіано

(клас доцента кафедри Г. Астахов)

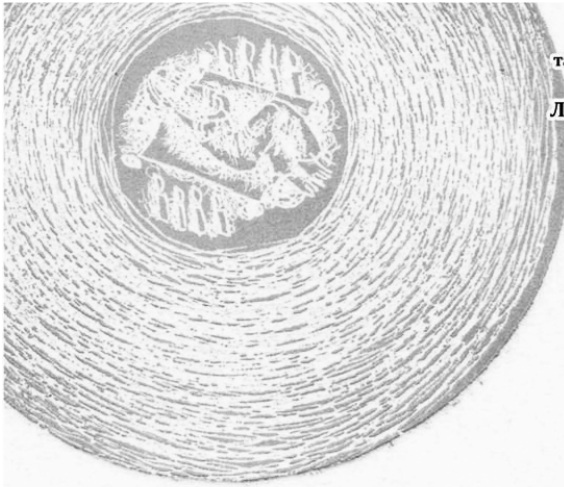
Г. Бацевич. Соната для скрипки і фортепіано № 4

Світлана Макар – скрипка

Софія Рокіщук – фортепіано

(клас доцента Т. Слюсар)

Запрошуємо!



Міністерство культури
та інформаційної політики
України

Львівська національна
музична академія
імені М. В. Лисенка

*Кафедра
камерного ансамблю
та квартету*

Четвер

11 травня
2023

Малий зал ЛНМА
Початок о 18:00

ФЕСТИВАЛЬ
АНТОЛОГІЯ УКРАЇНСЬКОЇ
КАМЕРНОЇ МУЗИКИ

Звучатимуть твори

**Миколи Лисенка, Станіслава Людкевича,
Валентина Сільвестрова, Мирослава Скорика**

Виконавці –

**Н. Багрій, Б. Гаврилов, А. Гонтова, Д. Жога,
М. Карапінка, В. Когут, І. Когут, Л. Менцінський,
Т. Менцінський, А. Офіцинська, Д. Сидоренко,
О. Стечишин, К. Філатов**

Запрошуємо!

В оформленні афіші використана графіка Івана Остафійчука «Зелене коло» (15,5x8,5, папір, офорт), 1975,
з приватної колекції родини Уманських



Міністерство культури
та інформаційної політики України

Львівська національна музична академія
імені М. В. Лисенка

Кафедра камерного ансамблю
та квартету

П'ятниця
19 травня
2023

Мала зала ЛНМА
Початок о 16:00

ФЕСТИВАЛЬ АНТОЛОГІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КАМЕРНОЇ МУЗИКИ

ШЕДЕВРИ ЛЬВІВСЬКОГО ТРІО

Н. Нижанківський. Тріо e-moll

Ірина Кузьма (скрипка)
Софія Окрутна (віолончель)
Сільвія Джумурат (фортепіано)

М. Скорик. Речитативи та рондо

Лев Менцінський (скрипка)
Модест Менцінський (віолончель)
Юлія Сасюк (фортепіано)

В. Барвінський. Тріо a-moll

Володимир Заціха (скрипка)
Нестор Кляпетура (віолончель)
Марія Федина (фортепіано)

В. Камінський. «Голоси прадавніх гір»

Соломія Гарасим (скрипка)
Модест Менцінський (віолончель)
Костянтин Родін (фортепіано)

Б. Фроляк. «How war changed Rondo»

Лев Менцінський (скрипка)
Модест Менцінський (віолончель)
Власта Сав'юк (фортепіано)

Клас професора Олени Пилатюк

Запрошуємо!

В оформленні афіші використана графіка Івана Остафійчука «Зелене коло» (15,5x8,5, папір, офорт), 1975,
з приватної колекції родини Уманських

ВІД РЕДКОЛЕГІЇ

Інтерес до камерно-інструментального ансамблю залишається незмінним. Міжнародна науково-практична конференція “Камерно-інструментальний ансамбль: український та світовий вимір”, приурочена 70-річчю діяльності кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, 7–8 грудня 2022 року, продовжує традицію наукових досліджень, присвячених актуальним питанням мистецтвознавчої науки. В час національної трагедії: у страшний шалений час воєнних випробувань, коли трагічні відчуття переживання ні на мить не покидали кожного з нас, у час героїчної боротьби-протистояння проти рашистських окупантів, – науково-практична конференція відбувалася у змішаному форматі “онлайн +”, об’єднавши близько 70 науковців – провідних мистецтвознавців, культурологів, істориків, музикантів (виконавців та педагогів), а також науковців суміжних галузей мистецтва зі Львова, Харкова, Одеси, Києва, Сум, Івано-Франківська, Дрогобича, Борислава (Україна) та зарубіжжя (Німеччина, Британія, Китай).

Створення комплексної панорами становлення та розвитку музичної культури, де камерно-інструментальний ансамбль займає чільне місце в сучасному вимірі суспільства, стало метою щогорічної міжнародної науково-практичної конференції. Тонко реагуючи на світові імпульси, дослідники інтелектуально осмислювали історико-культурологічні аспекти музичного життя України та зарубіжжя. У цьому ж контексті розглядаються естетико-теоретичні та стилеві проблеми музичної педагогіки, виконавства, сучасні тенденції розвитку камерно-інструментального жанру у творчості українських композиторів, художні засади інтерпретацій. В ювілейний рік діяльності кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка особлива увага зосереджена на ролі музичного мистецтва в контексті світової культури, де чільне місце посіли постаті, колективи, проєкти.

Збірка адресована фахівцям у галузі музичного мистецтва, культурологам, композиторам, виконавцям, викладачам, студентам та аспірантам музичних навчальних закладів, усім поціновувачам і дослідникам історії української культури, широкому колу шанувальників музичного мистецтва, зацікавленим читачам.

Ніна Дика, кандидат мистецтвознавства
(Doctor of Philosophy – Ph.D.), професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано і кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

FROM THE EDITORIAL BOARD

Interest in the chamber-instrumental ensemble remains unchanged. The international scientific-practical conference "Chamber-instrumental ensemble: Ukrainian and global dimension", timed to the 70th anniversary of the department of chamber ensemble and quartet of the Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko, December 7-8, 2022, continues the tradition of scientific research devoted to topical issues of art history. At the time of the national tragedy: at the terrible, frantic time of military trials, when the tragic feelings of experience did not leave each of us for a moment, at the time of the heroic struggle-confrontation against the racist occupiers - the scientific and practical conference was held in a mixed format "online +", about bringing together about 70 scientists – leading art critics, cultural experts, historians, musicians (performers and teachers), as well as scientists of related fields of art from Lviv, Kharkiv, Odesa, Kyiv, Sumy, Ivano-Frankivsk, Drohobych, Boryslav (Ukraine) and abroad (Germany, Britain, China).

Creating a comprehensive panorama of the formation and development of musical culture, where the chamber-instrumental ensemble occupies a prominent place in the modern dimension of society, became the goal of this year's international scientific and practical conference. Subtly reacting to global impulses, the researchers intellectually understood the historical and cultural aspects of the musical life of Ukraine and abroad. In the same context, the aesthetic-theoretical and stylistic problems of musical pedagogy, performance, modern trends in the development of the chamber-instrumental genre in the works of Ukrainian composers, and the artistic foundations of interpretations are considered. In the jubilee year of the Department of Chamber Ensemble and Quartet of the Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko's special attention is focused on the role of musical art in the context of world culture, where figures, groups, and projects occupy a prominent place.

The collection is addressed to specialists in the field of musical art, cultural experts, composers, performers, teachers, students and graduate students of music educational institutions, all connoisseurs and researchers of the history of Ukrainian culture, a wide range of fans of music arts, and interested readers.

Nina Dyka,

candidate of art studies (Doctor of Philosophy – Ph.D.), professor of the department of general and specialized piano and the department of chamber ensemble and quartet of the Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko

МАТЕРІАЛИ КОНФЕРЕНЦІЇ

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

Любов **КИЯНОВСЬКА** (Львів, Україна)¹

ORCID: 0000-0002-0117-5078

СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ ВИМІРИ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ

Камерно-інструментальна музика переважно асоціюється з виразом філософських, інтелектуально піднесених ідей і смислів, глибоких особистих рефлексій, натомість набагато рідше розглядається в руслі актуальних суспільно-політичних подій як відображення опозиції «індивід – суспільство». Генерально – з такою оцінкою можна погодитися з огляду на формування образно-змістовних пріоритетів камерно-інструментальних жанрів, головню таких як струнні ансамблі (квартети, тріо, квінтети, секстети), сонати для різних інструментів у супроводі фортепіано та ін. Їх делікатніше, більш диференційоване у вираженні почуттів, рефлексій і асоціацій образне наповнення корелює вже з самим первинним смислом камерності, що походить від латинського слова *camera* – кімната. Для виразу патетики, що здатна об'єднати великі маси в єдиному пориві, набагато придатнішою вважається хорова музика чи принаймні монументальні симфонічні опуси.

Проте і в провідному спектрі значень камерної музики можна знайти винятки і пригадати далеко непоодинокі приклади яскраво політичного забарвлення камерних опусів. У поданій доповіді буде представлено лише кілька з них.

Першим варто згадати т. зв. Імператорський квартет ор. 76, № 3 До мажор Йозефа Гайдна². Він належить до циклу шести струнних квартетів, написаний у 1797 році 65-річним композитором після повернення з Лондона і присвячений графу Ердеді, виданий 1799 р.

¹ Заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України. Дійсний член Європейської академії наук, завідувач кафедри історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка.

² Історія створення і рефлексії самого композитора про цей твір походять з праці: Georg Feder: *Haydns Streichquartette. Ein musikalischer Werkführer* (= C. H. Beck Wissen in der Beck'schen Reihe. Band 2203). Verlag C. H. Beck, München 1998.

Назва «Імператорський» надана квартету № 3 ор. 76 завдяки другій частині (*Solo majore, Poco adagio, cantabile*), написаній у формі варіації за типом *cantus firmus*, тобто незмінне проведення теми передається почергово всім учасникам квартету, натомість інші голоси зазнають відповідних змін. Саму тему композитор написав раніше, – власне як урочисту пісню до уродин імператора Франца зі словами "*Gott! erhalte Franz, den Kaiser*", яка була виконана в присутності самого цісаря 12 лютого 1797 р. Імпульсом до написання і самої пісні, і квартету, було захоплення композитором англійським гімном „*God Save the King*“, яким англійці можуть передавати шану і любов своїй правительці чи правителю. Звідси і виникла ідея написати такий же твір на пошану імператора Габсбурга. Тоді ж Й. Гайдн вирішив включити цю тему у свій квартет. Варто згадати і те, що не лише тема гімну дає підстави називати квартет «Імператорським»: перша частина починається лаконічним мотивом G-E-F-D-C – це перші літери слів, що складають початковий рядок гімну: «*Gott! erhalte Franz, den Kaiser/Caiser*». Подальша доля цього гімну склалась вельми незвично, але впродовж понад 200 років ця виразна мелодія залишається у фокусі політичних інтересів і протистоянь.

Другий приклад, що походить вже цілком з іншої епохи, має цілком інший політичний підтекст, проте не менш безпосередньо кореспондує з суспільними потрясіннями свого часу – «Квартет на кінець часу» (фр. *Quatuor pour la fin du temps*) – 8-частинний камерний твір французького композитора Олів'є Мессіана для кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано. Завершений у 1941 році. Відома історія його створення – у концтаборі, де композитор перебував від 1940 р. практично у стані повної невідомості про своє майбутнє. Написання цього квартету якраз у віці Христа – в 33 роки, для глибоко релігійного композитора, очевидно, мало глибокий сенс, це був акт духовного визволення і ствердження своєї гуманної сутності в триєдності: *homo fidelis, homo creator i homo dignus* (людина віруюча, людина творча і людина гідна). Обставинами викликаний і незвичний склад ансамблю, зумовлений тими конкретними виконавцями, які були товаришами О. Мессіана по ув'язненню.

Третій твір, який береться до уваги як політично спрямований за змістом, – це Квінтет для фортепіано, двох скрипок, альту і віолончелі соль мінор у 3-х частинах (1953–63) Василя Барвінського. В ньому особливо виразна в політично-патріотичному сенсі друга частина, яка виконується тільки струнним квартетом без фортепіано, часто як

самостійний твір з програмною назвою «Молитва». Цей твір був написаний композитором у сибірському засланні і остаточно завершений вже після повернення до Львова. У ньому (подібно як і в «Квартеті на кінець часу» О. Мессіана) головною ідеєю є протистояння людини високого етичного польоту з глибокою вірою у Божу справедливість та диявольських сил зла і руйнування, уособлених комуністичним режимом. «Молитва» (за словами дослідниці і родички композитора професорки Стефанії Стефанівни Павлишин) була написана під безпосереднім впливом від споглядання картини як в'язні з України, повертаючись з каторжних робіт, обертались обличчям на Захід, – туди, де була їх омріяна Батьківщина, і тихенько молилися. Цей незламний дух тихої внутрішньої молитви справляє колосальне враження на слухачів, навіть якщо вони не знають передісторії створення Квінтету.

Останній твір, що представлений у низці політично означених камерно-інструментальних ансамблів, – це «Голоси прадавніх гір» для тріо скрипки, альту і віолончелі (2022) Віктора Камінського. Перша версія цього твору для ансамблю духових була написана кілька років тому і виконувалась студентами Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Але з початком війни композитор ґрунтовно переосмислив образ п'єси і у версії для струнних відобразив ті трагічні почуття і переживання, які супроводжували кожного українця від початку російської навали. Навіть сама назва отримала символічну трансформацію: голоси прадавніх гір – голоси минулого, кривавих жертв колишніх царських-радянських режимів, як окреслив цей феномен Мирослав Скорик, *«тіні забутих і незабутих предків»*, озиваються в кожному серці пересторогою, волають про трагедію. Цікаво, що саме як музику страждання і протистояння сприйняли твір Камінського німецькі слухачі-поціновувачі його творчості, яким композитор переслав запис твору. *«Те, що тріо відображає деякі моменти цієї несамоїтної війни, одразу відчувається»* (*Dass dieses Trio auch etwas mit Mit dem unglaublichen Krieg Ukraine etwas zu tun hat, dies spürt man sofort*), – написав відомий німецький лікар і музикант-любитель Губертус фон Фосс.

Протягом віків камерна музика могла передавати не лише найтонші порухи людської душі, а й колосальну силу людського духу, яка проявляється в екстремальних ситуаціях світової історії. Або – як у випадку з квартетом Й. Гайдна – камерний твір може стати символом і звуковим документом своєї епохи і нації, зберігши і передавши унікальність її *Zeitgeist*, духу часу

ШЛЯХ ДО ВИЗНАННЯ. ПОЧАТОК (ПРО ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ ЛЬВІВСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ)

В музично-інструментальному виконавстві Західної України 40–50-х повосенних років, ще затьмарених трагічними подіями не лише Другої світової війни, але й радянської окупації, попри всі малосприятливі для розвитку культури соціальні та матеріальні негаразди, сформувалася блискуча плеяда музикантів – піаністів і струнників, мистецтво яких, до нині, вражає талантом і професійною майстерністю. Стартом для багатьох із них стала спеціалізована Львівська музична школа 10-річка, започаткована наприкінці передвоєнного десятиліття, навчання в якій активно продовжувалося після війни. Більшість тогочасних учнів цієї школи я добре знала, оскільки, від 1947 року навчалася в ній.

Ініціатором заснування Львівської спеціалізованої школи для музично обдарованих дітей (таких закладів, до нині, в Україні лише чотири) був видатний український композитор і піаніст Василь Барвінський. До того ж, під час воєнної окупації Львова саме він урятував музичну школу від фашистів – зберіг її педагогічний склад, приміщення, дорогий інструментарій, ризиковано повідомивши окупантам про, нібито, технічне спрямування закладу. Засадничо, що Василь Барвінський – геніальний композитор і піаніст-віртуоз європейського вишколу, встиг передати, як естафету, свої знання та досвід учням, причетним до подальшого розвитку цієї школи і загалом музичної культури України. У класі В. Барвінського навчався перший випускник цього закладу Олег Криштальський, який закінчив його у 1947 році за двома спеціальностями (окрім основної – фортепіано, віолончель – у відомого музиканта Петра Пшенички). Пройдуть роки, і концертує піаніст і видатний педагог професор О. Криштальський

¹ Член-кореспондент НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, професор Київського національного університету театру і кіно імені І. Карпенка-Карого, м. Київ.

очолить фортепіанну кафедру Львівської консерваторії імені М. Лисенка. Того ж, 1947 року, другою випускницею школи була піаністка Тетяна Лагола, в майбутньому – концертмейстер знаного вокального тріо сестер Байко. Її педагогом була колишня учениця Василя Барвінського у Львівському Вищому музичному інституті Ірина Негребецька. У класі відомого композитора і піаніста навчалася також Марія Крих-Любчак – згодом знана в Україні піаністка, педагог, засновник і директор Івано-Франківської філії Львівського Музичного Інституту та, головне, – мама двох прекрасних в майбутньому піаністок – Марусі та Ліди Крих. Старша її дочка – Марія Крих –також починала навчання у Василя Барвінського, однак, після його арешту і сибірського заслання, довший час її педагогом була Ірина Негребецька. Вже в старших класах учнем І. Негребецької також став її родич, відомий у майбутньому український композитор Мирослав Скорик, родина якого повернулася із сибірського заслання. Врешті, Ірина Антонівна була також і моєю Вчителькою, на жаль – недовго, лише кілька перших років, однак заняття з нею пам'ятаю донині.

Учнів школи воєнного часу було небагато і у 1946 році вони зустрілися із її новим поповненням. Серед випускників перших повоєнних років було чимало, в майбутньому, відомих музикантів – виконавців, композиторів, науковців. Серед них – Софія Грица – фольклориста, академік, знана не лише в Україні, але й далеко за її межами, а також професор Львівської консерваторії ім. М. Лисенка піаністка Оксана Нижник-Попіль. Наступного року школу закінчила Богдана Фільц – відома композиторка і музикознавець. Вони вже закінчували школу, коли ми, діти, лише починали навчання. Ми добре знали старших колег, не пропускали їхніх академічних концертів-звітів, мріяли, що, як і вони, навчимося гарно грати.

На початках Львівська музична школа мала так звану «класичну орієнтацію» – у ній викладали лише фортепіано та струнно-смічкові інструменти – скрипку, альт, віолончель. Згодом, вже в старших класах, до них приєднали контрабас, баян, дерев'яні духові, а далі – мідні та деякі народні інструменти. Дещо про наших старшокласників, з якими ми постійно спілкувалися – під час занять у наших спільних педагогів, репетицій в концертних залах перед заліковими виступами та святковими концертами. Під час одного такого концерту дівчата нашого, тоді ще молодшого класу, виконували підготовлену на уроках ритміки театралізовану спортивно-балетну сценку, в якій

солісткою була старшокласниця, піаністка Маруся Шушкевич (у 1952 році вона закінчила школу). З часом з'ясувалося, що ця струнка красива дівчина змінила своє прізвище – вона була внучкою знаного українського науковця, міністра освіти УНР Антіна Крушельницького, замордованого радянськими катами, дочкою одного із жорстоко вбитих його синів. Згодом Марія Тарасівна Крушельницька, яка після школи навчалася у всесвітньо відомого Генріха Нейгауза, багато гастролювала, активно пропагуючи українську класику та сучасну музику, стала лауреаткою Першого Всеукраїнського конкурсу, Народною артисткою України, відомою громадською діячкою, а згодом – очолила Львівську державну консерваторію імені М. Лисенка. Того ж року школу закінчила перша випускниця-арфістка Люба Кузьма – майбутня солістка оркестру Львівської опери (клас арфи В. Полтареві).

Не менш трагічною була сирітська доля юної Богдани Фільц – майбутньої талановитої композиторки і музикознавця. З Данкою ми не лише вчилися в одній школі, в консерваторії, але майже пів століття працювали в музичному відділі Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. Максима Рильського Академії Наук України. Тоді я дізналася, що радянська влада вбила її батька, знаного галицького правника і культурного діяча, що на засланні в Казахстані померла мама – піаністка, двоюрідна племінниця співачки Соломії Крушельницької. Тоді, дітей-сиріт прихистили родичі, зокрема, знана в Україні та Європі мисткиня Ярослава Музика, яка, відбувши багаторічну страшну сибірську каторгу, повернулася до Львова. Згодом, всесвітньо відома художниця – її картини виставлялися в багатьох містах Європи, намалювала два портрети своєї племінниці – один зберігається у львівському Художньому музеї, другий – у Києві, в домі сина Богдани Михайлівни.

У старшому класі школи навчався також віолончеліст, у майбутньому симфонічний диригент, внук українського вченого і громадського діяча О. О. Гериновича. Батьків нашого Сашка також арештували, вони вийшли на волю лише у 1956 році. Його тато – Олександр Геринович став балетним лібретистом (із ним співпрацювали композитори Р. Сімович і А. Кос-Анатольський). Згодом, він і Роман Олексів стали першими звукорежисерами нещодавно заснованого Львівського телебачення.

У 1953 році школу закінчили знані у Львові скрипалі: Богдан Бонковський, Юрій Гольда (учні К. Стеценка), Орест Тугович (учень К. Михайлова), а в класі О. Едельмана – піаністки Христина Мисюк і Христина Сковронська – старші сестри моїх однокласниць, а також Алла Пушкар-Задерацька – в майбутньому – професор Київської консерваторії. Випусниками 1955 року були скрипаль Юрій Булка (клас К. Стеценка), в майбутньому – головний музичний редактор Львівського радіо, професор Львівської консерваторії, а також віолончеліст і диригент Олександр Геринович (клас О. Тищенко), піаністки Міла Шевченко – дочка оперної примадонни Ніни Шевченко, а також Іра Лапсюк – сестра моєї однокласниці – Валентини (Тіни). Вже зовсім близько до нашого класу були випусники 1956 року. З багатьма ми приятелювали – в школі і консерваторії: часто згадую талановитих піаністів – Юлія Гріншпуна, Лїду Крих, Бориса Кокотайла, Тамару Коноварт, Маю Кирилїну, віолончелїстку Роксоляну Залеську й інших. Як дізналася значно пізніше, до цього повоєнного першого класу поступив також Мирослав Скорик, однак його родину невдовзі депортували до Сибїру. Ще один приклад того, як послїдовно й жорстоко радянська влада прагнула знищити українську інтелїгенцію.

«Львівська музична школа – 10-рїчка» – такою була її офіційна назва (хоча, навчання в нїй тривало 11 рокїв) – була елітним закладом. У повоєнному десятилїтті тут, переважно, вчилися діти із знаних галицьких родин – професорів та науковцїв львівських ВНЗ – Консерваторії, Університету, Художнього та Полїтехнічного інститутів, відомих музикантів-виконавцїв, артистів, режисерів театрїв опери, оперети, драми, а також вчителїв шкїл, інженерів, медиків, юристів – місцевих та прибулих спеціалїстів із рїзних мїст України.

Невдовзі, вже після випуску двох перших повосенних класів, школу закінчувала молодша генерація талановитих музикантів-інструменталїстів, мистецтво яких, у майбутньому, стало окрасою не лише українського, але й світового музичного виконавства. Серед них – віолончелїстка Х. Колесса. «Харитина – родзинка серед моїх учнів», – говорив її знаменитий педагог М. Ростропович. На рік-два молодшими від нас були майбутні лауреати найпрестижніших міжнародних конкурсїв – скрипалї Олег Криса, Богодар Которович, Юрїй Мазуркевич, Матїс Вайцнер, піанїсти Алїк Слободяник, Віктор Єресько, а також, в майбутньому, – талановитий композитор Богдан Янівський, піснї якого співала вся Україна.

Довгою й нелегкою є дорога музичного формування майбутнього музиканта-інструменталіста. Насамперед, професійний вибір мало визначити природне обдарування дитини, щасливо помічене уважними і люблячими батьками та їх друзями. У подальшому, семирічні таланти терпляче й чуйно плекатимуть вже музиканти-професіонали. У школі, що на той час об'єднала кращих викладачів як Заходу, так і Сходу України, основну спеціальність, а також сольфеджіо, історію музики, теорію, гармонію та інші предмети викладали колишні випускники музичних закладів не лише України, але й багатьох столиць Європи – знані композитори, теоретики, піаністи, скрипалі, віолончелісти, до шкільного процесу активно була задіяна також професура Львівської консерваторії. Приміром, курс гармонії та аналізу музичних форм провадив відомий композитор А. Кос-Анатольський. У підготовці піаністів та струнників брали участь професори консерваторій Львова, Києва, Харкова, Одеси, Ленінграду – заохані в мистецтві, відданні нелегкій роботі із дітьми люди. Згадаємо вчительку ритміки пані Суховерську, тоді вже немолоду балерину, яка прищеплювала нам, дітям, естетичні засади методики Жака Далькроза, а також, улюбленого всіма учнями викладача сольфеджіо Григорія Михайловича Терлецького, який навчав нас диригувати, співати, читати з листа багатоголосні вправи, писати складні диктанти, навіть пробував ставити оперу М. Лисенка «Вовк і семеро козенят» (ми, учні молодших класів – хор козенят, сольні партії – учні старших класів). При максимальному навантаженні музичного відділення, в школі викладали також повну загально-освітню програму. Із вдячністю згадуємо викладачів літератури, математики, фізики, хімії, історії, географії, ботаніки, німецької мови та, особливо, наших дорогих вчительок перших класів.

Домінантою виховання у львівській школі-десятирічці було прищеплення дітям – майбутнім піаністам, скрипалям, альтистам, віолончелістам безмежну, на все життя, любов до музики. А ще, таке необхідне для кожного музиканта-інструменталіста засвоєння базових законів виконавства – правильність постави, рухів рук, китиць, пальців, відчуття звуку, ритму, інтонації, динаміки, бездоганну техніку, розуміння стилю, форми і ще – багато-багато всього, необхідного для перетворення “незграбних каченят” у “прекрасних лебедів”. Природно, що майже всі випускники школи тих років, надалі, після закінчення спеціальних вишів – консерваторій у Львові, Києві, Москві,

Ленінграді, органічно вписувалися в музичну культуру не лише України, але й інших країн – стали концертантами – лауреатами світових та вітчизняних конкурсів, а також відомими композиторами, науковцями, професорами консерваторій, педагогами музичних училищ, спеціальних музичних шкіл, виконавцями – оркестрантами, ансамблістами, концертмейстерами тощо. Як не старалася Москва привласнити наших найталановитіших учнів – піаністів, скрипалів, альтистів, віолончелістів, вже після 9–10 класів вона охоче «забирала» їх до себе. Невдовзі, вони ставали лауреатами міжнародних (на той час, переважно, лише музиканти російських столиць брали участь у таких змаганнях), а також республіканських конкурсів. Дехто з них повернувся працювати в Україну, інші – ставали вартісним мистецьким набутком світу – знаними митцями і педагогами країн Європи, Канади, Америки.

Важливим фактором на шляху опанування майбутньою професією музиканта був високий рівень тогочасної львівської педагогічної школи. На струнному відділенні викладали такі авторитетні, як: О. Єгоров, В. Стеценко, К. Михайлов, О. Вайсфельд, П. Макаренко. У 50-х рр. ХХ ст. в школі почала працювати Олександра Деркач, яка, окрім блискучих результатів у підготовці скрипалів-солістів, майбутніх лауреатів численних конкурсів – Матіса Вайцнера, Ліди Шутко, яка ще у 8 класі грала з симфонічним оркестром Концерт Чайковського, прищеплювала своїм вихованцям любов до камерного ансамблю. М. Вайцнер згадує, як *«почали займатися ансамблевою грою скрипалі 7–8 класів – О. Криса, Б. Которович, Г. Петренко і я»* – («Леся Деркач – скрипалька, камералістка, педагог у наукових дослідженнях та спогадах». Л., 2014. С. 227). А надалі, вже в консерваторії, випускники-інструменталісти школи – В. Лапсюк, К. Грица, Ж. Скринник, М. Вайцнер, Б. Каськів, Т. Маміконова, Х. Колесса й інші, стали учасниками першого складу новоствореного камерного оркестру, який організувала і впродовж 30 років ревно плекала О. Деркач. Камерний оркестр став окрасою і гордістю Львова, ним керували вже відомі українські музиканти – Матіс Вайцнер, Мирослав Скорик, Артур Микитка, Ігор Пилатюк.

Під крилом О. Деркач, за безпосередньою участю педагогів і студентів кафедри камерного ансамблю та квартету, у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка постійно створювалися нові виконавські колективи – дуети, тріо, квартети, секстети, що демонстрували слухачам широкий діапазон камерно-інструментальної творчості – від

барокової класики – до творів сучасного модерну. Моя шкільна подруга – скрипалька Валентина Лапсюк, яка навчалася в консерваторії у класі О. П. Деркач, а після аспірантури і захисту дисертації працювала на її кафедрі, розповідала, що педагоги і студенти постійно беруть участь у публічних концертах, і це сприяє їхньому творчому зростанню. Валя також грала в різних камерних ансамблях: тріо, квартетах, квінтетах. У багатьох залишився в пам'яті виступ квінтету в складі: О. Деркач (1 скрипка), В. Лапсюк (2 скрипка), Ю. Женчур (альт), Г. Менцінська (віолончель), О. Качева (фортепіано). Саме таким був ансамбль музикантів, які виконували Квінтет Василя Барвінського в концерті його пам'яті. У другій частині твору, що виконує лише струнний квартет, музика звучить особливо сумно-трагічно. Готуючи цей твір до виконання, О. П. Деркач спілкувалася з Василем Барвінським, який розповів їй, що задум квінтету виник під час заслання, зокрема його друга частина – під враженням ранішньої молитви в'язнів. Олександра Пилипівна повторювала нам слова композитора, що ця частина – «Молитва "Отче наш"». Дійсно, всюди, де виконувався цей твір – у великих і малих залах багатьох міст України, під час звучання другої частини Квінтету всі слухачі вставали, як на Молитву. Це був знак пам'яті про трагічне сибірське десятилітнє ув'язнення композитора, а також – глибокої вдячності Людині та Музиканту за його безцінний внесок до скарбниці української національної культури.

ПРОБЛЕМАТИКА ПЕРШОВИКОНАННЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ: ПОГЛЯДИ, ДУМКИ, СМИСЛИ (за матеріалами інтерв'ю з професоркою М. Ю. Угляр-Крих)

Позиція музиканта, який вперше виносить на сцену новий твір і прагне переконати публіку в його художніх цінностях, створити переконливу основу для майбутніх інтерпретацій, подібна з позицією альпініста, якому доводиться долати вершину гори, де ще ніхто до нього не був. Складність цього процесу полягає, насамперед, в необхідності створити самостійне прочитання тексту, що перед тим існував в уяві композитора, а потім був “зашифрований” у нотозаписі. Останній залишає дуже широке поле для його трансформації виконавцями, і в час, коли він був написаний, і тим більше в інших історичних умовах, – після років чи десятиліть, що пройшли від першого виконання.

Про перше знайомство мистця з твором, пошук нових позицій репертуару мені довелося провести декілька цікавих розмов з видатними особистостями музичного мистецтва, серед яких композитори – Микола Колесса, Мирослав Скорик, Віктор Камінський, Юрій Ланюк, Олександр Козаренко; виконавці – Марія Крушельницька, Олег Криштальський, Марія Угляр-Крих, Оксана Рапіта, Етелла Чуприк, Йозеф Ерміль.

Хочу представити Вашій увазі інтерв'ю проведене мною з професором Марією Юрієвною Крих-Угляр.

О. П.: *Маріє Юрієвно, бажано поговорити з Вами про тих композиторів, твори яких Ви вперше виконували, де Ви виступали “першовідкривачем”. Не обов’язково першовиконавцем, а саме „першовідкривачем”. Який сенс Ви вкладали у це поняття?*

М. У.-К. Хотіла б уточнити запитання. Чи першовідкривачем можу себе назвати тому, що я вперше проходила ті твори зі своїми студентами?

¹ Заслужена діяч мистецтв України, доктор філософії, професор, професор кафедри спеціального фортепіано і кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

О. П.: Звичайно, так.

М. У.-К.: Я хотіла би почати з виконання творів нашого львівського композитора Мирослава Скорика. Взагалі страшенно люблю твори цього композитора. Ціную його не тільки як людину, але перш за все як надзвичайно талановитого і самобутнього митця. Його перші мініатюри в мене ще діти грали в школі, студентам я намагаюся давати його складніші опуси, вони їх залюбки грають. Очевидно, пальму першості в моєму розумінні отримує його знаменита „Бурлеска”, також дуже високо ціную „Токату”. У моєму класі не раз виконувався і його Перший фортепіанний концерт, який залюбки грала Етелла Чуприк. Вона також дуже любить цього композитора. Але деякі наші музикознавці критикують його за те, що він включає забагато джазових елементів у свої твори, ніби трохи „заграє з широкою публікою”. Я так не вважаю. Наприклад, джазові елементи містить і його „Диптих” для камерного оркестру, де в другій частині звучать відверто популярні інтонації. Проте потім з’являється початкова тема і все ставить на свої місця; якби не було того повернення “*ляментозної*” теми в кінці, то не було б, напевне, і трагізму. Я вважаю, що це дуже трагічний твір. Це надзвичайна музика. Так само, як і його фортепіанний концерт № 3. Особливо тоді, коли він сам ним диригував або виконував партію фортепіано. Там є стільки внутрішньої експресії і лірики! І зауважте, що твір дуже драматичний, навіть з виразними трагічними відтінками. Може, вони зумовлені життєвими подіями. Скорика в цілому не можна сприймати так, ніби він переспівує популярні мотиви, виключно з джазом, для нього просто джаз – це невід’ємна частка музичної мови ХХ століття і взагалі сучасності. Він, власне, і писав музику нашого часу. Але почавши з думок про першовідкриття музичного твору, я мимоволі перейшла на роздуми про музику Скорика.

О. П.: Повертаючись до основної теми: Маріє Юрїївно, а як у Вас склалися стосунки з Мирославом Михайловичем щодо першої інтерпретації його творів? Чи він повністю Вам довіряв? Чи Ви радилися з ним щодо концепції, спілкувалися?

М. У.-К.: Звичайно, і то досить часто. Навіть коли твори мали вже свої попередні втілення, нам важливо було знати думку автора, оскільки така можливість існувала. Я звернулася до нього, наприклад, з його фортепіанною токатою, яку в мене грала Жанна Микитка. Я звернулася з його П’ятою Партитою, яку в мене грало багато студентів. Тепер, між іншим, нею захопилася Етелла [Чуприк – О.П.].

Також ми зверталися з його “Фантазією” на тему власного балету „Мадам Батерфляй” – її вперше якраз грала Етелла, а тепер вона, до речі, майже не виконується, принаймні, її не чула в нас.

О. П.: *Але чомусь “Фантазію” не виконували після Етелли. Як Ви думаєте, чому? Може вона занадто складна?*

М. У.-К.: Вона справді складна, але водночас Мирослав Скорик добре знав фортепіанну фактуру, хоча він у дитинстві вчився на скрипці. Він був прекрасний піаніст. Я пам’ятаю його виступ разом із Богодаром Которовичем, з власною скрипковою сонатою № 1. Там дуже нелегка є фортепіанна партія. Але найважливіше те, що коли він сам грає свої твори, він розкриває її зміст цілком по-особливому... це треба знати, як він їх трактує, свою музику – внутрішньо.



Поряд із трьома мистецькими епохами.

Зліва направо: Стефанія Павлишин, Марія Угляр-Крих, Мирослав Скорик, Олена Пилатюк, 2011 р.

О. П.: *Яке його власне ставлення до тих робіт, які Ви приносили зі студентами? На яких засадах це відбувалося? Поради, толерантності, чи авторитарності?*

М. У.-К.: Ні, ніколи не авторитарності! Він просто радив, що можна так, а можна інакше. Я прислухалася до того, як він вважає. Не тільки тому, що він є автором, а й тому, що він давав добрі поради. Він прекрасно відчуває і методичне дихання, і ритмічний пульс.

О. П.: *Очевидно, що ті твори завжди мали значний успіх після того, як Ви готували?*

М. У.-К.: Його твори завжди мали успіх. І це дуже заслужено.

О. П.: *Маріє Юрїівно, а, на Вашу думку, успіх має якусь наперед задану формулу, програму? Чи його можна якось певним особливим чином гарантувати?*

М. У.-К.: Успіх – це дуже химерна дама. Успіх залежить перш за все від того, як до цього стану ставиться виконавець і сам автор. Наприклад, у Рахманінова є твори, якими люди захоплені, а він їх не любив. Є твори композиторів, які вони самі шанують і люблять, вважають, що то є вершина їх творчого піднесення, але ці твори не мають популярності у виконавців. Не знаю, чи то варто віднести до категорії успіху... а може ще час не прийшов тих творів. І таке буває. Баха, наприклад, дуже довго не виконували, його Бузона фактично відкрив світові. Його клавірні твори, а також його інструментальну музику. Потім з'явилася маса редакцій. “Пішов бум” на Баха, який триває і донині. Це дуже правильно, бо Бах для мене є першовідкривачем всіх стилів у музиці, починаючи від раннього класицизму і закінчуючи сучасною музикою.

О. П.: *Так, бо там є „змістовні коди”.*

М. У.-К.: Там є власне ті коди, про які ми знаємо підсвідомо. Сучасне і романтичне... там, власне, все можна знайти.

О. П.: *Маріє Юрїівно, а як Ви ставитеся до теоретичної підготовки “прапрем’єри”? До програмок, спеціальних фестивалів, зорового ряду у фойє, слова музикознавця, або, наприклад, слово виконавця перед концертом, якщо він володіє словом. Як ви вважаєте, це допомагає розкриттю твору, чи навпаки?*

М. У.-К.: Якщо виконавець сам перед своїм концертом щось говорить про ті твори, які буде виконувати?

О. П.: *Так, часом і таке трапляється.*

М. У.-К.: У нас, наприклад, дуже цікаві анотації мав диригент Филипчук. Для широкої, не професійної публіки – це мабуть має значення. Хоча, цей виконавець дуже цікаво говорив. Може, часом музикознавці-науковці могли і критикувати його за деякі моменти, але він своїми виступами створював настрій. Вводив в образ. Якщо просто прочитати анотацію і сказати, що написано тоді-то, відтворюється така-то ідея... Филипчук умів ввести в атмосферу тієї епохи і стилю, міг зробити слухача співучасником творчості.

О. П.: *І це допомагає?*

М. У.-К.: У такому випадку це допомагає. А от Ріхтер ніколи нічого не говорив. По-моєму, він і в приватному житті більше слухав. Я з ним познайомилась дуже-дуже давно в Москві, коли він приніс свою програму до професора Мільштейна. Він грав у нього вдома, а я приїхала на консультацію зі своєю студенткою. Тоді я часто їздила на такі консультації до професора Мільштейна, потім до Віри Горностаєвої. Там ми познайомилися. Він грав, а я сиділа в іншій кімнаті. І раптом цей всесвітньо відомий піаніст запитав; *«Так що Ви мне скажете?»* Фактично Ріхтер майже нічого не говорив. Він все говорив своєю грою, а професор вже йому розповідав, як би він думав, з тим він згідний, а з тим ні... *«Ты меня убедил...а вот здесь ты меня не убедил...»*. То була соната В-dur Шуберта. Бувають такі незабутні моменти, які дають поштовх. Часто до нас тепер звертаються за консультацією викладачі з музичних шкіл і училищ зі своїми студентами. Я люблю, коли приїжджає не студент з мамою, а коли приїжджає з викладачем, бо мені тоді легше спілкуватися. Я намагаюсь так ту консультацію зробити, як робив це професор Мільштейн. Коли я приїхала, то дуже боялася, не знала куди голову сховати – в коліна, в руки, бо він зараз все розвалить. І коли він почав обговорювати твір моєї студентки і почав хвалити... мені здалось, що він говорить їй те саме, що і я говорила. Він мені дав таку лекцію впевненості в собі, віру в себе як в педагога. Він мене навчив вчити того, що я вважаю доцільним і слухним. Може, навіть часом те і не має реакції, щось не так, але це переконливо для учня, а учень це робить переконливо у своїй грі, отже все те є так. Важно переконати. Очевидно, не відходячи від тексту автора дуже далеко, але ж ми виховуємо індивідуальності, тому не можуть грати всі однаково. Тому я противник того, щоб слухали запис. Так, послухай, але вже тоді, коли виробиш свою власну концепцію, щоб ти був впевнений у тому, і може бути, що у тому записі ти знайдеш щось нове для себе – настроями, фразою... ти почувеш *„а чому ж я того не чула? Це цікаво. Я то зроблю”*. Або *„ні, я так не хочу! Я хочу так, як я це чую”*. Я знаю, що був час, коли всі захопилися записами Глен Гульда бахівських прелюдій і фуг. Так, то великий піаніст і інтерпретатор, але всі почали грати на стакато. Жодної кантилені. Колись у нас були семінари, і я мала честь ті семінари проводити. Були такі питання із залу і від викладачів: *„А як ви ставитися до того, щоб Баха грати на педалі?”*

Очевидно була колись така школа, що не можна було грати Баха на педалі. Особливо його чисту поліфонію, його прелюдії і фуги. Така була мода. Але люди забули, що Бах ще був органістом. Його музика – це не тільки багатоголосся, яке десь треба дуже претензійно педалізувати. Треба педалізувати, коли вже та педаль є. І треба наших дітей починати вчити так, як ми ставимо руку на клавіатуру, так треба ставити відразу ногу на педаль. Щоб було органічно поєднане вухо з рухом. Я від таких питань дивувалася. А можна грати Баха без педалі? Як грати *fis-moll* прелюдію з другого тому без педалі? Чи *d-moll*-ну прелюдію з другого тому? Це вже була пародія. На жаль, наш інструмент ще не є досконалий для кантилени, як, скажімо, струнні.

О. П.: *І то вони застосовують вібрато для прикрашення.*

М. У.-К.: Чи як вокал. Ми до того прагнемо, але і нам допомагає педаль, пристосування руки і корпусу до клавіатури, щоб не було того стуку. У нас з'являється нова манера відкритої, голосної гри. Може, це через життя, в якому дуже багато відтінків, крику, агресії. І це одразу помітне і у виконавстві.

О. П.: *Ми з Вами говорили про індивідуальність. Кожен педагог, тим більше педагог з таким досвідом, з такою творчою біографією, як Ви, ставить собі за мету виховання такої неповторної індивідуальності. І коли ця індивідуальність виходить на сцену і вперше прочитує певний твір, на мою думку, дуже важливо, щоб ця індивідуальність, піаніст, інтерпретатор показав те, що він пережив, чого його навчили. Щоб він це “пропустив через себе”.*

М. У.-К.: Очевидно, спочатку треба його навчити. Добре, коли він ту науку сприймає, бо є ж такі випадки, коли студенти професора Нейгауза, якого я вважаю геніальним музикантом, педагогом, не втримували і йшли з його класу. Але коли ти навчив і дав професійну базу, то треба робити так, щоб ця база була стартовою для талановитої і творчої особистості. Щоб вона могла стартувати далі. Це те, що стосується до ремісництва, але ремісництва, яке пов'язане із мисленням, з розвитком фантазії, уяви, створення образів. Нашого учня треба змусити довести думку до кінця. Ось Вам такий дуже частковий і конкретний приклад. Часто так є, що в тексті виписані фігурації шістнадцятками до кінця фрази, як в сонаті Гайдна, і ніхто не бачить, що виписана перша квартоль шістнадцятками, а остання нота є вісімкою.

О. П.: *Її треба дослухати і закінчити.*

М. У.-К.: Кінець – ділу вінець. Друга проблема – це проблема „дослухування” фрази. Наприклад, поліфонія Баха. У нього фраза закінчується на початку наступного такту і тут же вступає тема. Тема починається дуже рідко на сильну долю, а на початок завжди є пауза. Потім іде тема, яка закінчується на початку наступного такту. Та тема, коли вона іде вісімками, то закінчується чверткою, бо на ній знову починається тема з паузи, але є вже вісімка і, якщо ми дослухасмо першу тему, то ми починаємо вступ нової теми. Це не треба акцентувати, тоді ми органічно перейдемо в інший голос, а не формально почати тему так, щоб перебити попередній голос. Навіть часом можна тихіше почати, але інтоновано. Проведення і дослуховування відразу дає результат. Але студента треба того навчити, бо з цього вже починається серйозне художнє мислення. Дуже часто в нас грають інтуїтивно, коли людина музикальна і має добру музичну пам'ять, скоро схоплює, але дуже багато пропускає текстових відтінків, важливих для образу, який створив сам композитор: а треба починати з того, що відкривати ноти і треба дивитись, де автор почав і закінчив фразу, і що там є між ними – де кома, де крапка, де багато крапок. І з тих нюансів твориться певний цікавий музичний образ. Є такі виконавці, які грають дуже емоційно музикально і в силу свого таланту захоплюють слухача, але ви виходите з концерту і ...

О. П.: *Ми зараз з Вами поговоримо про те, що треба дослухати і природно виникає питання спрямованості виконання на слухача. На Вашу думку, яку він відіграє роль?*

М. У.-К.: Мені здається, що виконавець є посередником між автором і слухачем, але добрий виконавець, крім свого професіоналізму, є ще трохи і гіпнотизером. Якщо він не має внутрішнього магнетизму, то слухач вийде байдужим і не переконаним, і це стосується не тільки музикантів, а й, наприклад, лектора. Він може говорити банальні і всім відомі істини, але він говорить так переконливо, що ми заслуховуємось, а може говорити мудрі речі, але ви заснете на тій лекції. Емоційний стан виконавця, відповідний цьому твору, і емоційний контакт, через який він володіє слухачем, найчастіше стають тим міцним містком, по якому духовна енергія переходить від композитора через виконавця до слухача. Проте виконавець теж повинен замислитись, яку композиторську істину він донесе до публіки. Я думаю, що добрий виконавець ніколи не буде виконувати поганий твір, він собі цього не дозволить.

О. П.: *Часом буває.*

М. У.-К.: Буває, бо коли виконавець байдуже ставиться до того, що він має сказати своєю музикою, коли сам розуміє, що твір малоцікавий, комплітаивний, прохідний, і все одно з певного суто меркантильного міркування за нього береться, то це в певному сенсі є брак совісті. Хоча тут варто зазначити й те, що жоден виконавець, коли твір цілком безвартісний, не буде шукати в ньому привабливі моменти. Між іншим, один відомий музикант дуже влучно і метафорично казав, що музика – це вага, на першу шальку якої скільки праці покладеш, стільки ж докладеться і на другій шальці, якщо ж не доробиш, то ця перша шалька дасть тобі по лобі. А посередині шальок міститься талант, який регулює їх співвідношення.

О. П.: *Маріє Юрїївно, я пригадую як минулого року відбувся кафедральний концерт, де Артур Володимирович [Микитка, один з керівників камерного оркестру ЛДМА ім. Лисенка – прим. авт. О. П.] зі своїм камерним оркестром грав твори львівського композитора Тадеуша Маєрського, і я пригадую, Ви тоді раптом сказали: „А я ще грала його твори!”*

М. У.-К.: Я грала його фортепіанну Сюїту, яка опублікована.

О. П.: *То Ви були першовиконавцем?*

М. У.-К.: Так. І він [Т. Маєрський – О. П.] мене перед виступом слухав.

О. П.: *А музика романтична?*

М. У.-К.: Сучасна, але дуже змістовна. Все ж таки музика без мелодії, навіть якщо вона суперсучасна... я до неї не звикла. Має бути мелодія, а потім вже сучасна гармонія, сучасне звучання. Музики без мелодії для мене немає.

О. П.: *Ви пригадуєте, що Ви виконували?*

М. У.-К.: Там була Коліскова, Мазурка, ... всього було 5 чи 6 п'єс. Ті твори треба знайти і давати студентам.

О. П.: *Цей твір мав успіх у Вашому виконанні?*

М. У.-К.: Цей твір мав успіх у мене, бо я його дуже любила. Взагалі, це був прекрасний музикант-професор Маєрський. В нього була аристократична зовнішність, витриманість. І мабуть такі вже знаходять собі рівних. Його великим другом був Всеволод Петрович Задерацький. Також дуже цікава, непересічна особистість. Прекрасний музикант, піаніст, композитор, котрий виходив на сцену зі своєю табуреткою, бо він сидів дуже високо.

О. П.: *А за його часу, чи виконувались його твори?*

М. У.-К.: Майже не виконувались. Бо тоді була епоха агресивної радянської критики всякого „формалізму в музиці”. Але це є дуже цікава і талановита музика.

А концерт Всеволода Задерацького, який він написав для свого сина, у нас теж не виконувався аж до того, як його заграла учениця Лідії Юрїївни [Крих – О. П.] – Людмила Цап.

О. П.: *І по-моєму також його грала в класі Чаплін.*

М. У.-К.: Так, але вони його не грали з оркестром. А вже правдиве його виконання відбулося минулого року і він мав великий успіх. Можна назвати це **першопрочитанням** через багато років. Це дуже цікава, світла, дуже демократична музика.

Таке експериментальне опитування сучасних українських композиторів і піаністів львівської школи проводилося мною з метою визначення їх індивідуального тлумачення феномену **першовиконання** та узагальнення їхнього досвіду, зокрема на прикладі інтерв'ю з відомою професоркою Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка Марією Угляр-Крих.



Між двома берегинями фортепіанного мистецтва Львова.
Зліва направо: Лідія Крих, Олена Пилатюк, Марія Угляр-Крих

Ольга КУШНІРУК

(Україна, Київ –
Кембридж, Велика Британія)¹

ORCID: 0000-0002-0766-2555

УКРАЇНСЬКА МУЗИКА В ДОСЛІДЖЕННЯХ ЗАРУБІЖНИХ ВЧЕНИХ

Тема цієї розвідки спрямована на з'ясування стану зацікавлення у зарубіжному музикознавстві нашою музичною культурою. Великий внесок до її популяризації здійснила діаспора та закордонні публікації українських учених.

Вперше у світовому масштабі українська музика привернула до себе увагу сто років тому. В історичних обставинах формування державності України (на той момент виявилася короткочасною) очільник Директорії Симон Петлюра подав розпорядження композитору і диригенту Олександру Кошицю у короткий термін створити у Києві хорову капелу. Цей намір мав далекосяжну перспективу – через програми з хорових обробок українських народних пісень репрезентувати молоду державу закордоном. Так заснована Українська Республіканська хорова капела (у складі 80 чоловік) під керівництвом О. Кошиця державним коштом вирушила у світове турне (1919–1927, Чехословаччина, Австрія, Швейцарія, Франція, Бельгія, Нідерланди, Велика Британія, Німеччина, Польща, Іспанія, США, Мексика, Аргентина, Уругвай, Бразилія, Канада, Куба). Співаки дали близько 900 концертів у 74 найзнаменитіших залах Європи і Америки. Саме відтоді на весь світ зазвучав «Щедрик» (адаптувавшись в англomовному світі як «*Carol of the Bells*»), українська шедрівка в хоровій обробці Миколи Леонтовича².

¹ Кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України; Visiting Research Fellow музичного факультету Кембриджського університету.

² Карась, Г. Феномен Щедрика в обробці Миколи Леонтовича у світовому комунікаційному просторі ХХ ст. *Педагогічна освіта: теорія і практика*, 12 (2012): 343–347.

Про справді небувалій резонанс проєкту свідчить зібраний у книзі Тетяни Пересунько³ солідний корпус рецензій, відгуків, інших матеріалів на виступи хористів. Наприклад, у Лондоні протягом місяця (лютий 1920 р.) капела виступила у 12 концертах, зібравши, зокрема, понад сотню публікацій у пресі.

«Нова держава, яка привезла музику до Великої Британії – це Українська Республіка. Один з перших законів правління сприяв збереженню музики та створенню інституцій для її репрезентації. Одна з таких – Національний Хор, який ми почули в Лондоні минулого вечора у Queen's Hall. Спів є дивовижним» («The Morning Post», 4.02.1920).

«Перший концерт українського хору, який пройшов сьогодні увечері в Queen's Hall, показав, що захоплююча похвала бельгійських та французьких критиків у жодному разі не перебільшена. Їх виступ можна вважати найвищим рівнем, до якого хорова техніка може коли-небудь дійти» («The Manchester Guardian», 4.02.2020).

І таких, сповнених захоплення, здивування рецензій під час концертного турне було опубліковано чимало. Після цього на десятиліття ця можливість пізнання української музичної культури не змогла розвинутися через історичні обставини відсутності власної державності.

Віддалена в часі книжка Андрія Ольховського (1955, ²1975), який емігрував з Києва в 1943 р., формувала загальний огляд академічної музики у добу тоталітаризму сталінської епохи, українська композиторська школа з огляду на концепцію праці була описана автором дуже коротко⁴. Усе ж поміж її талановитих персоналій А. Ольховський називає Бориса Лятошинського, Дмитра Клебанова, Андрія Штогаренка, Миколу Колессу.

На піку проголошеної наприкінці 1980-х років в СРСР «перебудови» побачив світ об'ємний том «Sowietische Musik im Licht der Perestroika»⁵. У панорамі радянських митців також було представлено

³ Пересунько Т. Культурна дипломатія Симона Петлюри: «Щедрик» проти «руського мира». Місія капели Олександра Кошиця (1919–1924). Київ: Видавничий дім «АртЕк», 2019. 318 с.

⁴ Olkhovsky, Andrey Vasilyevich. *Music under the Soviets: The Agony of an Art*. New York: Frederick A. Praeger, 1955; Westport, Conn: Greenwood, 1975.

⁵ Sowietische Musik im Licht der Perestroika: Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien / herausg. Hermann Danuser, Hannelore Gerlach und Jürgen Köchel Laaber: Laaber-Verlag, 1990.

короткі біографії і переліки творів Валентина Бібіка, Віталія Годзяцького, Леоніда Грабовського, Володимира Губи, Володимира Загорцева, Івана Карабиця, Валентина Сильвестрова (також й інтерв'ю з ним), Мирослава Скорика, Євгена Станковича. Вміщена в збірнику стаття Олени Зінькевич окреслювала знакові твори симфонічного жанру в Україні, написані в 1980-х роках (Камерна симфонія № 2 В. Зубицького, Симфонія № 6 Я. Губанова, Симфонії № 4, 7 Б. Буєвського, Симфонія № 5 В. Сильвестрова), особливості їх стилістики⁶.

Незважаючи на проголошення України як незалежної держави, усе ж виходять публікації, де українські автори тлумачаться у контексті російської музичної культури, як це сталося з Б. Лятошинським у розділі монографії про репресований російський авангард⁷.

Іншу причину необізнаності європейської спільноти з музичною культурою України розкрив Вірко Балеї на прикладі міжнародного музичного фестивалю «КиївМузикФест», який був започаткований у 1989 році ще перед проголошенням Незалежності України⁸. Натхненні політичним послабленням ідеологічного тиску Москви, нормалізацією стосунків між материковою Україною і її діаспорою, його організатори, взявши ідею «Варшавської осені», хотіли «*to raise awareness of Ukraine in the world community, introduce Ukrainian music to international audiences, and redevelop Kyiv as the great cultural center of Eastern Europe*»⁹. Йдеться про державне фінансування великих мистецьких акцій на зразок цього фестивалю.

Важливим внеском у формування зарубіжної музичної україністики стала праця Тамари Булат і Тараса Філенка про фундатора української композиторської школи Миколу Лисенка¹⁰.

⁶ Sinkewitsch, Jelena. *Ukrainische Sinfonik der Gegenwart. Sowjetische Musik im Licht der Perestroika: Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien* / herausg. Hermann Danuser, Hannelore Gerlach und Jürgen Köchel Laaber: Laaber-Verlag, 1990. S. 73–80.

⁷ Sitsky, Larry. *Music of the Repressed Russian Avant- Garde, 1900–1929*. London: Greenwood Press, 1994.

⁸ Baley Virko. «The Past Is My Beginning...»: On the Recent Music Scene in Ukraine. *Contemporary Ukraine on the cultural map of Europe* / ed. Larissa M. L. Zaleska Onyshkevych and Maria G. Rewakowicz. New York, 2009, 2015. P. 432–449.

⁹ Ibid. P. 433.

¹⁰ Bulat, Tamara, and Filenko, Taras. *The World of Mykola Lysenko: Ethnic Identity, Music, and Politics in Nineteenth-Century Ukraine*. Ukraine Millennium Foundation, 2001.

Є кілька статей про представників українського музичного авангарду 1960-х Леоніда Грабовського і Валентина Сильвестрова¹¹. Власне, творчість останнього привернула увагу П. Дж. Шмельца, який у своїх двох монографіях багато сторінок присвятив розгляду авторського стилю Сильвестрова¹².

Окрему книжку про фортепіанну музику Мирослава Скорика на основі своєї дисертаційної роботи підготував Віктор Радослав Марків¹³.

Отже, за останні два десятиліття у зарубіжному музикознавстві помітним стає поступове зацікавлення українською музичною спадщиною минулого і сучасності. Тим актуальнішим постає найшвидше здійснення та публікація англomовного перекладу «Української музичної енциклопедії» для наступного поширення відомостей про Україну за кордоном.

¹¹ Savenko Svetlana. Valentine Silvestrov's lyrical universe. *Underground Music from the Former USSR* / ed. by Valeria Tsenova. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997. P. 66–83; Savenko Svetlana. Leonid Grabovsky: constants of style. *Ibid.* P. 84–97 (reprint. in: “Ex oriente...- III”. Eight Composers from the Former USSR / ed. Valeria Tsenova / *Studia slavica musicological*. Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 2003. Bd. 31. P. 55–74).

¹² Schmelz, Peter J. *Such Freedom, if Only Musical. Unofficial Soviet Music during the Thaw*. Schmelz. New York: Oxford University Press, 2009; Peter J. *Sonic overload: Alfred Schnittke, Valentin Silvestrov, and polystylism in the late USSR*. New York: Oxford University Press, 2021.

¹³ Markiw, Victor Radoslav. *The Life and Solo Piano Works of the Ukrainian Composer Myroslav Skoryk*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2010.

Ніна ДИКА (Львів, Україна)¹

ORCID : 0000-0002-1447-689X

УКРАЇНСЬКИЙ ВИМІР КАМЕРАЛІСТИКИ СУЧАСНОСТІ: ПІАНІСТ ОЛЕГ КРИШТАЛЬСЬКИЙ

Діяльність піаніста Олега Криштальського (1930–2010) у контексті становлення і розвитку мистецтва камерно-інструментального виконавства, що є вельми цікавим феноменом, посіла особливу нішу в духовному доробку нації. Після перемоги у Конкурсі піаністів Фестивалю молоді Української РСР [Диплом Першого ступеня, м. Київ], піаніст О. Криштальський здобув ще одну перемогу – став Лауреатом Міжнародного Конкурсу піаністів на VI Всесвітньому фестивалі молоді та студентів [Диплом і Премія II ступеня – Срібна медаль] (обидві в 1957 році) [1]. Динамічне концертно-виконавське життя піаніста О. Криштальського, де природно поєдналися його сольні концерти та виступи у камерно-інструментальних ансамблях, вирізнялося високою професійною майстерністю, своєрідною манерою гри, визначеністю художньо-технічних прийомів, а головне, – специфічними ознаками національного стилю, збагативши мистецьку культуру України і Європи другої половини XX ст. – поч. XXI ст. Значної уваги заслуговують здобутки О. Криштальського у складі камерно-інструментальних ансамблів другої половини XX – поч. XXI ст., оскільки важко назвати інший жанр музичного мистецтва, що з такою граничною ясністю втілює би найбільш суперечливі і багатовимірні проблеми нашого духовного буття.

На шпальтах газет і журналів, у статтях, відгуках та наукових дослідженнях Р. Савицького, В. Барвінського, Л. Мюнцера, Г. Левицької, Л. Уманської, О. Ейдельмана, М. Крушельницької, а також



¹ Доцент, кандидат мистецтвознавства (Doctor of Philosophy – Ph.D.), професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано і кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М. В. Лисенка.

сучасних піаністів та музикознавців: С. Павлишин, Л. Кияновської, А. Терещенко, О. Козаренка, Н. Кашкадамової, Т. Мазепи, Л. Мазепи, Й. Ерміня, Т. Старух, Г. Блажкевич, Н. Дикої, Н. Мариняко, Т. Дубровного та ін. висвітлені мистецькі грані особистості музиканта О. Криштальського. І все ж, найціннішими вважаються наукові дослідження і спогади самого світової слави піаніста О. Криштальського. Його матеріали, друковані у періодиці та наукових виданнях, якнайповніше розкривають світ львівського піаністичного життя: пошуки й здобутки, переживання, втрати і перемоги.

“Довгий шлях опанування традиції” пройшов “піаніст-інтелектуал”, як назвала його мистецтвознавець С. Павлишин [2, с. 27], що стало вирішальним у формуванні мистецької особистості О. Криштальського. Він навчався в класі знаної піаністки і педагога Л. Уманської, яка, своєю чергою, була ученицею Б. Янкелевича (Київська консерваторія), а в аспірантурі Московської консерваторії – у С. Фейнберга, учня О. Гольденвейзера. Виконавський стиль О. Криштальського синтезував кращі риси попередників, відомих представників львівської піаністичної школи – Р. Савицького, Л. Мюнцера, Г. Левицької, В. Барвінського, а під час навчання а аспірантурі – увібрав цінний досвід у класі професора С. Фейнберга, також збагатився спілкуванням із таким “світлом піанізму”, як Г. Нейгауз, із яким познайомився ще у 1951 році у Львові, під час відкритого уроку професора, присвяченого проблемам інтерпретації фортепіанних творів Ф. Шопена. О. Криштальський “періодично... відвідував майстеркласи Г. Нейгауза” [3, с. 22] та проф. Якова Мільштейна (свого часу учня Костянтина Ігумнова), максимально вбираючи “найкращі, генеративні енергетичні сили своїх наставників” [4, с. 4].

Основною метою статті є висвітлення камерно-ансамблевого виконавства піаніста О. Криштальського, зокрема його співпраці з Львівським струнним квартетом, а також у складі інших камерно-інструментальних ансамблів – тріо, квартетів, квінтетів, секстетів, з якими піаніст виступав у численних концертах, справедливо вважаючи, що “без камерного виконавства, музика, як така, не могла б існувати” [5, с. 96].

Початок співпраці піаніста О. Криштальського з Львівським струнним квартетом, зніційованого Зеноном Олексійовичем Дашаком, ректором Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка [нині Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка], припадає на початок 60-х років ХХ століття. Український альтист

3. Дашак продовжував розвивати у Львові розпочате в Києві ансамблеве музикування, згуртувавши відомих музикантів: скрипалів – Олександру Деркач і Богдана Каськіва, віолончелістку Харитину Колессу. Постійне оновлення концертних програм стало пріоритетною рисою Львівського струнного квартету. Бажання колективу включити до репертуару квінтетні твори спонукало до співпраці з піаністом Олегом Криштальським, який радо прийняв запрошення колег. Спільні гастрольні поїздки засвідчували спорідненість музичного мислення камералістів, демонструючи тонку відточену майстерність, єдність відчуття смаку до артистичного спілкування, вміння привести до єдності всі елементи музичної виражальності, – музиканти відкривали слухачам красу камерно-інструментальних творів.



Львівський Струнний Квартет у складі: Леся Деркач (1 скрипка), Богдан Каськів (2 скрипка), Зенон Дашак (альт), Харитина Колесса (віолончель) і піаніст Олег Криштальський (фортепіано)

“Я поєднував участь у камерному ансамблі із сольними виступами, – зазначав Олег Криштальський, – а цей період у мене був дуже насиченим. Інколи бувало таке, що я сьогодні грав у Львові квінтет Брамса, а завтра я вже мав грати сольний концерт у Харкові, що було досить складно, однак мені такий ритм і таке поєднання сольної та камерної діяльності дуже допомагало та надихало” [5].

Творча індивідуальність О. Криштальського – *“піаніста академічного типу, який надавав великого значення логічності, майстерності та технічній довершеності виконання”* [6] значно спричинилася до вміння успішно вирішувати найскладніші мистецькі завдання, *“зберігаючи певну рівновагу між особистісним і колективно-груповим та гармонійно поєднуючи в собі вільний самовираз кожного індивіда, самоцінність кожної особистості та відчуття сумісності, неподільності й цілісності буття і себе як частини спільного замкненого цілого, своєрідного мікрокосмосу”* [7, с. 4].

Дружні стосунки піаніста О. Криштальського з учасниками Львівського струнного квартету склалися в роботі над інтерпретаціями фортепіанних квінтетів Ф. Шуберта, Й. Брамса та інших авторів. *“Перші наші виступи, – як зазначає О. Криштальський, – були з Квінтетом Й. Брамса та іншими камерними творами різних композиторів”* [5, с. 98]. У секстетях, зокрема В. Барвінського, до колективу камералістів приєднувався контрабасист О. Щеглов. Цікаво, що історія виконання Секстету В. Барвінського (Варіації на власну тему і фінал-коломийка для фортепіано, двох скрипок, альту, віолончелі та контрабасу) нікого не залишить байдужим. *“Цей твір, так як і інші композиції В. Барвінського, – як відзначає О. Криштальський, – у Львові виконувати не дозволяли (це був кінець 50-х років). А в Києві якраз в цей час проходив Пленум Спілки композиторів України, на який ми були запрошені, де нам дозволили виконати цей твір. Учасниками секстету були: З. Дашак, Б. Каськів, Х. Колесса, О. Лучанко, Л. Деркач і я. Після цього виступу в Києві ми багато гастролювали з цим твором, зокрема по центральній Україні”* [5, с. 98]. Твір звучав у численних концертах: до 100-річчя від дня народження В. Барвінського; до 70-річного ювілею О. Криштальського (2000 р.); з нагоди 187-ї річниці від дня народження Т. Шевченка (9.03.2001 р., у Львівському оперному театрі у виконанні О. Криштальського, Л. Шутко, Х. Колесси, Б. Каськіва, Я. Горбачевської, О. Лучанко). Ансамбль багато гастролював, виступав в Донецьку (10–12.04.1967), Черкасах, Києві та інших великих і менших містах України. Постійно виступав/звучав в передачах Львівського радіо і телебачення. Значно раніше схвальну оцінку самого автора отримало виконання Фортепіанного квінтету В. Барвінського у Києві, який на згадку подарував виконавцеві фортепіанної партії [О. Криштальський – Н.Д.] фотографію з дедикацією: *«Дорогому Олегу Криштальському на*

трівкий добрий спогад першого прилюдного виконання I ч. Фортепіанного квінтету / 15.II.1960».

У сімдесятих-вісімдесятих роках ХХ століття стабільність виконавського складу і насичена концертна діяльність Львівського струнного квартету сприяли процесові шліфування ансамблевої культури та вдосконаленню творчого обличчя колективу, знаходженню власної творчої виконавської манери. Концерти львівських камералістів проходили з великим успіхом. Камералісти стали ініціаторами мистецьких імпрез, зокрема, серії лекцій-концертів *“Музиканти – вихованці Львівської консерваторії”* (1967, Львів), *“Творчість композиторів сучасного радянського Львова”* (1978); були учасниками концертної програми Фестивалю мистецтв *“Львівська золота осінь”* (листопад, 1967) та ін. У Львівській філармонії, 25.10.1979 року О. Криштальський та струнний квартет (Л. Шутко, Б. Каськів, З. Дашак, Х. Колесса) виконали дві частини з Партити № 3 М. Скорика. Успіх супроводжував виступи ансамблю в цьому складі на Міжнародному фестивалі камерної музики в Польщі (1978 р.). І це – незабутньо! Унікальними вважаються виступи О. Криштальського з Львівським струнним квартетом під час *“Днів музики Баха і Генделя”* (27.03.1985, Львівська картинна галерея), де в інтерпретації Бранденбурзького концерту № 2 Й. С. Баха і Концерто-гроссо № 8 Г. Ф. Генделя, О. Криштальський виконував партію континуо на клавесині. Гастрольні турне львівських ансамблів пройшли в багатьох містах України: в Черкасах, Чернігові, Сумах, Кишиневі (Молдова), Сочі, Майкопі (Краснодарський край), Ужгороді, Івано-Франківську, Чернівцях, Одесі, Херсоні, Миколаєві.

Окрему сторінку представляє участь піаніста О. Криштальського у складі камерно-інструментального тріо. Інтерес до цього жанру в піаніста зародився ще в часи навчання у консерваторії, під час занять в класі камерного ансамблю В. Задерацького, який, за його спогадами, *“зумів по-справжньому зацікавити нас камерною музикою”* [5, с. 98]. Важливо, що у складі камерних ансамблів О. Криштальський грав з дитинства: особливу увагу розвитку його музичного обдарування приділяли батьки – тато Роман Криштальський, знаний львівський срипаль, який до 1939 року працював у Вищому Музичному Інституті ім. М. В. Лисенка, згодом артистом Львівського оперного театру, і мати Ярослава Рудницька (Криштальська), перша жінка-рентгенолог у Галичині, доктор медицини. Вже у віці 4 років обдарований музикант навчався гри на скрипці, а згодом на фортепіано. *“До нас*

додому постійно приходили музиканти: Василь Барвінський, Роман Савицький, Лев Туркевич, Петро Пшеничка, мій батько був скрипалем, і я постійно слухав, як вони виконували камерну музику. До слова, перед тим як розпочати сольну кар'єру піаніста я вже грав у квартеті мого батька як віолончеліст” [5].

Фортепіанне тріо у складі: Б. Каськів (скрипка), Х. Колесса (віолончель) та О. Криштальський (фортепіано) започаткувало свою діяльність в середині 70-х років ХХ ст. З нагоди ювілейних дат С. Людкевича, у виконанні ансамблю прозвучали Фортепіанне тріо (fis moll) і Фортепіанний квартет композитора (Львів, 2.04.1975 р.). Згодом ця програма мала успіх під час гастролей колективу в Києві, Харкові, Москві, де музичні критики високо оцінювали цю програму, відзначаючи *“романтичну схвильованість” “летючість музики”* творів композитора та, водночас, *“динамічне виконання фортепіанної партії заслуженим артистом УРСР О. Криштальським, піднесено-експресивну інтонацію скрипки (Б. Каськів) та витонченість ліричних нюансів у звучності віолончелі (Х. Колесса)”* [8, с. 4–5]. Впродовж творчого життя квартет зазнав певних змін у виконавському складі, зокрема, від 1984 – партію 1 скрипки виконував Б. Каськів; 2-а скрипка – Т. Шуп'яна, а від 1991 – Т. Сиротюк; альт – Я. Горбачевська. Від 1977 р. за пульт першої скрипки Львівського струнного квартету сіла учениця Олександри Пилипівни Деркач – Лідія Шутко. Музиканти залишалися незмінними учасниками Ювілейних концертів, зокрема до 100-річчя С. Людкевича та гастрольних виступів, присвячених цій події у Львові, Києві, Баку, Москві (1980).

Знаковими вважаються інтерпретації Квінтету Es dur Л. ван Бетховена для фортепіано (О. Криштальський) і духових у складі: Юрій Смірнов-флейта, Вячеслав Цайтц-гобой, Володимир Носов-кларнет, Володимир Семеніченко-фагот (жовтень 1987, м. Львів), а також Фортепіанного квінтету f-moll Й. Брамса (1988, м. Львів). Львів'яни концертували на сценах Київської консерваторії та столичної філармонії, Харківського і Донецького інститутів мистецтв, у багатьох храмах і музеях України. Музиканти гармонійно поєднували наукову, виконавську, культурно-громадську і педагогічну діяльність.

Висновок. Важко переоцінити педагогічний внесок О. Криштальського в розвиток українського фортепіанного і камерно-інструментального мистецтва. Працював завідувачем кафедри спеціального фортепіано Львівської державної консерваторії імені Миколи Лисенка, був у цьому виші проректором з наукової та навчальної роботи,

а від 1979 року – проректором з наукової роботи. У професора Олега Романовича Криштальського навчалися десятки майбутніх першокласних піаністів. Автору цією статтю пощастило навчатись в класі професора О. Криштальського. У пам'яті назавжди залишаться фантастичні лекції у 26 аудиторії на другому поверсі Львівської консерваторії імені М. В. Лисенка, репетиції і сценічні виступи: незабутнє виконання в ансамблі з Олегом Романовичем Клавірного концерту d-moll Й. С. Баха і Фортепіанного концерту О. Глазунова [на випуск у Львівській Консерваторії]. Унікальною була кожна лекція у професора Олега Романовича, кожна зустріч з Великим Музикантом.

Життєтворчість знаменитого піаніста, Народного артиста України, професора Олега Романовича Криштальського становить “золоту сторінку” у вимірі сучасного мистецтва української музики.

Література

1. Особова справа професора Олега Романовича Криштальського / Архів ЛНМА імені М. В. Лисенка.
 2. Стефанія Павлишин. Олег Криштальський // Олег Криштальський. Спогади. Статті. Матеріали : до 70-річчя від дня народження. Наукові збірки ВДМІ імені М. Лисенка. Випуск 3. Ред.-упоряд. Н. Кашкадамова. Львів, 2000. С. 27.
 3. Старух Тереса. Олег Криштальський (до 70-річчя від дня народження та 50-річчя творчої діяльності). Львів: ВМІ ім. М. Лисенка, 2000. С. 22.
 4. Ігор Пілатюк. Право на правду // Олег Криштальський. Спогади. Упоряд. та ред. Тарас Дубровний. Львів, 2010. С. 4.
 5. Олег Криштальський. Про камерну музику // Олег Криштальський. Спогади. Упоряд. та ред. Тарас Дубровний. Львів, 2010. С. 96.
 6. Наталія Кашкадамова. Криштальський Олег Романович // Українська Музична Енциклопедія. Том 2. Київ: ІМФЕ НАН України, 2008. С. 612.
 7. Ірина Польська. Камерний ансамбль: феноменологія жанру // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 24. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : збірка статей. Серія: Виконавське мистецтво. [гол. ред. І. Пілатюк, ред.-упор. Н. Дика]. Львів: Сполом, 2010. С. 4.
 8. Валерий Кикта. Старейшина Украинской музыки. Музыкальная жизнь, № 20 (430) октябрь. Москва: Советский композитор, 1975. С. 4–5.
-

ЛЬВІВСЬКИЙ КАМЕРНИЙ ОРКЕСТР «АКАДЕМІЯ» І ПІАНІСТИ

Львівський Камерний Оркестр «АКАДЕМІЯ» – особливий музичний колектив у культурі не лише старовинного Львова, а й, без перебільшення, в європейському масштабі. Львівський Камерний Оркестр був заснований у 1959 році (художній керівник – Заслужений діяч мистецтв України, професор О. П. Деркач, концертмейстер – Матіас Вайцнер) у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка. На цей час це був перший оркестр подібного типу в Україні (хоча і студентський), який поставив собі за мету поєднувати навчальний процес з активною концертною діяльністю [1; 2; 3; 4]. Одна з її сторін – оркестр-акомпаніатор. Ця важлива грань оркестрової майстерності є найбільш яскравою сторінкою історії колективу. Солісти зі світовим ім'ям з усіх континентів, наші професори й викладачі, і що найголовніше, талановиті студенти становлять цю сторінку.

Нині піде мова про солістів-піаністів, органістів, чембалістів. У далекі 60-і роки ХХ ст. першими стали провідні професори нашої консерваторії. Започаткували спільні концерти Олександр Ейдельман, завідувач кафедрою спеціального фортепіано та Кето Хучуа, виконуючи концерт В. А. Моцарта KV 365. З огляду на те, що заняття оркестру ще не були офіційно впроваджені в навчальний розклад Львівської консерваторії ім. М. Лисенка, репетиції проходили вечорами в класах з двома роялями, а концерт з величезним успіхом відбувся в концертному залі Львівської філармонії у травні 1965 року.



Професор
Олександр
Ейдельман

Співпраця була продовжена виконанням подвійних концертів Й. С. Баха Кето Хучуа і доцентом Тересою Старух, яка, у свою чергу, разом з доцентом Ларисою Луців і своїми студентами, в тому числі з Григорієм Ейдельманом і Іриною Пайкіною, підготували бахівську

¹ Народний артист України, професор, керівник і концертмейстер Львівського камерного оркестру «Академія», заслужений діяч культури Польщі, володар Срібної медалі «Gloria Artis», професор кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М. В. Лисенка.

програму, яку було виконано з оркестром у Львові і Ужгороді (1975). Записи концертів В. А. Моцарта і Й. С. Баха у виконанні С. Ейдельмана, К. Хучуа, Т. Старух, Л. Луців збережені Оленою Паляницею-Онуфрів і знаходяться у фондах Львівського радіо. Традицію виконання подвійних концертів Й. С. Баха з нашим оркестром продовжив знаний фортепіанний дует доцентів Оксани Шпот і Оксани Попіль. Доцент консерваторії Віра Вайцнер у складі оркестру віртуозно виконувала сольну партію у Бранденбурзькому концерті Ре мажор BWV 1050, «Музичному дарунку» BWV 1079 Й. С. Баха (18 травня 1985 р., IV Міжнародний музичний фестиваль «Віртуози країни», Музей українського мистецтва) та була його постійною чембалісткою. Не можу оминати концерти з Юрієм Любімовим, який привіз із собою клавикорд, зроблений для нього в Бельгії, і виступив з творами В. А. Моцарта в залі Львівської філармонії, а також в Олеському замку, де виконував Концерти Й. С. Баха, в тому числі концерти для двох чембало, з сестрою Любов'ю Любімовою (травень 1986 р., V Міжнародний музичний фестиваль «Віртуози країни»). Залишаючися на хвилі з чембалістами, відзначаю спільний виступ у Домініканському соборі з Ірмою Калнціємі з Концертом Й. С. Баха (7 травня 1983 р., II Фестиваль музичного мистецтва «Віртуози країни», м. Львів, Україна). За 60-літню історію Львівського Камерного Оркестру партію чембало у різні роки виконували Віра Вайцнер, Мирослав Драган, Жанна Микитка, Анна Іванюшенко, Марія Макара, Юлія Маківничук, Анна Станько.

17 березня 1973 року виконанням в Органному залі (м. Львів) концертів Г. Ф. Генделя розпочалася багаторічна і багатограна співпраця



Професор
Самуїл Дайч

з піаністом-органістом Самуїлом Дайчем. 19 червня 1974 року прозвучав концерт Ф. Пуленка. Органні твори Й. С. Баха були невід'ємною складовою наших спільних виступів. Незабутнім стало спільне виконання «Глорії» А. Вівальді (диригент Ю. Луців) на урочистому концерті до 25-річчя створення Львівського камерного оркестру (13 травня 1984 р.), «Реквісму» Л. Керубіні. (27–28 червня 1981 р.). У тому ж концерті ми разом виконали концерти Г. Ф. Генделя.

Цікавою видалася робота над Тріо-сонатами В. А. Моцарта для двох скрипок, органу і басу-контінію (Самуїл Дайч, Матіас Вайцнер, Артур Микитка, Харитина Колесса).

На завершення сторінки про співпрацю з органістами не можна обійти виступи з Віталієм Півновим, віртуозним музикантом, ерудитом, сподвижником органного мистецтва, пошукувачем органів на теренах нашого краю. Запам'яталося його виконання концерту Ф. Пуленка (5–6 березня 1994 року), а також спільні концерти на невеликих органах в Домініканському Соборі, які він віднаходив, реставрував і своєю грою оживляв. Останні роки оркестр часто музикує з Надією Величко, органісткою європейського рівня. 18 квітня 2018 року відбулося грандіозне виконання Концерту Ф. Пуленка під батудою Ігоря Пилатюка. В баварському місті Пегніц у 2004 році Львівський Камерний Оркестр разом з органістом Роландом Вайсом в St Bartholomäuskirche виконали три концерти Г. Ф. Генделя. І на кінець, в 2018 році у Львові в Митрополичій базиліці Внебовзяття Пресвятої Діви Марії, на відрестравованому органі з солістом із Польщі Віктором Ляком відбувся запис концертів Г. Ф. Генделя і Й. Гайдна для компакт-диску, який презентували 3 травня 2019 року. Диригував Ігор Пилатюк.

Повертаємося до піаністів. 70–80 роки ХХ століття, роки застою і закритої завіси для цілої низки талановитих виконавців. Багато з них стали гостями нашого міста і нашими солістами. З концертом В. А. Моцарта Ля мажор KV 488 виступила Ксенія Кнорре (18 грудня 1978 р.), з концертом Й. С. Баха ре мінор – Ірина Беркович (10 грудня 1980 р.), Віра Горностаєва – з концертом В. А. Моцарта ре мінор KV 466 (12 листопада 1979 р.), Й. Гайдна (21 січня 1981 р.) і у відео-записі з Львівської картинної галереї.

24 вересня 1981 року до Львова завітав геніальний піаніст Олександр Слободяник, наш земляк, випускник славетної Львівської музичної школи-десятирічки імені С. Крушельницької класу педагога Л. В. Голембо. Під батудою Ісаака Паїна Львівський камерний оркестр виконав Концерт В. А. Моцарта мі-бемоль мажор KV 482. Збереглася афіша та пам'ятна світлина, зроблена після виконання на сцені філармонії. Її можна оглянути на стенді «Пам'яті О. П. Деркач», який знаходиться на кафедрі камерного ансамблю і квартету Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка та в моно-

графії-альбомі «Львівський камерний оркестр» (автори – Артур Микитка, Ігор Пілатюк, Львів, РАСТР-7, 2021).



Після концерту в залі Філармонії – піаніст Олександр Слободяник, диригент Ісаак Паїн, 1981 (фото зі стенду кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М. В. Лисенка, ауд. 47)

17 листопада 1986 року у вщент заповненому Великому залі Львівської консерваторії ім. М. Лисенка відбувся вечір пам'яті видатного педагога Л. В. Голембо. У першому відділі виступили: професор Марія Крих-Угляр, Володимир Винницький, Юрій Лисиченко і Юрій Соловійов. Блискучою кульмінацією вечора стало перше виконання у Львові Олександром Слободяником Концерту А. Шнітке у супроводі Львівського камерного оркестру. Важко передати емоційний стан,



Професор
Марія Крих-Угляр

який панував на сцені і в залі. Виконання Олександра Слободяника було неперевершеним, і концерт на вимогу публіки було виконано двічі.

Марія Крих-Угляр – видатна педагогиня з «непідтверджених фактів» виконувала з оркестром ре-мінорний концерт В. А. Моцарта. 29 травня 1995 року у Великому залі консерваторії в концерті до 35-ї річниці створення оркестру Марія Крих-Угляр виконала «Угорський танець» Й. Брамса в транскрипції Віктора Камінського.

Варто згадати виступи з оркестром юного Богдана Дашака (1980 і 1981 рр.) з концертом Й. С. Баха фа мінор у Львові і Стрию та концертом О. Тактакішвілі у Малому залі Київської консерваторії. Запам'ятався дует – Вячеслав Полянський і Юрій Бонь з виконанням «Карнавалу тварин» К. Сен-Санса під час II Фестивалю музичного мистецтва «Віртуози країни» у травні 1983 року. Феєричні виконання Вячеслава і Тімура Полянських на святкуванні 35-річчя Львівського Камерного Оркестру 29 травня 1965 р. п'єс «Її портрет» Владжімежа Нагорного і «Чотири брати» Джіммі Джюффі 15 травня 1995 р., у проєкті «Джем Сейшн» і 5 травня 1997 р. «Імпровізації в колі друзів» в чотиригодинному концерті в залі Львівської філармонії, а також виступ композитора і піаніста Олександра Козаренка в «Concerto guteno» 25 квітня 1993 р., «Дні пам'яті жертв голодомору в Україні», диригент Мирослав Скорик. В рамках V Міжнародного Фестивалю «Відкриваємо Падеревського» (5–6 листопада 2017 року) в Архікатедральній базиліці мучеництва Івана Хрестителя у Варшаві та в м. Пултуск (Польща) українська піаністка Маріанна Гумецька блискуче виконала його «Польську фантазію» в супроводі оркестру під орудою Ігоря Пилатюка.



Після виконання «Польської фантазії» І. Я. Падеревського. Варшава, 2017. Ігор Пилатюк, Маріанна Гумецька, Артур Микитка.

Виступи Йозефа Ерміня завжди викликають велику зацікавленість та захоплення у слухачів. Спектр його музичних інтересів як високого професіонала-виконавця і педагога-професора безмежний. 6 грудня 1991 року після тривалої перерви прозвучав у Львові концерт для клавiру Ф. К. Моцарта диригував В. Заранський, через два роки ми виконали його ще раз в концерті до 90-річчя створення Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, диригував Мирослав Скорик (12 грудня 1993 р.). Львівський Камерний Оркестр мав честь виступити на I Міжнародному фестивалі сучасної музики «Контрасти» (3 листопада 1995 р.) з солістом Йозефом Ермінем, виконавши концерт А. Шнітке і п'єсу Ч. Айвза «Hallow'en day». У програмі концерту прозвучали твори М. Скорика, В. Лютославського, І. Стравінського. Диригентом-концертмейстером був Артур Микитка. Запис здійснювало Львівське радіо і Концерт А. Шнітке увійшов у подвійний альбом «Ретроспективи», виданий до 50-річчя створення оркестру.



Фестиваль музичних академій Європи. Варшава, 2013.
Артур Микитка, Йозеф Ермін, Ігор Пилатюк.

16 жовтня 1999 р. на Фестивалі «Контрасти» відбулася світова прем'єра «Камерної музики для фортепіано і струнних» Ольги Криволап. Варто додати виступ з Жанною Микиткою з подвійними концертами Й. С. Баха. Останнє десятиліття нашої творчої співпраці стало більш інтенсивним. Хронологія виступів виглядає так: 7 жовтня 2010 р. – ювілейний концерт-марафон у Львівській філармонії з фортепіанними опусами М. Скорика, В. Камінського, І. Щербакова і

А. Шнітке. Диригував М. Скорик; 2 травня 2013 р. – Варшава, Європейський фестиваль музичних академій, Концерт М. Скорика, диригент Мирослав Скорик, партію великого барабану виконував Ігор Пилатюк. 9 березня 2017 р. – Варшава, Музичний університет ім. Ф. Шопена / Концерт № 1 Ігоря Щербакова; 18 жовтня 2019 р. – XXV Музичний фестиваль «Контрасти» – «Український контекст» / Ігор Щербаков. Концерт № 1, «Motus» (львівська прем'єра); 21 червня 2021 р. – Львів, Концертний зал філармонії / Концерт № 3 Мирослава Скорика; Богдана Фроляк «Присвята» (львівська прем'єра), Альфред Шнітке. Концерт і Кончерто гроссо № 6 з скрипалем Назарієм Пилатюком; 21 грудня 2021 р., світова прем'єра «Маленької серенади» для фортепіано і струнних Ольги Криволап.

Частими солістами з Львівський Камерним Оркестром виступають Оксана Рапіта і Мирослав Драган. Кожен з них відомий соліст і ансамбліст, а разом також як фортепіанний дует. З Оксаною Рапітою ми виконували фортепіанний Концерт В. Камінського на V Фестивалі сучасної музики «Контрасти» 16 жовтня 1999 р., Симфонію № 3 «Пісня ночі» О. Криволап для фортепіано і струнних, а також «Тан-Гопак» Ю. Ланюка, концерт А. Чайковського в рамках «Київ Музик Фесту» 26 вересня і на VIII Фестивалі сучасної музики «Контрасти» 10 жовтня 2002 р. На Львівському телебаченні у 1999 році записано відеофільм з Третім концертом для фортепіано М. Скорика у виконанні О. Рапіти і Львівського Камерного Оркестру. Диригував Маестро Скорик.



Оксана Рапіта і Мирослав Драган

У 2005 вийшов у світ компакт-диск «Львівські імпресії», куди увійшов запис «ТанГопака» Ю. Ланюка, диригувала В. Жадько. У рамках фестивалю музики Баха-Генделя-Скарлатті Львівський Камерний Оркестр «Академія» виконав Концерт для трьох клавирів Й. С. Баха з О. Рапітою і М. Драганом, і Тимуром Полянським. Концерт на вимогу публіки довелося повторити «*на біс*». Мирослав Драган був учасником світової прем'єри «Концертино для фортепіано арфи і труби» Мирослава Скорика 22 жовтня 2017 р., блискуче виконував його джазові п'єси та дуети з Оксаною Рапітою, які були записані студією UKR Artist у Великому залі нашої Академії 22 жовтня 2017 р. Потім відбувалися презентації диску в містах України і 24 травня 2018 р. на концерті «Віртуозів» відбулася львівська прем'єра. Наші спільні музикування – це незабутні пережиті емоції, як на сцені, так поза нею, це надзвичайна енергетика Маєстро Скорика, яка передавалася нам і молодим артистам оркестру, це та радість, яку несе його музика.

Тут логічно буде віддати данину М. Скорику-піаністу. 1965 рік. Мені, тоді студенту 2 курсу, поталанило стати членом ансамблю «Веселі скрипки» під керівництвом Мирослава Михайловича, який був його керівником і піаністом. Саме в той час почали з'являтися невеличкі фортепіанні п'єси, які він виконував сам; пізніше, в новій аранжації, вони стали тими «хітами», які виконують нині дует О. Рапіта – М. Драган і, які увійшли в репертуар молодих піаністів. 26 вересня 1999 р. в залі Львівської філармонії відбувся естрадно-джазовий концерт в рамках фестивалю Львівського Камерного Оркестру до його 40-річчя, в якому прозвучали джазові обробки для оркестру, а весь перший відділ на сцені був фортепіанний дует: Мирослав Скорик і Жанна Микитка. Саме в цей вечір вперше в Європі прозвучали оригінальні твори композитора для фортепіано в чотири руки «Три екстравагантні танці», «Каприс», «Візерунки», його транскрипції Бетховена «Місячна соната» 1 ч., «Аппассіоната» 2 ч., «До Елізи», а також Регтайми Джоппіна. Ця програма, зауважу, була вперше виконана Мирославом Скориком в дуєті з Володимиром Винницьким в Америці. Прем'єри Третього фортепіанного концерту М. Скорика, в якому сольну партію виконував автор в супроводі нашого камерного оркестру, пройшли в рамках ювілейних святкувань композитора в Національному театрі опери і балету імені Т. Шевченка (м. Київ., 3 жовтня 1998 р.) та в Театрі опери і балету імені І. Франка (м. Львів, 3 листопада 1998 р.). Диригував Орест Ковалів з Канади. Тут Мирослав Скорик постає перед нами як піаніст-віртуоз.



Мирослав Скорик виконує свій Третій фортепіанний концерт

Жанна Микитка – вихованка професорки М. Крих-Угляр (м. Львів, Україна) і професора О. Саца (м. Грац, Австрія) дебютувала з Львівським камерним оркестром у залі Львівської філармонії ще як учениця школи з концертом Г. Ф. Генделя. Фа мажор (27 квітня 1983 року). Починаючи від 1992 року, виступи стали частішими: 26.05 – Львівська філармонія; 9–26 серпня – м. Байройт (Німеччина); 24–25 березня 1995 року – Фестиваль «Схід-Захід», філармонія м. Зелена Гура і Кришталева зала в Жиганю (Польща) / Концерт Й. С. Баха ре мінор; 28 квітня 1995 року – Фестиваль музики Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Д. Скарлатті у Львові / Бранденбурзький концерт Й. С. Баха Ре мажор з А. Карп'яком і О. Шутко / Концерт Й. С. Баха до мінор для 2-х фортепіано з Й. Ермінем; 17 листопада 1996 року, Органний зал (II Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти») концерт для підсиленого клавесину «Темпо 72» Станіслава Круповіча (Польща), диригент С. Вінярчик (Польща); Музичний проєкт Україна-Австрія 18 грудня 1997 р., В. А. Моцарт. Концерт ре мінор KV 466, диригент Д. Агнолетто (Австрія); 22 червня 1999 – Парад солістів у Львівській філармонії до 40-річчя Львівського камерного оркестру / М. Гайдн Концерт для фортепіано і альту з В. Микиткою (концертмейстер оркестру М. Вайцнер); 22 червня 1999, Великий зал філармонії імені А. Малявського в Жешуві (Польща); 14 грудня 1999 р. і 22 грудня ц. р., в залі Львівської філармонії / В. А. Моцарт. Концерт Мі-бемоль мажор К 489 (диригент-концертмейстер Артур Микитка), проєкт “Україна-Австрія” у Хмельницькому, Дрогобичі, Львові з Лео Вітошинським,

Андрієм Карпяком і Остапом Шутко. Диригент Ігор Пілатюк; «Бах марафон» у Львові 21 березня 2015 Концерт фа мінор, Бранденбургський концерт з Альдо Баертенем (Бельгія) і Марком Комоньком. Диригент Ігор Пілатюк. Записано і видано студією «Дударик назавжди» три клавирні концерти Й. С. Баха – ре мінор, фа мінор, Ля мажор (2005–2006). Звукорежисер Б. Стефура.



Виконання Бранденбургського концерту № 5 Й. С. Баха,
соло фортепіано Жанна Микитка



Афіша концертів
Сергія Ейдельмана

Після тривалої перерви до Львова завітав наш земляк вихованець Львівської середньої спеціалізованої музичної школи ім. С. Крушельницької, відомий у світі піаніст і педагог Сергій Ейдельман. 23 травня 2009 року в рамках XXVIII Міжнародного музичного фестивалю «Віртуози» ми виконали Концерт В. А. Моцарта «Jeune homme» Мі-бемоль мажор KV 271. Диригував Саулюс Сондецькіс. Творча співпраця продовжилася в 2011 році виконанням всіх фортепіанних концертів Л. ван Бетховена з об'єднаними оркестрами оперної студії та Львівського

Камерного Оркестру «Академія» (15–18 грудня). Диригував цим грандіозним проєктом Ігор Пілатюк.

Етелла Чуприк – яскрава зірка на піаністичному П'ємонті. Оркестру пощастило виступити з нею з Фортепіанним концертом В. Камінського 7 жовтня 1995 під час «Київ Музик Фест» в Будинку вчених. Диригував Мирослав Скорик. 3 травня 1996 р. концерт прозвучав у Львові в проєкті «Дні української і американської музики» під батутуо Вікторії Жадько з Києва. Запам'яталося виконання Фортепіанного концерту Й. С. Баха ре мінор 22 грудня 2001 року в програмі традиційного «Різдвяного дарунку».



Етелла Чуприк

Деякі проєкти з відомими піаністами були короткотривалими, але вагомими. Вони залишили яскравий слід і в учасників оркестру, і у прискіпливої львівської слухацької аудиторії. Борис Блох, який є громадянином США, а тепер проживає в Німеччині, один час був частим гостем Львова і тішив сольними програмами, здебільшого творами композиторів-романтиків. З нашим оркестром в один з його приїздів прозвучав Фортепіанний концерт В. А. Моцарта KV 271. Дуже цікава репетиційна робота запам'яталася всім виконавцям, а сам концерт викликав неабиякий резонанс. Диригував Юрій Бервецький.

До таких же емоційних спалахів, які не забуваються, належить зустріч з нашим країнином, вихованцем, згадуваної вже вище Л. В. Голембо, нині громадянином США, піаністом і професором Володимиром Винницьким. Його *«тандем»* зі скрипалем з Франції Олександром Брусиловським 20 грудня 2013 року під час традиційних «Різдвяних дарунків» зблиснув у всій красі в Концерті для скрипки, фортепіано і струнних Е. Шоссона, що був виданий у Франції на компакт-диску у 2014 році. Диригував Ігор Пілатюк.

Львів багатий на Фестивалі, але такого, як Фестиваль «Шимановські квартет і друзі» (2008–2013, відбулося всього шість) було небагато. Тут не місце робити перелік зірок цього міжнародного фестивалю камерної музики. Сам фестиваль заслуговує на окрему публікацію (в музичних виданнях з'являлися статті від музикознавців Любов Кияновської, Ніни Дикої). Львівський Камерний Оркестр було запрошено до спільного виступу з солістами Гідоном Кремером (скрипка),

Хаті Буніатішвілі (фортепіано), Гідре Дірванаускайте (віолончель) і Андрієм Пушкарьовим (вібрафон). Хатя Буніатішвілі з фесричним блиском (неперевршений фінал!) виконала Концерт Й. Гайдна Ре мажор. Диригував Юрій Бервецький.



Хатя Буніатішвілі виконує Концерт Й. Гайдна.
Диригент Юрій Бервецький, 2010

Вихованець відомого піаніста і педагога в Харківській музичній школі-інтернаті і вищій музичній школі в м. Ганновері (Німеччина) Володимира Крайнева – Ігор Четувєв під батотою славного Саулюса Сондецькіса виконали Концерт В. А. Моцарта № 15 KV 450. Концерт і запис було здійснено 22 вересня 2006 року (XII музичний фестиваль «Контрасти») і видано на компакт-диску студії «Дударик назавжди» у 2008 р. поряд з творами Й. Гайдна і А. Боккеріні завдяки меценату, лікарю-стоматологу, професору Ярославові Заблоцькому.

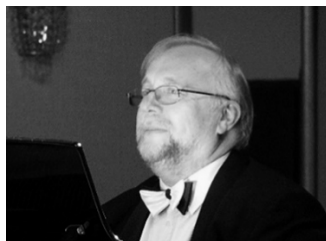
Велика дружба поєднує наш оркестр і його керівників з видатними музикантами, Лауреатами міжнародних конкурсів піаністкою Діною Йоффе і скрипалем Михайлом Вайманом (Ізраїль–Німеччина). Вона розпочалася зі спільного концерту 18 травня 2007 р. виконаннями Концерту Б. Тищенка для фортепіано скрипки і струнних та А. Пяццолли «Пори року» (вперше у Львові). Диригував Мирослав Скорик.



Лауреат Міжнародного конкурсу піаністів імені Ф. Шопена Діна Йоффе після виступу з оркестром «Академія».
Диригент М. Скорик. Варшава, 2014

«Класика контрастів» – таку назву мав проєкт в рамках Міжнародного музичного фестивалю «Контрасти» 4 жовтня 2012 р. У програмі звучали М. Глінка. Секстет для фортепіано і струнних і Е. Шоссон. Концерт для фортепіано, скрипки і струнних. 28 вересня 2014 р. на XX Міжнародному музичному фестивалі «Контрасти» проєкт «Зустріч друзів» – Ф. Шопен. Концерт № 1 мі мінор для фортепіано з оркестром і А. Шнітке. Кончерто грассо № 6 (вперше у Львові). 4 червня 2016 р. під час XXXV Музичного фестивалю «Віртуози» ми виконали подвійні концерти Й. Гайдна і Ф. Мендельсона. COVID-19 і війна перервали наші творчі контакти, але сподіваємося на їх поновлення.

Останнє десятиліття (2012–2022) тісно пов'язане з міжнародним Форумом піаністів «Bieszczady bez granic» («Бескиди без кордонів», м. Сянок, Польща). Сам Форум – явище унікальне. Ідея і втілення в життя належить професорові Ярославові Дзевецькому та його сподвижнику Янушу Островському з Сянока. До старовинного міста Сянок, що на Підкарпатті, з'їжджаються кожен рік



Професор
Ярослав Дзевецькі
(Польща)

до 500 юних піаністів та велика кількість педагогів, щоб вислухати відкриті лекції видатних сучасних професорів з усього світу, включаючи Японію і США, отримати індивідуальні уроки та виступити в супроводі оркестру, виконуючи фортепіанні концерти від Й. С. Баха до В. Кіляра. В рамках Фестивалю проходять щоденні вечірні концерти за участі професорів курсу, з якими ми мали честь неодноразово бути на сцені.



Константин Віленський (Польща)

Незабутніми були виконання концертів Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Ф. Шопена, Л. ван Бетховена з Ярославом Джевєцьким, Вірою Носіною, Михайлом Воскресенським, Філіпом Джусіано, Анджеєм Татарським, Станіславом Джевєцьким, джазовими піаністами – Костянтином Віленським, Анджеєм Ягоджінським. Сенсаційними видалися історичні виступи з легендою польської піаністки Лідією Грихтулувною (1928 р.н.) з Концертом В. А. Моцарта KV 488 (2020 р.).



З Філіпом Джусіано. Сянок, 2015



З піаністкою Лідією Грихтулувною
після виконання концерту В. А. Моцарта, KV 488. Сянок, 2021

Але головна мета наших поїздок – це виступи з юними талантами, які може вперше виступають з оркестром і дістають цей позитивний заряд для подальших занять музикою. За ці роки ми виступили з понад 500 юними піаністами. Постійним диригентом проекту є Ігор Пилатюк. Найвищою нагородою в галузі культури – *Срібною медаллю Gloria Artis* уряд Польщі відзначив керівників Львівського Камерного Оркестру «Академія» – Ігоря Пилатюка і Артура Микитку.

Підсумовуючи написане, запрошується думка, що в ретроспективі співпраця Львівського Камерного Оркестру «Академія» і його керівників з піаністами становить вагомий сторінку в історії концертного життя нашого міста і очікує глибокого вивчення.

Література

1. Микитка А. Львівський камерний оркестр. Львів: Світло й тінь, 2000.
2. Микитка А., Пилатюк І. Львівський камерний оркестр 1959–2012 : монографія-альбом. Львів: Видавництво ТзОВ «Сплайн», 2012. 250 с.
3. Микитка А., Пилатюк І. Львівський камерний оркестр «Академія» : монографія-альбом. Львів: Растр-7, 2021. 200 с., іл.
4. Леся Деркач – скрипалька, камералістка, педагог у наукових дослідженнях та спогадах / Укладачі Артур Микитка. Ніна Дика, гол. ред. Ігор Пилатюк Львів: Видавець Тетюк Т. В., 2014. 328 с. з іл.

Ірина ПОЛЬСЬКА (Харків, Україна)¹

ORCID: 0000-0003-3546-5900

КАМЕРНА МУЗИКА В ОСІННЬОМУ КОНЦЕРТНОМУ СЕЗОНІ ВІДНЯ

У неосяжному музичному просторі Відня камерна музика в усі часи посідала особливо значне місце. В осінньо-зимовому концертному сезоні 2022 р. відбувається подальший розвиток цієї багатовікової традиції.

Величезну роль у цьому процесі завжди відіграє діяльність таких найушлявленіших й найпотужніших музичних інституцій Відня, як Віденська Опера (Wiener Staatsoper), Віденська філармонія та Віденське Музичне Товариство (Wiener Musikverein). У сезоні 2022–2023 рр. вони в спільній творчій співпраці запровадили цикл музичних вечорів під назвою «Концерти камерної музики у Віденській Опері» («Chamber Music Concerts in the Vienna State Opera»).

Перший із цих концертів («1st Chamber Music Concerts in the Vienna State Opera») відбувся 17 вересня у Малерівському залі (MahlerSaal) Віденської Опери. Його програма містила 12 дуетів для двох скрипок (*Twelve Duets for Two Violins*) Леопольда Моцарта, Три струнні дуети (*3 String Duos, Hob. III: 40, 20, 23*) Йозефа Гайдна, 44 дуети для двох скрипок (*44 Duos for Two Violins; Sz. 98, BB 104*) Бели Бартока, Терцет (*Terzetto in C major, op. 74*) Антоніна Дворжака, а також Струнний квінтет (*String Quintet C major, KV 515*) Вольфганга Амадея Моцарта. Ці твори прозвучали у чудовому виконанні п'яти музикантів: Gerald Schubert (скрипка), Júlia Gyenge (скрипка), Robert Bauerstatter (альт), Michael Strasser (альт), Bernhard Hedenborg (віолончель).

Програма другого концерту цього циклу («2nd Chamber Music Concerts in the Vienna State Opera»), що відбувся 3 грудня у тому ж Малерівському залі Опери, включала транскрипції й авторські твори на теми оперної та концертної літератури. Прозвучали такі твори: Енгельберт Гумпердінк – Ларс Міхаель Штранскі (Engelbert Humperdinck – Lars Michael Stransky). *Hänsel und Gretel-Phantasie*; П'єтро Масканьї (Pietro Mascagni; Arr.: Josef Reif). *Інтермецо з опери «Сільська честь»* (Intermezzo aus „Cavalleria rusticana“); Жорж Бізе – Керрі Тернер (Georges Bizet – Kerry Turner). *Кармен-Сюїта* (Carmen-Suite

¹ Доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури.

ор. 31); Ріхард Вагнер – Карл Штіглер (Richard Wagner – Karl Stiegler). *Лоенгрін-фантазія* (Lohengrin-Fantasie). Крім того, в антракті пролунали *Увертюра «Егмонт»* ор. 84/1 Людвіга ван Бетховена (Анг.: Erich Pizka), *Гранд Каньон Октет* (Grand Canyon Octet) Еріка Івейзена (Eric Ewazen) та твір Кріса Хейзелла (Chris Hazell) під назвою «*Kraken – Another Cat*».

У програму третього концерту циклу («3rd Chamber Music Concerts in the Vienna State Opera»), що відбувся 10 грудня там же, увійшли камерні твори за участю духових інструментів: *Маленька нічна серенада* (Wind Serenade in C-Minor, KV 388 „*Nachtmusique*“) Вольфганга Амадея Моцарта, *Серенада для 13-ти духових інструментів* (Wind Serenade for 13 Winds E-Flat-Major, op. 7) Ріхарда Штрауса та *Октет для духових інструментів* (Octet for Wind Instruments) Ігоря Стравінського. Виконавцями цієї концертної програми стали Karin Bonelli (флейта), Wolfgang Breinschmid (флейта), Clemens Horak (гобой), Paul Blueml (гобой), Gregor Hinterreiter (кларнет), Andrea Goetsch (кларнет), Sophie Dervaux (фагот), Wolfgang Koblitz (фагот), Johannes Kafka (фагот), Manuel Huber (віденська валторна), Jan Janković (віденська валторна), Thomas Joebstl (віденська валторна), Elisabeth Jöbstl (віденська валторна), Stefan Haimel (труба), Daniel Schinnerl-Schlaffer (труба), Enzo Turriziani (тромбон), Mark Gaal (тромбон).

Низка концертів вечорів камерної музики (Kammermusik) відбулася також у Брамсівському залі (Brahms-Saal) Віденської філармонії. Їхні програми містять твори багатьох різних європейських композиторів від бароко до наших днів. Наприклад, у концерті, що відбувся 1 жовтня 2022 р., у бездоганному виконанні артистів «Neue Wiener Solisten» поряд із камерною музикою Антоніо Вівальді, Йоганнеса Брамса, Отторіно Респігі, пролунали твори видатних австрійських композиторів другої половини XIX – першої третини XX ст. Роберта Фукса (Robert Fuchs) та Франца Шрекера (Franz Schreker), справжній ренесанс творчості яких спостерігається упродовж останніх десятиріч, а також твори сучасного фінського композитора Оллі Мустонена (Olli Mustonen).

Зазначимо, що все вищевикладене віддзеркалює лише малу частку того величезного корпусу різноманітних концертів камерної музики, що відбуваються в численних концертних і театральних залах, музеях, палацах, церквах Відня, зокрема в осінньо-зимовому сезоні 2022 року.

СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД НА ПЕДАГОГІЧНИЙ СТИЛЬ ПРОФЕСОРА ОЛЕКСАНДРА ЕЙДЕЛЬМАНА

Розпочинаючи розмову про професора Олександра Лазаревича Ейдельмана, важливо підкреслити, що розглядатиметься комплекс деяких акцентів його педагогіки як унікальне явище, що формує особливий, яскравий та непересічний стиль Ейдельмана-педагога. Мій власний багаторічний педагогічний досвід з часом приніс розуміння того, як професору вдавалося успішно розвивати здібності учнів, культивувати прагнення до професійної досконалості, заохочувати до довгих та серйозних занять, логічним фіналом яких був концертний виступ і, як результат, створити у Львові знану фортепіанну школу професора Ейдельмана.



Олександр Лазаревич Ейдельман, 1978 р.
Світлина Роберто Конті з книжки «Олександр Ейдельман.
Данина шани вчителів» (Львів, 2006)

У класі професора у Львівській середній спеціалізованій школі-інтернаті імені С. Крушельницької я навчалася від 6 до 11 класу і мала можливість спостерігати за вихованням учнів різного віку.

¹ Доцент, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М. В. Лисенка.

З перших кроків маленького піаніста професор якимось лише йому відомим способом передавав дитині свою особливу, дуже світлу і радісну любов до музики – через захоплення звуками, мелодією, гармонічними співзвуччями, музичними інтонаціями, які укладалися в досконалий артефакт, осягнути і презентувати який мав саме він, учень Ейдельмана. Вибір репертуару, на думку Олександра Лазаревича, дуже важливий: це мають бути високохудожні твори визначних композиторів. Для найменших професор обирав цікаві яскраві п'єси, етюди та поліфонічні твори (перш за все Й. С. Баха).

Складність творів ніби на крок випереджала можливості учня, – тим цікавіше було долати труднощі. Професор послідовно та майстерно формував естетичні засади маленького музиканта: організовував прослуховування записів музичних творів у себе вдома; дбав, щоб ми мали можливість прийти на концерт у філармонію – таким чином я чула Святослава Ріхтера, Беллу Давидович, Станіслава Нейгауза, Наталію Гутман, Анні Фішер та ін. Вплив мало і виконання перед нами музичного твору самим Олександром Ейдельманом. Ми, учні, були зачаровані вмінням Вчителя передати красу музики на будь-якому роялі (часто це були не дуже добрі інструменти – нині це складно собі уявити). Саме розкриття усіх художніх граней прекрасного, щире, живе та безпосереднє захоплення творчим процесом, де практично були відсутніми показовий акцент методичного характеру і суто ремісничого тренінгу, робили уроки цікавими і час минав швидко. Отже, через творче і художнє зацікавлення – до розуміння необхідності багатогодинної праці (професор вимагав різноманітної роботи над собою, але це окрема тема).

Олександр Лазаревич працював з учнями як справжній професор: ніякого репетиторського “натаскування”! Один урок на тиждень з професором і ще один – з асистентом (в школі це була чудова піаністка та педагог Лідія Євгенівна Спірягіна). Вона була надзвичайно коректною з нами – просто прослуховувала твір чи твори, робила мінімум зауважень. Тепер я розумію, що професор таким чином виховував нашу самостійність, водночас плекаючи творчу свободу. Варто також згадати, що часто ми самі обирали собі програми. З одного боку, це був прояв довіри до особистості учня, а з іншого – тонкий психологічний розрахунок: адже краще працюється над твором, який подобається. Зокрема коли мова йде про зовсім юного піаніста!

Професор Ейдельман ніколи не перебільшував значення віртуозної сторони виконавства. У мене склалося враження, що вдало виконана Мазурка чи Ноктюрн Ф. Шопена тішили його більше ніж віртуозний етюд. Професор особливу увагу приділяв звучанню – знамените туше культивувалося щомomentно, але якимось так непомітно – “під соусом” краси звуку, фрази, вислову благородних емоцій та почуттів. Слід зазначити, що мистецтво (саме мистецтво!) контролюваного дотику при максимальній взаємодії з вухом є для піаніста одним із найскладніших завдань, осягнення якого робить можливим різноманітне темброво-динамічне інтонування – в залежності від художньої уяви, фантазії та інтерпретаційної концепції.

Олександр Лазаревич Ейдельман був музикантом найвищого рівня. А як педагог він значно випередив свій час. У часи колишнього СРСР у музичних освітніх закладах поширеним був жорсткий (а часто, навіть жорстокий) авторитаризм, – і все задля досягнення успіху радянського музичного виконавства, його домінування у світі. У педагогічному стилі професора Ейдельмана основою в роботі з учнем, пізніше із студентом, була культура спілкування, увага, глибока повага до людської та творчої особистості. Прекрасний психолог, професор завжди підкреслював позитивні моменти, доброзичливо та ненастирливо допомагав подолати труднощі. Цікаво, що після концертного виступу чи іспиту він ніколи не аналізував із своїм вихованцем помилки – незважаючи ні на що, вони просто рухались далі. Водночас демократизм Ейдельмана-педагога, такий звичний у сучасному світі музичного мистецтва, органічно та природно поєднувався з фантастичною професійною вимогливістю (нині, на мою думку, перебільшене фокусування на перфекціонізмі виконання, часто обмежує творчу свободу). Велика працездатність була необхідною умовою навчання в класі професора Олександра Лазаревича Ейдельмана. Подолання учнями нових, вищих щаблів виконавської майстерності приносило йому велику творчу радість. Це було поштовхом та натхненням для подальших занять і професора, і його учня.

Оксана РАПТА (Львів, Україна)¹

ORCID: 0000-0001-5502-7807

Мирослав ДРАГАН (Львів, Україна)²

ORCID: 0000-0003-2510-2575

НА ПОШАНУ С. ЛЮДКЕВИЧУ

Пам'яті Я. Якуб'яка

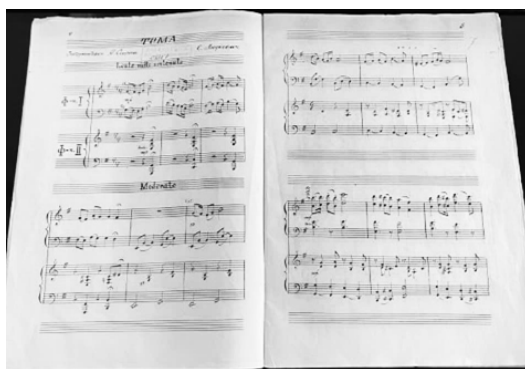
Музична література налічує багато зразків колективної творчості, де індивідуальність кожного автора нівелюється в загальному. Але є винятки. Зокрема, Варіації на тему С. Людкевича, написані 1993 року п'ятьма сучасними композиторами: Г. Ляшенком, В. Камінським, Я. Якуб'яком, Ю. Ланюком та М. Скориком. Очевидно, що доля кожного з цих композиторів безпосередньо чи опосередковано пов'язана зі Станіславом Пилиповичем, кожен з них навчався в нашій академії в той час, коли в ній працював С. Людкевич, становлення кожного з них відбувалося в тій чи іншій мірі за його присутності та підтримки. Тож ці Варіації – своєрідна Присвята та вияв шани Корифею. Твір написаний з ініціативи професора Яреми Якуб'яка на відзначення ювілею нашої академії, яка на той час була перейменована на Вищий державний музичний інститут ім. М. В. Лисенка. Саме 1993 року відзначався 90-літній ювілей цього закладу, одним із засновників та очільників якого був С. П. Людкевич. Варіації були написані для симфонічного оркестру та з величезним успіхом виконані на сцені Львівської філармонії. Та, як часто буває з творами, що приурочені до ювілеїв, ці Варіації не мали щасливої концертної долі і з плином часу були забуті. На жаль, відійшли у вічність Я. Якуб'як, Г. Ляшенко, М. Скорик, а сама подія припорошилася пилом часу та затьмарилася новими яскравими урочистостями й новими прем'єрами. Але цього року стараннями професора Остапа Майчика був віднайдений та підготований до друку рукопис перекладу цього твору на два фортепіано, здійснений Н. Г. Плаксюком. Прем'єра Варіацій

¹ Народна артистка України, професор, завідувач кафедри спеціального фортепіано № 2 Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів, Україна).

² Заслужений артист України, доцент, доцент кафедри спеціального фортепіано № 1 Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів, Україна).

на тему С. Людкевича в перекладі для двох фортепіано відбулася на цьогорічному Міжнародному музичному фестивалі “Контрасти” і була схвально оцінена публікою. Так цей твір повертається до музичного життя!

Без сумніву, ідея написання колективного твору була доволі експериментальною та провокативною. Але, на наш погляд, вона мала напрочуд вдале втілення. Варіації – це цілісний, різноплановий твір, в якому тема С. Людкевича освітлюється в різних композиторських стилях. Кожна частина є яскравим портретом композитора, що писав варіацію, втілює його індивідуальну композиторську майстерність та водночас дає слухачеві можливість відчувати художній світ кожного автора. Зрештою, сама тема С. Людкевича – це теж тема з його власних Варіацій на народну тему для скрипки і фортепіано! Від народних витоків – до вершин композиторських задумів та ідей!



Тема Варіацій у викладі С. Людкевича – лірична, пісенна, з по-вільним, вдумливим, дещо тужливим заспівом та розлогим продовженням у наповненому фактурному викладі. Багата інтонаційно та семантично, і це дає можливість подальших композиторських пошуків.

Варіація Г. Ляшенка написана згідно типу класичних варіацій, де перша варіація не занадто віддаляється від теми, фактично повторює її в дещо іншому регістровому викладі та новому фактурному обрамленні. Також залишається заспів, але він скоріше, звучить як вступ до теми, характер його більш активний та вольовий, він звучить як заклик. Завдяки фактурним переливам у верхньому регістрі та рухливішому темпу тема отримує більш мрійливий та світлий характер. Тональний план не змінюється, лише збагачується гармонічно.

У наступній варіації, яка написана В. Камінським, тема народжується з віддаленого звучання дзвонів та поліфонічного перегуку мотивів Псалмів. Тема отримує трагічне забарвлення, звучить експресивно і напружено, в насиченому фактурному викладі. Вперше в циклі з'являється мажорна кульмінація, мажорною буде і наступна варіація. В. Камінський підняв осмислення цієї теми до філософського виміру, зумів поставити екзистенційні питання та створити атмосферу вслухування, особливого заглиблення в музику.

Варіація, написана Я. Якубяком, знову повертає нас у романтичне русло, збагачене новими відтінками лірики: особливою теплотою, ніжністю, делікатністю. Варіація мажорна, побудована на першому мотиві теми з додаванням пунктирного ритму. Доволі розгорнена, з поемним типом розвитку, з кількома хвилями кульмінацій. Фактура насичена поліфонічними елементами та поліритмією. Водночас музика захоплює красою, створює світлий настрій, наприкінці варіації досягаючи умиротворення та тихої радості.

У цьому ж настрої починається наступна варіація, написана Ю. Ланюком. Але композиторська мова тут цілком інша. Шляхом використання алеаторики та сонорних ефектів вдається збагатити тему новими нюансами, новими відтінками характеру та настрою. Гармонізація самої теми напрочуд оригінальна, терпкість дисонансів додає несподівано ніжних, навіть інтимних та меланхолійних акцентів до загалом світлого, легкого, етерно-невагомого характеру музики. Це своєрідне вслухання в тишу, де в недовольності вчувається щось надзвичайно важливе, це перебування в стані щемливого блаженства.

Завершує цикл варіація, написана М. Скориком. Вона лаконічна і динамічна. Тема Людкевича звучить майже без змін, але завдяки пунктирному ритму, насиченому розгортанню висхідних октавних пасажів та доволі швидкому темпу вона отримує цілком інший характер: вольовий, стрімкий, навіть маршоподібний. Тема пройшла ще одну метаморфозу і отримала нову художню якість. Твір завершується переможним мажорним звучанням.

Отже, підсумовуючи сказане, варто зазначити, що колективні Варіації на тему С. Людкевича – непересічний та високохудожній твір, який, окрім історичної, має неабияку мистецьку цінність. Через призму теми С. Людкевича бачимо портрети композиторів Г. Ляшенка, В. Камінського, Я. Якубяка, Ю. Ланюка та М. Скорика, їх творчі

пошуки та композиторську майстерність. Водночас твір вражає цілісністю та єдністю форми завдяки чисельним внутрішнім зв'язкам інтонаційного, ритмічного, фактурного, гармонічного та тонального планів, а тема С. Людкевича, проходячи різні перевтілення в кожній варіації, отримує нові образно-семантичні характеристики. Вважаємо, що твір заслуговує на включення як у навчальний репертуар фортепіанних дуетів, так і на яскраве концертне життя.



В процесі опрацювання віднайденого твору.
Зліва направо: Мирослав Драган, Оксана Рапіга, Остап Майчик

Анастасія КРАВЧЕНКО
(Україна, Київ – Резенбург, Німеччина)¹

ORCID: 0000-0001-6706-7937

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА АРТ-БЛОКЧЕЙН: ЕВРИСТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТЕОРІЇ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ

Актуальність заявленої теми пов'язана з ситуацією розширення простору художньої реальності за рахунок примноження семіотико-естетичних зразків тих текстів культури, що зараз становлять її осердя – традиційних, академічних, неакадемічних, цифрових. Протягом довгого часу наші дослідницькі інтереси концентрувалися навколо осмислення камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть, що було обумовлено моєю практичною діяльністю як ансамблістки. Зокрема, у ході текстологічного вивчення кодомовних інтеракцій в сучасних творах камерно-інструментального мистецтва стала очевидною необхідність висунення нових теоретичних та методологічних пропозицій. Адже сьогодні кожний музичний текст стає місцем полілогічного перетину міжавторських, міжжанрових, міжстильових, міжтекстових, міжвидових зв'язків у їх горизонтальних і вертикальних проєкціях. Тому досягнення цього розмаїття потребувало заглиблення у мета-науковий дискурс теорії інтермедіальності, що була спрямована на дослідження мовно-знакового універсуму камерно-інструментального мистецтва України і розглядалась нами як одна з центральних категорій семіології музичного мистецтва та складова теорії культури.

Відтак, проведений аналіз значного обшару емпіричних матеріалів дозволив запропонувати авторську концепцію інтермедіальних зв'язків у камерно-інструментальному мистецтві, що включає принципи медіального синтезу, транспозиції та синергії. Виокремлення

¹ Доктор мистецтвознавства, доцент кафедри культурології та міжкультурних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва, керівник філії Науково-дослідного інституту українознавства у Німеччині (м. Резенбург), степендіат програми Німецької бібліотечної спілки «NUMO – бібліотеки та архіви».

останніх було здійснено на основі дослідження мультисеміотичного та моносеміотичного, експліцитного та імпліцитного, координаційного та субординаційного способів функціонування у семіотичному просторі камерно-інструментальних композицій неспоріднених знакових кодів і стилістики мистецького та позамистецького походження.

В розробленій типології музичної інтермедіальності йшлося про: 1) мультисеміотичний спосіб вибудовування художньо-знакової цілісності, в основу якого покладено принцип експліцитного медіального синтезу стилістико-технологічних і виражальних можливостей музики та інших медіа як довільного поєднання різних семіотичних рядів (наприклад, К. Цепколенко «Кабіна для восьми», Л. Юріна «Waterdreams» та ін.); 2) моносеміотичний спосіб, в основі якого: а) принцип імпліцитної медіальної транспозиції, що передбачає транскодуювання художньо-виражальних ознак і функцій інших медіа за допомоги семіотичних і семантичних можливостей музики (Є. Станкович Quasi-соната № 2 «Танці на квітах. Дюймовочка», Л. Дичко «Фрески» за картинами К. Білокур, В. Птушкін дует «Віндзорські пустунки» за комедією В. Шекспіра, А. Томльонова «Шепіт і крики» за кінокартиною І. Бергмана, О. Левкович «Бразиліана»); б) принцип медіальної синергії, що зумовлює можливість «перекодування» семіотики музичної інформації за допомоги будь-яких семіотичних кодів мистецьких і позамистецьких знаково-символічних систем (М. Скорик Скрипкова соната № 2, С. Зажитько «Епітафія маркізу де Саду», С. Луньов «Ехолалія» та ін.).

З огляду на те, що в семіології концепт інтермедіальності нами тлумачиться як комунікативне та культурсеміотичне явище (яке апелює до інтерсеміотичних комбінацій різних медіа в техніко-конструктивній та світоглядно-контекстуальній площинах їх взаємодії), стало очевидним, що зазначена теорія має евристичний потенціал. Оскільки окремі її положення можуть бути застосовані щодо осмислення явищ не тільки художньої, але й цифрової культури. До того ж, осягнення комунікативної специфіки дигітальних та дигіталізованих (у т. ч. і музичних) творів є питанням вельми актуальним сьогодні. Зокрема, нас зацікавили процеси моделювання, трансляції та сприйняття блокчейнізованих текстів у форматі незамінного токена – NFT.

Примітно, що за допомоги комп'ютерних технологій арт-блокчейну будь-який текст (традиційного, академічного, неакадемічного

мистецтва) або його фрагмент може бути презентований як NFT. Стрімке поширення NFT у віртуальному просторі культури, на наш погляд, дозволяє ідентифікувати його як новий медіажанр крипто-арту, що у XXI столітті охопив надзвичайно широкий семіотичний спектр інваріантів. Так, існують картини у цифровому форматі NFT (а також їх колекції, що створюються як віртуальними, так і стаціонарними музеями України і зарубіжжя). Згадаємо також NFT фотографій, гіфків, мемів, комп'ютерних ігор, а також NFT відео, музичних відеокліпів, аудіотреків.

Безумовно, зважаючи на специфіку наших наукових устремлінь, саме музичні NFT нас зацікавили найбільше з точки зору їх інтермедіального аналізу. Зокрема, нами було досліджено музичні NFT представників українського, західноєвропейського та американського шоу-бізнесу. Оскільки саме популярні співаки перебувають натепер в авангарді процесів токенизації (а отже додаткової монетизації) власної творчості. І комплексний підхід, який здатна забезпечити мета-теорія інтермедіальності, дозволив простежити за семіотичними процесами дигіталізації текстів (що в окремих випадках передбачало багатоступеневий перехід від їх аналогового стану до цифрового).

Наша «подорож» медіальними каналами наукового сприйняття текстів популярного мистецтва (щоразу в новій семіотичній «подобі») дозволила спостерігати непересічні явища. А саме, описати шлях трансформації вербально-текстового першоджерела, його омузичнення в пісні та подальші процеси, що поглиблюють його дигіталізацію на кожному з етапів ремедіації. Приміром, простежити як поезія (жанр літератури) перетворюється на пісню (вокально-музичний жанр), потім отримує додаткові конотації у музичному відеокліпі (екранне мистецтво, телевізійний жанр), а згодом блокчейнізується і стає NFT – складовою крипто-арту (як його медіажанр).

Крім того, завдяки теорії інтермедіальності ми віднайшли цікаві паралелі між творами сучасного академічного та цифрового мистецтва. Як і в камерно-інструментальних опусах, де ми виявили точки перетину міжавторських, міжжанрових, міжстильових, міжтекстових, міжвидових зв'язків, так само й в естрадній творчості можна простежити численні інтермедіальні та інтертекстуальні проєкції. Йдеться про поєднання аудіальних, візуальних, кінетичних, комп'ютерних кодів; кросжанрову ремедіацію (від жанру літератури через кілька стадій жанрової адаптації до медіажанру); міжмистецьку

діалогічність (від академічного мистецтва до крипто-арту); міжавторські рефлексії або колективну взаємодію учасників творчого процесу (авторів вербального і музичного текстів, виконавця, продюсера, аранжувальника, інженера зведення та запису, режисера, оператора-постановника та ін.).

З огляду на це, зазначимо, що перспективи токенизації музичної класики або сучасної академічної музики є ближчими ніж може здаватися. Приміром, вже існують зразки NFT фрагментів балету та джазових композицій. Щодо камерно-інструментальної музики, то на момент написання цієї роботи нам були невідомі такі NFT, оскільки процес розробки цієї проблематики було розпочато нещодавно і наш аналіз не може претендувати на абсолютну вичерпність. Тим не менш, зважаючи на постійне розширення дигітального дискурсу художньої культури, видається, що методологічні пошуки у цьому напрямку мають бут продовжені, адже такі культурсеміотичні теорії як інтермедіальність (і дотичні до неї концепції ремедіації та мульти-модальності) можуть багато чого запропонувати дослідникам сучасної культури і мистецтва.

«НЕЗВИЧНЕ ТРІО», АБО ТРІО ІМЕНІ Д. БОРТНЯНСЬКОГО

Ансамблеве музикування існувало в історії культури людства з давніх часів. Історична зумовленість та спонтанність такого процесу визначалися різними причинами, але завжди викликали позитивну настроєність цього творчого процесу.

Свідчення про організованість виконання авторської музики в ансамблі знаходимо у часописах Відродження – Марка д'Аквілі, Бальтассаре Кастільоне, Франческо Віллані та інших. Італійський письменник Пьетро Моріджія, змальовуючи верхівку суспільства Мілана, повідомляє: *«Я повинен згадати, що у Мілані є багато дворян, які відзначаються у музичному мистецтві – деякі віртуозно грають на музичних інструментах, інші співають, а є і такі, які тепер влаштовують у своїх палацах та покоях різноманітні концерти. Я можу назвати ще імена багатьох шляхетних міланських панянок, які заслуговують на велике схвалення у музиці і яких дуже цінували маестро з великим досвідом за їх гру на інструментах».*

За свідченням Вінченцо Джустиніані у «Міркуваннях про музику нашого часу» змальовано музичне життя придворних кіл Мантуї, Феррари, Риму: *«Навіть багато хто з придворних дам і сеньорів навчилися пречудово грати та так співати, що іноді проводили цілий день у кімнатах, чудово прикрашених картинами та декорованих спеціально для музики».*

З цих пам'яток історії музичної культури дізнаємося про існування процесу музикування, його стилю та можемо уявити атмосферу, в якій відбувалося це дійство. Не тільки Італія часів Відродження, а й Франція, Німеччина та інші європейські країни так само були залучені до загального процесу становлення камерного ансамблевого жанру, який став традиційним для цього часу. Склад такого ансамблю не був обов'язковим, тому в залежності від наявності

¹ Народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри інструментально-виконавської майстерності факультету музичного мистецтва та хореографії Київського університету імені Бориса Грінченка.

інструментів і формувався біля головних голосів – вокального та басу. Басом, тобто гармонічною підтримкою, могли бути різні струнно-щипкові інструменти – теорба, гамба, арфа, лютня та клавішні струнно-щипкові – спінет, верджінал.

Для надання виконанню яскравості та вишуканості додавався ще один інструментальний голос, який заповнював звуковий простір між басом і вокальним голосом і який інтонаційно транслював емоційний зміст, поєднаний з вокальною партією. Таким ідеальним інструментом могла бути флейта для сопрано, гобой для мецо-сопрано. Іноді автор твору, виписуючи партію супроводжуючого інструменту, сам вказував, який саме інструмент буде бажаним. У французькій музиці через перевагу смаку до пом'якшеного звучання, надавали перевагу скрипці.

Упродовж початкового періоду основним репертуаром таких ансамблів була канцона. У добу Відродження канцона була найбільш популярна через свою наближеність до народної пісні, а з кінця XVI ст. в ній затверджуються інструментальні голоси.

У добу Відродження були намагання відтворити музику античності, для якої характерною рисою був монодійний розспів за підтримки ліри чи кефари про міфічні події легендарного епосу. Повністю відтворити цей жанр не вдалося через його одноманітність, але він знайшов своє місце у кантаті – новоствореному жанрі межі XVI–XVII ст., майже одночасно з народженням опери. Отримавши назву речитативу, він виконував інформаційну функцію про дії навколо арії, коріння якої йшло від канцони. Поява кантати була викликана підвищеною цікавістю до вираження індивідуальних почуттів. Як правило, за формою вона складалася з речитативу, арії, речитативу і фінальної арії, де обов'язково перемагає любов, але могли бути й інші варіанти структури кантати за бажанням автора та розгортанням сюжету. Світська кантата стала розповсюдженим жанром, і композитори доби бароко часто створювали такі шедеври: від Дж. Каріссімі та А. Страделлі і до А. Вівальді в італійській музиці, Ж. Ф. Рамо – найбільш відомий у французькій, Г. Телеман та Й. С. Бах – в німецькій.

Коли в 1769 р. Дмитро Бортнянський на десять років приїхав до Італії вчитися композиції у відомого італійського композитора Бальдассаре Галуппі (1706–1785), то атмосфера академічного навчання все ще була побудована на ґрунті вивчення Античності. Перші три

опери Д. Бортнянського «Креонт», «Алкід» та «Квінт Фабій» створені на античні сюжети. У творчості італійського періоду простежується також вплив П'єтро Метастазіо, який став джерелом лібрето на античні сюжети як для Д. Бортнянського, так і багатьох композиторів докласичної доби періоду формування Віденської класичної школи.

У петербурзький період своєї творчості Д. Бортнянський не розлучається з духом Італії й у своїх лірико-комічних операх – «Свято сеньора», «Сокіл» та «Син-суперник». Там все ще герої опер згадують про якісь фантастичні історії з воєнних подій гвельфів та гібелінів. Хіба Франческо Петрарка – один з перших поетів Відродження – не випадково з'явився шостого квітня 1327 року в соборі провінційного прованського міста Авіньон, побачивши там свою музу – Лауру, тікаючи з Італії через війну тих самих гвельфів та гібелінів, про яких нам розповідає герой опери «Сокіл» Грегуар. Так і сюжет «Сокола» взятий з «Декамерона» Джованні Боккаччо (день п'ятий, новела дев'ята).

Як композитор докласичної доби Д. Бортнянський у своїй оперній творчості відфільтрував важливі символи доби Відродження, тим самим зробивши невмирущими образи своїх героїв та своєї оперної спадщини.

Обмеженість доступу до оперного матеріалу опер Д. Бортнянського не зупинила ознайомлення з ним. Виконуючи окремі фрагменти з його опер, і ще не глибоко ознайомлений з історією музичної практики доби Відродження, інтуїтивно будувався склад виконавців з партії клавесину, вокального голосу і флейти. Цього складу було достатньо для відтворення чарівності музичних образів вокальних творів автора.

Пошуки музики Д. Бортнянського для створення концертних програм відбувалися у період, пов'язаний із здобуттям незалежності України. Було прагнення відтворення культурної спадщини та її виконання.

Як становлення клавесинної культури в Україні другої половини ХХ ст., так і музики, що виконувалася на цьому інструменті, мали серйозні проблеми: неякісний стан інструментів, непридатних до застосування, відсутність спеціальної підготовки гри на них, що і вплинуло певним чином на стан інструментів, та невідповідність приміщень для проведення концертів. У гастрольному плані не

враховувалася специфіка таких концертів. Концертна практика іноді сама сприяла вирішенню таких проблем. Так, у сольний клавесинний концерт з творів Й. С. Баха, що мав відбутися в Одеській філармонії, адміністрація, сумніваючись в успіху такої програми, ще й остерігаючись незадовільного стану клавесину, запропонувала включити до програми флейтову сонату Баха, яку добре грав соліст Одеської філармонії Олександр Протас. Після першої репетиції народилася ще одна пропозиція – флейтист запропонував привести на репетицію співачку-сопрано – Наталію Ютеш і спробувати виконати Кантату «У сутінках сумніву» Антоніо Вівальді, яка написана автором саме для такого складу. З першого разу стала зрозумілою успішність такої ідеї та ще й у залі Музею західного і східного мистецтва, що розташований у старовинній будівлі – Палаці Абаза на одній із найкрасивіших вулиць Одеси. Так, як з морської піни народилася Афродита в Давній Греції, так у її провінції – області Ольвії, народилося Тріо. Концерт пройшов з великим успіхом, на що відгукнулася й преса.

Успішність ідеї та її реалізація активізували пошуки програм для такого складу. Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. нотний матеріал був важкодоступним. Ще не було інтернету, і поїздки за кордон, де можна було б знайти ноти для такого складу та такого часу, були не частими, та на часі була ідея відродження національної культури, тому увагу звернено на творчість композиторів українського походження.

1991 р. Укрконцерт охоче взявся за організацію гастролей Тріо, а в січні 1992 р. було запропоновано поїздку з концертами до Москви. Для гастролей необхідно було надати назву тріо і поспіхом назвали його «Українським тріо». Відразу були надруковані у великій кількості афіші й відправлені до Москви. Прибувши до Москви, учасники тріо не побачили своїх афіш, і тільки випадково помітили маленький листочок на стовпі приватних оголошень про тріо з іменами учасників – нашими, але під назвою «Тріо Вівальді». Тріо у Москві перейменували з власних міркувань. Концерти мали успіх, і зворотною дорогою до Києва, аналізуючи усі події, колектив одноставно вирішив затвердити назву «Тріо ім. Д. Бортнянського».

З того часу Тріо визначило шлях свого розвитку.

Інструментальна музика Дмитра Бортнянського (1751–1825) була більше відома, ніж вокальна, хоча не вся його спадщина дійшла до

нас. Дотепер деякі твори Д. Бортнянського знаходять у європейських бібліотеках, в Петербурзі. Окремі арії з опер, а також постановка опери «Сокіл» легко піддавалися аранжуванню для тріо. Ще довгий час перші учасники тріо приїжджали до Києва для участі в концертах.



Тріо імені Д. Бортнянського

Інструментальний склад тріо не змінювався, але за певних обставин, змінювалися виконавці. Виконавцями у різні роки були: *сопрано* – Наталія Ютеш, Ірина Зябченко, Ірина Харачко, Ольга Пасічник, Надія Петренко; *флейта* – Олександр Протас, Володимир Федченко, Олег Вишневецький, Володимир Дмитрієв, Дмитро Медоліз; *клавесин* – Наталія Свириденко.

У репертуарі Тріо – твори М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Вівальді, А. і Д. Скарлатті, Г. Телемана, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ж. Ф. Рамо та інших композиторів XVII–XVIII ст.

Тріо успішно виступало на багатьох фестивалях в Україні, Росії, Білорусі, Латвії, Польщі, Іспанії, Франції, Греції.

Упродовж 10-річного існування були здійснені записи фонограм Тріо у Фонд Українського радіо, виданий CD.

Концерти Тріо викликали увагу преси, зокрема і латвійської, яка опублікувала рецензію на концерт Тріо ім. Д. Бортнянського під назвою «Незвичне тріо» у газеті «Дієна» за 15.07.1991 р. І дійсно, на той час воно було незвичним за своїм складом, інтуїтивно створеним, але стилістично відповідним добі італійського Відродження. А хіба 1990-ті роки не були початком українського відродження з музикою Дмитра Бортнянського та його глибоко закодованими символами італійських ренесансних символів в його оперній творчості?

Діяльність Тріо ім. Д. Бортнянського підняла виконання старовинної камерної музики в Україні на європейський рівень, своїми концертними програмами ознайомила слухачів з українською музичною культурою минулого за межами України, ініціювала розвиток камерної музики в Україні у напрямку осягнення культури минулого, що сприяло піднесенню загальної культури у вивченні та виконанні світової культурної спадщини.

ДРУГА УКРАЇНЬСЬКА РАПСОДІЯ «ДУМКА – ШУМКА», ор. 18 МИКОЛИ ЛИСЕНКА: СКРИПКОВІ ВЕРСІЇ

Тема, заявлена в доповіді, має для мене тривалу і багатоманітну передісторію як в концертно-виконавській, так і в науковій діяльності попередніх років. У моєму концертному репертуарі є кілька скрипкових перекладів Патріарха української композиторської школи Миколи Лисенка, що імпонують яскравістю індивідуального стилю, чуттєвістю та колосальною експресією виразу, яку дуже важливо не розгубити, а *“пізнати та засвоїти собі всю оставишу спадщину його творчості й показати його твори чужим у такому виконанні, в якому виявилася б уся їх краса та сила»* [8], – про що свого часу наголошував Станіслав Людкевич.

До того ж тема моєї кандидатської дисертації «Психологічні та соціальні аспекти похідних жанрів у музиці (на прикладі українського скрипкового перекладу другої половини ХХ – початку ХХІ ст.)» безпосередньо торкається, передусім, перепрочитання *«чужого слова»*, створення нових артефактів на основі вже раніше створеної музики в просторі українського мистецтва. Тривалі пошуки та роздуми на цю тему підводять до висновку, що такі музичні діалоги, які нерідко проводяться в площинах різних історичних епох, особистісних пріоритетів, соціокультурних та естетичних вимірів, насправді є надзвичайно важливим чинником в багатьох сенсах, – і як забезпечення тяглості духовної традиції, і як можливість представити нове бачення, надати нового дихання несправедливо забутим творам минулого, і як стимул до плідної індивідуальної творчості сучасних композиторів і виконавців.

Суттєвими для розуміння *«українського національного образу скрипки»* і відповідно, варіантності побутування скрипкових мелодій у традиції народного музикування видаються і деякі спостереження

¹ Заслужений артист України, доктор філософії, професор кафедри скрипки ЛНМА імені М. В. Лисенка, соліст Національного будинку органної і камерної музики України.

над ментальною природою художнього мислення, тим більше, коли йдеться про переклади – адже дуже часто інваріантом стають фольклорні мелодії, особливо ж в народно-виконавській традиції троїстих музик, але й також – переклади творів, призначених для інших інструментів, зокрема, для скрипки у супроводі фортепіано або оркестру. Ці попередні зауваги спрямовані на головну мету дослідження: розкрити власні інтерпретаційні підходи до кількох скрипкових версій знаменитої Другої української рапсодії «Думка-шумка», ор. 18 для фортепіано, створеної Миколою Лисенком у 1877 році. Відомо, що жанр рапсодії був поширений в європейській романтичній інструментальній музиці (Ф. Ліст, А. Дворжак, Е. Лало).

Насамперед варто наголосити, що М. Лисенко вважається *“централною композиторською постаттю в українській музичній культурі другої половини XIX – початку XX ст., у музиці М. Лисенка з’явилися нова якість професіоналізму та національно-виразнений романтичний стиль”* [6]. Естетичною основою творчості М. Лисенка став принцип *“народності – глибинне розкриття в музиці народного життя, світогляду, характеру, історії народу, а також створення індивідуального стилю на народній основі”* [6]. Для скрипки писав рідко і спорадично: творчий доробок М. Лисенка для скрипки нараховує загалом кілька композицій, де чільне місце, окрім оригінальних, посіли переклади власних фортепіанних опусів: Фантазія на дві українські народні теми для скрипки (або флейти) та фортепіано (1872–1873), Елегійне капричіо (1894), Елегія до дня роковин смерті Т. Шевченка (1912), Обробка української народної пісні «Сонце низенько» (1912), «Хвилина розпачу» для скрипки (або віолончелі) з фортепіано (транскрипція однойменного фортепіанного твору, ор. 42) (1901), Романс (1885–1886) для скрипки й фортепіано (транскрипція однойменного фортепіанного твору).

У цьому контексті особливу увагу привертає Фантазія на дві українські народні теми для скрипки або флейти і фортепіано, яка була написана в ранній період (1872–1873 рр.). Прем’єра твору відбулась 4 березня 1873 р. у Миському театрі, де при фортепіано був сам автор – Микола Лисенко, а партію флейти виконував Володимир Химиченко. У цій Фантазії композитор, практично, передбачає *рапсодичну* форму своїх наступних фортепіанних опусів: адже Перша рапсодія для фортепіано написана двома роками пізніше, в 1875 р. Фантазія побудована на розробці двох мелодій українських народних пісень: «Хлопче молодче» (інший варіант – «Ой, я нещасний», яку

композитор використав раніше, у Прелюдії з «Сюїти старовинних танців на теми українських пісень» ор. 1); другу пісенну тему – запальну мелодію «Ой, Гандзю милостива» – композитор записав на рідній Полтавщині. Таким чином, вже в цьому ранньому скрипковому творі М. Лисенко, хоч і вживає жанрове визначення «Фантазія», насправді застосовує структурні засади *рапсодичності*.

Тому перекладення одного з найпопулярніших фортепіанних творів засновника української композиторської школи М. Лисенка – Другої української рапсодії «Думка-шумка», ор. 18 – для скрипки і фортепіано видається цілком природним, розкриває у фортепіанному інваріанті ті грані, які передбачаються його питомими темброво-фактурними особливостями. М. Лисенко був виконавцем камерно-інструментальної музики, тож часто виступав у найрізноманітніших ансамблевих складах. Органічний прояв творчої особистості М. Лисенка – його виконавська манера піаніста – це один із шляхів реалізації його мистецького кредо. Він здобув славу унікального віртуоза, полонив серця співвітчизників, здобув позитивні відгуки музичних критиків. За спостереженнями Наталії Кашкадамової: «*від 80-х років XIX ст. піаністи систематично вводять фортепіанні твори Лисенка до своїх програм*» [2, с. 78–82]. Друга українська рапсодія «Думка-шумка» ввійшла в репертуар Любки Колесси (1929), Ірини Любчак-Крих, Романа Савицького (1942), Олега Криштальського, Марії Крушельницької, Олександра Козаренка та ін. У довоєнний період виконавцями Другої рапсодії М. Лисенка були західноукраїнські піаністи (Збірховська (Львів), О. Бажанська (Львів), Дроздовська (Тернопіль), Вербицька (Львів), Кокорудзова (Станіславів), С. Людкевич (Людкевич), Т. Шухевич (Шухевич), В. Божейко (Відень, Львів, Перемишль) [2]. Новою формою пропаганди стають радіотрансляції. Нині популяризації творчості М. Лисенка значно сприяють проведення конкурсів музикантів-виконавців. Обов'язкове виконання творів М. В. Лисенка є прикметною рисою лисенківських конкурсів. Виконання «Думки-шумки» М. Лисенка 33 учасниками із 59 на Республіканському конкурсі піаністів імені М. Лисенка (1989) – незаперечний факт її особливої популярності.

Коли взяти до уваги, що найпопулярніші зразки цього жанру – рапсодії Ференца Ліста – вийшли з-під пера композитора і піаніста, який змусив фортепіано звучати як повнозвучний симфонічний оркестр, то можемо припустити, що й Микола Лисенко, сам прекрасний концертуючий піаніст, високопрофесійно використав інтонаційно-

кolorистичні можливості романтичних здобутків звукової палітри фортепіано. Крім того, спеціально відзначає, що митець прагнув передати специфіку звучання українського народного інструментарію, зокрема кобзарської вокально-інструментальної манери: адже незадовго до написання свого шедевр у він співпрацював з Остапом Вересаєм і записував у його виконанні пісні. Статтю «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, співаних Остапом Вересаєм» М. Лисенко-учений опублікував у збірці «Записки Юго-Западного Отдела Русского Географического Общества» у вересні 1873 р. після «поїздки по гірських районах Карпат та Сербії, де записує нові пісні, коломийки Гуцульщини» [3].

Важливою складовою Лисенкового стилю є занурення в стихію пісенно-танцювальної музики, відчуття в ритмах народного танцю серцебиття етносу, що лунає з глибини віків. У Другій Рапсодії «Думка-шумка» композиторський геній М. Лисенка підіймається до симфонічного узагальнення матеріалу народнопісенних першоджерел і створення на їх основі української професійної музичної лексики [13]. Тож, характеристична імпровізаційна експресія, притаманна «українському Гомерові» – кобзарю Остапу Вересаю, “чия пам’ять зберегла численні зразки народного епосу” [3], дуже виразно прослуховується в Рапсодії, особливо в першій її частині – «Думці» (*Moderato assai*), *a-moll*. Перша частина повільна, заснована на варіантно-імпровізаційному розгортанні теми, яка нагадує імпровізацію лірника, адже наповнена лірико-епічною образністю оповідного характеру. У Другій частині – швидкій танцювальній «Шумці» (*Allegro non troppo*) М. Лисенко спирається на побутово-танцювальну модель, передусім притаманну подільському регіону, а також поширену і за його межами, вона характеризується танцювальним тематизмом, який нагадує шумки, чабарашки. Домінуючими є життєрадісність, світлість народно-жанрової картини, представлена в’язанкою танцювальних тем: метелиці, козака, лірико-танцювальної теми, далі урочистого козацького маршу, після якого розпочинається реприза Рапсодії. Масштабна розробкова кода (*Andante-Presto*), завершуючи твір динамічною коломийковою темою з синкопованим малюнком (*Presto*), надає архітектонічній рівноваги «Рапсодії». Нині відомі чотири версії перекладення фортепіанної Другої української рапсодії «Думка-шумка», оп. 18, *a-moll* Миколи Лисенка для скрипки.

Перша з них, найраніша, належить вже частково забутому нині скрипалеві Михайлові Михайловичу Сікарду (1868–1937), одеситові

французького походження, Лауреатові Конкурсу скрипалів Паризької консерваторії (1886, 1-а премія), з яким М. Лисенко особисто співпрацював і навіть присвятив йому «Елегійне капричіо». Відомо, що М. Сікард після закінчення Київського музичного училища в класі Отакара Шевчика, навчався в Паризькій консерваторії в класі Ламбера Жозефа Массара (1811–1892), а також брав уроки у Йозефа Йоахіма в Берліні. Пізніше викладав у Київському музичному училищі, а закінчив свою кар'єру професором в консерваторії в Амстердамі. Саме він зробив переклад для скрипки та фортепіано Другої української рапсодії «Думка-шумка», ор. 18 М. Лисенка. У XII томі 20-томника «Зібрання творів» М. Лисенка між «Камерно-інструментальних творів» під редакцією Б. М. Лятошинського (Київ, 1950) на с. 88–95 знаходимо Другу українську рапсодію «Думка-шумка», ор. 18 [*Транскрипцію для скрипки і фортепіано М. Сікарда*], здійснену скрипалем, ймовірно, ще за життя композитора, хоча про її популярність серед виконавців судити важко.

Друга з них, найпопулярніша, була створена Вадимом Кириловичем Стеценком (1914–1984), відомим українським педагогом-методистом, сином композитора Кирила Стеценка, який був учнем М. Лисенка. Вона призначена для скрипки з супроводом фортепіано і, практично, дуже близька до оригіналу. Автор перекладення вельми винахідливо виокремлює мелодичну лінію, призначену для скрипки, тоді як фортепіанна партія лише мінімально доповнена деякими виразовими деталями.

Значно пізніше з'явилась інша версія перекладення Другої української рапсодії «Думка-шумка», ор. 18, яка, загалом, спирається на версію Вадима Стеценка, особливо у партії скрипки, проте ґрунтовно переосмислює партію супроводу. Йдеться про перекладення для скрипки з симфонічним оркестром Другої української рапсодії «Думка-шумка», – *чи тут вже доцільніше говорити про транскрипцію?* – Народним артистом України, Лауреатом Шевченківської премії, академіком Національної академії мистецтв України, професором Левком Миколайовичем Колодубом (1930–2019). Завдяки тому, що соліст-скрипаль вступає в діалог з масивом оркестрового звучання, первинна природа фортепіанного інваріанту М. Лисенка переосмислюється доволі суттєво. У цьому випадку, на мою думку, доцільно говорити про симфонізацію першоджерела, де в певних моментах художній образ Другої української рапсодії «Думка-шумка»

М. Лисенка набуває героїко-епічного звучання, наближеного до стилістики увертюри до опери «Тарас Бульба».

Третє перекладення Другої української рапсодії «Думка – шумка» М. Лисенка для скрипки з камерним оркестром створене відомим львівським композитором Віктором Євстахійовичем Камінським нещодавно. Для мене дуже приємно зазначити, що це перекладення призначене для мене як для соліста. Прем'єрне виконання здобуло широкий резонанс. Для українського композитора, Лауреата Шевченківської премії, професора Віктора Камінського жанри аранжувань – перекладень – транскрипцій є близькими його творчим інтересам і, як відомо, він вельми часто до них звертається. У цій версії основним фактором створення звукового образу є звучання струнних інструментів в однорідній тембровій палітрі. Це надає особливої художньої виразності Рапсодії. Вона звучить, з одного боку, надзвичайно компактно, цілісно, а з іншого, – дозволяє виділити графічні лінії контрапунктів і підголосків до основної мелодичної лінії соліста, що сприяє зосередженню на внутрішніх переливах емоційних нюансів, досягненню тоншої диференціації смислів.

Три вищеописані версії (крім версії М. Сікарда) я мав можливість виконувати, тому хотів би акцентувати лише деякі основоположні концептуальні позиції власних інтерпретаційних рішень. У Рапсодії «Думка-шумка» гармонійно поєднане велике творче натхнення і унікальний музичний інтелект композитора. Національна самобутність М. Лисенка полягає не лише у сфері національної тематики, інтонаційних джерел, притаманних композиторам попередньої доби, а глибоко проникає у розвиток тематизму, відображаючи специфіку національного музичного мислення. Епічна розповідь постає чинником наскрізного розвитку, а танцювальність – носієм драматургічного конфлікту. Розвиткові музичного матеріалу в дусі фольклорного першоджерела – думи – сприяє повторність речень у «Думці». Всі три проведення у першому розділі «Рапсодії», незважаючи на динамічне зростання, фактурне розгортання і драматизацію образу закінчуються на домінанті (E-dur). Виконання «Шумки», в основі якої закладена моторика танцювальності, потребує чіткої ритмічної організації, структурної визначеності, часто – квадратної побудови фраз, що пов'язане з повторністю на різних рівнях, зокрема інтонаційною повторністю. Особлива увага припадає на характерне гармонічне загострення других долей розщеплення квінтового тону

тонічного тризвуку і побудову таким чином зменшеного септакорду. Це створює ефект «шуму» – швидкого *crescendo*, яке супроводжується збільшенням діапазону. Синкоповані «зойки» примхливо змінюються чутливим оспівуванням збільшеної секунди. Розвиток теми «Шумки» відбувається за варіантно-поліфонічним принципом, що органічно пов'язане з природою народно-танцювальної музики. У М. Лисенка принцип варіантності спрямований на зміну та оновлення музичного матеріалу – рух, мінливість використовується як стимул інтонаційно-образних трансформацій.

Друга українська рапсодія, ор. 18, яка має підзаголовок «Думка – шумка» вказує на зв'язок з українською традицією, характерною для українського народно-професійного музикування, націленого на втілення різнобарвного світу народно-інструментального музикування, традицій кобзарсько-лірницького мистецтва. Стилізація героїко-епічних образів у відтворенні подиху історичного минулого українського народу беззаперечна, адже саме у Другій українській рапсодії «Думка-шумка», ор. 18 – чи не найбільш репертуарному українському творі – він «поєднав народні жанри думки й шумки» [12]. *«Кожен художній твір, – як влучно зазначає українська музикознавець Любов Кияновська, – пишеться не механічно сконструйованим генератором ідей і не абстрактним носієм класової (національної, соціальної і т.д.) свідомості, а живою людиною з її сподіваннями, пристрастями, злетами і падіннями, геройськими вчинками і помилками. Все, що доводиться їй пережити, так чи інакше знаходить свій відбиток у тому, що вона творить»* [4].

Для «зустрічі» з інтонаційними ідеями доби М. Лисенка перед виконавцями постає беззаперечна умова: оволодіння особливостями фактурних, композиційних, тембрових виконавських завдань, – інтерпретацій/трактувань, які б гідно звучали в чисельних концертних програмах; звукозаписах, і це з метою творення цікавих художньо вартісних і глибоко осмислених інтерпретацій.

Література

1. Зінків Ірина. Фортепіанні твори Миколи Лисенка в контексті формування модерністичних тенденцій в українській музиці // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство [за ред. О. С. Смоляка]. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. Володимира Гнатюка, 2015. № 1, вип. 33. С. 66–73.

2. Кашкадамова Наталія. Про виконання фортепіанних творів Миколи Лисенка Західноукраїнськими піаністами // Українська фортепіанна музика та виконавство: стилеві особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи. Матеріали науково-практичної конференції / Асоціація піаністів-педагогів України. Львів, 1994. С. 78–84
 3. Кияновська Л. Микола Лисенко // Українська музична культура : Навч. посібник. Львів : Тріада плюс, 2009. 356 с. С. 66–67.
 4. Кияновська Л. Син сторіччя Микола Колесса: Сім новел з життя артиста. Львів: НТШ, 2003. С.4.
 5. Коменда Ольга. Фортепіанні твори Лисенка в інтерпретації Олександра Козаренка // Українська музика : науковий часопис. / [засн. ЛНМА імені М. В. Лисенка; голов. ред. І. Пилатюк]. 2011. Львів, 2014. С. 43–57. Щоквартальник. 152 с.
 6. Корній Л. П., Сюта Б.О. Історія української музичної культури : підручник для студентів вищих навчальних закладів / До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.: іл.
 7. Курковський Г. Микола Віталійович Лисенко-піаніст-виконавець. Київ: Музична Україна, 1973. 151 с.
 8. Людкевич С. Микола Віталійович Лисенко як творець української національної музики / Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 1. Упорядкування, редакція, вступна стаття і примітки З. Штундер. Львів : Диво-світ, 1999. С. 287–293 (заг. обсяг 496 с.)
 9. Лисенко М. В. Зібрання творів : у 20 т. Т. XII : Камерно-інструментальні твори. К., 1950.
 10. Михайло Степаненко. Тимофій Шпаковський / Музично-історичні етюди. Київ: Гроно, 2021. С. 128–133 (заг. обсяг 159 с.).
 11. Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського 100 років / Автор-упорядник, керівник проекту – д-р мист., проф. Володимир Рожок. Київ: Музична Україна, 2013. 513 с. ISBN 978-966-8259-73-9
 12. Пархоменко Л. Лисенко Микола Віталійович / Українська Музична Енциклопедія. Том 3. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2011. С. 110–123.
 13. Рябчун Ірина. Фольклор у фортепіанних творах Миколи Лисенка : Стильовий синтез і проблеми інтерпретації // Микола Лисенко та українська композиторська школа. До 160-річчя від дня народження М. В. Лисенка : Збірник наук. праць. / Упорядник і авт. передм. О. В. Шевчук / НАН України. ІНФЕ ім. М. Т. Рильського : ред. кол.: Г. А. Скрипник (головний редактор) та ін. К., 2004. 248 с. : ілюстр.: ноти. С. 167–178. ISBN 966-02-3213-6.
-

**ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ
«МАЛОВІДОМІ ЖІНКИ-КОМПОЗИТОРКИ»
ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК НАВЧАННЯ ПІАНІСТІВ
У КЛАСАХ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА
І КАМЕРНОГО АНСАМБЛЮ**

Підвищення якості освіти є нині однією з актуальних проблем для України. Її вирішення пов'язане з модернізацією змісту освіти, організацією освітнього процесу шляхом оптимізації навчального процесу та репертуарної політики. Завданням вищої професійної освіти постає формування у студентів комплексу фахових компетенцій, які, з одного боку, виконують функцію професійної норми якості освіти, а з іншого – стають своєрідним орієнтиром для розробки інноваційних освітніх технологій і програм. У цих умовах найважливішим об'єктом педагогічної роботи стають практично скеровані програми з розширенням репертуару з подальшою затребуваністю у професійному житті. У цьому контексті йдеться про поповнення репертуару кафедр концертмейстерства і камерного ансамблю новими, невідомими творами талановитих жінок-композиторок різних країн та епох. У 2011 році у Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка професором Т. Молчановою започатковано проєкт «Маловідомі жінки-композиторки», який має на меті не лише знайомити широкий слухачський загал з творчістю малознаних жінок-композиторок різних країн та епох, а й, насамперед, розширити навчальний репертуар студентів за рахунок впровадження у навчальний процес нових невідомих камерно-вокальних та камерно-інструментальних творів цих мисткинь.

Проєкт отримав широкий розголос, водночас – і що найважливіше – привабив велику кількість студентів, і не лише піаністів. Також він зацікавив науковий обшир із пропозицією написання статей про малознаних жінок-композиторок [1–4] та різні інституції, де проводяться курси підвищення кваліфікації науково-педагогічних кадрів².

¹ Професор, доктор мистецтвознавства, кафедра концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка.

² Академія інноваційного розвитку освіти при Міністерстві освіти України, Школа підвищення кваліфікації при Асоціації музичних конкурсів України.

Культурно-історичне явище «Жінки в музиці» поступово стає предметом дослідження історії жінок в контексті гендерної політики тих часів. Триває своєрідна боротьба за оновлену версію історії музичної культури. Адже про багатьох жінок-композиторок ніхто не чув, імена деяких знають лише люди з музичною освітою. Переважно це пов'язане з відсутністю аналізу їх композиторської та виконавської творчості.

Нині докладаються зусилля для відновлення втраченої історії мисткинь, інтегруючи це питання в соціальний і культурний обшир. Розвивається музикознавство, яке на науковій основі аналізує проблему, фокусує на відновленні жіночих музичних композицій, їх виконанні, намагаючись пояснити, чому музика все ще сприймається як мистецтво, де домінують представники чоловічої статі. Сьогодні такі розвідки мають величезний вплив на музикознавство, дозволяючи частково переформатувати історію музичної культури, реконструюючи образ жінки в цій галузі мистецтва.

Долучений до цього і проєкт «Маловідомі жінки-композиторки», який прагне не лише включити забутих жінок-композиторок і виконавиць у європейську традицію, а й висвітлити цінність жіночих творів і зробити їх відомими через виконання та публікації. Ключовими напрямками цього проєкту став збір документації та спроба пояснити такі питання:

- чому переважна більшість музикантів – чоловіки, яку роль відіграють чоловіки та жінки в суспільстві, хто має які обов'язки та привілеї;
- звідки йде довготривала тенденція виключення жінок із багатьох форм участі в музичному житті (наприклад, заборона жінкам співати в церкві, неприйняття її ролі як композитора, несхвалення публічних виступів);

- чому поширювалася думка про відсутність у жінок творчого таланту та вважалося, що жінки менш талановиті, ніж чоловіки, і займатися композицією їм не потрібно; з одного боку заняття музикою в приватному просторі розглядалося як мода, що додає чарівності домогосподарці, з іншого – публічне заняття цим мистецтвом означало асиміляцію навіть з практикою проституції;

- з якої причини жінкам і їх композиціям надавалися риси менш поцінованих у суспільстві (йдеться про сприйняття творів, написаних жінкою-композитором як «простих», «ніжних», «сентиментальних» і «нецікавих»).

Отже, жінкам доводилося боротися за право компонувати і виконувати музику. Жінки-композитори доволі часто відігравали помітну роль у музичній культурі свого часу – опановували різні музичні жанри: писали камерно-вокальні твори, інструментальні п'єси, симфонії і навіть опери, доводячи, що словами «ніжність», «сентиментальність» не вичерпується опис можливостей жіночої творчості. Вони активно займалися культурно-просвітницькою діяльністю, концертували, намагалися викладати, хоча до певного часу це було доволі непросто – зазвичай йшлося лише про приватні уроки.

Проект «Маловідомі жінки-композиторки» вже познайомив широкий слухацький загал із творчістю французьких мисткинь: Елізабет Жаке де ля Герр, Луїзи Фарренк, Лілі Буланже, Сесіль Шамінад, американки Емі-Марсі Чейні-Біч, німкеня Клара-Жозефіни Вік-Шуман і Фанні-Цецілії Мендельсон-Хензель, хорватки Дори Пеячевіч, норвежки Агати Баккер-Грьондаль. Проект триватиме та продовжуватиме бути предметом дослідження історії жінок у контексті гендерної політики тих часів, зосереджуючись на зв'язку між соціальним становищем жінок та їх участю та роллю в музичній культурі.

Відтак, хід навчання студентів набуватиме необхідного сенсу, перетворюватиметься у процес оволодіння розгорнутим досвідом практичної діяльності з метою досягнення фахово значущих компетенцій у їх підготовці у напрямках «піаніст-концертмейстер», «артист камерного ансамблю».

Література

1. Молчанова Т. Жінки-композиторки: гендерна політика часу // Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів, 2020. Вип. 46: Музикознавчий універсум. С. 311–332.
2. Молчанова Т. Маловідомі жінки-композиторки Німеччини та Франції у соціокультурному контексті романтизму // Мистецька культура: історія, теорія, методологія: повід. і доповіді Х Ювілейної Міжнар. наук. конф. / НАН України, ЛННБ України імені В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів; ред.-упор.: О. Осадця, Л. Купчинська, відп. ред. Л. Снісарчук. Львів, 2022. С. 99–104.
3. Молчанова Т. Музична творчість Дори Пеячевіч як феномен пізньоромантичного стилю // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство», (45). 2021. С. 116–123. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.247377>
4. Молчанова Т. Незнайомка в музичному інтер'єрі романтизму: Фанні-Цецілія Мендельсон-Хензель (1805–1847) // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». Вип. 46. 2022. С. 108–118.

Ольга ЗАВ'ЯЛОВА (Суми, Україна)¹
ORCID: 0000-0002-9483-5871

Олександр СТАХЕВИЧ (Суми, Україна)²
ORCID: 0000-0001-9261-4023

ПИТАННЯ ГЕНЕАЛОГІЇ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ: НОВІ ВИМІРИ

Друга половина XVIII – перша половина XIX ст. – це період генезису та становлення сучасного камерно-інструментального ансамблевого мистецтва за участі однорідного (однотембрового) та не однорідного (різномірного) інструментарію, «з» чи «без» фортепіано. В цей час у європейському музичному мистецтві відбувалося й формування жанрів класичної музики, ствердження симфонізму, як принципу композиції, удосконалення інструментарію, як оркестрового, так і фортепіано тощо.

Нині в музикознавстві існує декілька версій щодо виокремлення камерно-інструментального ансамблю в самостійний напрям музичного мистецтва. Одна з них – успадкування барокової традиції практики концертування в початковий період розвитку стилю *obligato* та формування сонатного *Allegro* і крупних форм, звідки усталюється жанр ансамблевого дуету. Щодо цього О. К. Зав'ялова висловлює таку думку: «Симфонізований фортепіанний концерт постає свого роду художнім еталоном в галузі камерно-інструментальної сонати» [1, с. 62]. Цікаво, що прийом унісонного викладу трактується тут як вияв характерного для *obligato* дублювання і визначає концертну генеалогію ансамблю. Про таку генеалогію, наприклад, свідчить авторський заголовок Крейцерової сонати Л. ван Бетховена – «*In uno stile molto concertante come concerto*» («В дуже концертуючому стилі, як концерт»).

¹ Доктор мистецтвознавства, професор, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка завідувач кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології.

² Доктор мистецтвознавства, професор, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, професор кафедри хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання.

Якщо в процесі формування ансамблевої камерно-інструментальної музики принципи сонатності виступали в якості основоположних, то застосування поліфонічної фактури в ній «можна розглядати як фактуру ансамблевого голосоведення», за допомогою чого втілювались принципи концертування барокової практики [1, с. 61]. Перехід варіаційних засобів музичного розгортання до мотивних відбувся саме в процесі еволюції *obligato* та формування камерно-інструментального ансамблю, коли музична риторика зазнавала певних трансформацій під впливом здобутків К. Ф. Е. Баха. Тут є слушною думка В. М. Холопової про довготривалість риторичного тлумачення сонатної форми, що має основоположне значення для дослідження еволюції камерно-інструментального ансамблю сучасного типу [4].

Така наукова позиція і трактування різними вченими були обумовлені типом ансамблевого письма за нормативами композиторської техніки «генерал-басу», коли музичний текст постає взірцем авторського розшифрування *basso-continuo*, а інструменти *obligato* (від двох до одинадцяти) як партії в системі *cantus firmus* зі втіленням принципу неперервного варіювання музичного матеріалу [1, с. 57]. У Л. ван Бетховена цей складний процес формування камерно-інструментального ансамблю (з розгалуженням на *Solo*-сонати та дуети з/без фортепіано, ансамблі однорідних та неоднорідних інструментів) досяг піку жанроутворення, маючи всі ознаки творів для фортепіано, але з обов'язковими інструментами *obligato* (за старою класифікацією), що нині трактуються як фортепіанні тріо, квартети, квінтети, нонети мішаного складу (нова класифікація).

Поряд з цим, дещо іншу й відмінну концепцію еволюції камерно-інструментального ансамблевого виконавства пропонує І. Смірнова [2; 3], яка опирається не на спадкоємність стилю *obligato* із сучасними ансамблевими творами, а на пошук сталих ансамблевих закономірностей у нових умовах музичного розгортання. Задля створення власної концепції авторка застосовує поняття «ансамблеве письмо», хоча зміст цього поширеного терміну має поверхову характеристику через відсутність чіткого взаємозв'язку дефініцій «ансамбль» і «письмо». Сутність «ансамблевого письма» визначається дослідницею як комплекс «технологічних прийомів, націлених на досягнення узгодженого гармонійного звучання твору. При цьому ансамблеве письмо в кожному випадку є реалізацією певної моделі функціональної

взаємодії партій, на основі якої можлива класифікація змішаних ансамблів» [2, с. 3].

Разом з тим, ансамблеве письмо в історії камерно-інструментальної музики не було стабільним елементом і набувало значних перетворень, еволюціонувало від барокових традицій і практики концертування, неперервного типу варіювання в системі генерал-басу у творах *obligato* до сучасного ансамблевого мислення на основі мотивної та монотематичної розробки музичного матеріалу сонатного *Allegro*. Тут важливо враховувати принцип історизму щодо зміни композиторської техніки, жанрів, стилів, переходу від класицизму до романтизму в камерно-інструментальній галузі, що значно ускладнює завдання дослідника. Загалом застосування дефініції «ансамблеве письмо» виявляється цілком доречним і актуальним в дослідженні концертно-камерної музики з різнометровим (неоднорідним, мішаним) складом інструментарію, де за його допомогою виявляються тембральні якості ансамблю.

З цієї точки зору проблема взаємодії неоднорідних тембрів інструментарію в ансамблі може бути розглянута у двох площинах: «композиційно-фактурної (на рівні технології ансамблевого письма, що належить до композиторської роботи) та ... виконавської майстерності (на рівні взаємодії музикантів під час виконання ансамблевого твору)» [3, с. 58], але актуальнішою з них є перша. Однак, якщо проблематику ансамблевої взаємодії розглядати саме в аспекті виконавства, то порушується широкий спектр питань від суто технологічних до художньо-естетичних. При тому питома вага приділяється балансу звучання, штрихам, динаміці, як компонентам, які відіграють важливу роль у досягненні ансамблевої цілісності, зокрема у творах для темброво-неоднорідних складів.

Детальний авторський розгляд цієї проблематики збагачує основний дослідницький напрям і допомагає випрацювати власний теоретико-методологічний підхід стосовно ансамблевого письма як предмету дослідження. Співставлення точок дотику між основоположними у цій роботі дефініціями, як методу аналізу, допомогло виявити компоненти ансамблевого письма, відмінні від атрибутики ансамблевої фактури, а саме: тембр, регістр інструментарію, а також дублювання, динаміка, штрихи, артикуляція, які є виконавськими засобами. Як висновок висувається теза про асинхронність розвитку ансамблевого письма і фактури – важливий алгоритм взаємодії

фактури й письма, що не виключає їх тісної, зокрема синхронної, взаємодії.

Таким чином, дефініція «ансамблеве письмо» стає аналітичним ключем вирішення проблеми жанрової специфіки, типології та класифікації ансамблів мішаних складів з/без фортепіано. Отже, в основу визначення цих понять покладено ідею щодо тембру як жанроутворювального компонента. Тобто, жанрову специфіку мішаних ансамблів визначає поєднання неоднорідних за органологічною природою тембрів (струнно-смичкових, дерев'яних, мідних духових, фортепіано). Щодо класифікації творів, то вона ускладнюється якісною та кількісною нестабільністю різномішаних складів і створюється тільки в процесі ансамблевої взаємодії.

Отже, проблема еволюції ансамблевого письма є перспективною для майбутніх наукових пошуків у галузі концертно-камерного виконавства. Модель існування двох вищезгаданих органологічно-тембрових стратегій у розвитку ансамблевої та оркестрової музики виявляється також перспективною, потребуючи подальшого вивчення та опрацювання нового музично-аналітичного матеріалу.

Література

1. Завьялова О. К. (1999). Виолончельные сонаты Л. ван Бетховена. Жанр, стиль, ансамблевый тип мышления. Исследование. Киев. 85 с.
 2. Смірнова І. В. (2020а). Ансамблеве письмо в камерно-інструментальних творах для змішаних складів у творчості німецьких композиторів кінця XVIII – XIX століть. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03). Сумський держ. пед. ун-т імені А. С. Макаренка. Суми. 23 с.
 3. Смірнова І. В. (2020б). Ансамблеве письмо в камерно-інструментальних творах для змішаних складів у творчості німецьких композиторів кінця XVIII – XIX століть. (Дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03). Сумський держ. пед. ун-т імені А. С. Макаренка. Рукопис. Суми. 213 с.
 4. Холопова В. Н. (1979). О прототипах функций музыкальной формы. Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. С. 4–22.
-

БАНДУРА В ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ АНСАМБЛІ: ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ

Бандурне мистецтво, що отримало академічний статус з ХХ ст., постійно й активно розширює межі форм свого функціонування – сольне (традиційне вокально-інструментальне та новаторське інструментальне), ансамблеве (однорідні та мішані колективи камерного та великого складу), оркестрове. Цьому сприяли ряд вагомих чинників: удосконалення інструмента (його уніфікація та хроматизація, створення систем тонального перемикавання – тотального та індивідуального типу, пошук оптимальної форми та строю), активізація композиторської творчості, розвиток виконавських форм – сольних та колективних, створення багаторівневої професійної музичної освіти.

Одним з апологетів розвитку ансамблевого бандурного мистецтва став видатний діяч української культури, особистість ренесансного масштабу Гнат Хоткевич (1878–1938). На XII Археологічному з'їзді (Харків, 1902) ним був запропонований сміливий експеримент з народними виконавцями: створення різноманітних ансамблів бандуристів (дует, тріо, секстет), що відкрив новий напрям виконавства у бандурному мистецтві. Бандурне ансамблеве музикування упродовж ХХ–ХХІ ст. в Україні активно розвивалося, органічно переплітаючись із традиціями хорового багатоголосого співу, що зумовило появу численних колективів бандуристів – від дуетів, тріо, квартетів до однорідних і мішаних ансамблів та капел [1, с. 3].

Традиційно бандура залишалася в статусі складової вокально-інструментальних ансамблів. Саме такі колективи були сформовані на початку ХХ ст. і аж до його середини – чоловічі Київська і Полтавська капели бандуристів, чоловічий квартет учнів Г. Хоткевича в Харківському музично-драматичному інституті. Ці ж тенденції продовжуються і в середовищі української еміграції міжвоєнного періоду (1920–30-ті рр.) та після Другої світової війни. Улас Самчук у роботі «Живі струни. Бандура і бандуристи» зазначав, що «лишень великі війни і великі революції змогли перемогти заборону українській музиці вийти у ширший світ поза межі російської домінації...

¹ Доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри музичної українистики та народно-інструментального мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Це були великі втечі, великі еміграції від переслідування, від Сибіру, від знищення» [6, с. 136]. Створені камерні колективи та капели бандуристів у Чехословаччині (1920-ті рр.) засвідчують чітку спадкоємність традиції бандурного ансамблевого музикування за кордоном (Капела під керівництвом В. Ємця – Прага-Подєбради, чоловічі тріо та квінтет за участю М. Теліги) [3]. У Німеччині в другій половині 1940-вих рр. (1946–1949 рр.) активно концертує Капела бандуристів ім. Т. Шевченка (керівник Г. Китастий), створюються нові колективи – Капела ім. М. Леонтовича (керівник Г. Назаренко), тріо бандуристів (З. Штокалко, С. Малюца, В. Юркевич), Братство кобзарів ім. О. Вересає (за участю учнів Г. Хоткевича Г. Бажула та Л. Гайдамаки), які популяризують кобзарські традиції та ансамблеве музикування [4]. Пізніше ці колективи та їх наступники стали основою бандурних осередків Італії, Великобританії, США, Канади, Австралії, Польщі, Чехословаччини, Бразилії, Аргентини та ін. Інструментальні твори були в репертуарі більшості цих колективів, проте суто інструментальні бандурні ансамблі ще не були популярними.

Друга половина ХХ ст. для бандурного мистецтва стала періодом активного розвитку як в Україні, так і в середовищі українського зарубіжжя, в діаспорі. Удосконалення бандури (її хроматизація та розширення діапазону) та багата виконавська практика (як сольна, так і ансамблева) дозволили інтерпретувати її як інструмент значних виразових можливостей, поряд із традиційною ідентифікацією як суто українського. Період 1950–70-тих рр. став основою формування нових ансамблевих тенденцій – загальної фемінізації бандурного виконавства, створенням нових виконавських форм (зокрема жіночого бандурного тріо), активізацією композиторської творчості для бандури та бандурних ансамблів (аранжування, обробки, авторські твори), залученню бандури до естрадно-популярного напрямку. Завдяки першому бандурному жіночому тріо, заснованому В. Кабачком (учнем Г. Хоткевича), – Т. Поліщук, В. Третякова, Н. Павленко (1949 р. – як навчальний, 1952 р. – як професійний філармонійний колектив), ця виконавська форма на довгі роки залишається пріоритетною у бандурному мистецтві України. Її продовжили сестри Байко (Львів), тріо Національної радіокомпанії України у складі А. Шутько, С. Петрової, А. Мамченко (Київ), інші численні обласні філармонійні колективи.

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.

З 50–60 рр. XX ст. створюються численні осередки бандуристів і за кордоном, переважно на теренах Канади, США, Австралії, де організуються школи гри на інструменті, ансамблеві колективи. Розширюється спектр жанрових різновидів вокально-інструментальних творів: хоровий виклад у поєднанні з оркестровою бандурною партитурою творив багату, насичену фактуру. Продовжуючи традиції Г. Хоткевича відбувається трансформація традиційно сольних кобзарських жанрів (дум, псалмів, кантів) в ансамблеві сюїти-поєми, де засади імпровізаційності (наприклад, думових речетативів) були збережені за рахунок введення окремих епізодів для соліста, а також інструментальних перегр. Це, зокрема, проявилось у творчості Г. Китастого (1907–1984) – багаторічного керівника Капели ім. Т. Шевченка («Поєма про Конотопську битву», «Дума про Симона Петлюру»). Серед його авторських циклічних творів для ансамблів бандуристів також вирізняються інструментальні сюїти «Різдяні мотиви», «В'язанка», пісня-танок «Прудивусе» [1].

Процеси фемінізації бандурного виконавства поширюються і за кордоном. Першим жіночим бандурним колективом у США стала Дівоча капела бандуристок при Осередку СУМА ім. Пилипа Орлика (1956, керівник П. Потапенко). Домінуючою жанрами творчості колективу стали літературно-музичні композиції на тексти Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, С. Петлюри, Б. Лепкого та ін., де інструментальним епізодам відводилася вагома емоційно-інтерпретаційна роль.

Уже в період 1970–90-тих рр. серед багатого репертуару професійних тріо та навчальних колективів бандуристів спостерігаються віртуозні інструментальні обробки фольклорних зразків С. Баштана («Пливе човен»), І. Марченка («Ніч яка місячна»), К. Мяскова («Концертна фантазія»), авторські твори А. Коломійця («Народна соната» для двох бандур), переклади класичних п'єс Л. Боккеріні, Й. Баха, В. Моцарта та ін. Поступово інструментальні можливості ансамблів бандур розширюються – як в межах однорідних колективів, так і завдяки залученню суміжних та різних за тембром інструментів (у мішаних колективах). Так у складі Державної Заслуженої Капели бандуристів (Київ) під керівництвом О. Міньківського до тембру бандур додалися сопілка, флейта, баян, контрабас, ударні та ін.

Дуже активно в цей час ансамблеве мистецтво бандуристів розвивається за кордоном, у середовищі української діаспори. У Європі, з метою популяризації українського бандурного мистецтва, активну концертну діяльність проводять ансамблі «Бандура» (Франція, Париж, 1972 р., керівник Ю. Дубицький), «Бандура» (Польща, Перемишль, 1978 р., керівник О. Попович), дует сестер Дерев'яно (Бельгія), тріо

бандуристів (Польща, Гданськ, керівник О. Гбур), дует бандуристів (Мирон і Михайло Постолани, Великобританія) та ін., що репрезентують широкий жанровий спектр репертуару.

Відомий ансамбль бандуристів «Гомін степів» (1982–1990) був заснований Ю. Китасти́м у Нью-Йорку (США) при Школі кобзарського мистецтва. Колектив гастролював до Бразилії та Аргентини, мав ряд концертів та був учасником міжнародних фольклорних фестивалів, співпрацював із хоровими колективами – «Боян», «Думка». У репертуарі поєднував традиційні українські твори та сучасні інструментальні композиції [2, с. 169].

Кінець ХХ – початок ХХІ ст., а саме у період відновлення незалежності України, започаткував активізацію нових можливостей бандури як у камерно-інструментальному ансамблі, так і у великих колективах (капели, оркестри). Сам статус камерно-інструментального ансамблю не обмежився лише академічними формами й відповідним репертуаром, але й активно охопив інструментально-естрадний популярний напрям.

У колективному бандурному музикуванні сформувалася чітка типологічна система форм ансамблів: за кількістю учасників – камерні (від 2 до 12 учасників), великі (капели); за вокальним складом – однорідні (чоловічі, жіночі), мішані; за віком – дитячі, молодіжні, дорослі, мішаного складу; за типами інструментів – київського типу, харківського типу; за інструментарієм – однорідні бандурні, мішані (бандури із залученням інших інструментів).

Інструментальні новації ансамблевого музикування бандуристів спостерігаються й у зарубіжжі. Наприклад, аудіо-проекти Віктора Мішалова (Канада) під назвою «Bandura magic» (CD, 1997), «Bandura Christmas Magic» (CD, 1998) із творами світової класики та популярної музики, фольклорних композицій як інструментальних версій у стилі етнодиско [2, с. 288].

Експериментальне бандурне тріо з Нью-Йорку – М. Андрещ, Ю. Китасти́й, Ю. Фединський у своїй творчості (CD «ЕВТ», 2000) репрезентують вільні колективні композиції – вільну імпровізацію двох учасників до стабільного музичного матеріалу третього («Nova radist variations»), або ж колективну імпровізацію на заданий інтонаційний тематизм («Dr. Shtok makes housecalls») [2, с. 435–436]. Ю. Китасти́й співпрацює з відомою українською композиторкою А. Загайкевич, що дозволило синтезувати бандуру й електронну музику (CD «Disturbance fields»), а для запису використана харківська бандура, а для одного з треків препарований інструмент, що виявляє новаторський експериментальний підхід авторів до komponування

Серед ансамблів бандуристів, сформованих в останні десятиліття, попри традиційно репрезентований академічно-концертний напрям виконавства, спостерігається і формування нового жанрово контенту естрадно-популярної та джазової музики. Колективи переважно виконують власні аранжування, кавери, співпрацюють з місцевими композиторами.

Експериментальний репертуар пропонує діяльність гурту «Шпильясті кобзарі» (створений 2010 р. випускниками Стрітівської школи кобзарського мистецтва, керівник Я. Джузь). Ансамбль виконує авторську музику, українські народні пісні, інструментальні твори, кавери на зарубіжні композиції у стилі «музичний шарж».

Інструментальний дует «V&V Project» (бандура і баян, Т. Мазур і С. Шамрай, створений 2015 р.) запропонував слухачам відомі музичні номери – «Гроза (Storm)» А. Вівальді з концерту «Літо» (цикл «Пори року»), «Місячна соната» Л. Бетховена, саундтреки до відомих кінофільмів «Амелі», «Пірати Карибського моря», «Матриця», популярні хіти груп «Metallica» («Nothing else matters»), «Queen» («Show must go on»), «Scorpions» («Still loving you») та ін.

Чоловіче тріо бандуристів «Брати» (Кам'янець-Подільський) відтворює на бандурі аранжування сучасних світових хітів. Музичний гурт «Bandurband» (Харків) виконує музику в стилях хіп-хоп, репкор, рок, фанк, використовує стилістичні елементи різних музичних жанрів.

«Onuka» – відомий сучасний український музичний гурт, який презентує синтезування українських народних музичних інструментів (бандури, сопілки, трембіти, окарини, цимбалів, бугая та ін.) з електронною музикою, ударними інструментами.

Гурт «KoloYolo» пропонує мікс бандури з гітарою, ударними, співом без слів, формує атмосферу музики імпровізаційного характеру, імітацію різних національних стилів як відображення World music.

Сміливі експерименти ансамблів бандуристів стосуються і пошуків у поєднанні інструментів та формуванні особливого репертуару. Наприклад, у творчому доробку прикарпатських колективів: поєднання бандури, фортепіано, ударних (В. Дутчак, Л. Гундер, Б. Ткачук – кавер твору «Mediterraneo» К. Сфіріса); бандурного ансамблю у поєднанні з ударною установкою (дует бандуристок «Metamorfosi» Івано-Франківської обласної філармонії ім. І. Маланюк – скрипковий Концерт «Весна» А. Вівальді).

Квартет бандуристок «Гердан» (Івано-Франківськ) у своїй творчості презентує багате інструментальне експериментування: синтез бандур та труби, бандур та кларнету (авторські твори В. Дутчак «Передчуття», «Дорога» для озвучення телефільму Р. Ганущака «Україна.

Майдан. Перезавантаження», створеного в співдружності з ТРК «РАІ» 2019 р.); бандур та карильйону (обробки та аранжування В. Дутчак та І. Рябчун фольклорних та авторських творів для проєкту «Український передзвін. Карильйон і бандура», 2021 р.), які створені за підтримки Українського культурного фонду.



Квартет бандуристок «Гердан»:

Н. Вівчарук, Н. Федорняк, В. Дутчак, С. Матіішин та І. Рябчун (карильйон). Проєкт УКФ «Український передзвін. Карильйон і бандура». Концерт на території Михайлівського Золотоверхого Собору, Київ, 26 вересня 2021 р.

Сучасна музична практика України та діаспори репрезентує розмаїття вокально-інструментальних ансамблів і капел мішаного типу (однорідних жіночих чи чоловічих за вокальним складом, але з доповненням до інструментального складу бандур такими інструментами як цимбали, контрабас, ударні, баян/акордеон, флейта, скрипка, кларнет, труба, тромбон, саксофон тощо). 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. Їх репертуар дозволяє залучити ці колективи до академічного напряму функціонування фольклорної традиції.

Поряд з тим активно розширюють свої виконавські можливості й чисельні новостворені камерні колективи бандуристів, репрезентуючи

поєднання на паритетних засадах творчості бандуру й фортепіано; бандуру й баян; бандуру, скрипку й фортепіано; бандуру, фортепіано й ударні, бандуру й дудук; бандуру й скрипку-альт; ансамбль бандур і струнний квартет, ансамбль бандур і флейту, трубу, карильйон. Такі експерименти спостерігаються у творчості квартету бандуристок «Львів'янки» (Львів), квартету бандуристок «Гердан» (Івано-Франківськ), тріо бандуристок Національної телерадіокомпанії, дуєтів Р. Гриньків/Ел ді Меола, «B&V Project», «Діалоги» та ін.

Таким чином, сучасний стан розвитку бандурного мистецтва засвідчує його широкі можливості в ансамблевому жанрі, стилістиці, тематиці, репертуарі. Спостерігаються пошуки виконавцями тембральної спорідненості або, навпаки, протилежності, як інструментальної, так і вокально-інструментальної. Навіть в однорідних бандурних ансамблях спостерігається синтезування різних типів інструментів (наприклад, бандури київського і харківського типу, або бандур з металевими чи нейлоновими струнами, електробандур та акустичних інструментів, фактурна варіативність у грі).

Література

1. Дутчак В. Ансамблевий вид виконавства на бандурі: історія і сучасність (вступна стаття). «Любіть Україну». *Збірник творів для ансамблів бандуристів. Упорядкування та аранжування В. Дутчак*. Івано-Франківськ: Плай, 2003. С. 3–12.
2. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX – початку XXI ст. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с. + 72 іл.
3. Дутчак В. Діяльність українських бандуристів у міжвоєнній Чехословаччині (20–30 рр. XX ст.) як прообраз національних соціокультурних інституцій. *Українознавчі студії*. 2018. № 19. С. 232–246.
4. Дутчак В. Специфіка розвитку бандурного мистецтва в Німеччині впродовж XX – початку XXI століття. *Наукові записки Тернопільського національного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2011. № 2. С. 95–103.
5. Дутчак В., Кубік О. Специфіка розвитку бандурного ансамблевого мистецтва у середовищі української діаспори XX – початку XXI століття. *KELM. №2 (38). Vol.1*. 2021. С. 77–85.
6. Самчук У. Живі струни. Бандура і бандуристи. Детройт: УВАН, 1976. 466 с.
7. 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*. Liha-Pres, 2019. P. 17–37.
<https://doi.org/10.36059/978-966-397-143-8/17-37> [in English].

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИМ ВТІЛЕННЯМ АВТОРСЬКОГО ЗАДУМУ

В сучасних умовах розбудови вищої музичної освіти в Україні все більшого пріоритету набуває жанр камерно-інструментального виконавства. Це пов'язано зі швидким зростанням світової популярності саме ансамблевого музикування та більшою практичною можливістю подальшої реалізації творчого потенціалу майбутніх виконавців на струнних інструментах. Одночасно із практичними навичками гри в ансамблі, опануванням професійними прийомами виконавської майстерності відбувається активне формування музично-естетичних поглядів, художнього смаку, знайомство з кращими зірцями української та світової класики, різноманітними стилями квартетної музики. Процес формування професійних властивостей виконавця-квартетиста складається з набуття необхідних технологічних навичок володіння інструментом в ансамблі та розширення особистого досвіду самовдосконалення. Під час удосконалення фахової майстерності відбувається постійне взаємозбагачення цих складових, де кожна, в певний період, внаслідок своєї домінантності, виконує провідну роль у формуванні тих чи інших виконавських навичок чи вмінь. Але необхідною умовою художнього інтерпретаційного процесу під час відтворення композиторського задуму є постійна взаємодія цих двох частин.

Вирішення всіх завдань, що виникають під час самостійної роботи квартетного колективу має бути підпорядковане розкриттю загального композиторського задуму твору. Нотний текст і авторські вказівки – це непохитна база формування художньої інтерпретації будь-якого твору. Досить часто під час роботи квартетного колективу, надаючи перевагу ініціативі першого скрипаля в динаміці та агогіці проведення своєї партії, ігнорується виразність і якість відтворення інших партій під час вирішення цілісних художніх

¹ Заслужений діяч мистецтв України, доктор філософії, проректор з науково-педагогічної діяльності та інноваційного розвитку Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, професор.

проблем інтерпретації. На жаль, така практика діяльності призводить до незбалансованого у звуковому відношенні поверхового відтворення квартетного твору та відсутності усвідомлення значущості проведення всіх інтонаційних підголосків у загальному інтерпретаційному контексті. Тільки ретельне вивчення партитурного тексту всіма виконавцями надає реальну можливість відчутти різноманітні варіанти виконання як в окремих партіях, так і в цілому творі.

Формування та розвиток елементів уявлення майбутнього квартетного звучання є, на наш погляд, одним з головних завдань, що передує продуктивній творчій роботі колективу. У процесі роботи над твором так зване внутрішнє музикування має перебувати в постійному взаємозв'язку з реальною перевіркою звучання того чи іншого фрагмента і корегуватися в найлогічнішому напрямку. Знання партитури квартетного твору є надзвичайно важливим, адже від логіки співвідношення темпової, тембральної і агогічної виконавської єдності усіх учасників залежить як загальна звукова прозорість і чіткість відтворення музичної інформації, так і її інтерпретаційне втілення.

У практичній роботі квартетних виконавців важливим є з'ясування не стільки того, в якому стилі написаний твір, а саме те, які стилістичні тенденції історичної епохи або індивідуального почерку композитора використані в цьому творі та за допомогою яких засобів музичної виразності їх найкраще передати. Питання стильової диференціації в загальній педагогічній проблемі формування навиків квартетного виконавства не менш важливі, ніж професійні завдання ансамблю, інтонації та виразності гри. Визначення тієї чи іншої характеристики стильових ознак під час створення інтерпретації музичного твору пов'язане з наявністю у виконавців багатьох складових елементів їх творчої діяльності. Тому, на початковому етапі технічного та емоційно-інтелектуального засвоєння музичного матеріалу треба виробити у всіх виконавців квартету чітку уяву про стиль автора та його історичну епоху, про жанрові особливості, про те, як ці особливості розкриваються в даному творі.

Процес створення нового у виконавському мистецтві надзвичайно складний і пов'язаний з багатьма факторами індивідуальності та своєрідності музикантів. Знайомство з декількома інтерпретаціями одного твору, з одного боку, розкриває можливість їх порівняльного аналізу, а з другого, – нібито збиває виконавця і на підсвідомому рівні закладає програму майбутньої інтерпретації. У зв'язку з цим Г. Кремер наводить такі цікаві аргументи: «Дехто уважно слухає записи своїх

колег, ретельно реєструючи їх, де, хто, як і що виконав. Все накопичується і зводиться разом. Потім пильно вивчають особисті досягнення під час занять, репетицій, у попередніх записах. Результат відбувається... де, власне? У свідомості? Слуху? Руках? Позначках, що покрили партитуру? В словах, що покликані – в інтерв'ю або в надрукованій концертній програмі – формулювати ваші наміри? Надаю кожному вибрати відповідне пояснення. Але навіть коли ви будете вдаватися до порад своїх колег, шукати відповіді в статтях та книгах, – ви ніколи не знайдете шуканого вами нібито спрощеного рішення, не напружуючи особистих душевних зусиль. Штучна суміш, що з'являється на світ, якими б не були високоякісні у неї складові частини, художньої цінності не має» [1, с. 298–299]. Видатний піаніст Натан Перельман у своїх коротких міркуваннях про проблеми художнього змісту в музиці казав: «Завдання в мистецтві відрізняються від арифметичних тим, що не тільки рішення, але й відповіді у них безмежно різноманітні. Розповсюджене серед виконавців «списування» з грамофонних платівок стирає цю відмінність» [2, с. 45–46]. Не докладаючи душевних зусиль під час осягнення художнього задуму виконуваного твору, не відчуваючи логіки його емоційного розвитку, неможливо по справжньому глибоко перейнятися музикою і створити своє справжнє інтерпретаційне бачення її змісту. Роль викладача полягає в тому, щоб розвинути у вихованців можливість вільного застосування своїх вроджених та набутих властивостей смаку під час розкриття різноманітних сторін художнього змісту та стилістики твору. Учасники ансамблю, в першу чергу, мають визначити особливості його розвитку та зрозуміти, які почуття і настрої викликає ця музика і як особисто вони її відчують. Бажаним моментом емоційного налаштування в процесі виконання конкретних творчих завдань, має бути збіг чуттєвого стану музики з внутрішнім світом кожного учасника квартетного ансамблю. Робота над створення певної стилізації виконання не має домінувати над процесом осягнення основних елементів емоційно-чуттєвої побудови твору. Завдяки цьому буде досягнуто збереження загальної невимушеності і самовідданого виконання в майбутньому. Відчуття характеру емоційного настрою твору багато в чому впливає і на його загальний стиль виконання та побудову розвитку. Визначення емоційного спрямування змісту музики сприяє більш природному пошуку виконавських особливостей відтворення її жанрових та художніх властивостей в історичному контексті. Так, за допомогою влучно підібраних засобів музичної виразності (штрихів,

аплікатури, артикуляції, темпу, динаміки та тембру) можна передавати такі емоційні процеси, які відповідали б певному музично-образному характеру виконання, а саме: граціозному, ліричному, пасторальному, драматичному, героїчному, романтичному, трагічному тощо. Засоби музичної виразності, за допомогою яких відбувається звукоутворення, певна артикуляція, агогіка, динаміка та інше починають бути емоційними провідниками у створенні загального розвитку того чи іншого звукового фрагменту і безпосередньо впливають на характер розкриття його змісту та стилю. Таким чином, відбувається процес матеріалізації емоційної, змістовної сторони твору через виконавські виразові засоби. Емоція або настрої – це категорії художнього змісту звукового образу. І тоді такі музичні властивості, як інтенсивність звучання, тембральна забарвленість, штрихова артикуляція, агогіка, темп та інші, постають вже не тільки як технічні засоби виконання, а як стилістичний вираз емоційного образу. Наприклад, утворення звуків за допомогою штрихів *detache* або *legato* має відбуватися так і тільки таким чином, яким це необхідно для образного бачення виконавцем емоційного змісту відповідного музичного фрагменту. Реалізація настрою через її звукову уяву дозволяє виконавцям – квартетному колективу – створити стилістично єдину і неповторну художню інтерпретацію композиторського задуму. Чим різноманітніший прояв емоції, тим більшою є можливість його виразу відповідною тембральною забарвленістю звуку.

Отже, поряд з індивідуальним відчуттям художньої цінності музичного твору, необхідними умовами створення його інтерпретації є наявність у виконавців певної художньої ідеї, теоретичних знань побудови звукового образу, практичних умінь звукоутворення на своїх інструментах та вільного володіння засобами музичної виразності. Адекватне відтворення авторського задуму музичного твору безпосередньо пов'язане з можливістю вільного володіння усіма виразовими засобами музичної мови, що вимагає як певного рівня технологічної підготовки виконавця, так і необхідного рівня розвитку його філософського і естетичного світогляду. Нехтування цими правилами безпосередньо веде до порушень загальних законів естетики існування твору музичного мистецтва під час виконання.

Література

1. Кремер Г. Обертони. Москва : Аграф, 2001. 352 с.
2. Перельман Н. В классе рояля. Короткие рассуждения. Издание 3-е, доп. Ленинград : Музыка, 1981. 96 с.

УКРАЇНЬСЬКА КОМПОЗИТОРКА ГАННА ГАВРИЛЕЦЬ. КАМЕРНІСТЬ ЯК ОЗНАКА СВІТОВІДЧУТТЯ ЇЇ ТВОРЧОСТІ

Вона пішла якось тихо, так, аби ніхто навіть не запідозрив, що Вона іде, так, щоб ніхто не переживав, не плакав, тихо і гідно. Для мене Її відхід став шоком, він був надто неочікуваним, хоч зараз уже розумію, що Вона вже поволі йшла в той краший світ, йшла з цього світу, щораз більше непривітного і фальшивого. Такого, в якому Їй було важко жити і творити. І в якому Їй залишалося щораз менше місця. Українська композиторка Ганна Гаврилець.



Нас у батьків було троє – Анна, найстарша, мій брат Роман і я, наймолодша. Між мною і Анною – десять років різниці. Усе наше життя пов'язане з Нею, старшою сестрою, котра завжди була для нас ідеалом – людським і моральним.

ДИТИНСТВО

Її народження і дитинство пов'язане з рідним селом Видинів на березі річки Прут у Івано-Франківській області. Батьки – мама Ірина і батько Олексій – походили з селянських родин. Мама мала гарний голос і музичний слух, вона гарно співала. Батько вчився у Коломий-

¹ Лауреат Національної премії імені Т. Шевченка, доцент кафедри композиції Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

ській гімназії, однак не закінчив її. У 1943 році, коли йому було 20 років, його арештувала советська влада за статтею «ворог народу» і засудила на 10 років позбавлення волі. Відбував покарання на Соловках і Магадані. Відсидів 9 років, у 1952-му – реабілітували. Після повернення з тюрми одружився і в 1958 році народилася Анна Гаврилець (дівооче прізвище Фроляк).

У селі на той час панувала особлива атмосфера – культурна і музична. Спричинилася до цього дуже цікава особистість – Василь Куфлюк – музикант, педагог, дуже освічена людина, який отримав освіту у Варшаві (Польща), отримавши дипломи Варшавської консерваторії та Варшавського університету. Також Куфлюк працював як асистент у видатного польського лікаря, педагога, письменника, публіциста, громадського діяча єврейського походження Януша Корчак (Генрик Гольдшміт), який загинув у німецькому таборі смерті в 1942 р. разом зі своїми вихованцями. Корчак був педагогом-новатором, автором праць із теорії й практики виховання.

Василь Куфлюк, повернувшись до свого рідного села, починає працювати учителем музики в школі, також викладає математику та німецьку мову. Окрім викладання, він формує культурне середовище, створивши театральний гурток, до якого залучає молодь села (учасницею цього гуртка була і наша мама Ірина). В. Куфлюк організовує виготовлення костюмів і декорацій для цих постановок і ставить українську класику (Кропивницький, Гоголь та ін.). Але основну свою діяльність він зосереджує на заняттях з музики з дітьми. В. Куфлюк створює свою власну систему виховання абсолютного слуху в дітей, базовану на прив'язці конкретної пісеньки до назви тону й успішно втілює цю систему в роботі з дітьми. Очевидно, працює тут на позитив не тільки професіоналізм його як музиканта-педагога, але й його харизма як людини-особистості. Складається ситуація, коли батьки після досягнення дитиною 4–5-річного віку ведуть дитину до В. Куфлюка вчитися музики, і, таким чином, майже всі діти в селі, де не було музичної школи, знають музичну грамоту, майже всі мають абсолютний слух і професійно займаються музикою.

Таким чином Анна у віці п'яти років пішла до В. Куфлюка вчитися музики. Ці студії тривали до моменту, поки до Видинова не приїхав директор Львівської музичної школи ім. С. Крушельницької Олександр Тіщенко для того, щоб прослухати і відібрати дітей для навчання в цій школі (слава про цього учителя і його вихованців

гриміла на всю Україну). Попри першу реакцію батьків, звичайно, негативну, адже Львів так далеко, Василю Куфлюку вдалося переконати їх, що така талановита дитина повинна вчитися, щоб розвинути свій талант. У 1968 році, у віці 10 років, Анна їде до Львова на навчання, і починає свій довгий і гарний шлях у високе мистецтво.

НАУКА

У школі Анна вчилася як піаністка, але вже в ранньому віці почала проявляти талант до композиції. Тут вона факультативно займалась композицією у Емілія Кобулея, викладача гармонії та сольфеджіо, який консультував її також як композитор. Очевидно, цей факт вплинув на подальшу артистичну долю Анни і вибір мистецького шляху. Також зіграло важливу роль у становленні її як музиканта спілкування з польським композитором Анджеєм Нікодимовичем, який протягом довгих років жив у Львові і працював у Львівській консерваторії. На той час, коли Анна була близько до закінчення школи, Нікодимович вже не працював у консерваторії – його вигнали з роботи через те, що він був глибоко віруючою людиною і відкрито ходив до польської катедри у Львові. Також як композитор він був представником модерної течії в музичному мистецтві, вже на той час (1970-ті роки) широко застосовував додекафонну техніку та сонористичні прийоми письма, що також ніяк не вкладалося в доктрину реалізму в мистецтві і в музиці зокрема.

Закінчивши успішно школу, Анна продовжує навчання як піаністка у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка в класі Павла Юрженка, а також продовжує писати музику. Подальшу її долю як композитрки вирішив виступ із власною п'єсою «Експромт» для фортепіано на концерті кафедри композиції, після якого професори кафедри переконали Анну перейти на кафедру композиції і продовжити навчання там. Про цей свій крок Вона ніколи не шкодувала. Навчалася в класі Володимира Фліса – композитора, теоретика, успішного науковця з трагічною життєвою та творчою долею, який, подібно до багатьох українських митців, серед яких і видатний український композитор і ректор консерваторії Василь Барвінський, постраждав від совєтського режиму. Вступивши до Берлінської консерваторії, де іспит з гармонії у нього приймав Ріхард Штраус, провчившись там пів року, В. Флис повертається до Львова, де його заарештовують і засуджують до 25 років виправних робіт в Карагандинській виправно-

трудоий табір (Казахстан). Після шести років перебування в тюрмі його звільняють за станом здоров'я. Після повернення до Львова, В. Флис завершує своє навчання у Львівській консерваторії та починає працювати на кафедрі композиції. Арешт і роки, проведені в тюрмі, вплинули на подальшу долю В. Флиса як композитора. Не маючи відваги писати музику в стилістичних тенденціях західно-європейського контексту того часу через страх бути знову «битим» за «формалізм», він практично перестає писати музику, зосереджуючи свою роботу на діяльності музикознавчій та педагогічній і виховуючи своїх студентів на найкращих зразках західноєвропейської музики.

Завершує своє навчання Анна Концертом для фортепіано з оркестром пам'яті батька, який незадовго до того помер. Анна виступила як солістка, виконавши партію фортепіано з оркестром. На екзамені головою комісії був видатний український композитор Мирослав Скорик, Лауреат Національної премії ім. Тараса Шевченка, який запросив її для продовження навчання в асистентурі-стажуванні Київської консерваторії у свій клас. Мирослав Скорик на той час був уже відомим композитором, до якого слава прийшла після написання музики до фільму Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» за повістю Михайла Коцюбинського. Пізніше М. Скорик створив Сюїту «Гуцульський триптих» (1965) на основі цієї музики. Цей період його творчості характеризується як неофольклорний. Ще одним видатним твором цього часу стає його знаменитий «Карпатський концерт» для симфонічного оркестру (1972). Продовжуючи тут традицію Концерту для оркестру Бели Бартока, Скорика вдається створити в цьому творі унікальну атмосферу гуцульського мелосу, поєданого з найсучаснішими прийомами письма і музичної мови, притаманної композитору. Не використовуючи прямих цитат з народної музики, М. Скорик створює абсолютно самобутній твір, який увійшов в історію світової музики поряд з Концертом для оркестру Бартока і Люто-славського. Фактично стиль Скорика-композитора викристалізувався вже в цих двох творах, і, незважаючи на усі наступні періоди творчості, позначені і елементами неокласичними, неоромантичними чи постмодерними, М. Скорик уже увійшов в історію завдяки цим геніальним творам.

Повертаючись до Анни, яка була однією з улюблених Його учениць, хочеться відзначити, що творчість М. Скорика мала безпосе-

редній вплив на формування її композиторського стилю, а саме увага до українського мелосу, органічне поєднання духу цього мелосу з найсучаснішими прийомами письма ХХ сторіччя.

Мирослав Скорик відіграв велику роль в житті Анни також і як старший колега-наставник, який увесь час був ніби невидимо присутній у її творчому та соціальному житті, завжди готовий підставити плече і простягнути руку допомоги в непростих життєвих ситуаціях. Їх дружба і теплі стосунки зберігалися до відходу Маестро у Вічність у 2020 році. Зрештою, ніхто не міг подумати, що Анна переживе його всього на два роки.

ТВОРЧІСТЬ

Перші успіхи Анни були пов'язані з піснею, але не народною. Життя повернуло так, що їй довелося написати свою власну пісню в процесі роботи над музикою до вистави за п'єсою Юрія Щербака «Наближення» для постановки у Чернівецькому академічному обласному українському музично-драматичному театрі імені Ольги Кобилянської. Це була пісня «Не говори печальними очима» на вірш Ліни Костенко. Після успішної прем'єри вистави з її музикою Анна продовжує працювати у цьому напрямку і створює нові пісні на вірші Ліни Костенко та Дмитра Павличка. Її «Мольба» на вірш Д. Павличка здобуває другу премію на фестивалі «Червона рута».

Далі її творча доля складається успішно не тільки у плані творчості, але й у плані визнання її діяльності з боку державних інституцій. У 1997–1998 роках Ганна Гаврилець пише великий твір «Золотий камінь посіємо» для голосу, хору та оркестру. Створює його у співпраці з видатною українською співачкою, виконавицею народних пісень Ніною Матвієнко. Природно, що основою для написання «Золотого каменю» стали народні пісні, які композиторці вдалося дуже органічно вплести в контекст твору. Лібрето для цього твору написала українська письменниця Софія Майданська. Прем'єра твору відбулася 1998 року в Палаці «Україна» під час святкування ювілею співачки. По суті, це була перша її робота, пов'язана з фольклором, і дуже вдала. Цей твір був відзначений найвищою і найпрестижнішою нагородою – Національною премією України імені Тараса Шевченка.

Подальший шлях композиторки був пов'язаний зі зверненням до духовної (сакральної) тематики і хорової музики. І, як виявилось,

це було чи не найголовніше і найприродніше джерело черпання натхнення і вираження її музичної природи. Хорова музика, особливо духовна, стала ніби її другим Я, її дуже органічною сутністю. Думаю, цьому сприяла й атмосфера Київських православних храмів, образ стародавньої Софії Київської, однієї з найголовніших святинь Східної Європи, як усоблення київського християнства, державності та культури. Зрештою, образ Богоматері Оранти, який прикрашає Софію Київську, стає чи не одним із центральних у дійстві «Золотий камінь посіємо».

У 2001 році Анна пише ряд духовних творів для хору – «До тебе приношу я, Господи, душу мою» для чоловічого, «Блаженний, хто дбає про вбогого» для жіночого та «Боже мій, нащо мене Ти покинув?» для мішаного. Ці хори Анна пише для участі у Всеукраїнському конкурсі композиторів «Духовні псалми третього тисячоліття» в рамках хорового фестивалю «Золотоверхий Київ». На цьому конкурсі Анна здобуває Гран-Прі, а її хорові твори звучать часто в Україні та за її межами. Багато музики для хору Анна створює завдяки співпраці з Камерним хором «Київ» та його диригентом Миколою Гобдичем, а також з Хоровою капелюю «Думка» та її диригентом Євгеном Савчуком. Так з'являються на світ фолк-ораторії «Барбівська коляда» та її камерна версія «Буковинське Різдво», «Віють вітри», фолк-концерт «Крокове колесо», обробки українських народних пісень. Серед її духовної музики – псалми, молитви, тропарі, композиції на літургійні тексти. Найвідоміші серед них – «Херувимська», «Тебе поєм», Хоровий концерт «Нехай воскресне Бог», «Молитва до Пресвятої Богородиці», «Все упованіє моє», «Боже мій, нащо Ти мене покинув», «Тільки в Богові спокій душі моєї», «До тебе підношу я, Господи, душу свою», «Блаженний, хто дбає про вбогого», «Отче наш» та ін.

Звертається Анна і до традиції католицької духовної музики. Це твори для хору та оркестру – «Stabat Mater», «Kyrie eleison», «Miserere». В усіх цих творах вражає неймовірної краси мелодизм у поєднанні з вишуканою гармонічною мовою. Тонку грань, яка лежить на межі простоти вислову і невидимої вишуканості, композиторка не переступає. Їй вдається бути щирою, інтимною, без надмірної відкритості, позірності, а, однак, залишатися не банальною і не тривіальною в кожній своїй ноті.

Залишила по собі композиторка і величезну кількість обробок українських народних пісень. У кожному такому творі композиторка створює свою особливу музичну атмосферу, не порушуючи структури самої народної пісні. Кожен твір – це вже її особистий світ, де народна пісня стає ідеєю, причиною для створення оригінального твору.

Працювала Ганна Гаврилець і в жанрах симфонічної та камерної музики. Серед її симфонічних творів – Симфонічна поема (1983), Концерт для альту з оркестром (1984), Симфонія «Паралелі» (2008), Камерна симфонія № 1 (1990), Камерна симфонія № 2 «In memoriam» (1995), «Canticum» для струнного оркестру (1998), Симфонієтта для альту і струнних «A-Corda» (2001), «До Марії» для струнного оркестру (2003) Симфонічна поема «Знаки» (2013). Камерні симфонії та твори для струнного оркестру позначені більш інтимним виразом, якому притаманний ліризм і особистісне світовідчуття. У творах для симфонічного оркестру композиторка демонструє риси, більше характерні для великої форми – це і зіставлення двох полярних образних сфер, і вибудованість драматургічна, і оперування усіма можливостями симфонічного оркестру. Тут Вона знову ж виступає як великий майстер симфонічної драматургії і тембрального світу.

Особливої уваги заслуговує камерна музика Ганни Гаврилець. Серед найбільш виконуваних творів – Струнний квартет № 1 (1981), Струнний квартет № 2 «Reminiscence» (1997), Струнний квартет № 3 «Експресії» (2003), «За межею тіла і душі» для двох скрипок (2007), «Екслібриси» для скрипки соло (1998), «Травітації для фортепіано» (1994), «Соната для альту і фортепіано» (1988), Духові квінтети № 1, 2 (1984, 1992), «Осіньна музика» для саксофона і фортепіано (1996).

Я би відзначила більший інтерес і увагу композиторки саме до камерної музики, порівняно з симфонічною. Думаю, це пояснюється особливим ставленням до категорії тиші, яка безпосередньо пов'язана з тембром і колористикою. Крім того, камерність як ознака особистісного, інтимного світовідчуття, позбавленого усього показового, зовнішнього, була характерна для Неї як для людини. І тому саме в камерній музиці її талант відкрився з особливою силою. Тут можна спостерігати також увагу до джерел народної музики, наприклад у «Екслібрисах» для скрипки-соло, де композиторка дуже органічно імітує атмосферу Троїстих музик (народний інструментальний ансамбль, у складі якого була скрипка, цимбали та бубон,

який супроводжував народні свята – весілля, ярмарки тощо), використовуючи і ладову структуру гуцульської музики, і способи гри на скрипці, характерні для цього виду музикування. Ці особливі риси народної музики композиторка поєднує з сучасними прийомами і композиторськими техніками, що дає дуже цікаве оригінальне звучання.

Серед струнних квітетів особливо цікавим і оригінальним мені видається третій («Експресії»), в якому композиторка не дає прямих асоціацій на народну музику, але будує так тонко музичну канву твору, застосовуючи абсолютно модерну музичну мову, що мимоволі чуєш і бачиш тут картину «Тіней забутих предків» Сергія Параджанова, довічну красу українських Карпат, звучання «Вербової дощечки» (української веснянки), яка у фільмі отримує трагічне звучання, як символ нещасливого кохання Івана та Марічки. У цій музиці Анна Гаврилець ніби концентрує увесь дух української землі, її мелос, її трагічні і щасливі сторінки життя. Одним із найцікавіших способів письма, які авторка використовує часто, і, зокрема, в «Експресіях», є поліфонічний стиль, подібний до гетерофонного співу, коли усі голоси виростають ніби з одного звука чи мелодії, але кожен у свій спосіб відгалужується від основного наспіву. Цей тип розвитку музичного матеріалу Анна застосовує і в «Легенді для віолончелі та акордеону» (2009), де початок і кінець твору побудований саме таким чином.

Фортепіанний цикл «Гравітації» дає нам приклад більш модерного мислення як у плані характеру твору, який відповідає назві, так і в сенсі музичної мови. Це чотири п'єси, витримані здебільшого в споглядально-зосередженому настрої, окрім третьої, яка за принципом контрасту вирішена в більш активно-рішучому настрої. Цей контраст, однак, не стосується музичної мови. Усі чотири фрагменти циклу демонструють достатньо органічну організацію ладо-тональну (розширена 12-ти тонова система), фактурну, де кожна п'єса витримана в однотипній фактурі, характерній саме для цієї частини. Перша – розкладені акордові структури, друга – розірвана мелодія на тлі колористичних гармоній, третя – поєднання коротких пунктирних послідовок з вишуканими швидкими пасажами, і четверта – пуантилістичні структури. Загалом «Гравітації» сприймаються як один твір, дуже образний і виразний у сенсі ідеї та засобів виразності.

СЕСТРА

Усе наше з братом життя було пов'язане з Нею. Кожен день ми звикли чути Її голос телефоном, і ще зараз, чотири місяці по Її смерті, хочеться зателефонувати Їй і розказати, як минув день, поділитися усім, що довелося прожити за цей день, і про добре, і про погане, хочеться почути Її “усе буде добре”. Коли ми були малі, ми чекали Її приїзду зі Львова як великого свята і завжди сумували, коли Вона від'їздила на навчання. Коли ми поїхали вчитися услід за Нею до Львова, Вона замінила нам маму. Перший мій твір я показала саме Їй. Уся моя творча доля була пов'язана з Нею, в Її особі я мала великого творчого друга. Вона вміла тішитися, напевно більше, ніж я сама, усім моїм успіхам і творчим здобуткам. І життєвим. Їй випала доля бути старшою сестрою, і бути ангелом-охоронцем нам з братом, і Вона це робила з усією відповідальністю і добром, на яке тільки була здатна.



Вона пішла на четвертий день цієї страшної війни, не переживши цієї ситуації, і, напевне, вберігши себе від тих страхіть, яких Вона вже не бачила і не побачить, і, можливо, цим можна пояснити (якщо це узагалі можна пояснити) Її відхід. Вона пішла, але Її Музика залишилася.

Вона пішла якось тихо, так, аби ніхто навіть не запідозрив, що Вона йде, так, щоб ніхто не переживав, не плакав, тихо і гідно. Для мене Її відхід став шоком, він був надто неочікуваним, хоч зараз уже розумію, що Вона вже поволі йшла в той кращий світ, йшла з цього світу, щораз більше непривітного і фальшивого. Такого, в якому Їй було важко жити і творити. І в якому Їй залишалося щораз менше місяця. Тепер Вона в кращому місці. І в кращому Світі.

Марія МАКАРА (Львів, Україна)¹

ORCID: 0000-0003-0008-9837

ТЕТЯНА ЛАГОЛА.

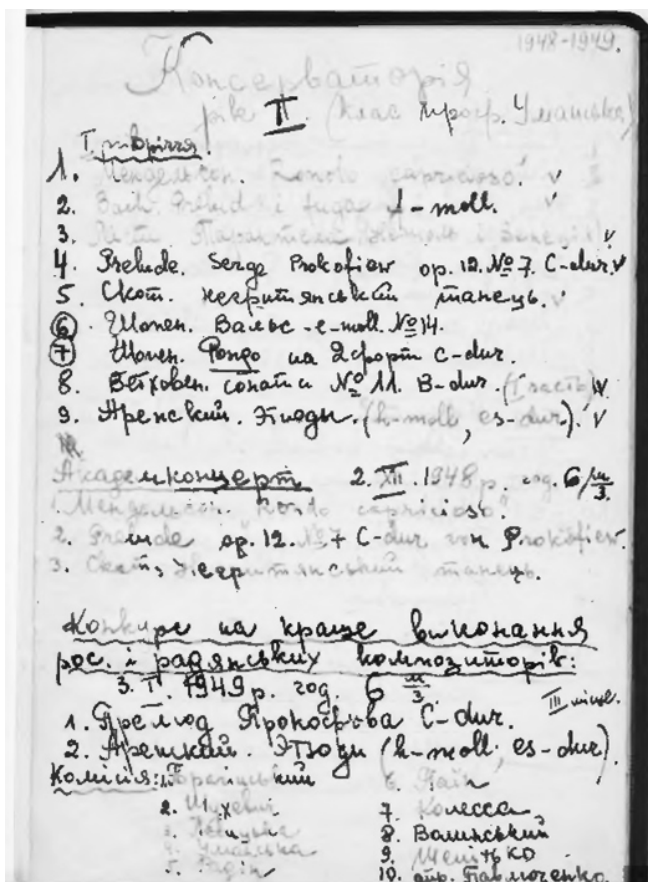
СТОРІНКИ З ВЛАСНОГО АРХІВУ ПІАНІСТКИ

Історія та здобутки кожного ВНЗу складаються з традицій діяльності його викладачів та студентів, архівних матеріалів, спогадів сучасників. Нещодавно кафедра концертмейстерства провела Першу Міжнародну конференцію на пошану відомої піаністки-концертмейстера, заслуженої артистки України Іванни-Тетяни Лаголи Бабяк. Її ім'я згадується в енциклопедичних виданнях та монографіях: Зіновія Лабанців-Попко. Сто піаністів Галичини. Львів, 2008. С. 149–150; «Українська. музична енциклопедія» Інститут мистецтв фольклористики та етнології ім. М. Рильського 2011. С. 17–18; Тетяна Молчанова. Галицька концертмейстерська школа / Енциклопедичний довідник Львів, 2014. С. 92; Тетяна Молчанова. Пианисты-аккомпаниаторы, концертмейстеры, артисты камерного ансамбля, и фортепианный ансамбль / Энциклопедия. Львов, 2015. С. 284. Названі статті лише стисло інформують про діяльність цієї непересічної особистості, яка свого часу була відомим концертмейстером Львова, викладачем, старшим викладачем, доцентом кафедр загального фортепіано, камерного ансамблю та концертмейстерства, завідувала кафедрою концертмейстерства у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка, а також викладачем та концертмейстером чоловічої капели «Дударик», заслуженою артисткою України. У спадок прийдешнім поколінням Тетяна Ярославівна залишила цінний **«скарб»**: докладні записи про свій репертуар, програми своїх концертних виступів, фондові записи, рецензії, відгуки критиків та шанувальників, науково-методичну роботу, почавши від навчання в КМШ при консерваторії (1937–1947 р.), консерваторії (1948–1953 р.) та в подальшій діяльності концертмейстером та викладачем.

У 2022 році донька Тетяни Лаголи – Оксана – передала кафедрі концертмейстерства Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка особистий архів піаністки. Мою увагу привернув великий **«записник»**, в якому містяться щорічні записи програм іспитів.

¹ Професор, доцент кафедри концертмейстерства Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

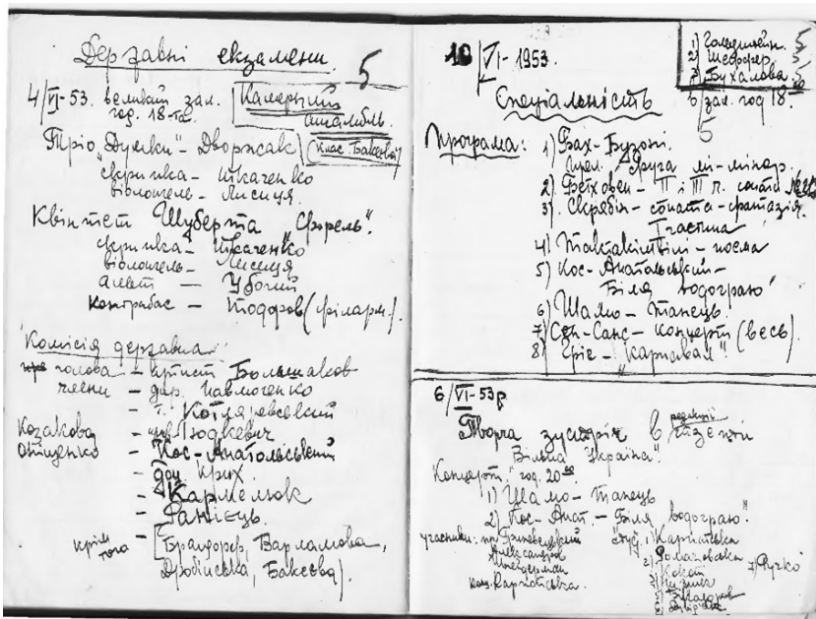
концертних програм і виступів, починаючи від 1939 року (це перший рік навчання в музичній школі) до 1956 року. Тут можемо дізнатися прізвища шкільних та консерваторських викладачів, склад тогочасних іспитових комісій. прослідкувати коцертне життя фортеп'яного факультету ВНЗ.



Сторінки записника Тетяни Лаголи

У Львівській консерваторії ім. М. Лисенка Тетяна Лагола навчалася у Людмили Уманської (спеціальність: фортеп'яно), Віри Бакєвої (камерний ансамбль), Михайла Брандорфа (концертмейстерський клас). Камериний ансамбль та концертмейстерський клас починалися з другого курсу навчання. Вже на першому курсі Т. Лагола

бере участь у вузівському конкурсі на краще виконання творів радянських композиторів (I місце, 1949 р.). Склад комісії: І. Гриневецький (голова журі) С. Павлюченко, Т.Шухевич, М. Колесса, Д. Лекгер, Л. Уманська, Й. Радін, І. Крих, С.Людкевич, О. Лисенко. У Конкурсі на краще виконання творів Й. С. Баха (I місце, 1950 р.). Склад комісії: С. Павлюченко, О. Ейдельман, Л. Уманська, К. Донченко. І. Крих, С. Людкевич, Р. Сімович, Й. Радін, В. Задерацький. У 1951 році зазначено залік з концермейстерського класу. Як дипломна програма з камерного ансамблю був виконаний Фортепіанний квінтет Ф. Шуберта «Форель» у складі: Ткаченко (скрипка), Убогий (альт), Лисиця (віолончель), Тодоров (контрабас). У цьому ж році було виконано Тріо А. Дворжака «Думка» (Т. Лагола (фортеп'яно), Ткаченко – скрипка, Лисиця – віолончель) та прочитана доповідь на тему: «Жанр Думки у творчості А. Дворжака» на конференції СНТ Львівської консерваторії ім. М. Лисенка.



Періодично відбувались концерти та записи на радіо, а також виступи з вокалістами в оперних уривках. Відомо, що Тетяна Лагола брала участь в заключному концерті учасників Республіканського огляду випускників консерваторій та молодих виконавців України

(11 травня 1953 року). Львівська піаністка виконувала «Карнавал» Е. Гріга.

Цікавим є запис з концерту «Вечір бахівської музики» (16 травня 1955 р.), в якому виконувались концерти: для 1-го фортеп'яно (Оксана Нижник), 2-х фортеп'яно (Левакова, Крих?), 3-х фортеп'яно (Тетяна Лагола, Мисюк?, Левицька), 4-х фортеп'яно (Тіведар, Кобулей, Павленко, Іда Поляк). Склад оркестру: Ігор Ремешило, Білецька, Боніславський – перші скрипки; Богдан Бонковський, Юлія Оніщенко, Георгій Павлій – другі скрипки; Убогий, Тарас Ремешило – альти; Кисилевський, Володимир Третяк, Куцій – віолончелі; Тодоров – контрабас. А далі запис – «забава в А. М. Котляревського!» Після закінчення консерваторії деякий час Т. Лагола працювала концертмейстером у класах О. Бандрівської, В. Шелюжка, О. Ахматової. Викладачем, старшим викладачем на кафедрі загального фортепіано та згодом на кафедрі камерного ансамблю та концертмейстерства. Її випускниками були: А. Терещенко, З. Стернюк, Коротченко, О. Качева, сестри Мисюк, К. Колесса-Гелитович.

В записнику знаходимо програми оперного класу, державні програми вокалістів та інструменталістів різних концертів, записів на радіо. Як ансамбліст і концертмейстер Т. Лагола отримує в 1957 році Диплом «Кращого концертмейстера» на конкурсі імені М. В. Лисенка в Києві (солістка Н. Богданова), лауреатство як ансамбліст на Республіканському конкурсі камерних ансамблів з Володимиром Семеніченком (фагот) та Карлом Геннелом (кларнет). У наступних збережених записах та документах можна докладно простежити подальшу педагогічну, концертмейстерську, науково-педагогічну діяльність Іванни-Тетяни Лаголи Баб'як, відомої піаністки концертмейстера та педагога, яка внесла значну лепту в розвиток музичного мистецтва України.

ПЕРШИЙ ВОЄННИЙ МІСЯЦЬ І ЛЬВІВСЬКА КАМЕРАЛІСТИКА: МУЗИ НЕ МОВЧАТЬ

Львівська національна філармонія імені Мирослава Скорика в перший місяць повномасштабної війни росії проти України поновила свою концертну діяльність серією камерних концертів в онлайн-форматі “Україна–2022. Музи не мовчать”, які відбуваються на підтримку українських музикантів під час російської воєнної агресії. Онлайн-концерти, а згодом – і з публікою, стали знаковою платформою для єднання українського музичного середовища, оскільки багато виконавців та виконавиць концертних програм в силу жорстоких обставин війни стали вимушеними переселенцями і знайшли тимчасовий прихисток у Львові. Ця серія камерних концертів дала можливість усьому світові переглядати концерти на офіційному YouTube-каналі Львівської філармонії.

Перший концерт відбувся 20 березня 2022 року, присвячений двом ключовим постатям української культури – Миколі Лисенку та Василю Барвінському. Концерти на пошану цих композиторів були заплановані в програмі Львівської філармонії у зв’язку з 180-літнім ювілеєм М. Лисенка та днем народження В.Барвінського, однак агресія росії стала на заваді звучанню музики цих двох митців. Нині музика М. Лисенка та В. Барвінського звучить як символ протидії російській культурній пропаганді, адже їхня творчість зазнавала значних утисків за попереднього режиму російської влади. У камерному форматі концерту провідні львівські музиканти – сопрано Наталія Дитюк та піаністи Мирослав Драган і Оксана Рапіта – виконали знакові твори з фортепіанної та вокальної спадщини композиторів.

22 березня 2022 року ми вшанували у центрі міста Лева 180-річчя від дня народження корифея української музики – Миколи Лисенка. Це святкування було особливе. Не тільки тому, що воно відбулося майже непомітно і не так велично, як у всі попередні рази: як у 1903

¹ Доцент, кандидат мистецтвознавства (Ph.D.), Народний артист України, Заслужений діяч мистецтв України, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування.

та 1937, чи 1942 та 1992. Адже в Україні – війна, запекла боротьба з російським агресором – боротьба на Смерть, але – за Життя! Зараз ми є у вільній Україні, ми боремось, ми продовжуємо боротися за нашу свободу, яку хочуть поневолити, яку хочуть знищити. Разом з нами в цій боротьбі стоїть ім'я Ювіляра – Миколи Лисенка. І наш цьогорічний ювілейний концерт на площі Ринок у Львові відбувався під звуки повітряної тривоги, коли розривалися ворожі ракети в небі над Києвом і Харковом, Черніговом і Маріуполем, Сумами і Херсоном – над нашою єдиною, оспіваною Лисенком Україною.

Цим Лисенковим ювілейним концертом Львівська національна філармонія утвердила свою мистецьку серію «Україна–2022. Музи не мовчать», яка триває донині під час російської воєнної агресії. І цей концерт, присвячений Миколі Лисенку у зв'язку з 180–літнім ювілеєм, пролунав як символ нашої незламності, адже нині ми боремося, єднаємося і оспівуємо нашого дорогого Будителя! І молимося – Лисенковою безсмертною «Молитвою за Україну»: *«Боже великий, єдиний, / Нам Україну храни, / Волі і світу промінням Ти її осіни...»*.

А 24 березня відбулася унікальна мистецька подія – «Концерт, який не відбувся. Україна 2022». Війна почала руйнувати наше життя, наші плани, які ми будували. Ще вчора ми наповнювали концертні зали, створювали нові мистецькі програми, чи просто насолоджувалися зустрічами з рідними та друзями, а нині багато з нас покинуло свої домівки – ще вчора це здавалося немислимим, але реальність виявилася надто жорстокою. Скасовані концертні заходи стали частиною всіх змін воєнного часу. Війна перекреслила для багатьох українських артистів не тільки умови нормального життя, а й традиційні професійні та дружні зустрічі з колегами та шанувальниками.

У «Концерті, що не відбувся» виступили провідні українські музиканти, які в силу вимушених переїздів опинилися у Львові. Це піаніст Антоній Барішевський, скрипалі Олексій Семененко та Орест Смовж, віолончелісти Віктор Рекало та Золтан Алмаші, кларнетист Дмитро Пашинський. Створивши за кілька днів унікальні камерні ансамблі, вони виконали твори, які б могли зіграти на багатьох сценах по всій Україні в мирних умовах.

Вже наступного дня, 25 березня, за участю клавесиністки Анни Іванюшенко й скрипалів Олесі Масник та Андрія Кушніра відбувся концерт камерно-інструментальної музики XVI–XVIII століть. Інструментальна музика українців Дмитра Бортнянського та Максима Березовського прозвучала в контексті творів композиторів з Італії та Польщі.

Є загальновідомим фактом праця багатьох українських композиторів у російській імперії, як і те, що тривалий час ця імперія вивозила талановитих митців з України, щоб вони підіймали рівень російської культури. Отож, цим концертом ми не тільки продемонстрували приналежність українських музикантів до європейського мистецтва, а й нагадали справжні витoki анексованої української культури.

Продовжуючи відзначення 180-ої річниці від дня народження Миколи Лисенка, 26 березня відбулася трансляція творів камерної музики під історичною назвою «Лисенкова вітальня». У вітальню до Миколи Віталійовича завітали провідні львівські камералісти – піаністи Оксана Рапіта та Мирослав Драган, віолончелістка Оксана Литвиненко, скрипаль Назарій Пилатюк та струнний квартет у складі Адріана Боднара, Віктора Іванова, Устима Жука та Віктора Рекала з виконанням лисенкових знакових творів – «Української Сюїти у формі старовинних танців», «Баркароли», Мрії «На солодкім меду», Української Рапсодії «Думка-Шумка» та Струнного Квартету.

Своєрідним творчим підсумком нашого камерного музикування в перший місяць під час війни стала мистецька програма «Українська Елегія. Сум. Музи не мовчать», що відбулася вже в присутності глядачів у Концерному залі імені С. Людкевича 8 квітня 2022 р. Скільки в нашій ментальності щирого смутку і меланхолії, а в мистецтві – мрійливого, задумливого, сумного характеру? Здається, що такі почуття як сум, печаль, журба є важливою історичною складовою нашого життя, своєрідним народним символом, споконвічною українською традицією.

Тож не дивно, що й українська Муза часто промовляє невимовною гіркотою й сумом, співає тихим жалем свою «Пісню без Слів», тривожно і гірко плаче від душевного болю... Проте й душевного неспокою, який ставав символом Віри й Боротьби, що породжував невичерпну життєву наснагу і Любов до такої стражденно різної, але такої до болю рідної – Рідної України. Саме такими мотивами наповнені камерні шедеври, які прозвучали зі сцени цього вечора: Микола Лисенко. Елегія «Сум»; Яків Степовий. «Прелюд пам'яті Шевченка»; Юрій Ланюк. «Пісня без слів»; Євген Станкович. «Елегія пам'яті Людкевича»; Володимир Пасічник. «Елегія» і «Молитва»; Богдан Сегін. «Пісня без слів»; Мирослав Скорик. «Псалом» і «Молитва»; Богдана Фроляк. «Прощай Світе» і «Світло Тихе»; Ганна Гаврилець. «Хорал».

Кожен з цих творів – наш рідний Український Сум! Це – наша рідна Українська Елегія! Це – наша тиха Молитва за Україну!

КИЇВСЬКІ ВІОЛОНЧЕЛІСТИ-АНСАМБЛІСТИ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

Віолончельне виконавство сучасності є складним родовим утворенням музичного мистецтва, невід'ємною складовою всесвітньої музичної культури та феноменом, що виявляє індивідуальні риси, зумовлені національною специфікою.

Камерно-інструментальній ансамбль завжди був у центрі творчих пошуків композиторів та виконавців. Значний вплив на розвиток ансамблевого віолончельного виконавства мали яскраві особистості та їхні послідовники, які розвивали традиції відповідно до умов сучасної виконавської практики. У різних жанрах української ансамблевої музики (квартет, тріо, дует та ін.) можна знайти яскраві сторінки, які свідчать про високий рівень майстерності виконавців (віолончелістів зокрема) та незмінну любов слухачів до цієї музики. Розвиток київського віолончелізму в цій сфері виконавства дає приклади, які розглянемо в історичній проекції.

Важливою формою струнно-смичкового мистецтва XIX ст. в Україні були *аматорські товариства*. Аматори чимало зробили для розвитку камерної музики, яка завжди високо цінувалася. Формувалися і зберігалися традиції аматорського музикування за участю видатних приїжджих музикантів. Але серед аристократичних верств українських міст були аматори, які за рівнем музичної підготовки могли б вважатися фахівцями. До таких, за свідченням В. Кузьміна, відноситься, наприклад, композитор і виконавець П. Д. Селецький (у 40-х роках минулого сторіччя – чиновник за особливими дорученнями в канцелярії генерал-губернатора Кисва). Крім композиторської творчості, він випробував себе в якості піаніста, віолончеліста, непогано співав [1, с. 19].

Популярним ансамблем у Києві був квартет у складі аматорів Г. Данилевського, Вітковського, Зубковича, Стороженка. А. Я. Стороженко – відомий український письменник, володів віолончеллю

¹ Професор, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

настільки віртуозно, що в музикуванні в салоні Данилевського його партнером був сам Адрієн Франсуа Серве – відомий французький віолончеліст-віртуоз та композитор, з яким вони грали на двох віолончелях з піаністом-гастролером С. Шіффе та українським істориком, поетом та етнографом М. А. Маркевичем (фортепіано) імпровізації на теми українських народних пісень. Протягом трьох років (1867–1870) у Києві виступав М. Г. Полянничевський (уродженець Чернігова), який брав участь в ансамблевому виконанні, познайомив киян з творами Л. ван Бетховена, В. А. Моцарта, Ф. Мендельсона, С. Монюшка. У тогочасній пресі з'явилися високі оцінки його виконання Сонати для віолончелі та фортепіано Ф. Мендельсона, а також Октету цього композитора, Квартетів і Секстету В. А. Моцарта, Квартету Л. ван Бетховена та ін.

Відомими в Україні віолончелістами-аматорами були М. А. Бензедан, Зінковський, А. Й. Галенковський та ін., які намагалися зробити віолончельне виконавство в містах України систематичним. Але хоча струнно-смичкове виконавство завжди користувалося любов'ю і популярністю, можливим це стало тільки після появи вітчизняних навчальних закладів, які готували національні виконавські кадри, що створювали постійно діючі професійні колективи.

Серед музикантів, виконавство яких стало невід'ємною частиною музичної культури України, і розквіт виконавської діяльності яких припадає вже на ХХ ст., варто відзначити віолончелістів старшого покоління Ф. В. МулERTA, С. М. Козолупова, С. В. Вільконського.

Перший професор класу віолончелі Київської консерваторії Ф. Мулерт протягом понад 35 років – постійний учасник київських камерних концертів. У його репертуарі були кращі зразки віолончельної літератури різних стилів і епох: сонати П. Локателлі, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, Е.Гріга, К. Сен-Санса, С. Рахманінова (виконував її з О. Й. Горовицем). Особливо він прославився як квартетист. Віолончеліст грав з О. Шевчиком, пізніше – із М. Ерденком, А. Шутманом, С. Каспіним, Є. Риб, а також із Л. Ауером і С. Барцевич, які гастролювали в Києві. У репертуарі ансамблю були кращі твори класиків і сучасних композиторів. Концерти завжди збирали повні зали слухачів.

Яскравою історичною подією була серія сонатних вечорів, яку в 1916 році в Києві разом із своїми консерваторськими колегами,

піаністами- професорами В. В. Пухальським і Г. М. Беклемішевим оголосив С. М. Козолупов. За професійно-художніми, просвітницькими якостями, а також за популярністю рецензенти ставили її в один ряд із сонатними вечорами Г. М. Єсіпової і Л. С. Ауера або А. Хеккінга-де-Нансі і В. І. Сафонова.

У газетах „Киянин”, „Київська думка” постійно з’являлися захоплені рецензії на концерти київських віолончелістів-ансамблістів, що містять аналіз виконавського стилю, наголошують значення камерно-ансамблевої музики у розвитку вітчизняного виконавства [2, с. 38].

Значна роль у музичному житті України 20–30-х років минулого століття належить „Професорському тріо” Київської консерваторії (Г. М. Беклемішев, Д. С. Бертъє, С. В. Вільконський), в якому віолончеліст С. Вільконський брав участь протягом тринадцяти років. Його гру порівнювали з виконанням чарівного, ніжного і могутнього смичка, „*поета віолончелі*” О. В. Вержбиловича, стиль якого був близький його учневі.

Копітку роботу в напрямку розширення камерно-інструментального національного репертуару, постійної концертної діяльності в країні, розвитку віолончельного виконавства пізніше виконували й інші педагоги київської консерваторії: І. І. Козлов, Г. І. Пеккер, Л. А. Краснощок, Г. С. Хохлов, В. С. Червов, М. К. Чайковська, В. Л. Боровик та ін.

Від 60-х років ХХ ст. віолончельне виконавство в Україні носить систематичний характер, охоплює всі традиційні форми його існування (оркестрову, *ансамблеву*, сольну), а також розвиває традиції пошуку нових форм музикування з участю віолончелі (нетрадиційні склади, інструментальний театр і ін.). У репертуарі українських музикантів органічно поєднуються твори вітчизняних композиторів і представників інших світових шкіл, класика і сучасність, різні за стильовими напрямками й жанровими моделями.

У 70–80-х рр. ХХ ст. в Києві яскраво проявилася багатогранна виконавська діяльність В. Л. Боровика в період виступів *Філармонічного фортепіанного тріо* у складі: І. Боровик (фортепіано), Е. Ідельчук (скрипка), В. Боровик (віолончель). За 15 років існування Тріо гастролювало багатьма містами України та інших країн, пропагувало українську камерно-інструментальну музику. Українські композитори – В. Бібік, В. Губа, Л. Дичко, Ю. Іщенко, В. Кирейко, В. Сильвестров, М. Скорик, Є. Станкович присвятили їм свої твори.

Колективом Філармонічного фортепіанного тріо у складі: І. Боровик (фортепіано), Е. Ідельчук (скрипка), В. Боровик (віолончель) здійснено понад 50 фондових записів на Українському радіо, вийшло 3 платівки.

Виконавські стилі багатогранних, талановитих віолончелістів-ансамблістів різноманітні, як і творчі пошуки їх численних учнів. Серед них віолончелісти І. Кучер, Г. Нужа, О. Пірієв, Л. Хомліченко, З. Алмаші, Ю. Білоусова, К. Полянська та ін.

Серед композиторів, твори яких присвячені І. Кучеру, – Г. І. Ляшенко, Ю. Я. Іщенко; Ю. Білоусовій присвятили свої твори Ю. Я. Іщенко (Квартет № 13), Д. Перцева (7 романсів на вірші Софокла для сопрано и віолончелі). Приклади можна продовжити.

Окремою темою в рамках заявленої проблематики може стати ансамблева творчість професорів, неперевершених майстрів-музикантів України та світу В. С. Червова та І. Й. Кучера.

Важко переоцінити їх роль у становленні української віолончельної школи, національна специфічність якої не в останню чергу визначається характером репертуару, його інтонаційною своєрідністю.

Література

1. Кузьмін М. Забуті сторінки музичного життя Києва. К.: Музична Україна, 1972.
 2. Сумарокова В.Г. Історія українського віолончельного й контрабасового мистецтва в контексті європейського виконавства. Київ, 2014.
-

ПЕРШОВИКОНАВЦІ КАМЕРНИХ ФЛЕЙТОВИХ ТВОРІВ Й. С. БАХА

Довгий час флейтові сонати Й. С. Баха відносили до кетенського періоду творчості композитора (1717–1723). Внаслідок більш детальних досліджень учені приходять до нових висновків. Ганс Епштайн вважає, що Сонати *h-moll* (відома у виданнях під № 1) та *A-dur – a-moll* (№ 3) мали іншу першооснову: вони, очевидно, виникли як тріо-сонати для 2-х флейт і цифрованого баса (початковий варіант твору в тональності *h-moll*) і флейти зі скрипкою та генералбаса (попередниці Сонати *A-dur (a-moll)*). Оригінали кінцевої версії походять з часу Лейпціга. Сонати № 2 (*Es-dur*) і № 4 (*C-dur*), на думку Епштайна, взагалі не належать Й. С. Баху, вони лише помилково зараховані до творчої спадщини композитора [4, с. 5–6]. Р. Л. Маршалл свідчить, що під час проведення уроку композиції для Карла Філіппа, Й. С. Бах в якості завдання запропонував синові створити супровід на визначену мелодію. Так виникла Соната *C-dur*, вона збереглася у рукописах К. Ф. Е. Баха з написом «Sonata a Traversa e continuo di Joh.S.Bach», Соната *Es-dur* збереглася в архівах сина Й. С. Баха як «Es-dur Trio Fürs obligate clavier u. die Flöte Von J.S. Bach» [9, с. 116–117]. Недавно виявлена схожість між Сонатою *Es-dur* та Тріо-сонатою *Es-dur* Й. Й. Квантца змусила дослідників серйозно засумніватися в приналежності цього твору Й. С. Баху.

Припущення часу виникнення флейтових творів Й. С. Баха, висловлені в книзі «The Early Flute» Джона Солама:

1718 – Партита *a-moll*, BWV 1013

1719–1721 – Бранденбурзький концерт № 5, BWV 1050

1724 – Соната *e-moll*, BWV 1034

1729–1741 – Потрійний концерт *a-moll*, BWV 1044

1730–1734 – Соната *Es-dur*, BWV 1031

1731 – Соната *C-dur*, BWV 1033

¹ Доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

1732–1735 – Тріо G-dur (фл., скр., ц.б.), BWV 1038

1736 – Соната A-dur, BWV 1032

1736 – Соната h-moll, BWV 1030

1736–1741 Соната G-dur (2фл., ц.б.), BWV 1039

1738–1739 Увертюра h-moll, BWV 1067

1741 – Соната E-dur, BWV 1035

1747 – Музичний дарунок, BWV 1079²

Найцікавіші здогади стосуються виникнення Сонат *e-moll* (№ 5) та *E-dur* (№ 6). Не дивлячись на те, що більшість дослідників продовжують наполягати на приналежності твору *e-moll* до кетенського періоду, нові ідеї щодо процесу та часу його появи були оприлюднені в 1978 р. вченим зі Сполучених Штатів Р. Л. Маршаллом. Дослідник зауважив, що в 1724 р. Бах виявляє значну цікавість до поперечної флейти. Лейпцігські кантати, створені композитором протягом липня-листопада 1724 (починаючи з BWV 107, що була виконана 23 червня, і включаючи BWV 26, прозвучала 19 листопада 1724), містять багаті та суттєві соло для інструмента. Маршалл вважає, що виникнення у цей час таких промовистих флейтових партій у бахівських кантатах не випадкове. Воно могло бути пов'язаним з присутністю у Лейпцігу флейтиста-віртуоза високого класу. Можливо, це був учень Баха Фрідріх Готліб Вільд, або ж один з видатних флейтистів того часу П'єр Габріель Буффарден [8, с. 9–29] (Джеймс Гелуей висловлює припущення, що саме для Буффардена була написана бахівська Партита a-moll) [5, с. 48]. Коли врахувати цю версію, то створення Сонати могло відбутися восени 1724 року. На одній з копій Сонати *E-dur* (єдиної автентичної сонати, що дійшла до нас, припускають, з бахівськими позначками та штрихами), виконаній невідомим музикантом ХІХ століття, вказано: «На екземплярі, з якого була знята ця копія, позначено: “З оригіналу автора, що виник у 17... році в час перебування у Потсдамі для камергера Фредерсдорфа»³.

² Клавдія Вельдер нагадує нам також про Сонату BWV 1020. За виданням: *Wälde-Jene C. Die Flütensonaten von Johann Sebastian Bach. Werkgenese und Authentizität*. – Norderstedt: Books on Demand, 2009. – 172s.

³ Міхаель Габріель Фредерсдорф (1708–1758) не такий відомий музикант як, наприклад, Й. Квантц чи Г. Буффарден. І, не дивлячись на те, що Адольф Голдберг згадує його у своїй книзі та навіть пропонує досить якісний портрет музиканта, детальний опис життя Фредерсдорфа дає мало користі для ознайомлення з його творчими здобутками, не кажучи вже про

Відомо, що Бах відвідав Берлін у 1741 і 1747 рр. Скоріш за все Соната виникла саме у 1741 р. [2, с. 3–4].

Посідаючи у цей час визначну державну посаду, Фредерсдорф, імовірно, зберіг високий рівень виконавської майстерності, враховуючи завдання, які ставить перед флейтистом у Сонаті *E-dur* Й.С.Бах [8, с. 36]. Не менш цікавий та складний твір – Музичний дарунок з чудовою Сонатою для флейти, скрипки та клавіра через 6 років, у 1747 композитор підносить сюзерену М.Г. Фредерсдорфа – королю Фрідріху II [7, с. 6].

Серед інших можливих виконавців флейтових творів Й. С. Баха варто назвати Й. Х. Фрейтага та Й. Г. Вурдіга, музикантів придворного оркестру князя Леопольда Ангаль-Кетенського, Йоганна Якоба Баха – брата Й. С. Баха та учня П. Г. Буффардена, дрезденських флейтистів Йоганна Мартіна Блохвіца та Крістіана Фрідріха Фрізе [8, с. 78]. Володимир Качмарчик зосереджує увагу на постаті Йоганна Готфріда Бернгарда Баха (1715–1739), третього сина геніального композитора, який захопився грою на поперечній флейті та, цілком вірогідно, сприяв створенню батьком флейтових композицій [1, с. 105].

Недавно з'явилися нові цікаві відомості про співпрацю Й. С. Баха з флейтистами. Вольфганг Антесбергер згадує про розмову між Йоганном Крістіаном Бахом (1735–1782) та Даніелем Шубартом, яка відбулася у 1772 р. «Лондонський» Бах стверджував, що його батько не лише добре знав відомих флейтистів Вендлінга та Каннабіха, але й ділився з ними секретами свого мистецтва [3, с. 178]. Тут іде мова, вірогідно, про мангеймських музикантів Матіаса Франца Каннабіха (1690–1773) та Йоганна Баптиста Вендлінга (1723–1797) – наставників пфальцького курфюрста Карла Теодора, композиторів, солістів знаменитої Мангеймської капели.

майстерність виконавця. Хоча перше знайомство і наступна прихильність кронпринца Фрідріха були пов'язані саме з враженнями від флейтового виступу Фредерсдорфа, судячи з усього подальшого просування по службі при дворі короля, музика була лише одним з багатьох талантів цієї людини. У 1734 році Фредерсдорф стає камердинером короля, а 28 вересня 1740 Фрідріх II довіряє йому скарбницю держави. Флейтист належав до того обмеженого кола осіб, що користувалися повною довірою і прихильністю короля.

Литература

1. *Качмарчик В. П.* Немецкое флейтовое искусство 18–19 вв. : [монография]; Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. Донецк : Юго-Восток, 2008. 310 с. ISBN 978-966-7271-44-2.
 2. *Шабалина Т.* Предисловие // И. С. Бах. Соната ми-минор для флейты и басса континуо BWV 1034. Санкт-Петербург: Композитор, 2000. С. 3–6.
 3. *Antesberger W.* Vergessen Sie Mozart! Erfolgskomponisten der Mozart-Zeit. München, Zürich : Piper, 2005. – 381 s.
 4. *Eppstein Hans.* J. S. Bach. Die vier authentischen Sonaten. München : G. Henle Verlag, 1978. 68 s.
 5. *Galway J.* Die Flöte. – Frankfurt/M.; Berlin : Edition Sven Erik Bergh im Verlag Ullstein, 1988. 256 s.
 6. *Goldberg A.* Portrats und Biographien hervorragender Floten-Virtuosen, – Dilettanten und – Komponisten. Berlin: MOECK, 1987. 124 s. ISBN 3-87549-028-2
 7. *Montagu J.* The flute. Transverse flutes, history. Cromwell House (Great Britain), 1990. 32 p.
 8. *Powell A.* The Flute (Yale Musical Instrument Series) / New Haven and London : Yale University Press, 2002. 347 p. ISBN 300-09341-1 (hbk), ISBN 0-300-09498-1 (pbk).
 9. *Solum J.* The Early Flute / John Solum. New York : Oxford University Press, 1995. – 164 p.
-

**ВПЛИВ СОЦІУМУ ТА АРХІТЕКТУРНОГО
СЕРЕДОВИЩА ЛЬВОВА ДРУГОЇ ПОЛ. ХХ ст.
НА ТВОРЦІВ І ВИКОНАВЦІВ
СИМФОНІЧНОГО Й КАМЕРНОГО ЖАНРІВ
(на прикладі творчості братів Ігоря і Тараса Ремешило)**

Воєнні лихоліття сьогодення, ненависть московського шовінізму, що виражається в сучасній війні в Україні у формі терору, плекалися десятиліттями, в т.ч., починаючи з післявоєнних років ХХ століття. Свідченням того є ретроспективний аналіз життя митців в епоху політичних репресій, соцпропаганди та ідеологічних чисток. Феномен протидії цьому сприяв загартуванню національного духу та вираженню української ідентичності. Ми звертаємо увагу на вміння наших батьків виховувати в таких умовах нове покоління, зберігаючи кращі традиції українського населення в Західній Україні. На прикладі життя і творчості братів Ігоря і Тараса Ремешило, артистів Львівського симфонічного оркестру, проводимо аналіз вітчизняного історичного буття крізь призму функціонування окремих музичних репрезентативних жанрів, які їм вдавалось створювати та пропагувати “своє”, граючи в Струнному квартеті, чи виконуючи твори в межах камерного оркестру. Родина лікаря Івана Ремешило (мама – з Турчинських) жила в місті Стрию на Львівщині. Сини Ігор і Тарас виховувалися в кращих традиціях української інтелігенції. Вже змалку хлопці грали на музичних інструментах, виступали перед запрошеними в родину гостями. Коли народилася сестра, батько, при нез’ясованих обставинах, раптово помер, і у воєнні лихоліття осиротіла родина з матір’ю опинилася у Відні. Там діти продовжували навчання, зокрема, звичайно, – і заняття музикою. Після повернення до Львова, не маючи засобів для існування, брати грою на скрипці та альті заробляли на «шматок хліба», утримували сім’ю. Так,

¹ Доцент, архітектор, кандидат філософських наук (Ph.D), доцент кафедри Дизайну та основ архітектури Національного університету «Львівська політехніка».

завдяки обставинам, вони після завершення музичної освіти у Львові стали професійними музикантами, артистами Академічного симфонічного оркестру Львівської обласної філармонії [нині – Львівська національна філармонія імені Мирослава Скорика]. Як і більшість українських сімей, жили у важких умовах, боячись репресій і підпорядковуючись стилю життя в умовах повоєнного Львова.

Архітектурне середовище повоєнного Львова другої пол. ХХ ст. змінювалось під впливом радянської пропаганди з метою утвердження нового винаходу – формування радянського патріотизму. Соціум та архітектурне середовище наповнювались новим, чужим для традицій місцевого населення, змістом. Всі виразні засоби архітектури: симетрія, пропорційність елементів, що творять споруду, ритм, масштабні співвідношення з людиною, зв'язок із середовищем і простором, світло, колір, фактури матеріалів, – все було спрямовано на утвердження ідеї комунізму. Вулиці, площі, оформлення фасадів будівель, малих форм, конструкцій, інтер'єри освітніх та громадських споруд, глядацькі зали, сцени наповнювались візуальною пропагандою: картинами, агітплакатами, агіттканинами. Червоний колір, зображення вождів, серп і молот, червона зірка всюди – на прапорах, документах, у газетах, фільмах, навіть на одязі – стали важливим елементом мистецтва. Так формувався архітектурний стиль соцреалізму з переважанням комуністичної ідеології в економічному, соціальному та культурному розвитку суспільства в цілому по країні. Програми концертів, поруч з газетами, радіо та телебаченням повинні були справляти неабиякий вплив на формування світогляду, ідеологічних засад і настроїв у суспільстві львів'ян. Національні традиції архітектури та мистецтва в цілому були лише декорацією пролетарського виховання (та й то тільки після хрущовської “відлиги”).

Митці ставали важливим «гвинтиком» у потужній пропагандистській машині вождів. Для досягнення політичних цілей велике значення мала музика, що повинна була створювати у слухачів відповідний настрій, викликати очікувані емоції, зокрема й агресивні настрої, спонукати до дій (побудови “кращого” суспільства), або ж славити і звеличувати правлячу партію. Проходила компанія ідеологічної чистки не тільки населення, склад якого докорінно змінився, але й сфери науки, освіти, культури та мистецтва. Репресій зазнали не лише видатні постаті в музичному середовищі, але й їхня творчість.

Тогочасна цензура не допускала жодних відхилень від ідеологічних канонів, визначених зверху і зафіксованих в офіційних документах. Торжеству імперської волі відповідали твори нової епохи, серед них В. Мурадєлі, А. Хачатуряна та ін., які виконувалися артистами Академічного симфонічного оркестру Львівської обласної філармонії, відновленого після війни під керівництвом І. Паїна, Д. Пелєхатого, Р. Сімовича, І. Юзюка, Р. Филипчука та ін.



Брати Ігор і Тарас Ремешило в складі Академічного симфонічного оркестру Львівської обласної філармонії. Диригент Д. Пелєхатий

Як зазначають дослідники [1], в українському музичному процесі 50–60-х років ХХ ст. виявлялися дві художні системи. «Офіційна музика» доби соціалістичного реалізму була художньою системою, в якій діяли принципи естетики тотожності, штампи. Домінували твори, написані на «соціальне замовлення», «ювілейні» тощо. Інша художня система (Б. Лятошинський та його школа) ґрунтувалися на принципах естетики протиставлення. Тут домінувала інструментальна непрограмна музика, камерність, що виявлялася навіть у традиційних «монументальних» формах (зокрема симфоніях). У руслі другої художньої системи розвивалася творчість композиторів-«шістдесятників», учнів і послідовників Б. Лятошинського, представників українського авангарду. Серед них – В. Годзяцький, Л. Грабовський, В. Загорцев, М. Скорик, В. Сильвестров, Є. Станкович.

Симфонічні концерти, виступи в парках, згодом – на майданчиках біля Львівської опери, чи перед палацом ювілейних дат (нині – палац Потоцького), в малих містах та селах, були регулярними та популярними. Мій батько, скрипаль Ігор Ремешило, часто брав мене на концерти. Пам’ятаю, конференсьє завжди виступала нерідною мені мовою, професійно представляючи твори епохи бароко, віденської класики, романтизму, імпресіонізму та інших творів нових композиторських технік. Основні теми з відомих творів мені легко було відтворити як на уроках “*музичної літератури*” та “*сольфеджіо*” в Музичній школі номер 1 міста Львова, так і в побуті. У стінах Львівської філармонії під баян проходили тематичні «утреннікі» для малечі та дітей працівників закладу. Організатори співали радянські пісні, а ми отримували подарунки від «дедушки мароза» і таке ін. Музику українських композиторів виконували не так часто, зокрема на академічних концертах за участю хорової капели «Трембіта». На 100-літньому ювілейному концерті С. Людкевича, на якому композитор був присутнім, заспівати традиційне «*Многая літа*» львівська громада змогла тільки в фойє філармонії, і то остерігаючись. Про творчість Василя Барвінського я довідалась від своєї першої вчительки фортепіано Марії Матвіївни Бараболяк, яка подарувала мені ноти з деякими його творами. Звичайно, це заслуга мами, Рогніди Сендецької, і тата Ігоря Ремешило, що я мала такого свідомого Викладача. Завершувала я навчання в класі Алли Марголіної. Часто батько разом з львівським філармонійним оркестром мав виїзди з концертами до колгоспів, на заводи, де музиканти виступали перед передовиками соціалістичної праці. Звичайно, умовами виступів ніхто не переймався: сцени не були професійно обладнані, грати в таких непристосованих до умов звучання симфонічної музики приміщеннях чи на відкритих локаціях було важко.

Створений в 50-х роках ХХ ст. Ігорем та Тарасом Ремешило Струнний квартет часто виступав на офіційних майданчиках, в музеях, фойє театрів перед виставами. Від самого початку у Квартеті грали: Ігор Ремешило (скрипка), Богдан Бонковський (скрипка), Тарас Ремешило (альт) і Володимир Третяк (віолончель). Згодом за пульт віолончелі сів Адріан Білінський. Варто зазначити, що цей склад Струнного квартету характеризувався високопрофесійним звучанням, адже усі виконавці були вихованцями ВНЗ, представниками кращих виконавських сил симфонічного оркестру Львівської філармонії. Друзі-музиканти Струнного квартету багато працювали над оркестровками.



Брати Ігор і Тарас Ремешило



Брати Ігор і Тарас Ремешило – виконавці камерної музики
у складі заснованого ними Струнного квартету.

Близько 30 років колектив Струнного квартету репрезентував суспільству і популяризував широким колом шанувальників кращі зразки західноєвропейського і українського сучасного мистецтва. *“Художньою доміантою квартету стає ознайомлення широкого кола слухачів із маловідомими творами старовинних майстрів: Ф. Гості, Дж. Перголезі, Д. Дуранте, Д. Аларі, Т. Джордоні, та ін. Аранжування цих творів нерідко робив Богдан Бонковський”* [2, с. 306–307].

Часто колектив Струнного квартету запрошували на сумні події, похорони представників української інтелігенції, зокрема Василя Барвінського, Соломії Крушельницької та ін., де, зазвичай, і виконувались твори українських композиторів. Пам'ятаю, після раптової смерті Тараса Ремешило, якого хоронили з нашого помешкання, Струнний квартет грав на похороні у нас вдома. Звучали обробки українських пісень для квартету: «*Чуєш, брате мій*», «*З далекого краю*» та ін. Місце Тараса Ремешило посів Олександр Петрашек. Творчість і активна роль у музичному житті краю Струнного квартету була продовжена музикантами в оновленому складі: Богдан Бонковський (скрипка), Любомир Глібович (скрипка), Олександр Петрашек (альт), Адріан Білінський (віолончель), який згодом отримав ім'я «Кантабіле» [2].



Ігор Ремешило (скрипка), Богдан Бонковський (скрипка), Степан Степан (Народний артист України, баритон), Адріан Білінський (віолончель), Тарас Ремешило (альт), Володимир Панасюк (диригент), Оксана Бонковська (фортепіано)

Особливість співпраці братів Ремешило полягає і в тому, що вони завжди були разом, часто дискутуючи, реалізовували спільні ідеї й проекти. За підтримки брата Ігоря Тарас Ремешило багато працював над втіленням мрії, яку зрештою реалізував, – створення

Оркестру українських народних інструментів, а потім багато років був музичним керівником ансамблю «Черемош» [3]. Тарас Ремешило писав власні твори та робив обробки для камерного оркестру. Важливим місцем популяризації української музики були зали і студії Львівського радіо та телебачення, як і приватні зустрічі львів'ян, куди люб'язно запрошували братів Ремешило. Саме там Тарас Ремешило охоче виступав, виконуючи власні твори, зокрема авторські композиції, обробки українських пісень та коломийки у власному аранжуванні. Важливо відзначити, що популяризувати українську музику в умовах «совєцької» пропаганди було непросто. Але, брати, як і їх окремі товариші, мали тверду власну позицію обстоювати мистецьке кредо: *“знати, вивчати і популяризувати українську ідею та музику”*.

Узагальнюючи, варто зазначити, що музичне мистецтво камерної та симфонічної музики Львова другої половини ХХ ст., незважаючи на цензуру ідеологів соцреалізму, завдяки численним видатним творцям та виконавцям, продовжило традиції процесу конструювання *української національної ідентичності*. Творчість окремих виконавців та їх доробок у важкі часи репресій та ідеологічних переслідувань, повинні стати темами досліджень музикознавців у майбутньому. Протидіяти ідеологічному тиску та пропаганді країни з її отруйними, підлими й підступними ідеологічними представниками і противниками всього українського було важко. Тому творці і виконавці, зокрема брати Ігор і Тарас Ремешило, повинні були мати особливе прагнення і бажання популяризувати високомистецькі твори, володіти професійною стратегією і тактикою щоденної кропіткої праці.

Література

1. Особливості розвитку української культури в другій половині двадцятого століття. Інтернет джерело: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/11371/>
2. Дика Ніна. Квартетне виконавство у Львові. *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента Національної Академії мистецтв України Алли Терещенко / Ред.-упорядник М. Ржевська. Київ – Івано-Франківськ, 2008. Вип. 2. С. 304–311.
3. Майчик Остап. Моєї пісні – моєї зброї – ні перед ким я не складу... Монографія. – Львів: Видавництво Тараса Сороки, 2018.

**З КОМПОЗИТОРСЬКОЇ СКРИНІ.
КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ДОРОБОК
БОГДАНИ-МАРІЇ ФІЛЬЦ
(до 90-річчя композиторки)**



Коли ще в 2010 році шанувальники композиторського й наукового таланту незабутньої Богдани-Марії Михайлівни Фільц² готували на її пошану випуск № 5 «Музичної україністики : Сучасний вимір», героїня збірника, укладаючи список власного творчого доробку, зауважила: «Ніколи не думала, що так багато всього поназбиралося в моїй СКРИНІ!» – тим самим проводячи аналогію зі своєю драматичною поемою «Скриня» на слова Софії Майданської, де було вміщено пам'ятки, зібрані за все жіноче життя. *«Але дивно, – продовжувала композиторка, – також ніколи не сподівалася, що так багатенько є творів для скрипки та й для струнного ансамблю. Варто подумати, щоб видати їх окремою збіркою».* Планувала видати до свого 90-річного ювілею, але...

Попри досить поважний вік, відпущений їй Провидінням, трохи не дочекалася тієї ювілейної дати, відлетіла в горні світи. Ми всі знаємо,

¹ Музикознавиця, доктор філософії мистецтвознавства, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки композиторів України, Лауреат Премії імені М. В. Лисенка та імені Миколи Леонтовича (нагороджена орденом Св. Варвари-великомучениці).

² Фільц Богдана-Марія Михайлівна (1932–2021) – композиторка, музикознавиця, Заслужена діячка мистецтв України, Лауреатка Премій імені М. Лисенка й В. Косенка, Всеукраїнського конкурсу композиторів «Духовні псалми», стипендіатка Фонду інтелектуальної співпраці «Україна–XXI ст.», кандидатка мистецтвознавства, докторка філософії мистецтва, почесна професорка Дрогобицького педагогічного університету імені І. Франка.

як попри досить тенденційне ставлення тоталітарної системи до діячів української культури, особливо з такою стражденною біографією, яка випала на долю яворівської інтелігентної родини Фільців³, культурна громадськість – і в Україні, і в діаспорі – завжди з великою повагою ставилася до Богдани Михайлівни та її творчого й наукового доробку. «Яскрава представниця галицької композиторської школи», яка у своїй творчості є «продовженням шляхетної європейської традиції» – так зазначав у своєму дописі композитор Геннадій Ляшенко⁴. «Таїна притягальності творчості Богдани Михайлівни в її великій любові до Краси, до людей, до рідної землі» – наголошувала незабутня Ганна Гаврилець⁵. «Як композиторка, Б. Фільц є яскравою мелодисткою: кантілена її ніжна, витончена, пульсуюча. Джерела її натхнення – у неповторній красі української народної пісні, у багатстві українського фольклору» – відзначала загалом знана мисткиня Леся Дичко. А в далекі тепер 1950-ті роки Анатолій Кос-Анатольський – один з її викладачів у Львівській консерваторії – написав у листі до молодой аспірантки відділу музикознавства ІМФЕ⁶ такі рядки: «Беріть від Ревуцького максимум і записуйте все основне, що він Вам скаже, бо це не є буденна собі людина – це учень Лисенка! Отже Ви будете творчою внучкою Великого Діда і дочкою не гіршого Батька!»⁷ Красномовним свідченням шанобливого ставлення культурної громадськості до таланту Б. Фільц став той факт, що без жодної офіційної підтримки на честь її 75-річного ювілею відбулося 28 авторських концертів в Україні та Польщі.

Богдані-Марії Фільц судилася унікальна мистецька доля. Їй пощастило вчитися таїнам музичних премудроців у двох композиторів-класиків – Станіслава Пилиповича Людкевича у Львові та Льва

³ Фільц Б. Коріння мого роду. *Музична україністика: Сучасний вимір* : 36 наукових статей на пошану композиторки, кандидата мистецтвознавства, Заслуженої діячки мистецтв України Богдани Фільц / Ред.-упоряд. В. Кузик. Київ, 2010. Вип. 5. С. 279–296.

⁴ Див. попередню. С. 24.

⁵ Там само. С. 32.

⁶ Тепер Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. У роки перебування Б. Фільц в аспірантурі директором ІМФЕ та керівником Вченої ради по захисту був М. Т. Рильський.

⁷ Див. виноску 2. С. 106. Лист зберігається у приватному архіві родини композиторки.

Миколайовича Ревуцького в Києві. Варто наголосили, що таке «співпадіння» тішило й обох визнаних Метрів. «Пам'ятаю, як професор С. П. Людкевич, – згадувала пані Богдана-Марія, – з великим пієтетом говорив про твори Л. М. Ревуцького, відзначав оригінальний стиль, високий професіоналізм, самобутність й національну характерність музики, зокрема його Другої симфонії та вокально-симфонічної поеми “Хустина”. Він щиро зрадив, коли взяв, що я буду продовжувати навчання у цього великого майстра й педагога, котрий виховав цілу плеяду видатних українських композиторів». Для самої ж Богдани Михайлівни особистість Л. Ревуцького постала у всій його легендарній величі ще з юних студентських років, коли вона навіть не сподівалася, що буде від 1959 року писати кандидатську дисертацію під його керівництвом. «З творами Л. Ревуцького я познайомилась ще у Львові під час навчання в консерваторії. Вони часто виконувалися на академічних концертах і різних вечорах камерної музики, – згадувала композиторка. – Особливо сподобалось мені його чарівне “Інтермеццо”. Напевно, не було скрипаля, який оминув би цю п'єсу. Вона своїм яскравим мелодизмом і широким розливом ліричного почуття не полишала байдужими ні самих виконавців, ні слухачів... Її виконувала моя сестра Іванна Фільц, яка закінчила разом зі мною Львівську консерваторію, а я часто їй акомпанувала. Ми переживали тоді щасливі й незабутні хвилини спілкування з прекрасною музикою. Це емоційне сприйняття його творчості через власне виконання залишилося у моїй пам'яті на все життя. Вже багато років по тому я знала, що “Інтермеццо” Ревуцького засновано на народних піснях рідного мені Прикарпаття, зокрема, на мелодіях балади “Чи чули ви, люде, о такій новині” й пісні “Ой вербо, вербо кучерява”. Ймовірно, воно було для нас із сестрою таким близьким саме тому, що нагадувало нам музику нашого дитинства»⁸.

Дійсно, початки камерно-інструментального музикування композиторки простежуються ще в дитинстві, від 1945 року, коли при допомозі чуйних людей вдалося повернути з далекого Казахстану до галицького Львова трьох осиротілих сестер під опіку рідної сестри їх матері. Після прослуховування у професорів Львівської консерваторії Василя Барвінського (тодішнього ректора) та Станіслава Людкевича, які ще в 1930-ті роки добре знали подружжя Михайла та

⁸ Фільц Б. Радость творческого общения / Лев Николаевич Ревуцкий. Статьи. Воспоминания / Ред.-сост. В. Кузык. Киев, 1998. С. 106–107.

Ярослави Фільців, як і знали трагедію репресованої родини, було рекомендовано трохи старшій сестрі Іванці⁹ навчатися на скрипці й фортепіано в музучилищі, а молодшій – Богданці – у спеціалізованій музичній десятирічці (зарахували в 4-й клас на фортепіано).

Хронологія написання опусів для скрипки та інших струнних позначає, що імпульсом до творення були реальні «житейські» потреби, пов'язані з музичною освітою рідних і близьких Богдані Михайлівні людей. Зокрема, 1953/54 року, коли її первісток Лесик¹⁰ почав «вирівнювати» звук на прямих струнах скрипки (а батьки юних скрипалів добре знають, чим вирізняються ті звуки/скрипи), мама-композиторка написала відповідний до педагогічних вимог, але приємний для вуха «Романс»¹¹. А згодом «хитромудру» мініатюру «Гумореску», де учень за різними звуковими «вибриками» та акцентованими акордами фортепіанного супроводу може приховати свою ще недосконалу віртуозну вправність. Однак як зразок/еталон п'єси, важливої для методичної роботи педагога з учнем, вперше її виконала відома львівська скрипалька Леся/Олександра Деркач¹².

⁹ **Фільц** (в одруженні Волк) Іванна Михайлівна (1926–1984) – скрипалька, музичний педагог. У 1930-х навчалася в Яворівській філії ВМІ ім. М. Лисенка (кл. скрипки – В. Левицького, кл. фортепіано – М. Вишницької). Як член родини репресованого, відбувала разом із сестрами та матір'ю на заслання у Казахстані (1940–1945). Закінчила 2 відділення Львівського музучилища (1948, кл. скрипки – О. Москвичева, кл. фортепіано – О. Кашиної). 1956 р. закінчила Львівську консерваторію (кл. скрипки В. Стеценка та О. Деркач). Відтоді викладачка Рівненського музучилища, де започаткувала оркестровий клас, водночас викладала у Рівненському пединституті та музшколах міста. Одна з ініціаторок створення Рівненського камерного оркестру (1975, перший диригент – Богдан Депо), грала у його складі, а також у складі оркестру міського драмтеатру. Мати львівської музикознавиці Лідії Гусар і бабуся скрипальки Іванни Гусар.

¹⁰ **Мордюк** Олександр Миколайович (р. нар. 1965) – скрипаль, музичний педагог. Закінчив Київську консерваторію ім. П. І. Чайковського (1994, кл. скрипки О. Морозової). Викладач класу скрипки викладач київської ДМШ ім. С. Турчака. Нині (2022) – командир артистичного взводу Заслуженого Академічного оркестру Зразково-показовому оркестру ЗС України (у званні штаб-сержант).

¹¹ Той «Романс» потім копіювали та переграли всі учні-скрипалі ДМШ класу Є. Солтис, в якій вчилася моя доня.

¹² **Деркач** Олександра (Леся) Пилипівна (1924–2004) – скрипалька, музичний педагог. Закінчила Львівську консерваторію ім. М. В. Лисенка (1946,

Наступним «врожайним» роком для появи скрипкових опусів став 1991 рік. Тоді у Львові почала опановувати гру на скрипці Іванка-молодша¹³ – внучка середньої сестри Іванни Фільц (Волк). А вже через 20 років ця ж Іванка – вже лауреатка кількох конкурсів виконавців-скрипалів – у багатьох своїх концертах грала твори Богдани Михайлівни. Саме Іванна Гусар 2013 року разом з колегами Оксаною Скідан (фортепіано), Андрієм Підковкою (флейта) та співачкою Оксаною Кровицькою представляли творчість Богдани-Марії Фільц під час гастрольних виступів у США. Авторські концерти за участі композиторки відбулися у Вашингтоні (23 березня), Александрії штату Вірджинія (24 березня) та низці товариств української діаспори.

Нарешті в 2019 році Б.-М. Фільц було укладено збірку з 7 номерів, яку опубліковано у Дрогобичі¹⁴. Присвячено Іванні Гусар (вищезгаданій внучатій племінниці авторки). Відома музикознавиця Олеся Німилович, з якою Богдана Михайлівна багато років товаришувала й співпрацювала, написала до збірки ґрунтовну вступну статтю «Твори для скрипки і фортепіано в композиторському доробку Богдани Фільц». Вельми продуманою виглядає зміст збірки: Гумореска, Весняний романс, Аркан, Легенда, Скерцо, Новелета, Романс. Хоча кожна з п'єс є окремим виконавським номером, однак їх образно-контрастна послідовність дає підстави розглядати цю збірку і як своєрідну Сюїту, де після яскравого й бурхливого вступу (*Intrada*) розгортаються ліричні, ліро-епічні, танцювальні й рушійно-динамічні художні образи, наближені до фольклорних джерел. Завершує весь цикл просвітлена лірична кода – Романс, сповнений щирого почуття лагідної розмови зі слухачем. Передбачаю можливість виконання всіх семи номерів збірки, як окремого відділу скрипкової концертної програми.

кл. скрипки О. Москвичева). Там само викладала на кафедрі камерного ансамблю, з 1971 – в.о. професора, 1972–1986 – зав. кафедри камерного ансамблю та квартету ЛДК ім. М. Лисенка.

¹³ **Гусар** (в одруженні Степаняк) Іванна Миколаївна (р. нар. 1986) – скрипалька, лауреатка міжнародних конкурсів. Закінчила Львівську національну музичну академію ім. М. В. Лисенка (клас скрипки – професор І. Пилатюка) та аспірантуру при ній. Активно концертує, бере участь у низці культурних проєктів у країнах Західної Європи, США.

¹⁴ *Фільц Б.* Вибрані твори для скрипки і фортепіано / Вступна стаття О. Німилович. Дрогобич, 2019.

Однак у «скрині» пані Богдани-Марії є також камерно-інструментальні твори, що зберігаються у рукопису в традиційному розумінні цього слова, а два – в комп'ютерному наборі. Майже всі скрипкові п'єси – чудові мініатюри для педагогічного репертуару юного скрипаля – були написані 1991 року: Колискова, «Веселі жабки», 5 аранжацій галицьких народних пісень – «Гей там на горі Січ іде», «Ой зацвіли фіалочки», «Гаєм зелененьким», «Листочку зелений», «Тече вода ледова». І хоча вони також були задумані для малої Іванки Гусар, але зачарували багатьох образною виразністю, щирим мелодизмом, фольклорним забарвленням та вишуканою «смачною» гармонією, властивими творчому стилю композиторки. Рукописи ксерокопіювали (благо, що маємо такі досягнення НТР), і «розлетілися» вони, насамперед, по Львівщині, Київщині та Рівненщині, а потім потрапили й на інші терени України.

Щодо аранжацій п'яти галицьких народних пісень варто зауважити: при композиторському опрацюванні рідних етнографічних мелодій Богдана Михайлівна дотримувалася принципів, основоположних для Левка Миколайовича Ревуцького – керівника дисертації, який приділяв і велику увагу її композиторській праці. Він ставився до народного джерела як до святині – збереження традиції, або, говорячи професійною мовою, як до *C. F.* – *Cantus firmus* (твердий, непорушний наспів). І не дозволяв собі змінювати ані ноти, ані штриху, на відміну від більшості наших композиторів, враховуючи і самого великого Майстра Миколу Лисенка. Все «звукове» дійство навколо *C. F.* у нього відбувається за рахунок інших композиційних засобів, прийомів і технік – гармонії, поліфонії (контрапункту й підголосковості), видозмін темпоритміки, коротких інклюзій та алузій... (зрештою, теоретично можна використовувати й алеаторику, сонористику, серійність, пуантілізм та ін.). І в цьому випадку пригадався вираз, який я використала при загальній оцінці доробку Л. Ревуцького, заснованого на опрацюванні фольклорних джерел, – «Добре опрацьований фольклор», проводячи паралель з унікальним опусом «Добре темперований клавір» Й. С. Баха¹⁵. Так от, у Б. Фільц бачимо саме таке ставлення до народних наспівів і не тільки в аранжаціях для скрипки, а й у камерно-інструментальних ансамблях, солоспівах

¹⁵ Про це йдеться у ст.: Кузик В. Логіка «мудрої музики» Л. Ревуцького // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: збірник наукових праць – Київ : ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, 2015, Вип. 15, с. 8–21; http://um.etnolog.org.ua/download/pdf/um_2015.pdf

та хорах на фольклорні теми, що теж підлягають, на мою думку, під визначення «Добре опрацьований фольклор».

Кілька камерних ансамблів Б. Фільц написала для педагогічного репертуару ДМШ на прохання спочатку своєї сестри Іванни, а за 10 років вже для юних скрипалів із класу свого сина Леся Мордюка в київській ДМШ ім. С. Турчака. Адже не секрет, що нескладних п'єс для шкільного ансамблевого музикування у нас обмаль. З практичних навчальних потреб народилися «Маленький вальс» для 2-х скрипок і фортепіано (2-а версія – для 3-х скрипок і фортепіано) і «Весняний дивосвіт» для 2-х скрипок. Обидві п'єси 1972 року.

Пізніше, 1982 року, для тріо скрипки, віолончелі й фортепіано було створено Скерцо, Пісню («Гаєм зелененьким») та Варіації на тему волинської купальської пісні. Богдана Михайлівна мріяла укласти окрему збірку для камерних ансамблів юних музикантів, куди планувала додати ще й два духовні хорали для струнного квартету, що вже мали комп'ютерну верстку.

З появою у «скрині» двох хоралів пов'язана окрема історія. Від початку 2000 року, завдяки ініціативі київської композиторки Людмили Юріної, яка стала членом Комітету Міжнародної фундації Адкінс Кіті «Жінки в музиці», з'явилися нові творчі контакти українських композиторок з різними європейськими музичними центрами й видавництвами. Зарубіжними колегами з Комітету було запропоновано провести концерт-знайомство у штаб-квартирі фундації в Римі – столиці Італії. Планувалося, що музику буде представляти струнний квартет «Archi» під керуванням Ігоря Андрієвського. Склали список програми з творів Ірини Алексійчук, Ганни Гаврилець, Жанни Колодуб, Богдани Фроляк, Людмили Юріної. Запросили до участі й Богдану Фільц. Але у неї на той час не було творів для названого складу, і вона вирішила терміново зробити квартетні версії своїх двох найулюбленіших хорів *a cappella* для дитячого або жіночого хору¹⁶, що були створені на канонічні церковні тексти (українською) для Всеукраїнського конкурсу композиторів «Духовні псалми» 2001 року та дуже полубилися багатьом капелянам¹⁷.

¹⁶ Згадані хори надруковані в збірці: **Фільц Б.** Духовні хорові твори (*a cappella*) / Вступ. стаття *О. Смоляка*. Тернопіль: Астон, 2005. Хор «Світе тихий» – с. 32–37; хор «Богородице Діво» – с. 38–39.

¹⁷ Думається, що Богдана Михайлівна свідомо не взяла партитури для мішаного хору, бо виписані партії чоловічих голосів гальмували й обмежували авторську думку при komponуванні драматургії інструментальної (струнно-квартетної) музики.

Такий задум не був випадковим. Богдана Михайлівна серйозно вивчала літургійну літературу й знала, що номери, які відносяться до сфери Херувимських, переважно подаються парно об'єднаними (зокрема, у «Літургії Св. Іоанна Златоустого» Миколи Леонтовича за № 12 йдуть «Милість миру» [спокою] – № 12/1, та «Тобі співаємо» – № 12/2, до того ж ще й у двох варіантах)¹⁸. То ж поєднання у форму диптиху двох хоралів вважала цілком прийнятним і для своїх квартетних версій. Тим більш, що вони емоційно піднесено сполучалися у тональному плані терцієвого співвідношення: Перший хорал – **C-dur**, Другий – **A-dur**.

Робота йшла в надшвидкому темпі, інструментальна партитура потребувала інтонаційного переосмислення, реєстрових зіставлень, дещо іншої драматургічної концепції, знання й використання специфічних виконавських штрихів тощо.

Після римської прем'єри 2003 року Два хорали для струнного квартету надовго залягли в композиторській скрині Богдани-Марії Фільц. Поруч з іншими рукописами для камерного ансамблю. Ймовірно чекали свого слухного часу. Думається, нині він настав. І вірю, що завдяки прекрасній науково-практичній конференції «Камерно-інструментальний ансамбль: Український та світовий вимір» грудня-місяця 2022 року, що проводить кафедра камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка з нагоди свого 70-річчя, її викладацькому та студентському складу вдасться витягнути на світ Божий залежалі рукописи, представити їх наживо шанувальникам української камерної музики. Можливо й надрукувати окремою збіркою та *“пустити помежи люди”*. І заживуть ті нотні записи повноцінним музичним життям. Їх будуть грати діти в музичних школах, аматори в гуртках, чудові наші музики-професіонали на кращих концертних естрадах світу.

¹⁸ Див.: *Леонтович М. Хорові твори / Leontovych M. Choral works / Упоряд., заг. редакція, вступ. стаття, примітки та переклад (англ.) В. Кузик. Київ: Музична Україна, 2019. С. 302–305.*

**Список творів
для струнних інструментів
Богдани Фільц**

Друковані: Фільц Б. Вибрані твори для скрипки і фортепіано / Вступ. Стаття О. Німилович. – Дрогобич, 2019. 7 творів: Гумореска (1954), Весняний романс, Аркан, Легенда (2004), Скерцо (2004), Новелета, Романс.

Рукописи: «Веселі жабки» (1991), Колискова (1991). Аранжації народних пісень для скрипки і фортепіано (5, всі 1991): «Гей там на горі Січ іде», «Ой зацвіли фіалочки», «Гаєм зелененьким», «Листочку зелений», «Тече вода ледова».

Ансамблі:

1. Маленький вальс. Для 2-х скрипок і фортепіано, друга версія – для 3-х скрипок і фортепіано (1972)
2. Весняний дивосвіт. Для 2-х скрипок (1972)
3. Пісня. Для скрипки, віолончелі та фортепіано (1982)
4. Скерцо. Для скрипки, віолончелі та фортепіано (1982)
5. Варіації на тему волинської купальської пісні. Для скрипки, віолончелі та фортепіано (1982)

Струнний квартет:

Два духовні хорали для струнного квартету: I скрипка, II скрипка, альт, віолончель (2003) – авторські версії хорових партитур *a cappella* для струнного квартету.

ПРИВІТАННЯ
кафедрі камерного ансамблю та квартету
ЛНМА імені М. В. Лисенка

Науковці Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, осібю колектив музикознавців відділу музикознавства та музичної етнології ІМФЕ щиро вітає всіх учасників науково-практичній конференції «Камерно-інструментальний ансамбль: Український та світовий вимір», що проводить кафедра камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка з нагоди свого 70-річчя.

Презентативний викладацький склад та обдаровані студенти вашої кафедри за всі ці роки стали добре знаними у світі музикантами, а їх вміння ансамблевої гри багатьма поціновувачами музики визнано як еталонне, варте найвищої мистецької оцінки.

Бажаємо подальших успіхів у інтерпретації світових шедеврів і академічної класики, і сучасності так, як це властиво вам – представникам шляхетної львівської школи камерного музикування, де, водночас, завжди відчувалися національні пріоритети та свідомо втілювана концепція широкої популяризації здобутків українських композиторів у царині музики.

Зичимо потужних сил у здійсненні великих творчих завдань, скерованих на славу Україні. Це особливо важливо в нинішній тривожний час, бо – УКРАЇНА ПОНАД УСЕ!

Валентина Кузик

РОБОЧЕ ЗАСІДАННЯ

Вікторія АНДРІЄВСЬКА

(Львів, Україна)¹

ORCID: 0000-0001-8472-2040

ВОЛОДИМИР ФЛИС, ДЕЗІДЕРІЙ ЗАДОР, АНДЖЕЙ НІКОДЕМОВИЧ. ВІД АКАДЕМІЗАЦІЇ ТРАДИЦІЙ ДО АВАНГАРДИЗМУ. ЛЬВІВСЬКИЙ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ 1950–60 рр.

У 1950-х роках в жанрі камерно-інструментального ансамблю продовжує працювати А. Солтис, у класі якого навчалися А. Нікодемівич та М. Скорик. При його сприянні молода генерація львівських композиторів знайомилася з передовими сучасними творами польських митців, зокрема К. Шимановського, вплив якого на їх ранню творчість є безсумнівним. Їх композиторський доробок зорієнтований на дуже різні сучасні тенденції – авангарду (серіалізму нововіденців) і поставангарду – у Нікодемівича, європейського та українського неокласицизму і неофольклоризму – у Скорика, традицій нововіденської та «львівсько-празької» школи – у Флиса. У 1953 році А. Солтис створює Сюїту для Струнного квартету та арфи на основі українського народнопісенного матеріалу (твір не знайдено).

Наприкінці 1950-х років поряд із М. Скориком з першими камерно-інструментальними ансамблями виступає Володимир Флис (1924–1986). Музичну освіту він здобув у 1950-х рр. у Львові, хоча ще до війни, у 1939 р., вступив до Берлінської консерваторії, заняття в якій так і не розпочав у зв'язку з початком Другої світової війни. Репресований радянською владою в повоєнні роки лише за той факт, що вступні іспити з гармонії у Берлінській консерваторії він складав самому Ріхарду Штраусу (який згодом, під час війни очолив Імперську музичну палату Третього Рейху), В. Флис здобув вищу музичну освіту

¹ Доцент, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

після повернення із політичного заслання вже в доволі зрілому віці у Львівській державній консерваторії (клас Р. Сімовича). Майстерний педагог, вихователь талановитої плеяди молоді (О. Криволап, В. Камінського, О. Левковича, Г. Гаврилець, Л. Думи, В. Тиможинського, В. Тилика, Б. Фроляк та інших), він, після власноручного (!) знищення ранніх додекафонних опусів (ще перед засланням), повертається до тональної манери письма, створюючи декілька інструментальних композицій, серед яких особливо привабливим є Струнний квартет (1960, друга редакція – 1976 рік), що є чотиричастинним циклом, витриманим у дусі традицій його учителя Р. Сімовича.

Перша частина – сонатне *allegro*. Романтична тема-порив скрябінського типу виростає з початкової синкопованої фрази, три повторення якої маркуються глибокими цезурами, що підкреслюють семантичне навантаження цієї теми у драматургії сонатного *аллегро*.

Завершують першу частину гостро синкоповані інтонації з перед'їкту до розробки, а коротка кода, заснована на інтонаціях головної теми, відновлює драматичну ситуацію експозиції.

Друга частина Квартету – *Andante cantabile*, *A dur* – дивовижної краси лірика. Драматичною барвою позначена лише середина двочастинної форми, в яку проникають драматичні інтонації початку головної теми з першої частини.

Третя частина циклу (*Allegro*) слідує *attacca* і виконує функцію *скерцо*. Мініатюрні розміри частини (*A B C A*) переводять її у ранг інтермедії між ліричною третьою та народно-танцювальним фіналом репризи початкової теми (*A1*) мінлива терція відновлює рух танцювальних світлотіней.

Четверта частина (*Allegro agitato*, *e moll*) – *рондо* – завершує цикл нестримним потоком танцювального руху, заснованого на гуцульській танцювальній мелодиці коломийкового типу.

Отже, у Квартеті В. Флиса дістали органічне продовження традиції представників «празької школи», зокрема, його учителя Р. Сімовича. Тонкий лірик, глибокий знавець гуцульського фольклору, В. Флис все ж належить до тих представників львівської школи, у творчості яких проявилися тенденції до академізації традицій камерного ансамблю, що так своєрідно розвивалися у 1920–30-ті роки.

Принципи інструментальної програмності, які розвивало у своїй камерно-ансамблевій творчості старше покоління українських митців, були продовжені молодшою генерацією композиторів, які виступили

на рубежі 1940–1950-х років. До них, зокрема, належить львівський композитор угорського походження Дезидерій Задор, представник празької школи, з класу якого вийшов ряд композиторів (серед яких – Юрій Ланюк). Композитор у жанрі камерно-інструментального ансамблю створив програмну Сюїту для скрипки, альту, та віолончелі «Полонинські картинки» (1970), в якій позначилися традиції чеської школи та впливи фольклоризму Бели Бартока.

Образний стрій Сюїти сповнений оптимізму, емоційної наснаги, радісної танцювальності та просвітленої лірики. Художник-лірик, Задор у Сюїті опоетизовує закарпатський музичний фольклор: йому однаково близькі українська (закарпатська) та угорська народно-пісенні традиції. У підході до цитованого матеріалу Д. Задор продовжує традиції львівської композиторської школи. Сюїта «Полонинські картинки» для струнного тріо стала типовим зразком української інструментальної музики, заснованої на принципах сучасного фольклоризму. Одночасно композиторові дуже близькими залишаються пізньоромантичні засоби – вишукана гармонія, тонкий звукопис при бездоганному володінні формою.

Оптимістичні концепції камерних ансамблів Д. Задора, В. Флиса були даниною ідеологічним установкам того часу, які ставила перед тодішнім українським музичним мистецтвом радянська влада. Давалися ознаки й сумні сторінки життя репресованих митців, тому творча «поміркованість» цих композиторів у виборі «засобів висловлювання» може сприйматися як вияв академізації довосенних традицій «львівсько-празької» школи, «золотий вік» якої (1910–30-ті рр.), здавалось би, канув у Лету...

У своїх ранніх ансамблях Анджей Нікодемівич створив неповторний камерний стиль. У композиціях львівського періоду творчості² він розвиває як національні, польські традиції (Ф. Шопен, К. Шимановський, В. Лютославський), так і традиції зарубіжної класики ХХ століття (П. Гіндеміт, О. Мессіан). Не оминув він і впливів авангарду (А. Шенберг, А. Веберн). Для стилістики ранньої камерно-інструментальної творчості показовою є Соната для скрипки і фортепіано (1948), позначена впливами пізньоромантичної музичної мови. У творах 1960-х років відбувається переорієнтація композитора на традиції

² У 1980 р. з політико-ідеологічних причин А. Нікодемівич емігрував до Польщі (м. Люблін).

пізнього стилю К. Шимановського, а трохи згодом – зацікавлення принципами нововіденської школи та ранніми сонористичними опусами В. Лютославського, що позначилося в таких творах, як Поема для скрипки і фортепіано, Імпровізація для двох скрипок і фортепіано, Сонористична композиція для фортепіанного тріо (Sonorita).

Імпровізація для двох скрипок і фортепіано підсумувала пошуки Нікодемівича у сфері пізньоромантичної тональності зі зростанням ролі поліфонічного фактора, яка місцями межує з атональністю. Імпровізація побудована як тричастинна композиція з дзеркальною репризою і заснована на зіткненні двох образно-тематичних сфер – гостродраматичної (*Allegro brioso*) та глибоко ліричної (*Lento*), властивих як пізньоромантичній, так і експресіоністичній світоглядним позиціям митця цього періоду творчості. Наскрізна драматургія п'єси (з серединою розвиткового типу) заснована на миттєвих змінах обох образних сфер.

Типовим зразком композиції, написаної у техніці обмеженої алеаторики початку 1970-х років, є *Sonorita quasi una sonata* для скрипки, віолончелі та фортепіано (1971), присвячена Ансамблю MW-23. У обширній передмові до твору А. Нікодемівич наводить пояснення символів, використаних у серійній партитурі. Перший їх блок стосується керування емоціями публіки (жестами рук для її заспокоєння, провокування сміху), другий – динамічно-часових позначень та способів повторень груп звуків, третій – позамузичних ефектів, подібних до звучання посудинних аерофонів (вдування повітря у пляшки, наповнені водою, та виливання з них певної маси води для отримання при вдуванні звуків потрібної висоти).

Література

1. Андрієвська Вікторія Вадимівна. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ століття : дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2010. 199 с.

³ Львівська прем'єра твору відбулася навесні 1989 р. в концертній залі ім. С. Людкевича. Виконавці – Людмила Мізюк (скрипка), Володимир Жилін (віолончель), Олександр Козинський (фортепіано).

ВІДНАЙДЕНІ ПАМ'ЯТКИ ЯК ДЖЕРЕЛО ДОСЛІДЖЕННЯ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ МИНУЛОГО ЛЬВОВА

Популяризуючи унікальні збірки нот з архіву бібліотеки нашої славетної своєю історією та здобутками Музичної Академії та підкреслюючи їх значення не лише для розширення репертуарних програм виконавців, але насамперед – для усвідомлення відображення в них вельми насиченого мистецькими подіями минулого життя нашого міста, маю на меті закликати музикознавців та виконавців до вивчення великої кількості збережених раритетних, а нерідко й невідомих видань та рукописів музичних творів. Інформацію про наявність лише деяких з них подаю в представленій розвідці.

Вельми цікавими є нотні збірки першої половини XIX ст. У них знаходимо сліди важливих в житті західноукраїнських територій музичних подій, що вказують, зокрема, на зростання тенденції до професіоналізації камерно-інструментального виконавства. На початку століття у Львові, окрім музичних вечорів камерної вокально-інструментальної музики, влаштовуваних у магнатських родинах, відбувались концерти визнаних європейських виконавців. У нашому місті виступали скрипалі І. Шуппанціг, Ж. Мазас, Й. Брех, К. Ліпінський, Т. Яхимовський, віолончелісти Й. Вагнер і Б. Ромберг, гітаристи Ю. Плеснер і П. Андрійс, виконавці на духових інструментах К. Шульц, Кіттрей та Круб, співаки А. Каталані, А. Кампі, Дж. Челлі та ін. Ряд видань творів камерних ансамблів в архіві Академії містять автографи цих майстрів, інколи навіть із зазначенням дат проведення концертів.

Серед таких винятково унікальних свідчень знаходимо автограф Ігнація Добжинського (1777–1841), який тривалий час проживав у Львові і очолював співацько-інструментальну капелу міста. З біографічних матеріалів Юзефа Ріса про нього дізнаємося, що певний час І. Добжинський організовував концерти в м. Кременець. Професійний

¹ Доцент, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка.

рівень тодішніх концертів у цьому місті прирівнювався до Петербурзького. Тут, у салонах кременецької аристократії в маєтках Сангущків, Любомирських, Яблоновських, Ледуховських та ін. по вівторках відбувались музичні вечори, де нескладні ансамблеві твори виконували вихованці місцевої музичної бурси, а І. Добжинський (що був віртуозним скрипалем і 18 років навіть працював першим скрипалем камерного оркестру графа Іллінського) організовував, крім іншого, виконання струнних квітетів: перша скрипка Добжинський, друга – Чарнецький, альт – Ваньончик, віолончель – Сандо. Під час гастрольних концертів 1818 р. партію віолончелі навіть виконував відомий у всій Європі Міхал Ловчинський. В ЦНБ ім. В. Вернадського зберігаються завезені І. Добжинським зі Львова деякі екземпляри квітетних творів з автографами цих виконавців.

Щодо виконання у Львові струнних квітетів на початку ХІХ ст., то важливою знахідкою в архівах бібліотеки Академії стало паризьке видання 1808 р. партитури трьох струнних квітетів оп. 20 «*Trois airs russes*» П'єра Байо (1771–1842) – першого професора скрипки Паризької консерваторії (у своєму класі він виховав скрипалів світового рівня: Жан Фероль Мазас, Анрі В'єтан, Франсуа Хабенек, Йоган Ваньський) та автора дуже популярного серед скрипалів навіть початку ХХІ ст. підручника «*Méthode de violon*» (1802).

Збірку квітетів на руські теми П. Байо створив під час подорожі до Петербурга 1807–1808 рр. Евристичність знахідки полягає в доказі використання для тем квітетів української пісні «У сусіда хата біла» та дуже популярних «дворацьких» пісень («Чом ти горда, дівчинонько»), які сформувалися в Західній Україні при дворах польських магнатів у другій половині ХVІІІ ст. Аналіз мелодики тем квітетів дозволив ствердити, що П.Байо використав для свого циклу теми справді українських пісень, хоча в усіх музикознавчих працях про його творчість ці квітети зазначаються як написані на російській народній темі («airs russes» – росіяни через нерозуміння змісту понять «русини» і «росіяни» привласнили і навіть не вияснивши, що ж це за пісні, залучили їх до свого національного фольклору). Ще важливішою видається ця знахідка, оскільки до недавнього часу вважалося, що вперше публікація українських пісень (і то – лише чотирьох одноголосних мелодій з підтекстовкою) з'явилася 1821 р. в нотному додатку до календаря «*Der Pilger von Lemberg*», а наступною публікацією (знову лише мелодій) стало фольклорне видання Залеського-Ліпінського «*Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego*»

(Львів, 1833). Втілення в композиторській творчості тем українських народних пісень на самому початку XIX ст. продемонструвало їх придатність до засвоєння в професійному європейському музичному просторі та перспективність продовження цієї традиції в музичному мистецтві наступних епох.

У камерно-інструментальному мистецтві Львова першої половини XIX ст. велику увагу також привертає колекція перших видань творів Ф. Шопена, що виконувалися в той час у нашому місті. Серед таких є прижиттєві видання творів для фортепіано, скрипки і віолончелі в цінних редакціях його сучасників – К. Мікулі та Ф. Грютцмахера, твори для голосу і фортепіано, впорядковані другом Шопена Юліушом Фонтаною та ін. В архіві віднайдено також ряд перекладів фортепіанних творів Ф. Шопена іншими композиторами для різних способів виконання, наприклад – для хорового виконання: три мазурки (ор. 68 № 3, ор. 33 № 3, ор. 17 № 1) у перекладах для мішаного хору З. Носковського. Останній доволі активно пропагував у Львові твори Ф. Шопена, надаючи їм можливість бути тут виконаними. В архіві віднайдена також рукописна копія З. Носковського (фортепіанного витягу з хором) двох прелюдій *c-moll* і *G-dur* для мішаного хору та оркестру в перекладах К. Мікулі. Традицію виконання творів Ф. Шопена в хорових перекладах здійснювали й провідні хорові товариства Львова «*Echo*» та «*Sokol*». Крім зазначених, З. Носковський залишив ще кілька власних рукописних копій творів Ф. Шопена в перекладах для струнного оркестру (Мазурка *A-dur*); для голосу, смичкового оркестру та арфи (Мелодія ор. 74 № 1).

Серед перекладів для інших способів виконання – Ноктюрн ор. 9 в перекладі для гармоніуму та фортепіано чеського композитора Ф. Шімака, виданий у Празі у видавництві Й. Шіндлера; переклади Р. Вільбака, А. Маршнера, Ф. Москвіца, К. Мюллера та ін. для фортепіано в чотири руки експромтів, ноктюрнів та полонезів Ф. Шопена. Цінними щодо цієї тематики є переклади А. Гедіке Мазурок ор. 30 № 1 *c-moll* та ор. 56 № 2 *C-dur* для фагота і фортепіано (1935). З серії «Найулюбленіші мелодії Шопена в перекладах для співу в супроводі фортепіано» в архіві збережено дві пісні на слова К. Уейського: «Закохана» (переклад К. Студзінського) і «Тараторка» («*Terkotka*», переклад Л. Гроссмана).

До найбільш унікальних знахідок кінця XIX ст. належать сліди концертно-виконавської діяльності у Львові представників польсько-

єврейської музичної громади міста. Ще ціннішими стають ці знахідки, враховуючи особливо тривале нищівне ставлення комуністичних ідеологів до єврейської культури. Про це свідчать численні акти бібліотеки про вилучення і знищення нотної та книжкової спадщини єврейських композиторів, свідчень діяльності єврейських товариств та інституцій, слідів яких внаслідок цих рейдів для історії не залишилося.

Непоправні втрати відчутні внаслідок Постанов та Наказів Начальника Головного управління з охорони державних таємниць у друку, «Списків авторів та творів, які необхідно вилучити з бібліотек громадського користування», а також перевірок фондів Львівським обласним управлінням в справах літератури та видавництва (Облліт). Від 1948 аж до 1983 р. бібліотечні фонди щомісяця зазнавали перевірок партійних комітетів, внаслідок яких знищувалися і вилучалися пам'ятки музичної культури. Це сотні наказів з текстами: «Доповісти про списання з інвентаря та знищення «шкідливої літератури», «творів зрадників Батьківщини», «формалістичних та антирадянських творів», «творів авторів, що виїхали під час війни», «музичних творів заарештованих» тощо. Так було назавжди втрачено працю М. Береговського «Єврейський музичний фольклор», з приміткою «фашистська література» знищено випуски періодичного журналу *«Die Musik»*, з приміткою «єврейська тематика» твори М. Бруха *«Kol Nidrei»*, А. Королькова «Єврейська рапсодія» для фортепіано. Після таких перевірок пам'ятки єврейської музичної культури «викорінювалися» остаточно. Тому музична іудаїка в архіві бібліотеки Академії представлена вкрай скупо, проте віднайдені сліди деяких артефактів засвідчують дуже активне музичне життя єврейської громади у Львові.

Для вивчення слідів музичної діяльності її представників великою допомогою став аналіз штампів на нотах. Так було ідентифіковано напрями вельми розмаїтої діяльності єврейської книгарки Клари Гешелес (виявлено багато нотних видань творів видатних європейських композиторів (Моцарта, Шопена, Ліста, ін.) зі штампами *«Klara Heschels. Księgarnia i wypożyczalnia książek. Lwów, Sykstuska, 20»*. Щодо тематики камерно-інструментального виконавства у Львові важливим стало віднайдення штампу на нотах книгарні К. Гешелес *«Szkoła muzyczna cytrystów Idy Guni»* (Музична школа цитристів Иди Гуні). Це оркестрові голоси Фортепіанного концерту № 23 *A-dur* В. А. Моцарта (на штампі зазначено інвентарний № 49 бібліотеки цієї школи). Коли

окремі факти біографії Клари Гешелес та про діяльність членів її інтелегентної та високоосвіченої родини вже вдалось знайти в документах різних архівів, то фактів про діяльність Иди Гуні, яка багато уваги приділяла виконанню учнями своєї школи класичних творів у перекладах для ансамблю цитристів, поки що не знайдено.

Наведені приклади мають значну наукову цінність як джерелознавчі матеріали при вивченні камерно-концертного життя нашого міста. Вони стають важливими документальними історичними свідченнями і заслуговують на їх вивчення та ширше впровадження в музикознавчий науковий обіг.

СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ І ФОРТЕПІАНО Е. ГРАНАДОСА В АСПЕКТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ПАРАДИГМИ ТВОРЧОСТІ МИТЦЯ

Професійне становлення багатьох іспанських музикантів епохи Ренасім'єнто відбувалося у тогочасному могутньому культурному центрі – Парижі. Серед цих каталонців був і Е. Гранадо (1867–1916). Його постать вельми значуща в культурі Іспанії на перетині століть. Митець у своїй композиторській та виконавській спадщині зміг сформулювати основні погляди на проблему імплементації національних ідей засобами музики.

У вірі активного виконавського життя у 90-х р. ХХ ст. Е. Гранадо чимало виступав і в ансамблях зі всевітньо відомим іспанським віолончелістом П. Казальсом, із скрипалями – бельгійцями Е. Ізаї та М. Кікбумом, французом Ж. Тібо. Згодом досвід ансамблевої майстерності сповна відобразився в його камерно-інструментальній спадщині. Митець закладає фундамент розвитку жанру в площині іспанської культури, значно розвинувши його та сприяючи справжньому розквіту національного інваріанту.

Вже в молодості композитор створює цікаві зразки жанру у форматі камерно-інструментальних мініатюр, які захоплюють яскравими іспанськими барвами: «Невеликий романс» для струнного квартету, дві п'єси для віолончелі та фортепіано, «Три прелюдії» для скрипки і фортепіано, Фортепіанний Квінтет оп. 49 (1895) та Фортепіанне Тріо оп. 50 (1898). Цікаво зазначити, що звернення до сонатного циклу відбулося лише у цьому жанрі: митець не створив ані симфоній (збереглися тільки ескізи), ані фортепіанних сонат (тут переважають окремі мініатюри та цикли, а також транскрипції сонат Д. Скарлатті). У цьому контексті можна говорити про зв'язок із традиціями власне через камерно-інструментальну ансамблеву творчість Е. Гранадо, хоч водночас звернення до класичних форм органічно поєднується із провідною ідеєю та панівною стилістикою авторського

¹ Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М. В. Лисенка.

письма. Твори мають яскраво виражену національну основу, вводять слухача і виконавця в яскравий світ іспанських мелодій, танців, бурхливих та вулканічних емоцій, вир нестримних почуттів. Першорядною віртуозністю позначені фортепіанні партії ранніх творів композитора. Вочевидь, у них дається взнаки виконавське амплуа митця.

Звернення до сонатно-симфонічного циклу в Тріо та Квінтеті поєднуються із яскраво вираженими традиціями німецького романтичного письма, під впливом яких перебував автор та чимало його співвітчизників. Зокрема, особливо відчувається хоровий багатоголосний тип викладу матеріалу, притаманний творчості Р. Шумана, Й. Брамса. Також прослідковується у композиціях цього автора і схильність до лейтмотивного тематизму «вагнерівського» зразка. Гармонічна мова творів Е. Гранадоса також є більш традиційною в порівнянні з іншими представниками «Generación de los Maestros», особливо Х. Туріні та М. де Фалья, які стали прихильниками імпресіоністичного письма. Проте, незважаючи на пріоритети у виборі засобів музичної виразності, автор майстерно поєднує усталені традиції з характерними іспанськими мелодичними зворотами та метро-ритмічними особливостями народних танців, що власне забезпечило оригінальний колорит його музики.

Соната для скрипки і фортепіано (ор. 127) – це зразок зрілого стилю Е. Гранадоса, де він значно розширяє музичну мову, демонструє досконале ансамблеве письмо, рівномірно розподіляє змістове навантаження між учасниками, вміло поєднує іспанські фольклорні барви з західноєвропейськими традиціями гармонічного мислення, подекуди захоплюючись із колористичними, імпресіоністичними звукобарвами, також перебуваючи під враженнями популярного на той час француза Г. Форє. Композитор знаходить оригінальне вирішення в комбінуванні різних стилістичних кліше, проте неодмінною складовою його авторського письма залишається завжди впізнаваний національний характер музики, очевидність якого «лежить не поверхні» творів.

Одночастинна Соната присвячена відомому талановитому скрипалю – Ж.Тібо, з яким автор сам неодноразово її виконував. На це вказує дослідник творчості митця С. Руїс, стверджуючи, що твір створено приблизно в період 1908–1910 рр. Початкова тема – яскраво національна за своєю суттю – модифікується і в партії скрипки, і в партії фортепіано. Автор майстерно завуальовує її щоразу новими

ритмічними, фігураційними трансформаціями, хроматичними наповненнями, демонструючи неабияку винахідливість і віртуозність у мистецтві мелодизму. Численні видозміни однієї теми наближають форму твору до наскрізно-варіаційного типу. Адже, попри наявність всіх основних розділів сонатної форми – експозиції, розробки, репризи – в основі драматургії твору лежить не контрастне співставлення, а принцип монотематизму. Розвиток музичного матеріалу відбувається завдяки його переосмисленню, оновленню, збагаченню, ритмічній варіативності тощо.

В Сонаті значно виразніше, ніж у Тріо та Квінтеті Е. Гранадосу вдалося досягнути органічної єдності між скрипкою та фортепіано. Якщо в попередніх творах партія фортепіано попри яскраво виражені елементи віртуозного письма все ж частіше виконує роль акомпанементу, то в Сонаті вже не відчувається переваги, чи навпаки – другорядності жодної з партій. Так, зокрема, в кульмінації твору, яка припадає на репризу (твір побудований за принципом динамічного, темпового, фактурного, технічного, емоційного наростання, ускладнення, ущільнення з поступовим розгортанням музичного матеріалу аж до кінця) обидві партії зливаються у рівноправну, бравурну і ефектну демонстрацію всенародного свята, апофеозу радості і життєвої сили.

Майстерно комбінуючи та синтезуючи досягнення різних європейських композиторських шкіл, оперуючи основними принципами романтичної гармонічної мови, переосмислюючи тенденції сучасної йому французької музики та органічно поєднуючи всі ці засади із специфікою іспанського фольклору, Е. Гранадос апелює до найважливішої ідеї своєї творчості та створює власне іспанські національні зразки камерно-інструментальних ансамблів, які безапеляційно ретранслюють етнічний характер музики та типовий для цього яскравого народу світ образів, емоцій, переживань. Він певним чином майструє, органічно відтворює найбільш типові жанрові, мелодичні, ритмічні та ладові параметри іспанського фольклору так, що вони створюють враження справжніх народних мелодій, фактично не будучи ними. Ці ознаки були і залишились запорукою популярності доробку автора, адже їх яскраво виражений іспанський колорит викликає захоплення, вони є напрочуд образними та живописними, віддзеркалюють життєпис самобутньої нації, яка так виділяється у вирі різноманітності європейських країн.

Камерно-інструментальні ансамблі Е. Гранадоса були незаслужено недооцінені протягом ХХ ст. Вони рідко публікувались та майже не виконувались на концертній естраді повоєнного періоду. Митець не став яскравим новатором та революціонером у музиці, а розвивав та примножував традиції та стилістичні ідіоми романтиків, зосереджуючись на основній ідеї – національній самобутності іспанської музики.

Література

1. Диняк Т. Висвітлення фортепіанної творчості композиторів Іспанії кін. ХІХ–поч. ХХ століть у музикознавстві. *Музикознавчий універсум*. Львів, 2019. С. 57–66. DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2018.4243.57.66>.
 2. Заєць Н. *Жанрово-стильові аспекти фортепіанної творчості І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї у відтворенні іспанської національної ідеї*: автореф. дис. ... канд. мистецтв. Одеса, 2018. 20 с.
 3. Hess, C. A. (1993). Enrique Granados and Modern Piano Technique. *Performance Practice Review*, 6, 1. Retrieved from: <https://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1100&context=ppr> [in English]
 4. Kent, A. (2016). Granados's Piano Trio: Harbinger of Masterworks to Come. *DIAGONAL: an ibero-american musical review*, 2, 1. Retrieved from: https://escholarship.org/content/qt4pg5f1h9/qt4pg5f1h9_noSplash_c4f3429e237258d4199b50f5b9cdc094.pdf [in English]
 5. Ruiz, Sergio H. (2004). *The chamber music of Enrique Granados*. Doctor of Musical Arts thesis. Houston: Rice University. Retrieved from: <https://scholarship.rice.edu/handle/1911/18692> [in English]
-

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ТРІО У СКЛАДІ Т. ЛАГОЛИ – Б. БОНКОВСЬКОГО – В. ТРЕТЯКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ XX СТ.

«Львівське тріо», «прекрасний ансамбль», «єдине ціле» – так називали фортепіанне тріо педагогів Львівської консерваторії імені М. Лисенка Тетяну Лаголу (фортепіано), Богдана Бонковського (скрипка) та Володимира Третяка (віолончель). Свою діяльність тріо розпочало з виконання творів М. Глінки і М. Лисенка в концерті в січні 1959 р.



Львівське фортепіанне тріо:
Т. Лагола (фортепіано),
Б. Бонковський (скрипка),
В. Третяк (віолончель)
(фото зі стенду «Сторінки
історії кафедри камерного
ансамблю та квартету ЛНМА
імені М. В. Лисенка», ауд. 47)

Кожного року митці виконували концерти-звіти у двох відділах, виступали у різних святкових концертах-академіях, концертах кафедри камерного ансамблю і концертмейстерства (зокрема, 5.10.1969, 24.11.1969, 17.02.1972), на Львівському радіо і телебаченні, творчих звітах окремих виконавців, чи в авторських концертах українських композиторів (наприклад, у листопаді 1966 року тріо виконувало опус Вербицького-Людкевича, а 25.12.1971 на Пленумі композиторів Львова у філармонії виконували прем'єри творів львівських композиторів); ілюстрували концерти-лекції Університету музичної культури при ЛДК (зокрема, «М. Вербицький і Д. Січинський» 28.02.1966; «Бетховен і його епоха» 24.02.1969; «Музика в житті народу» 2.11.1970;

¹ Доцент, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри концертмейстерства Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

«Пісня і романс» 19.02.1973), а також виступали у концертах, присвячених ювілейним датам поетів (як-от, 12.10.1981 у концерті до 125-річчя І. Франка «Пісня і праця» акомпанемент інструментального тріо «значною мірою сприяв натхненному і поетичному співу Марії Байко» [1]); брали участь у виїзних шефських концертах до різноманітних дат тогочасного комуністичного режиму тощо.

Творчим кредо тріо було пропагування української ансамблевої музики, першовиконання творів національних композиторів – їхніх сучасників, популяризація маловідомих чи забутих зразків. У репертуарі тріо, що охоплював широке коло опусів, крім супроводу старовинних романсів і солоспівів [аранжування Б. Бонковського], було понад 30 ансамблевих творів європейських композиторів. Серед них тріо В. А. Моцарта, Й. Гайдна, Л. ван Бетховена (№ № 1, 2, 4, 9, 10), А. Дворжака, Й. Брамса, «Думка» та квінтет Ф. Шуберта «Форель», тріо Г. Беренса, К. Райсінгера, К. Райнеке, Н. Гаде та інші.

У домашньому архіві Т. Лаголи збереглася рецензія в.о. доцента кафедри камерного ансамблю та концертмейстерства Михайла Семеновича Брандорфа [педагога піаністки з концертмейстерського класу] на концерт фортепіанного тріо у складі Т. Лаголи (фортепіано) – Б. Бонковського (скрипка) – В. Третьяка (віолончель), що відбувся 24.02.1966 року у ЛДК. Автор зазначає, що серед викладачів і кращих студентів активізувалося камерне виконавство, яке зацікавило поціновувачів і привернуло увагу львівської громадськості. Тріо виконало програму, яка вперше звучала у Львові: це твори неокласиків Германа Беренса (тріо *соль-мінор*, ор. 95/2), Карла Райсінгера (тріо *ре мінор*, ор. 25), Карла Райнеке (тріо *до-мажор*, ор. 150/1), Нільса Гаде (тріо *фа мажор*, ор. 150/1). Критик зазначає, що образний світ першої частини тріо Г. Беренса не вдалося яскраво розкрити, «*проте II і III частини прозвучали вдало, в них поєдналася образність і технічна досконалість, відчувалося романтичне, одухотворене піднесення і різноманітне нюансування*» [3]. Щодо інших творів, на думку критика, салонне і сентиментальне тріо К. Райсінгера було виконане з правдивим мистецьким смаком, з фантазією та тембровою винахідливістю. «*Особливо яскраво тут показала себе піаністка Лагола. Концертно розвинута фортепіанна партія ніде не пригнічувала смичкові інструменти, не втрачаючи при цьому свого блискучого характеру. Вона є чуйним ансамблістом, володіє чудесною технікою, живим темпераментом, трактує виконувані твори просто, без претензій, наділена внутрішньою іскрою, завдяки чому якість виконання*

перетворюється у мистецьке явище. У творах Райнеке і Гаде виконавці створили прекрасний ансамбль, грали зі щирою захопленістю, демонструючи справжню майстерність [...], вони витончено і просто розкрили привабливі сторони музики, вміло відтіняючи ритміку, контрасти і співучість тем. Потішили чистотою звучання і поетичністю гри.

Б. Бонковський і В. Третьяк, успішно поєднуючи ансамблеву діяльність і роботу в оркестрі, доводять органічну єдність ансамблевих принципів оркестрового та ансамблевого виконавства, володіють майстерністю „слухання” партнера, що є секретом доброї ансамблевої гри» [3].

Інший критик В. Гошовський, рецензуючи той самий концерт, в одній із надрукованих версій рецензії (існує два варіанти) роздумує, чи варто реанімувати забуті твори, якщо вони є меншовартісними та еkleктичними романтичними епігонами, а в іншому відгуку наголошує на першовиконанні в львівській консерваторії вищеназваних творів, що заслуговує схвалення. Проте в обох рецензіях відзначає музикальну чутливість, високий технічний та виконавський рівень тріо, добре володіння ансамблем. «Ритмічна та динамічна пластичність, соковитість звучання та темброва кольоритність поруч з добрим відчуттям камерного стилю свідчать про великі можливості учасників тріо» [5]. Проте вказує і на огріхи виконання II і IV частин тріо Н. Гаде, в яких «було мало віртуозного блиску, динамічної гостроти та контрастності» [5].



Т. Лагола, Т. Поліщук, Б. Бонковський, В. Третьяк.
Вечір старовинного романсу. 18 грудня 1970 р.

Яскравість і сила переконання, мистецький смак і поетичність виконання визначали концертні програми (у двох відділах) старовинних українських, російських романсів, які звучали у виконанні фортепіанного тріо Т. Лаголи – Б. Бонковського – В. Третяка та Тамари Поліщук – солістки Львівського оперного театру. Концерти відбулися 19.12.1969 у Львівській філармонії, 18.12.1970 та 20.12.1970 у Львівському Будинку офіцерів (колишній Народний дім), 26.01.71 у Львівському політучилищі, 27.01.71 та 8.03.1971 у Львівському Будинку Актора, 5–6.04.1971 у Київському Будинку Актора в Конча-Заспі, 4.05.1971 у Талліні (на заводі двигунів та на військовому кораблі).

М. Білинська відзначала високий художній рівень виконавців у першовиконанні ансамблевих творів тогочасних радянських композиторів у Концерті-Вечорі (у двох відділах), що відбувся 6.04.1970 у Великому залі ЛДК, (Тріо *ля-мінор* А. Богатирьова, Тріо № 5 пам'яті Т. Г. Шевченка київського композитора П. Глушкова та «Драматичної поеми» *ре мінор* (1937) харківського композитора М. Тіца). Музикознавиця з сумом зазначала, що цікаву, нову програму в майстерній переконливій інтерпретації солістів слухала нечисленна музична громадськість [2].

Прекрасні музиканти, вдумливі, тонкі інтерпретатори з чудовим знанням виконуваної музики та зі сценічною витримкою в ансамблевому виконавстві створили єдине ціле, цікавий яскраво-неповторний колектив, який довгі роки тішив поціновувачів камерного мистецтва не тільки України, а й інших європейських країн і вніс вагомий внесок у розвиток національної музичної культури.

Література

1. Білинська М. З голосу Каменяра / Культура і життя. 01.11.1981.
2. Білинська М. Львівське тріо / Культура і життя. № 41. 24.05.70.
3. Брандорф М. С. Рецензия на концерт преподавателей ЛГК Т. Лаголы, Б. Бонковского, В. Третяка. Львів, 24.02.1966. 5 с. (з домашнього архіву Т. Лаголи: надруковано на друкарській машинці).
4. Головащенко М. Цикл концертів старовинного романсу / Культура і життя. 13.05.1971.
5. Гошовський В. Рецензія. Львів, 26.02.1966. 1 с. (з домашнього архіву Т. Лаголи: надруковано на друкарській машинці).

Наталія БУРШТИНСЬКА
(Львів, Україна)¹

ЛЬВІВСЬКА ВІОЛОНЧЕЛЬНА ШКОЛА
XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ
(за матеріалами інтерв'ю з професором Ю. Є. Ланюком)

Представляю Вашій увазі інтерв'ю, проведене мною з професором Юрієм Євгеновичем Ланюком.

Наталія Бурштинська: *Ми говоримо про існування Львівської віолончельної школи. Очевидно, можна розглядати діяльність різних її представників в історичному плані, починаючи ще від XIX ст., але Ти є активним учасником, пов'язаних з цією темою музичних подій останніх 40 років. Саме тому я хочу поставити запитання, що було, на твій погляд, починаючи з моменту незалежності України найбільш важливим та пам'ятним у цьому аспекті?*

Юрій Ланюк: Справді, мабуть варто обмежитись нині саме цим періодом, хоча в моїй пам'яті є ще період більш віддалений, починаючи ще від моїх шкільних та студентських років. Пам'ять – річ фрагментарна і часто, як писав О. Олесь, «зубить образи, як квітка пелюстки». Можливо, ми ще поговоримо про мої студентські роки і останнє десятиліття, що передували розпаду СРСР. Було би добре, якби ця загальна картина існування Львівської школи віолончелістів та всіх пов'язаних з ними подій, висвітлена ще від XIX і першої половини XX століть, в якій можна було б говорити про віолончелістів австрійського, польського, радянського періодів, про постаті Б. Бережницького, П. Пшеничку. Загадковою для мене є виконавська діяльність І. Барвінського, сина В. Барвінського.

Отже, від 1992 року в моєму житті почався цілком інший період, наповнений новими концертними поїздками, творчими контактами, участю в журі різних конкурсів, участь в організації фестивалів. Почну з нашої Академії (колишня Консерваторія ім. М. Лисенка). Мені довелося працювати на кафедрі струнно-смичкових інструментів разом з моїми старшими колегами Є. Е. Шпіцером та Х. М. Колесою. Центром цього «віолончельного осередку» був Є. Е. Шпіцер,

¹ Викладач вищої категорії відділу спеціального фортепіано Львівського державного музичного ліцею імені Соломії Крушельницької.

бо ми з Харитиною Миколаївною були його колишніми випускниками. Принагідно зазначу, що приблизно в той час активно діяли на філармонічній сцені Я. Мигаль і В. Жилін, які були випускниками класу Є. Е. Шпіцера. У ті роки на кафедрі було ціле сузір'я молодих талановитих віолончелістів, серед яких варто було би назвати Т. Менцинського, Е. Ржезача, Д. Гавату, Р. Самастрокова, М. Головіна, Г. Цайтц-Жук та інших. Саме ці молоді віолончелісти стали переможцями різних віолончельних конкурсів, які проводили в той час в Україні (Всеукраїнський конкурс ім. М. Лисенка, Всеукраїнський конкурс камерної музики в м. Хмельницьку). Принагідно зазначу, що мені довелося бути членом журі всіх конкурсів ім. М. Лисенка, починаючи від 1988 року, і до останнього конкурсу 2012 року. У 2007 р. я був головою журі цього конкурсу, який мав статус Міжнародного і проводився в Києві. Про цей конкурс варто було б говорити окремо, бо, на мою думку, це був один з найкращих конкурсів в його історії з огляду на міжнародний склад журі та міжнародний склад учасників. У 2000-х роках мені довелося бути у складі журі різноманітних конкурсів віолончелістів, де серед найважливіших були конкурси ім. Ю. Дотцауера в м. Дрездені (2013), ProArte у м. Хмельницький (2017) і конкурсі В. Лютославського у м. Варшаві (2011, 2015). Як член журі я мав можливість спостерігати та аналізувати всі відмінності підготовки українських молодих віолончелістів-конкурсантів та їхніх молодих західних колег. Це особливо торкалося відмінності їхньої технічної оснащеності і володіння інструментом, проблем інтерпретації, зокрема, музики Йогана Себастьяна Баха та композиторів-класиків. Також мене вражало, як вміло молоді західні віолончелісти-конкурсанти виконують найсучасніші твори віолончельного репертуару.

Н. Б.: *Чи не могло би бути це однією з причин Твоєї участі в організації фестивалю сучасної музики «Контрасти»?*

Ю. Л.: Очевидно, що так. Принагідно зазначу, що я паралельно, крім кафедри струнно-смичкових інструментів, викладав на кафедрі композиції. Саме тоді в мене в класі навчалися талановиті студенти-композитори. Достатньо назвати два прізвища – це Золтан Алмаші, який навчався в мене як віолончеліст та композитор, і Любава Сидоренко. Пригадую, що Золтан був захоплений Сонатю № 3 для віолончелі та фортепіано Є. Станковича, яку він почав виконувати на молодших курсах, і це дало мені можливість розгледіти

його композиторський хист. А вже, закінчуючи своє навчання, він був автором і виконавцем свого віолончельного концерту. Цікаво, що Любава Сидоренко, яка була студенткою мого класу з композиції, годинами просиджувала в моєму класі, слухаючи студентів-віолончелістів, немовби вбираючи в себе особливості звучання та технічні можливості інструменту. У 2007 р., коли я, як голова конкурсу Миколи Лисенка, запропонував їй написати для цього конкурсу твір, який міг би бути обов'язковим для виконання в другому турі, вона залюбки погодилася. В результаті вийшов надзвичайно цікавий музикою, глибокий змістом та одночасно віртуозний твір для віолончелі соло під назвою «Етюди старого міста». Повертаючись подумки в ті роки й одночасно до моєї участі у фестивалі «Контрасти», помічаю, що мене найбільше хвилювала думка, як мої студенти З. Алмаш, Л. Сидоренко та інші можуть перебувати в певній ізоляції від тих світових тенденцій у сучасній музиці та виконавстві. Адже в той час ще не було можливості отримувати необхідну інформацію з інтернету. Саме фестиваль «Контрасти» мав заповнити прогалини у свідомості молодих українських музикантів, призвести до численних особистих міжнародних контактів між музичним середовищем міста Львова та країн Європи. У цьому плані цей фестиваль відіграв величезну роль. До Львова приїжджали світової слави композитори, такі як К. Пендерецький, П. Васкс, А. Пярт та інші. З моєї подачі на фестиваль вдалося запросити чимало віолончелістів світового рівня, серед яких І. Монігетті, А. Абауер, М. Абрамян. Ми ставили собі за мету виконувати у Львові твори світового репертуару, які до цього ніхто не виконував. Так, наприклад, у фінальному концерті перших «Контрастів» вперше у Львові у виконанні колишньої львів'янки Марії Чайковської прозвучав концерт для віолончелі з оркестром Пауля Гіндеміта.

Н. Б.: Пригадую фестиваль «Юрій Ланюк і друзі», який організувала до Твого ювілею Львівська Філармонія у 2017 р., здається там з'явилися імена ще кількох європейських віолончелістів. Хто вони?

Ю. Л.: На цей фестиваль, окрім моїх близьких друзів-композиторів В. Балея, К. Мейера, І. Щербакова, З. Краузе, приїхали ще мої друзі віолончелісти Ромен Гарію з Франції, Еміль Роунер з Німеччини, Анджей Бауер з Польщі зі своїми іменитими учнями – Бартошом Козяком і Магдаленою Боянович. На цей раз Анджей Бауер

виступав в ролі диригента, виконуючи потрібний Концерт Кшиштофа Пендерецького, де партнеркою для чудового подружжя Б. Козяк та М. Боянович досконало виступила моя тодішня аспірантка О. Литвиненко. У цьому ж концерті під орудою А. Бауера став незабутнім виступ із популярним та репертуарним Концертом № 1 К. Сен-Санса французького віолончеліста Р. Гарію. На очах у львівської публіки це виконання стало абсолютним шедевром. Не можна оминати увагою виступ на цьому фестивалі і Назара Джурина – львів'янина, а тепер відомого американського віолончеліста. В його інтепретації вперше прозвучав твір К. Мейсра для віолончелі з оркестром «Канті Амадії».

Н. Б.: *Як зав'язувалися Твої творчі контакти з колегами композиторами, диригентами, віолончелістами?*

Ю. Л.: Для встановлення цих контактів завжди траплялися різні можливості. От, наприклад, в 1993 р. за ініціативою Мирослава Скорика, який був на той час Головою ЛОНСК України, відбувся Міжнародний фестиваль, присвячений 60-річчю вшанування пам'яті жертв Голодомору-геноциду в Україні 1932–1933-х років. М. Скорик замовив мені написання камерного твору. Так з'явилася перша версія Сонати «Чекання» для віолончелі, фортепіано та чотирьох мелодичних голосів. Її люб'язно погодився виконати один з моїх педагогів – професор В. С. Червов, в якого я навчався в аспірантурі Київської консерваторії. Принагідно зазначу, що буквально за короткий час він її виконав у Києві на Міжнародному форумі музики молодих. Згодом у нашій 2-місячній концертній поїздки з М. Скориком містами США та Канади я часто виконував цю першу версію Сонати. Тут варто було б зазначити, що я невдовзі переробив цей твір. Від першої версії залишились якісь певні контури. Другу версію цієї Сонати «Чекання» вперше виконав видатний російсько-швейцарський віолончеліст Іван Монігетті на Міжнародному музичному фестивалі в місті Базель (Швейцарія). З того часу ця Соната на своїй титульній сторінці має присвяту Іванові Монігетті. Згодом її на фестивалі «Контрасти» виконала видатна вірменська віолончелістка, одна з перших учениць легендарного М. Ростроповича – Медея Абрамян. Також її почали виконувати українські віолончелісти Іван Кучер, Золтан Алмаші, Оксана Литвиненко.

Але фактично мої творчі контакти з великим музичним світом почалися 1992 р., коли в Торонто було заплановане виконання мого

твору для двох співаків та камерного ансамблю на тексти Сен-Жон Перса «Спів для рівнодення». Диригував цим твором відомий канадський композитор диригент Герій Кулеша. До цього концерту був залучений мій добрий друг та однодумець піаніст Йозеф Ермін, з яким ми виконували віолончельну сонату Є. Станковича. Сам Йозеф блискуче виконав тоді фортепіанні сонати В. Шумейка та В. Сільвестрова. Герій Кулеша увів тоді нас з Йозефом у середовище своїх колег – канадських композиторів та виконавців, серед яких відоме «Грифон тріо». Особливо тоді для мене були важливими контакти через Романа Реваковича з польським музичним середовищем. Так, я познайомився із найвизначнішими музикантами Польщі, серед яких диригент Г. Новак, музикознавець А. Хлопецький, композитори З. Краузе і К. Пендеревський.

Н. Б.: Знаю, що Ти був організатором чи не всіх майстер-курсів віолончелістів, які приїжджали в той час до нашого міста. Розкажи про найбільш цікаві спогади.

Ю. Л.: У 1995 році я отримав композиторську стипендію міста Фрайбург (Німеччина). Фрайбург на той час був містом-побратимом Львова. На ці побратимські зв'язки міська управа Фрайбурга мала виділені певні кошти. Мені одразу вдалося домовитися про приїзд до Львова та участь у фестивалі «Контрасти» знаменитого німецького ансамблю «Решерш». Цей ансамбль спеціалізується виключно на виконанні найсучасніших творів. Виявилось, що умовою приїзду до Львова цього ансамблю є не тільки участь у фестивалі, а й якийсь хоча б один майстер-курс. Я попросив Лукаса Фельса, який був віолончелоістом в ансамблі та одним з його лідерів, щоб він провів майстер-курс для наших студентів віолончелістів. Лукас на цю пропозицію люб'язно погодився і передав для нас окремі твори сучасної музики, над якими він мав попрацювати з нашими студентами. Несподівано для мене і Лукаса цей майстер-курс з вивчення сучасних віолончельних творів переріс на прохання моїх колег Є. Шпіцера та Х. Колесси у цікаву і творчу дискусію про інтерпретацію сюїт Й. С. Баха та віолончельних сонат Л. Боккеріні. Лукас віртуозно перед нами перелаштувався з пояснень про особливості виконання сучасної музики на теми віолончельних сюїт Й. С. Баха. Ці два вечори мені найбільше запам'яталися тим, як Лукас натхненно музикував перед усіма нами, виконавши майже весь репертуар сюїт Й. С. Баха. Отоді нам, педагогам-віолончелістам

стало зрозуміло, що існує майже прірва між тодішніми нашими відчуттями та розумінням музики Й. С. Баха і особливостями інтерпретації цієї музики на заході.

Завжди з приємністю згадую всіх віолончелістів, які є у моїй пам'яті, що давали на нашій кафедрі майстер-курси. Це згадані вище А. Бауер, І. Монігетті, Р. Гарію, Е. Ровнер, Н. Джурин, Н. Хома, В. Ганг, Е. Шмідт, Г. Фон Бюлов. Дуже корисним і цікавим був досвід майстер-курсів нашого колеги, колишнього львів'янина, видатного віолончеліста Ізраїлю Марцеля Бергмана. Він навіть неодноразово виступав на наших семінарах перед педагогами-віолончелістами та учнями музичних шкіл-семирічок Львівщини. А слухаючи наших студентів віолончелістів, Марцель неодноразово підкреслював (цитую майже дослівно): *«Ніколи не очікуйте від педагогів стопроцентних рецептів. Шукайте самі. Шукайте свої власні відчуття у собі»*.

Н. Б.: *У підсумку нашої розмови маю запитання: чи є вже передумови говорити про існування львівської віолончельної школи?*

Ю. Л.: Я думаю, що на це питання можна знайти відповідь через кілька наступних поколінь. Адже школа – поняття дуже об'ємне. В першу чергу це мають бути постаті визначних віолончелістів-виконавців, створений композиторами якісний віолончельний репертуар і певна спадкоємність у передачі традицій, досвіду, особливостей трактування музики, культивування широкого спектру звучань інструменту тощо. Певні успіхи у цьому плані нині вже маємо. Ми вже вище згадували про цікаві твори З. Алмаші та Л. Сидоренко. Та ось в останній час з'являється дуже ціннісний твір – Концерт для віолончелі з оркестром Б. Фроляк, який знайшов свого блискучого виконавця в особі молодій львівській віолончелістки О. Литвиненко. Сподіваюсь, що в майбутньому ми лише примножимо наші досягнення в цьому плані.

**НОВІТНІ ТВОРИ В УКРАЇНСЬКІЙ КАМЕРНО-
ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ
(на прикладі Сюїти для флейти і фортепіано
«Танцюючі у вогні» Ілони Ельтек)**

Камерно-інструментальний жанр в українській музиці викликає певний інтерес у сучасних композиторів і виконавців. Ілона Ельтек – педагог, письменниця, поетеса, композиторка, член Національної Спілки композиторів України. У сфері її творчого доробку – симфонічна, камерно-вокальна, камерно-інструментальна, електроакустична музика та музика до вистав. Після закінчення у 2008 році ЛДМУ імені С. П. Людкевича (відділи теорії музики та спеціального фортепіано) І. Ельтек продовжила навчання на кафедрі композиції ЛНМА імені М. В. Лисенка в класі професора В. Камінського та у 2016 році успішно завершила навчання в аспірантурі. І. Ельтек – лауреат II ступеня у номінації «Авторська пісня» та лауреат III ступеня у номінації «Графіка» (старша категорія) у XIV Всеукраїнському фестивалі мистецтв «Сурми звитяги» (2013 р.); лауреат VII Міжрегіонального Фестивалю-Конкурсу «Пісні незабутого краю» (2008 р.), дипломант конкурсу авторської пісні серед вищих навчальних закладів України.

Завдяки співпраці з режисером Г. Воловецькою у 2011 році відбулася прем'єра мюзиклу І. Ельтек «Любов за правилами» в Драматичному театрі імені Лесі Українки. Від 2012 року – творчий керівник Львівського дитячого телевізійного театру «Юрашки». У 2013 році вперше прозвучав її концерт для фортепіано з симфонічним оркестром «Годинники Сальвадора Далі» під батуту Ю. Бєрвєцького (партію фортепіано виконувала автор). У 2013 році композиторка була учасницею Фестивалю електроакустичної музики «*Vox electronica*». Від 2016 року її авторські твори звучали в рамках концертів до 100-річчя будівлі ВМІ імені М. В. Лисенка. У 2016 р. І. Ельтек організувала Благодійний музичний проєкт «Коляда за Життя»,

¹ Доцент, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичного мистецтва Національної академії Сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного.

який став переможцем у номінації «Благодійна акція» Національного конкурсу «Благодійна Україна – 2016».

Сюїта для флейти і фортепіано «Танцюючі у вогні» Ілони Ельтек – програмний твір, який одразу захоплює поетичними рядками, написаними самою авторкою, спрямовуючи увагу виконавців і слухачів у певне русло: «*Коли танцюєш ти – зникає світ довкола, бо крок – це музика не скута у словах... Живи танцюючи... Життя твоє – це соло... У парі з тим, в чийх воно руках*». Композиторка використовує програмність як засіб формування в уяві публіки особливо поетичних, винятково глибоких та символічних художніх образів.

Сюїта складається з п'яти частин: 1. Інтродукція. 2. Кубинська румба. 3. Арабіка. 4. Вальс – Лігісо. 5. Танго.

Інтродукція – незнайомий світ... Пошук. Заклик до пізнання самого себе і оточення. Вступ до певних художньо-образних нарисів, який складає 17 тактів. *Кубинська румба* – наповнена глибоким емоційним змістом. Палкі відчуття двох закоханих сердець. Яскравою рисою танцю є чіткий ритм у партії фортепіано і плавні «танцювальні рухи» у партії флейти. Арабіка – музика породжує певні художні асоціації, занурюючи у світ широкого діапазону відчуттів закоханих і східного шарму: від солодкого і м'якого до різкого і терпкого. У партії фортепіано тема розпочинає хід у басовому ключі великими секстами з синкопованим ритмом. З третього такту її доповнює мотив флейти, який ніби заспокоює та поступово стає активним. Кульмінація твору – короткочасний акцентований акордовий виклад фортепіанного супроводу з акцентами на кожний звук у партії флейти. Форма проста тричастинна. У репризі музика знову ніби занурює у гіпнотичний стан і виконавців, і слухачів. *Вальс – Lirico*. Ніжність. Вірність. Пластичність. Партія флейти і фортепіанного супроводу доповнюють один одного як і кохання, що наповнюється різноманітними барвами ніжності двох сердець. *Танго* – чуттєва пристрасть. Насичена ритмічна структура, ладова терпкість, накопичення енергії, глибокий емоційний зв'язок партнерів і виконавців.

Усі частини сюїти цілком доступні для виконання студентів, вражають самобутністю мелодичної, гармонічної, ритмічної мови та розвивають асоціативне мислення. Подання поетичного авторського тексту у вступі та назва кожної частини полегшує сприйняття образно-художнього змісту сюїти. Легка прозора фактура спонукає

до засвоєння музичного матеріалу, стимулює розвиток творчої уяви студентів, які все ж таки мають бути достатньо підготовлені не тільки в плані технічної вправності, а й у загальнокультурному і інтелектуальному сенсі. Кожна з частин сюїти вимагає від студентів ретельного опрацювання авторського тексту, проникнення в усі деталі ритму, гармонії, фактури, що сприятиме вивченню і закріпленню нових виконавських прийомів та методів, вдосконаленню виконавської майстерності. Сюїта для флейти і фортепіано «Танцюючі у вогні» Ілони Ельтек, без сумніву, заслуговує на використання в навчальному процесі і може збагатити дидактичний репертуар студентів середніх і вищих музичних навчальних закладів України.

ЖІНКИ-КОМПОЗИТОРКИ В КАМЕРНІЙ МУЗИЦІ

Тривалий час існувало помилкове враження про кількість жінок музикантів та їх участь у музично-культурному житті різних епох. Історія жіночої композиторської творчості цікава та багатогранна, особливо в жанрі камерної музики.

До XIX століття помилково вважали, що композиторів-жінок не існує. Ця думка була пов'язана з відсутністю біографічних даних, фактів та прикладів. Однак твори існують, подекуди в одиничних екземплярах, хоча у своїх сучасників композиторки не отримували визнання. Жінки довгий час не могли отримати музичну освіту і давати концерти. Це була прерогатива чоловіків. Так склалося історично, що у минулому весь уклад цивільного життя формувався на основі патріархальних церковних канонів, згідно з якими жінкам відводилася роль домогосподарки. Жінкам заборонялося вчитися та заявляти про себе, особливо у таких чуттєво-емоційних сферах, як образотворче мистецтво, література і музика.

Імена жінок-музикантів, і не лише виконавців, а й композиторів відомі, все ж це незначний відсоток у порівнянні з виконавцями й композиторами чоловіками. Від часів Середньовіччя до нас дійшли імена Кассії Константинопольської (IX ст.), та Святої Хільдегарде фон Бінген. З настанням епохи Відродження та Просвітництва, коли мистецтво з виключно церковного стає все більш світським, стають відомі імена таких жінок-композиторів, як Барбара Строцці (1619–1664), Маріанна Мартінес (1744–1812), Марія Естер Парк (1760–1813). Відома й учениця Антоніо Вівальді Лавінія Фуджита, яка навчалася в одній з венеціанських консерваторій. Її твори викликали справжній фурор, але своє авторство Лавінія не афішувала та підписувалась іменем вчителя.

Окрему сторінку в історії музики посідає Марія Терезія фон Параді (1759–1824), яка в 4 роки осліпла, але почала займатися музикою і

¹ Доцент кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

стала найвидатнішою піаністкою свого часу. Вона вчилася композиції у Антоніо Сальєрі. Нею захоплювався Моцарт і присвятив їй свій Концерт № 18 Сі-бемоль мажор. Власне в її доробку віднайдено та опубліковано камерно-інструментальні твори, серед них кілька тріо, концертів і сонат.

Луїза Фарранк, справжнє ім'я Жанна Луїза Дюмон (1804–1875), в європейській музиці 1830–1840 років славилась як піаністка, чия професійна репутація була настільки очевидна, що в 1842 році її призначили професором фортепіано Паризької консерваторії. Вона посідала цю посаду 30 років, а також писала музику. Про її творчість схвально відгукувалися Ліст та Берліоз. Окрім фортепіанної музики, Луїза Фарранк написала 3 симфонії, а для камерного складу подарувала Тріо для кларнета, віолончелі та фортепіано; 2 фортепіанних квінтели ор. 30, 31; Секстет до мінор для духових і фортепіано ор. 40; дві сонати для скрипки і фортепіано ор. 37, 39; Сонату для віолончелі ор. 46.

Варто згадати жінок-композиторів, які ховалися в тіні своїх більш іменитих родичів. Зокрема, це сестра Фелікса Мендельсона – Фанні Мендельсон (1805–1847). Досягнення Фанні в галузі композиції, виконавства та організаторський талант викликали захват серед знаменитих музикантів, поетів, письменників. Рівень її виконавства в той час у Берліні був надзвичайно високим. Але свої композиції Фанні не намагалась оприлюднювати і тільки незначна їх кількість була опублікована при її житті, серед яких – фортепіанне тріо ор. 11, струнні квінтели.

Дружина Роберта Шумана Клара Вік (1819–1896) прекрасна піаністка та перша виконавиця і пропагандистка творів свого чоловіка, а також Йоганеса Брамса. Для камерно-інструментального складу вона написала фортепіанне тріо ор. 17, цикл «Drei Romanzen» для клавіру та скрипки ор. 22 та Сонатину ля мінор для скрипки й фортепіано.

XX століття з його кардинально-різкими змінами догм і парадигм привнесло у європейську цивілізацію усвідомлення рівності чоловіків та жінок у інтелектуальному, емоційному та творчому началах. Жінкам нарівні з чоловіками було дозволено навчатися і творити, завдяки чому з'явилося дуже багато нових талановитих імен. Французька композиторка Жермен Тайфер (1892–1983). Вона навчалася музики вдома у своєї матері, а в 1915 році поступила в Паризьку консерваторію, де познайомилася з Артуром Онегером, Даріусом

Мійо, Жоржем Оріком, Луї Дюреєм та Франсісом Пуленком. Разом з ними вона входила в так звану «Шістку» – об'єднання молодих композиторів, які під впливом Жана Кокто і Еріка Саті сформували нову течію в сучасній музиці. Вона додала неповторної свіжості та жіночності у творчість групи. Крім творів, написаних спільно з іншими членами «Шістки», Жермен Тайфер писала багато власної музики. Вражає її різнобарвна жанрова палітра та чисельність: 6 опер, 4 балети для різноманітних ансамблевих складів, пісні, романси на слова французьких поетів. У великому доробку камерних творів композиторки варто відзначити: тріо для фортепіано, скрипки і віолончелі 1917 р.; сонати для скрипки і фортепіано 1921 р., 1951 р.; камерна соната для духових і фортепіано 1972 р.; «форлана» для флейти і фортепіано 1972 р.; сонатина для скрипки і фортепіано 1973 р.; тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано 1978 р..

У камерних творах Ж. Тайфер особливо відчутний яскравий мелодичний дар і вишуканість, національна специфіка музичної мови, що вражає мелодичною красою, тонкощами гармонічних фарб, ліричною м'якістю. Сучасники часто порівнювали її музику з картинами, на яких можна побачити яскраві жасмини спекотного полудневого Провансу або ж тихі сумні волошки північної Пікардії.

Сесіль Шамінад (1857–1944) французька композиторка, піаністка-віртуоз з видатними здібностями і найбільш успішна з усіх композиторів-жінок, нагороджена Орденом почесного легіону, що було вперше для жінки-композитора. Найбільш відомим твором композиторки є Концертіно для флейти ор.104, написане для конкурсу Паризької консерваторії у 1902 році. Для камерного складу написала два фортепіанні тріо ор. 11, ор. 34.

XX століття подарувало музичному світові представницю одного з найбільш відомих старовинних графських родів Хорватії Дору Пеячевич (1885–1923), яка всупереч волі батьків вирішила стати композитором і утвердилась в якості визначної фігури хорватської музики. Багата жанрова палітра її творів сягає від пісень та фортепіанних творів до великих оркестрових концертів. І хоч найголовнішим твором в її спадщині вважається симфонія Фа-дієз мінор (перша сучасна симфонія у хорватській музиці), у доробку композиторки багато камерних творів: фортепіанний квартет, фортепіанний квінтет, фортепіанне тріо, 2 струнних квартети, 2 скрипкові та одна віолончельна соната.

Елізабет Сміт (1839–1884) англійська композиторка, яка творила для камерно-інструментальних складів і написала 4 фортепіанних і 3 струнних квартети, сонату для кларнета і фортепіано. Британсько-американська композиторка Ребекка Кларк (1886–1979) була однією з перших професійних жінок-оркестрантів, альтисткою. Авторський доробок композиторки ще не повністю вивчений, але її твори, написані для камерних ансамблів, в яких вона грала, достатньо відомі. Написані під впливом К. Дебюссі, а також Е. Блоха та М. Равеля, з якими Ребекка Кларк була особисто знайома, вони вирізняються густими текстурами та модерністичною гармонією. Її Рапсодія для віолончелі та фортепіано 1923 р., Соната для альту і фортепіано 1919 р., Фортепіанне тріо 1921 р., Пасакалія на давньоанглійські теми для альту (або віолончелі) та фортепіано 1940 р., насичені складними музичними ідеями та щільними гармоніями, неоднозначними тональностями й складною текстурою. Вони до нині залишаються частиною стандартного виконавського репертуару для альту, який, безумовно, завжди залишався основним інструментом у творчості композиторки.

Першою американською жінкою-композитором вважається Емі Біч (1867–1944), яка була учасницею так званої Бостонської шістки, до якої входили Джон Ноулз Пейн, Артур Фут, Джордж Чедвік, Едуард Мак-Доуелл і Гораціо Паркер. Ця умовна група, як і «французька шістка», внесла значний вклад у становлення американської академічної музики. Емі Біч починала як піаністка, але пізніше захопилася написанням власної музики. Вона займалася пошуком автентичних мелодій, що згодом ставали основою для її творів. У доробку композиторки – камерні твори, пронизані духом романтизму, зокрема Брамса. Написала струнний квартет ор. 89, фортепіанний квінтет ор. 67, фортепіанне тріо ор. 150, скрипкову сонату ор. 34. У кінці ХХ – початку ХХІ століть музика Емі Біч після років забуття знову стає популярною, оновлюється завдяки сучасним трактуванням, і знову стає частиною камерного репертуару.

Українська музична культура теж представлена камерними творами, створеними композиторами-жінками. Першою серед них можна назвати Стефанію Туркевич (1898–1977 рр.), доньку греко-католицького священника, хорового диригента, музичного критика о. Івана Емануїла Туркевича та Софії Кормош, яка була піаністкою і навчалась у Кароля Мікулі та Вілема Курца. Стефанія навчалась у

Львові у Василя Барвінського, а згодом у Вілема Курца, Єжи Лялевича, Гвідо Адлера, Арнольда Шенберга та Вітеслава Новака.

У камерному доробку композиторки такі твори, як Соната для скрипки і фортепіано (1935 р.); 2 струнні квартета; Тріо для скрипки, альту й віолончелі; Квінтет для 2 скрипок, альту, віолончелі й фортепіано; Тріо для флейти, кларнета і фагота. Ранні твори були написані, коли Стефанія Туркевич працювала у Львівській консерваторії, пізніші – вже у Західній Європі. Радянська влада забороняла виконання творів Стефанії Туркевич, а її ім'я довго залишалося невідомим широкому загалу. На щастя, зараз, у вільній Україні, ми маємо можливість наново відкривати її композиторський доробок, що містить багато цікавих знахідок як для сольних, так і для камерних виконавців.

Серед сучасних українських жінок-композиторів, що пишуть камерну музику, варто відзначити Богдану Фроляк. Протягом останніх десятиліть вона створила ряд творів, які є окрасою української камерної музики сьогодні. Зокрема, “Lamento” для фортепіанного тріо (2008 р.); Сюїта in C для віолончелі і фортепіано (2008 р.). Численні твори, про які згадувалося вище, виконують студенти нашої академії, але й багато з них, попри свою самобутність та оригінальність, залишаються забутими чи мало вивченими.

Існує думка, що жіноча музика відрізняється від чоловічої більшою чуттєвістю, експресією та свободою форми. А в камерних творах, де такі якості більш помітні й яскраво виражені, ця відмінність особливо відчутна. Тому такий пласт світової та вітчизняної музичної спадщини необхідно й надалі вивчати, досліджувати та збагачувати ним виконавський репертуар камерних музикантів.

МІСЦЕ КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА У ТВОРЧОСТІ Е. ГРІГА

Едвард Гріг – один із найбільш яскравих та великих майстрів фортепіанного мистецтва кінця XIX – початку XX століття. Його твори звучать у концертних залах світу, широко використовуються у педагогічному репертуарі. Водночас, не менш важливий для Е. Гріга і вид творчої діяльності – виконавська (диригента, піаніста-соліста, концертмейстера, ансамбліста) залишається недостатньо висвітленим, незважаючи на те, що він зробив значний внесок у розвиток світового фортепіанного виконавського мистецтва.

Виконавське мистецтво Е. Гріга підкорило Європу в той період, коли ще свіжі були в пам'яті виступи Ліста, у розквіті творчих сил перебували А. Рубінштейн, Де Амбер та інші визнані майстри епохи пізньоромантичного піанізму. Періоди плідної композиторської творчості змінювалися тривалими концертними турне, активною виконавською діяльністю, інтенсивність якої була вражаючою та продовжувалась до останніх днів його життя. Він не дуже часто виконував великі сольні програми та монументальні віртуозні твори. Як правило, концерти були змішаного типу: поряд із виконанням сольних фортепіанних творів, він виступав як концертмейстер, ансамбліст, диригент, був неперевершеним інтерпретатором власних творів.

Серед камерних творів Е. Гріг незмінно включав у програми концертів три сонати для скрипки та фортепіано, сонату для віолончелі та фортепіано ля мінор. Його партнерами були всесвітньо відомі музиканти, серед яких скрипалі В. Норманн-Неруда та К. Гофман, Й. Вольф та Г. Бен, Г. Венявський та Й. Йоахім, А. Бродський та У. Буль; віолончелісти Л. Грюцмахер, Ю. Кленгель, А. Патті, П. Казальс та інші. Часто виконував у фортепіанному дуеті з Ю. Рентгеном та Ніною Гріг «Норвезькі танці» оп. 35. Акомпанував Гріг переважно співакам: Н. Гріг, Т. Ламмерс, Е. Нурдгрєн та іншим. Найчастіше

¹ Кандидат мистецтвознавства, доцент, Академія мистецтв імені С. С. Прокоф'єва Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського (м. Київ).

виконувалися вокальні твори Гріга, але нерідко включалися і твори Р. Нурдрока, Х. Х'єрульфа та інших норвезьких композиторів.

Перші публічні концерти як камерний виконавець і концертмейстер Гріг дав у Швеції та Норвегії, коли ще був студентом консерваторії. Газети вмістили позитивні відгуки, підкреслюючи чудову гру молодого піаніста, привабливість його власних творів. Невдовзі починається період тривалих концертних поїздок, в яких він виступає і як соліст, і як камерно-ансамблевий виконавець та концертмейстер. Перебуваючи в Італії, Гріг бере активну участь у багатьох музичних вечорах Скандинавської спілки, де з відомим італійським скрипалем А. Пінеллі виконав Сонату Фа мажор, цикл мініатюр «Гуморески», акомпанував арії В. Белліні та Ф. Кулау. На батьківщині Е. Гріг частіше додає до програм концертів свої твори, поруч із фортепіанними – вокальні, скрипкові сонати та інші. У 1873 році відбувся перший та єдиний концерт з У. Буллем. Яскравою творчою подією було виконання 2 червня 1878 року Першої сонати для скрипки та фортепіано з Г. Венявським.

На початку 80–90 років XIX ст. виконавська діяльність Е. Гріга досягає найбільшого розквіту. У цей період він здобуває світову славу як композитор, виконавець-піаніст та диригент, неперевершений інтерпретатор своїх творів. У 1883 році він створює віолончельну сонату, уперше виконану в Німеччині із Л. Грюцмахером у Дрезденській артистичній спілці, а потім з Ю. Кленгелем у лейпцизькому Гевандхаузі. У програми цих концертів Е. Гріг також включає свої фортепіанні твори, в дуеті, разом із Ніною Гріг виконують «Норвезькі танці» ор. 35. Варто звернути увагу, що камерно-інструментальні та вокальні твори він незмінно включав у всі програми своїх виступів. Численні концерти у Християнії, Данії, Ютландії у 1885–1886 роках також пройшли з великим успіхом. Слава Гріга, піаніста та композитора, зростає, його запрошують до найбільших столиць світу. Лейпциг, Лондон, Бірмінгем, Берлін, Париж та інші міста стають свідками його тріумфу.

Одним із видатних досягнень Е. Гріга у виконавстві став його перший лондонський концерт, що відбувся 3 травня 1887 року. З камерних творів Гріг включив Сонату Фа мажор для скрипки та фортепіано та дві останні частини Сонати до мінор. З Англії Е. Гріг їде до Копенгагена для участі в Першому скандинавському музичному фестивалі, на відкритті якого з камерної музики виконує скрипкову сонату

до мінор з Хілмером, як концертмейстер виступає зі співаком Т. Ламмерсом, який виконав його пісні на вірші Альфреда Віктора де Вінї. Численні рецензії підкреслювали витонченість, поетичність трактування, зазначаючи, що у його грі є щось магічне та надприродне.

16 лютого 1889 року він втретє за дев'ять місяців виступає у Лондоні. Протягом п'яти тижнів він дає вісім концертів, виконавши з А. П'ятті віолончельну сонату, з В. Норман-Нерудою Фа-мажорну сонату для скрипки та фортепіано, соль мажорну сонату з Й. Йоахімом, а до мінорну з бельгійським скрипалем Й. Вольфом. Як завжди акомпанує Ніні Гріг, яка виконала його вокальні твори, з нею ж були зіграні «Норвезькі танці». Успіх був величезний, виконання переривалося бурхливими та тривалими оваціями. Газети писали – Англію охопила *«Грігівська лихоманка»*.

22 грудня 1889 року норвезький музикант вперше виступає в Парижі і, як і в Лондоні, підкорює вимогливу публіку. Знову захоплений прийом слухачів та схвальні відгуки преси. Паризькі критики зазначали, що національна самобутність Е. Гріга – одна з найпривабливіших властивостей його мистецтва. Свій фортепіанний концерт Е. Гріг диригує (соліст А. де Греєф), до мінорну Сонату для скрипки і фортепіано виконує з Й. Вольфом. У листі до М. Абрахама писав, що Соната викликала великий фурор. Сучасники відзначали, що як виконавець Е. Гріг мав на публіку неповторний, магічний вплив. Його інтерпретації відрізнялися свіжістю, своєрідністю, а про його ритмічні винаходи склалися легенди.

Не обмежуючи кількість концертів, Е. Гріг частіше виступає як піаніст-ансамбліст та диригент. З великим успіхом пройшли його концерти у Дрездені, Женеві, Парижі, Ляйпцигу, Копенгагені, Стокгольмі, Відні, чотири концерти у Бергені. Після одного з концертів у Відні в 1897 році про нього писали, що це справжній Орфей за фортепіано, який у повному розумінні зачаровує своїх слухачів.

Незважаючи на різке погіршення здоров'я, кількість концертів, які дав Е. Гріг, вражає. Париж, Ляйпциг, Лондон, Копенгаген, Мюнхен, Женева, Відень, Стокгольм, Амстердам, Гаага, Ліверпуль, Манчестер, Бірмінгем, Единбург, Брайтон, Варшава, Прага, Берлін, Берген, Християнія – міста, в яких блискуче концертував Е. Гріг протягом 1890–1907 років. Незабутньою подією, у цей період, стало виконання в Амстердамі 2 травня 1906 його віолончельної сонати з П. Казальсом.

Незважаючи на тріумфальний успіх за кордоном, найбільше задоволення Е. Грігу приносили виступи на батьківщині, які ставали подіями в житті країни. Норвегія бачила в ньому свого видатного митця. 26 квітня 1907 року в Кілі великий норвезький музикант дав свій останній концерт, в якому були виконані його фортепіанні п'єси, камерні та вокальні твори. Публіка приймала особливо палко.

Е. Гріг був одним із останніх видатних європейських композиторів кінця ХІХ століття, які одночасно були і видатними піаністами-концертантами, такими як Ф. Мендельсон, Ф. Шопен, Ф. Ліст, Й. Брамс. Хоча масштаби його творчості скромніші, Гріг користувався величезною популярністю та любов'ю публіки, отримувач захоплені відгуки критики, був на вершині артистичної слави як піаніст-соліст, концертмейстер та видатний камерно-ансамблевий виконавець.

Петро ДОВГАНЬ (Львів, Україна)¹
ORCID: 0000-0002-0990-5442

Наталія ЗУБКО (Львів, Україна)²
ORCID:0000-0002-6608-6543

НЕВІДОМІ ТВОРИ С. ЛЮДКЕВИЧА: ЧАБАРАШКИ № 2 ТА ЧАБАРАШКИ № 3 ДЛЯ ФОРТЕПІАНО В 4 РУКИ

Творчість Станіслава Пилиповича Людкевича (1879–1979) є однією з яскравих сторінок в історії українського музичного мистецтва та своєю самобутністю приваблює багатьох виконавців та науковців. Дотепер перед дослідниками відкриваються незнані раніше сторінки творчого доробку композитора, адже, на жаль, велика частина спадщини досі залишається не опублікованою. Одним із останніх відкриттів/знахідок стало віднайдення директором Органного залу п. Іваном Остаповичем рукописів двох концертів для фортепіано у супроводі фортепіанного оркестру, що докорінно змінює історію виникнення жанру фортепіанного концерту в українській музичній культурі.

Не менш важливим вважаємо віднайдення учасниками дуету *Dovhan & Zubko Piano Duo* творів композитора для фортепіано в 4 руки – Чабарашки № 2 та Чабарашки № 3. Обидва твори до цього часу не видавалися, зберігаються в рукописах в архіві Меморіального музею С. Людкевича у Львові.

Слід відзначити, що до жанру фортепіанного дуету С. Людкевич звертався впродовж життя. З-під його пера вийшло сім творів для фортепіано в 4 руки: *Cosaques caracterestiques* (Bałagulski) (1899, не зберігся), Військовий марш «Під мурами Єрихону» (1902), Січовий марш «Ой ішли наші славні запорожці» (1909), Швачка-марш (1909), також має назву Чабарашки № 1³, Чабарашки № 2 (1912), Чабарашки № 3 (1913) та «Меланхолійний вальс» (1917); та один твір для двох фортепіано – «Саргіссіо» d-moll (1902)⁴. Фортепіанна ансамблева

¹ Заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано ЛНМА імені М. В. Лисенка

² Ст. викладач кафедри спеціального фортепіано ЛНМА імені М. В. Лисенка.

³ На рукописі твору зазначено, що твір написано на тему «Іде Харко із Турина», а також вказано рік написання – 1912.

⁴ Існує в рукописі, однак, ноти, на жаль, не віднайдено. З. Штундер зазначає, що Саргіссіо є транскрипцією II частини однойменної симфонічної п'єси, котра залишилась незавершеною.

музика С. Людкевича досі не висвітлювалась у науковій літературі і потребує ретельного музикознавчого аналізу. Зупинимось детальніше на наших знахідках – Чабарашки № 2 та Чабарашки № 3.

Жанр чабарашки є народною танцювальною жартівливою або ліричною піснею. Віршований текст чабарашок гумористично висміює зовнішність, поведінку або риси характеру головного героя; дуже тісно пов'язаний з любовною тематикою, фліртом. Звернення до жанру чабарашки характеризує С. Людкевича як людину з відмінним почуттям гумору і доброзичливим серцем. Чабарашки № 2 (1912) – досить масштабний твір, написаний у формі варіацій. Тривалість циклу 8 хв. Розмах композиторського мислення тут є настільки широким, що в 1931 р. С. Людкевич вирішує перекласти його для мішаного хору у супроводі симфонічного оркестру.

Цей цикл складається з восьми контрастних за характером варіацій. Різноманітні динамічні, фактурні та виконавсько-технічні прийоми досконало розкривають задум композитора. С. Людкевич з великою майстерністю застосовує широку акордову фактуру в кульмінаційних епізодах для зображення героїчних, мужніх образів. Як противага – жіночі, сповнені витонченої лірики, а інколи іскристої грайливості та жарту змальовуються прозорою мереживною фактурою. Вміле поєднання мажору та мінору, використання гуцульського ладу наповнює цей твір народним колоритом.

Незважаючи на значний масштаб, Чабарашки № 2 виконуються та сприймаються слухачами на одному диханні. Цикл є яскравим концертним твором, здатним прикрасити репертуар піаністів-ансамблістів.

Чабарашки № 3 (1913) – це авторський переклад скрипкової чабарашки для фортепіано в 4 руки. Рукопис цієї композиції у виконавському варіанті для фортепіанного дуету є незавершеним, та існує у вигляді ескізу. В процесі нашого дослідження були виявлені також певні розбіжності зі скрипковим твором, котрі стосувалися як мелодичної (мелізматики, форшлаги, ритмічні зміни), так і гармонічної мови, а також загальної кількості тактів. Результатом цього дослідження стало повне відновлення авторського тексту, що дозволяє впровадити Чабарашки № 3 у концертний репертуар фортепіанного дуету.

Українська музика має ще багато недосліджених сторінок, wartих уваги виконавців та мистецтвознавців. Вартує і надалі проводити пошукову працю, адже кожна мистецька експедиція може відкрити та подарувати українській музичній культурі справжні мистецькі перлини.

ПРОЦЕС СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ – УНІКАЛЬНОЇ ФОРМИ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ КИТАЮ

Час виникнення, процес розвитку та поширення національної інструментальної музики, зокрема китайських національних інструментальних ансамблів сягає своїм корінням дуже давніх часів – до раннього періоду династії Цінь (221–207 до н. е.). Це унікальна і найпоширеніша форма інструментальної музики в Китаї, яка з давніх часів супроводжувала найрізноманітніші сфери життя різних верств населення. Протягом тисячоліть ансамблева музика різного складу виступала яскравим виразником основних його ідей, мрій, сподівань та прагнень, використовувалась для вираження радощів і смутку, думок, почуттів та естетичних смаків народу. У первісному суспільстві виконання інструментальної музики було тісно пов'язане з народними танцями, працею та побутом людей. Особливий «музичний комплекс», що носив в традиції назву «музики юе», об'єднував музикування (гру на народних інструментах), спів і танці. Починаючи з іньської епохи і всі наступні періоди «музичний комплекс» був обов'язковим компонентом сценарію обрядових акцій та офіційних церемоній напіврелігійних – напівсвітських та світсько-етикетного характеру. Оркестри супроводжували різні заходи в імператорському палаці, в буддійських та даоських храмах.

Найсуттєвішою особливістю древньокитайської музики, яка збереглася до наших днів була її пентатонічна будова («п'ять звуків» – «у шен»). Поряд із пентатонікою використовувався дванадцятитоновий звукоряд у межах октави. Він поділявся на шість непарних шаблів звукоряда – «чоловічих» – «лю люй», і на шість «жіночих» – «лю лю». Зазначені числові характеристики в китайській музиці,

¹ Аспірантка кафедри історії музики факультету оркестрових інструментів Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Науковий керівник – заслужений діяч мистецтв України, доктор філософії, професор, проректор з науково-педагогічної, виховної роботи та міжнародних зв'язків ЛНМА імені М. В. Лисенка Остап Іванович Майчик.

безумовно, свідчать на їх спорідненість з космологічними уявленнями. Також вважається, що кожен із п'яти шаблів пентатоніки наділявся відповідною символікою та семантичними зв'язками. До них у китайській традиції відносились колір, стихія, природні сутності та явища, астральні об'єкти, людські якості тощо.

В контексті музичної культури традиційного Китаю поширене вчення про взаємозв'язок та взаємозалежність музичних інструментів та матеріалів, з яких вони виготовляються. Окрім внутрішніх зв'язків, які проявляються в контексті музичної культури, мають і зовнішні зв'язки з іншими явищами культури традиційного Китаю: поезією, літературою, живописом і каліграфією, філософією, етикою, естетикою тощо.

Традиційно музичні інструменти, у залежності від матеріалу виготовлення, у працях китайських дослідників поділялися на «8 тембрів» (八音): шовкові 絲弦 – струнні; бамбукові 竹 – дерев'яні; дерев'яні 木 – ксилофони; кам'яні 石 – літофони; металеві 金 – дзвони; глиняні 土 – сунь; гарбузові 匏 – духові з вільною тростиною; шкіряні 革 – ударні-мембранофони, ударні, що відміряють такт 節.

Також необхідно зазначити, що в китайській традиції поєднання матеріалів, та відповідно інструментів, а саме – метал-камінь, та друга пара – шовк-бамбук є інструментами юэ.

Така класифікація входила в систему усин-багуа (п'ять стихій, вісім елементів, вісім триграм) і про неї писалось ще в "Книзі змін" ("Іцзін" династії Чжоу), де були викладені триграми, які позначали основи світла і темряви, Небо і Землю, чоловічу і жіночу сторони (інь – ян), явища природи та сторони світу. Така систематизація, символізм стихій, чисел, елементів існує в Китаї і сьогодні. У період епохи Тан поети згадують одну з домінантних концепцій у системі музичної культури Китаю – Сичжу або Сичжуюе, що у сучасній китайській музичній культурі означає, перш за все, **хід ансамблю та ансамблевого музичування**. Це одна велика музично-культурна традиція, вік якої понад тисячу років.

Кількісний та якісний склад ансамбля *сичжу* постійно змінюється та варіюється. Окрім трьох основних, решта інструментів використовуються в ансамблі ситуативно, у залежності від образного навантаження та естетичної необхідності. Саме в цьому про-

являється основна визначальна властивість китайської музики загалом, та *цзяннань сичжу*, зокрема. Варіативність вкладів, як домінантна риса китайської ансамблевої музики.

Так, для прикладу, із струнних у одному із творів, необхідними є лише один представник із групи *хуцинь*: це може бути *ерху*, або *чжунху* тощо. Саме регіональна приналежність, конкретна місцевість диктує вибір того чи іншого *хуциня*. Так, як варіант, в ансамблі можуть бути введені і *скрипка ху*, що прийшли в культуру ззовні, з усіма її різновидами, *лютня піпа* і *цимбали янцинь*. Звідси, якщо поєднувати в одному складі разом *дицзи*, *ерху* та *пипу*, то можна говорити про традиції ансамблевого музикування, про *сичжуюе*.

Як уже відзначалось вище, усі китайські інструменти носять також символічне навантаження. Зокрема барабан асоціювався з громом, а також повідомляв про початок війни. Звук інструментів з каменя та металу асоціювався у китайців із звуками грому та Центром, а винайдення барабану приписується Жовтому імператору.

У залежності від матеріалу, який входить до технології виготовлення інструменту, вони відповідають порам року: зима – барабан, весна – всі інструменти, зроблені з бамбука; літо – інструменти з шовковими струнами; осінь – інструменти, зроблені з металу.

Всім інструментам, які входили в «музичний комплекс» приписувались магічні дії, допомагали у світобудові та впливали на зв'язок людей із вищими силами.

Особливо велике значення приписується музикуванню, адже вважається, що саме музикування приводить у рівновагу та гармонію Небо і Землю, і здійснюються принципи керування суспільством.

Природа музичного мистецтва, відтак, **саме музикування**, як сольне, так і ансамблеве, – вважалось ідеальною моделлю на шляху переходу від хаосу до гармонії, яке відбувалось через посередництво людини, руками якої і створювались музичні інструменти.

Звернення до глибинних шарів та інтонаційних витоків традиційної китайської музичної культури, народних поетичних текстів, древніх міфологічних уявлень, календарно-обрядових святкувань (чотиричастинні – обряди чотирьох сезонів, три- та двочастинні – святкування літнього та зимового сонцестояння), знайшло відображення у китайському фольклорі. Відтак, народно-пісенні, інструментальні та танцювальні зразки послужили підґрунтям для створення авторських інструментальних та пісенних творів, як сольних,

так і ансамблевих та оркестрових, використовуючи міфологічні сюжети, історичні легенди, традиції календарно-обрядових дійств сучасні китайські митці створили низку оригінальних інструментальних ансамблевих та оркестрових опусів, а також аранжувань для різних складів народних ансамблів чи оркестрів.

На жанрові різновиди у китайської музиці, як і на формування ансамблевих складів, а також компонування ансамблевої інструментальної музики, як правило, вирішальне значення мали географічні особливості регіону, специфіка та відмінності способу життя й рівень розвитку технологій у суспільстві, а також необхідність враховувати пропагандистські потреби уряду. Отже, відповідні стилі гри та складки залежали від історичних, культурних, соціальних передумов розвитку регіону.

На початку минулого століття на базі традиційних створювалися невеликі ансамблі, які стали прообразом оркестру народних інструментів.

**ФОРТЕПІАННІ ДУЕТИ
В ОБРОБЦІ ОКСАНИ СТЕЧИШИН:
АСПЕКТИ НАЦІОНАЛЬНОЇ КОНЦЕПЦІЇ РОЗВИТКУ
МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ**

Сьогодення в Україні спричинило безапеляційний виклик, який спрямовує вектор розвитку музичної культури до національних витоків. Актуалізовано публікацію нових нотних видань творів українських композиторів, обробок українських народних пісень, які відповідають сучасним вимогам.

У 2022 році опубліковано збірку «Фортепіанні дуети. Нумограй» в обробці Оксани Стечишин – піаністки, композиторки, лауреатки всеукраїнських та міжнародних конкурсів, лекторки та активної популяризаторки української музики.

Оксана Стечишин народилася 22 квітня 1998 року в м. Тернополі. Навчалася в Дитячій хоровій школі «Зоринка», Тернопільській обласній експериментальній комплексній школі мистецтв імені Ігоря Герети. Лауреат І премії обласного конкурсу «Творчість юних», лауреат І премії обласного конкурсу ім. Василя Барвінського (м. Тернопіль, 2011, 2012).

Від 2013 року навчалася у Тернопільському музичному училищі імені С. Крушельницької, клас Олени Явної, стала лауреатом ІІІ премії Міжнародного конкурсу ім. Василя Барвінського (м. Дрогобич). Дипломант Міжнародного конкурсу ім. Святослава Ріхтера (м. Житомир, 2014), лауреат Гран-прі у Всеукраїнському конкурсі «ProArt» (м. Хмельницький, 2015). Лауреат ІІІ премії Міжнародного конкурсу ім. Святослава Ріхтера (м. Житомир, 2016), Лауреат І премії на Всеукраїнському конкурсі ім. О. Криштальського (м. Львів, 2016). Брала участь у фестивалі «Музичні прем'єри сезону» (м. Київ, 2017).

Від 2017 року продовжила навчання у Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка в класі професора Оксани

¹ Доцент, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Рапіти. Переможець конкурсу-фестивалю «Répertoire pianistique moderne» (Paris, France, 2018). Дипломант «International piano competition Citta DI ACQUAVIVA DELLE FONTI» (м. Аквавівва делле Фонті, Італія, 2018). 2019 р. стала лауреатом II премії на Міжнародному конкурсі «Merci, maestro!» (Brussels, Belgium), а також здобула III премію на Всеукраїнському конкурсі ім. Сергія Прокоф'єва (Київ, Україна).

У 2020 році виборола I премію на Міжнародному конкурсі «JISKRA 2020 piano competition» та I премію на Міжнародному онлайн-фестивалі «ESTRELLAS BRILLANTES» (Іспанія). 2021 року виграла Гран-прі на Канадсько-українському фестивалі для талановитої молоді (Canadian-Ukrainian festival of youth creativity Toronto 2021), а також Гран-прі на Міжнародному конкурсі «Talents of 21 Century» (Болгарія).

8 серпня 2021 року Оксана Стечишин дебютувала із сольним концертом «Шуман. Барвінський. Рахманінов» у Львівському національному академічному театрі опери та балету, а також 31 серпня 2021 року виступала в музеї ім. С. Людкевича, виконуючи твори українських композиторів.

Продовжила навчання в магістратурі ЛНМА імені М.В. Лисенка, клас професора О. Рапіти. Починаючи від 12 вересня 2021 року, здійснила цикл концертів-лекцій у дитячих будинках. Учасниця Міжнародного піаністичного форуму «BIESZCZADY BEZ GRANIC» (м. Сянок, Польща, 2022).

З початком війни організувала та виступила на понад 30 благодійних концертах, проводила лекції та музичні майстер-класи. Неодноразово виступала для вимушено переміщених осіб із благодійними лекціями. Брала участь у численних майстер-класах відомих педагогів: В. Ашкеназі (Італія), Jean Bernard Pommier (Paris, France), David Waterman (London, UK).

Нині вивчає психологію у ЛНУ імені Івана Франка.

Зі слів Оксани Стечишин: коли, як не тепер, грати українське. За спостереженнями авторки збірки «Фортепіанні дуети. Нумограй», від початку війни її учні переважно хочуть грати три твори: Гімн України, «Ой у лузі...» та «Стефанію». Особливо гостро відчувається інерція штучно сформованого комплексу меншовартості в українців, адже стільки поколінь визрівало не на українських народних піснях! Настав час це змінювати. Як відомо, нині учні охоче грають

твори, що їм подобаються, а не те, що потрібно. Вражає красивий дизайн збірки, гарна назва «Нумограй», музика пісень, які усі люблять. Це дарує багато радості слухачам.

Збірка «Фортепіанні дуети. Нумограй» в обробці Оксани Стечишин – переклад для двох фортепіано обробок українських народних пісень, авторських та коломийок. Старший викладач ЛНМА імені М. В. Лисенка Олексій Макаренко зазначає: *«Героїчні жовнівські, ліричні тужливі, героїчні, жартівливі та коломийкові – які різноманітні українські пісні. Вони супроводжують роботу, свята, службу, народження й похорон, проходять крізь все життя... У добу звукозапису, здається, люди стали менше співати, більше слухати, проте ці пісні впізнають, напевне, всі. У цій збірці для фортепіанного дуету народна творчість постає у вигадливих жанрових варіантах. Ці обробки звучать так по-сучасному!»*

Опублікування збірки «Фортепіанні дуети. Нумограй» Оксани Стечишин відповідає аспектам національної концепції розвитку музичної культури, сприяє відновленню історично об'єктивної картини художнього буття.

Як зазначає Народна артистка України, професор ЛНМА імені М. В. Лисенка Оксана Рапіта, *«збірка авторських обробок українських народних пісень для фортепіанного дуету Оксани Стечишин якнайкраще слугує популяризації українського фольклору та вихованню юних музикантів на зразках популярних і улюблених мелодій. Обробки здійснені майстерно та вишукано, в кожній лаконічними засобами досягається якнайповніше втілення образу та характеру твору. Багатьом притаманний легкий джазовий колорит. Окрім виховання ансамблевого музикування, ці п'єси висувають і ряд виконавських завдань: ритмічних, гармонічних, артикуляційних, тембральних, фактурних тощо. Та найважливіше – вони збагачують емоційний світ, розвивають художню уяву та естетичний смак юних музикантів».*

Збірка поповнить навчальний та концертний репертуари, подає музичне задоволення слухачам.

Ноти

1. Стечишин Оксана. Фортепіанні дуети «Нумограй». Львів: Галич-Прес, 2022. 28 с.

ІНТЕГРАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОЛОДІ В ЄВРОПЕЙСКУ МУЗИЧНУ СПІЛЬНОТУ. МІЖНАРОДНИЙ ФОРУМ ПІАНІСТІВ У ПОЛЬЩІ

Міжнародний Форум піаністів «Бещади без кордонів» є однією з найбільших пізнавально-культурних подій на теренах Східних Карпат. Вже 17 проведених форумів мають свою історію, свої традиції, своїх фаворитів. Форум “Бещади без кордонів” виник за ініціативи професора Музичної Академії в м.Бидгощ (Польща), відомого піаніста Ярослава Джевецкого та професора Януша Островського, який викладає в музичній школі м. Сянок (Польща). Влада міста Сянок підтримує Форум і широко його рекламує. Протягом років Міністерство культури і дитинства Польщі також підтримує і фінансує цей захід. Лауреати міжнародних конкурсів з цілого світу приїжджають до м. Сянока щорічно на початку лютого, щоб виступити з концертами, попрацювати з талановитою молоддю, поділитися своєю майстерністю і досвідом. На Форумі відбувається декілька курсів для учасників. Його унікальність полягає в широкому спектрі вибору: 1) курс виконавський – це майстер-класи з провідними професорами, запрошеними на Форум; 2) курс камералістики – це гра у фортепіанних ансамблях, акомпанементи вокалістам, а найцікавіше – це виступи в супроводі камерного або симфонічного оркестру; 3) курс педагогічний – це 24 відкритих уроки (щорічно), відвідування індивідуальних уроків, методичні лекції на різну тематику. Цей курс запроваджено для викладачів всіх рівнів музичної освіти, які отримують ліцензовані Сертифікати Міністерства культури і дитинства Польщі в кінці курсу; 4) курс – йога для піаністів; 5) курс настроювання інструменту; 6) курс імпровізації; 7) курс танцю; 8) курс диригентів (започаткований нещодавно, але успішний).

У рамках Форуму від 2009 року проводиться Міжнародний конкурс «Молодий віртуоз», який нараховує щорічно до 200 учасників

¹ Педагог-методист Львівського державного музичного ліцею імені Соломії Крушельницької, Заслужений діяч мистецтв України, Заслужений діяч культури Польщі.

віком до 13 років. Неповторність і унікальність цього конкурсу полягає в тому, що всі учасники отримують свою зароблену відзнаку, яка називається Бронзовий, Срібний і Золотий віртуоз, а присуджують їх згідно отриманих балів за виступ. Окремо існують Дипломи за краще виконання вибраного твору, а головна нагорода – це звання Гран Прі конкурсу. Володар цієї високої нагороди має чудову можливість в рамках наступного конкурсу зіграти сольний концерт. Для юних виконавців це надзвичайна подія. Варто відзначити, що в 2023 році відбудеться вже XIII конкурс, а рівень підготовки юних учасників дуже зріс за ці роки.

Система нагород і відзнак учасників самого Форуму є однією з родзинок Форуму «Бещади без кордонів». Всі піаністи активної форми участі отримують сертифікати «Індивідуальність Форуму». Варто зазначити, що для участі у цьому великому дійстві необхідно підготувати програму, яка охоплює твори різних епох і стилів, – загалом це 8–10 творів, куди включені: поліфонія, твори епохи бароко, велика форма, фортепіанні концерти, обов'язково етюди Ф. Шопена і твори країни-учасника. Учасники різних курсів отримують відзнаки та подарунки. Найбільш талановиті і професійно підготовлені учасники мають можливість виступити з симфонічним або камерним оркестром у різних містах Польщі в наступному сезоні. Щорічно для польського піаніста присуджується стипендія імені Ельжбети та Кшиштофа Пендерецьких. Золотий Парнас – це найвища нагорода, яка присуджується одному з молодих талановитих піаністів країн-учасників Форуму, зазвичай буває 3–4 Парнаси. Україна завжди привозить у свою скарбницю Золотого Парнаса, це молоді і дуже талановиті музиканти, які успішно продовжують свою музичну кар'єру, а форум в м. Сяноку і Золотий Парнас для них був першою сходинкою до вершини. Серед них такі успішні піаністи, як Олександр Янкевич, Марта Кузій, Олена Сухорукова, Ростислав Федина, Данило Сасенко, Іван Шемчук, Андрій Дорофєєв, Єгор Бахмут. Ця нагорода дає можливість виступити на сценах багатьох концертних залів в різних країнах, отримувати гонорари за виступи та розширювати панораму своїх виступів. Також багато інших приємних подарунків отримують учасники форуму. За довгі роки проведення форумів наша делегація завжди численно (25–30 осіб) і гідно представлена молодими піаністами – це учні спеціалізованих шкіл, дитячих музичних шкіл, студенти музичних коледжів, музичних

Академії України. Наша молодь має постійну можливість представити творчість українських композиторів в програмі окремого концерту, починаючи від 2011 року ці концерти транслювалися в інтернет-просторі на весь світ.

Впродовж 17 років учасники Форуму вчилися, слухали і спілкувалися з такими видатними музикантами, як Тетяна Шибанова, Ярослав Джевецкий, Анжей Ясінський, Віра Носіна, Урсула Барткевич, Олександра Жвірбліте, Анжей Татарський, Артур Яронь, Філіп Джузіано, Кевін Кеннер, Акіко Ебі, Михайло Воскресенський, Борис Блох, Діна Йоффе, Євген Індіч, Мартін Йепсен, Максиміліан Білецький, Лідія Грихтулувна.

Однією з найцікавіших сторінок форуму є гра учасників Форуму з симфонічним або камерним оркестрами. Така можливість є унікальною і дороговартісною, але вже 10 років поспіль вона існує. Постійним учасником форуму є відомий в Україні та за її межами Львівський Камерний Оркестр «Академія», у складі якого – студенти Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів, Україна). Багаторічними керівниками цього колективу є Народний артист України, професор Артур Микитка (художній керівник і концертмейстер) та Народний артист України, академік, Ігор Пилатюк (диригент). З професійним досвідом та великим ентузіазмом щороку цей оркестр супроводжує молодих солістів на різних концертних майданчиках Польщі, переважна більшість яких вперше виходить на сцену з оркестром; за один Форум це реалізовані концертні програми в 5–6 різних містах. Очевидно, що це складно і для музикантів оркестру, адже щодня грають інші солісти, і програми щодня також змінюються. При цьому потрібно виступати так, щоб публіка не заважила жодних труднощів, а отримала тільки захоплення від виконання і святковий настрій. Звичайно, що для цього необхідна співучасть і організація в роботі дуже багатьох людей. Щоб зіграти з однієї репетиції в день виступу, наприклад, концерт Ф. Шопена, потрібна 100 відсоткова готовність оркестру, соліста і дуже професійна робота оркестру під керівництвом концертмейстера і диригента. Все це завжди наявне, як і позитив та доброзичливість Артура Володимировича Микитки та Ігоря Михайловича Пилатюка щодо солістів. Цікаво і цінно було слухати виступи вже відомих музикантів у супроводі Львівського Камерного Оркестру «Академія», в різні роки це були всесвітньо відомі піаністи М. Воскресенський, В. Носіна,

Ф. Джузіано, А. Татарський, Д. Йоффе. Проведення Форумів щороку збагачувалися різноманітними тематичними та авторськими концертними програмами. Так, в одному фестивальному періоді, могли бути виконані всі концерти Й. С. Баха, Л. ван Бетховена, В. А. Моцарта (вибірково), Ф. Шопена, Ф. Ліста. З симфонічним оркестром Львівської філармонії, під керівництвом Народного артиста України Володимира Сивохіпа були виконані концерти С. Рахманінова і П. Чайковського. Окрему сторінку вже вписаної історії Форуму становила присутність Мирослава Скорика, композитора, Героя України. У 2011 році Маєстро спеціально для форуму написав Сюїту танців на 8 рук, 2 фортепіано і камерного оркестру, а також Концертно для труби, арфи і фортепіано з камерним оркестром. Ці твори з великим успіхом були виконані в концертних програмах Форуму під батудою Мирослава Скорика. Солістами з Львівським Камерним Оркестром «Академія» (керівник і концертмейстер – Артур Микитка, диригент – Ігор Пілатюк) виконано багато творів, створених українським композитором Костянтином Віленським. Звучали переважно твори джазового спрямування, створені ним на відомі теми творів різних композиторів.

Делегація з України на Форумі щорічно налічує до 40 осіб, це учасники: учні та студенти, педагоги музичних шкіл та ВНЗ, учасники конкурсу «Молодий віртуоз». Час, проведений на Форумі, в середовищі/поміж професіоналів – музикантів, видатних піаністів та педагогів з усього світу завжди є надзвичайною і незабутньою подією для всіх причетних. Традиції Міжнародного Форуму «Бєщади без кордонів» невпинно розвиваються і збагачуються. Важливо відзначити, що в цьому величому святі музики є значний вклад українських музикантів. Ми стоїмо на порозі наступного – XVIII Міжнародного Форуму піаністів «Бєщади без кордонів» і з нетерпінням очікуємо на незабутні зустрічі / спілкування, цікаві майстер-класи, надзвичайні концерти і багато нових учасників, і з України зокрема.

Наталія ЗУБКО (Львів, Україна)¹
ORCID: 0000-0002-6608-6543

ХАЛІСА ГУМЕЦЬКА. ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ

Халіса Анатоліївна Гумецька (04.08.1947–02.04.2021) у Львівській музичній академії працювала на двох кафедрах: спеціального фортепіано (1971–1987, 2016–2019) і камерного ансамблю та струнного квартету (1984–2008) і одночасно викладала курс камерного ансамблю в музичній школі-десятирічці ім. С. Крушельницької (1990–2021).

Вихованка школи О. Ейдельмана, Халіса Гумецька продовжувала ідеї свого наставника у власній педагогічній роботі. Одним із головних завдань на її лекціях було відпрацювання якості і краси звуку, збалансованості фактури як піаністичної, так і ансамблю в цілому. Виховувала почуття єдності в учасників ансамблю, що мало виявлятися у спільності образного мислення, вчила працювати разом під час репетицій, яскраво та майстерно виконувати твір під час сценічних виступів.



Леся Деркач і Халіса Гумецька (фото зі стенда кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М. В. Лисенка, 47 ауд.)

¹ Ст. викладач кафедри спеціального фортепіано ЛНМА імені М. В. Лисенка.

Халіса Анатоліївна була блискучою виконавицею: здійснювала активну концертну діяльність містами України та за її межами – Польщі, Австрії, Німеччині. Впродовж життя виступала як ансамблїстка в різних камерних складах: зі скрипкою (з О. Деркач, Л. Чайковською, Т. Шуп’яною, В. Андрієвською, Л. Футорською), з гобоєм (з В. Цайтцом), з флейтою (в ансамблі зі своєю донькою Ю. Гумецькою), зі співаками (Б. Хідченко, Б. Косопудом, Н. Половинкою), у фортепіанному дуеті (зі Л. Спірягіною, В. Вайцнер, Ф. Мацкуляком, М. Гумецькою, Н. Мартиною). Окрема сторінка концертної діяльності Х. Гумецької – це співпраця з концертною агенцією “Inter Art” (Польща), в рамках якої відбулось 180 концертів.

Гра Халіси Гумецької відзначалась використанням різноманітного туше – від легкого, польотного і завжди забарвленого *piano* до насиченого, глибокого і ніколи не форсованого *forte*. Вражав її високий професійний рівень володіння звуком, багатство використання колористичних можливостей у звучанні фортепіано, чуйність у проникливому відтворенні художніх образів, логіка фразування. Усі ці навички вона розвивала і у своїх учнів-піаністів.

Її уроки були сповнені творчої атмосфери: після них хотілось займатися ще більше, вдосконалювати виконання технічно складних місць, відпрацьовувати ведення фрази тощо.

Дозволю собі особисту рефлексію про навчання в класі Халіси Гумецької: завжди емоційно стримана, точна і небагатослівна в рекомендаціях і одночасно надзвичайно натхненна. Чого тільки вартувало бути присутнім в той час, коли вона сідала за фортепіано, щоб відтворити своє бачення виконання твору! Вона настільки заряджала нас на творчі пошуки, що не займатися було неможливим. Жити, грати на інструменті, фантазувати, відчувати, творити – все це було однаково важливим – це ті емоції і бажання, які її учні виносили з класу після лекцій.

Важливим у вихованні музикальності та емоційної витримки у своїх учнів Халіса Анатоліївна вважала процес підготовки до концертного виступу та власне сам виступ. Саме тому вона започаткувала цикл концертів під назвою “Музикуємо разом” (1995–2021, понад 60 концертів). Також вона була авторкою та співавторкою інших музичних проєктів, серед яких: “Музика тисячоліття”, “Молоді композитори України” (2007–2017), “Шлях до майстерності” (2017–2021), “Учні школи – Великій Соломії” (2002–2021).



Виступ Халіси Анатоліївни Гумецької
в концерті студентів її класу
«Музикуємо разом»,
Музично-меморіальний музей Соломії
Крушельницької у Львові, 2000

Згідно з її педагогічним кредо «педагог – найбільш відповідальна “інстанція” в музичному вихованні, а виступ на сцені для учня-виконавця та його педагога – це створення витвору мистецтва, за який вони вдвох несуть відповідальність перед слухачами». Доказом результативності виконавської школи Х. Гумецька вважала успішну концертну діяльність її учнів.

Підтримувала творчі ініціативи своїх учнів. Студенти її класу неодноразово здобували звання лауреатів на міжнародних конкурсах, а випускники продовжували вдосконалювати свою майстерність в аспірантурі по спеціалізації камерно-інструментального виконавства. Виховала цілу плеяду митців-музикантів. Її клас налічує понад 500 випускників. Серед них зустрічаємо прізвища музикантів світового рівня та провідних викладачів музичних закладів України і світу: Надія Величко, Іштван Соланський, Ернест Васишин, Дмитро Онищенко, Петро та Павло Довгань, Наталія Мартинова, Наталія Якимів, Наталія Посікіра, Тарас Демчишин, Габріела Асталаш, Анастасія та Назарій Пилатюк, Федеріко Касік та багато ін.

Багаторічний викладацький досвід піаністки узагальнено в науково-методичних працях Х. Гумецької², виконавсько-педагогічні питання обговорювалися під час проведення міжнародних конференцій³,

² Х. Гумецька – авторка більше 10-ти навчальних програм з курсу камерно-інструментального ансамблю для різних етапів музичного навчання. Також нею були написані *науково-методичні розробки*: «До питання сценічного виховання молодого музиканта» (2009); «Українська камерно-ансамблева музика у педагогічному репертуарі класу камерного ансамблю середньої спеціалізованої музичної школи» (2012).

³ Зокрема, Х. Гумецька представляла Україну в міжнародній організації «Асоціація партнерів з освіти країн центральної та східної Європи».

представлені в науково-методичних публікаціях⁴, висвітлені в статтях присвячених постатям визначних львівських музикантів.

Х. А. Гумецька здобула високе визнання своєї педагогічної діяльності на міжнародному рівні – її запрошували проводити майстер-класи в Австрії (Відень, 2014, 2015), Польщі (Щецин, 2001, 2003, 2005, Гарнув, 1998, Краків), а також у “Європейській академії молодих віртуозів” – в Україні (Львів, 2016), Литві (Вільнюс, 2016), Польщі (Варшава, Пултуск, 2017). Х. Гумецька неодноразово працювала в складі журі українських та міжнародних конкурсів, серед котрих: Szkolny Pianistyczny Konkurs Bachowsky (Щецин, Польща, 2001), The International Competition “XXI Century Art” (Київ-Ворзель, 2005), “Золота троянда” (Львів, 2010), Обласний фортепіанний конкурс учнів мистецьких шкіл Львівщини (2013) та ін. В Україні Х. Гумецька була відзначена почесною грамотою Міністерства культури України (2013), також її було представлено на отримання відзнаки «Заслужений працівник культури України» з нагоди 150-річчя ЛДМА ім. М. В. Лисенка (2003).

Підтвердженням високого рангу педагогічної діяльності Халіси Гумецької були перемоги ансамблів за участі її учнів у багатьох міжнародних та всеукраїнських мистецьких конкурсах. З документів особистого архіву піаністки нам вдалось встановити такі прізвища та нагороди: Олена Гав'юк та Марія Краснюк (*I премія, IV Міжнародний дитячо-юнацький мистецький конкурс “Срібний дзвін”, Ужгород, 2003; II премія, Міжнародний конкурс молодих виконавців “XXI Century Art”, Київ-Ворзель, 2005*), Габрієла Асталаш, Олена Савка та Галина Жук (*I премія, Міжнародний конкурс молодих виконавців “XXI Century Art”, Київ-Ворзель, 2006*), Людмила Краснюк та Христина Цап (*I премія, III Міжнародний молодіжний музичний фестиваль ім. І. Вимера “Золота троянда”, Львів, 2006*), Христина Джурик та Орест Коструба (*Гран-прі, III Міжнародний молодіжний*

⁴ Гумецька Х. М. Крих – ансамбліст // Марія Крих. Портрет піаністки. Львів: Сполом, 2004. С. 49–50.

Халіса Гумецька. Спогади про Олександру Пилипівну Деркач // Леся Деркач – скрипалька, камералістка, педагог у наукових дослідженнях та спогадах / Укладачі Артур Микитка, Ніна Дика, гол. ред. Ігор Пилатюк – Львів: Видавець Тетюк Т. В., 2014. С. 266–268.

Гумецька Х. [Спогади про О. Ейдельмана] // Олександр Ейдельман. Данина шани вчителю. Львів: БаК, 2006. С. 158–160.

музичний фестиваль ім. І. Вимера “Золота троянда”, Львів, 2006), Марія та Надія Приймак (Золота медаль, VI Міжнародний молодіжний музичний фестиваль ім. І. Вимера “Золота троянда”, Львів, 2010), Анастасія Федюк та Дар’я Миронова (I премія, VII Міжнародний молодіжний музичний фестиваль ім. І. Вимера “Золота троянда”, Львів, 2010), Анастасія Музика та Анастасія Мякушко (I премія, Фестиваль-конкурс камерної музики до 170-ліття від дня народження М. Лисенка, Львів, 2012), Валерія Курильчук та Дар’я Ранчишева (III премія, IX Всеукраїнський конкурс “Класичний меридіан”, Київ, 2013; I премія, II Всеукраїнський конкурс камерних ансамблів та квартетів, Львів, 2013), Ольга Семчишин та Марта Соболев (диплом, I Всеукраїнський конкурс камерних ансамблів ім. В. П. Повзуна, Одеса, 2014), Єлизавета Зубенко, Тарас Бервецький та Анастасія Мокрик (I премія, III Всеукраїнський конкурс камерних ансамблів ім. В. П. Повзуна, Одеса, 2018), Анастасія Сокрута та Софія Шохіна (II премія, III Всеукраїнський конкурс камерних ансамблів ім. В. П. Повзуна, Одеса, 2018), С. Шохіна та А. Сокрута (I премія, відзнака за інтерпретацію камерної сонати Л. ван Бетовена, Конкурс камерних ансамблів ім. О. Деркач, Львів, 2019), А. Коленко та М. Засядкович (II премія, Конкурс камерних ансамблів ім. О. Деркач, Львів, 2019), Ю. Курпіта та Д. Антонюк (III премія, Конкурс камерних ансамблів ім. О. Деркач, Львів, 2019). Окрім того серед архівних документів Х. А. Гумецької знаходимо Подяки та Дипломи за підготовку студентів до конкурсів: Міжнародний конкурс “XXI Century Art” (Київ-Ворзель, 2001), IV Міжнародний молодіжний музичний фестиваль ім. І. Вимера “Золота троянда” (Львів, 2007), Фестиваль-конкурс ім. С. Крушельницької (Львів, 2011), Міжнародний конкурс молодих виконавців (Клайпеда, Литва, 2013), “Feurich-Virtuoz” (Львів, 2018), а також за підготовку учнів до концерту в Бельведерському палаці – садибі Президента Польщі (Варшава, 2017).

Халіса Анатоліївна Гумецька була вірна любові до музики та педагогіки. Її останній концертний виступ відбувся 13.12.2019 р. на сцені Малого залу Львівського державного музичного ліцею імені Соломії Крушельницької, де Х. Гумецька разом з Н. Мартиною виконали Фантазію *f-moll* Ф. Шуберта для фортепіано в 4 руки.

АЛЬТОВА СОНАТА op.72 ВАЛЕНТИНА БІБІКА ЯК ЗРАЗОК МОНОЛОГІЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ В КАМЕРНІЙ МУЗИЦІ

Монологічний тип сонатної драматургії відображає прагнення композиторів другої половини ХХ століття відтворити психологічно багатовимірну, переважно суб'єктивну образну сферу. До такої типологічної групи можна віднести сонати В. Степурка, С. Беринського, В. Бібіка, Д. Шостаковича, Б. Фроляк. Кожен із цих творів виявляє модифікацію, а іноді й цілковите заперечення структурно-семантичного інваріанту. Щоразу перед нами постає наново побудована жанрова, концептуальна, структурна модель, що породжує оригінальний «образ» сучасної камерно-ансамблевої драматургії, де монологічність означає істотне послаблення конфліктного начала на користь контрасту доповнення. Мовою «від першої особи» зумовлена поява «тихих» прологів, завершень, кульмінацій. Безпосереднє відтворення слова автора найчастіше призводить до наскрізного типу музичного розгортання. Показовим є інтонаційне мелодичне наповнення, що часто концентрує типово романтичні ідіоми: півтонові оспівування, інтонації «зітхання», ламентатії тощо. Авторів надихає образ «Людини рефлектуючої» з усіма нюансами її відчуттів та переживань.

Соната для альту і фортепіано op. 72 Валентина Бібіка написана на межі 80–90-х років ХХ ст.. Напрочуд оригінальною є «семантична партитура» (В. Медушевський) Альтової сонати. В її основі – художній аналіз складного буття внутрішнього «я». Процес розгортання заснований на протиставленні упорядкованого, стійкого хаотичному, миттєвому, інтуїтивному. Логос дискретності змагається з логосом континуальності. Виразне і чітке висловлювання чергується з ледь вловимими натяками, швидко зникаючими імпульсами. Звідси – контрастна двохелементність драматургії.

Принцип формотворення, характерний для драматургії лірико-емоційного змісту – «нанизування епізодів довгого нагнітання» (вислів С. Павлишин), органічно поєднується з принципами контрастної

¹ Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

циклічності. Загалом синтез протилежних властивостей та ознак характеризує різні рівні художньої системи аналізованого твору: поєднання речитативності та кантіленності в партії солюючого інструмента, тонального і атонального способів звукоорганізації, а відтак – сплав сучасної й традиційної лексики.

Розподіл функцій між альтом і фортепіано базується на їх природних властивостях. Єдине ціле створюється без механічних перенесень матеріалу з однієї партії в іншу, без спрощених контрапунктичних перестановок, дублювань та тембрових підмін. В. Бібік ніби заощаджує виразові засоби: безперервність динамічних і ледь помітних тембрових відхилень, поліритмічне співіснування ліній, примхлива нерегулярна ритміка, елементи сонористичної просторовості – усе це покликане віддзеркалити стан медитації і чітко вказує на зв'язок твору з поетикою неоромантизму. Найсуттєвішою відмінністю від традиційної контрастно-симетричної циклічності є абсолютна рівноцінність усіх трьох розділів без наділення будь-якого з них функцією драматургічного центру.

Попри гостроту психологічних переживань, зміст Альтової сонати В. Бібіка є достатньо типовим для творів медитативного плану: йдеться про подолання особистісної екзистенції об'єктивними законами Буття, його безмежною всеохоплюючою силою. Семантика альта наділяється вищою простотою та прозорістю, властивими лише зрілим Майстрам, що досягнули мудрості і досвід, знайшли в собі сили або цілком відмовитися від спокуси екстремальних технік авангардизму, або використовувати їх вельми обмежено і доречно. Партія соліста «розтягується» лінійно за рахунок зупинок-визвучувань, довгих вслуховувань у численні відлуння окремих звуків, внаслідок чого структурна цілісність залишається поза межами можливостей суб'єктивної свідомості. Подібне завершення сприймається як умиротворення, світло надії, зупинка на краю безодні.

Медитативність, споглядальність – не тимчасові стани, вони перетворюються у свідомо обрану життєву та мистецьку позицію. Континуальність монологів солюючого альта призводить до практично безперервної задіяності струнного інструмента, який неухильно веде свою лінію, не зливаючись із загальним потоком звучання. Пошук внутрішньої гармонії та гармонії зі світом нерідко призводить до ситуації відкритого драматизму.

ОСОБЛИВОСТІ КАМЕРНОГО МУЗИКУВАННЯ В СТАРШИХ КЛАСАХ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ

В епоху панування стилів Бароко та Класицизму в більшості країн Європи навчали не вузьких фахівців-музикантів, а спеціалістів широкого профілю, здатних грати на різноманітних музичних інструментах, створювати музику, переклади для різних за складом інструментальних ансамблів, викладати. Ця цілісність навчання передбачала достатньо дієвий ефект викладання, вела до засвоєння учнями доволі широкого кола професійних вмінь, знань та навичок. У подальші епохи, коли навчання почали обмежувати вузько спеціалізованим характером, замикаючись у жорстких рамках певного фаху, зводячи його до формування ремісничих вмінь та навичок – це, звичайно, не могло не відобразитися на відчутних втратах у розвитку музичних якостей учня. Сповільнювався внутрішній, духовний ріст учнів, гальмувався розвиток їхньої загальної культури, професійного інтелекту, ерудиції, фантазії, уяви.

В останні роки ХХ століття нова генерація висококваліфікованих педагогів наголошує на необхідності зміни наявної парадигми професійної музичної освіти. Все частіше йде мова про впровадження в музичну педагогіку особистісно-орієнтованого підходу. Відтак, починаємо спостерігати поступовий перехід у музичній педагогіці від монологу до діалогу. Саме діалог як основа пошуку порозуміння між індивідами дозволяє учасникам навчального процесу усвідомлювати свою приналежність до усіх деталей цього процесу. Діалог завжди допомагає усувати вияви відчуження, егоїзму, замкнутості. Центром сучасної музичної педагогіки стає учень, а головним завданням – його усебічний розвиток. І саме гра в камерному ансамблі відіграє чи не провідну роль у такому важливому процесі.

Камерний ансамбль – один із найскладніших видів виконавського мистецтва. Не випадково долучення до цього виду музикування починається переважно на середній ланці професійної музичної освіти. Але сучасні зрушення у свідомості педагогічної спільноти та зростання у концертній практиці ролі камерного ансамблю довели необхідність його впровадження у діяльність початкових музичних навчальних закладів.

Значна кількість видатних спеціалістів, зокрема С. Майкапар, вказували на необхідність залучати до ансамблевого музикування дітей

¹ Викладач фортепіано Львівської музичної школи № 2.

від середнього шкільного віку. Але відсутність в ансамблевому репертуарі творів, які могли бути доступними юним музикантам, привела до відтермінування початку колективного музикування дітей, допоки їхня інструментальна техніка не досягала рівня, що дозволяв їм впоратися з технічними завданнями традиційного камерного репертуару.

Нині застосовуються спроби «наблизити» камерний репертуар до учнів музичних шкіл та шкіл мистецтв. Для вирішення проблеми з вибором репертуару видавництва в різних країнах світу підготували Хрестоматії, в яких підібрані окремі частини камерно-ансамблевих творів розмаїтих стилів та жанрів, доступні для виконання у середніх та старших класах музичної школи. Серед українських видань, зокрема стосовно фортепіанного ансамблю, варто звернути увагу на такі збірники: «Заграймо удвох» в упорядкуванні Наталії Шимши, «Альбом юного піаніста» в упорядкуванні Олени Колесник та Світлани Лещук, «П'єси та ансамблі для фортепіано» Людмили Шукайло в редакції Валентини Шукайло, «Українські народні пісні у записах П. Г. Тичини» для фортепіано у дві та чотири руки в обробці Геннадія Саська, «Казкове фортепіано» – ансамблі в чотири руки Анастасії Кьомлікової, «Ансамблі для фортепіано» в упорядкуванні Л. Л. Фундилер, «Хочу грати на роялі» в упорядкуванні Наталії Гриднєвої, Журнал «Музична школа», випуск 50, 69, 70: фортепіанні естрадні та джазові ансамблі для старших класів музичних шкіл і училищ в упорядкуванні Г. Краснощока.

Ансамблеве виконавство – складний та багатогранний процес, що потребує від музикантів специфічних ансамблевих виконавських якостей, які розкриваються лише в умовах спільного музикування. Особливо це важливо для учнів-піаністів. Музиканти іншого фаху, поряд з навчанням на своєму інструменті, з раннього віку навчаються виступати з концертмейстером та працюють в оркестровому класі, де їх залучають до досягнення спільної загальної музичної мети. Піаністи, беручи до уваги специфіку свого інструмента, в основному працюють індивідуально та звикають до такої системи занять, вважаючи її єдиною та неповторною.

Творче спілкування музикантів у процесі виконання незвично збагачує юного артиста, дає можливість покращити своє виконання, надати йому переконливішу виразність. У процесі ансамблевого музикування розвиваються і такі якості, як почуття міри, відчуття звукової перспективи, підвищена увага до поліфонічного боку виконання, що стає надзвичайно корисним уже в старших класах мистецьких шкіл.

ЗГАДУЮЧИ ПРО ШАНІСТКУ ДАРІЮ ФІЛАРЕТІВНУ КОЛЕССУ-ЗАЛЄСЬКУ

Мистецька атмосфера, яка панувала у Львівській консерваторії 60-х років ХХ ст. відтворюється в пам'яті, згадуючи Дарію Філаретівну Залєську. Тут працювала когорта викладачів, які здобули освіту в провідних музичних закладах Європи – Дарія Філаретівна, зокрема, навчалася у Відні. Всі вони надзвичайно цінували людські стосунки: чемність у відносинах між колегами, толерантність до іншої думки, повагу до особистості. Приємно було спостерігати, як вітались професори – усміхаючись, галантно знімаючи капелюха, відкриваючи двері, не лише перед дамами, але й один перед одним. Ніби не варті уваги дрібниці, проте саме в такій атмосфері плекалось мистецтво музики і культура спілкування.

Дарія Філаретівна керувала кафедрою камерного ансамблю, багатонаціональною за складом педагогів – випускників різних консерваторій колишнього «союзу». Атмосфера професіоналізму, доброзичливості, толерантності сприяла творчості викладачів, концертмейстерів та студентів, для яких кожен виступ проходив з відчуттям свята.

Навчальні плани були ретельно сформовані кафедрою і мали на меті поступове і послідовне вивчення творів різних епох і стилів. Студенти знайомилися з камерною музикою на опусах віденських класиків – Гайдна, Моцарта, Бетховена, романтиків, а відтак – композиторів ХХ ст. Також ми опрацьовували та популяризували ще неопубліковані праці наших викладачів – Анджея Нікодемівича, Мирослава Корчинського та ін.

Під час занять Дарія Філаретівна прискіпливо ставилася до інтерпретації розучуваного нотного тексту, додаткових позначок, змістовних пауз. Маючи чудове почуття гумору, вона жартувала, що *«пауза, то не дірка в панчосі»*. Перфектно володіючи німецькою мовою, завжди перекладала нам ремарки в німецьких та австрійських музичних виданнях, якими була багата консерваторська бібліотека.

¹ Заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри скрипки ЛНМА імені М. В. Лисенка.



*Дарія Колесса-Залеська,
1930-ті роки*



*Урок гармонії
в Нестора Нижанківського.
1930-і роки.*



*Прага, біля консерваторії.
Сидить зліва – Микола Колесса, стоїть над ним – Дарія Колесса.*

Працюючи над циклічними творами, професорка зосереджувала нашу увагу на відповідності форми і змісту, призначення і характеру кожної частини циклу. Специфіка виконання штрихів, їх узгодження між окремими інструментами, інтонування, будова фрази і форми в цілому – усе мало підпорядковуватись стилістиці виконуваного твору.

Важливою подією в моєму житті стало запрошення Дарії Філаретівни працювати концертмейстром-ілюстратором на ввіреній їй кафедрі. Особливість ситуації полягала в тому, що я була студенткою лише другого курсу. Це було приємною несподіванкою і в подальшому стало добрим професійним вишколом. Працюючи в класах Дарії Залеської, Іди Поляк, Лілії Онищенко, Лідії Цьокан, я ознайомила з великою палітрою творів, а також з методами викладання, характерними для камерного музикування. В майбутньому все це знадобилось в педагогічній роботі.

Тепло згадуються мені приватні розмови з улюбленою професоркою, яка давала мудрі життєві поради і з якою я мала честь спілкуватися впродовж довгих років.



*Професор Дарія Філаретівна
Колесса-Залеська
і Роксоляна Залеська
[позаду справа]
(Вшанування 120-річчя
від дня народження
Філарета Колесси, 1991 р.)*

ВІДКРИТТЯ ЗАБУТИХ ТВОРІВ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Нині виникла необхідність перегляду репертуару з камерного ансамблю. Урізноманітнити і збагатити його список можливо як за рахунок творів сучасних авторів, так і відкриттям незаслужено забутих яскравих ансамблевих опусів. Однією з таких «знахідок» став фортепіанний квартет ор. 22 До мажор Й. В. Вільмса. Творчість нідерландського композитора німецького походження – Йоганна Вільгельма Вільмса (1772–1846) концентрується здебільшого на інструментальній музиці. Незважаючи на це, міжнародне визнання він отримав за авторство патріотичної пісні, яка була гімном Нідерландів впродовж 117 років від 1815 до 1932 років.

Із деяких джерел стало відомо про інші його досягнення в галузі камерної музики – сонати для фортепіано, скрипки та фортепіано, флейти та фортепіано; два струнних квартети, два фортепіанних квартети, три сонати для фортепіано в чотири руки.

Свого часу Йоганн Вільгельм Вільмс був дуже відомий композитор, однак після його смерті, його твори виконувалися все рідше, а згодом про композитора забули. На початку XXI століття дослідники знову зацікавилися творчістю сучасників Л. ван Бетховена, про це свідчать записи на дисках у 2003 році двох симфоній – Шостої та Сьомої у інтерпретації Кельнського симфонічного оркестру фірми *Deutsche Grammophon*, а також запису двох сонат для фортепіано в чотири руки (ор. 31 та ор. 41), і двох фортепіанних квартетів (ор. 22 та ор. 30) в Youtube.

Людина з неабиякими здібностями та цілеспрямованим характером Й. Вільмс мав насичене та цікаве життя. У віці двадцяти років він переїжджає з маленького містечка Вітцхельден до Амстердама, самостійно навчається грі на флейті та завдяки цьому працює у декількох оркестрах флейтистом. Батько та старший брат навчили майбутнього композитора основ композиції та гри на фортепіано.

¹ Доцент, професор кафедри камерного ансамблю Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Мабуть природні дані – віртуозність пальцевої техніки (що дозвогло юнакові опанувати духовий інструмент), піаністична свобода, артистизм – дозволили йому посісти гідне місце у музичному колі столиці. Саме Й. Вільмсу довіряли сольовати у прем'єрах фортепіанних концертів В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена. Окрім виконавчої діяльності, композитор також був педагогом та громадським діячем. Він навчав гри на фортепіано студентів Нідерландської королівської академії, писав статті до «Музичної газети», висвітлюючи популярність голландської музики.

Перші двадцять років свого життя в Амстердамі Й. Вільмс присвятив камерній музиці. Проаналізуємо кuartети для скрипки, альту, віолончелі та фортепіано, які були створені в цей час. У камерній творчості відтворилася майстерність Й. Вільмса як композитора–інструменталіста. Його дуже цінували сучасники. Фортепіанні кuartети ор. 22 та ор. 30 були видані в 1808 и 1812 роках. У цих творах відчутні класичні традиції Л. ван Бетховена, водночас, музична тканина насичена віртуозними труднощами, які були притаманні композиторам раннього романтизму. Обидва кuartети досить об'ємні та у виконанні тривають приблизно пів години. У цих творах фортепіано має ведучі позиції, водночас Струнне тріо дублює основні теми, перегукується із ними та додатково прикрашає тембровою різноманітністю. Подібну диференціацію партій між фортепіано та струнним тріо можна простежувати у фортепіанних кuartетах: дво-частинному циклі Ф. Шуберта «*Adagio et Rondo*», а також у чотирьохчастинному Першому кuartеті Ф. Мендельсона.

Фортепіанний кuartет ор. 22 До мажор – це цикл з чотирьох частин. Найзначнішими за обсягом та насиченістю віртуозною фантазією є перша частина – *Allegro*, типово класичне сонатне алегро; та фінал – *Polonez*, створений у рондо-сонатній формі. У них фортепіанна фактура рясніє розсипом пассажів у паралельному та протилежному рухові в партіях обох рук, ламаними октавами, трелями та різноманітними прикрасами (форшлагами: закресленими та не закресленими; мордентами). Друга частина – *Adagio* зацікавлює світлою лірикою та ніжними мелодіями. Третя – *Scherzo*, найкоротша та приваблива частина. Її музична виразність зароджується в лендлері і передбачає танцювальні мініатюри Ф. Шуберта.

Музика трьохчастинного квартету ор. 30 Фа мажор наповнена драматичністю та експресією. Емоційна виразність підкріплена хроматичними модуляціями гармонічних змін. Це риси, властиві творчості Вебера та Шуберта.

Дуже цікавою та нетиповою для сучасних виконавців є відсутність у виданнях квартетів партитури твору в нотах фортепіанної партії. На початковому етапі роботи над музичним твором це завдає координаційні труднощі.

Впевнена, що включення у педагогічний репертуар камерних творів Й. Вільмса подарує виконавцям приємні миті спілкування із якісною та чарівною музикою, а також, сприятиме подальшому збагаченню віртуозних здібностей піаніста та пошуку багатоплановості тембрової виразності струнного тріо в балансі звучання всього ансамблю.

Література

1. Бохум, 10 января 2001. «Вильмс Иоганн Вильгельм». Новый словарь музыки и музыкантов Grove, изд. С. Сэди и Дж. Тиррелл. Лондон: Макмиллан. ISBN-56159-239-0
 2. Харківські асамблеї. Міжнародний музичний фестиваль 1994 р. «Ф. Мендельсон-Бартольдї та просвітництво». Збірка матеріалів / Упорядник Г. І. Ганзбург. Харків, 1994. 148 с.
-

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ДУЕТ ОЛЕКСАНДРА ДЕРКАЧ – ТЕТЯНА ЛАГОЛА

Особливе місце у творчій біографії Олександри Деркач посідала камерно-інструментальна музика. Вона була учасницею різноманітних інструментальних складів, де її партнерами виступали переважно педагоги Львівської консерваторії. Тому не випадково доля звела її з піаністкою Тетяною Лаголою, яка вже на той час була відомою концертмейстеркою тріо сестер Байко, працювала концертмейстером у “Дударіку” та мала педагогічні години у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка. А ще, на мою думку, їх поєднала любов на української музики. Адже і Олександра Деркач, і Тетяна Лагола були активними пропагандистами української музики та першовиконавицями багатьох творів українських композиторів. У їхньому спільному репертуарі, як засвідчили матеріали домашнього архіву Тетяни Лаголи, були такі твори: С. Людкевич – Соната, Ноктюрн, Чабарашка, Романс, Арієтта зі скрипкового концерту, Колискова, Тихий спомин, Роздум; А. Кос-Анатольський – Романс, Поема, Закарпатська рапсодія, Роздум; А. Солтис – На полонині, Танок; Р. Сімович – Колискова, Танець горобчиків; М. Скорик – Вальс-танець, Колискова (обр. Б. Каськіва). Їх творча співпраця тривала протягом 1970-х років і увінчалася записами численних телепередач та спільними виступами на концертах. На той час (1972 р.) кафедра камерного ансамблю та кафедра концертмейстерства відокремилися в окремі підрозділи, і Олександра Деркач стала завідувачкою кафедри камерного ансамблю, а Тетяна Лагола була поки викладачем кафедри концертмейстерства (завідувачкою кафедри концертмейстерства вона стане від 1983 до 1992 рр.)

Найвагоміше місце у їх творчому дуеті посідали твори С. Людкевича. Про це свідчить їх участь у Камерному концерті з творів С. П. Людкевича, який відбувся 6 травня 1979 року у Великому залі Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка. Вступне слово виголосила кандидат філологічних наук, доцент Роксоляна Зорівчак.

¹ Доцент, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка.

У першому відділі професор Олександра Деркач та доцент Тетяна Лагола виконали Сонату для скрипки та фортепіано у трьох частинах та Арієтту зі Скрипкового концерту; у другому відділі прозвучали вокальні твори, які виконали Лауреат 1-го Республіканського конкурсу вокалістів конкурсу ім. Миколи Лисенка (Київ, 1962), Заслужена артистка України, доцент Людмила Жилкіна та доцент Тетяна Лагола.



Камерно-інструментальний дует – Олександра Деркач і Тетяна Лагола

У рецензії З. Максименко на цей концерт читаємо: *«Треба віддати належне тому, як добре Т. Лагола підбрала програму, з яким умінням була побудована вся “архітектура” концерту, як цікаво були розставлені твори, щодо їхньої темподинаміки, тональностей,*

розташуванні поетичного тексту, а також було показано ряд творів, які рідко виконуються. Першою прозвучала Соната для скрипки та фортепіано у трьох частинах. Перша частина сонати сповнена героїки та рішучості. Її музиканти виконали виразно, з настроєм, чітко окреслено по формі. Друга частина сонати лірична за настроєм, сповнена народних інтонацій, нагадує колицкову пісню. Ця частина була виконана обома виконавцями з великою теплою, щирістю, цікаво тембрально, вирізнялась прекрасними звуковими співвідношеннями. Третя частина написана композитором у характері народного танцю коломийки. Ця частина була виконана на високому професійному рівні.

Та вже в наступному творі, Арієтті для скрипки та фортепіано, фортепіанне туше Т. Лаголи набрало надзвичайної краси і глибини. Дуже виразно провела велику фортепіанну прелюдію Тетяна Ярославівна, тут все було наповнене благородством звучання скорботних роздумів. І дуже чуйно, виразно почала перегукуватися із фортепіано і вести далі свою сумну розповідь скрипка О. Деркач. Вони максимально відтворили настрій, що можна охарактеризувати словами з вірша Івана Франка “тільки дума не весела мов жебрак по душах ходить...”» (за матеріалами з приватного архіву Т. Лаголи).

Отже успішна творча співпраця Олександри Деркач та Тетяни Лаголи велася з просвітницькою метою і внесла свій вагомий вклад у розвиток і популяризацію української музики у 1970-х роках.

ТЕМБРАЛЬНО-СОНОРИСТИЧНІ ВЛАСТИВОСТІ ВОКАЛЬНОГО СПІВУ У ТВОРАХ КАМЕРНОГО ТА СИМФОНІЧНОГО ЖАНРІВ (за матеріалами інтерв'ю з професором Юрієм Луцівим)

Під час своїх уроків професор Юрій Луців часто наголошував, що диригент повинен бути ерудованим і знати відмінність вокального звукоутворення в залежності від стилів і жанру. Образно кажучи, камерний і оперний спів можна порівняти, як акварель і олійну роботу в живопису. По-іншому виконується Гайдн, Глюк, Монтеверді, а інакше романтики – Чайковський, Вагнер, Верді. Навіть у виконанні Вагнера і Верді є стилістичні відмінності, хоч вони обидва сучасники та композитори-романтики.

Опера як велика форма може привіюватися до художнього письма олією, де є великі мазки. Ми слухаємо і сприймаємо оперу з віддалі, як синтетичне мистецтво, як одне ціле з дистансу: звук, танці, декорації, костюми... А кожен дистанс вимагає більш випуклої техніки.

Камерний спів виконується, як правило, у менших приміщеннях, (досить не грамотно, коли у великих залах), де дистанція більша. Основа камерного співу – це тісне поєднання слова з музикою. Коли будова фрази в опері ширша за обсягом, діапазоном та звуковою амплітудою, і співається, в основному, досить великим «оперним» звуком, то в камерному співі найважливішим і найбільш дієвим є уміле поєднання слова і музики. Тому фразу камерного співу можна привіювати до акварелі або рисунку. Через те, як правило, у виконанні камерних творів найбільша увага приділяється не *pleno voce*, а *mezzo* і *sotto voce* з перевагою нюансів *p*, *pp* і дуже старанним детальним відпрацюванням



Юрій Луців

¹ Старший викладач кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування ЛНМА імені М. В. Лисенка, пошукувач кафедри історії музики. Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Тереса Лешеківна Мазепа.

музичних фраз, мотивів, субмотивів. Інколи у романсах субмотив має не менше значення, ніж велика фраза в опері.

Естрада – це зовсім інший жанр, який, як правило, співається під мікрофон, що дає можливість надзвичайного гнучкого інтиму і великі можливості виразових засобів, бо може бути майже шепіт. Мікрофон вимагає великого вміння модуляції голосом. Співати у мікрофон – не легко! Це особлива наука. Спів у мікрофон в опері ПРОСТО для підсилення звуку співаків не повинен використовуватися. Проте, цей засіб можна застосувати для створення особливих ефектів. Наприклад, в опері «Золотий обруч» Б. Лятошинського за твором Івана Франка «Захар Беркут» є картина нападу селян на укріплене помістя Тугара Вовка. В кривавій боротьбі загинуло багато воїнів і селян, а всі вони – русичі. Над полем битви звучить скорботна пісня Маври (одна з дійових осіб), яка оплакує загиблих у боротьбі. На думку Юрія Луцтва, пісня Маври була мало образною для такої картини, тому він запропонував використати тут спів солістки у мікрофон з великим посиленням звуку і засобом реверберації (динаміки були розташовані високо під куполом сцени). Це дало величезний об'єм звуку і колосальний ефект скорботного плачу-голосіння Матері, що оплакує жертви братовбивчої боротьби.

Такий звуковий ефект дуже добре поєднувався з геніально написаною (на горизонті) художником Євгеном Лисиком картиною жінки-матері, що голосить над жертвами цієї жакливної війни. Професор пригадує, що довелося досить довго працювати зі солісткою, щоб знайти, на якій відстані тримати мікрофон і з якою силою відтворювати звук.

У своїй оперній практиці Маестро ніколи не виконував спектаклі під мікрофон як прийом покращення акустики. Але як певний образ, засіб, як певна ідея – мікрофон заслуговує на увагу. В опері «Залізний дім» прибалтійського композитора Тамберга теж використовувався мікрофон. Залізний дім – це корабель, за сюжетом він прибував до екзотичного порту, і дія відбувається в кафе. Тут звучать танці танго, румба, які композитор інструментував під естраду. Саме тут було знайдено застосування співу в мікрофон, як атрибут естрадного співу. Використовували мікрофон ще в балеті «Орися» А. Кос-Анатольського, де ціла дія відбувається в кафе «Шантан». А. Кос-Анатольський знав симфоджаз і з легкістю писав у цьому стилі.

Знання стилю – це одна з важливих складових, що допомагає диригенту правильно відтворити образ та епоху. В оперній практиці доводиться використовувати і манеру естрадного виконання.

**КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА
МОРІСА РАВЕЛЯ ЯК ОСНОВА ДРАМАТУРГІЇ
ФІЛЬМУ «СЕРЦЕ ВЗИМКУ»**

Перша половина ХХ століття принесла нові реалії у розвиток європейської музичної культури. Відображення нової історичної реальності, в якій стрімкий технічний прогрес і драматичність воєнних протистоянь створювали нові проблеми у формуванні світогляду особистості, викликало активне формування нових стилів у мистецтві і, зокрема, в музиці, що отримало назву епохи модернізму. Композитори створювали нові підходи, з одного боку, як оновлення стилів, напрацьованих у попередній музичній практиці – неокласицизм та неоромантизм, а з іншого – як знаходження нових форм та новаторських виражальних засобів – імпресіонізм та додекафонія.

Яскравим представником стилю імпресіонізму був видатний французький композитор Моріс Равель (1875–1937). У своїй творчості він поєднав новаторське використання тембрів у синтезі з напруженою дисонансною гармонією, екзотичну ритміку з поліфонією різних метричних формул, лади та інтонації баскського фольклору з елементами джазу.

Активний період його творчості співпав з розвитком німого кінематографу. Звукове кіно з'явилося у 1927 році, і композитор не працював у сфері музики для кіно. Але надзвичайна активна пульсація та образна багатогранність його музики приваблює багатьох кінематографістів: магнетична мелодія «Болеро» звучить у понад півтори сотнях фільмів, серед яких «Сталкер» (1979), «Магнолія» (1999), «Секретний агент» (2016), «Едді "Орел"» (2016), «Магія місячного світла» (2014), фрагменти з балету «Дафніс і Хлоя» у фільмах «Американський перевертень в Парижі» (1997), «Загублене місто Z» (2016), Концерт для фортепіано з оркестром у фільмі «Вічність» (2016), Пavana на смерть інфанти у стрічках «Бердмен» (2014), «Темний лицар: Відродження легенди» (2012), «Моя матінка Гуска» у фільмі

¹ В.о. професора кафедри камерного ансамблю НМАУ імені П. І. Чайковського.

«Фатальна пристрасть». Серед фільмів, в яких звучить музика М. Равеля, французський фільм 1992 року «Серце взимку» ("Un coeur en hiver"), чи в іншому перекладі «Крижане серце», займає особливе місце. В ньому камерно-інструментальна музика композитора пронизує всі шари кінематографічного дійства. Основна сюжетна лінія висвітлює процес підготовки до запису на радіо Фортепіанного тріо, присвяченого Анрі Жедальжу, Сонати для скрипки та віолончелі, присвяченій Клоду Дебюссі та Сонати для скрипки та фортепіано Соль мажор, присвяченій Елен Журдан Моранж.

Сценаристи Клод Соте (він і режисер фільму), Жак Фьєскі, Ів Ульман та Жером Тоннер у цьому на перший погляд простому сюжеті розкривають багатомірну атмосферу духовного життя Франції кінця ХХ століття. Глядач поринає у багатопланове тематичне сплетіння: це суперечливі обговорення стильових цінностей музики, тема перфекціонізму майстерності у багатьох вимірах, проблеми співіснування поколінь, трагічність людського життя і, головне, тонка психологічна драма кохання і дружби головних героїв.

Камерно-інструментальна музика стає психологічним підтекстом, який розкриває глядачу складні мотиви взаємовідносин скрипальки Камілли та скрипкових майстрів, друзів Стефана та Максима. На початкових тітрах звучить фрагмент першої частини Тріо, в якому поєднуються пасторальна головна партія і стрімко злітаюча до кульмінації зв'язуюча. В сцені репетиції Сонати для двох споріднених за принципом звуковидобування інструментів – скрипки та віолончелі, на яку Максим, коханий Камілли, приводить свого друга Стефана, Камілла постійно відчуває фальш у сполученні інструментів, у неї немов би виникають сумніви у щирості своїх відносин з Максимом. На репетиції Тріо, коли Стефан приносить відремонтовану скрипку Камілли, постійно повторюється лірична побічна партія першої частини, що з кожним разом звучить все ніжніше і символізує зародження почуттів Камілли і Стефана. Гра Камілли для Стефана Блюза з Сонати для скрипки та фортепіано Соль мажор, в якому М. Равель буде фактуру на джазовому стандарті пісні Дж. Гершвіна «Коханий мій» ("The Man I Love"), стає зізнання у коханні, що передано не словами, а музикою. Звучання Пантума – Другої частини Тріо – з контрастом швидкої токкатної теми та яскравого вихреподібного вальсу знаменує загострення почуттів Камілли, Стефана і Максима. Сцена запису на радіо стрімкого фіналу Сонати

для скрипки і фортепіано стає кульмінаційною точкою розвитку, після якої катастрофічно обриваються основні ниті, що пов'язують головних героїв і їх оточення. В наступних сценах музика не звучить, що символізує повну втрату духовних взаємов'язків діючих осіб. Лише в останній сцені прощання з Стефаном, в якій відновлюється спілкування Камілли та Максима, звучить пасторальна головна тема Тріо, яка продовжується прозорим звучанням побічної, що сприймається як ніжна згадка про нездійснену мрію.

Цей фільм отримав багато нагород, серед яких Премія Сезар (1993) за кращу режисуру. Нагородами відмічені чудові актори: Емманюель Беар (Камілла), Даніель Отей (Стефан), і Андре Дюссольє (Максим). Також цей фільм номінувався на Премію за кращий звук завдяки музикантам – скрипалю Жан Жаку Канторову (батьку піаніста Олександра Канторова), віолончелістці Кейт Харрі, піаністу Говарду Шеллі, які виконували камерні твори М. Равеля, та звукооператорам П'єру Ленуару та Жан-Полю Лубльє.

Починаючи працювати над інтерпретацією камерно-інструментальних творів, виконавці завжди цікавляться традиціями виконавства, але майже не звертають увагу на історію буття цих творів у медійному просторі, що в наш час є важливою складовою музичної культури. На прикладі фільму «Серце взимку» вимальовується великий потенціал та багатогранність функцій камерно-інструментальної музики, яка може ставати основою драматургії і додавати змісту багатозначущу асоціативну ауру.

Література

1. Моріс Равель: біографія, цікаві факти, відео, творчість. – <https://uk.porish.info.>mauric...>
-

ДЗВЕНИСЛАВА ЛЕВИЦЬКА-СТЕРНЮК: ПАЛІТРА КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА

Камерна музика – особлива й вишукана частина художньої спадщини різних епох, важлива сфера творчих устремлінь композиторів-класиків і сучасних авторів. Виховання універсальних музикантів ансамблів, які здатні вибудовувати міжкультурний діалог на сучасному етапі й вивчення традицій та розкриття діяльності яскравих постатей української камерної музики – композиторів і виконавців як минулого, так і сьогодення, стали пріоритетними і вибудовують можливості подальшого розвитку жанру.

Камерно-ансамблеве виконавство було важливою сторінкою творчої діяльності Дзвенислави Левицької (в заміжжі Стернюк). Піаністка майстерно поєднувала сольне і ансамблеве виконавство з плідною педагогічною працею. Уродженка мальовничої Коломийщини (нар. 29 червня 1934 – пом. 15 лютого 1994 року) побачила світ в українській інтелігентній родині, в якій музика і народне мистецтво були джерелом натхнення і виховання. Грунтовну музичну освіту Д. Левицька-Стернюк здобула в Коломийській музичній школі (клас фортепіано Євстахії Ласійчук – вихованки фортепіанного класу Василя Барвінського у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові), Львівському музичному училищі ім. М. Шашкевича (сьогодні ім. С. Людкевича) у відомої піаністки-педагога Володимири Божейко (навчалася у О. Окуневської та Е. Зауера і А. Кессісоглу у Віденській музичній академії) [1, 73], згодом у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка (клас фортепіано Людмили Уманської – учениці Н. Гольденберг, А. Янкелевича, С. Фейнберга і А. Гедіке та Олега Криштальського – вихованця В. Барвінського, Г. Левицької, Л. Уманської і С. Фейнберга). Молодій талановитій виконавиці вдавалося вже з третього курсу консерваторії успішно поєднувати навчання з концертмейстерською працею (від 1955) у цьому навчальному закладі. Важливо, що виконавське мистецтво студентки консерваторії

¹ Доцент, доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки факультету початкової освіти та мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

помітив відомий композитор А. Кос-Анатольський, який у 1955 році присвятив Дзвениславі Левицькій чудовий мелодійний віртуозний фортепіанний твір «Сніжина» [2, с. 75–83]. Від 1959 до 1993 року Д. Стернюк працювала викладачем на кафедрі спеціального фортепіано (1966 – старший викладач, 1971 – доцент), виховавши у своєму класі близько 100 музикантів. Авторка цієї статті також мала велику честь навчатися в класі фортепіано славної піаністки-педагога Дзвенислави Стернюк.

Працюючи концертмейстером у класі корифея львівської скрипкової школи професора Дмитра Лекгера (1896–1980), Дзвенислава Левицька-Стернюк проявила свою піаністичну ансамблеву майстерність, виконавський професіоналізм, творчий пошук і наполегливість. Одним із вихованців професора був Богдан Каськів – професор, завідувач кафедри скрипки Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, заслужений діяч мистецтв України. Серед збережених концертних програм у родинному архіві Д. Стернюк (люб’язно наданих донькою виконавиці – Іриною Стернюк, концертуючою піаністкою (солісткою і ансамблісткою) і педагогом, викладачкою Львівського фахового музичного коледжу ім. С. Людкевича) привертає увагу афіша звітного концерту студента Б. Каськіва (партія фортепіано Д. Левицька) від 29 березня 1964 року, яка окреслює перелік знаменитих віртуозних творів для скрипки і фортепіано різних стилів і епох: Й.-С. Бах – Адажіо і fuga зі Сонати № 1; Л. Бетховен – Соната № 9 «Крейцерова» (I ч.); П. Чайковський – Мелодія і вальс-скерцо; О. Мачаваріані – Концерт (II і III ч.); Н. Паганіні – Каприс № 17; В. Косенко – Експромт; Н. Паганіні-Ф. Крейслер – Кампанела. Примітно, що серед програмових творів – перлини скрипкового концертного репертуару, а виконання демонструвало досконале володіння грою на інструментах і об’єднання творчих зусиль концертантів для втілення потенціалу музичних творів. Варто зазначити, що творча співпраця Д. Стернюк і Б. Каськіва продовжилась і після закінчення навчання талановитого скрипаля, вже як колег, викладачів Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка. Творчі звіти відбувалися щорічно, й до програм входили твори Дж. Тартіні (Соната «Диявольські трелі»), Й.-С. Баха (Чакона), В.-А. Моцарта (Концерт № 4, I ч.), Л. Бетговена (Соната № 10), Н. Паганіні (Каприси № 17, 23), Я. Сібеліуса (Концерт, I ч.), Е. Шоссона (Поема), М. Равеля (Соната), С. Прокоф’єва (Соната фа мінор), М. Скорика (Сюїта і Дві п’єси). Із рецензії колег, відомих піаністок О. Попіль і Л. Крих на один з таких творчих звітів, який відбувся

17 листопада 1966 року у Великому залі Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка проступають чіткі характеристики Дзвенислави Левицької-Стернюк як виконавиці-ансамблістки: *«ст. викладач Д. Стернюк виступала неодноразово як виконавець партії фортепіано в камерних ансамблях і здобула собі репутацію відмінного ансамбліста, темпераментної, тонко музичальної піаністки. Гру Дзвенислави Стернюк характеризує вміння глибоко та проникливо передавати зміст музичного твору, чутливе фразування, м'якість туше, вольовість і динамічність ... партія фортепіано була проведена чітко, з піднесенням, на високому професійному рівні. Відмінним треба визнати ансамбль між скрипалем та піаністкою»* [4].

Виступала піаністка також у складі фортепіанного тріо – Б. Каськів (скрипка), Х. Колеса (віолончель), Д. Левицька (фортепіано), концертуючи в різних містах України. Про один з таких творчих звітів довідуємося із замітки в коломийській пресі авторства С. Монастирського, в якій розповідається про виступ у Коломийській музичній школі викладачів Львівської консерваторії ім. Лисенка – в. о. доцента Д. Левицької, в. о. доцента О. Левицької, в. о. доцента Б. Каськіва та в. о. доцента Х. Колесси. Варто зазначити, що у програмі прозвучали твори для скрипки і фортепіано (Б. Каськів – Д. Левицька) й для фортепіанного тріо у складі: Б. Каськів (скрипка), Х. Колеса (віолончель) та Д. Левицька (фортепіано). Велике враження справила на слухачів гра сестер Дзвенислави і Олександри Левицьких, колишніх випускниць Коломийської музичної школи і викладачів Львівської консерваторії, які з високою майстерністю виконали твори Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, М. Скорика та С. Людкевича [3, с. 3].

Цікавою виявилася поїздка у Вільнюс, де відбувся камерний концерт із творів сучасних композиторів Литви. У програмі виразно прозвучав твір «Драматичні фрески» для скрипки та двох фортепіано Едуарда Бальсиса (виконавці – старші викладачі Любов Чайковська, Олександра Левицька і Дзвенислава Стернюк), в якому автор в узагальненій музичній формі прагнув втілити тривоги й надії за долю Батьківщини, і який за складністю задуму та широким розмахом його розвитку наближається до симфонії [6, с. 4].

Тож у виконавській практиці Д. Левицької-Стернюк простежуємо ще один напрямок камерно-ансамблевого виконавства – фортепіанний ансамбль. Виступати в дуеті сестри розпочали ще наприкінці 1960-х років. До репертуару піаністок входили твори Й. Брамса, К. Сен-Санса, Ф. Пуленка, Д. Мійо, К. Дебюсі, М. Равеля, К. Гуаставіно, П. Хіндемита, Б. Бріттена, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича,

І. Кепітіса, В. Аргамакова, С. Людкевича, Г. Ляшенка, М. Скорика. У рецензії на один із концертів, який відбувся 4 січня 1968 року у Великому залі Львівської консерваторії ім. М. Лисенка, автори – відомі музиканти, виконавці і педагоги Кетевана Хучуа і Самуїл Дайч писали: «*Атмосфера безпосереднього музикування, захопленості виконуваними композиціями найбільше вражали в концерті й сприяли живому контакту зі слухачами. Важливо зауважити, що піаністки, кожна з яких володіє цілою низкою привабливих виконавських якостей, дивовижно гармонійно зливаються в ансамблі*» [5].

Яскравій камерно-ансамблевій виконавській діяльності Дзвенислави Левицької-Стернюк були притаманні майстерне і віртуозне володіння інструментом, рівноправність діалогу з партнерами, високий рівень професіоналізму, який впливав з бажання знайти творчий компроміс – бажання чути і розуміти партнера, здатність до творчих пошуків, передусім в артикуляційній, тембральній і просторово-звуковій сфері й у злитті інструментів різних тембрів. Піаністка Д. Стернюк завжди демонструвала близькість з обраними партнерами у стильових поглядах, гармонійності внутрішнього світу та індивідуальних особливостей мислення.

Література

1. Кашкадамова Н. «Божейківна грає цілим своїм єством...». *Українська музика*. 2012. № 1 (3). С. 73–75.
 2. Кос-Анатольський А. Фортепіанні твори. Навчальний посібник / Ред. упор.: О. Німолівич, Д. Василик. Дрогобич: Посвіт, 2021. 128 с.
 3. Монастирський С. Гості з Львівської консерваторії. *Червоний прапор* (Коломия). 1975. № 186 (6075). 21 листопада. С. 3.
 4. Попіль О., Крих Л. Рецензія на концерт ст. викл. фортепіанної кафедри Д. В. Стернюк. *Родинний архів Д. Стернюк*. Машинопис.
 5. Хучуа К., Дайч С. Рецензія на концерт ст. викладачів консерваторії Левицької О. В. і Стернюк Д. В. *Родинний архів Д. Стернюк*. Машинопис.
 6. Якуб'як Я. Звучить литовська музика. *Вільна Україна*. 1982. № 93 (10894). 14 травня. С. 4.
-

*Оксана ПИСЬМЕННА (Львів, Україна)¹,
Галина НОВИЦЬКА (Борислав, Україна)²*

ЗАРОДЖЕННЯ ТА РОЗВИТОК ЖАНРУ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ В УКРАЇНІ В XVII-XIX СТОЛІТТЯ

Розвиток жанру камерно-інструментального ансамблю в Україні має давні традиції. Зародження зумовлене завезенням в країну в другій половині XVII століття європейських інструментів. Першими зразками камерно-інструментального жанру музикознавці вважають варіації на популярні теми, аранжування пісень і танців, тощо. Відповідно із проникненням в Україну нових жанрів відбувається опанування і нових форм, таких як сонати, оригінальні варіації. Поступово поглиблюється вивчення та засвоєння різних типів інструментальної фактури, різновидів ансамблів. Найпершим яскравим зразком ансамблю в Україні початку XVIII століття стали троїсті музики, які, зазвичай, грали на весіллях. Зростання музичного виконавства відбувалося в тісному зв'язку з традиціями домашнього музикування, відтак створювались інструментальні капели на європейський лад. У багатих садибах українських поміщиків з'являються клавесини і клавикорди, поширювалась мода на домашні концерти та відкриті форми аматорських музикувань.

Визначними зразками камерно-інструментальної музики XVIII століття вважаємо опуси Максима Березовського (1745–1777) і Дмитра Бортнянського (1751–1825). Серед творів М. Березовського можна відзначити Сонату C-dur для скрипки і клавесина, написану в традиціях раннього класицизму. Концерт D-dur Д. Бортнянського є хронологічно найбільш раннім з відомих нам інструментальних творів, створених вітчизняними композиторами в цьому жанрі.

Твори цих митців призначалися спочатку для виконання в камерних концертах при дворі. Вони впроваджували національний матеріал у загальноєвропейські класичні форми, що заклало підвалини для творчих пошуків композиторів наступних поколінь.

¹ Кандидат мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики, завідувач кафедри теорії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка.

² Старший викладач музично-теоретичних дисциплін Бориславської дитячої школи мистецтв.

Середина XIX століття виділяється численними опусами західно-українського композитора Михайла Вербицького (1815–1870). Його перу належить низка камерно-інструментальних творів: Два полонези для духових дерев'яних і мідних інструментів, «Серенада» для віолончелі і гітари, «Коломийка і Мазур» для флейти, двох скрипок, альту і віолончелі. У другій половині XIX століття до камерно-інструментального жанру звертаються такі талановиті композитори, як Остап Нижанківський (1862–1919) і Денис Січинський (1865–1909). Для аматорського домашнього камерного музикування творили Порфирій Бажанський (1836–1920), Іван Біликовський (1846–1922), В'ячеслав Вшелячинський (1847–1896), Віктор Матюк (1852–1912), Ярослав Лопатинський (1871–1936), Савин Абрисовський (1874–1900).

У Західній Україні поряд із українцями у жанрі камерно-інструментальної музики плідно працювали митці інших національностей, зокрема австрійські та польські композитори Йоганес Жан Рукгабер (1799–1876), Кароль Ліпінський (1790–1861), Кароль Мікулі (1819–1897), які проживали і творили у Львові. До відомих творів у камерно-інструментальному жанрі Й. Рукгабера, діяльність якого відіграла помітну роль у становленні галицької музичної культури, належать Фортепіанний концерт D-dur op. 37, Струнний квартет e-moll op. 87, Дует для фортепіано і скрипки op. 41. К. Ліпінський – віртуозний скрипаль і композитор, його творчість заклала підвалини польської національної і галицької інструментальної школи. Серед полотен К. Ліпінського в камерно-інструментальному компонуванні варто відзначити два Струнні тріо – g-moll op. 8 та A-dur op. 12, а також два Струнні квартали. До робіт К. Мікулі належать дві скрипкові сонати, Полонез і скерціно для трьох скрипок, Дует для скрипки і фортепіано, Серенада для кларнета і фортепіано, обробки народних пісень для різних виконавських складів – для солістів у супроводі фортепіано або камерного ансамблю. Окреслюючи стильову спрямованість їх опусів, відзначаємо яскраво проявлену ранньо-романтичну лінію. В музиці К. Мікулі помітний особливий вплив стильового забарвлення музичної мови його великого вчителя Ф. Шопена.

Поєднання впливу стильових та жанрових тенденцій західно-європейських шкіл з естетичними мовностильовими засадами української, зокрема галицької музичної культури, стали підґрунтям для появи талановитих митців наступних поколінь, які працюватимуть у жанрі камерно-інструментального ансамблю.

ІНСТРУМЕНТАЛІЗМ ЯК ВИЯВ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ

Музичне мислення розвивалося за законами, спільними для мислення загалом, проте виявляло свою специфіку через інтонаційно-звукову природу, притаманну музиці як „мистецтву звуків у часі”. У численній літературі, присвяченій проблемам музичного мислення, досі немає узгодженої точки зору з приводу його характеристики. Єдиною перспективною галуззю, в якій сходяться різноманітні уявлення про музичне мислення, є музична філософія або „філософія музики”.

Оперування інтонаційними моделями реалізується через інтонування – процес безпосереднього – слухового або реально-виконавського – „подання-розгортання” музичної думки, а кінцевим результатом усього процесу стає „інтонація” – сукупний „симультанний” слуховий образ, що фіксується у мисленні як у „слуховій свідомості”.

Інструменталізм у музиці треба розуміти, виходячи з двох складових музичного мислення – „свідомості” і „слуху”. Він є специфічною формою вираження музичних думок, пов’язаною з інструментами як „знаряддями”, „машинами”, створеними людиною для здійснення музичної діяльності.

Саме поняття „інструменталізму” у своїй основі містить слово „інструмент”. Інструменти (не лише музичні) створюються людиною для продовження і забезпечення якості здійснених нею цілеспрямованих дій зі створення матеріальних або духовних цінностей. У музиці інструменталізм, – використання інструментів для передання музичних думок, – пов’язаний із категорією гри, що поширюється на комплекс засобів художнього вираження – як композиторських, так і виконавських.

Первинним в еволюційному плані був виконавський інструментально-ігровий модус. Поширена точка зору на те, як виникла

¹ Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

інструментальна музика, як вона „відбрунцьувалася” від вокальної, як „соната” (те, що грається) виникла з „кантати” (те, що співається), не охоплює суті питання про витoki інструменталізму. В усіх світових культурах, зокрема, в європейській, він формувався паралельно з вокальною практикою, довгий час існував як жанр імпровізації, що відобразилося і у ренесансно-бароковій академічній практиці.

З моменту „академізації”, тобто використання у професійній музичній діяльності, інструменталізм набуває значення фактора стилю. Розподіляються і починають автономно існувати дві сфери музичної творчості – вокальна та інструментальна. При цьому вокальна музика, пов’язана зі словом і вимушена підкорятися його законам, прагне перейти у „чисту” інструментальну сферу, де музичне вираження є автономним і залежить лише від інструментальних „знаків”.

Стильовий підхід до інструменталізму був характерним для теоретиків і практиків епохи бароко. Незважаючи на вузьке розуміння категорії „стиль”, яка ототожнювалася з „манерою”, „способом” написання музики, формами композиції, практично еквівалентними до жанрів, у музичному мисленні цієї епохи складається досить повна, хоча і „строката”, теорія інструменталізму, котра репрезентується поняттям „стиль симфоній”. Інструменталізм в аспекті барокового „стилю симфоній” мав специфічне вираження і лише частково залежав від складів, які були переважно варіабельними, стабільно не закріпленими. Сама точка зору на „стиль”, як індивідуальний і неповторний феномен мислення в епоху становлення академічних музичних жанрів і форм, була пов’язана не стільки з особистісними факторами, скільки з узагальненими з проблем темпераментів і афектів: *„Світ людини бароко – це світ темпераментів і афектів, в їхній чуттєво-тілесній конкретності і абстрактно-схоластичній вивірності. Поняття „стиль” є індивідуальним в епоху бароко саме у цьому сенсі – так само, як збірний афект і ідеалізоване почуття, які є гранично далекими від романтичного „переживання”*.

Це трактування „стилю” у класико-романтичну епоху переходить на задній план у зв’язку із виявленням цілісного образу композитора – автора, композитора – музичного філософа, який береться за осмислення цілісного, проте складного образу „людини” в її контактах з навколишньою соціальною дійсністю. У Новітній музиці, починаючи з 90-х років XIX століття, концепція цілісної людини під впливом

антиромантичної естетики руйнується. Замість „цілісності”, яка відчувається як „переживання”, на перший план висувається узагальнена персоніфікація – не особистості автора, а типу сповідуваної ним музично-філософської доктрини. Тут виникає своєрідна історико-стильова „арка”, яка неодноразово підкреслюється у музикознавчих дослідженнях, між бароковою культурою та її новим історичним „витком” – мистецтвом Новітнього часу. При усій відносній подібності цих епох, в них проявляється загальна філософсько-естетична якість: тенденція до нівелювання цілісного людського образу як найвеличнішої теми мистецтва.

„Відсутність наявності” ліричного героя – образу автора – у музичних композиціях є характерною рисою Новітньої музики, яка веде свій відлік від К. Дебюссі, проте у своїх витоках сформувалася у „слуховій свідомості” попередніх епох, починаючи із музичного бароко. Під знаком заперечення ренесансної статичності гуманістичного, пов’язаного з християнським культом „піднесеного споглядання”, формується новий тип інструментального у своїй основі, „чистого”, не пов’язаного з оковами слова, музичного мислення. У сфері інструменталізму утверджується риторичний тип творчості, коли мистецтво живиться не „сирим” матеріалом дійсності, а інтонаційними моделями, які сформувалися у ньому самому.

Антиромантична спрямованість музики Новітнього часу (починаючи з 90-х років ХІХ століття) не означала повного розриву з традицією в інструментальному і, зокрема, камерно-інструментальному мисленні, адже конструктивно-ігрове начало споконвічно притаманне для інструментальної ансамблевості, яка у своїх витоках жила реальними „життєвідчуженнями”, пов’язаними з обрядом, грою, танцем. Психологізм і „замкнутість” сфери особистих переживань – константа, що прийшла в камерний ансамбль під впливом монологічних симфонічних ідей, втілених віденським класицизмом, де і сформувався класичний за змістом і формою тип камерного ансамблю.

СТИЛЬОВИЙ ПОЛІЛОГ У КАМЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ НІКОЛАОСА СКАЛКОТАСА

Видатний грецький композитор, представник Нововіденської композиторської школи – Нікос (Ніколаос) Скалкотас (Νίκος Σκαλκώτας, 1904–1949) в останні десятиліття є найбільш виконуваним на грецькій академічній сцені автором, підіймаючись за своїм значенням до рівня, який посідають у музичному мистецтві Греції всесвітньо відомі композитори ХХ століття – Мікіс Теодоракіс (Μίκης Θεοδωράκης, 1925–2021) і Янніс Ксенакіс (Γάννης Ξενάκης, 1922–2001). Творчість Н. Скалкотаса посіла гідне місце в академічній ніші, яка була до цього представлена творами Маноліса Каломіріса (Μανώλης Καλομοίρης, 1883–1962), Янніса Константинідіса (Γεώργιος Κωνσταντινίδης, 1903–1984) та інших творців грецької національної музичної мови. Завдяки якісно новому звучанню музика Н. Скалкотаса вийшла на перший план музичної панорами Греції, ставши певною альтернативою панівному до цього фольклорному (для Греції – традиційному) стилю.



¹ Кандидат мистецтвознавства, викладач-методист, в.о. доцента кафедри музично-сценічного мистецтва МЗВО Київська Академія мистецтв.

Популярність творів Н. Скалкотаса в грецької аудиторії свідчить про якісні зміни в уявленнях про національну музику, яка наразі відірвалася від пізнаваних фольклорних моделей у тяжінні до сучасного музичного висловлювання. У цьому також проявилася “*грецькість*” – як прагнення до прогресивності і першості у етнічних культурних досягненнях. Непроста в питаннях концепції, композиторської і виконавської техніки, ладу і фактури, музика Н. Скалкотаса, водночас, відіграла роль своєрідного каталізатора розвитку грецького виконавства – симфонічного, сольного і камерного.

Камерні твори наявні вже у першому періоді творчості Н. Скалкотаса – берлінському (1927–1938), коли, навчаючись у класі Арнольда Шенберга, молодий композитор був зосереджений на додекафонії, в опануванні якої він вже тоді досяг індивідуальних інноваційних звершень. На превеликий жаль, значний обсяг творів цього періоду, у тому числі камерних, був втрачений². Попри це камерна творчість берлінського періоду вражає як кількістю, так і широким жанровим спектром³.

Другий період (1938–1945) – етап творчості після повернення до Греції – розпочинався для Н. Скалкотаса глибокою творчою депресією, викликаною конфліктом і повним розривом з А. Шенбергом. Іншим «ударом» було для Н. Скалкотаса неочікуване завершення перебування в Берліні⁴. До всього додавалась гіркота від розлучення з

² Струнний квартет (1926), Струнне тріо (1926), Сонатина № 1 для скрипки та фортепіано (1929) (частково втрачена), Струнний квартет № 2 (1929–30) (втрачений), Легка музика для струнного квартету (1930) (втрачена), НоктюРН для скрипки і фортепіано (1937), Rondo для скрипки і фортепіано (1937)

³ Серед типових класичних камерних жанрів тут є Струнний квартет № 1 (1928), Сонатина № 2 для скрипки й фортепіано (1929), Октет (1931), Струнне тріо № 2 (1935), Сонатина № 3 для скрипки й фортепіано (1935), Сонатина № 4 для скрипки й фортепіано (1935), Струнний квартет № 3 (1935), Фортепіанне тріо (1936). Данину бароковим формам композитор віддає у композиції «Маленький хорал та fuga» для скрипки і фортепіано (1936). Осторонь стоїть програмний камерний твір із назвою, яка спадкує жанрову ідею дитячих опусів Р. Шумана і П. Чайковського – «Марш маленьких солдатиків» для скрипки й фортепіано» (1936).

⁴ У травні 1933 року Н. Скалкотас приїхав до Греції сподіваючись невдовзі повернутися до Берліну, де він залишив рукописи своїх творів як заставу за неоплачену оренду житла. Однак через відсутність свідоцтва про

першою дружиною Матлою (Матильдою) Темко, матір'ю його доньок⁵. Утім композитор не тільки оговтується від потрійного потрясіння, але невдовзі компенсує втрати активним зануренням у творчість, і не останнім чином у створення камерних опусів⁶. Саме у цей період у його композиціях відбулося органічне поєднання принципів класичної гармонії і серії, утворюючи феноменальний ладовий тип – «серійну гармонію». Вільне використання серійних принципів надало вертикалі і горизонталі творів Н. Скалкотаса невичерпних можливостей для емоційного самовиразу й індивідуального насичення музичної тканини. Неокласична серійна гармонія Н. Скалкотаса є сплавом монодії і комплексу класично-сучасних методів організації ладового простору. Натомість фактура творів залишається активним ресурсом для жанрових конотацій, які надають звучанню тісного зв'язку зі світом – реальним і музичним.

Третій період (1946–1949) відзначений тональною основою творів і переходу від «серійної» гармонії до класичної, при збагаченні її характерною інтервалікою грецької монодії. Тут поряд з типовими

проходження військової служби у Н. Скалкотаса виникли проблеми з оформленням закордонного паспорта. Через це він був змушений залишитися у Греції, як виявилось – до кінця життя. У 1947 році у листі до свого друга, співучня по класу А. Шенберга – Р. Гера, композитор шкодує про те, що у нього не було можливості виїхати до Америки. Більша частина рукописів творів Н. Скалкотаса (близько 70 творів), залишених у Берліні, була втрачена. У 1935 році він із пам'яті відновлює Першу симфонічну сюїту, написану в Берліні у 1929 році. Деякі з творів були викуплені в берлінських букіністів друзями композитора.

⁵ Із двох доньок-близнючок Нікоса Скалкотаса і Матильди вижила лише одна – Артеміс Ліндаль.

⁶ Вісім варіацій на грецькі народні теми для фортепіанного тріо (1938), Gavotte для скрипки і фортепіано (1939), Concertino для гобоя і фортепіано (1939), Scherzo для скрипки, альту, віолончелі та фортепіано (1936–40), Scherzo для скрипки та фортепіано (с. 1940), Largo для віолончелі та фортепіано (с. 1940), Menuetto Cantato для скрипки та фортепіано (с. 1940), 10 Sketches для струнного квартету (або струнного оркестру) (с. 1940), Струнний Квартет № 4 (1940), Дует для скрипки та альту (1939–1942), Квартет для гобою, труби, фаготу і фортепіано (1940–43), Concertino для труби та фортепіано (1940–43.), Танго і Фокстрот для гобою, труби, фаготу і фортепіано (1940–43), Соната для скрипки і фортепіано (1940–43), Концертна соната для фаготу і фортепіано (1943).

камерними жанрами помітні програмні ліричні, танцювальні і твори грецької тематики⁷.

Психоделічна емоція камерних творів Н. Скалкотаса спрямована на розкриття глибоких психологічних процесів «маленької» людини, чий внутрішній простір виходить за межі класичних уявлень про образний світ героя. Ці твори істотно розширили концептуальний аспект камерної музики ХХ століття і збагатили її звукову палітру за рахунок органічного поєднання нового композиторського мислення і міцного етнічного фундаменту.

Література

1. Mantzourani E. The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas. London, Routledge, 2011, 440 p.
2. Papaioannou Y.G. Nikos Skalkottas in: European music in the twentieth Century. – Howard Hartog (Ed.). London 1957. P. 320–329.
3. Romanou K. Nikos Skalkottas // Serbian and Greek art music: a patch to Western music history. Edited by Katy Romanou: Intellect, 2009. 214 p. Chapter 8. Pp. 163–186.
4. Schoenberg A. Style and idea. Selected writings of Arnold Schoenberg edited by Leonard Stein with translations by Leo Black. Faber & Fiber limited 3 Quinn Square London WCIN3AU. Belmont music publishers, 1975. 599 pp. P. 386.
5. Thornley, J. Skalkottas, Nikolaos // The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Stanley Sadie (Ed.). London. 1980. Bd. 17. P. 361–364.
6. Рябчун І. Регіональна специфіка становлення новогрецького композитора Н. Скалкотаса // Аспекти історичного музикознавства Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Випуск 35 : Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Професія «музикант» у часопросторі: історико-культурні метаморфози. Харків, 2012. С. 321–335.

⁷ Маленькі сюїти № 1 для скрипки і фортепіано (1946, 1946), Дует для скрипки і віолончелі (1947), 3 грецькі народні пісні в обробці для віолончелі та фортепіано (1942–48), Болеро для віолончелі та фортепіано (1948–1949), «Ніжна мелодія» для віолончелі та фортепіано (1948–1949), Серенада для віолончелі та фортепіано (1948–1949), Сонатина для віолончелі та фортепіано (1949), «Геро Димос» для струнного квартету (1949).

БАГАТОГРАННІСТЬ АРТИСТИЧНОЇ ПОСТАТІ СКРИПАЛЬКИ ТЕТЯНИ ШУП'ЯНОЇ

Знайомство з Тетяною Григорівною відбулося в 1971 році, коли я переїхала у Львів після роботи в Краснодарському державному інституті культури, куди отримала призначення після закінчення Ленінградської консерваторії. На той час Тетяна Григорівна працювала ілюстратором на кафедрі камерного ансамблю та квартету Львівської консерваторії ім. М. Лисенка. Я ж була концертмейстером на кафедрі скрипки. Вона мені відразу заімпонувала: мила, симпатична, комунікабельна, проста в спілкуванні. Скоро знайшли спільну мову. Незабаром під час стажування в Київській консерваторії імені П. І. Чайковського в 1975 році була нагода ще ближче познайомитись і оцінити її ерудицію та прихильність до оточуючих. Тетяна Григорівна вже була ст. викладачем кафедри камерного ансамблю на однойменній кафедрі. Дуже добре та результативно працювала із студентами, багато з них брали участь в конкурсах камерних ансамблів та отримували призові місця.

Одного разу на засіданні кафедри кожний викладач шляхом таємного голосування визначив кращого педагога кафедри. Одноголосно обрали Тетяну Григорівну Шуп'яну. Потім був концерт в Органному залі на Малій сцені: звучала «Музика англійських вірджиналістів». Партія скрипки – Тетяна Шуп'яна, партія вірджиналу та клавесину – Анна Станько. У програмі твори У. Бйорда, Дж. Буля, Г. Перселла та ін.

Наступний концерт – «Клавесинна музика композиторів Європи». Звучали шедеври італійських композиторів: А. Кореллі, Дж. Перголезі, Дж. Мартіні, німецьких: Г. Ф. Генделя, Х. Глюка, французьких: Ф. Куперена, Ж. Ф. Рамо, Ж. Б. Люллі, де з-поміж українських – М. Березовського.

В 1999 році до дуету приєдналися Н. Богданова – флейта та Т. Дем'янчик – віолончель. У складі квартету «Камерата-комплімент» прозвучала серія концертів «Різдвяні коляди народів світу». Після першого концерту на радіо озвучили дуже позитивну рекламу

¹ Заслужена артистка України, професор, Почесний професор Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

і на наступних концертних вечорах був аншлаг. Далі були тематичні концерти: «Танець крізь віки» (від Ригодана до Речтайма), а також популярні арії з опер: І. Кальмана, Ф. Лоу, Ж. Оффенбаха (аранжування композитора Євгена Філіппова). В 2001 році квартет «Камерата-комплімент» з великим успіхом брав участь у Міжнародному фестивалі органної та камерної музики «Органум» (м. Суми, Україна).



*Звучить музика англійських вірджинелістів у виконанні
Тетяни Шуп'яної (скрипка) і Анни Станько (вірджинел)
(Концерт «Англійські вірджинелісти», 1997 р.,
Львівський органний зал, Камерна сцена [Вітварна частина])*

Разом із Заслуженою академічною капелюю України «Трембіта» (диригент – Микола Кулик) у складі оркестру ми приймали участь в «КиївФест», де виконувалась кантата українського композитора Олександра Козаренка «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» для хору, солістів, оркестру, органу та клавесину. Згодом, в тому ж році, і в тому ж складі, і з тією ж програмою відвідали Італію: виступ відбувся в Храмі Св. Марії над Мінервою поблизу Пантеону (м. Рим, Італія). Концерт відбувся у просторому і розкішному інтер'єрі домініканському храмі Риму. Успіх був надзвичайний. Святі отці плакали від зворушення.

Наступним виступом був концерт «Музика Великодного очищення душі» в складі інструментального квартету: Н. Богданова – флейта, Т. Шуп'яна – скрипка, Т. Дем'янчик – віолончель, А. Станько – орган, клавесин. На жаль, у зв'язку з погіршенням самопочуття Тетяна Григорівна вийшла зі складу квартету, а ми продовжували музикувати як інструментальне тріо плюс різні солісти-вокалісти.

Тетяна Григорівна продовжувала працювати на кафедрі на посаді професора. Студенти її дуже любили, поважали. Вона завжди старалась привити їм *«почуття класу»*. Професор Тетяна Григорівна Шуп'яна залишила про себе яскраву пам'ять, її з вдячністю згадують друзі, колеги та студенти.

ФАГОТ У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

В українській композиторській практиці фагот пройшов власний шлях різностороннього пізнання. Це віддзеркалилося в опануванні широкою палітрою технічних та художньо-виразових засобів: його звук набув життєрадісного, безтурботного гумору, лірики, таємничості, трагізму і сарказму, глибоких людських переживань.

Успіхи українського фаготового виконавства, визнання його здобутків становлять міцний стимул для створення нового фаготового репертуару. *“Можна стверджувати, – як зазначає В. Слупський, – що саме віртуози духового виконавства створили ситуацію, коли композитори не змогли не написати музику для духового інструмента, оскільки музикант своєю майстерністю може реалізувати будь-які творчі завдання. /.../ Саме співпраця виконавців і композиторів сприяє подальшому прогресу і надає можливість віднайти те нове, цікаве, що є, в першу чергу, запорукою залишитися в авангарді виконавства на духових інструментах /.../. Завдяки цьому сформувалась репертуарна база, яка є матеріалом, на якому виховується молодь”* [1, с. 108].

Активізація фаготового виконавства у ХХ столітті, поза сумнівом, привертає увагу сучасних композиторів до інструмента з його віртуозними можливостями, гостро характерним *staccato*, неповторними гумористичними, динамічними ефектами, рухливістю і образною амплітудою від легкого жарту – до глибокої скорботи.

Твори українських композиторів для фагота:

Л. Колодуб – Концерт для фагота з оркестром (1997), “Романтичне концертино”, Танець, “Українські витинанки” (п’єса для фагота – соло), “Слов’янське капріччіо”, “Тріо в старовинному стилі” для флейти, гобоя і фагота, “Жартома” (п’єса для ансамблю чотирьох фаготів), Скерцо для фагота-соло, “П’єса в старовинному стилі”.

¹ Доцент, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Ж. Колодуб – Три ансамблі: “Інвенція”, “Три екскази”, “Калейдоскоп” для флейти, фагота і фортепіано, “Строкаті картинки” для фагота і двох гобойів, “Трохи про старовину”. П’єса в трьох частинах: “Далекі часи”, “Романс”, “Скерцо” для флейти, фагота і фортепіано, “Елегія” для фагота і фортепіано, “Українська лірична сюїта” для кларнета, фагота і фортепіано.

В. Гомоляка – Концерт для фагота з оркестром.

А. Зноско-Боровський – “Поєма-ноктюрн”, “Скерцо для трьох фаготів”.

А. Коломієць – Скерцо, Вальс.

К. Домінчен – Скерцо.

В. Гомоляка – “Гумореска”.

О. Жилінський – “Фаготина”.

Р. Свірський – “Капріччіо”.

Ю. Іщенко – Соната для фагота і фортепіано

В. Рунчак – “Зошит фаготиста” (концертні п’єси для фагота – соло, фагота з фортепіано, ансамблю фаготів).

Л. Дума – Полька “Забава”.

У доробку українських композиторів є ціла низка змістовних і цікавих творів для фагота з оркестром, фагота з фортепіано і для фагота-соло, камерно-ансамблеві твори за участю фагота. Вони отримали визнання як українських, так і зарубіжних виконавців.

Ефектні твори для духових створені Л. Колодубом. *“Твори Л. Колодуба, – як зазначає українська музикознавець Марія Загайкевич, – засвідчили, що духовий оркестр здатний втілювати найрізноманітніші музичні образи, не поступається своїми інтерпретаторськими можливостями перед симфонічними колективами”* [2, с. 3]. Композитор збагатив репертуар фагота високопрофесійними, цікавими творами.

Високі вимоги до виконавської майстерності фаготиста поставлено у Сонаті для фагота і фортепіано Ю. Іщенка. У творі застосовано широкий арсенал сучасних мовностильових засобів. Соната відзначається художнім смаком та вимагає від виконавців високого професіоналізму. Вона належить до найвідоміших творів камерного репертуару для фагота серед українських композиторів.

Особливу увагу варто приділити творам В. Рунчака. Це композитор-новатор, сміливий експериментатор в царині як сольної, так і ансамблевої музики для духових інструментів. Його твори для фагота

вимагають від виконавців володіння об'ємним арсеналом сучасних виконавських засобів.

У підсумку хотілося б наголосити на недостатній кількості як сольних, так і камерно-ансамблевих творів українських композиторів за участю фагота. Це і змусило автора доповіді включити в перелік творів для фагота українських композиторів їх повний перелік. Більшість сольних творів настільки наближені до специфіки камерно-інструментального жанру, що їх сміливо можна використовувати як камерно-ансамблеві. А українських композиторів хочеться попросити приділяти більше уваги чудовому інструменту – фаготу.

Література

1. Слупський В. Духові інструменти у творчості Левка Миколайовича Колодуба // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Проблеми методики та виконавства на духових інструментах. Вип. 83. С. 108–113.
 2. Загайкевич М. П. Чи знаєте ви, що таке духовий оркестр. Рада. 26 липня 1992. С. 3–4.
-

Олена СТАРКО (Львів, Україна)¹
ORCID: 0009-0008-9381-0278

ТВОРЧИЙ ДОРОБОК ЖАННИ КОЛОДУБ У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ЖАНРІ

Велику роль у формуванні високої професійної майстерності музикантів різних спеціальностей відіграє предмет ансамблю. Ознайомлення з творчістю композиторів різних епох, опанування різних жанрів і стилів, а також участь у камерно-інструментальних ансамблях сприяє вихованню всебічно освічених музикантів. Особливої уваги заслуговують твори сучасних українських композиторів, зокрема творчість Народна артистка України (2009), Заслуженого діяча мистецтв України, Лауреата Премії імені М. В. Лисенка (2002), Премії імені Віктора Косенка, професорки Національної музичної академії України Жанни Юхимівни Колодуб.



У своїй творчості Ж. Колодуб спирається як на класичні, так і на сучасні тенденції. Поєднання фольклорних елементів із індивідуальними засобами музичного мислення, високий професіоналізм і великий практичний досвід втілені у творах композиторки. Велике значення для творчості Жанни Колодуб мав багаторічний досвід

¹ Ст. викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ЛНМА імені М. В. Лисенка.

роботи на посаді концертмейстера. Працюючи у класах відомих педагогів, вона опанувала широкий виконавський репертуар, що відіграло значну роль у становленні як композитора, так і педагога. Нині твори однієї з найвідоміших українських композиторок виконуються і видаються не лише в Україні, а й у Німеччині, Польщі, Чехії США, Канаді, Великобританії. Музичні твори композиторки приваблюють яскравими художніми образами, а також щирістю, емоційністю та природністю вислову. Мирослав Скорик охарактеризував Ж. Колодуб як *«талановиту композиторку, яка у своїй творчості охоплює чи не всі наявні жанри музичного мистецтва. У її вагомому творчому доробку, – симфонічні твори, чимало прекрасної музики для камерних ансамблів, безліч інструментальних мініатюр та яскравих п'єс і спектаклів для дітей та юнацтва...кожний наступний твір авторки – це абсолютно нова музика, краса якої криється передусім у природності вислову...»*.

Зацікавленість виконавців викликають камерно-інструментальні ансамблі, які є вишуканими колористичними композиціями, написаними для нетрадиційних складів інструментів, серед яких: “Ліричне інтермецо” для труби та фортепіано; 3 сюїти для сюїти для 4-х саксофонів; “Українська лірична сюїта” для кларнета, віолончелі та фортепіано; Сюїта “Калейдоскоп” для флейти, гобоя та фагота; Сюїта “Видіння” для 2-х скрипок та органа; “Диптих” для скрипки, альту, віолончелі та фортепіано”; Три ансамблі: “Інвенція”, “Три ескізи”, “Калейдоскоп” для флейти, фагота і фортепіано; “Строкати картинки” для фагота та 2-х гобоїв; “Трохи про старовину” для флейти, фагота і фортепіано.

У творчому доробку композиторки значну частину посідають твори, написані майже для усіх духових інструментів. Особливої популярності зазнали: “Ноктюрн”, “Поема”, “Легенда” та “Слов’янське коло” для флейти і фортепіано або камерного оркестру.

“Ноктюрн” для флейти і фортепіано (або арфи) – це композиторський деб’ют Жанни Колодуб. Прозоре звучання флейти, що асоціюється з українською сопілкою на фоні безперервного арфового супроводу, який, імітуючи подих вітру, гру хвиль, переносить слухача в казковий світ українського краю.

“Поема” для флейти та фортепіано (або камерного оркестру) побудована на контрастному зіставленні ліричних і скерцозних епізодів. Виконавці мають можливість зобразити як пісенно-ліричні образи

у кантиленному епізоді, так і розкрити свої технічні можливості в імпресіоністично-скерцозному і токатному з енергійним кварто-квінтовым танцювальним супроводом епізодах.

“Легенда” та “Слов’янське коло”, що написані для флейти у супроводі фортепіано або оркестру, також цікаві за своїм образно-емоційною наповненістю музики. Тут є і проникливий мелодизм, і різноманітні темброво-звукові, сучасні технічні знахідки, що надають музиці ще більшої виразності, а також поєднання фольклору, скерцозно-танцювальних народних ритмів з токатною фактурою та характерними бароковими рисами. У “Слов’янському колі” флейта і фортепіано не тільки ведуть діалог, а й, змагаючись, перехоплюють танцювальну тему один в одного, поринаючи у вир стрімкого танцю. Динамічне наростання калейдоскопу святково-піднесених, танцювально-жартівливих образів переривається м’якою поспівкою, що проступає крізь “*мерехтіння*” кластерних тремоло у фортепіанній партії. У цій темі передбачається імпровізаційність флейтової партії, незалежність обох ліній і збалансованість динаміки між сольною і акомпануючою партіями.

Як сольні, так і ансамблеві твори Ж. Колодуб поряд з технічними труднощами ставлять перед виконавцем високохудожні вимоги. Вони не тільки входять у репертуар музикантів різного рівня, а й часто виконуються відомими концертуючими виконавцями як в Україні, так і за її межами.

ТВОРЧА ПОСТАТЬ НАТАЛІЇ ІВАНІВНИ МАРИНЯКО



Наталія Іванівна Мариняко, нині доцент кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М. В. Лисенка, – непересічна особистість, яка вдало поєднала в собі весь спектр високих можливостей справжнього музиканта-професіонала, чуйний викладач, чудовий виконавець. Її плідна концертна діяльність налічує більше сотні концертів як камералістки (фортепіано) в різнопланових ансамблях, так і виконавиці духовної музики (орган). З перших днів мого працевлаштування на посаду концертмейстера зазначеної кафедри мені поталанило потрапити в її клас. Від 1985 року і донині мій життєвий і творчий шлях, який вимірюється довжиною у майже 40 років, проходив пліч-о-пліч з цією яскравою постаттю.

Серед знакових звершень піаністки – виступ на Міжнародному фестивалі духовної музики у Білорусі, м. Могильов, у 1997 році, де вона була удостоєна звання дипломанта. Багатогранність таланту Наталії Іванівни засвідчує факт участі багатьох знаменитих виконавців в її музичних проектах, що сягають ансамблевого репертуару з творів старовинної музики, а також композицій сучасності. Серед них – презентація в клубі творчої молоді написаної у 1977 році українським композитором Віктора Камінським “Поєми” для скрипки та фортепіано в ансамблі з скрипалькою Любов Чайковською. Знаковим виступом була участь у V Всеукраїнському Фестивалі камерної музики 2003 року у Великому залі Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, де було представлено тріо Мирослава Скорика “Речитативи та рондо”. Партнерами Наталії Іванівни виступили скрипалька Любов Чайковська та віолончелістка Галина Жук.

¹ Старший викладач кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М. В. Лисенка

Виконавська діяльність цієї яскравої особистості невід’ємно поєднувалась з педагогічною. Незабутніми моментами нашої вже спільної творчої діяльності стали концерти студентів класу доцента Наталії Мариняко, в яких до їх виступів неодмінно долучались і виступи наставниці в ансамблі з віолончелістом Тарасом Менцінським та зі мною. Пропозиція творчої співпраці Наталії Іванівни, а згодом – перший спільний виступ на сцені стали для мене великою честю. Відтоді наші спільні пошуки інтерпретації творів Й. С. Баха, Л. ван Бетовена, Е. Шосона, Ф. Шопена супроводжувались творчим натхненням, часто дискусіями щодо форми, фразування, що і є невідмінною частиною креативної творчої роботи музикантів.

У день концерту Наталія Іванівна завжди була цілком зосереджена на студентах. Спостерігаючи за нею з боку, я намагалася ніколи не втручаючись у розмову, ніби боячись порушити щось священне, зруйнувавши внутрішній діалог Вчителя і Учня. Мабуть додавались побажання перед грою на сцені, а студенти, наче на одній струні, вслухались в мову свого наставника. Вони повністю довіряли своєму педагогу, від якого лилося світло і любов до них. Незабутнім залишається відчуття творчої аури, яку вони нестимуть у своєму зрілому житті.

Таланти Наталії Іванівни як виконавиці, педагогині закономірно поєдналися із талантом науковиці. Посібник «Культурно-мистецьке життя Житомира кінця XIX – поч. XX ст.» став вагомим внеском у царину української культури. Наукові студії мисткині доповнюють і чисельні виступи з доповідями на Міжнародних конференціях, окремі публікації в наукових збірках.

Такою в запропонованій розвідці постає творча постать Наталії Іванівни – викладача, виконавця, публіциста та людини, яка здійснила свій власний «проект», і нині перебуває в пошуках нових звершень.

Проте залишається певна незавершеність цього життєпису. Намагання “*достукатись*” до справжнього автентичного образу викликає неабияку складність, на чому сходяться думки провідних філософів, психологів, психоаналітиків, лінгвістів. У Гегеля питання мови, яка б була адекватним посередником думки, спрямовується в репрезентаційне русло. Пізніше Постмодерн невблаганно підводить людину до осмислення неймовірного факту – неможливості висловитись. В “*репрезентаційній мові*” ми маємо справу зі стандартним поняттям

мови як набору знаків із закріпленим загальним змістом. За словами відомого філософа, учня Лакана С. Жижек “...і проста дотеоретична чутливість підказує нам, що тут чогось бракує, що це ще не справжня жива мова» [1, с. 44]. Мова, в якій нівелюється окрема особистість, замовчана академічним прочитанням. Він пропонує подивитись поглядом “збоку” на ті особливості, які, зазвичай, “*вислизують від лобового академічного погляду*” [2, с. 7]. Єдиний шлях, що дає змогу проникнути у внутрішній світ людини, – це біографічні дослідження, мемуари, ретроспекції. У цьому контексті хочеться підкреслити центральну, на мою думку, рису характеру Наталії Іванівни, що доповнює її образ – це скромність. Яскравим прикладом стали спостереження автора запропонованого дослідження крізь особистісне спілкування. Так, одного разу під час чаювання у неї вдома Наталія Іванівна запросила мене до спальні показати афішу майбутнього концерту. На стіні висів портрет відомого скрипаля Олексія Яньшинова. На моє здивування, виявилось, що Наталія Іванівна по лінії матері походить з цього роду. Ще одним приводом для мого подиву був факт, коли під час пошуку певного матеріалу в каталозі нашої бібліотеки я випадково натрапила на величезний обсяг публікацій Наталії Іванівни. В обидвох випадках ця Людина не вважала за потрібне ділитись, чи то хизуватись переді мною такими важливими та достойними речами.

Отже, мабуть, не зовнішнє позиціонування себе як людини з потужним творчим надбанням, а прихований самозвіт музиканта, для якого досягнення граничної ширості, автентичності, чесності стосовно мистецтва і становить найважливішу творчу мету доцента Наталії Іванівни Мариняко, чия плідна праця і нині продовжується у стінах рідної Академії.

Література

1. Жижек С. Метастази насолоди. К.: Видавничий дім «Альтернативи», 2000. 188 с.
2. Жижек С. Скоса. Л.: Каменярь, 2007. 188 с.
3. Найдъонов М. І. Людина. Суб’єкт. *Вчинок: Філософсько-психологічні студії* / за заг. редакцією В.О. Татенка. К.: Либідь, 2006. 360 с.
4. Кісь Р. Сенс сенсотворення. Л.: Афіша, 2013. 394 с.

ДО ІСТОРІЇ СТРУННОГО КВАРТЕТУ ВОЛОДИМИРА ЦІСИКА – ПЕРШОГО УКРАЇНСЬКОГО ПРОФЕСІЙНОГО КВАРТЕТУ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ

Однією із малодосліджених сторінок локальної культури є історія Струнного квартету під керівництвом Володимира Цісика (в склад якого також входили: Роман Согор, Богдан Задорожний, Орест Березовський). Пік виконавської активності колективу припадає на період німецької окупації Львова: 1941–1944 роки.

Це була єдина концертна формація, якої ще не було в 1930-тих роках – професійний струнний квартет, що на належному рівні виконував би не тільки зразки високої світової класики, а й пропагував українську музику та сформував би запит в українському музичному середовищі на створення актуальних композицій для струнного квартету. Заради справедливості варто зазначити, що спроби створити струнний квартет на протипагу існуючим польським були й раніше (наприклад квартет сестер Шлапак при Музичному товаристві імені М. В. Лисенка, 1924 р.) [5, с. 481]. Проте всі ансамблі мали ситуативний характер і не закріпилися як формація на постійній основі (наприклад: квартет у складі В. Цісик, Л. Гуменний, Р. Согор, О. Березовський [6, с. 82]). Саме таким став квартет з виключно українськими виконавцями у складі під керівництвом Володимира Цісика.

Дебют Першого українського струнного квартету з постійним складом учасників відбувся 6 лютого 1937 р. в залі ВМІЛу, про що зазначає Нестор Нижанківський [6, с. 201–202]. У концерті, крім творів В. А. Моцарта і П. Чайковського, прозвучали мініатюри на українські народні теми В. Барвінського в перекладі П. Пшенички. П'єси В. Барвінського були виконані ансамблем і на «Вечорі українських композиторів», проведеному в музичному інституті Самоосвітнім гуртком 3 червня того ж року.

Всі учасники колективу були вихованцями квартетного класу віолончеліста Петра Пшенички (1895–1972) у ВМІЛІ, а також здобули попередню ґрунтовну освіту за кордоном. Так, уродженець

¹ Завідувач бібліотеки, викладач музично-теоретичних дисциплін ЛМФК імені С. П. Людкевича.

с. Ліски, перша скрипка квартету Володимир Цісик (1913–1971) навчався в директора філії ВМІЛ у Коломиї Романа Рубінгера [3, с. 184], професора Празької консерваторії Берджиха Волдана, професора Консерваторії ім. Кароля Шимановського Марека Бауера. Від 1941 р. В. Цісик був концертмейстером перших скрипок в оркестрі Львівського оперного театру та викладачем ВМІЛ (що працював під назвою Державна музична школа з українською мовою навчання). Альтист Богдан Задорожний закінчив клас скрипки О. Бастаржа в Празькій консерваторії. Впродовж семи років (від 1941 р.) виконував обов'язки концертмейстера альтової групи Львівського оперного театру [4]. Орест Березовський був вихованцем П. Пшенички у ВМІЛі. До заслання в 1950 р. працював артистом Львівської філармонії і Театру опери та балету [1]. Майже нічого не відомо про освіту другої скрипки квартету Романа Согора, як, зрештою, і про його долю. Після того, як навчання в музичному інституті було завершено, один із ансамблів квартетного класу П. Пшенички, завдяки підтримці В. Цісика та О. Березовського, не розпався, а й далі виступав із концертами в Галичині.

Новий етап розвитку музичної культури Східної Галичини та кульмінація діяльності Українського квартету – це період німецької окупації. Музичний редактор Львівського радіо, а також керівник виконавчої секції Спілки Праці Українських Музик, Роман Савицький продовжує передвоєнні ініціативи з популяризації українських виконавців та української музики. Отже, кожен третій музичний етер – концерт камерної музики. Чи не найактивнішим учасником музичних передач Львівського радіо був Перший струнний квартет. Сольні виступи квартету прозвучали 26 липня 1941 р., 10 серпня 1943 р. Досить плідно музиканти співпрацювали з вокальним октетом під керівництвом Є. Козака (27 серпня 1942, 13 та 27 жовтня 1943 та інші).

Поряд з виступами на хвилях радіо Перший струнний квартет часто фігурує в афішах концертних програм СПУМ. 29 січня 1943 р. Перший струнний квартет відкрив серію вечорів української музики (ініціатива СПУМ). Програма концерту охопила «Молодіжний» квартет соль мінор Василя Барвінського, написаний в 1934–36 рр. спеціально для учнів квартетного класу П. Пшенички, Квартет-Сюїту Василя Витвицького, та Квартет «кучкіста» (саме так стилістичні орієнтири композитора окреслює автор статті) Валентина Костенка. Значно меншу вагу в статті має характеристика гри: *«Виконавці концерту колишній Квартет Вищого МузІнституту ім. Лисенка (Володимир Цісик, Роман Согор, Богдан Задорожний,*

Орест Березовський) поставились до творів з найбільшою увагою. Під оглядом технічного зігнання та музичної експресії квартет за останні роки поглибився і жаль, що не виступає частіше. На перше місце, що до виконання програми, треба поставити квартет Барвінського» [2].

Після завершення німецької окупації та відновлення радянської влади чимало українців покинули терени батьківщини. Серед них був і В. Цісик – Перший український струнний квартет припинив своє існування.

Струнний квартет під керівництвом В. Цісика, батька славетної Квітки Цісик, став унікальним прикладом того, як навчальний колектив переріс в самостійну концертну одиницю і зумів не лише вибудувати самостійне концертне життя, а й започаткувати нову тенденцію. Відкривши нову сторінку в історії Українського професійного камерно-інструментального виконавства Східної Галичини, учасники квартету В. Цісика поглибили інтерес композиторів до жанру квартету, сприяли появі низки високохудожніх творів у цьому жанрі та створили еталон професійного квартету у свідомості галичан. Роль Першого українського струнного квартету в концертному житті окупованого Львова дуже важлива – адже це найбільш послідовний популяризатор української музики та ансамбль, що орієнтувався на мистецькі потреби саме української публіки і гідно конкурував із спеціально створеним лише для німців струнним квартетом.

Література

1. Березовський Орест Іванович.
URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=39367 (дата звернення: 04.11.2020).
2. Г. Л. Перший вечір Спілки праці українських музик. *Львівські вісті*. Львів, 1943. № 23. С.4.
3. Горак Р. Журавлі відлетілі... Есеї про Квітку Цісик та її рід. Львів: Апріорі, 2018. 400 с.
4. Дика Н. Український простір музикування: Квартет імені Лисенка. *Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір*: тези міжн. наук.-практ. конф. (ЛНМА імені М. В. Лисенка, м. Львів, 17 квітня 2013 р.). Львів, 2013. С. 91–96.
5. Зоряне небо видатного скрипаля Володимира Цісика.
URL: <http://meest-online.com/culture/zoryane-nebo-vydatnoho-skrypalya-volodymyra-tsisyuka/> (дата звернення: 04.11.2020).
6. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові. У 2-х томах. Том 1. Львів : Сполом, 2003. 288 с.

**НОВАТОРСТВО ГОНГ СЯОТІН
У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ АНСАМБЛІ
«ЛАН, З ІНШОГО БОКУ»**

Протягом останнього століття камерно-інструментальна музика посідає усе більш вагоме місце у мистецькому просторі Заходу і Сходу. Ансамблеве музикування в сучасному китайському культурному просторі є зоною активної взаємодії різних традицій, зокрема європейського і традиційно китайського мистецтва. Розвиток саме цього жанру зумовлений можливістю апробації нових творчих експериментів, пошуків та знахідок в царині застосування новаторських технік музичного письма. Також, у наш час, камерно-ансамблеве мистецтво сприяє зміцненню взаєморозуміння, налагодженню тривалих творчих контактів між інструменталістами як різних спеціальностей, так і різних країн. Тому композитори багатьох країн, як і в ХХ, так і тепер, на початку ХХІ століття, все частіше звертаються до висловлення своїх задумів та експериментів з новими техніками у жанрі камерно-інструментального ансамблю. До цих жанрів в українській музиці зверталось багато митців: Євген Станкович, Мирослав Скорик, Валентин Сільвестров, Леся Дичко, Богдана Фільц, Віктор Камінський, Олександр Козаренко та ін.

У китайській музиці – це Лю Ханлі, Сян Цухуа, Гонг Сяотін, Ян Йонг, Ван-Ніна, Гао Вейцзе. Яскравим прикладом твору в цьому жанрі є полотно сучасної китайської композиторки Гонг Сяотін – «Лан, з іншого боку» [“Lan, the other side”] для кларнета, скрипки, альту, віолончелі та фортепіано ор. 33., створений у 2010 році.

Варто коротко окреслити основні віхи її життя, творчості та громадської діяльності, оскільки у нас, в Україні, про неї майже немає інформації. Нині Гонг Сяотін – доктор філософії, професор кафедри композиції Центральної консерваторії, магістр-супервайзер, віце-президент Китайського поліфонічного музичного товариства, науковець програми підтримки «Відмінних талантів Нового століття» Міністерства освіти. Вона є головним репетитором і членом Китайської асоціації музикантів.

¹ Аспірант кафедри історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка. Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка Оксана Письменна.

Народилася в Шанхаї у 1970 році. З дитинства вивчала музику під керівництвом композитора Гонга Яоніана. У 1985 році була прийнята до середньої школи Центральної консерваторії, де продовжила вивчати композицію. Про талант та успіхи Гонг Сяотін свідчить той факт, що у 1988 році вона була прийнята на відділ композиції Центральної консерваторії без іспиту, де, отримавши ступінь магістра з відзнакою в 1995 році, продовжила викладати. За творчі досягнення у 2001 році їй було присвоєно звання доцента Центральної консерваторії та призначено на посаду директора поліфонічного навчально-наукового відділу кафедри композиції.

Її перу належить низка сольних та ансамблевих інструментальних творів: музика для фортеріано – «Танець», «Хмари у воді», «Цирковий ескіз», «Колекція пам'яті», «Вибрані вірші шести імпрізаційних пісень», «Дощовий провулок», «Райський птах»; опуси для віолончелі і фортепіано – «Оповідна пісня».

На виникнення задуму та створення композиції – «Лан, з іншого боку» мали вплив такі події. Насамперед – стипендія уряду Китаю, згідно з якою Гонг Сяотін у 2002 році як запрошена вчена відправилася у Францію, у Національну консерваторію в Парижі.

Перебування композиторки в одному із центрів західноєвропейського мистецтва, обмін досвідом із французькими музикантами, відвідування осередків культурних надбань – музеїв, картинних галерей, культових споруд, – надихнули її на створення камерно-інструментального твору «Лан, з іншого боку». Поштовхом до написання були враження від споглядання різних за стилем та образно-емоційним навантаженням картин. Візуальні образи знайшли відображення в музиці. Музикознавці вважають, що на творчість Гонг Сяотін вплинув відомий французький композитор-імпресіоніст Клод Ашіль Дебюссі. Сама авторка в передмові до твору вказує, що живопис викликав у неї стан медитативності і ностальгії. Твір став цікавим експериментом у застосуванні найсучасніших новаторських технік європейського письма: протягом твору вона поєднує і алеаторику, і сонористику, і пуантилізм із незначними вкрапленнями «емблеми» китайської музики – пентатоніки. Виразальні засоби – численні дисонуючі побудови, кластерні вертикалі, атональні співзвуччя дають підставу вважати, що загальні враження в неї були доволі різкими, суперечливими, складними.

Назва твору наводить на думку, що йдеться про річку Лан у Китаї, на яку авторка дивиться з іншого берега. Річка, яка розділяє Чзецзян, провінцію поблизу рідного міста композиторки, є наче уособленням її подорожі до Європи та споглядання світу з точки зору іншої культури.

SUMMARY

The international scientific-practical conference "*Chamber-instrumental ensemble: Ukrainian and global dimension*", timed to the 70th anniversary of the department of chamber ensemble and quartet of the Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko, December 7-8, 2022, continues the tradition of scientific research devoted to topical issues of art history. At the time of the national tragedy: at the terrible, frantic time of military trials, when the tragic feelings of experience did not leave each of us for a moment, at the time of the heroic struggle-confrontation against the racist occupiers – the scientific and practical conference was held in a mixed format "online +", about bringing together about 70 scientists – leading art critics, cultural experts, historians, musicians (performers and teachers), as well as scientists of related fields of art from Lviv, Kharkiv, Odesa, Kyiv, Sumy, Ivano-Frankivsk, Drohobych, Boryslav (Ukraine) and abroad (Germany, Britain, China).

Creating a comprehensive panorama of the formation and development of musical culture, where the chamber-instrumental ensemble occupies a prominent place in the modern dimension of society, became the goal of this year's international scientific and practical conference. Subtly reacting to global impulses, the researchers intellectually understood the historical and cultural aspects of the musical life of Ukraine and abroad. In the same context, the aesthetic-theoretical and stylistic problems of musical pedagogy, performance, modern trends in the development of the chamber-instrumental genre in the works of Ukrainian composers, and the artistic foundations of interpretations are considered. In the jubilee year of the Department of Chamber Ensemble and Quartet of the Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko's special attention is focused on the role of musical art in the context of world culture, where figures, groups, and projects occupy a prominent place.

As a natural result of the fruitful efforts of talented musicians – performers, teachers, researchers – I welcome the publication of the research materials of the scientific-creative forum, which is innovative in terms of scientific approaches, which will significantly add to the panorama of the Lviv chamber-instrumental heritage of today and outline the ways of development of this exciting field of musical art in the future. The collection is addressed to specialists in the field of musical art, cultural experts, composers, performers, teachers, students and graduate students of music educational institutions, all connoisseurs and researchers of the history of Ukrainian culture, a wide range of fans of musical art, and interested readers.

Наукове видання

**КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ:
УКРАЇНСЬКИЙ ТА СВІТОВИЙ ВИМІР**

**Матеріали
Міжнародної науково-практичної конференції**

**7–8 грудня 2022 року
Львів, Україна**

Науковий редактор-упорядник

Ніна ДИКА

Літературний редактор

Марія КАШУБА

Комп'ютерний набір

Ніна ДИКА

Обкладинка –

авторська робота **Василя ПИЛИП'ЮКА**

Технічний редактор і верстка

Тарас ТЕТЮК

Формат 64x84/16. Ум. др. арк. 15,8.

Наклад 70 прим.

Видавець – Видавництво «Каравела»

м. Київ, вул. Новокостянтинівська, 18

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції:

ДК № 56 від 19.05.2000 р.

Виготовлювач – ФОП Тетюк Т. В.

м. Львів, пр. Червоної Калини, 115

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ЛВ № 80 від 11.09.2013 р.