

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

“Традиції історично-інформованого виконавства у Львові”

Виконала Машталір Ореста

Студентка 2 курсу денної форми навчання
спеціальності 025 - Музичне мистецтво
профілізації хорове диригування

Науковий керівник док. м-ва, професор,
член-кореспондент НАМУ, академік Academia Europaea,
Л. О. Кияновська

Рецензент доцент кафедри хорового та оперно-
симфонічного диригування, канд. Мистецтвознавства
Х. О. Флейчук

Львів 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Естетико-філософські засади історично-інформованого виконавства	
1.1 Історія виникнення напрямку.....	5
1.2 Філософія руху, ідейно-естетичні принципи історично-інформованого виконавства	23
1.3 Порівняльна характеристика вокально-інструментального виконавства на прикладах колективів і їх диригентів у різні часові періоди.....	29
РОЗДІЛ 2. Соціокультурні передумови і практичні форми поширення старовинної музики у Львові	
2.1. Регіональні витоки історично-інформованого виконавства у Львові.....	32
2.2 Роман Стельмашук - засновник львівської школи історично-інформованого виконавства.....	43
2.3 Історично-інформоване виконання у Львові на прикладі діяльності фестивалю Давньої музики та ансамблю А cappella Leopolis	48
ВИСНОВКИ.....	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	55
ДОДАТКИ.....	65

Вступ

Актуальність дослідження. Проблематика історичного вокального та інструментального виконання достатньо мало висвітлена в науковому ракурсі українського музикознавства. Представлення філософії, історичного контексту та ідеї напряду історично-інформованого виконавства зазвичай відбувається в контексті виконання вибраного твору або представлення певного інструменту з вказаної епохи. В роботі піднімається питання традицій історично-інформованого виконавства саме у Львові на прикладі діяльності окремих музикознавців, колективів (*A cappella Leopold, Terra baroca*) з основною опорою на розквіт руху у перші десятиліття незалежності України завдяки Роману Стельмашуку. Висвітлюємо історично-інформоване виконавство у Львові у світовому контексті.

Практика історично-інформованого виконавства передбачає заглиблення в історичну парадигму вибраної епохи, з подіями, традиціями часу та впливами різних інших чинників. Такий підхід передбачає вивчення та застосування певних правил виконання музичних творів та розуміння мистецтва, зокрема музичного, як частини буття у ту чи іншу епоху. Зокрема для сучасного культурно-мистецького простору характерним є відхід від романтичного “Я” з його внутрішніми емоціями та переживаннями, від музики яка “малює”, до звуків котрі “промовляють” [3].

Метою дослідження є висвітлення зародження і розвитку руху історично-інформованого виконавства у Львові.

Завдання постають відповідно до мети:

- провести історичну ретроспективу розвитку та поширення історично-інформованого виконавства, зокрема у Львові.
- дати характеристику історично-інформованому виконавству та сформулювати пояснення явища.

- проаналізувати вплив руху старовинної музики на музичне виконавство.
- визначити взаємозв'язок історичних подій з розвитком руху давньої музики.
- висвітлити ідейно-естетичну суть напряму історично-інформованого виконавства.

Об'єктом дослідження є виконання старовинної музики у сучасному культурно-мистецькому просторі в руслі історично-інформованого виконавства

Предметом дослідження є адаптація європейських традицій історично-інформованого виконавства у Львові.

Методи дослідження:

- музично-історичний, завдання якого полягає у дослідженні історичних закономірностей розвитку історично-інформованого виконавства та руху стародавньої музики.
- хронологічний – для висвітлення еволюції руху старовинної музики.
- ретроспективний метод застосований у вивченні зародження й формування історично інформованого виконавства як окремого напряму музичного виконавського мистецтва.
- метод теоретичного узагальнення.

Наукова новизна: вперше представлений розвиток виконавства давньої музики у Львові від XIX ст.

Структура: робота складається з вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків.

1 розділ. Естетико-філософські засади історично-інформованого виконавства

1.1 Історія виникнення

Історично-інформоване виконавство (або історично-поінформоване виконавство) - це напрямок у сучасному мистецтві інтерпретації який передбачає використання репродукцій, копій музичних інструментів, застосування виконавських технік та естетики вибраної епохи минулого (зазвичай перед добою романтизму). Філософія та ідея цього напрямку полягає на піднесенні, дослідженні та популяризації виконання, не лише музики, але і танцю, театру, та інших часових видів мистецтва, спираючись на автентичні історичні джерела (історичні події, трактати, епістолярій, образотворче мистецтво, декоративно-ужиткове мистецтво тощо).

Як більшість мистецьких рухів, історично-інформоване виконавство не має чіткої дати зародження, хоча прийнято вважати його початком 1829 рік і пов'язано це з виконанням Феліксом Мендельсоном “Страстей за Матвієм” Й. С. Баха. [52] Хоча сама ідея зародилася раніше, у Великобританії, 1726 року, коли професійні музиканти та аматори заснували інституцію під назвою *Academy of ancient Music* (Академія давньої музики) у Лондоні. Фактично, саме вони вперше і дали поштовх до поширення поняття “давня музика”. Пізніше у 1776-1848 роках, там же у британській столиці з'явилась музична спілка *The Concerts of Ancient Music* або *King's Concert* (Концерти давньої музики або королівський концерт).[27]

Academy of ancient Music товариство яке займалось насамперед, але не виключно, виконанням “давньої” музики та має неабияке історичне значення. Засноване в січні 1726 року як Академія вокальної музики, воно змінило назву навесні 1731 року після суперечки, в якій Джованні Боночіні був звинувачений у спробі видати за свій твір, п'ятиголосий мадригал (*In una siepe ombrosa*), що насправді належав Антоніо Лотті (1667-1740), який на той час був головним органістом у соборі св. Марка у Венеції.

Як зазначено в меморандумі товариства від 26 травня 1731 року “давніми творами” вважалися “такі, творці котрих жили до кінця шістнадцятого століття” [56] , причому слово “п’ятнадцятого” було викреслено. [55]

The Concerts of Ancient Music разом із концертами Філармонічного товариства становили основу музичного життя вищого класу Лондона в першій половині дев’ятнадцятого століття. Діяли між 1776 і 1848 роками, вони привернули заступництво королівської родини та багатьох членів аристократії. Музику вважали «давньою», якщо вона була написана щонайменше двадцять років тому, а програми вибиралися керівниками концертів по черзі. Після 1804 року концерти проводилися в Hanover Square Rooms, престижному місці, яке приймало багатьох видатних музикантів вісімнадцятого та початку дев’ятнадцятого століть. Відвідування концертів ретельно контролювалось і в основному обмежувалося передплатниками. The Spectator (британський щотижневий журнал) у 1841 році, припустив що долею The Concerts of Ancient Music керує лише примха моди; а на успіх чи провал сезону або окремого концерту музика, що виконується, абсолютно не впливає. [62]

Композитори першої половини дев’ятнадцятого століття розділились на два табори, ті хто критикували старовинну музику (здебільшого класицизм та бароко) і ті хто були на стороні її “відродження” але з пристосуванням творів до сучасної митцям манери. Г. Берліоз, з музичного минулого, вирізняв лише Глюка та Л. ван Бетховена, творчість Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя цілком відкидав і не сприймав. Ще менше значення минуле мало в очах Р. Вагнера, попри те, що він видав Stabat Mater Дж. Палестріни. [40]

Фелікс Мендельсон-Бартольдї мав досить міцне підґрунтя для того щоб стати “нововідкривачем”, хоч можна це назвати цікавим збігом обставин, пов’язаних з перетином шляхів членів сімей Бахів і Мендельсонів, можливо, в ретроспективі саме йому судилось в 1828 р. інспірувати відродження музики Й. С. Баха у європейському мистецькому просторі. Двоюрідна тітка Ф.

Мендельсона Сара Ітціг Леві (1761-1854) - сестра Белли Саломон, бабусі Ф. Мендельсона по материнській лінії - утримувала активний музичний салон у своєму берлінському будинку, де вона культивувала музику Йоганна Себастьяна Баха. Сара була талановитим музикантом, навчалася грі на клавесині у старшого сина Баха, Вільгельма Фрідемання; вона також замовляла твори та придбала рукописи іншого сина Баха, старшого, Карла Філіпа Емануеля. Дослідник творчості Ф. Мендельсона Р. Ларрі Тодд вказує, що на «високоманірний стиль» кількох струнних симфоній молодого Фелікса Мендельсона, датованих 1820-ми роками, могли вплинути твори К. Ф. Е. Баха. Захоплення Сари Леві музикою Й. С. Баха також спонукало її до членства в хорі шанованої Берлінської Singakademie, яка була заснована в 1791 році К. Ф. К. Фашем з метою популяризації німецького хорового репертуару.

К. Фаш (Carl Friedrich Christian Fasch 1736-1800), який сам був знавцем мотетів Й. С. Баха, очолював організацію до своєї смерті в 1800 році; його наступник, Карл Фрідріх Цельтер (1758-1832), пізніше (в 1819 році) був запрошений Абрахамом Мендельсоном, можливо, за рекомендацією Сари, в якості викладача музики для молодих Фелікса і Фанні. Під педагогічною опікою Цельтера Ф. Мендельсон мав можливість вивчати велику кількість німецької музики, зокрема і Високу месу H-moll Й. С. Баха. Згодом Фелікс і Фанні доєднались до хору Singakademie, що сприяло заглибленню в даний репертуар. Також цікавим збігом обставин є те, що на момент народження Фелікса його батько Авраам фактично володів колекцією рукописів творів Й. С. Баха, придбаної на аукціоні в Гамбурзі в 1805 році; Сорок три з цих рукописів згодом (у 1811 році) були відправлені на зберігання до Берлінської Singakademie. За словами дослідника Мендельсона Р. Ларрі Тодда, Цельтер закликав Авраама докласти зусиль для «порятунку» інших творів Баха, аргументуючи це тим, що окрім знавців ця музика більше нікого не зацікавить.

У 1823 (а можливо, і в 1824 році) бабуся Фелікса по материнській лінії, Белла Саломон, зробила йому подарунок, який повинен був змінити хід його життя: рукописну копію партитури “Страстей за Матвієм” Й. С. Баха. Хоча Фелікс ознайомився лише з кількома уривками з твору під час свого членства в хорі Singakademie, його перша зустріч з повною партитурою Страстей Й. С. Баха, мабуть, була нічим іншим, як одкровенням. (Белла відчула в “Страстях Христових”, які на той час були майже невідомими, один з найбільш глибоко духовних творів, коли-небудь написаних; вона, очевидно, також зазнала певних труднощів, коли постановила за всяку ціну здобути примірник твору у Цельтера, щоб Едуард Рітц його переписав для її онука.)

Партитура захопила уяву Фелікса. Незважаючи на в цілому несприятливу репутацію Баха в той час (його вважали не більше ніж музичним «математиком», що в підсумку було визнано як надзвичайне використання контрапункту і музичної симетрії) і численні труднощі, пов'язані з партитурою (тобто її складність і незвичність мови), молодий Мендельсон все ж вирішив підготувати до виконання цілісний варіант “Страстей за Матвієм” Й. С. Баха. [52].

Помилково було б вважати, що інтерес до старовинної музики був особливо помітний в Англії в цей час. Фуллер Мейтленд (John Alexander Fuller Maitland) (1856-1936) (британський музикознавець, музичний критик, сприяв відродженню англійської музики XVI-XVII ст., зокрема Генрі Персела), описав ситуацію в Кембриджі, де він був студентом у 1870-х роках, так: «Професорські лекції, які часто визнавали існування мадригалів, вірджинальної музики та інших [подібних] речей, майже завжди вважали, що само собою зрозумілим фактом, те що в них немає такої краси, яка могла б привабити сучасний слух, так що повага, з якою нас заохочували ставитись до них, пояснювалась виключно їх давністю». [16]

Попри це саме у Сполученому Королівстві відбувся один з найбільших поштовхів до стрімкого розвитку виконання “ранньої” музики, саме на

історичних інструментах, завдяки діяльності Арнольда Долмеч (1858-1940) та його сім'ї.

Ежен Арнольд Долмеч (Eugène Arnold Dolmetsch) музикант, будівничий давніх музичних інструментів (лютні, віоли да гамба, клавесину (спінету) та ін.) та засновник майстерні з виготовлення цих інструментів у Хаслемері, графство Суррей (Haslemere, Surrey). Незважаючи на своє французьке походження Долмеч більшість свого професійного життя провів у Англії. Його родина заснувала фірму з виробництва фортепіано у Ле-Мані (Франція), саме в сімейних майстернях молодий Долмеч отримав навички будови інструментів. Навчався у Брюсельській королівській консерваторії у класі скрипки Анрі В'єтана (Henri Vieuxtemps), саме тут зацікавився давніми інструментами на яких грали студенти консерваторії. [16]

Брюсельська королівська консерваторія від 1 лютого 1877 року мала під опікою Музей музичних інструментів (Le Musée des Instruments de Musique) скорочено МІМ. Біля витоків створення МІМ стоять дві колекції музичних інструментів, це колекція відомого бельгійського музикознавця Франсуа-Жозефа Фетіса (François-Joseph Fétis) (1784-1871), придбаної в 1872 році бельгійською державою і зберігається в консерваторії, де Фетіс був першим директором, і та, що була подарована в 1876 році королю Леопольду II Раджею (roi Léopold II par le Rajah) Суріндро Мохуном Тагором (Sourindro Mohun Tagore) (1840-1914) в тому числі сто індійських інструментів. Завдяки цим двом оригінальним колекціям МІМ вже був надзвичайно багатим на той час. Але саме перший куратор, Віктор-Чарльз Маккіллон (Victor-Charles Mahillon) (1841-1924), зробив його одним з провідних музеїв світу і значно збільшив його колекції. У 1877 році Махіллон створив реставраційну майстерню в МІМ, де найняв робітника зі своєї фабрики Франца де Вестібюля (Franz de Vestibule). Останній реставрував пошкоджені експонати, а також робив копії інструментів, що зберігаються в інших публічних колекціях, оригінальних копій яких вже немає. Між 1880 і 1922 роками Маккіллон

описав колекції музею в монументальному каталозі з п'яти томів. Також у 1880х роках організовувались історичні концерти на старовинних музичних інструментах або їх копіях які організовував Франсуа-Огюст Жевер (François-Auguste Gevaert), який замінив Фетіса на посаді голови Брюсельської консерваторії.

З 11 січня 1992 року Музей музичних інструментів входить до складу Королівських музеїв мистецтва та історії як 4-й відділ. Королівським указом держава визнала науковий характер їх діяльності і розділила на три секції: старовинну музику, модерну (19 і 20 століття) і традиційну. [61]

А. Долметч був призначений за сумісництвом майстром скрипки в коледжі Далвіч (Dulwich College). Проте живучи в Лондоні в 1880-х роках, він почав збирати і пізніше виготовляти віоли, лютні і ряд ранніх клавірних інструментів, для своїх друзів і для багатьох, хто відвідував концерти, де вони могли почути його гру, його сім'ї і колег, котрі грали нещодавно відкритий репертуар на цінних оригіналах і на недавніх реконструйованих інструментах Долмеча. Гаррі Хаскелл пише: "Володіння інструментом Dolmetsch стало символом статусу у інтелігентному суспільстві." [16, 56 ст. 30]

У 1894 році актор і режисер Вільям Поел (William Poel) заснував Єлизаветинське сценічне товариство. Вільям Поел (1853-1934) був сином професора Вільяма Поля (William Pol), інженера, органіста Святого Марка на Норт-Одлі-стріт і автора «Філософії музики» (1879). Ґрунтуючись на детальному вивченні театральних практик сімнадцятого століття, Вільям Поел прагнув відтворити вистави, у автентичному дусі епохи їхніх авторів, зокрема Вільяма Шекспіра, відновлюючи належний поетичний метр і темп, задумуючи повернення до оригінальних текстів, і представляючи їх у більш природному середовищі. Єлизаветинське сценічне товариство виступало на відтвореній єлизаветинській сцені для своїх постановок п'єс того періоду, доповнених музикою у виконанні членів сім'ї Долметч. [16]

У той самий час інтерес до музики давніх епох набирає обертів теж у Франції. У 1889 році в Парижі відбулась виставка давніх музичних інструментів, подібна до виставки у Британії у 1885 році (у Лондоні та Единбурзі). Ці події мали досить цікавий характер, на них були представлені давні музичні інструменти разом з новітніми, на той час, технологіями, що мало на меті показати концептуальний розрив між минулим та сучасністю де суперечливість цих предметів продемонструвала амбівалентність стосунків ідей кінця XIX ст. з минулим. [80]

На Паризькій виставці серед експонатів були представлені реконструкції середньовічних музичних інструментів зроблені Леоном Пійо (Leon Pilleut), куратором колекції Паризької консерваторії. Серед цих інструментів були ребек (rebec), лютня та арфа XIII століття. Французький музикознавець Жульєн Тьєрсо (Jean-Baptiste Elisée Julien Tiersot) вважав прикрим, що на старовинних інструментах не можна грати і сподівався, що “якийсь митець, закоханий у стародавнє мистецтво”, “колись оживить їх духом Баха, Рамо, Куперена та Моцарта.” Організатори виставки передбачили те, що відвідувачі прагнутимуть почути, як звучать інструменти минулих століть, тож були запрошені теж виконавці: видатний піаніст, який був водночас знавцем давньої – барокової і добарокової музики Луї Дімер (Louis-Joseph Diémer). Він зіграв декілька сольних концертів на клавесині XVIII століття. Крім нього, у концертах взяли участь віолончеліст Жюль Дельсарт (Jules Delsar) який продемонстрував можливості давнього інструменту віолі да гамба, скрипаль Луї ван Вафельгем (Louis van Waefelghem) (один з однокурсників А. Долмеча у Брюсельській консерваторії), що виконав програму на віола д’аморе та флейтист Поль Тафанель (Paul Taffanel). Попри відсутність належної реклами концертів вони викликали широкий інтерес у музичних колах.

У 1895 році згадані вище виконавці створили квартет який назвали “Société des instruments Anciens” (Товариство давніх інструментів). Він став першим сталим ансамблем старовинної музики у 90х роках XIX століття. Музиканти

гастролювали у Бельгії, Англії, Франції та Швейцарії, де новизна їх програм незмінно привертала увагу, хоча не всі могли оцінити всі художні переваги такої музики і виконання. Французький композитор, будівничий скрипок Огюст Тольбек (Auguste Tolbecque) писав у листі до Долмеча зневажливо згадуючи один “fameuse pièce pseudo-ancienne” (“відомий псевдо-давній твір”) популяризований Дімером і його колегами: “Et bien!-ніхто не протестує, тож ці четверо шахраїв мають добре сміятись, коли йдуть за лаштунки.” Проте Дімер ніколи не був шахраєм, він грав на клавесині з 1860-х і це був його приватний інструмент Pascal Taskin з двома мануалами 1769 року. Пізніше він перейшов на сучасний клавесин Erard, який був більш практичний під час гастролей. [56] Тож думка Тальбека скоріш за все була дуже суб’єктивним твердженням.

Проте жодні виступи з концертними програмами давньої музики на старовинних інструментах не зробили більшого враження, аніж “Історичні концерти” (Concerts historiques) Франсуа Фетіса (François-Joseph Fétis 1784-1871). Ці концерти-лекції Фетіс організував у 1832 році, вони передусім мали на меті відродження та популяризацію старовинної музики, що на сьогодні є звичайною практикою. Найбільший внесок він зробив у поверненні на концертні естради інструментальної і вокальної музики епохи Відродження. [53]

Ще одним з провідних виконавців і диригентів давньої хорової музики у Парижі був Шарль Борде (Charles Bordes 1863-1909) - композитор, хормейстр, засновник Schola Cantorum у Парижі (1896-1931). Початком його діяльності як популяризатора музики давніх століть було виконання Stabat Mater Дж. Палестріни та Miserere Дж. Аллегрі під час Страсного тижня у 1891 році у церкві Сен-Жерве, де Борде був на той час хормейстром. Він обрав два десятки співаків, щоб сформувати ядро постійного ансамблю під назвою «Chanteurs de St. Gervais» (Співаки з Сен-Жерве). Як згадував один з його друзів: “Йому потрібно було лише попросити, щоб отримати те, що він хотів”,

“Професіонали приділяли свій час, знання та таланти; багаті та знамениті давали гроші, а преса публікації”. [56]

Плани Борде ставали все амбітнішими. У свій перший рік Chanteurs de St Gervais виконали найвідоміші масштабні твори Жоскена де Пре, Томаса Луїса де Вікторії, Дж. Палестріни, О. Лассо, Окегема та Жанекена. У червні 1893 року Ф. Гілмант (Félix-Alexandre Guilmán, 1837-1911) запросив їх виконати Trauer-ode (Траурну оду) Й. С. Баха на Trocadero. Наступного року вони взяли участь у кількох історичних концертах, організованих швейцарським диригентом Гюставом Доре (Gustave Vincent-Charles Doret, 1866-1943), а також урочисто відкрили щорічну серію кантат Й. С. Баха в Сале д'Аркур.

На початку 1894 року Ш. Борле, Ф. Гілман та В. д'Енді (Paul Marie Théodore Vincent d'Indy, 1851-1931) вирішили заснувати школу для поширення своїх ідей виконання старовинної хорової музики, вона отримала назву Schola Cantorum. Була розроблена навчальна програма яка базувалась на вивченні “простого співу” (за принципами абатства Солесмес (Solesmes)) та поліфонії Дж. Палестріни. На саму школу великий вплив мав Сезар Франк (César Auguste Jean Guillaume Hubert Franck, 1822-1890), оскільки Борде та д'Енді були його учнями, а д'Енді називав С. Франка “дідусем” школи.

Проте світська діяльність та популярність Борде не сподобалась керівництву церкви Сен-Жерве, тож колектив вигнали звідти, що не вплинуло ані на статус Борде, ані на діяльність школи, а навпаки викликало доволі широкий резонанс в культурних колах усієї Франції. Критик П'єр Лало (Pierre Lalo, 1866-1943) пояснив цю нехоть таким чином: “Дух ворожості до християнських музикантів епохи Відродження панує в усьому світі хорів, хорових шкіл і служителів. Цю ворожість легко пояснити. Усі або майже всі хормейстери є навченими композиторами, які забезпечують свою парафію та редакторів музичним матеріалом. Кожен із них написав [...] Libera або Pie Jesu, сповнену фальшивою чутливістю, що змушує плакати театральними сльозами. Це не що інше, як лицемірні оперні арії, в яких немає ні справжньої

пристрасті, ні щирого пістету; вони виганяють будь-яку красу й правдивість і ганьблять і музику, і релігію водночас.» [56, ст. 47-48]

Заклик Ш. Борде до “discours libre” — буквально, свободи слова — у музиці отримав беззаперечну підтримку від сучасних йому композиторів, як, до прикладу, К. Дебюссі, які хотіли скинути пута традиції та повести музику новими шляхами. «М. Шарль Борде відомий, і з найкращих причин у світі», — писав К. Дебюссі в 1903 році. «Він досвідчений музикант у повному розумінні цього слова, і його особистість можна порівняти з особистістю одного з тих старих музикантів, чия відвага зростала, чим більше вони стикалися з небезпекою. Звичайно, це менш небезпечно, вчити маси катехизи Палестрини, ніж вчити дикунів Євангелії. Але в обох випадках існує схожа ворожість, тільки реакція різна: в одному випадку - позіхають, інші мають твій скальп!» [56]

Різноманітність аудиторії Школи приваблювала К. Дебюссі так само сильно, як і її численність та дивовижне порозуміння між слухачами і виконавцями, що свідчило про справді демократичний характер події. «Це дивно, але в Школі, поруч ви знайдете аристократію, найлівіше крило буржуазії, вишуканих митців і грубих ремісників. Але порожніх місць, які надто часто зустрічаються в більш відомих закладах, мало. Відчувається, що вони розуміють... Не знаю, чи це через маленьку кімнату (концертний зал Школи вміщує близько 500 осіб), чи через якийсь таємничий вплив божественного, але між тими, хто грає, і тими, хто слухає, існує справжнє спілкування» [56, ст. 48].

У першому десятилітті XX століття Schola cantorum послужила каталізатором безпрецедентного «буму» старовинної музики у Франції. Учні та викладачі Школи заснували товариство Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя в Парижі. Генрі Експерт (Henry Expert, 1863-1952), який навчався з С. Франком у школі Г. Нідермейєра, диригував “Chanterie de la Renaissance” (Пісні Ренесансу) і читав популярні лекції-концерти про старовинну музику в Ecole

des Hautes Etudes Sociales. Ежен де Бріквіль (Eugène de Bricqueville, 1854-1933), вчений-любитель і колекціонер інструментів, у Версалі зібрав бароковий камерний оркестр під назвою “La Couperin” (за прізвищем знаменитих клавесиністів 17 ст. родини Куперенів, учасники якого використовували автентичні старовинні інструменти. Цикл концертів, присвячений історії струнного квартету, ліричній драмі та скрипковому репертуару, збирав вельми численні аудиторії. [56]

В цьому контексті вартує згадки ще один ансамбль старовинної музики – Société des Instruments Anciens Casadesus (Товариство давніх інструментів Касадезюса). Колектив, заснований у 1901 році Генрі Касадезюсом (Henri-Gustave Casadesus, 1879-1947), почесним президентом якого був Камілл Сен-Санс, багато гастролював Західною та Східною Європою, Північною Америкою, Близьким Сходом. Учасники грали на клавесині та старовинних струнних інструментах: Г. Касадезюс - *viola d'amore*, Марсель і Маріус Касадезюси - *viola da gamba* та *pardessus de viola*, Регіна Паторні-Касадезюс - клавесин, Френсіс Касадезюс іноді диригував у більших творах. Репертуар був зосереджений на виконанні творів маловідомих композиторів доби бароко та раннього класицизму, таких як: Ф. Франкер (François Francœur, 1698-1787), Л. Боргі (Luigi Borghi, 1772-1794), А. Бруні (Antonio Bartolomeo Bruni, 1757-1821), Ж. Море (Jean-Joseph Mouret, 1682-1738), Дж. Ніколіні (Giuseppe Nicolini, 1762-1842) та деяких інших. Ця музика подобалась публіці, але, на жаль, не завжди добре сприймалась критиками, до прикладу, композитор Альфредо Казелла, котрий короткий час грав у колективі на клавесині, покинув його «бо майже вся музика, що виконувалася була або апокрифічною, або “відретушованою” цим талановитим і симпатичним [...] Касадезюсом» [56, ст. 51]. Генрі Касадезюс був і справді досить вільно налаштований до історично-автентичного тексту. Хоча фінансові труднощі змусили Г. Касадезюса продати частину власної колекції інструментів, а саме 144

екземпляри, Бостонському симфонічному оркестру у 1926 році, колектив проіснував до передодня Другої світової війни. [56]

Найвідомішою виконавицею та пропагандисткою давньої музики була Ванда Ландовська (Wanda Landowska, 1879-1959). Проживаючи в Парижі, під впливом свого чоловіка Генрі Лью (котрий займався давніми фольклорними джерелами європейської професійної музики), Ш. Борде та його оточення, перейшла на виконання докласичного репертуару з романтичного, також викладала у Schola Cantorum. Позичивши клавесин у фірми Pleyel, вона включала зразки клавесинної музики у свої концерти. Вперше зіграла на клавесині на публіці в 1903 році, у 1905 році вона зіграла соль-мінорний концерт Баха на клавесині на інавгураційному концерті Товариства Баха Гюстава Брета, чим був незадоволений Ш. Борде, вважаючи, що це “применшує чудові й часто масштабні твори до розміру своїх [клавесину] крихітних тонких ніжок». Проте, були й інші думки, Альберт Швейцер, знавець творчості Й. С. Баха та органіст писав у 1905 році: «Будь-хто, хто чув, як Ванда Ландовська грає Італійський концерт на її чудовому клавесині Плейель, важко потім зрозуміти, як його можна знову зіграти на сучасному фортепіано». [55, ст. 51] В 1909 році Ландовська опублікувала разом зі своїм чоловіком монографію *Musique ancienne* (Давня музика), дослідження музики 17-го і 18-го століть. До початку Другої світової війни вона залишалася головним представником клавесинного виконавства XVII і XVIII століть, особливо музики Й. С. Баха та Ф. Куперена, про твори яких вона написала кілька досліджень. [93, 56]

Клавесин Плейель В. Ландовської був інструментом, який дуже відрізнявся від більш історично вірних клавесинів, які наприклад створював А. Долмеч, і не дивно, що В. Ландовська ніде не згадує про нього у своїй широко читаній полеміці «*Musique ancienne*». Вона зневажала історизм заради нього самого і мало піклувалася про улюблений клавікорд Дольмеча. «Автентичність», на її думку, полягала не в буквальному відтворенні минулого, а в шануванні його

духу. “Мені відомо, що розташування реєстрів у клавесині часів Баха дещо відрізнялося від реєстрів мого Плейля”, — писала вона. “Але це мене мало хвилює, якщо для досягнення належного ефекту я використовую засоби, які не були доступні Баху”. [56, ст. 52] Суть мистецтва Ландовської, як одного разу зауважив Вергіл Томсон, полягала в її здатності забезпечити «музичний досвід, який прояснює минуле, відкриваючи його нам через призму сьогодення». Її позиція була чіткою та послідовною, і хоча багато хто оскаржував її з історичних чи естетичних міркувань, її геніальність як художниці не підлягала сумніву. [56]

1913 році Берлінська Вища музична школа запросила В. Ландовську заснувати свій перший клас гри на клавесині. Інтернована в Німеччині як іноземець під час Першої світової війни, вона повернулася до Франції в 1919 році, тоді почався напружений режим гастролей і записів. Однак, як і А. Дольмеч, вона незабаром втомилася від надто напруженого мандрівного життя. У 1927 році вона придбала віллу в маленькому містечку Сен-Ле-ла-Форе, на околиці Парижа. Там заснувала Ecole de Musique Ancienne (Школа давньої музики), де проводила майстер-класи з інтерпретації та виконавської техніки протягом літніх і зимових місяців. Студенти приїжджали з усього світу - не лише клавесиністи та піаністи, а й співаки, інструменталісти, диригенти і навіть танцюристи. Сент-Ле став місцем зустрічей для художників, письменників, учених і композиторів. [46]

До кінця дев'ятнадцятого століття Німеччина втратила свою провідну позицію у відродженні давніх артефактів та відстала як від Англії, так і від Франції у виконанні старовинної музики. Музикознавець Гуго Лейхтентрітт (Hugo Leichtentritt, 1874-1951), досліджуючи діяльність паризької Schola Cantorum, зазначив, що «Німеччина не могла зібрати ні виконавського таланту, ні суспільний інтерес, щоб підтримувати подібну установу» [56, ст. 54-55]. Ситуація змінилася на краще в 1905 році з заснуванням Мюнхенського Deutsche Vereinigung für alte Musik (Німецьке об'єднання старовинної

музики). Спочатку ансамбль складався з п'яти учасників (одного співака та чотирьох інструменталістів: Йоганна Боденштейн (Johanna Bodenstein) - сопрано, Герма Студені (Herma Studeny) - скрипка, Емілі Фрейт (Emilie Frey) - клавесин, фортепіано, Людвіг Майстер (Ludwig Meister) - скрипка, альт, віола д'аморе та Крістіан Доберейнер (Christian Döbereiner) - віола да гамба, віолончель), але незабаром розширився до невеликого оркестру старовинних інструментів під керівництвом Бернхарда Ставенхагена (Bernhard Stavenhagen, 1862-1914).

Крістіан Деберейнер (Christian Döbereiner, 1874-1961), співзасновник Deutsche Vereinigung für alte Musik, був ключовою фігурою в русі ранньої музики Німеччини. Отримавши освіту скрипаля та віолончеліста, він став настільки досвідченим у грі на гамбі, що диригент Фелікс Моттль запросив його взяти участь у виконанні «Страстей за Матвієм» у 1907 та 1908 роках. Завдяки Деберейнеру та клавесиністу Максу Зайфферту історичні інструменти регулярно прикрашали фестивалі Баха, які поширилися в Німеччині на початку 1900-х років під впливом товариства Баха (Bach Gesellschaft). [46]

Одним з перших ансамблів, який зосередився на музиці раннього Відродження та Середньовіччя, був бельгійський колектив Pro Musica Antiqua, котрий розпочав свою діяльність у 1933 році під керівництвом Саффорда Кейпа (Safford Cape) (1906–1973), американського музиканта, котрий завершив свою композиторську кар'єру, щоб займатись виконанням старовинної музики. Вони відмовились від практики виступів у середньовічних костюмах (як це робила родина Долметчів) та залучились підтримкою науковців. [56].

Пауль Гіндеміт був одним з тих композиторів котрі захоплювались та пропагували виконання давньої музики саме в історичному контексті. У 1922 році П. Гіндеміт починає грати на *viola d'amore*, що стало поворотним моментом в його зацікавленні старовинною музикою та інструментами. П.

Гіндеміт був настільки зачарований альтом *d'amore*, що в листі до друга писав: «У мене з'явився новий вид [зацікавлення]: Я граю на віолі *d'amore*, абсолютно чудовому інструменті, який зник з музичної сцени і тому має лише невелику кількість літературних джерел. Він має найкрасивіший звук, який тільки можна собі уявити, солодкий і м'який, який неможливо описати. На ньому складно грати, але я люблю на ньому грати, а слухачі люблять його слухати».[60, ст. 16] У 1927 році П. Гіндеміт став професором композиції у Вищій школі музики в Берліні, цю посаду він обіймав до 1937 року. Саме в ці роки він мав можливість користуватися колекцією старовинних музичних інструментів Берлінської Вищої школи і навчився на них грати. Він заохочував своїх студентів опановувати техніку гри на старовинних струнних і духових інструментах, а також використовувати їх для виконання власних творів. [70] У ці ж роки в Берлінській вищій школі, не знайшовши відповідних підручників з теорії музики, Гіндеміт почав вивчати латину і математику, щоб полегшити собі читання старовинних музичних трактатів. Пізніше, у Сполучених Штатах Америки, куди він емігрував від гітлерівського режиму, вивчення цих старовинних музично-теоретичних праць стала основою для його теоретичних курсів в Єльському університеті. [46]

Погляд П. Гіндеміта на старовинну музику була принципово «немузейним». Незважаючи на незрозумілі музичні символи та складні ритми середньовічної музики, П. Гіндеміт ніколи не вважав цей музичний репертуар важливим лише для науковців та спеціалістів, як сухий історичний матеріал. Навпаки, він вважав цю музику «дорогоцінним даром» і джерелом, з якого сучасний музикант «може почерпнути багато натхнення і просвітлення». [48] П. Гіндеміт настільки високо цінував вивчення і виконання старовинної музики, що в 1950 році писав: «Для виконавців безпосереднє знайомство з цією музикою відкриє нові горизонти». [48]

У 1940 році Гіндеміт засновує *Yale Collegium Musicum* – виконавський колектив старовинної музики, організовуючи виконання творів Дюфаї та

Монтеверді на старовинних інструментах, а також привносячи власні ідеї щодо практики історично-інформованого виконавства.

Інші вокально-інструментальні колективи, які займались виконанням давньої музики, зокрема, під керівництвом Ніколауса Арнонкура, (Nikolaus Harnoncourt, 1929-2016) Густава Леонгардта (Gustav Leonhardt; 1928-2012) та Крістофера Хогвуда (Christopher Hogwood; 1941-2014,, набули популярності у 1960х-1980х роках, випустивши численні платівки і компакт-диски, котрі мали і мають вплив на історично-інформоване виконавство. [46]

Разом з появою таких професійних колективів старовинна музика пережила раптовий сплеск популярності серед amatorів. Блок-флейта (the recorder) на початку століття стала основним інструментом у початкових школах по всій Європі та США. На відміну від сучасної музики для amatorського виконання, багато творів епохи Ренесансу та раннього бароко (враховуючи інструментальні танці та музику для консортів, а також практично всі мадригали) було легко і приємно грати чи співати. [46]

Старовинна музика була реакцією на панівні музичні погляди: замість того, щоб пасивно поглинати готову музику, “старовинні” музиканти створювали власну. Неелітарні, нетрадиційні та принципово егалітарні, за принципом рівності, методи викладання та виконання (наприклад, спільне навчання на рівних, гра в ансамблях без диригента, свобода від тоталітарних музичних обмежень), були дуже привабливими для контркультури.

На сьогодні, рух старовинної музики переважно професіоналізований: курси старовинної музики та ансамблі викладають і керують ними фахівці в університетах та музичних академіях. Практично кожна Консерваторія, Музична академія чи музична школа мають ансамбль старовинної музики, та класи з викладання гри на старовинних інструментах.

Вплив руху історично-інформованого виконавства вплинув теж на жанри популярної музики. З прийняттям клавесину, як не музейного інструменту, та композиційних прийомів, що були натхненні епохою бароко, жанр “барокової

поп-музики пережив коротку популярність у 1960х роках. Клавесини, блок-флейти (повздовжні флейти) та інші старовинні інструменти з великим ефектом використовувалися в поп- і рок- музиці, від “Scarborough Fair” Саймона і Гарфінкеля (1966) до “Stairway to Heaven” культової рок-групи Led Zeppelin (1972), використовуючи унікальне звучання інструментів і загальні асоціації з більш раннім, простим часом. В останні кілька десятиліть нововідкриття і виконання середньовічної музики породило нові жанри “середньовічного” металу та року. Гурти (переважно, з північної Європи), що працюють у цих жанрах, використовують середньовічні та ренесансові інструменти на додаток до стандартної рок-атрибутики і часто будують свої виступи на збережених середньовічних композиціях.

Провідною концепцією у русі старовинної музики залишилась автентичність виконання, тобто максимальне наближення до тієї версії, в якій вона звучала у час свого виникнення. Ф. Мендельсон та інші прихильники бароко у XIX столітті не вважали за необхідність виконання твору так, як він, можливо, звучав, тож робили аранжування, перекомпонування (особливо Фріц Крейслер та Генрі Касадезюс, які видавали власні необарокові композиції за автентичні), та вносили у виконання чисто романтичні ідеї, щоб інтегрувати її у “живу” музичну традицію. [60]

На сьогодні історично-інформоване виконавство поширене як серед професійних музикантів, так і серед аматорів. Багато джерел для дослідження, виконання чи зацікавлення знаходяться у вільному доступі, наприклад у онлайн ресурсах, наприклад міжнародна нотна онлайн бібліотека Petrucci Music Library, де можна знайти і завантажити манускрипти, перші видання та трактати (URL: [IMSLP: Free Sheet Music PDF Download](https://imslp.org/)), та друкованих виданнях. Діють проекти які дозволяють, чи не моментально, заглибитись у історичне виконавство, до прикладу Early music sources (URL: [Home](http://www.earlymusicresources.com/)) чи Bach Cantatas Website, що охоплює всі аспекти кантат Й.С. Баха та інших його вокальних творів і досить багато інструментальних творів. BCW містить

більшість творів: докладні дискографії, дискусії, тексти та переклади, партитури, коментарі, посилання, музики музичні приклади. (URL: [Bach Cantatas Website - Home Page](#)).

1.2 Філософія руху, ідейно-естетичні принципи історично-інформованого виконавства

Музичне виконавство в його стислому розумінні – це відтворення нотного тексту згідно загально прийнятим правилам і нормам та особистих вказівок композитора. Але до цього відтворення додається вже особиста інтерпретація виконавця, котра спирається на його знання, відчуття та розуміння музики. Музична інтерпретація - це процес, коли музиканти та слухачі приписують музичному твору особисте тлумачення та емоційний контекст, що виходить за межі написаного, виконаного нотного тексту.

Рух відродження старовинної музики пройшов певну еволюцію від зародження ідеї, простого аматорського захоплення до створення окремих інституцій котрі займаються вивченням саме історичним виконавством, історією інструментарію та ролі, філософії музики у певні відрізки часу, до створення окремих професійних вищих освітніх інституцій, таких як *Schola Cantorum Basiliensis* (SCB) та кафедри і класи гри на давніх інструментах у освітніх мистецьких закладах.

«Стародавність» як поняття і уявлення про сучасність, що існує в діалозі з минулим, розвинулася впродовж XIX століття, ставши невід’ємною рисою інтелектуального та культурного життя. Проте категорія стародавності, як правило, охоплювала класичну Грецію та Рим (і Єгипет), стародавню Британію, а також Середньовіччя або готику. Хоча термін «старовинний» вже деякий час використовувався в музичному контексті, зокрема, вищезгаданими інституціями у Великобританії – Академією старовинної музики на початку XVIII століття і в Концертах старовинної музики 1776 року – особливе, майже «містичне» тлумачення цього слова сформувалось в епоху романтизму, коли зростала мода на “відкопування минулого”. [80]

Особливими майданчиками, де можна було в XIX сторіччі досягнути ідею відродження чи співпереживання минулого, стали виставки і музеї. Ці інституції і масштабні заходи, організовані в них, мали на меті репрезентувати

сучасному суспільству парадигму еволюції світової цивілізації, нібито демонструючи в одному величезному просторі всі його тодішні здобутки та досягнення, як промислові, так і мистецькі. Здебільшого на цих подіях було представлено творіння минулого у порівнянні і на тлі здобутків сучасності. Але наприклад, на Великій виставці (The Great Exhibition, 1851p.), хоча історичні об'єкти не спеціально не демонструвалися, було влаштовано окремий «готичний» двір. Цей двір містив репліки середньовічних скульптур і церковних об'єктів, а також виготовлені готичні символи, застосовані до новостворених промислових товарів. Джон Девіс описує таке застосування історичної естетики до нових об'єктів як «симптом кризи, яку спричинила індустріалізація у світі дизайну». [80]

На противагу прогресивним наративам, які панували у ХХ столітті, були і прихильники давнини, що виступали за «відродження мистецтва далекого минулого» як засобу «звільнення від новітніх традицій». [62] Драматичні соціальні та культурні зрушення 1880-х та 1890-х років були «передусім зумовлені масовим розвитком технологій та індустріалізацією» другої промислової революції і, як стверджує Клаус Уліг (Claus Uhlig), перед обличчям таких суспільних змін люди зазвичай «звертаються до історії, щоб залагодити ... образи або знайти орієнтири». [43]. Ця перспектива знайшла відображення у значній частині романтичної та «неокласичної», а точніше «необарокової» культури 19-го століття у різноманітних формах мистецтва, що було викликано не лише «ностальгією за золотим віком», але й «відштовхуванням від власного сучасного часу». Але з цього погляду давність залишалася немовби окремим далеким минулим: ностальгійним, музейним спогадом, а не тим, що має право на існування в сучасності.

Перші поціновувачі давньої музики, такі як Ф. Мендельсон, Ш. Борде чи Г. Касадезюс, Ж. Фетіс та інші, котрі займались виконанням давньої музики, пристосовували її до свого часу, здійснюючи її транскрипції, аранжування, дописуючи фактуру і т. п. Наприклад, видавництво Peters публікуючи ноти Д.

Скарлатті чи Й. С. Баха додавало досить багато новітніх редакторських позначок, таких як: лігатури, штрихи, динаміка та інше, що не було притаманно інваріантові. На думку В. Ландовської, “автентичність” полягала не в буквальному відтворенні минулого, а в шануванні його духу і сама ж казала: “...мене мало хвилює, якщо для досягнення належного ефекту я використовую засоби, які не були доступні Баху”. [56, ст. 52]

Таким чином, ідея історично-інформованого виконавства виникла досить природним шляхом з двох крайнощів руху старовинної музики: це згаданий вище спосіб достосування творів давніх композиторів до сучасної системи виразу та, на противагу до нього, так званого автентичного виконання.

Автентичне виконання передбачає використання старовинних інструментів, точне відтворення нотного тексту та виконання в середовищі для якого був написаний той чи інший твір. Про це явище в русі старовинної музики досить влучно написав у вступі до своєї книги “Музика як мова звуків” Ніколаус Арнонкур, зазначивши, що якби ми не старались виконати якнайближче до того як можливо це звучало, нам не вдасться оскільки ми не можемо відтворити голосів виконавців, інструменти (тому що ми не можемо отримати матеріали з яких вони були зроблені, а ті інструменти які дійшли до сучасності вже піддані впливу часу і звучать інакше), не можемо виконати та сприйняти цієї музики як це було два чи тири століття тому. [3]

Англійський музикознавець Роберт Донінгтон (Robert Donington) у вступі до своєї книги про інтерпретацію давньої музики писав: “Ми повинні зробити живу музику з барокової нотації. [...] Ми не можемо точно дізнатися, як саме Кореллі піддавався пристрастям, що так сильно підганяли його під час гри на скрипці [про це Р. Донінгтон пише у книзі]; але ми можемо виявити, що він грав з пристрастю, і розпізнати це в підтексті його музики. Ми можемо відкинути боягузливе ухиляння від виконання барокової музики без жодної пристрасті. Це не означає, що ми стаємо менш автентичними, а навпаки. Найнеобхідніша автентичність - це автентичність почуття.” [47, ст. 22]

Р. Донінгтон теж у першому розділі своєї праці проголосив, такби мовити, маніфест історично-інформованого виконавства: Дозволимо собі навести довший фрагмент цієї книги, оскільки він містить стисле філософсько-естетичне обґрунтування основних засад правильного виконання давньої музики: «У 1948 році більшість музикантів сприймали музику, написану раніше Й. С. Баха, зі значними застереженнями і скептично ставилися до необхідності інтерпретувати старовинну музику на її власних умовах, тобто на інструментах, для яких вона була написана, і в стилі, спорідненому з стилем її первинних виконавців. В процесі поступового впровадження старовинної музики в репертуар, принаймні до 1963 року, насолоду, яку може дати сучасним слухачам музика XVI-XVIII століть (а в деяких випадках і набагато давніша музика), пережили тисячі меломанів – любителів і професіоналів. Автентичність виконання, тобто її максимальне наближення до первинної версії в усій повноті системи виразових засобів і прийомів: від інструментарію – до динамічних і агогічних нюансів, стала природною вимогою нового сприйняття давньої музики. Те, що найкращі зразки старовинної музики варто виконувати з усією розумною повагою до намірів їхніх композиторів, стане настільки ж само собою зрозумілим, як і те, що у дев'ятнадцятому столітті її виконували, не рахуючись з вимогами першоджерела, пристосовуючи до власних уявлень про прекрасне». [47, ст. 25]

І далі вчений робить висновок про нерозривний зв'язок відчуття прекрасного в музиці з людською природою, незалежно від місця і часу, в якому вона її сприймає, незалежно від багатьох цивілізаційних змін, які відбулись впродовж останніх кількохсот років. Так, вони значні, але не настільки, щоби подолати природність музичного співпереживання.

«Проте на глибинних рівнях людської природи, з яких промовляє музика, Й. С. Бах не настільки відрізняється від нас, як і [музика] Л. ван Бетховена, так само і К. Монтеверді не настільки відрізняється від нас, як Й. С. Бах. Ті, хто помилково вважає, що старовинну музику можна зробити доступнішою,

навмисно модернізувавши її, безперечно, мають на це право; але мало що можна сказати про ненавмисну модернізацію, яка є наслідком недостатнього заглиблення у питання світовідчуття, пов'язані з нею. Питання інтерпретації завжди повинні зрештою повертатися до вродженої музичності інтерпретаторів, але естетико-світоглядні питання часто можна вирішити, звертаючись до вцілілих свідчень, і їхній вплив на інтерпретацію може бути дуже інтимним. Мета цієї книги - сприяти нашому розумінню раннього тлумачення, зібравши і обговоривши деякі зі збережених свідчень. Тут є місце для транскрипцій, які є справжнім шлюбом двох музичних особистостей через покоління: продукт є новою і часто цікавою роботою. Але у звичайному виконанні музика будь-якого покоління звучатиме ефектніше і більш зворушливо, якщо докласти всіх розумних зусиль, щоб представити її в оригінальних умовах виконання.” [47, ст. 22, 25]

Історично-інформоване виконавство передбачає виконання на копіях інструментів та з опорою на знання засад виконання з того чи іншого часу, описаних в трактатах. Таким чином розчитується музична мова певного часу.

Досить важливим кроком у такому виконавстві було розшифрування саме нотного тексту та зрозуміння самої музичної освіти того чи іншого часу. Звернення до герменевтики, як науки прочитання тексту, розгляд музичного тексту (не використовується поняття “нотний запис”, бо тут до цього відносимо теж різного роду табулатури). Зрозуміло, що саме прочитання тексту не дало повної картини музичного твору, як пише Роман Інгарден у своїй праці «Ідентичність музичного твору»: «беззвучним його [твору] чинником повинно бути те, що музичний твір “виражає” певні почуття або інші переживання чи психологічні події, або теж, “представляє” те чи інше [явище]». Звертаючи на це увагу, історичному виконавцю потрібно теж знати історію та роль музики у даний час. [90]

1.3 Порівняльна характеристика вокально-інструментального виконавства на прикладах колективів і їх диригентів у різні часові періоди

Як показано вище рух старовинної музики пройшов певні етапи до того, що в результаті називається історично-інформованим виконавством. Щоб краще зрозуміти сам розвиток та різницю між першими історичними виконаннями та сьогодношньою виконавською практикою. Пропонуємо до розгляду виконання Страстей за Матвієм Й. С. Баха під орудою К. Ріхтера (1970ті роки), Н. Арнонкура та сучасне Вана Велдовена з Нідерландським Бахівським товариством (2025 р.) [дод. 2]

Проте почати слід з виконання Ф. Мендельсоном у 1829 році цього твору, оскільки це стало поштовхом до історичного виконавства, хоча з сьогодношньої точки зору ми могли б його назвати історичним для нас, виконавши його так як це виконував Мендельсон, в такому разі це було б історично інформоване виконавство але XIX століття. З погляду на ідею сьогодношньої історичного виконавства, виконання Страстей 1829 року піддалося б критиці з сторони “історичних” виконавців та музикознавців. Оскільки у хорах Мендельсона було 158 осіб, диригував він при піанофорте, а також зробив аранжування твору, скоротивши десять арій та шість хоралів, що вдвічі стиснуло тривалість твору, звичайно це не було виконання яке можемо назвати історично-інформованим сьогодні, оскільки Й. С. Бах не міг собі дозволити такої кількості виконавців, на сьогодні ми в кожному оркестрі була своя група континуо, тож маємо два органи позитиви та два клавесини. [84] Але саме ця подія дала поштовх до того, що сьогодні називаємо історичним виконанням.

Карл Ріхтер (1926-1981) - німецький диригент, органіст, клавесиніст, популяризатор музики Й. С. Баха. У 1949 році він став органістом у кірхе Св. Томи у Лейпцигу де свого часу капельмейстром 27 років працював Бах. Ріхтер відкинув, пануючу у 50-60ті роки XX століття манеру виконання творів Баха

з потужністю оркестру та хору більш притаманним Малеру чи Брукнеру. Хоча це все ж залишались досить великі колективи погляд на виконання музики він почав змінювати в сторону історизму. Виконання К. Ріхтера були досить прогресивні свого часу, це менший склад виконавців, швидші, “легші” темпи, та більш прослухана поліфонія, більш виразна артикуляція. Ріхтер використовує клавесин та орган у своїх виконаннях та записах, але це все ще не історичні копії, а інструменти які “покращені”, пристосовані до потреб часу, тобто більш масивні, гучніші, з більшою кількістю регістрів. [74] Теж саме можемо побачити у виконанні під батutoю Арнонкура, але є два оркестри, дві групи континуо. Речитативи у цих виконаннях досить суттєво відрізняються у Ріхтера вони більш співні, хоч і з виразною артикуляцією слів, все ж схожі на аріозо, темпи в них теж повільніші, Арнонкур ж робить акцент на більш розмовному речитативі, вони вже більш схожі до того, що ми звикли чути сьогодні. Хоч Арнонкур і не прагнув докладного автентичного виконання, підтвердження цього можемо прочитати його в інтерв’ю: “Вам не потрібно грати музику так, як її записав Бах. Нотна грамота не може представляти ні висоту, ні тривалість тону, ні темп.” [92], все ж саме його виконання стали еталонними для історично-інформованої практики.

Якщо порівняти ці свого часу дуже прогресивні виконання, які до сьогодні згадуються з повагою, то з сьогоднішнього погляду історичного виконавства вони не зовсім підпадають під критерії цієї практики. Як бачимо з останнього запису (цьогорічного) в хорах кількість співаків зменшилась до двох-трьох в партії, в оркестрі бачимо барокові скрипки, флейти та інші духові, клавесин та орган-позитив - це історичні копії. Музика отримала легкість, камерність але одночасно надалі залишилась величною, наповненою емоцій, афектів та переживань. Звичайно і виконання Ріхтера та Арнонкурта дуже глибокі, в них створюється певний синтез давнини, ідеї романтичного виконання спрямованого на переживання емоцій виконавця публікою, та тодішньої сучасності - пошуку історичної правди, відкриття нового в музиці.

2 розділ. Соціокультурні передумови і практичні форми поширення старовинної музики у Львові

2.1 Регіональні витоки історично-інформованого виконавства у Львові

Львів завжди був центром культурного життя західної України, знаходячись на перетині шляхів з заходу на схід, місто приймало представників різних національностей і культур. Оскільки від XIX ст. до 1991 року українці не мали своєї держави, за виключенням УНР та ЗУНР (1917-1921), пізніше землі знову були поділені між Польщею та Радянським режимом. Хоча українська інтелігенція завжди старалась зберігати свої традиції, силою обставин (I і II Світові війни, Голодомор 1932-1933, винищення народу фізично, культурно) це було досить складно.

Західним регіонам України, в якійсь мірі, більше пощастило, оскільки певний час перебуваючи у складі спочатку Австрійської імперії, а пізніше Австро-Угорщини (1772-1918) та Речі Посполитої (1918-1939), вони мали хоч частково кращі умови для розвитку, загалом атмосфера була більш сприятливою для розвитку української культури, зокрема музичної.

Якщо в Європі більш інтенсивно розвивалась оперна, інструментальна і вокально-інструментальна музика, то в Галичині панувала здебільшого хорова та вокально-інструментальна, оскільки хорова та вокальна музика становила основу греко-католицького обряду. Найбільшим осередком плекання української музики був Святоюрський Митрополичий собор, як згадує З. Лисько, за часу єпископства Л. Шептицького (1749-1777 р.), П. Білянського (1780-1798) та М. Скородинського (1798–1805), в той час при соборі на постійній основі діяли хор та оркестр. [23]

Львів з середини XIX століття до початку Першої світової війни міг похвалитись різноманіттям музичних товариств, колективів, як пише Т. Мазепа: «кількість і розмаїтість музичних товариств тут була настільки великою, що з сучасної позиції важко собі уявити, як у місті, чисельність мешканців якого не перевищувала 250 тисяч, успішно функціонували десятки

подібних осередків», котрі були на досить високому рівні. Оскільки Львів був полікультурним містом (українці, поляки, євреї, австрійці, німці) то кожна спільнота створювала свої товариства. Серед них: Співоче товариство “Лютня” (Towarzystwo Śpiewackie “Lutnia”, згодом, від 1882 року – “Лютня-Матір” (Lutnia-Macierz), що засноване у 1880 році, як Львівський Чоловічий Хор (Lwowski Chór Męski), русько-українське Хорове Товариство “Теорбан” (1870 р.), німецьке Товариство Чоловічого Співу “Гармонія” (Mänergesangs Musikverein “Harmonium”, 1861), Польське Співоче Товариство “Ехо” (Polskie Śpiewackie Towarzystwo “Echo” 1887 р.), українсько-руське Хорове Товариство “Боян” (“Львівський Боян”) (1870 р.), Товариство “Гармонія” (“Harmonia” 1875 р.), Товариство для інструментальної музики “Національна капела” (Towarzystwo Dla Muzyki Instrumentalnej “Kapela Narodowa” 1902 р.) та інші. Учасниками товариств були здебільшого аматори хоча з часом почали брати участь і професійні музиканти.

Така культурна різноманітність з європейським напрямком сприяла тому, що львівська публіка мала можливість бути знайомою з останніми музичними тенденціями західної культури. Товариства виконували свого роду культурно-просвітницьку роль у суспільстві. Також львівські товариства ставали прототипами для створення таких організацій у менших містах Галичини. [23,15]

Першим і одним з найстаріших музичних товариств стало Галицьке музичне товариство у Львові (1838-1939). Завдяки тому, що засновники товариства наполягали на означенні саме “галицьке” вплив ГМТ поширився на всі землі королівства “Галичини та Лодомерії” тож музичні товариства почали формуватись у Станіславові, Дрогобичі, Тернополі, Луцьку, Рівному, Золочеві, Яворові, Самборі, Перемишлі, Коломиї, Стрию, Чорткові, Бродах, Кременці, Чернівцях, Ковелі. [дис. ст. 168] Галицьке музичне товариство виробило три основні принципи своєї діяльності: 1. дидактично просвітницька діяльність (плекання музичних навчальних закладів та

поширення професійної діяльності колективів), 2. національна толерантність (товариство об'єднувало русинів-українців, поляків, німців, австрійців, євреїв та ін.), 3. репрезентація широкої панорами сучасної музики, хоча ГМТ в своїх програмах концертів виконували твори Г. Ф. Генделя (зокрема ораторію “Мессія” у 1935 році), Й. С. Баха (серед багатьох творів теж Пасіони за св. Йоаном у 1929 р.) , В. А. Моцарта, Й. Гайдна.[23, 15]

Перші регулярні концерти саме давньої музики зорганізував польський поет і музикант-аматор Вінсенти Поль (Wincenty Pol, 1807–1872). У 1865 році він виступив з лекціями про релігійну музику за підтримки Кароля Мікулі, дохід з цих акцій був призначений для підтримки Галицького музичного товариства. Лекції були присвячені сакральній хоровій музиці різних епох і після них відбувалось її виконання. Задяки В. Полю львівська публіка мала можливість чи не вперше почути твори італійського ренесансу зокрема Дж. П. да Палестрини (Giovanni Perluigi da Palestrina) та польського - М. Гомулки (Mikołaj Gomółka). [76].

1839 року Галицьке музичне товариство відкрило музичну школу (названа “інститутом”) яка діяла до революції 1848-1849 р. “Весни народів”, у кінці 1853 році на базі Галицького музичного товариства вже була заснована Львівська консерваторія, яка у 1854 році відкрила перші класи: співу, скрипки та віолончелі [23] У 1858 році директором консерваторії стає останній і один з найкращих учнів Ф. Шопена Кароль Мікулі, завдяки його діяльності музичне життя у місті піднялось на дуже високий професійний рівень. [23]

Ще одним досить активним товариством, до прикладу, було хорове товариство “Лютня” зареєстроване у 1881 році. У концертному сезоні 1891/1892 “Лютня” спільно з Галицьким музичним товариством виконали ораторію “Месія” Г. Ф. Генделя, у концерті взяли участь учні консерваторії ГМТ: С. Крушельницька, В. Радкевич, М. Левицький, К. Черни (K. Czerny), З. Волощак, Є. Штрассен та випускник Ю. Шиманський.

Два гастрольні концерти товариства “Лютня” у 1885 році стали поштовхом для утворення такого ж співочого товариства у Варшаві. [22] Варшавське товариство перейняло теж назву львівського “Лютня”, тому згодом львівське почали називати “Лютня-Матір”.

За прикладом Львова таке саме товариство було утворене зокрема і в Дрогобичі. «Лютня» з Дрогобича популяризувала твори західноєвропейських композиторів у жанрі симфонічної, вокально-хорової, інструментальної музики різних стилів і епох: композиторів бароко (А. Кореллі, Й. С. Бах), віденських класиків (Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен), представників різних національних композиторських шкіл XIX – початку XX ст., максимально ж – польської музики. [15]

У 1886 році товариство “Лютня” відкрило на своїй основі музичну школу сольного та хорового співу, де окрім основних предметів відбувались також заняття з музичної літератури, контрапункту, теорії музики, гармонії та аналізу музичних форм.

Як бачимо з діяльності самих лише вищенаведених товариств, вони не лише проводили концертну діяльність але і освітню, виконували твори з різних епох та різних національностей, проте в них не було цілі дослідження та відкриття української чи західноєвропейської старовинної музики, хоч і були виконувані твори Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя. Зумовлено це було, на мою думку, відсутністю власної держави та іншою метою товариств - поширення сучасної музики, підняття рівня музичної культури.

Важливою інспірацією для дослідження і поширення давньої музики стала потужна наукова діяльність у Львові. У 1912 році у Львівському університеті відкрилась кафедра музикології, засновником та керівником якої у 1912-1939 був видатний вчений Адольф Хибінський (Adolf Chybiński). Характеристичною рисою польської львівської музикознавчої школи був акцент на історичну музикологію, а саме на дослідження давньої польської музики (від XV до XVIII ст.).

Адо́льф Хи́бінський (1880-1952) музикознавець, етнограф, педагог, музичний критик та професор Львівського та Познанського університетів. Навчався у Кракові в Ягелонському університеті на факультетах германістики, класичної філології та права, продовжив студії в Гайдельбергу та Мюнхені, де зосередився на музикології, історії мистецтва та філософії. Основним напрямком музикологічної діяльності Адо́льфа Хи́бінського була історія польської музики XV – XVIII століть. Вчений займався не лише написанням наукових праць на теми давньої музики (це понад 180 робіт), але й опублікував твори старопольських авторів XV – XVIII століть та відкрив музикознавству не відомі до того імена, факти і музичні твори минулого. До Першої світової війни А. Хи́бінський зосереджував свою увагу на польській музиці XVI століття. 1907 року вийшла його праця «“Богородиця” в історично-музичному аспекті» (“Bogurodzica” pod wzgledem historyczno-muzycznym) де він досліджує нотацію однієї з найдавніших польських монодичних співів “Bogurodzica”, 1911-1914 роки виходить його праця “Органна табулатура Яна з Любліна (1540)” (“Tabulatura organowa Jana z Lublina (1540)”). Пізніше у міжвоєнний період дослідник зупиняє свою увагу на польській музиці XVII та XVIII століть, пише біографічні та бібліографічні розвідки про Станіслава Шажинського, Яцека Щуровського, Александра Лещинського, Яцека Ружицького, Даніеля Ф’єршевича, а також монографічні дослідження про окремих композиторів або певні періоди їх творчості. Цінним дослідженням стала джерелознавча праця про Гжегожа Горчицького, де описується життя і творчість композитора, та праця про вокально-інструментальні концерти Марціна Мальчевського. Хи́бінський надалі продовжує архівні дослідження і публікує нові праці, що стосуються життя і творчості композиторів XVI століття. До них відносяться про Себастьяна з Фельштина, Вацлава з Шамотул, Томаша Шадека, Валентина Бакфарка. У своїй праці “Земля Червінська в польській культурі XVI століття” (Ziemia Czerwienka w polskiej kulturze XVI wieku) 1937 року Хи́бінський впорядковує

життєпис польських композиторів та діячів, які працювали у Галичини або походили з неї, це Григорій Сяноцький, Себастьян з Фельштина та Мартин Леополіта, також у роботі висвітлено музичну культуру Галичини, спираючись на, вперше впроваджені в науковий обіг, критично опрацьовані джерела та архівні документи [9].

Адольф Хибінський очолив кафедру музикології на запрошення Міністерства віросповідань та народної освіти Польщі від 30 жовтня 1912 року. Наукова діяльність кафедри музикознавства Львівського університету була спрямована на поєднання навчання з науковою творчістю. З першого року студент повинен був обрати тему наукової праці та протягом року опрацьовував її, використовуючи знання здобуті під час навчання. Першими науковими працями на кафедрі були дослідження Стефанії Лобачевської про Cathemerinon Вольфганга Грефінгера (німецького композитора початку XVI століття) та Броніслави Вуйцік про польські танці Йогана Фішера (німецького композитора кінця XVII - початку XVIII століття). Ці дослідження були надруковані у *Kwartalniku Muzycznym* у 1914 році. Броніслава Вуйцік тоді починає працювати над докторською дисертацією “Jan Fisher z Augsburgu (1646-17210) jak kompozytor suit”. Здебільшого наукові роботи кафедри були на теми саме давньої західно-європейської та польської музики. Наприклад 1932-1938 роки на музикології навчалось 50 студентів та написало 9 магістерських робіт, з яких 5 на теми давньої музики, а саме: Йосиф Хомінський “Імітаційна техніка XIII і XIV століть” (*Technika imitacyjna XIII i XIV wieku*) (1931), Марія Білинська “Сарабанда Й. С. Баха” (*Sarabanda J. S. Bacha*) (1931)? Яків Козарчук “Початки та завершення поліфонічних творів у XIII і XVI столітті” (*Początki i zakończenia utworów polifonicznych w XIII i XIV wieku*) (1931), Антоніна Возачинська “Епізоди абсолютної гомофонії у поліфонічних творах XIV-XV ст. (1931), Анна Колішер “Творчість Жіля Біншуа на підставі його виданих творів” (*Twórczość Gilles Binchois’a na podstawie jego dzieł wydanych*) (1933). Також з п’ятнадцяти докторських

дисертацій вісім на теми музики минулого: Броніслава Вуйцік “Йоган Фішер з Аугзбургу (1646-1721) як композитор сюїт” (Jan Fisher z Augsburgu (1646-1721) jak kompozytor suit) (1917), Мар’я Щепанська “Рукопис №52 з бібліотеки ординації гр. Красінських у Варшаві як джерело історії середньовічної музики Польщі” (Rękopis №52 biblioteki ordynacji hr. Krasińskich w Warszawie jako źródło historii muzyki średniowiecznej w Polsce) (1925-1926), Гієронім Файхт “Бартоломей Пенкель як композитор релігійних творів” (Bartołomej Pekel jako kompozytor dzieł religijnych) (1925), Еразм Людвік Ланьцуцький “До історії музики костелу в Польщі на зламі XVII і XVIII століть” (Do historii muzyki kościelnej w Polsce na przełomie XVII i XVIII wieku) (1929), Ірена Шпігель “Про пропарокситон Ругера Джованнелі (1585, 1589) Привід до історії мадригалу в Італії” (O sdruciolach Ruggiera Giovanelliego (1585, 1589). Przyczynek do historii madrygalu we Włoszech) (1930), Адам Збігнєв Лібгарт “Секвенційні типи XIV століття” (Maniery progresyjne XIV wieku) (1932), Ян Юзеф Дуніч “Адам Яжембські і його Cianconi e Concerti 1627 року” (Adam Jarzebski i jego Cianconi e Concerti z r. 1627) (1937), Галена Каспарек “Польська месса 1670-1734 а capella (1932). [9]

Як бачимо зацікавлення студентів саме давньою музикою було досить поширеним. Сам ж А. Хибінський у 1927 році видав свою працю «З історії польської музики до 1800 року» (Z dziejów muzyki Polskiej do 1800 roku), де відзначає музикознавців, здебільшого його учнів, котрі на той час працювали в галузі дослідження давньої музики, а саме: Марія Щепанська, Гієронім Файхт, Стефанія Лобачевська, Еразм Ланьцуцький, Марія Рамерт.

Наукові дослідження А. Хибінського та його учнів друкувались у часописі «Музичний щоквартальник» (Kwartalnik muzyczny), у якому з 1928 по 1933 він був головним редактором. Частину праць також було надруковано у престижному «Польському музикознавчому альманаху» (Polski Rocznik Muzykologiczny), а саме у 1936-1937 роках це були: “Варшавська органна табулатура XVII століття” (Tabulatura organowa warszawska z XVII wieku) А.

Хибінського, “Про твори Миколи Радомського (з Радом’я) XV століття” (O utworach Mikołaja Radomskiego (z Radomia) z XV wieku) М. Щепанської, “Do biografii Mikołaja Zielenskiego” Я. Дуніча ті ін.

У 1926 році А. Хибінський очолив Товариство прихильників давньої музики Польщі, а у 1937 році отримав Золотий хрест заслуги за дослідження польської давньої музики.

З початком Другої світової війни вивчення музикознавства в Університеті було ліквідовано, але Заклад музикології, завдяки своїй активній науковій діяльності та високому рівню фахової підготовки став однією з установ на основі яких було відкрито музикознавчий факультет Львівської державної консерваторії.

Ці перші паростки відкриття, дослідження давнини плекали на кафедрі музикології завдяки науковій та освітній діяльності А. Хибінського. Від 1939 року Заклад музикології при Львівському університеті було ліквідовано та переведено у Львівську консерваторію, згідно з постановою Ради народних комісаріатів УРСР. Львівську (радянську) консерваторію було створено вже на базі інших закладів: Консерваторії Польського музичного товариства, Консерваторії ім. К. Шимановського, Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка та Закладу музикології Львівського університету (хоча він не вказаний у документах, до консерваторії перейшов його викладацький склад та бібліотека). Адольфа Хибінського було обрано професором Львівської державної консерваторії та завідувачем кафедри історії музики. Одними з організаційних завдань на кафедрі було створення вокального ансамблю давньої музики для ілюстрації творів на заняттях, підготовка альбому з фотографіями інструментів (чим займався сам проф. Хибінський). 1940-1941 роки продовжуються наукові дослідження у галузі давньої музики: Зоф’я Лісса працює над проблемами дофункційної гармонії XV-XVII століть, Марія Щепанська - над працею присвяченою поліфонії XV століття, проф. Хибінський продовжує дослідження польської барокової музики. Ще одним

завдання було створення підручника з історії музики Західної України, куди пропонували ввести розділи про лютневі танці XVII століття та старогалицькі пісні. [9]

У 1944 році у Львові встановилась радянська влада до 1991 року, що змінило музичну культуру (і не лише музичну) міста. У цьому році А. Хибінський покидає Львів, однією з основних причин була націоналізація бібліотеки Закладу музикології. [9]

Післявоєнний період був досить складний для консерваторії: брак професійних кадрів, стрес та втома після війни, цілковита зміна ідеології суспільства. Тоді як в Європі набував свої оберти рух історично-інформованого виконавства в Україні мусили співати оди радянській владі. Також одним з чинників чому виконання на давніх інструментах та дослідження “дожовтневої” музики було на маргінесі, це те, що творчість деяких композиторів, інструменти асоціювалися з заходом, що не толерувалось у радянському союзі та підлягало в певному сенсі забороні. Але все ж українські музикознавці досліджували давню українську та західноєвропейську музику, наскільки це було можливо.

Однак попри ідеологічні обставини студенти Львівської державної консерваторії під час звітної конференції 1968 року змогли власними силами поставити досить рідкісну оперу К. Монтеверді “Коронація Попеї”, 1969 студенти фортепіанного відділу виконали мистецтво фуги Й. С. Баха, а студенти відділу гри на народних інструментах виконали на старовинних інструментах зразки лютневої музики XVI, XVII і XVIII століть. [24]

Дуже важливу діяльність проводили музикознавці в еміграції. На той час (60-70ті роки XX ст.) європейське музикознавство ототожнювало українське з російським, боротьба за розділення цього та пояснення самотності української культури лежала на плечах музикознавців-емігрантів. До прикладу, у статті М. Антоновича “Західне музикознавство й українська музика” він зазначає, що у бельгійській енциклопедії “Algemene muziek-

encyclopédie” у записах про Б. Лятошинського, В. Барвінського, Н. Нижанківського було написано, що це російські композитори, також в першому томі енциклопедії (енциклопедія шеститомна) подані відомості про самого Антоновича де вказується, що він російський музикознавець. Статті на цю тему писали також З. Лисько “Вплив української музичної культури на російську”, В. Витвицький “Легенди і дійсність” та ін. [10]

Як бачимо дослідження музичної давнини України мало на меті не лише відродження музики з архівних полиць, а теж доказування самобутності української музичної культури. Французи не мусили пояснювати, що Ф. Куперен французький композитор, Дж. Фрескобальді - італійський, але українці повинні були показати, що, наприклад, Д. Бортнянський, М. Березовський таки українські композитори, відкривати світові, що Україна має свою вокальну та інструментальну музику ренесансу та бароко (мова йде про партесні концерти, канти) окрему від російської.

Одним з таких музикознавців котрий досліджував давню музику але після другої світової війни виїхав, а саме до Нідерландів, був власне Мирослав Антонович (1917-2006). Його діяльність закордоном була надзвичайно важлива для історії, дослідження не лише українського але і західноєвропейського музикознавства та виконавства. Навчавшись в Утрехтському університеті на музикознавстві у класі професора А.-А. Смієрса захистив магістерську працю «Die Motette Benedicta es von Josquin des Prez und die Knives super Benedicta von Willaert, Palestrina, de la Hèle und de Monte» та залишився працювати на цій кафедрі. У 60-70ті роки починається його самостійна робота як музикознавця, він працює у двох напрямках західноєвропейський ренесанс та українська церковна музика. Проводить ґрунтовне опрацювання матеріалів у архівах та бібліотеках заходу, щоб знайти джерела для дослідження давньої монодії та партесного багатоголосого співу Козацької доби. Дослідження партесної музики було досить поширеним серед українських музикознавців, цим займались: О. Я.

Шреєр-Ткаченко, Н. Герасимова-Персидська, О. Цалай-Якименко, О. Шуміліна та ін. [10] Про саме ж виконавство мова пішла трохи пізніше.

Як вище згадувалось, виконанням давньої музики були зацікавлені студенти львівської консерваторії, тож можна сказати, що саме історично-інформоване виконавство у Львові пішло звідти.

Першопрохідцем у популяризації цього виконавства став Роман Стельмащук. Будучи ще студентом консерваторії він зібрав навколо себе однодумців, котрі теж були зацікавлені у дослідженні та виконанні старовинної музики. Створивши студентський камерний хор який з часом перетворився в професійні колективи вокальний ансамбль *A cappella Leopoldis* та камерний хор “Глорія”. Згодом був створений міжнародний фестиваль Давньої музики у Львові, де українські виконавці мали та до сьогодні мають змогу спілкуватись, обмінюватись досвідом з музикантами, котрі спеціалізують на історичному виконанні, з цілого світу.

2.2 Роман Стельмашук - засновник львівської школи історично-інформованого виконавства

Жодна ідея не може зародитись чи початись без людини яка її подасть, буде нею горіти та вопалювати інших. Як свого часу Ф. Мендельсон “заразив” Європу історичним виконавством, так у Львові такою постаттю став Роман Стельмашук, котрий зібрав навколо себе гроно людей які започаткували активний рух історично-інформованого виконавства у Львові.

Роман Стельмашук народився 1965 р. на Львівщині – м. Дрогобич, в сім’ї досить відомого хорового диригента, композитора, громадського діяча Степана Стельмашука. Його дитинство та юні роки пройшли саме в Дрогобичі, де, на той час, Степан Ількович працював керівником студентського хору Дрогобицького педагогічного інституту (1960 - 1966) та чоловічого хору “Бескид” Дрогобицького педагогічного інституту (1962-1989), а також викладав у Дрогобицькому музичному училищі (1964 – 1965), Дрогобицькому педагогічному інституті ім. І. Франка (1960-1992) на музично-педагогічному факультеті, у 1971 році отримав звання доцента, а у 1992 – професора.

Середню музичну освіту Роман Степанович здобув у Дрогобицькому музичному училищі ім. В. Барвінського по спеціальності музикознавство у Володимира Грабовського, котрим про нього згадує так: “Навчанням і успіхами сина Романа батько в мене цікавився епізодично. У регулярних зустрічах цілковито не було потреби: інтелегентний, добре і всебічно підготовлений Роман впевнено рухався в опануванні непростой, а, можливо, й найоб’ємнішої в музичній царині спеціальності. Виростаючи у високоінтелегентній, українській родині, Роман Стельмашук був власне тим студентом, якого мріє мати у своєму класі будь-який свідомий педагог.” [дод.1]

Виростаючи в середовищі галицької інтелігенції пан Роман з дитинства захоплювався музикою, літературою не лише світовою, а саме українською,

це були М. Лисенко, В. Барвінський, С. Людкевич, І. Франко, Т. Шевченко та ін. Роман Степанович від юних літ був українцем, патріотом своєї нації, тим хто несе ідею і втілює її в життя, з трепетом ставився до всього, що було просякнуте духом України, її історії, її становлення як держави. «Пригадую, як наприкінці 1970-х Ти чи не вперше запросив мене до свого родинного помешкання в Дрогобичі, на тодішній вулиці Радянській, щоб показати цінну і унікальну історичну пам'ятку. На почесному місці в кабінеті батька, в охайній оправі був відрізок червоної тканини, про яку Ти якось щиро, побратньому, але не без гордості оповів, що це крайка тієї самої червоної китайки, якою в 1912 році за стародавнім козацьким звичаєм було накрито домовину класика української музики Миколи Лисенка» - згадує Володимир Сивохіп, найкращий друг пана Романа з яким він познайомився ще в Дрогобицькому, на той час, музичному училищі. [30]

У 1987 році розпочав навчання у Львівській державній консерваторії на історико-теоретичний відділ у клас доцента Дагмари Дувірак та пізніше ще на композиторський відділ.

Роман Стельмашук мав можливість проходити курс композиції у перші роки навчання в Львівській, на той час, консерваторії ім. М. Лисенка, у Володимира Васильовича Флиса, після проходження строкової служби в лавах радянської армії. Пізніше по композиції Роман Степанович навчався у Мирослава Скорика. Мирослав Скорик (1938-2020) один з найвідоміших і найвизначніших українських композиторів. Він належить до митців «ренесансного типу особистості» - звертався до композиції, педагогіки, громадської діяльності, редагування, організації естрадних ансамблів та камерного оркестру. [21] Всі ці види діяльності вмів поєднувати та виконувати на найвищому рівні, що і успадкував від свого викладача Роман Стельмашук, в майбутньому поєднуючи композиторську, наукову, редакторську, організаційну та концертну роботи.

Згодом навчаючись вже в аспірантурі при Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського Національної академії наук України в Києві. Роман Стельмашук був аспірантом у Богдани Фільц та у 2003 році захистив кандидатську дисертацію на тему «Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х — 30-х рр. XX ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи». Богдана Фільц (1932-2021) — українська композитор, музикознавець, кандидат мистецтвознавства, заслужена діяч мистецтв України. Богдана Михайлівна професор під час навчання в якої відбувся своєрідний синтез і підсумок навчання Романа Степановича.

Увібравши риси кожного з наставників та поєднавши їх з власним характером та поглядами, пан Роман став тим «цілим чоловіком» [30] — митцем який поєднав в своїй особистості інтелігентні, вишукані традиції галицької композиторської, музикознавчої школи, прогресивні настрої авангарду, заглиблення в історичне минуле з вимогами які ставить перед музикантом-науковцем сучасність. Все це через призму щирого українця який живе і працює для розвитку свого народу та країни.

З 1997 р. Роман Стельмашук почав викладати у Львівській національній музичній академії на кафедрі історії музики, викладав історію музики, сучасну музику, інструментознавство та провадив наукові роботи студентів.

У 2000 році, з хором Львівської, на той час, консерваторії під диригуванням Людмили Капустіної (дружина пана Романа) виконали *Magnificat* Й. С. Баха. Як згадує пані Людмила: “ми пішли на каву з Г. Матесом (диригент і засновник оркестру INSO) був другом Романа, В. Сивохіпа, він почав нам пояснювати ази виконання барокової музики і тоді якраз стало зрозуміло що потрібно їхати на фестивалі, відвідувати та робити майстер класи”. В тому ж році керівником хору *Gloria* став В. Сивохіп, близький друг пана Романа. Вони з хором поїхали на перший фестиваль Давньої музики у Старому Сончі (директором фестивалю тоді був С. Веляник). У 2001 Людмила Капустіна

відвідала майстерклас Міхаела Поспішила у м. Кромнєржин, Чехія. Ці поїздки, спілкування з іноземними колегами, бажання навчатись та відкривати щось нове призвели до створення у 2002 році ансамблю *A cappella Leopoldis*, а у 2003 році відбувається перший фестиваль Давньої музики.

Попри свою діяльність в сфері давньої музики Роман Стельмашук був одним з організаторів фестивалю сучасної музики у Львові “Контрасти”. Але все ж таки давня музика перемогла. У одному з інтерв’ю його дружина, Людмила Капустіна, згадує: «Він жив цим, жив музикою, яка давала йому ту невичерпну енергію, бо чудово усвідомлював для чого це робить.» [28]

Від 2005 року пан Роман з *A cappella Leopoldis* приїжджав систематично до Перемишля на фестиваль “Селезіанське літо” (*Selesianskie lato*), теж фестиваль давньої музики, зрештою не лише з *A cappella Leopoldis*, а також, з колективом Тараса Грудового “Калофонія”. Вони також брали участь у декількох цікавих проєктах в Польщі. Часто теж з польським оркестром XVII століття. І одним з таких цікавих проєктів був “Сармацький Реквієм”, він теж потім був виконаний у Львові. Це був реквієм *Conductus fonebris* Горчицького і *Missa requiem* Стаховича, це були концерти котрі відбулись в Перемишлі, в Мельцу і концерт який відбувся в Базиліці біля Лодзі на фестивалі в Ловічу. [дод. 3]

Як бачимо Роман Стельмашук провадив і фестиваль, що вимагало надзвичайних зусиль, як згадує його дружина: “В той час, коли відбувались події фестивалю Роман був надзвичайно зайнятим. [...] Йому настільки бракувало часу, що інколи він приходив на концерт на кілька хвилин, щоб послухати виконавців, а потім повертався далі до роботи.” [28] і також їздив на різні проєкти з ансамблем. “Ми багато робили проєктів разом, ми дуже міцно співпрацювали від 2005 року” - згадує друг та колега пана Романа, професор Краківської музичної академії ім. К. Пендерецького Томаш Слюсарчик. Це були і гастрольні концерти по Польщі (Гданськ, Краків, Лодзь, Бялисток та ін.), з різними концертними програмами, до цього додалися з

часом записи компакт дисків. Одним з таких досить великих проєктів був запис Органної Літургії, котра належить до гатунку церковної музики, але збереженої в Віленьських манускриптах. Ця Служба Божа була збережена не повністю, бракувало голосів. Роман Степанович сам зробив реконструкцію цього твору. [дод. 3]

В цей же час мислячи про нові плани, ідеї: “Це все були ідеї Романа, ми часом могли два дні створювати різні плани, ідеї, частина з них звичайно реалізувалися з деяким запізненням.” [дод. 3]

Можемо спостерігати, що це була наділена винятковими здібностями запалювати людей, вести за собою. “Це просто людина інституція, неповторний музикант, чоловік величезних музикознавчих знань, надзвичайно широких, ґрунтовних знань, і що важливо він чудово заражав інших людей, він творив навколо себе певну групу людей, вмів супер все зорганізувати.” - згадує професор Т. Слюсарчик.

Раптова смерть Романа Стельмащука 19 листопада 2015 року стала потрясінням як для фестивалю, ансамблю так і для всієї музичної спільноти Львова і не лише. “Були дуже широкі плани, ми хотіли зробити “Месію” Генделя, Месу H-moll Баха, ну то меса була вже по смерті Романа.” До останнього вечора Роман Стельмащук жив ідеєю, планами своєї справи: “ще ввечері ми сиділи за столом, обговорювали його плани, а зранку його вже не стало” - згадувала мама Романа Степановича.

2.3 Історично-інформоване виконання у Львові на прикладі діяльності фестивалю Давньої музики та ансамблю *A cappella Leopoldis*

Фестивалі давньої музики у Європі є відображенням відродження старовинної музики та найбільше поширилися у 1960-х і 1980-х роках, вони відбуваються, в переважній більшості, у середньовічних європейських містах, щоб краще передати атмосферу часу. Ці фестивалі створені для того, аби популяризувати давню музику, інструменти і манери виконання. Прототипом фестивалю давньої музики у Львові є Фестиваль давньої музики у Старому Сончі (Starosądecki Festiwal Muzyki Dawnej). Про це розповідав пан Роман Стельмашук у інтерв'ю під час XII фестивалю давньої музики у Львові: “Задум був дуже простий, зробити щось на зразок фестивалів, що відбуваються, ну напевно що, в цілому світі, в давній Європі це точно і навіть на зразок конкретного фестивалю, який мені дуже подобався і який я відвідав не менше десяти разів це Фестиваль давньої музики в Старому Сончі...” Заснований у 1975 році Starosądecki Festiwal Muzyki Dawnej є одним з найстаріших фестивалів старовинної музики у Польщі де представлені зразки найдавнішої європейської музики в сучасних опрацюваннях відомих солістів та колективів, також на ньому представлені зразки саме польської старовинної музики, часто сучасні прем'єри деяких віднайдених в архівах творів відбувались у Старому Сончі.

Програма першого фестивалю давньої музики у Львові була майже повністю складена саме учасниками фестивалю в Старому Сончі - згадує пан Роман у тому ж інтерв'ю 2014 року. [6] Однією з провідних ідей фестивалю було відкриття та популяризація не лише репертуару з творів композиторів високого бароко, а й тих які мало знані, або зовсім не знані слухачеві.

Вже від першого року свого існування фестиваль заявив про себе як про потужну платформу для обміну досвідом виконавців, музикознавців та істориків. Під-час фестивалів зазвичай відбувалися майстер-класи для студентів Львівської музичної академії та всіх зацікавлених. Згодом у ЛНМА

ім. М. Лисенка були створені студентські колективи хор Барокової капели (у 2015 році, керівник Людмила Капустіна) та оркестр Барокової капели (у 2014 році, керівник Ганна Іванюшенко), в яких студенти мають можливість вивчати та виконувати музику давніх майстрів.

Вокальний ансамбль «A cappella Leopoldis». Створений організаторами-засновниками фестивалю Романом Стельмащуком та Людкою Капустіною у 2002-2003 роках.

В Україні, після здобуття Незалежності у 1991 році, почалось активне дослідження національної минувшини зокрема і у музичній царині. Коли в Європі ставали все популярнішими фестивалі давньої музики, відбувався розквіт історично-інформованого виконавства, в СРСР, до якого входила Україна, такі нові віяння не вітались. Тож з розпадом союзу українські студенти, окрилені історичними подіями та смаком свободи занурились в глибини української, і не лише, музичної давнини. Колектив став одним із перших музичних осередків, який професійно спеціалізується на виконанні саме старовинної української та європейської музики.

Одним з факторів створення колективу, окрім зацікавлення історично-інформованим виконавством та старовинною музикою, стало дослідження та популяризація саме української партесної музики, яка і до сьогодні досліджується, що раз у відкриваючи все нові нотні зразки, та все ж залишається багато «білих плям». «На жаль, більшість зразків композиторської школи українського партесного співу з різних причин опинилися на чужині, в архівах Росії, Литви, Білорусі, Сербії, що ускладнює доступ до них, – відтак ця музика майже не має шансів звучати в наших храмах чи концертних залах», – зазначав Роман Стельмащук.[6]

Так ансамбль «A cappella Leopoldis» став не лише колективом, який зайнявся належним професійним виконанням давньої музики, але й присвячував увагу дослідженням та популяризації української старовинної музики, що проявив у своїй подальшій діяльності, яку пропонуємо розглянути.

Для освоєння тонкощів історично-інформованого виконавства колектив навчався у зарубіжних колег, які мали більший досвід, став учасником ряду майстер-курсів: фундації «La Pellegrina» (2001), Міхаела Поспішила (2002, 2003, 2004), Богдана Шведа (2005), Тадеуша Чехака (2004, 2007), Тетяни Польшт-Луценко (2004, 2008, 2011), Пола Есвуда (Paul Esswood) (2009).

Також ансамбль брав активну участь у низці концертів та фестивалів давньої музики як в Україні так і поза її межами, а саме: Фестиваль Давньої музики у Львові (2003-2019) «Starosądecki Festiwal Muzyki Dawnej» (Старий Сонч, Польща 2003-2008), Міжнародний Форум Музики Молодих та «Гогольфест» (Київ, Україна 2007), «Muzyka na dworach Europy» (Краків, Польща 2005), «Muzyka w Pałacu biskupa Erazma Ciołka» (Краків, Польща 2007), «Szczeciński Festiwal Muzyki Dawnej» (Щецін, Польща 2007, 2009), «Fest der Innenhoefe & Museumsnaechte» (Фрайбург, Німеччина 2007), «Wedrowny festiwal filharmonii lodzkiej Kolory Polski» (2008, 2009, 2016), «Jeden Bóg – wiele kultur» (Сянок, Польща 2008, 2009), Międzynarodowy Przemyski Festiwal «SALEZJAŃSKIE LATO» (Перемишль, Польща 2008-2010, 2012), Warszawski festiwal choralny "NA KRÓLEWSKIM TRAKCIE" (Варшава, Польща 2010), хоровий фестиваль «Співоча асамблея» (Хмельницький, Україна 2011), Festiwal kultury «Ukrainska wiosna» (Познань, Польща 2012), Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej (Гдиня, Польща 2012), Międzynarodowy Festiwal Muzyczny w Mielcu (2012), Музичний фестиваль «Шляхом дерев'яних церков (Поляна, Україна 2013), Festiwal «Muzyka w starym Krakowie» (Краків, Польща 2014), Festiwal «Warszawskie spodkania muzyczne» (Варшава, Польща 2015), Festiwal «Wschód kultur/Inny wymiar» (Бялисток, Польща 2015), XXVI Międzynarodowy Festiwal Muzyki Kameralnej i Organowej (Тшебіня, Польща, 2016), VIII Międzynarodowy Festiwal Kultury Kresowej (Ярослав, Польща, 2016), «Koncert pamięci Romana Stefanowicza Stelmaszczuka» XIII Szczecińskim Festiwalu Muzyki Dawnej (Щецін, Польща, 2016), фрагменти опери Йозефа Ельснера (Józefa Elsnera) «Król Łokietek czyli Wiśliczanki»

(Дрогобич, Львів, Україна, 2016), спільний концерт «A cappella Leopoldis» і «Regio-Chor Basel-Binningen» (Арлешайм, Швейцарія, 2017), XVII Międzynarodowym Przemyskiem Festiwalu «Salezjanskie lato» (Перемишль, Польща, 2017), проєкт Львівської національної філармонії ім. М. Скорика під патронатом Міністерства культури і державної Польщі «Між сходом і заходом» (Львів, Україна, 2017), участь в концерті ювілею Wasylianського у Litewskiej Filharmonii Narodowej (Вільно, Литва, 2017), VII Dni Muzyki Ukraińskiej w Warszawie (Варшава, Польща 2021), Міжнародний фестиваль Сучасної Музики «Контрасти.27» (Львів, Україна, 2021), відкриття пам'ятника Ф. К. Моцарту (Львів, Україна, 2021), Mid early music festival «Świętokrzyskie Dni Muzyki Dawnej» (Кельце, Польща 2022), серія відеоподкастів з концертами та інтерв'ю «Зріз» (Львів, Україна 2022).

Колектив від початку займався і продовжує цей напрямок виконанням творів європейських майстрів давнини: середньовічні григоріанські хорали і церковні пісні, програми з творів К. Монтеверді, Г. Шютца, Д. Букстегуде, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, церковної музики польських композиторів XVI–XIX ст., цикл європейських різдвяних пісень «Йдемо до Вифлеєму». У 2007 році колектив взяв участь у виконанні та записі нововіднайдених рукописів з Ченстохови, що стало результатом співпраці ансамблю «A cappella Leopoldis» із польським колективом «Consortium Sedium», так був випущений CD «Musica Claromontana – Ясногірська Давня Музика з Ченстохови» (DUX: Варшава, 2007).

Однією з провідних ліній діяльності ансамблю є популяризація української духовної та світської музики епохи «українського бароко», зокрема партесної музики та творів українських композиторів, таких як М. Дилецький, С. Дегтярев, М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель, також у репертуар постійно включаються старовинні канти і церковна монодія.

Ансамбль записав компакт-диски: «Музика давнього Львова» (Atlantic Records, 2006), «Сіде Адам прямо Рая/12-голосі партесні концерти першої

половини XVIII ст.» (UkrMusic, 2007), «Музика давньої Речі Посполитої» (Ліда, 2009), «Музика габсбурзького Львова» (Ліда, 2009), «Спочатку десь поутру рано/Пісенні замальовки з української старовини» (Ліда, 2009), «Реквіяльна літургія та інші твори Миколи Дилецького»/З нововіднайдених нотних рукописів» (UkrMusic? 2014), «З творчого спадку віленської школи/Музика давньої греко-католицької церкви» (записаний під час XXXIX фестивалю «Muzyka w starym Krakowie» в костелі оо. Бернардинів у Кракові, 2014), «Акафіст до Самбірської чудотворної ікони Божої Матері»/текст о. Н. Заторського, муз. О. Мануляка (реалізований у серії «Духовна музика України» фундації «Андрей», 2019), також записи ансамблю «A cappella Leopoldis» звучать в авторських телепередачах "Очіма культури" в телемережі КОНТАКТ (OMNI TV), Торонто, які провадить український канадський літературознавець, письменник та журналіст Марко Стех.

У 2008 році на основі голосування слухачів III програми Польського радіо «A cappella Leopoldis» увійшов до десятки найкращих колективів у категорії «Вокальні групи/хори», а CD «Сіде Адам прямо Рая» - до першої десятки в категорії «Альбом року/Давня музика».

Диригентом ансамблю від часу його створення, згодом і мистецьким керівником є Людмила Капустіна. Народилася 24 червня 1976 року у Львові. У 2000 році закінчила вищий музичний інститут ім. М. В. Лисенка в класі хорового диригування доцента Олени Сотничук. Ще студенткою як диригент здійснила у Львові ряд сучасних прем'єр шедеврів давньої музики: «Magnificat» Й. С. Баха, меси «Notre Dame» Г. де Машо, кантати «Furvahr, ertrug unsere Krankheit» Д. Букстехуде (з солістами і хором ЛНМІ ім. М. Лисенка, камерним хором «Gloria» і з оркестром, на той час, Львівської спеціальної музичної школи ім. С. Крушельницької). Була учасницею курсів інтерпретації давньої музики Ганса Міхаеля Боерле (Львів, 2000), Дірк'яна Горрінґи (Київ, 2001), нідерландської фундації «La Pellegrina» (Кромержіж, 2001), Міхаела Поспішила (Львів –Старий Сонч, 2002, 2005, 2012), Тетяни

Польт-Луценко (Львів, 2004, 2011), Богдана Шведа (Львів, 2005, 2012), консультувалася в Гунгарда Маттеса. Проводила курс «Українська православна музика та її виконання» на Фестивалі Давньої Музики в Старому Сончі, Польща (2004). Разом з ансамблем «A cappella Leopoldis» брала участь в численних фестивалях давньої музики в Україні та за кордоном, гастролювала в містах України, Польщі, Німеччини, записала кілька компакт-дисків. На сьогодні також викладає диригування, хорознавство та історію хорової музики у Львівському фаховому музичному коледжі ім. С. П. Людкевича та є керівником хору Барокової капели ЛНМА ім. М. В. Лисенка.

Висновки

Проведений історичний аналіз дозволяє прослідкувати зародження та розвиток руху старовинної музики, у Європі та Україні, а саме у Львові, який переріс у явище історично-інформованого виконавства, що змінило підхід до інтерпретації музичних творів. Відродження давньої музики та введення цих творів в музичний обіг дало досить потужний поштовх до нового розуміння інтерпретації музичних творів, їх прочитання.

Показано розвиток історичного виконавства у Львові, від перших проблисків виконання саме давньої музики в другій половині XIX століття до створення Р. Стельмащюком та діяльності Фестивалю Давньої музики у Львові.

Сформульовано визначення історично-інформованого виконавства та розкрито поверхню його ідейно-естетичного напрямку, на прикладах відгуків різних музикознавців та виконавців.

Визначено провідні засади формування історично-інформованого виконавства.

У роботі здійснена спроба написання історії та історичного контексту руху стародавньої музики.

Отже, історично-інформоване виконавство можна назвати результатом розвитку руху стародавньої музики, який перейшов певні етапи розвитку: достосовування творів давніх композиторів до потреб часу, виконання “сухо” згідно з текстом. Ці версії виконавства існують до сьогодні, але радше як відгомін минулого століття і як виконавський варіант. Як можна спостерігати Львів не був осторонь європейських музичних трендів, лише в силу історичних обставин трохи пізніше активно увійшов в напрям історично-інформованого виконавства.

Список використаних джерел:

1. 'Exhibition of Ancient Musical Instruments', Daily News, 1 June 1872, ст. 5
2. «A cappella Leopoldis» відсвяткував ювілей прем'єрою давнини тел. кан. ZIK, Львів, 2012 URL: <https://www.taylorfrancis.com/chapters/mono/10.4324/9781003003885-17/anon-concert-antient-music-king-concert-rosemary-golding?context=ubx>
дата звернення: 12.02.2025
3. Арнонкурт Н. Музика як мова звуків, Собор, 2002, ст.
4. Багрий Р. Ніколаус Арнонкур аутентичність стилевого виконання та його вплив на сучасних виконавців, дипломна робота на здобуття освітнього рівня "Магістр", наук. кер. Мазепа Т., Львів, 2021
5. Г. Іванюшенко Міжнародний фестиваль давньої музики у Львові в часи російсько-української війни, Сучасне мистецтво №20, 2024, ст. 137-145
6. Гадецька А. Інтерв'ю з Романом Стельмашуком, Львів 2014, URL: <https://youtu.be/G8WYxPk1SSE> , дата звернення: 12.02.2025
7. Гартен М. Musikorum urbanum IV Фестиваль Давньої музики у Львові ЛюнАрт №10-11, 2006, с. 46-51
8. Гозік Ю. Історично інформоване виконавство: проєкції "минуле-майбутнє", Музика: український інтернет журнал, URL: Історично інформоване виконавство: проєкції «минуле–майбутнє», дата звернення: 27.01.2025, дата звернення: 10.02.2025
9. Граб У. Б. Музикологія як університетська дисципліна львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського (1912-1941),. Львів : Видавництво українського католицького університету, 2009, ст. 51, 59, 62, 68-70, 75, 77-79, 101-106.
10. Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних

- десяти-літь. Монографія. Львів: Видавництво Українського католицького університету, 2019, ст. 178-295
11. Граб У. Партесна доба у наукових пошуках мирослава Антоновича: погляд крізь епістолярій. Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. Львів: ЛНУ імені І. Франка, Вип. 14, 2014
12. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 "теорія і історія культури", 2006, ст.
13. Іванюшенко Г. "Історично інформоване виконавство як феномен художньої культури України (на прикладі творчої та просвітницької діяльності барокової капели львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка)" Український художній дискурс: вектори становлення, 2023 р. ст. 153-160
14. Іванюшенко Г. "Фестиваль давньої музики у Львові етапи становлення", Художня культура. Актуальні проследи. Вип. 19 ч. 1 2023
15. Ірина Бермес Соціокультурні функції польських товариств Дрогобича (перша третина ХХст.)
16. Історія А. Долметча, URL: Dolmetsch Online - Історія Долмечча, дата звернення: 25.11.2024
17. Історія Академії, URL: Історія Академії – Львівська Національна Музична Академія імені М. В. Лисенка, дата звернення: 03.03.2025
18. Катрич О. Музичне виконавство як інспіруючий чинник «інтонаційної атмосфери музичного твору». НАУКОВІ ЗБІРКИ Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів, 2015. вип. 35
19. Кашкадамова Н. Історично інформоване виконавство, Українська музика, Число 2(12), Львів, 2014, ст. 56-66.
20. Ключинська Н. Про історично інформоване виконавство та проєкт Open Opera Ukraine, інтернет журнал The claquers, вересень 2023 URL:

- Наталія Ключинська – про історично інформоване виконавство та проєкт Open Opera Ukraine - The Claquers, дата звернення: 12.11.2024
- 21.Кияновська Л. Мирослав Скорик. Людина і митець, Львів, 2008 с. 16-22
- 22.Кузьмінський І. Витоки, музична теорія та виконавська практика партесного багатоголосся, Дис. ...кандидата мистецтвознавства: 17.00.03 “Музичне мистецтво”, Київ, 2014
- 23.Мазепа Т. Л. ГАЛИЦЬКЕ МУЗИЧНЕ ТОВАРИСТВО У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОЦЕСІ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 / Львівська Національна музична академія ім. М. Лисенка, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв Національна академія керівних кадрів. Київ, 2017, ст.
- 24.Мазепа Т. Шлях до музичної академії : у 1 т. Львів : Сполом, 2003. Т. 1 : Від доби міських музикантів до Консерваторії (поч. XVст. - до 1939 р.)
- 25.Мазепа Т., Мазепа Л. Шлях до музичної академії : у 2 т. Львів : Сполом, 2003. Т. 2 : Від Консерваторії до Академії (1939-2003), ст. 144, 146
- 26.Оркестр Барокової калели ЛНМА ім. М. Лисенка URL: Результати пошуку “ оркестр барокової капели” – Львівська Національна Музична Академія імені М. В. Лисенка дата звернення: 20.03.2025
- 27.Розвиток західного музичного виконавства URL: <https://www.britannica.com/art/musical-performance/The-20th-century-and-beyond> дата звернення: 25.10.2024
- 28.Савка І. Світлій пам’яті Романа Стельмашука Nhe Claquers, 2022 [URL: <https://theclaquers.com/en/posts/10359>] дата звернення: 20.03.2025
- 29.Світлі води давньої музики Львівська газета Львів 27.10.2004 URL: <https://old.dailylviv.com/news/12479> дата звернення: 20.03.2025
- 30.Сивохіп В. ...і серцем лину... Збруч інтернет-журнал 2022 URL: <https://zbruc.eu/node/113771> дата звернення: 27.03.2025

31. Смак чистого звуку Поступ: Львівська інтернет-газета Львів, 2003 URL: <https://postup.info/usual.php?what=13431> дата звернення: 20.03.2025
32. Терещук Г. Ансамбль «A cappella Leopoldis» оцінений в Польщі і недооцінений на батьківщині Радіо Свобода: культура 2012 URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/24656695.html> дата звернення: 20.03.2025
33. У Львові ур'яте відбудеться Фестиваль давньої музики Інформаційне агентство «УНІАН», 2007 URL: <https://www.unian.ua/culture/67324-uvovi-upryate-vidbudetsya-festival-davnoji-muziki.html> дата звернення: 20.03.2025
34. Фішер Т. ПОДОРОЖ У МУЗИЧНЕ МИНУЛЕ: Фестиваль давньої музики у Львові Українська музика Львів 2015, вип. 4(18), с. 139-141 URL: <https://ukrmus.files.wordpress.com/2017/07/2015-4-n18-22.pdf> дата звернення: 20.03.2025
35. Хорольський О. “Майстерня історично інформованого виконавства” “Квінта” n12, 2018 р. ст. 25-26
36. Чеченя К. Питання автентичності в музиці (теорія і практика), Музикознавчі записки, вип. 18, Київ, 2010
37. Шабалтіна С. Деякі проблеми інтерпретації французької клавесинної музики. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: До 90-річчя Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 24: Старовинна музика, Кн. 1. С. 145-149.
38. Шип В. Історично інформована інтерпретація музичного твору (НІР) у семіотичному аспекті, Модерні пошуки у просторі мистецтва, вип. 2 (5), 2024 URL: Ship.pdf дата звернення: 8.04.2025
39. A. Bond review: Peak Practice “The Historical Performance of Music: An Introduction by Colin Lawson and Robin Stowell” The Musical Times, Vol. 141, No. 1870, 2000

40. A. Einstein Music in the Romantic Era W. W. Norton & Company, Inc., New York, 1947, ст. 10-13
41. Baroque Chapel of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy (Baroque Ensemble) [URL: Baroque Chapel of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy (Baroque Ensemble) - Short History]
42. Bukofzer M. Muzyka w Epoce Baroku. URL: <http://pl.scribd.com/doc/53234279/>
43. Claus Uhlig, "Nostalgia for organicism: art and society in Ruskin and Pater", in John Ruskin: Werk und Wirkung, Zürich/Berlin, c.2002, ст. 103.
44. Cohen Joel and Herb Schnitzer. Reprise: The Extraordinary Revival of Early Music. Boston: Little, Brown & Company, 1985
45. D. R. M. Irving Historicizing performance practice: early music through time and space, Early Music, Oxford University Press, Vol. 41, No. 1, 2013, ст. 83-85
46. Dodson Zerek The Early Music Revival: a uniquely modern search for musical authenticity, 2014 URL: [The Early Music Revival: A Uniquely Modern Search For Musical Authenticity | PDF | Harpsichord | Composers](#)
дата звернення: 29.03.2025
47. Donington R. The Interpretation of Early music, Faber and Faber 24 Russell Square, London, 1963, ст. 22 URL: Robert Donington - Interpretation of Early Music PDF | PDF | Chord (Music) | Orchestras дата звернення: 03.04.2025
48. Eckhart Richter, "Paul Hindemith as Director of the Yale Collegium Musicum," College Music Symposium 18, no. 1, 1978 <http://www.jstor.org/stable/40373914>
49. Elliot M. So You Want To Sing Early Music. A Guide for Performers. Lanham·Boulder·New York·London: Rowman&Littlefield, 2019.
50. Fauser A. Musical encounters at the 1889 Paris World's Fair, BOYE6, 2005, ст.29

51. J. Tiersot, 'Promenades musicales à l'Exposition de 1889, Societe anonyme, Paris, 1889 URL: [Musiques pittoresques, promenades musicales à l'Exposition de 1889 | Gallica](#) дата звернення: 04.03.2025
52. Felix Mendelssohn: Reviving the Works of J.S. Bach URL: Felix Mendelssohn: Reviving the Works of J.S. Bach | Articles and Essays | Felix Mendelssohn at the Library of Congress | Digital Collections | Library of Congress дата звернення: 20.10.2024
53. FÉTIS FRANÇOIS-JOSEPH (1784-1871) URL: FÉTIS FRANÇOIS-JOSEPH (1784-1871) - Index - Encyclopædia Universalis дата звернення: 27.11.2024
54. François-Joseph Fétis: 150th anniversary of his death URL: Франсуа-Жозеф Фетіс: 150-річчя з дня смерті • KBR дата звернення 27.11.2024
55. H. Diack Johnstone Westminster Abbey and The Academy of ancient music a library once lost and now partially recovered, Music & Letters, Vol. 95, No. 3, 2014, ст. 329-373
56. H. Haskell The Early Music Revival a history, Dover publications, INC., Mineola, New York, 1996, ст. URL: <https://books.google.pl/books?id=bGG22O24ObAC&lpg=PA9&vq=Early%20music%20definition&hl=uk&pg=PA3#v=onepage&q&f=true> дата звернення: 14.12.2024
57. Haines J. 'Antiquarian nostalgia and the institutionalization of early music', in The Oxford handbook of music revival, C. Bithell and J. Hill, New York, 2014, ст. 4
58. Haynes B. A History of Performing Pitch: The Story of "A", Scarecrow Press, 2002
59. Haynes Bruce. The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century. Oxford: Oxford University Press, 2007

60. Heinz-Jürgen Winkler, "Fascinated by Early Music: Paul Hindemith and Emanuel Winternitz," *Music in Art* 29, no. 1/2, 2004 URL: <http://web.gc.cuny.edu/rcmi/musicinart.htm> дата звернення: 22.03.2025
61. Histoire du musée URL: Історія музею | МІМ дата звернення: 20.10.2024
62. In *The Quarterly Musical Magazine and Review* The Harvard music library, vol. 1 no. 1, ст. 58-67
63. James Garratt, *Palestrina and the German Romantic imagination, Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press, 2004, ст. 21
64. Kivy P. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1995, ст. 299
65. Krims A. *Music Theory, Historically-Informed Performance, and the Significance of Cities*. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 7, Sonderausgabe, 2010
66. Kuijken B. *The Notation Is Not the Music: Reflections on Early Music Practice and Performance*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2013
67. L. Dreyfus "Early Music Defended against its devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth century" *The Musical Quarterly*, Vol. 69, No. 3, 1983
68. La Société des instruments anciens URL: Товариство старовинних інструментів - CASADESUS дата звернення: 28.11.2024
69. Lampert, Vera, László Somfai, Eric White, Jeremy Noble, and Ian Kemp. *The New Grove Modern Masters: Bartók, Stravinsky, Hindemith*, Edited by Stanley Sadie, New York: W.W. Norton, 1984
70. Lubarsky E. *Reviving early Music: Metaphors and Modalities of Life and Living in Historically Informed Performance*. New York: University of Rochester, 2017, ст. 302

- 71.M. Morrow Musical Performance and Authenticity Early Music, Vol. 6, No. 2, Oxford University Press, 1978, ст. 233-246
- 72.MA Festival Brugge URL: <https://mafestival.be/ma-academy/wat-is-ma-academy> дата звернення: 10.04.2025
- 73.Michael J. Puri, Jason Geary, Seth Monahan Introduction Toward New Horizons: Music, Shared Understanding, and the Search for Meaning Oxford University Press, 2025
- 74.N. Anderson Performing Style in Bach Cantatas 2: From Ramin to Richter Early Music , Vol. 6, No. 3,1978, ст. 421,423,425,427
- 75.N. November “Classical and Romantic Performing Practice, 1750-1900 by Clive Robin Srowell”, Music Library Association, Second Series, Vol. 57, No. 3, 2001, ст. 588-591
- 76.Nahajowski M. Historyczne wykonawstwo muzyki dawnej – między idealizmem a pragmatyzmem, Notes Muzyczny, Tom: 1, Nr: 19, 2023, Forum muzyczne, URL: HISTORYCZNE WYKONAWSTWO MUZYKI DAWNEJ – MIĘDZY IDEALIZMEM A PRAGMATYZMEM - GT Instruments дата звернення: 10.04.2025
- 77.Piekarski Michał Wkład Lwowa w polską muzykę sakralną. Od Missa Paschalis Marcina Leopolity po Stabat Mater Karola Szymanowskiego URL: <https://bibliotekanauki.pl/chapters/1040234.pdf> дата звернення: 05.02.2025
- 78.Pole W. The Philosophy of music,Trubner&CO. Ludgate Hill, London, 1879 URL: The philosophy of music: Pole, William, 1814-1900: Free Download, Borrow, and Streaming: Internet Archive
- 79.Ravasio M. Historically Uninformed Views of Historically Informed Performance. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Oxford, 2019.
- 80.Sarah Kirby Prisms of the musical past: British international exhibitions and ancient instrument 1885-1918, Early Music, August 2019, Vol. 47, No. 3, Oxford University Press, URL: <https://www.jstor.org/stable/26795943> дата звернення: 20.03.2025

81. Schneider M. T. Dene Barnett's Eighteenth Century, or What is Historically Informed Performance? Performing Premodernity Online, Vol. 2, Stockholm, 2015
82. Schubert G. "Hindemith Paul", Grove Music Online URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13053>
83. Silverman M. Musical Interpretation: Philosophical and Practical Issues. International Journal of Music Education. Malvern, Vic, Vol. 25(2), 2007
84. T. Blain How Mendelssohn helped bring Bach's St Matthew Passion back to life, інтернет журнал BBC Music magasin URL: [How Mendelssohn helped bring Bach's St Matthew Passion back to life - Classical Music](#)
85. Taruskin R. Text and Act: Essays on Music and Performance. Oxford: Oxford University Press, 1995.
86. The 150th anniversary of the death of François-Joseph Fétis URL: 150-річчя з дня смерті Франсуа-Жозефа Фетіса - Répertoire International des Sources Musicales дата звернення: 24.11.2024
87. The Academy of Ancient Music. MGG-online. URL: <https://www.mgg-online.com/articles/mgg00058/1.0/mgg00058> дата звернення: 12.10.2024
88. Thomas Forrest Kally Early music a very short introduction, Oxford University Press, New York, 2011 URL: <https://books.google.pl/booksid=eAAC072TMBAC&lpg=PA1&vq=what%20is%20early%20music&hl=uk&pg=PA1#v=onepage&q=what%20is%20early%20music&f=true> дата звернення: 20.03.2025
89. Trombetta L. Early music influences in Paul Hindemith's Compositions for the Viola: In Partial Fulfillment of the Requirements for the degree of Doctor of Musical Arts / James Madison University. Harrisonburg, Virginia, United States, 2014
90. Ingarden R. Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości, Polskie wydawnictwo muzyczne, 1973

91. Veroli, C. di. Unequal Temperaments and their Role in the Performance of Early Music. Bray, Ireland, 2008.
92. Von Lucas Wiegelmann Harnoncourt Über Bach kann man nicht lachen, інт. журнал Welt, 2011 URL: Kirchenmusik: Harnoncourt – "Über Bach kann man nicht lachen" - WELT дата звернення: 02.04.2025
93. Wanda Landowska URL: Ванда Ландовська | клавесиніст, композитор, педагог | Британіка дата звернення: 12.04.2025
94. Zhukova O. Historically Informed Performance in Today's Ukrainian Culture. Kyiv-Mohyla Humanities Journal, Vol. 6, Kyiv, 2019. ст. 203-207

Додаток 1:

Спогади друзів родини Стельмахуків:

1. “Хочу поділитись ще одним спогадом. Про те, що в 1965 році у Степана та Люби Стельмахуків народився син, знали усі. Раділи і ми, студенти. Сім’я. Стельмахуків. була для нас зразком для наслідування. Поміж собою ми називали їх “Святе сімейство”, Ромчик зростав розумним, здібним і вихованим хлопчиком . Пригадую у 1975 році в актовому залі головного корпусу проходив концерт учнів музичної школи. Особливі овації отримав Ромчик Стельмахук.”

(Наталія Яцків)

2. “Навчанням і успіхами сина Романа батько в мене цікавився епізодично. У регулярних зустрічах цілковито не було потреби: інтелегентний, добре і всебічно підготовлений Роман впевнено рухався в опануванні непростой, а, можливо, й найоб’ємнішої в музичній царині спеціальності. Виростаючи у високоінтелегентній, українській родині, Роман Стельмахук був власне тим студентом, якого мріє мати у своєму класі будь-який свідомий педагог. Про нього, віриться, новими поколіннями згодом будуть написані змістовні спогади – передчасна смерть забрала його життя в розквіті літ.”

(Володимир ГРАБОВСЬКИЙ ПРО СТЕПАНА СТЕЛЬМАЩУКА – МИСТЦЯ І ПАТРІОТА)

3. “І тим страшнішою була звістка для нас про смерть Романа Стельмахука, єдиного сина професора, надзвичайно доброї, талановитої й обдарованої людини.”

(Леся Демська-Будзуляк ПРОФЕСОР СТЕПАН СТЕЛЬМАЩУК – У ДЗЕРКАЛІ ПАМ’ЯТІ...)

4. “Так, як я вперше побачила, можна сказати їх втрюх, то хочу згадати сина Романа. Дарунком від Бога є народити дитину, а далі відповідальність батьків виховати її. Роман ріс у великій любові і опіці. Всю душу і розум Батько вклав у Сина. Він увібрав у себе все... Ця ж відповідальність і увага до людей, вміння тихо і скромно творити прекрасні концерти “Давньої музики”, любов до хорового співу, яка розвивалася з батьківськими концертами, наукова робота, перспектива композитора, щаслива родина, та раптом... Відійшли у вічність дві великі, споріднені душевно і духовно Особистості... і залишили по собі достойну християнської душі пам’ять.

(Надія Кос)

5. “Немов пташина з гніздечка, випурхує з пам’яті ось такий епізод. 22 лютого далекого 1980-го. Неділя. Падав легкий сніг і поскрипував невеликий мороз. Дзвоню до Люби. Запрошую на шашлик у ліс. Люба спочатку сприйняла цю пропозицію як жарт, але, швиденько зібравшись, ми таки поїхали до лісу. Син Роман був тоді студентом першого курсу Дрогобицького музичного училища, яке нині носить ім’я В. Барвінського.

Розвели багаття. Наче кришталеві намистинки мерехтів сніжок. Щемливий романтичний пейзаж спонукав юного Романа вперше (отак несподівано!) написати свій музичний твір. Нехай це була лишень спроба торкнутися сокровенного, але це дало мені підстави збагнути, як і за яких обставин народжуються і утверджуються справжні митці.”

(Володимира Ренжин, лікар, членкиня Дрогобицької міськрайонної громадської організації Союзу Українок, переможець I фольклорного етнологічного конкурсу-фестивалю “Княгиня Бойківщини”)

Додаток 2:

Посилання на записи виконань:

1. К. Ріхтер
https://youtu.be/csRNPEpgmiY?si=xTOaxM_qzyEZa5L3
2. Н. Арнонкур
<https://youtu.be/GWBsuL1K-NU?si=YGpVyFz4lOZmEV0p>
3. В. Велдовен
https://youtu.be/3-o3odx2GqI?si=_wzFZxteGkoWZzGl



Додаток 3:

Інтерв'ю з професором кафедри давньої музики, класу барокової труби Краківської музичної академії ім. К. Пендерецького Томашом Слюсарчиком

Ми багато робили проєктів разом, ми дуже міцно співпрацювали від 2005 року. Роман з Accapell(ою) приїжджав систематично до Перемишля на фестиваль “Селезіанське літо” (Selesianskie lato), теж фестиваль давньої музики і там вдалось, зрештою не лише з Accapella Leopoldis, а й приїжджав також з колективом Тараса Грудового, це колектив “Калофонія”, і то багато разів. Вони також брали участь у декількох цікавих проєктах теж в Польщі. Часто теж з польським оркестром XVII століття. І одним з таких цікавих проєктів був “Сармацький Реквієм”, він теж потім був виконаний у Львові. Там був реквієм Conductus fonebris Горчицького і Missa requiem Стаховича, це були концерти котрі відбулись в Перемишлі, в Мельцу і концерт який відбувся в Базиліці біля Лодзі на фестивалі в Ловічу. То була велика цікава програма, реконструкція Екзеквій королівських, і звичайно там була і Accapella, і Роман. Ми з Романом потім такий самий концерт зробили у Львові в 2010 чи 2009. Тоді це був евенемент (виняткова подія), бо вперше були використані пузони, наш колектив. То були три цікаві концерти. Але постійним концертом який ми мали, називався “Згублене прекрасне, церковна музика Першої Речі Посполитої” (“Zaginione piękno, muzyka cerkiewna Pierwszej Rzeczy Pospolitej”) і з цим концертом ми багато разів виступили. Це Служба Божа органна, котра належить до гатунку церковної музики, але збереженої в Віленських манускриптах. Вона нажаль не є ціла збережена та були голоси котрих бракувало, і **що найцікавіше, це те що Роман зробив реконструкцію**, про це ніхто не знає, і ми з цією програмою дали дуже багато концертів. Були в Перемишлі, в Гданську, в Лодзі, тут в Кракові на фестивалі в 2014 році, теж ми мали концерт на фестивалі “Музика в Старому Кракові” і власне з того концерту ми маємо запис і з нього випустили диск з Літургією

органною. Це було швидко, диск був в продукції в 2014 році і тільки на диск вийшов і Роман помер. Там є Літанія Т. Шифаровського, Органна Літургія і два, чи три партеси. Дуже багато проєктів взагалі було.

А він, він був дуже цікавою людиною бо мав дуже добре чуття до власне компіляції (складання) таких різних проєктів. Ми щороку приїжджали до Львова на концерти. В 2014 році, пам'ятаю, навіть маю фотографію, всі стоїмо під Єзуїтським костелом, і то було, здається концерт музики з часу “od śieczy Wiedenskiej”, тоді багато музикантів зі Львова грали, то тоді почалась така ідея поєднання колективів, тоді було так, що всі струнні були українські, а континуо здається хтось від нас грав, з Кракова, всі пузони, труби, литаври були від нас, з Кракова. То був наш останній проєкт.

Ми мали багато ідей, одна з таких це було дослідження партесної музики, тої написаної власне між Перемишлем і Львовом, але то все торкалось досліджень. Він мене теж намовляв на те, щоб вертатись до тих пам'яток котрі є, і належали Перемиській єпархії, православної, XVII століття, котрі теж розкидані по львівських архівах, деякі знайшлися в Польщі, але також є і у Львові, але є багато голосів яких бракує, деякі знайшли, але вже після смерті Романа і в оправах книг. Частину цих речей вдалося реконструювати, вони здається скорше були якось законсервовані, в 2008 році десь, в Польщі правда, і тоді взято їх звідти. Но але нажаль ці речі надалі розпорошені, ну бо частина просто була вивезена до Росії, частина десь по братських церквах. Ну і власне такий план був в нас з Романом взятися за ту антологію. Ну і цілим феноменом був фестиваль, вважаю коли Роман і Люда його провадили то мало сенс, мало значення, вони знали про що йдеться. У Романа було це дуже добре видно, весь час заангажування, комбінування, нам також вдавалось багато допомогти бо ми старались, щоб фестиваль отримував підтримку від Польського інституту, і дійсно так було. Знаю, що П. Осуховський теж багато робив проєктів.

На мою думку це був феномен, Люда керувала колективом, але та ціла ідея, ідея звучання, як виконувати ті партеси, особливо той диск “Сіде Адам прямо раю”, це був евенемент, вони були прекурсорами цього. До сьогодні немає такого виконання, вони це зробили згідно з ідеєю історично-інформованої практики.

Роман теж приїжджав теж з хором Gloria.

Був теж такий план, щоб відкрити щось таке як курси в львівській академії, власне на співпраці з викладачами звідси [з Польщі], висилати студентів, але ці всі плани дуже сильно знівечила смерть Романа. Були дуже широкі плани, ми хотіли зробити “Месію” Генделя, Месу H-moll Баха, ну то меса була вже по смерті Романа. Мій останній раз коли бачився з Романом то був концерт в Білостоці, власне концерт Органної Літургії, на фестивалі давньої музики.

Роман мав дуже широкий світогляд, мав широкий погляд на музику, відомо він дуже добре знався на сучасній музиці. То поєднання інтуїції Романа, його вміння композиції, з старим стилем, він міг прекрасно реконструювати, мав досконалі знання, знав контрапункт, гармонію, бассо контінуо, не було проблеми.

Він завжди думав про те, щоб промувати локальних музикантів, львівських музикантів, щоб вони з нами грали. Це був прекрасний час.

Це все були ідеї Романа, ми часом могли два дні створювати різні плани, ідеї, частина з них звичайно реалізувалися з деяким запізненням.

Роман Стельмахук людина інституція, він мав широкі знання, мав багату обізнаність, ми не мушили нічого писати, мав геніальну пам’ять, ми придумували з року на рік різні ідеї, мені вистарчало до нього подзвонити і спитати скільки людей повинні приїхати, чи щось. Звичайно були великі концертні плани, були концерти в Перемишлі.

Це просто людина інституція, неповторний музикант, чоловік величезних музикознавчих знань, надзвичайно широких, ґрунтовних знань, і що важливо він чудово заражав інших людей, він творив навколо себе певну групу людей,

вмів супер все зорганізувати. Він зробив дуже багато, особливо для музики яка є ідентичною, він відносився до спільної культури, бо на сьогодні є багато людей котрі привласнюють собі спільне добро тієї культури українсько-польського пограниччя. Роман, спосеред всіх якраз мене наставив на цю ідею спільної культури. Пам'ятаю була така акція, екскурсія в Бернардинському костелі, українська пані екскурсовод говорить, що це приклад українського бароко, і тоді Роман на це обурився, і сказав, що це було італійське і в час Речі Посполитої, був тоді обурений. Він вмів поєднувати культури, вмів витягнути те що було найкраще скажімо в час Першої Речі Посполитої. Показував музику XVII-XVIII століть, до сьогодні з цим є проблеми, як це історично уставити, деякі речі потрібно історично розуміти, щоб могли це поставити. Пам'ятаю, роками ми старались доводити, що музична риторика відноситься передовсім до церковної музики.

Він був скромною людиною і не гнався за визнанням.