

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України

**ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені М. В. Лисенка**

Кафедра концертмейстерства

До 180-річчя Академії

**ПАРАДИГМА
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОГО
МИСТЕЦТВА:
ІСТОРІЯ, ТРАДИЦІЇ,
СУЧАСНИЙ РОЗВИТОК**

Збірник наукових статей

**Львів
2025**

Рекомендовано до друку Вченою радою
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка
(протокол № 1 від 30.01.2025 р.)

Головний редактор

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

Редакційна колегія:

Віктор КАМІНСЬКИЙ, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, проректор з наукової роботи, професор, голова Львівської організації Національної спілки композиторів України
Остап МАЙЧИК, заслужений діяч мистецтв України, доктор філософії, професор, проректор з науково-педагогічної, виховної роботи та міжнародних зв'язків ЛНМА імені М. В. Лисенка

Ярослава МАТЮХА, заслужена артистка України, професор

Марія МАКАРА, професор кафедри концертмейстерства

Марія ЛИПЕЦЬКА, кандидат мистецтвознавства, доцент

Рецензенти:

Наталя СИРОТИНСЬКА, докторка мистецтвознавства, професорка кафедри музикознавства і хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка

Ольга КАТРИЧ, докторка філософії (Ph.D), професорка кафедри загального і спеціалізованого фортепіано ЛНМА імені М. В. Лисенка, заслужена діячка мистецтв України

Науковий редактор-упорядник

Оксана БАССА, кандидатка мистецтвознавства (Ph.D.), доцентка, завідувачка кафедри концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка

Літературний редактор

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

Парадигма концертмейстерського мистецтва: історія, традиції, сучасний розвиток : зб. наук. статей / Гол. ред. І. Пилатюк, наук. ред.-упоряд. О. Басса. Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2025. 228 с.

До матеріалів наукового збірника III Міжнародної конференції «Парадигма концертмейстерського мистецтва: історія, традиції, сучасний розвиток», присвяченої 180-річчю Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, увійшли фахові статті та тези учасників конференції, в яких представлено широкий спектр проблеми концертмейстерського мистецтва минулого і сьогодення.

DOI: 10.32782/conference-30-01-2025

УДК 781.66:782/785;788.071.2

© ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2025

ЗМІСТ

Оксана Басса

Вступне слово (від редакторів) 6

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ЖАНР В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ

Любов Кияновська

Пісні Марцелія (Марсея) Мадейського – львівського композитора, культурного діяча і юриста середини XIX ст. 10

Роксоляна Гавалюк

Вокальний доробок львівської композиторки
Юлії Бароні-Кавалькабо: уточнення, відкриття і знахідки 23

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРИ І ВОКАЛІСТИ У ЧАСІ ТА ПРОСТОРІ

Ганна Карась

Концертмейстерська діяльність Дарії Гординської-Каранович
і Ігоря Соневицького 33

Олександра Німилович

Шляхами творчості: Корнель Сятецький і Володимир Баб'як
(пам'яті видатних музикантів – співака і концертмейстера)..... 48

Аделіна Єфіменко

Катерина Каспер: голос української Венери 65

Лариса Кожушко

Діяльність галицької піаністки Галі Левицької
в камералістиці та концертмейстерстві 83

Марія Макара

Виконавська творчість солістів кафедри концертмейстерства
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка
(1972–2022) 90

БАГАТОМАНІТНІСТЬ ЕМПІРИЧНИХ АСПЕКТІВ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Мирослава Жишкович

Піаніст-концертмейстер та співак:
рівні співтворчості у психологічному аспекті 102

Оксана Андрейко

Особливості концертмейстерської комунікації
в класі скрипки 112

Тетяна Дранчук

Мультифункціональність піаніста-концертмейстера
(корепетитора) оперного театру, його роль у музичній
довершеності оперної вистави 118

Наталія Потапчук

Проблематика виконавської майстерності піаніста-
концертмейстера у класі хореографії та з ударними
інструментами 128

ТЕОРЕТИЧНО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ ДИСКУРС КАМЕРНИХ ТВОРІВ

Ніна Гречишкіна

Три редакції вокального циклу Левка Ревуцького
«Галицькі пісні»: компетентнісний підхід виконавців 133

Оксана Письменна, Ксіонг Ченгіанг

Синтез західно-європейських новаторських
виражальних засобів та китайської поетичної традиції
в «Поємі про червоні боби» Лю Сюєаня 154

Paweł Popko

Mniej znane utwory polskich kompozytorów na fortepian,
klarnet i wiolonczelę. Perspektywy wykonawcze 165

Марина Бучковська

Маловідомі камерно-вокальні твори Юрія Сидоряка 180

ВИДАТНІ УКРАЇНСЬКІ ПЕРСОНАЛІЇ. IN MEMORIAM

Ніна Дика

Незабутні імена: біографічний і мистецько-науковий профіль
піаністки Тереси Старух (до 85-річчя від дня народження)..... 189

Марія Федина

In memoriam: Зінаїда Максименко.
«Незабутні impressions» 203

Марія Сидір

Пам'яті вчителя: творчо-педагогічний портрет
Олега Теодоровича Гереги 214

Юлія Сасюк

Виконавський стиль Тетяни Лаголи у контексті інтерпретації
солоспівів А. Кос-Анатольського та М. Колесси 220

ВСТУПНЕ СЛОВО

(від редакторів)

До матеріалів наукового збірника III Міжнародної конференції «Парадигма концертмейстерського мистецтва: історія, традиції, сучасний розвиток», присвяченої 180-річчю Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, увійшли фахові статті та тези учасників конференції, в яких представлено широкий спектр проблематики концертмейстерського мистецтва минулого і сьогодення.

Грунтовні розвідки знакових українських та зарубіжних науковців, що репрезентують різноманітні грані музикознавчих досліджень в галузі фортепіанного, зокрема концертмейстерського фаху, є вагомими та особливо актуальними в часі боротьби українського народу за свободу, незалежність і національну ідентичність.

Базові домінанти концертмейстерської професії, що передбачають співпрацю піаніста з вокалістами, інструменталістами чи танцювальним колективом, спрямовані на енергетично-емоційне співтворення, співвідчуття, співмислення з партнерами. Практична синергія творчості піаніста-концертмейстера та соліста, що є надзвичайно важливою у виконавсько-творчому аспекті, також актуальна і в науково-методичному обґрунтуванні.

У науковому збірнику висвітлено широке коло питань концертмейстерського фаху в теоретичному та практичному вимірах: прослідковано історію та традиції акомпаніаторського мистецтва, розглянуто творчість невідомих митців минулого та сучасності, викладено статті методично-практичного спрямування, що висвітлюють особисті рефлексії науковців-практиків.

У першому розділі **«Камерно-вокальний жанр в історичній ретроспективі»** вміщено статтю Любові Кияновської, що висвітлює камерно-вокальну творчість польського піаніста, композитора, громадського діяча середини XIX століття Марцелія Фердинанда Мадейського, який у своїх піснях звертався до текстів польських поетів-сучасників, що в тематиці найбільше пов'язані з Галичиною.

Розвідка Роксоляни Гавалюк присвячена мистецькій особистості, учениці Ф. К. Моцарта – Юлії Бароні-Кавалькабо, її камерно-вокальному доробку, поетичним текстам вокальної спадщини; досліджено інспірацію поصات та історію прижиттєвих виконань.

Наступний розділ збірника **«Концертмейстери і вокалісти у часі і просторі»** присвячений видатним українським концертмейстерам, зокрема у статті Ганни Карась привертається увага до митців – постатей світового рівня: Дарії Гординської-Каранович та Ігоря Соневиського, які співпрацювали з різними солістами та колективами. Представлено їхню активну концертну діяльність, звукозаписи, розглянуто камерний репертуар. У статті Олександри Німилович розкрито довголітню (сорок років) і надзвичайно продуктивну творчопросвітницьку співтворчість видатних українських музикантів Корнеля Сятецького і Володимира Баб'яка. Стаття Аделіни Єфіменко про українську співачку Катерину Каспер представляє огляд творчогочо життя та активної концертної діяльності однієї з яскравих представниць національної вокальної школи за кордоном. Розвідка Лариси Кожушко презентує мистецький портрет та виконавську діяльність однієї з перших інтерпретаторок української музики, піаністки-концертмейстерки, педагогині Галі Левицької. У доповіді Марії Макари представлено ціле гроно талановитих солістів-ілюстраторів, які працювали і продовжують творити на кафедрі концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка. Без їхньої важливої участі неможлива повноцінна репетиційна робота та підготовка студентів до концертного виступу.

У розділі **«Багатоманітність емпіричних аспектів концертмейстерського мистецтва»** науковці презентують різноманітні напрацювання методичних аспектів концертмейстерської діяльності. Ґрунтовне дослідження Мирослави Жишківоч розкриває дуалістичну (універсальну й індивідуальну) природу психологічної взаємодії концертмейстера та соліста-виконавця у діалозі між свободою й необхідністю у спільній творчості і як головну складову вдалого сценічного виступу. В аналітичній розвідці Оксани Андрейко досліджуються компоненти концертмейстерської взаємодії зі скрипалем і наголошується на важливості володінням концертмейстером аналітичністю

та еластичністю особистого професіоналізму для взаємодії з солістом і досягнення синхронного ансамблю. Авторка Тетяна Дранчук, опираючись на праці науковців і величезний особистий досвід корепетиторки в європейських театрах, висвітлює multifunkційність фаху піаніста – концертмейстера оперного театру, виділяючи виконавський, психологічний та комунікаційний аспекти його роботи. Специфіку діяльності піаніста-концертмейстера в класах ударних інструментів та в хореографічних класах описує, опираючись на спостереження з власного досвіду роботи, Наталія Потапчук.

У розділі **«Теоретично-інтерпретаційний дискурс камерних творів»** автори подають теоретико-методичний аналіз камерно-вокальних та камерно-інструментальних творів. В статті Ніни Гречишкіної порівнюються літературні та нотні тексти трьох редакцій (1928, 1970, 1983) циклу Левка Ревуцького «Галицькі пісні» з детальним методично-виконавським аналізом. Оксана Письменна та Ксіонг Ченгіанг досліджують особливості музичної мови китайського композитора Лю Сюеаня на прикладі композиції «Поєми про червоні боби», в якій поєдналися давньокитайська поетична традиція та європейські новаторські виражальні засоби. Про маловідомі камерно-інструментальні твори польських композиторів для фортепіано, кларнета та віолончелі йдеться у розвідці Павла Попка та представлено технічно-художні виконавські аспекти творів, в яких поєдналися звукові та виразові можливості інструментів, які не часто застосовуються в композиторській практиці. В статті Марини Бучковської окреслено життєвий і творчий шлях, композиторську спадщину маловідомого українського митця Юрія Сидоряка та подано огляд його камерно-вокальної творчості.

Останній розділ збірника присвячений вшануванню визначних імен українського музичного мистецтва **«Видатні українські персоналії. In memoriam»**. У статті Ніни Дикої комплексно висвітлено ґрунтовні, важливі здобутки піаністки, педагогині, музикознавиці Тереси Старух для української культури у світлі її світоглядних позицій та тяглості історичних виконавсько-педагогічних традицій. Розвідка Марії Федини змальовує виконавську (концертмейстерську) і педагогічну частини творчого шляху Зінаїди Максименко,

вміщує спогади-відгуки її талановитих зіркових учнів. Особисті рефлексії навчання в талановитого педагога Олега Гереги, його творчий шлях, педагогічні принципи та концертну діяльність подає Марія Сидір. Виконавський стиль на прикладі виконання камерно-вокальних творів знакових галицьких композиторів (М. Колесси, А. Кос-Анатольського) видатної української концертмейстерки Тетяни Лаголи окреслює Юлія Сасюк.

Оксана Басса,

*кандидатка мистецтвознавства (Ph.D.), доцентка,
завідувачка кафедри концертмейстерства
ЛНМА імені М. В. Лисенка, м. Львів (Україна)*

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ЖАНР В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ

УДК 78.27;78.2У

Любов Кияновська,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувачка кафедрою історії музики
ЛНМА імені М. В. Лисенка, м. Львів (Україна)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0117-5078>

ПІСНІ МАРЦЕЛІЯ (МАРСЕЛЯ) МАДЕЙСЬКОГО – ЛЬВІВСЬКОГО КОМПОЗИТОРА, КУЛЬТУРНОГО ДІЯЧА І ЮРИСТА СЕРЕДИНИ ХІХ ст.

Розглянуто творчу спадщину камерно-вокального жанру одного з визначних діячів галицької культури середини ХІХ століття, польського піаніста, композитора, адвоката за фахом, політичного діяча, активного організатора музичного життя Львова Марцелія Фердинанда Мадейського (1822–1886). Композитор залишив по собі кілька десятків невеликих фортепіанних п'єс і пісень. В основі багатьох його творів лежать мотиви польських національних танців, переважно полонезу, краков'яка та мазурки. У біографічному лексиконі Австрійської імперії ХІХ століття його включено до числа провідних композиторів польської національної школи того періоду, таких як Станіслав Монюшко, Ігнатій Фелікс Добжінський та князь Казимир Любомирський.

Його спадщина налічує понад сорок пісень. Всі пісні написані на тексти сучасних Мадейському польських поетів: Кароля Шайнохи («Моряк»), Миколи Болоза Антоневича («Суперники»), Корнеля Уейського («Три строфи», «Світанкова година»), Яна Захар'яевича («Ілюзія», «Ой, падає листочок, падає»), Едмунда Василевського («Забутий скрипаль»), Генрика Яблонського («Моя молитва», «Туга», «Думка»), але найбільше їх написано на слова представника української школи в польській поезії Богдана Залеського («Закоханний», «Ніколи?», «Тріолети», «Що я бачив», «Пам'ять»). Більшість поетів були пов'язані з Галичиною, частіше зі Львовом або, як Василевський, з Краковом.

Ключові слова: галицька музична культура ХІХ століття, Марцелій Мадейський романтизм, бідермаєр, пісенний жанр.

Liubov Kyianovska,

*Doctor of Arts, prof., Head of the Department of Music History,
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv (Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0117-5078>

SONGS MARCEL (MARCEL) MADEJSKI – LVIV COMPOSER, CULTURAL FIGURE AND LAWYER OF THE MID-NINETEENTH CENTURY

The creative heritage in the song genre of one of the notable figures of Galician culture of the half of the 19th century, the Polish pianist, composer, lawyer by major, politician, and active organizer of Lviv musical life Marceli Ferdynand Madejski (1822–1886) is considered. The composer left behind several dozen small piano pieces and songs. Many of his works are based on motifs of Polish national dances, mainly polonaise, Krakowiak and mazurka. In the Biographical Lexicon of the Austrian Empire of the 19th century, he was included among the leading composers of the Polish national school of that period, such as Stanisław Moniuszko, Ignatius Felix Dobzynski, and Prince Kazimir Lubomyrski.

His legacy includes more than forty songs. All songs were written to the texts of Madejski's contemporary Polish poets: Karol Shainokha («Sailor»), Mykolaj Bolozy Antonyevich («Rivals»), Kornel Ueyski («Three Stanzas», «Dawn Hour»), Jan Zakharyasevich («Illusion», «Oh, a leaf is falling, it's falling»), Edmund Vasylevsky («The Forgotten Violinist»), Henryk Yablonsky («My prayer», «Longing», «Thought»), but most of them are written on the words of a representative of the Ukrainian school in Polish poetry Bohdan Zaleskyi («In love», «Never?», «Triolets», «What I saw», «Memory»). Most of the poets were associated with Galicia, more often with Lviv or, like Vasylevsky, with Krakow.

Key words: *Galician musical culture of the 19th century, Marcellus Madeyskyi, romanticism, Biedermeier, song genre, musical language, piano accompaniment.*

Постановка проблеми. Сучасний погляд на композиторську творчість, переважно, спирається на два взаємовиключні постулати: «композитором можна стати, отримавши спеціальну освіту, професійно присвятившись писанню музики» – «композитор – це той, хто промугикає приємну мелодію, підбере до неї слова, і розмістить свій продукт в Інтернеті». Друге твердження нівелює поняття музичної творчості, включаючи у сферу художніх артефактів примітивні і недолугі «саморобні» опуси. Але й перша позиція не бездоганна: чи всі професійні композитори з дипломом музичних академій мають підстави трактуватись як творці музики, що промовляє до слухачів, і є «інтонаційним образом епохи»?

Мета статті. Цей дещо відсторонений від теми статті вступ насправді має на меті привернути увагу до такого делікатного і неоднозначного поняття як «аматорська творчість». Що змушувало впродовж багатьох століть представників різних професій – юристів, лікарів, банкірів, математиків – з пасією віддаватись не просто музикуванню, грі на інструментах чи співу, а писати музику, переживаючи піднесення, розчарування, сумніви, захоплення, і чи є сенс в наш фахово спеціалізований час сприймати їх творчий доробок поважно, іноді повертаючи в актуальний концертний репертуар? Відповідь на це питання завжди залежить від особистості автора і рівня його таланту.

Виклад основного матеріалу. З цією методологічною предиспозицією підходимо до творчої спадщини в пісенному жанрі одного з помітних діячів галицької культури половини XIX ст., польського піаніста, композитора, юриста за основним фахом, політика, активного організатора львівського музичного життя Марцелія (Марселя) Фердинанда Мадейського (Marceli Ferdynand Madejski), 1822–1886 [біографія і огляд творчості подається за джерелами: 1, 2, 3, 5, 9-13, 15].

На основі зазначених літературних джерел можна більш-менш достовірно і детально реконструювати його життєпис. Мадейський народився в Ланьцуті, походив зі знатної шляхетської родини гербу Порай. «Основним напрямком його професійної діяльності була правова та політична діяльність, що здійснювалася в межах автономії Галичини. У 1846 р. отримав ступінь доктора права у Львівському університеті. Як поручник національної гвардії, Мадейський брав

участь у патріотичних маніфестаціях у Львові 1848 р.» [10]. Відомо, що саме тоді молодий правник написав один зі своїх найвідоміших свого часу творів, що принагідно виконувався за урочистих okazji, – Марш для оркестру, присвячений Галицькій національній гвардії. «Згодом відкрив власну адвокатську контору та обіймав високі посади в юридичних та фінансових організаціях, львівській міській владі, зокрема: двічі обіймав посаду віце-президента міста, а також був призначений до Державного трибуналу у Відні. У 1872–82 рр. був депутатом Галицького крайового сейму. Був попечителем Національного інституту ім Родина Оссолінських у 1869-1886 рр.» [10].

Стаття про Мадейського у Вікіпедії доповнює інформацію про його політичні досягнення ще наступними даними: «До 1855 р. працював адвокатом у старшого львівського повіреного Міхала Густановського. Наступні три роки працював у районному суді м. Самбора. Після повернення до Львова провадив власну адвокатську контору. У 1861 р. почав діяльність у міській раді, з 1866 р. став членом міської управи. Тричі обирався віце-президентом Львова (1873, 1877-79, 1885). 19 січня 1871 р. Мадейський отримав почесне громадянство Львова. Обраний до Крайового Сейму від Самборського округу 29 жовтня 1872 р. У 1877 р. обраний від курії менших маєтків Бережансько-Перемишлянського повіту. У 1882 р. обраний президентом Львівської колегії адвокатів. У 1883 році був нагороджений орденом Залізної корони 3-го ступеня і призначений членом Державного трибуналу у Відні» [13]. Ці факти дозволяють зробити висновок про дуже поважну політичну і юридичну кар'єру М. Мадейського. На основі інформації у „Gazecie Lwowskiej” вдалось навіть встановити, де він мешкав у Львові: на вулиці Валовій, отже, в самому центрі міста, що свідчить про його відповідний матеріальний і соціальний статус [6].

Мадейський помер у австрійському курорті Бад-Аусзее в Штирії. Похований у своєму маєтку в селі Пархач (тепер Межиріччя) в повіті Белз. З його чотирьох дітей відзначився син Ян, що провадив маєток після батькової смерті і був відомим агрономом, котрий використовував найновіші досягнення у цій галузі. Натомість донька Ізабелла одружилась з сином композитора Владислава Желенського і займалась культурно-просвітницькою діяльністю.

Попри високе суспільне становище і активність на політичному і юридичному поприщі, Мадейський був однією з центральних постатей музичного життя Львова середини XIX ст. На той час це була далеко не така дивина, як сьогодні. Якраз дуже часто діяльність музичних громадських осередків залежала від того, хто очолював те чи інше товариство і хто входив до правління, а це були здебільшого немусикианти, а представники інтелігенції, політикуму і бізнесу. Тож особистісний фактор в першу чергу виявлявся тим стимулом, який визначав напрямок, у якому розвивалась діяльність суспільно-музичної інституції. Історичний прогрес музичного життя середини XIX ст. полягав у тому, що його найяскравішими репрезентантами були вже не тільки і не стільки представники аристократії, для яких утримання артистичних салонів і матеріальна підтримка митців було давньою традицією, а й працююча інтелігенція. Наприклад, у Львові хорове товариство «Ехо» було організоване з ініціативи львівського юриста та співака Юліана Фонтани, який очолював його перші десять років. Своїм заснуванням інше польське музичне товариство, «Лютня», завдячує аматору, секретареві львівської ратуші Станіславу Цетвінському. Цей ряд можна доповнювати численними прикладами.

Іншим стимулом композиторської діяльності галицьких музикантів-аматорів, було жваве суспільне життя, яким славився Львів. Візитівкою міста були редутові бали, карнавали, світські вечірки та мистецькі салони львівської аристократії. Інтенсивне суспільне життя, високий рівень мистецьких розваг і особлива увага до естетики щоденного побуту, що часто спостерігалось в провінціях Габсбурзької імперії, сприяли активізації не лише просвітницького, але й розважального сегменту музичного життя.

Тому багатостороння музична діяльність Марцелія Мадейського – піаніста, композитора, організатора музичного життя – не стала винятком, а радше підтвердженням загальної тенденції тогочасної галицької культури. В 1840-х – в першій половині 1850-х рр., він належав до найактивніших діячів, що розбудовували Галицьке музичне товариство та консерваторію. Показово, що такі аматори намагались навчатись паралельно зі своїм основним фахом у професійних музикантів. Мадейський був одним з найкращих учнів Йоганна Рукгабера, про якого маємо низку статей і досліджень, тому

тут не зупиняємось на його особі, хіба що нагадаємо, що він був музичним «внуком» В. А. Моцарта, позаяк навчався у Відні у його учня Й. Н. Гуммеля. Ще у 1839 р. німецький журнал «Мнемозина» згадував про клавірабенд Мадейського у Львові, якому на той час виповнилось лише 17 років [7, с. 220], відомо, що й пізніше він виступав з сольними концертами як піаніст не лише у Львові, а й в інших містах Галичини. Після «весни народів» на початку 1850-х рр., коли музичне товариство відновило діяльність, Мадейський, на той час доктор права і практикуючий юрист, увійшов до його першого правління.

Вельми цікаву інформацію про ініціативу із заснування при ГМТ консерваторії подає Т. Мазепа, причому у цьому переліку вартує звернути увагу не лише на присутність М. Мадейського серед членів дирекції, але й на їх професії: «Протектор Товариства галицький намісник наказав “ [...] декретом від 3 грудня 1852 року за № 7142 зареєструвати це об’єднання та заснувати музичну консерваторію як крайову інституцію” ... Загальні збори товариства відбулися 4 грудня 1853 року, відновивши його під новою назвою – Товариство Поширення Музичного Мистецтва в Галичині (Verein für Beförderung der Musikkunst in Galizien). Адміністративним директором обрано бургомістра міста К. Гепфлінгена-Бергендорфа (Gepflingen-Bergendorf), членами дирекції: капельмейстера Е. Бауера (E. Bauer), адвоката Я. Чайковського (J. Czajkowski), судового чиновника, скрипаля-аматора Т. Яхімовського, піаніста і композитора Й. Х. Кесслера (Joseph Christoph Kessler), адвоката, піаніста і композитора М. Мадейського, адвоката Ю. фон Прома-Промінського, доктора Р. Рейссігера (R. Reissiger). Очолив Консерваторію і Товариство Й. Рукгабер, другим диригентом став капельмейстер театру Й. Ширер (Schirer)» [2, с. 147].

Музична діяльність Мадейського у Львові не обмежувалася Галицьким музичним товариством (під якими б назвами воно на той час не існувало). Можна припустити, що композитор був особистим другом високопоставлених осіб і як музикант користувався прихильністю львівської аристократії, оскільки деякі твори, зокрема пісні, присвячено визначним львівським достойникам, наприклад, членам родини графів Потоцьких, Марцелі Ледерер, та ін. Хоча така практика присвят музичних творів високопоставленим меценатам

була поширеною, відомо, що право надавати присвяти теж потрібно було заслужити.

Видається цікавим, де публікувалися його пісні, адже, судячи з великої кількості його опублікованих творів, можна зробити висновок про їх популярність. Більшість пісень опублікував відомий видавець і музикант-аматор Кароль Вільд, чия нотна друкарня функціонувала з 1832 року і надавала доступ львів'янам до найновіших творів європейських композиторів і місцевих музикантів, що згодом поповнювала нотний фонд бібліотеки Оссолінського та консерваторії Галицького музичного товариства. У видавництві Вільда побачили світ пісні Марцелія Мадейського, серед яких: «Пісні (на слова – Л.К.) Богдана Залеського у супроводі фортепіано» «Три краков'яки» для співу та ін.

Іншим дуже серйозним нотним видавництвом у Львові було видавництво «Губринович і Шмідт», яке також популяризувало творчість Мадейського. Третє видавництво, в якому часто публікувалися опуси Мадейського, – видавництво Х. В. Калленбаха. Видавництво «Сейфарт і Чайковський» теж представило публіці пісні Мадейського. Те, що конкуруючі львівські видавництва охоче друкували твори місцевого композитора-аматора, свідчить про визнання, яким вони користувалися серед галицьких меломанів [1, 5].

Природно, що замилювані в музичній культурі представники різних професій часто займалися композицією. Основними їх жанрами були сольні чи хорові пісні, мініатюри для фортепіано або для інших інструментів – скрипки, флейти, гітари, тобто жанри, які не вимагали спеціальної підготовки, як правило, менш складні за формою, гармонією та фактурою.

Це спостереження торкається також композиторської спадщини Марцелія Мадейського. Як композитор він залишив по собі кілька десятків невеликих фортепіанних п'єс і пісень. Багато його творів засновані на мотивах польських національних танців, переважно полонезу, краков'яка та мазурки. У Біографічному лексиконі Австрійської імперії ХІХ століття (у томі, опублікованому в 1867 р.) він був включений до числа провідних композиторів польської національної школи того періоду, таких як Станіслав Монюшко, Ігнацій Фелікс Добжинський та князь Казимир Любомирський [14, с. 238].

У його спадщині нараховується понад сорок пісень – принаймні тих, які зберігаються у львівських фондах Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка та у відділі мистецтв Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника. Усі пісні написані на тексти польських поетів-сучасників Мадейського: Кароля Шайнохи («Моряк»), Миколая Болоза Антоневича («Суперниці»), Корнеля Уейського («Три строфи», «Світанкова година»), Яна Захар'яевича («Ілюзія», «Ой, падає листок, падає»), Едмунда Василевського («Забутий скрипаль»), Генрика Яблонського («Моя молитва», «Туга», «Думка»), але більшість із них написана на слова представника української школи в польській поезії Богдана Залеського («Закоханий», «Ніколи?» «Тріолети», «Що я бачив», «Спогад»). Більшість поетів були пов'язані з Галичиною, частіше зі Львовом або, як Василевський, з Краковом.

Щодо художньо-естетичних пріоритетів пісень Мадейського, то вони обумовлювались тогочасною ситуацією представників бездержавних націй в імперії Габсбургів та провідними тенденціями європейського музичного мистецтва, з якого він, як і інші галицькі, українські і польські композитори-аматори, обирали найбільш відповідні їм самим і їх публіці, прототипи і моделі.

Проілюструємо типовий зразок галицької аматорської творчості – йдеться про добре підготованих аматорів, що мали необхідний «бекграунд» для композиції, – на прикладі пісень Марцелія Мадейського.

Першою передумовою пісенної творчості композитора була польська пісенна традиція, в якій втілювалась як історична пам'ять, так і сучасні патріотичні мотиви – адже пам'ять про Листопадове повстання 1830 року у Варшаві надихала поляків, як у Російській імперії, так і в імперії Габсбургів, а вже незабаром вибухнуло наступне, Січневе повстання 1863 р., криваво придушене царським режимом. В тому сенсі беззаперечним прототипом пісень М. Мадейського стали «Домашні співаники» Ст. Монюшка – як за тематикою, так і за вибором жанрів та форм, за принципами музичної мови.

Їм притаманне те ж різноманіття побудов, що характеризують пісні Монюшка: від форми розширеного періоду («Невже?» на слова Б. Залеського, «Краков'як» на слова Є. Василевського,) до куплетно-варіаційної форми («Моя молитва», «Туга» на слова Г. Яблонського),

декламаційні («Моряк» на слова К. Шайнохи, «Три строфи» на слова К. Уейського); і до наскрізно-монологічної будови, іноді наближеної до балади («Світанкова година» на слова К. Уейського, «Спогади» на слова Б. Залеського). Впливом С. Монюшка пояснюється близький до народних пісень характер мелодики, заснованої на типових зворотах і ритмах польських танців – краков'як, мазурка, полонез; цим же впливом пояснюється прагнення прискіпливо відтворити кожне поетичне слово та різноманітні відтінки його емоційного змісту в музичній інтонації.

Цікаво, що поети, до текстів яких писав пісні М. Мадейський, і які за світоглядом були найближчими йому, та, ймовірно, особисто з ним знайомі, здебільшого пов'язані з протестними незалежницькими рухами та втілювали патріотичні мотиви. Отже, навіть невибаглива поезія регіональних поетів, в якій втілювались ідеали повсякденних скромних радощів домашнього затишку, містила національно-патріотичні меседжі. Мечислав Томашевський визначає цей тип музичної продукції як «егалітарні пісні патріотично-сентиментального характеру» [16, с. 159], і до нього цілком слушно віднести і пісні Мадейського.

Другою важливою характеристикою творчості Марселя Мадейського визначаємо вплив естетики бідермаєру, що, як і перший чинник, обумовлює вибір жанрів і тематики творів. Як стильова тенденція, що сформувалася в післянаполеонівській Європі, вона виникла у Відні, як явище, характерне для буржуазного, демократичного середовища метрополії, тому найбільшого поширення набула в слов'янських країнах, що входили до Імперії, в тому числі й у Галичині. У бідермаєрі відчувається ідеалізація «тихих повсякденних радощів життя», «сімейного спокою», «досконалості природи, яка заспокоює всі конфлікти людського суспільства», «скромної краси маленьких людей», і ці прикмети ідеально вписуються у модель демократичної галицької культури.

Для музикантів-аматорів бідермаєр був ідеальним естетичним розв'язанням, адже у межах цього стильового напрямку вони почувались впевнено, володіючи обмеженим композиторським арсеналом, – на противагу високим професійним вимогам тогочасного романтизму, який трактував митця як месію, геніальність якого

залишається недоступною простим смертним. Тож романтизм і бідермаєр співвідносяться за віссю: «найвища цінність – оригінальність і неповторність у романтизмі/найвища цінність – привабливість, впізнаваність і чутливість у бідермаєрі». З цієї позиції пісні Мадейського повністю вписуються у напрямок бідермаєру. Тому такою природною в піснях Мадейського є галицька салонна традиція. Від неї походить звернення до жанрів ноктюрну, сентиментальної серенади, рідше – до німецької манери Liedertafel. Певну банальність деяких мелодій (наприклад, у піснях «Три строфи» до слів К. Уейського чи «Туга» до слів Г. Яблонського) можна пояснити впливом салонної культури. Але там, де автор звільняється від салонності, наближається до фольклорних джерел («Краков'як», «Що я бачив» на слова Б. Залеського), результат виходить набагато цікавішим, завдяки ритмічній варіативності, заснованій на змінних, динамічних ритмах польських танців та імітації народної інструментальної манери у фортепіано.

Третій фактор, який слід враховувати при аналізі пісень Мадейського, – полікультурність, співпраця митців різних національностей, що створює феномен неповторної духовної атмосфери Львова. Численні дослідники – історики і культурологи – слушно пишуть про сприятливі історичні та соціальні обставини, особливо від 1867 р., тобто в період національної автономії в монархії Габсбургів. Детлеф Гойови стверджує: «Багатонаціональна держава... королівсько-кайзерівської подвійної монархії (Австро-Угорщини – Л.К.) створює цінний об'єкт у сенсі вивчення національного стилю, а також повчальний приклад того, як багатонаціональна культура, на перший погляд «космополітична», сприяє розкріпаченню національної культури і водночас породжує інтенсивність життя традицій і звичаїв, які в результаті отримують своє естетичне втілення і трансформуються в музичний зміст» [7, с.24].

В цьому контексті заслуговують на особливу увагу пісні на руські (українські) теми М. Мадейського, про виконання яких у концертах ГМТ пише Т. Мазепа [2, с. 232]. Позитивний відгук на інтерпретацію українських мотивів у пісні «Думка» знаходимо і в об'ємній рецензії у часописі «Ruch muzyczny» за 1858 р.: «... В третій (з опублікованих у рецензованих збірці – Л. К.) пісні «Думка» на слова Г. Яблонського

в тексті виражається... туга за родинною оселею, що не має в собі нічого нового. Зате в музиці – це правдива думка, якщо відокремити музику від тексту, то згадаємо тужливі, проте сповнені життя мелодії, звані думками. Задум пана Мадейського є свіжим, зграбним і оригінальним, за характером дуже близьким до українських чи руських (не російських!) мелодій, акомпанемент теж немало впливає на цей характер, незважаючи на свою нескладність і простоту» [8].

Ще одне джерело, яке відносимо в цьому контексті до полікультурних впливів на вокальний стиль Мадейського: ранньоромантична пісня, особливо її шубертівський різновид. Композитор сприйняв цей вплив безпосередньо від свого вчителя Рукгабера, у творах якого ранній віденський романтизм виступає в найвиразніших формах. Романтичні новації в піснях Мадейського пов'язані не тільки з формальною свободою чи синтезом кантиленно-декламаційних елементів у вокальній партії кращих його пісень, а й з розгалуженою фортепіанною партією як рівноправним виражальним засобом із розвинутою фактурою та самостійним тематичним матеріалом. Часто партія фортепіано містить елементи звуконаслідування, алюзії на поетичний зміст.

Такий особливий акцент на партії фортепіано можна пояснити ще й тим, що, як було сказано вище, Мадейський був хорошим піаністом, навіть концертує на великій сцені. У цьому випадку поєднуються два взаємодоповнюючих стимули: особистісний і загальнохудожній, що репрезентують естетичні вимоги часу. Фортепіанна партія трактувалася в піснях Мадейського по-різному, становлячи не тільки необхідний і дуже важливий фактор виразності, але іноді перевершуючи вокальну партію з точки зору віртуозності і художнього навантаження, як, наприклад, у піснях «Омана» або «Краків'як» на слова Я. Захар'яевича. Ця особливість може мати й практичне пояснення: пісні, присвячені представникам аристократії та співакам-аматорам, повинні були бути не надто складними для виконання, а фортепіанний акомпанемент диригував сам автор, тому він намагався продемонструвати свою майстерність як максимально ефективно.

Неабиякий – як для юриста-любителя! – професіоналізм засвідчує гармонія і фактура аналізованих пісень, у яких також виразно помітний вплив романтичного стилю. У більшості пісень композитор

використовує барвисті гармонічні ефекти, засновані на альтерованих акордах і енгармонічних модуляціях, він змінює тональності в різних епізодах пісні, досягаючи навіть досить віддалених (наприклад, у пісні «Омана» тональності змінюються послідовно від F-dur – B-dur – As-dur – F-dur). У фактурі він уникає імітації «великої гітари», типової для аматорської творчості.

Висновки. Отже, розглянуті пісні репрезентують цілком незлий художній рівень, що засвідчило і видання його пісень у престижних видавництвах Львова й інших європейських міст. В зв'язку з цим постає питання: наскільки варто їх повертати у концертний репертуар і у якій формі? На нашу думку, кращі з представлених пісень, зокрема «Думка» на слова Г. Яблонського, можуть урізноманітнити дидактичний репертуар, а то й виконатись у концертних програмах галицької пісні, оскільки звучать дуже приємно і передають музичну атмосферу Львова середини XIX ст. у її демократичному відображенні.

Список джерел і літератури

1. Антонюк І. М. Нотні колекції бібліотеки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка у світлі історико-культурного процесу краю. Рукопис канд. дис. 26.00.01. теорія та історія культури. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів: 2008.
2. Мазепа Т. Л. Соціокультурний феномен європейських музичних товариств XIX – початку XX століття на прикладі Галицького Музичного Товариства. Львів: Растр-7, 2017.
3. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові. Т. 1 Від доби міських музикантів до Консерваторії (поч. XV ст. – до 1939 р.). Львів: Сполом, 2003.
4. Мельник Л. Музичне життя Львова 1824 року у дзеркалі часопису «Mnemosine». *Записки НТШ. Т. CCXXXII. Праці музикознавчої комісії.* Львів, 1996. С. 217-222.
5. Осадця О. П. Українська нотовидавнича справа у Галичині, Буковині, на Закарпатті та на еміграції XIX – першої половини XX століть: Рукопис канд. дис. 17.00.01 – музичне мистецтво. Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2005.

6. Gazeta Lwowska, URL: [Gazeta Lwowska – Google книги](#) (с. 993, дата звернення 02.05.2024).
 7. Gojowy D. Nationalismus und Kosmopolitismus. *Nationaler Stil und europäische Dimension von der Musik der Jahrhundertwende*. Darmstadt, wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991. S. 12-86.
 8. *Kompozycje Marcellego Madejskiego*, «*Ruch Muzyczny*» 1858 nr 43. URL: [Ruch Muzyczny : pod redakcją Józefa Sikorskiego ze współdziałaniem artystów i miłośników muzyki. T. 2 \(1858\) nr 43 – Szczegóły obiektu | CRISPA \(uw.edu.pl\)](#) (дата звернення 02.05.2024).
 9. Madeyski, Marcelli, «*ZKS-Lwów*», nekrolog, Kraj, nr.35, 1886, str. 10
 10. Marcelli Madejski. URL: [Marcelli Madejski \(Madeyski\) | Muzykalia łańcuckie | Muzeum – Zamek w Łańcucie \(zamek-lancut.pl\)](#) (дата звернення 05.05.2024)
 11. Marcelli Madejski. *Słownik Muzyków Polskich*, T. 2. Kraków, 1967, s. 247-48.
 12. Music from the Łańcut Castle Library URL: [Microsoft Word – Książeczka MP Arial4b \(zamek-lancut.pl\)](#) (дата звернення 05.05.2024).
 13. Marcelli Madeyski URL: [Marcelli Madeyski – Wikipedia, wolna encyklopedia](#) (дата звернення 05.05.2024).
 14. *Madejski, Marcell*, hasło [w:] Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Wien 1867 r., t. 16, s. 238–239.
 15. Szalsza Piotr, Art. «Madejski (Madeyski), Marcelli», in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits URL: <https://dx.doi.org/10.1553/0x00027bae> (дата звернення 05.05.2024).
 16. Tomaszewski M. Pieśni polskie późnego i spóźnionego romantyzmu popularności szczególnej. *Topos narodowy w muzyce polskiej okresu postromantyzmu i Młodej Polski*. Pod red. Wojciecha Nowika. T. II. Warszawa: Uniwersytet Muzyczny im. F. Chopina, 2008. S. 140 – 168.
-

Роксоляна Гавалюк,
*викладачка вищої категорії,
методистка Львівського музичного фахового
коледжу імені С. Людкевича, м. Львів (Україна)*
ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0207-4248>

**ВОКАЛЬНИЙ ДОРОБОК
ЛЬВІВСЬКОЇ КОМПОЗИТОРКИ
ЮЛІЇ БАРОНІ-КАВАЛЬКАБО:
УТОЧНЕННЯ, ВІДКРИТТЯ І ЗНАХІДКИ**

Розвідка присвячена дослідженню аспектів формування мистецької особистості, насамперед стилістики та інспірації камерно-вокальної творчості композиторки та піаністки Юлії Бароні-Кавалькабо, учениці Ф. К. Моцарта. Досліджено жанрову систему її камерно-вокального доробку, коло поетичних текстів, інспірацію посьвят, видавництва, історію прижиттєвих виконань. Внесено низку уточнень щодо конкретизації датування низки творів, кола особистих контактів та обставин виникнення.

Ключові слова: камерно-вокальний доробок, жінка-композитор, жанрова система, адресна інспірація творчості.

Roksoliana Havaliuk,
*teacher of the highest category, methodologist
of the Lyudkevych Lviv Music College, Lviv (Ukraine)*
ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0207-4248>

**VOCAL WORKS OF THE LVIV COMPOSER
YULIA BARONI-CAVALCABO:
CLARIFICATIONS, DISCOVERIES AND FINDINGS**

The investigation is devoted to the study of aspects of the formation of an artistic personality, primarily the style and inspiration of the chamber and vocal work of the composer and pianist Yulia Baroni-Cavalcabo, a student of F. K. Mozart. The genre system of her chamber and vocal work, the circle

of poetic texts, the inspiration of dedications, publishing houses, and the history of contemporary performances were studied. A number of clarifications have been made regarding the specification of the dating of a number of works, the circle of personal contacts and the circumstances of their occurrence.

Keywords: *chamber-vocal work, female composer, genre system, targeted inspiration of creativity.*

Постановка проблеми. У Франца Ксавера Моцарта було чимало учнів з аристократичних родин, однак однією з найяскравіших і безмежнолюбимих його учениць була Юлія Антоніна Людовіка Бароні-Кавалькабо (16.10.1813 – 2.07.1887) – наймолодша донька його багатолітніх роботодавців, талановитої співачки-аматорки Йозефіни Марії Непомуцени, уродженої графині Кастільйоні (Josephine Maria Nepomucena von Baroni-Cavalcabò, geb. Gräfin Castiglioni) і ц.к. губерньського радника Людвіга Кастана Бароні-Кавалькабо (Ludwig Cajetan / Luigi Gaetano von Baroni-Cavalcabò), меломана і мецената музичного мистецтва. Під керівництвом уважного і турботливого педагога її музичний талант отримав дбайливу огранку, завдяки чому вона виявила себе і як віртуозна піаністка, і як талановита композиторка, яка значною мірою пішла далі свого вчителя у розвитку романтичних мистецьких засобів. Її твори мали чудові рецензії в пресі, виконувалися в різних містах Європи, а львів'яни пишалися своєю композиторкою – і все це у середині ХІХ століття! Однак життєвий шлях її був зовсім непростим, а подальша доля творчості сумною: сьогодні вона майже забута, проте талановита і мистецьки вартісна.

Аналіз досліджень. В наш час проблема жіночої творчості все частіше привертає увагу мистецтвознавців, проте щодо Юлії досі зустрічаємо здебільшого спроби формування біографічних нарисів. Такими є довідкові статті енциклопедичного типу Ізольти Вайєрмюллер-Бакес (Weiermüller-Backes Isolde) у блозі «Klassika» [14] чи в словнику Франсуа-Жозефа Феті (Fétis François-Joseph) [3], в коментарях до публікацій листів і документів [2], в працях присвячених жіночій творчості, укладених з серій біографічних нарисів Еви Маркс та Герлінди Гаас (Marx Eva u. Haas Gerlinde) [6], Андрєї Шваб

(Schwab Andrea) [10]. Найбільш послідовною біографічною реконструкцією ключових подій життєвого шляху і локацій львівської композиторки варто вважати невелику розвідку Елізабет Каппель (Kappel Elisabeth) «Від Лемберга до Граца» [5]. Проте говорити про вичерпне уявлення про кожен з етапів життя і творчості мисткині чи глибокий аналіз провідних жанрів її творчості іще надто рано.

Виклад основного матеріалу. Пропонуємо низку суттєвих доповнень, які стосуються формування мистецької особистості, насамперед стилістики та інспірації її вокальної творчості.

Юлія народилася у Львові за адресою Hauptplatz, № 54 (= пл. Ринок, № 30) і була хрещена 16 жовтня 1813 року. Від 1813 до 1818 року її батько перебував на державній службі, як заступник старо-сти/війта Самбірського округу (vice kreishauptmann Samborer kreis-samt). Саме в цей рік відбулося знайомство її матері, Йозефіни з Францом Ксавером Моцартом – як викладачем вокалу і концерт-мейстером.

Завдяки щотижневим музичним салонам, які відбувалися в будинку її батьків від 1823 року, вона змалечку формувалася в мистецькому середовищі. На цих мистецьких зібраннях, які відбувалися по п'ятницях після званих обідів, піаністом, концертмейстером, диригентом, організатором був Ф. К. Моцарт. Заняття з ним розпочалися після жовтня 1822 року, якраз, коли вона досягла відповідного для занять віку. Під його керівництвом вона чудово опанувала гру на піанофорте, а з проявом її перших композиторських спроб, він приклав максимум зусиль для розвитку її творчого потенціалу і для популяризації її таланту. Свою ученицю він залучав і до виступів у благодійних програмах, разом з мамою і сестрою.

У 1835 році Юлія з матір'ю та Ф. К. Моцартом здійснили концертну подорож низкою міст Європи. У цій подорожі відбулося особисте знайомство із Робертом Шуманом¹. І якщо до цього тон рецензій Р. Шумана на твори Юлії, що виходили друком, був по-блажливим і дещо іронічним [7, с. 2–3], то відтоді він кардинально міняється на трепетний і сповнений поваги. В 1937 році на сторінках заснованого ним часопису він із захопленням відзначає мистецькі

¹ А в квітні 1838 року – і з Кларою.

якості її Капрічіо № 2 оп. 12, присвяченого Сигізмунду Тальбергу і надрукованого у Відні видавництвом Тобіаса Гаслінгера. В рецензії він ставить мистецьку вартість творчості Юлії в першу трійку композиторок його часу (разом з Кларою Вік та Дельфіною Гілл Гендлі, уродженою Шаурот) і завершує її словами: «Збережіть в пам'яті ім'я композиторки!» [9, с. 189]. А листи до неї сповнені пошани і навіть благоговіння: «Передайте моє шанування панові Моцарту; ... Передайте йому, що я згадую його часто і з приємністю. Сподіваюсь заслужити й на Вашу доброзичливість і приязнь. Хоч би незабаром я зміг знову почути Вас! Ваш найвідданіший Роберт Шуман» [1, с. 79–81], – писав він в одному з них до Львова.

Камерно-вокальна творчість Юлії Бароні-Кавалькабо є доволі обширною. До від'їзду з галицької столиці постали: «Пастуша пісня» («Schäfers Klaglied» на текст Й. В. Гете, 1829), цикл «Три німецькі пісні» («Drei deutsche Lieder» оп. 10, 1836), солоспів «Прощавай!» («Lebe wohl!» на текст Г. Гайне, оп. 9, 1836), дует для сопрано і баса «Сварка і розкаяння» («Zwist und Sühne» на текст Карла Зіброка, оп. 15, 1837). Ф. К. Моцарт, переконаний в перспективності композиторських здібностей своєї учениці, дбав про те, щоб їх публікації відбувалися провідних видавництвах Ляпцігу, Відня, Праги, Дрездена – про це свідчить його листування з видавцями та митцями. Сама ж Юлія нерідко надавала своїм творам посвяти – рідним, а також поетам, співакам і співачкам з найближчого оточення, що свідчить про безпосередню інспірацію творчості.

Враження про твори черпаємо з рецензії Р. Шумана: «Ми не обов'язково хочемо поставити це “Прощання” [“Lebewohl!”] на перше місце, і є низка заперечень проти декламації та проти деталізації, наприклад, зі словами: «Але ти сам проганяєш мене, твої уста говорять гіркі слова», де мелодія залишає вираз емоційного стану надто байдужим до схвилюваного басу та супроводу тремоло, проте усе настільки значуще та частково відчутне, і з такою рівнем [втілення] пісенної природи, що галантність критика має здаватися виправданою. Задушевно заспівана меццо-сопрано, пісня не може не справити враження» [8].

Ще у львівський період низка її творів стали улюбленими в салонах і концертних програмах. Серед творів Юлії з посвятами варто

згадати також солоспів «Забутий» («Der Ungenannten») оп. 11, виданий віденським видавництвом А. Діабеллі на вірш Йоганна Людвіга Уланда, з дедикацією графині Анні Ревертері фон Саландрі – частій партнерці її матері по спільних виступах. Завдяки їй родина Бароні-Кавалькабо познайомилася Йозефом фон Шпауном і через нього налагодила переписку і обмін нотами з Францом Шубертом. У 1836-му році ще до видання солоспіву, з рукопису, співачка мадам Ля Рош, яка приїхала до Львова на гастролі, виконувала її «Лицарську пісню» («Reiterlied») оп. 13 на текст Ніколаса Леннау, а преса рясніла захопленими відгуками. А 28 лютого 1840 року вона звучала в залі Віденського музичного товариства у виконанні славетного австрійського співака-баса Йозефа Штаудігеля [11, с. 429]. ... Але без перебільшення, хітом тогочасних концертних програм став її солоспів «Чому?» («Warum?») оп. 22 на текст Людвіга Бекштайна, що вийшов у 1838 році у тому ж видавництві. Він звучав не лише у Львові, але й на сценах Іглави, Брно, Відня, Праги, Ляйпціга навіть у 1890-х, коли композиторка була вимушено ізольована від музичного світу.

29 березня 1838 року Юлія обвінчалася у Львові з дівцем Вільгельмом Вебером фон Вебенау (1796–1841), радником апеляційної інстанції та членом законодавчої судової комісії у Відні і 10 квітня прибула з ним до столиці імперії в дім за адресою Grünangergasse, № 838 (зараз – № 10). За кілька місяців до Відня переїхали й її батьки та Ф. К. Моцарт, який залишився організатором музичних салонів у їх родині. Жили вони по сусідству: Grünangergasse, № 850 (тепер – № 2). Чоловік не заперечував проти мистецьких нахилів дружини (а це велика рідкість у XIX столітті), про що можна судити з численних опублікованих творів за роки цього короткого шлюбу.

На цій же вулиці за адресою Grünangergasse, № 883 (зараз – № 1) відбувалися славетні віденські салони Генрієтти Перейри (-Арнштайн), який вона провадила як наступниця своєї матері Фанні фон Арнштайн. Безсумнівно Юлія була гостею цих салонів, адже одним з перших вокальних творів виданих у віденський період є «Закид» («Il rimprovero», оп. 16, єдиний солоспів на італійський текст Джакомо Вітореллі, 1838), присвячений невістці господині дому

Катаріні Терезії Перейрі-Арнштайн, уродженій фон Діллер (alla Signora Baronessa Pereira-Arnstein, nata Baronessa Diller).

На цей же період припадає семимісячне перебування Роберта Шумана у Відні, він був частим гостем на салонах у сім'ї Бароні-Кавалькабо, бував на концертах, які організовував і в яких виступав Ф. К. Моцарт та його віденські учні. Про ці враження він емоційно писав в листах і щоденнику. На знак захоплення і подяки за підтримку Р. Шуман присвятив Йозефіні Бароні-Кавалькабо вокальний цикл «Три вірші Еммануїла Гайбеля» оп. 30. Надалі з Шуманами вели переписку Моцарт-молодший, Юлія та Йозефіна, яка стала найінтенсивнішою її учасницею. В 1839 році Р. Шуман присвятив Юлії свій твір «Humoreske» оп. 20. Юлія також не залишилась у боргу, присвятивши Роберту Шуману свій цикл-диптих з п'єс-фантазій «Прощання і зустріч» оп. 25. В чоловіка Юлії був син Віктор від першого шлюбу, а 8 жовтня 1840 року в пари народився син Артур (8.10, 1840–1889). Але 16 серпня 1841 року чоловік раптово пішов з життя у розквіті сил (45 років).

За цей короткий період були написані та вийшли друком соло-спів для баритона «На срібних хвилях ніжно плине» («Es segelt sanft auf Silberwogen» на поезію Анастасіуса Грюна, оп. 17, 1838), «Пісня закоханої» («Lied vom Liebchen» оп. 20), «Юнак і німфа» («Der Jüngling und die Nymphe», оп. 21, 1838), «Картина» («Dein Bild» на поезію Франца фон Дінгельштедта, оп. 23, 1839), «Власний шлях» («Eigne Bahn» на текст вірша з циклу «Нові пісні весни» Йоганна Непомука Фогля, 1840) та два міні-цикли «Дві пісні» (оп. 24, 1842) і написаний ще у Львові «Дві пісні» (оп. 30, 1829).

Наступного року Юлія вдруге вийшла заміж, цього разу за секретаря бразильського посольства у Відні, доктора юриспруденції Йоганна Алоїза фон Брітто (Ritter Johann Alois von Britto, 1807–1877). Другий чоловік, категорично не цікавився серйозною музикою, не бачив сенсу підтримувати захоплення дружини і майже повністю обмежувався спілкуванням зі своїми співвітчизниками (португальцями та бразильцями). Останні відомі видання її творів датуються 1846 роком (очевидно реалізовані за допомоги матері чи старшої сестри Лаури). У 1855 році вони переїхали до його маєтку поблизу Ціллі (Штирія), де жили у майже повній ізоляції від світу.

У 1867 році перебралися до Марбурга (також у Штирії), а ще через два роки – до Граца, де чоловік й помер у 1877 році. Тільки в Граці Юлія фон Брітто, якій довелося майже повністю відмовитися від музики та контактів з артистами, нарешті отримала можливість відновити уявлення про актуальні події театрального і концертного життя. Вона закінчила «своє життя, сповнене гіркоти та розчарувань» (як писав її син, професор Гастон фон Брітто в біографічних нотатках про свою матір) 3 липня 1887 року.

Як бачимо, композиторська спадщина львівської композиторки включає значний корпус вокальних композицій на тексти визначних поетів її часу, які були опубліковані у провідних видавництвах Європи та активно виконувалися сучасниками.

Перша зі знахідок, пов'язаних з вокальною творчістю львівської композиторки, стосується солоспіву, який був надрукований у «Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode» 28 листопада 1829 року. Цього ж року, але навесні, часопис, який друкував лише 3-4 нотні вкладки-розгортки з вокальними творами у рік, розмістив на своїх шпальтах солоспів «Erinnerung» самого Ф. К. Моцарта на текст Дж. Байрона. В усіх біографічних довідках про талановиту піаністку і композиторку першим твором подаються Варіації для піанофорте ор. 1 на тему знаменитого дуету «La ci darem la mano» з опери В. А. Моцарта «Дон Жуан», опубліковані у травні 1830 році видавництвом Тобіаса Гаслінгера у Відні. Але частина її безопусних творів, розміщених як правило в кінці списку наводяться без дат написання.

Більшість з них постала після 1844 року, однак солоспів «Schäfers Klagelied» («Скарга пастуха» на слова В. Гете) вийшов у світ ще до ор. 1, і це вдалося встановити завдяки часопису. Його цифрові копії зберегли посилення на попередній сторінці і фото згорнутої вкладки, де чітко видно прізвище авторки. Невдовзі від колеги з досліджень моцартівської тематики Тетяни Бонд з Мельбурна стало відомо про цифрову копію окремого нотного видання альбомного типу цього твору під грифом часопису. Її вона свого часу отримала від колеги з Йоганнесбурга. Співставлення видань показало, що часопис друкував не лише вкладки, але й мав власне нотне видавництво. Таким чином вокальний твір 16-річної львів'янки був надрукований

у столиці імперії двічі протягом 1829 року. А історія з встановленням дати першої публікації твору учениці Ф. К. Моцарта об'єднала дослідників з трьох континентів: Євразії, Австралії і Африки².

Інше вагоме уточнення стосується солоспіву, який постав під час спільної гастрольної подорожі Юлії та Йозефіни Бароні-Кавалькабо і Ф. К. Моцарта 1835 року. 14 червня 1835 р. Йозефіна, її донька Юлія та Моцарт прибули до Карлсбаду. В той же день сюди приїхала родина славетних музикантів: моцартів друг юності – учень Й. Г. Альбрехтсбергера, піаніст і композитор Йоганн Петер Піксіс та його брат, барон Фридерік Вільгельм Піксіс, професор консерваторії і директор оркестру празького придворного театру з прийомною донькою і ученицею, співачкою Паризького театру Франуллою (Франчіллою) Піксіс.

Тоді, в безжурному і сповненому надій 1835 році мати й донька Бароні-Кавалькабо та Ф. К. Моцарт зупинилися в будинку «Під золотою трояндою» («U zlaté růže» № 141). Наступного року у празькому видавництві Марко Берри вийшли солоспіву, чудовий комічний дует-сценка для баса і сопрано «Zwist und Sühne» на текст Карла Зімрока, та «Lebe wohl!» оп. 9 на текст Г. Гайне, а також трагічний солоспів «Die Grabesrose» оп. 6 на текст А. Грюна (Anastasius Grün) з поетичного циклу «Листки кохання» («Blättern der Liebe»).

Справжнє ім'я поета – Антон Олександр Граф фон Ауершперг, – мандрівник, політик, поет, а наявність кількох поematів йому в доробку Юлії вказує на їх особисте знайомство. Перебування у Карлсбаді – розкішному курорті, гастролі відбувалися з великим успіхом, у Юлії було чудове товариство. Чим же була зумовлена поява композиції, сповненої такого болю?

З альманаху австро-угорської шляхти відхід з життя батьків Йозефіни позначений через день, відповідно 19 і 21 січня 1834 року [4, с. 68]. Знаючи, що тогочасна преса вказує дати і причину смерті, було вирішено уточнити – яка ж епідемія скосила рідних одного за другим. Виявилося, що дані принципово невірні. Батько Йозефіни пішов з життя в серпні 1835 року через гангрену [13], а от мати покинула світ через параліч легенів двома місяцями раніше між 3 і

² У Вікіпедію та Енциклопедію австрійської музики дату вже внесено.

10 червня [12] – тобто саме тоді, коли рідні були в дорозі. А наступного року вийшов у світ трагедійний твір, присвячений першовиконавиці солоспіву Франціллі Піксіс.

Цікаво, що рівно двома місяцями пізніше (15 серпня) в цьому ж будинку відбудеться зустріч вимушеного польського емігранта у Франції Фредеріка Шопена з його батьками.

Висновки. Бути жінкою-композиторкою в XIX столітті, в світі, де панують чоловіки, було великою відвагою. Чудові вокальні та фортепіанні твори Юлії в Україні сьогодні майже забуті, але вони безумовно вартують повернення на концертні естради. Це цінно і важливо ще й тому, що їх авторка – львів'янка, і більшість з них народилися в цьому місті, де відбулося її творче формування і де вона здобула перше визнання як композиторка. А ще важливо знати, що творчі гени передалися спадково по лінії її найстаршого сина від першого шлюбу. Його донька, а її онука, Вільма Вебенау, також яскраво проявила себе як композиторка, ставши першою ученицею Арнольда Шенберга. А якщо ми порівняємо її фото з портретом прабабусі в образі св. Цецилії, будемо вражені схожістю рис обличчя.

Список джерел і літератури

1. Brief von Robert Schumann an Julie Baroni-Cavalcabò, 9. Februar 1838. *Ungedruckte Briefe von Robert Schumann: nach den Originalen mitgeteilt von Jansen F. Gustav. Die Grenzböten : Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst.* Vol. 57. 1898. Drittes Vierteljahr. S. 79–81.
2. Briefwechsel von Clara und Robert Schumann, Bd. II: September 1838 bis Juni 1839, hrsg. von Anja Mühlenweg (= Schumann-Briefedition, Serie I, Band 5). Köln: Dohr, 2013. S. 342.
3. Fétis F.-J. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Paris: Firmin Didot, 1866. 416 p.
4. Der Adel von Galizien, Lodomerien und der Bukowina. (Siebmacher's Wappenbuch. Repr. Nachdr.) Nürnberg: Bauer & Raspe, 1905. 316 s.
5. Kappel E. Von Lemberg nach Graz: Die Netzwerke der Komponistin Julie Baroni-Cavalcabò (1813–1887). *Drehscheibe Graz. Musikkulturelle Verbindungen im 19. Jahrhundert. Neue Beiträge zur Aufführungspraxis.* Band 10. Leykam Buchverlag, 2022. S. 171–189. URL: <https://doi.org/10.56560/isbn.978-3-7011-0534-2-13> (Дата звернення: 15.04. 2024).

6. Marx E. u. Haas G. 210 österreichische Komponistinnen vom 16. *Jahrhundert bis zur Gegenwart. Biographie, Werk und Bibliographie*. Salzburg: Residenz, 2001, S. 62–66.
 7. Schumann R. Julie Baronin Cavalcabo, Bravour-Allegro (E moll). Werk 8. *Neue Zeitschrift für Musik*. 1836. № 36. 3.05. S. 2–3.
 8. Schumann R. Lebewohl! Gedicht von Heine, in Musik gesetzt von Julie Baroni Cavalcabo Op. 9. 30 Kr. Prag, Marco Berra. *Neue Zeitschrift für Musik*. 1837. № 34.28.04.
 9. Schumann R. Phantasieen, Capricen u. für Pianoforte. Julie Baroni-Cavalcabò, 2te *Caprice*. Werk 12. 1 Thlr. Wien, bei Haslinger Neue Zeitschrift für Musik. 1837.15.12. № 48 S. 189.
 10. Schwab A. Außergewöhnliche Komponistinnen. Weibliches Komponieren im 18. und 19. Jahrhundert: Von Maria Theresia Paradis über Josepha Barbara Auenhammer bis Julie von Baroni-Cavalcabò. Hollitzer Verlag, 2019. S.108–114.
 11. Sorger I. B. Konzert des Herrn Jansa (am 28 Februar um 7 Uhr Abends im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde). *Der Adler*. 1840. № 54. 3.03. S. 429.
 12. Spis osób we Lwowie zmarłych, a w dniach następujących zameldowanych. Od 3 do 10 Czerwca. *Gazeta Lwowska (Lemberger Zeitung)* 20.07.1835. № 72. S. 1186.
 13. Spis osób we Lwowie zmarłych, a w dniach następujących zameldowanych. Od 22 do 29 Sierpnia. *Gazeta Lwowska*. 1835. 8.09. № 106. S. 1702.
 14. Weiermüller-Backes Isolde. Lebenslauf von Julie von Baroni-Cavalcabò. *Klassika*. URL: www.klassika.info/Komponisten/Baroni_Cavalcabo_Julie/lebenslauf_1.html (дата звернення: 20.01.2024).
-

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРИ І ВОКАЛІСТИ У ЧАСІ ТА ПРОСТОРІ

УДК 78.421;78.422

Ганна Карась,

*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри методики музичного виховання
та диригування Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника,
м. Івано-Франківськ (Україна)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1440-7461>

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ДАРІЇ ГОРДИНСЬКОЇ-КАРАНОВИЧ І ІГОРЯ СОНЕВИЦЬКОГО

Стаття присвячена концертмейстерській діяльності видатних діячів музичної культури української діаспори Дарії Гординської-Каранович і Ігоря Соневицького, яка здійснювалася в різноманітних ансамблях – зі співаками, інструменталістами, хорами, мистецькими колективами. Цей вид діяльності митців розглядається як органічна частина концертів, вистав, звукозаписів. Привертається увага до концертно-камерного репертуару піаністів як концертмейстерів-акомпаніаторів, виокремлюються головні риси їхнього виконавського мистецтва.

Ключові слова: концертмейстерська діяльність, Дарія Гординська-Каранович, Ігор Соневицький, українська діаспора, концерти, співаки, мистецькі колективи.

Hanna Karas,
*Doctor of Arts, professor,
Professor of the Department of Methods
of Music Education and Conducting
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
м. Ivano-Frankivsk (Ukraine)*
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1440-7461>

CONCERTMASTER ACTIVITY OF DARIA HORDYNSKA-KARANOVYCH AND IHOR SONEVYTSKYI

The article is devoted to the concertmaster activity of prominent figures of the musical culture of the Ukrainian diaspora, Daria Hordynska-Karanovych and Ihor Sonevytskyi, which was carried out in various ensembles, including singers, instrumentalists, choirs, and artistic groups. This type of activity is seen as an organic part of concerts, performances, and sound recordings. Attention is drawn to the concert and chamber repertoire of pianists as accompanists, and the main features of their performing art are highlighted.

Key words: *concertmaster activity, Daria Hordynska-Karanovych, Ihor Sonevytskyi, Ukrainian diaspora, concerts, singers, artistic groups*

Постановка проблеми. Провідні діячі музичної культури української діаспори в силу свого таланту, суспільно-історичних умов та вимог часу часто надавали своїй діяльності універсального значення. Вона мала не тільки суб'єктивний, але й об'єктивний художницький імператив, як владне моральне і творче веління, яке яскраво спалахує в моменти екстремальних соціокультурних ситуацій, однією з яких була творчість в умовах еміграції.

До таких постатей належать Дарія Гординська-Каранович (1908–1999) та Ігор Соневицький (1925–2006), становлення яких тісно пов'язане зі Львовом, Вищим музичним інститутом імені Миколи Лисенка (далі – ВМІ) та їх очільником – композитором і піаністом В. Барвінським. Проживши довге творче життя, вони явили світові органічну цілісність своєї особистості, своєрідний універсум.

Аналіз досліджень. Ряд статей провідного музикознавця з проблем львівської фортепіанної школи професорки Наталії Кашкадамової, яка власне найбільше зробила для повернення імені Д. Каранович в Україну, присвячені всебічній характеристиці стилевих особливостей піаністки [12–15]. Творчість цієї непересічної діячки музичної культури української діаспори була предметом наших публікацій [10; 11], а також Ю. Осмачко [20]. Життєтворчості Ігоря Соневицького присвячена монографія С. Павлишин [21], спогади про митця [26]. Про його співпрацю із студією Мистецького Слова Лідії Крушельницької в Нью-Йорку йдеться в монографії В. Гайдабури [5]. Джерелом для узагальнення слугували діаспорна періодика, бібліографія українських звукозаписів [17] і звукозаписи вокальних творів у виконанні співаків Мирослава Скала-Старицького [27–30] і Володимира Тисовського «Пісне, розрадо моя» (супровід І. Соневицького) [4]. У всіх цих працях і джерелах концертмейстерська діяльність Д. Гординської-Каранович і І. Соневицького згадується побіжно.

Мета статті – привернути увагу до концертмейстерської діяльності видатних діячів музичної культури української діаспори Дарії Гординської-Каранович і Ігоря Соневицького.

Виклад основного матеріалу. Дарія Гординська-Каранович – відома піаністка, педагог, музикознавець і музично-громадська діячка у США, здобувши освіту у ВМІ у Львові (1917–1929, клас фортепіано Василя Барвінського), продовжувала вдосконалюватися у Віденській музичній академії (1929–1933 рр., клас фортепіано П. Вайнгартена, приватні уроки у Е. Зауера та Е. Штоєрмана). Дебютувала як піаністка у Відні з філармонійним квінтетом, тут стає дипломанткою 2-го Міжнародного конкурсу музикантів (1933 р.). З 1936 року Д. Гординська виступала з сольними концертами у Відні (1936, 1941 рр.), Лінці, Варшаві, Брно, Берліні, Празі, Зальцбурзі, Львові (1938 р.), містечках Галичини. Це піаністка емоційного складу, яка відзначалася високою піаністичною культурою ліричного наповнення, глибоким і шляхетним тоном та пластичністю. Н. Кашкадамова визначає стиль виконавиці як неоромантичний або сецесії: «...така неоромантична стилістика має широку європейську і, зокрема, австро-німецьку базу, та, мабуть, не чужа була західно-українському

піанізму першої половини XX століття, добре поєднувалася з м'яким слов'янським темпераментом» [12, с. 172].



*Дарія Гординська-
Каранович*

Сімнадцять років вона перебувала на вершині піаністичного мистецтва в Європі, об'їздивши з концертами Австрію, Німеччину, Чехію та Польщу. Європейські критики захоплено відгукувалися про її фахову майстерність, співуче й шляхетне туше, виразність фразування, заповненого пластичною й гнучкою ритмікою.

Найчастіше піаністка виступала в складі струнного квартету Віденської філармонії та з відомим українським віолончелістом Богданом Бережницьким, з багатьма співаками. Її партнерами були: тенори Мирослав Скала-Старицький, Мирослав Антонович (пізніше – диригент утрехтського «Візантійського хору»), Ольга Сушко (меццо-сопрано) та Іван Задорожний (баритон). Д. Гординська була не тільки висококваліфікованою піаністкою, а й добрим, уважним товаришем під час виступу, тому її радо запрошували до спільних концертів. Таким чином, Д. Гординська-Каранович постає у віденський період сформованою різносторонньою піаністкою, якій підвладні різностильові програми європейської та української музики.

Під час переїзду до США у 1952 році на великому кораблі «Квін Мері» Д. Гординська виступила з концертом, серед слухачів якого були прем'єр-міністр Великої Британії Вінстон Черчіль та державний секретар США Дін Ачесон. Згодом піаністка концертує у Нью-Йорку («Town-Hall», 1952, 1963 рр.), Ньюарку, Філадельфії, Клівленді, Детройті, Чикаго, Міннеаполісі, а також у містах Канади (Торонто та ін.), активно пропагувала у США українську музику. Вона, зокрема, у 1963–1964 роках виступала в багатьох містах Америки з монографічним концертом пам'яті свого вчителя В. Барвінського, відредагувала і видала фортепіанні твори Нестора Нижанківського, записала на плівку твори М. Лисенка, В. Барвінського, Н. Нижанківського, Л. Ревуцького (1985 р.). У 1990 році на запрошення Львівської консерваторії ім. М. Лисенка Д. Каранович побувала у місті своєї юності, провела майстер-клас.

Досить об'ємним є *концертно-камерний репертуар* піаністки як концертмейстера-акомпаніатора. Це твори для скрипки та фортепіано Г. Генделя, Л. Бетовена, Й. Брамса, К. Рауша, П. Сарасате, К. Сен-Санса, В. Косенка, Я. Степового, М. Вериківського, В. Грудина; для віолончелі і фортепіано, які піаністка виконувала з уславленою Христею Колесою (твори Й. Баха, Бокеріні, А. Дворжака, В. Барвінського, Касада); фортепіанні тріо Л. Бетовена, Й. Брамса, А. Дворжака, К. Рауша, Ф. Шуберта; фортепіанні квартети та квінтети В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, А. Дворжака, Й. Брамса, які піаністка виконувала разом із Віденським філармонійним квартетом (1951).



*Дарія Гординська-Каранович
за фортепіано*

Серед відомих українських митців, з якими Д. Гординська-Каранович виступала як концертмейстер, слід назвати імена Є. Зарицької, І. Маланюк, М. Кокольської, Х. Колесси, В. Цісика, М. Мінського, Г. Шерей, З. Полевської, П. Венке, О. Сушко, М. Лисогір та ін. [16; 20, с. 163]. У березні 1972 року під час концертного турне Канадою провідної оперної співачки Австрії та Німеччини Іри Маланюк Д. Гординська-Каранович була її концертмейстером.

Як музикознавець Д. Гординська-Каранович писала статті та рецензії до діаспорної преси, у т. ч. про І. Соневицького. У Відні Д. Гординська взяла інтерв'ю у пріми світової оперної сцени Іри Маланюк, підкреслюючи, що вона: «...є однією з найкращих інтерпретаторів українських пісень. Культурою і музикальністю нагадали нашу Сальомею Крушельницьку» [6, с. 9].

Піаністка любила грати в різноманітних ансамблях – зі співаками, інструменталістами, хорами. 2 квітня 1961 року в залі Карнегі Рісайтел Голл у Нью-Йорку відбулася знакова подія: в концерті, присвяченому творам Нестора Нижанківського вперше прозвучало Тріо e-moll композитора. Виконавцями були: Дарія Каранович – фортепіано, Володимир Цісик – скрипка, та Данієл Вандерзал – віолончель [24, с. 2].

У концерті на відзначення двадцятиліття Українського Музичного Інституту 26 листопада 1972 року в Нью-Йорку Д. Гординська-Каранович виконували не тільки сольні твори, а й була концертмейстером скрипаля Рафаїла Венке у виконанні твору В. Грудина «Капріччо аля данца» ор. 40 для скрипки у супроводі фортепіано та співачки Ольги Сушко-Наконечної [16, с. 5].

7 травня 1978 року концертом «Музичний салют Україні» було вшановано пам'ять відомого українського журналіста-редактора Петра Сагайдачного (1898–1975). Особливою подією у ході концерту була світова прем'єра «Ліричного концерту для віолончелі і симфонічного оркестру» композитора Василя Барвінського, який був написаний під час його довголітнього ув'язнення у концтаборі. Видатна віолончелістка Брігіта Грюнтер з Вашингтону і українська піаністка Дарія Гординська-Каранович, «...учениця В. Барвінського, поєдналися в історичному, першому виконанні цього концерту незламного духа України [19, 6]. 16 липня 1983 року піаністка виступає разом з вокалісткою Ією Мацюк-Грицай у культурному центрі Українського Народного Союзу в Кетскільських горах [9]. Серію таких концертних програм продовжив вечір класичної музики, влаштований Українською Музичною Фундацією, який відбувся 5 травня 1985 року в залі Українського Народного Дому в Ірвінгтоні, Н. Дж. У програмі цього заходу проф. Д. Гординська-Каранович «по-мистецьки» акомпанувала солістці Олені Геймур. У їхньому виконанні знаменито прозвучали: арія з опери «Богема» Дж. Пуччіні, «Сонце заходить» М. Гайворонського, «Чого являєшся мені у сні» Ф. Надененка, арія з опери «Запорожець за Дунаєм» «Прилинь козаче мій» С. Гулака-Артемовського і «О, слово рідне» О. Бобикевича [1].

Урочиста подія 1 червня 1985 року під назвою «Весняний концерт» [2] стала незабутньою для всіх присутніх на Музично-вокальному вечорі Української Музичної Фундації в Ньюарку. У програмі брали участь солісти добірного рівня: Дарія Гординська-Каранович, Ія Мацюк-Грицай та Рафаїл Венке, що подарували слухачам віртуозне виконання творів відомих українських композиторів та світових класиків. Солістка І. Мацюк-Грицай виконала відомі арії з опер Л. ван Бетовена, В. А. Моцарта і ряд творів українських композиторів: К. Стеценка, Н. Нижанківського, Л. Колодуба, П. Майбороди, Я. Барнича,

Д. Кауфмана і М. Фоменка під акомпанемент Д. Гординської-Каранович, – писала рецензент І. Дибко у часописі «Свобода» [8].

Н. Кашкадамова виокремлює такі *головні риси виконавського мистецтва* Дарії Каранович: пластичність та інтонаційна випуклість мелодійної лінії; звучання фактури як багатопланового плектива голосів; любовання виразністю гармонії, деяка заповільність розгортання й нахил до деталізації [15, с. 176].

Отож, Д. Гординська-Каранович вписала свою вагому сторінку в історію українського фортепіанного і концертмейстерського мистецтва.

Життєтворчість композитора, музикознавця, піаніста і диригента **Ігоря Соневицького** теж тісно пов'язана зі Львовом і ВМІ ім. М. Лисенка. Саме тут він здобув основи музичної освіти у викладачів Галі Левицької, Меланії Байлової, Зиновія Лиська, Миколи Колесси, Нестора Нижанківського та Василя Барвінського.

Митець згадував свій виступ на річному popisі у присутності всіх викладачів Інституту, коли він збився, але продовжував грати: «... моя вчителька (М. Байлова – прим. Г. К.) тяжко переживала ці хвилини. Але на щастя, як ангел з неба, з'явився директор В. Барвінський, який заспокоїв мою учительку-страдницю приблизно такими словами: “То нічого, що він помилився. Кожний з нас забувається. Важне, що не перестав грати і закінчив твір у матірній тонації. Цей хлопчина має імпровізаторський талант і його треба розвинути...”. П'ять років пізніше, за рекомендацією В. Барвінського, я виїхав до Відня на композиторські студії» [21, с. 3]. Така підтримка тринадцятирічного піаніста директором Інституту В. Барвінським та його рекомендація на подальше навчання у 1944 році, визначили долю майбутнього діяча музичної культури української діаспори. Рідні землі він відвідає через півстоліття.



Ігор Соневицький

Після навчання в Музичних академіях у Відні (клас Тараса Миши), згодом у Мюнхені, І. Соневицький емігрує до США, де стає

активним учасником створення Українського Музичного Інституту у Нью-Йорку (далі – УМІ) на зразок львівського, а в 1959–1961 роках очолює заклад як директор. Тим самим, він продовжував традиції В. Барвінського та С. Людкевича.

Учень В. Барвінського піаніст Роман Савицький, який був засновником і першим директором УМІ, у статті «Концерт молодого літературно-мистецького клубу» (газета «Свобода» за 17 червня 1955 року) писав: «Фортепіанову партію до виступів п. Бучинської і п. Кобрин виконував дуже прецизно і музично витончено п. І. Соневицький, який зумів при цьому поєднати ролю власної індивідуальності з чітким вичуттям темпераментів й інтенцій солісток» [23]. Про музично-літературний вечір в Нью-Арку Д. Гординська-Каранович писала в 1956 році: «Акомпаніатором співачки [Зірки Дерлиці] був д-р Ігор Соневицький, що сутбельно, але й емоційно достосовувався до співаних пісень» [Цит. за: 21, с. 14].



Ігор Соневицький акомпанує Галині Миніїв-Андреадіс

Як піаніст він часто виступав на урочистих академіях і концертах в основному в ролі акомпаніатора. Був концертмейстером на концертах співаків Мирослава Скали-Старицького (Нью-Йорк, 1955), Зірки Дерлиці (Ньюарк, 1956), К. Венгжин-Колянківського, А. Добрянського,

Є. Зарицької, М. Кокольської, В. Коткова, Х. Липецької, М. Лисогір, Т. Лихолай, І. Мигаль, Г. Минаїв-Андреадіс, М. Мінського, К. Ордасі-Баранської, Л. Рейнаровича, В. Тисяка, С. Шкафаровського, Володимира Тисовського [21, с. 13].

Видатний оперний і концертно-камерний співак, вихованець ВМІ ім. М. Лисенка у Львові Мирослав Скала-Старицький (1909–1969) емігрував до Європи в часі Другої світової війни, утвердився на провідних її оперних сценах. У 1955 році він дає сольний концерт в «Town-Hall» у Нью-Йорку, «... де йому акомпанував відомий піаніст і композитор Ігор Соневицький, він отримує позитивну рецензію в славнозвісному американському часописі “Нью-Йорк Таймс”» [22, с. 42, 96], а також діаспорній пресі [18, с. 85]. У своїх спогадах співак писав: «До всіх тих концертів акомпанював мені мій сестрінок-композитор Ігор Соневицький» [18, с. 39]. Отож, цих двох талановитих митців поєднували і родинні стосунки.



*Ігор Соневицький акомпанує Мирославу Скала-Старицькому,
1955*

У 1957, 1959–1961 роках він здійснив концертне турне містами США та Канади і супроводжував його як концертмейстер І. Соневицький [18, с. 88–90]. В репертуарі співака в турне 1961 року були твори на тексти Т. Шевченка: «Гетьмани» М. Лисенка, «Ой гляну я» М. Волошина, «Тоді, як Господи» М. Леонтовича, «Минули літа молодії» О. Нижанківського, «Чого мені тажко» О. Бобикевича, «Не нарікаю я на Бога» М. Фоменка; а також арія Андрія з опери «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Ой, поля, ви поля» В. Барвінського, «Засумуй, трембіто» О. Нижанківського, «О, слово рідне» О. Бобикевича, «Жита», «Мамо моя», «Пісня» (всі три – А. Гнатишина), арія Надіра з опери «Ловці перлів» Ж. Бізе, арія Турідду з опери «Сільська честь» П. Масканьї [22, с. 49]. Під час гастролей до США і Канади співак записав ряд платівок: в українській фірмі «Хвилі Дністра» – шість солоспівів українських композиторів в супроводі оркестру, та в українській фірмі «Арка» (Нью-Йорк) із солоспівами українських композиторів та аріями, довгограючу платівку з аріями з опер французьких композиторів у супроводі великого симфонічного оркестру і шість солоспівів українських композиторів в супроводі фортепіано; в українській фірмі «Ехо» (Монреаль, Канада) – дві платівки, на одній з яких – солоспіви українських композиторів. Відома англійська фірма «London» (Монреаль) записала дві довгограючі платівки, на яких українські солоспіви. Загалом, співак записав дев'ять платівок, з них три – «гіганти» [22, с. 50–51, 70–72]. Оскільки І. Соневицький був концертмейстером співака під час його гастролей США і Канадою, то і записи здійснені за його участю. На жаль, в описах платівок не зазначено хто виконує партію фортепіано, але можемо із впевненістю твердити, що це був І. Соневицький. Сучасні засоби комунікації дають можливість послухати ці унікальні записи [27–30].

Американський співак зі Старого Самбора Володимир Тисовський (1922–1996) вокальну освіту здобув у ВМІ ім. Лисенка у Львові (1937–1939, клас О. Бандрівської), удосконалювався в О. Мартиненка, К. Чічки-Андрієнка, Й. Метарніха та в оперно-драматичній студії М. Гарнот-Гайндель у Мюнхені [3]. Він володів могутнім голосом широкого діапазону. Артистичну діяльність співак розпочав 1939 року у львівських хорових колективах. В серпні 1944 року

разом з відступаючими частинами українського спротиву він емігрував до Австрії. Прибув В. Тисовський до США з Німеччини в 1949 році, разом з Капелою Бандуристів, з якою відбув багато подорожей і виступів, як соліст Капели. Після війни – соліст Української капели бандуристів ім. Т. Шевченка у Детройті (під орудою Г. Китастого), Хору донських козаків (під орудою Жарова), хорових капел – «Україна» (під орудою Н. Городовенка), член і соліст Капели Бандуристів ім. Т. Шевченка в Детройті (під орудою В. Божика), «Трембіта» (під орудою К. Цепенди), «Сурми» (під орудою О. Плешкевича), Українського національного хору (під орудою Осташевського). У Німеччині та США співак виступав із власними сольними концертами. У репертуарі Володимира Тисовського були українські народні пісні, романси М. Лисенка, С. Людкевича, В. Барвінського, А. Гнатишина, К. Данькевича, І. Соневицького, а також твори Моцарта, Бетовена, Шуберта, Верді та ін. Співак виступав на багатьох українських вечорах і академіях, співав у Римі під час посвячення Собору св. Софії, у Мюнхені – на закінченні Собору УАПЦ. Після одного з виступів В. Тисовського в Німеччині д-р М. Філь, диригент українських хорів у Мюнхені, писав у «Шляху Перемоги» з 28 лютого 1971 року: «Володимир Тисовський володіє голосом бас-профундо незвичайної сили. У всіх регістрах триоктавного діапазону його голос однаково повний оксамитної краси». Д. Гординська-Каранович у газеті «Свобода» писала: «Недавно появилася нова платівка під назвою “Пісне, розрадо моя”. Обгортку, яка представляє козака, що їде на коні і фас на бандурі, виконав наш широковідомий мистець Едвард Козак. Ця плита наспівана і награна співаком Володимиром Тисовським і композитором та піяністом д-ром Ігорем Соневицьким. <...> Д-р Ігор Соневицький підтримав співака своїм пластичним і одуховленим акомпаньяментом і доповнив інтенції співака відобразити зміст твору. Ця платівка награна ще перед автовим випадком, який унеможливив на деякий час В. Тисовському займатись співом. На платівці схоплено рідкої краси басовий голос В. Тисовського і його тепле відчуття та любов до українського рідного музичного мистецтва» [7]. У США співак наспівав дві платівки з українським репертуаром. Одна з них, «Пісне, розрадо моя», записана у 1973 році, партію фортепіано виконує І. Соневицький [4].

Нашу увагу привертають три фрагменти з платівки «Пісне, розрадо моя» В. Тисовського, які характеризують І. Соневицького як концертмейстера. «Під твою милість» (муз. І. Соневицького) із циклу «Canti spirituali» (Духовні співи) – це один з найпопулярніших творів композитора. Автор створює зворушливо-стриману музику і таким же є його акомпанемент. Твір «Богданова слава» (муз. Г. Китастого, сл. А. Юриняка) сповнена експресії і І. Соневицький як концертмейстер вдало передає цей настрій. Легкістю і граціозністю наповнений акомпанемент української народної пісні «Вийшли в поле косарі» в обробці А. Єллічки).



Ігор Соневицький акомпанує Марті Кокольській

Як концертмейстер І. Соневицький співпрацював з такими мистецькими колективами, як балетна школа Роми Прийми-Богачевської та Студією Мистецького Слова Лідії Крушельницької у Нью-Йорку. Тут він виступав як композитор, автор музичного оформлення і його виконавець. Л. Крушельницька називала І. Соневицького «надзвичайно чуйним братом, однієї з нами «групи крові» [5, с. 118], наголошувала, що він працював зі Студією від часу її заснування 40 років. В. Гайдабура писав: «Ігор Соневицький – композитор-

імпровізатор з яскравою індивідуальністю, майстер музичної стилізації – щоразу створює неповторного колориту звукові тематичні картини» [5, с. 132].



Ігор Соневицький акомпанує Юрію Богачевському

Митець брав активну участь в шевченківських програмах. У першій з них декламували молоді актори поряд із Йосипом Гірняком, співав бас Андрій Добрянський, хореографію здійснювала Рома Прийма-Богачевська, а І. Соневицький був у двох ролях – композитора і виконавця

Як піаніст і музикознавець І. Соневицький писав про Д. Гординську-Каранович, зокрема про її перший сольний концерт в «Town-Hall» у Нью-Йорку 18 травня 1952 року [25], був організатором концертного життя в Гражді (Гантер), як стрийко музикував з Марусею Соневицькою в чотири руки.

У 1990-х роках композитор повернувся до рідного йому Львова, зустрічався з Миколою Колесою, мав авторський концерт в альма матер – ВМІ ім. Лисенка.

Висновки. Отож, Дарія Гординська-Каранович і Ігор Соневицький своєю концертмейстерською діяльністю в діаспорі продовжили традиції львівської фортепіанної школи, ВМІ ім. М. В. Лисенка, залишивши нестертий слід в українській музичній культурі ХХ століття.

Список джерел і літератури

1. Богданська Т. Концерт Української Фундації. *Свобода*. 1985. Ч. 19. 25 липня. С. 2.
2. Весняний концерт. *Свобода*. 1985. Ч. 95. 21 травня. С. 3.
3. Володимир Тисовський, американський співак з Старого Самбора. URL: <https://starosambir.net.ua/5203/>
4. Володимир Тисовський – Пісне, розрадо моя (LP). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fPkIXY0fUMA&t=39s>
5. Гайдабура В. Летючий корабель Лідії Крушельницької (студія Мистецького Слова в Нью-Йорку). Київ: Факт, 2006. 280 с.
6. Гординська-Каранович Д. В Іри Маланюк. *Наше життя* (Філадельфія). 1956. Ч. 8. С. 9.
7. Гординська-Каранович Д. Появилася нова платівка. *Свобода*. 1983, 21 червня, Ч. 115. С. 3.
8. Дибко І. Вечір Української Музичної Фундації. *Свобода*. 1985. Ч. 122. 28 червня. С. 7.
9. Ія Мацюк і Д. Каранович виступлять на Союзівці. *Свобода*. 1983. Ч. 130. 13 липня. С. 1.
10. Карась Г. «Соняшна пані» у суголоссі звуків: мистецтвознавча сильветка Дарії Гординської-Каранович. *Українознавство в персоналіях – у системі вищої медичної освіти* : колективна монографія / за заг. ред. д-ра філол. н., проф., акад. АН Вищої школи України, засл. діяча науки і техніки Качкана В. А. Івано-Франківськ, 2020. С. 71–92.
11. Карась Г. Універсум Дарії Гординської-Каранович (до 100-річчя від дня народження). *Видатні постаті науки, культури і освіти України* : матеріали Всеукраїнської наук.-практ. конф., Київ, 30–31 жовтня 2008 р. Київ: ДАКККиМ, 2008. С. 314–316.
12. Кашкадамова Н. Артистка з роду Гординських. *Кашкадамова Н. Фортеп'янное мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали*. Тернопіль: СМП «Астон», 2001. С. 165–177.
13. Кашкадамова Н. Дарія Гординська-Каранович як піаністка Львівської школи (до визначення стилю). *Музика Галичини. Musica Galiciana*. Том II / Ред.-упор. Ю. Ясіновський. Львів: Сполом, 1999. С. 143–148.
14. Кашкадамова Н. Учениця Василя Барвінського – Дарія Гординська-Каранович. *Виконавсько-педагогічні принципи Василя Барвінського та його послідовників як складова частина Львівської піаністичної школи*: М-ли наук.-практ. конф. (Львів, 5 квітня 2006 р.) / Ред.-упор. Т. Воробкевич. Львів, 2006. С. 20–29.

15. Кашкадамова Н. Фортеп'яне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль: СМП «Астон», 2001. 400 с.; з іл.
 16. Крахно Є. Ювілейний концерт УМІ. *Свобода*. 1972. 29 груд. Ч. 239. С. 5.
 17. Максимюк С. Бібліографія українських звукозаписів 1903–1995 / Ред. Ю. Ясіновський. Вид 2-го, випр. і допов. Львів: Видавець Тарас Тетюк, 2017. 188 с.
 18. Мирослав Скала-Стрицький (MIRO SKALA). Перший тенор Королівської Опери «Ля монє» в Брюсселі (автобіографічні нариси) / зредагував, упорядкував і доповнив на основі джерельних матеріалів Ігор Соневицький. Львів, 2000. 102 с.
 19. Н. Н. Музичний салют Україні. *Свобода*. 1978, 14 черв., Ч. 132. С. 6.
 20. Осмачко Ю. Концертна діяльність піаністки Дарії Гординської-Каранович в контексті розвитку музичного мистецтва української діаспори США. *Молодь і ринок*. 2018, №5 (160). С. 160–165.
 21. Павлишин С. Ігор Соневицький. Львів: БаК, 2005. 120 с.
 22. Петраш Б. Мирослав Скала-Старицький (Міро Скаля): біографічна повість. Тернопіль: Джура, 1998. 104 с.
 23. Савицький Р. Концерт молодого літер.-мистецького клубу. *Свобода*. 1955, 17 червня, ч. 115. С. 4.
 24. Савицький Р.-мол. Перше виконання. *Свобода*. 1982. Ч. 51. 18 березня. С. 2.
 25. Соневицький І. Напередодні концерту Дарії Гординської-Каранович. *Свобода*. 1952, 26 травня. Ч. 125. С. 5.
 26. Тиха музики молитва. Спогади про Ігоря Соневицького. Львів: БаК, 2010. 165 с.
 27. Nadiji. Slowa: S. Czerkasenko. Muzyka: J. Lopatynskyj. Wykonuje: Miro Skala-Staryckyj. Tenor. ARKA. New York. Made in U.S.A. 529 A. URL: https://mail.russian-records.com/details.php?image_id=17323
 28. Oj pola, wy pola. Muzyka: Barwinskoho. Wykonuje: Miro Skala-Staryckyj. Tenor. ARKA. New York. Made in U.S.A. 528 A Ukrainian. URL: https://mail.russian-records.com/details.php?image_id=17325
 29. Pisnia. Slowa: Hr. Czuprynky. Muzyka: A. Hnatyszyna. Wykonuje: Miro Skala-Staryckyj. Tenor. ARKA. New York. Made in U.S.A. 529 B. URL: https://mail.russian-records.com/details.php?image_id=17324
 30. Spi, dytynko moja. Muzyka: Ludkewycza. Wykonuje: Miro Skala-Staryckyj. Tenor. ARKA. New York. Made in U.S.A. 528 B Ukrainian. URL: https://mail.russian-records.com/details.php?image_id=17326
-

Олександра Німилович,

*доцентка, доцентка кафедри музично-теоретичних
дисциплін та інструментальної підготовки
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка,
м. Дрогобич (Україна)*

ORCID: <https://orcid.org/000-0003-1795-9288>

ШЛЯХАМИ ТВОРЧОСТІ:

КОРНЕЛЬ СЯТЕЦЬКИЙ І ВОЛОДИМИР БАБ'ЯК

(пам'яті видатних музикантів – співака і концертмейстера)

У статті розкривається мистецький і життєвий шлях видатних музикантів співака, педагога, музикознавця – Корнеля Сятецького (1941–2024) та піаніста, концертмейстера, педагога і композитора Володимира Баб'яка (1939–2003). Значної уваги надається сорокарічній творчій співпраці митців – чуттєвій, професійній і такій, що нагадувала мистецтво єдиного подиху. На основі цієї співпраці утверджується розуміння того, що для створення якісного ансамблю концертмейстера із солістом особливо важливі встановлення контакту між ними на рівні спільності поглядів і почуттів на особливості інтерпретації та образність виконуваного твору. Підкреслюються і висвітлюються концертний, освітній, виховний та просвітницький напрям їхньої співпраці.

Ключові слова: Корнель Сятецький, Володимир Баб'як, співак, піаніст-концертмейстер, творча співпраця, ансамбль, концертні виступи.

Oleksandra Nimylovych,

*Associate Professor of the Department of Music-Theoretical
Disciplines and Instrumental Training
of the Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University,
Drohobych (Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1795-9288>

**THROUGH THE PATHS OF CREATIVITY:
KORNEL SIATETSKYI AND VOLODYMYR BABIAK
(in memorium of the outstanding musicians –
singer and accompanist)**

The article reveals the artistic and life path of outstanding musicians, singer, teacher, musicologist – Kornel Siatetskyi (1941-2024) and pianist, accompanist, teacher and composer Volodymyr Babiak (1939-2003). Considerable attention is paid to the forty-year creative collaboration of artists – sensual, professional and such that it resembled the art of a single breath. On the basis of this cooperation, the understanding that establishing a contact between them at the level of commonality of views and feelings on the peculiarities of interpretation and the imagery of the performed work is especially important for the creation of a high-quality ensemble of a concertmaster with a soloist. The concert and educational direction of their cooperation is emphasized and highlighted.

Keywords: Kornel Siatetskyi, Volodymyr Babiak, singer, pianist-accompanist, creative cooperation, ensemble, concert performances.

Постановка проблеми. Старовинний Дрогобич багатий на усталені традиції в розвитку музичного мистецтва, тут здавна плекається хоровий спів, вокально-інструментальне виконавство, є чимало мистецьких осередків. Й справді, жодна концертна програма чи зустріч впродовж понад пів століття не відбувалися без участі відомого співака, педагога, чудового інтерпретатора світової і української класики та перлин сучасної музики – Корнеля Сятецького. І публіка, завжди захоплена чарами унікальних тенорових голосових барв співака, в той чи інший спосіб намагалася виразити виконавцеві свою любов, замилювання і шану.

Мистецтво К. Сятецького вражає простотою, безпосередністю, легкістю, а проникаючи в серце, торкається найпотаємніших струн душі.

Звернемось до початку творчої кар'єри співака, до 60–70-х років ХХ століття. На теренах Дрогобиччини, як і у всій Україні, ці роки характерні активним розвитком музичної освіти. Центром розвитку вокального мистецтва у Дрогобичі була студія, яка успішно функціонувала при міському будинку вчителя. Директором цього закладу був С. Вербівський, людина високоосвічена, інтелігентна, колишній завідувач Дрогобицького обласного відділу народної освіти. Керівником вокальної студії був Микола Копнін (1925–1980), відомий український оперний співак, соліст Харківської та Київської опери, який виховав цілу плеяду відомих солістів. Незмінним концертмейстером студії був знаний високопрофесійний піаніст-віртуоз Володимир Баб'як. Власне у цій вокальній школі-студії розпочалася спільна багаторічна концертно-виконавська співпраця співака Корнеля Сятецького з піаністом Володимиром Баб'яком. Сталося це далекого вересневого дня 1965 року, коли студент першого курсу музично-педагогічного факультету Дрогобицького педагогічного інституту ім. Івана Франка К. Сятецький переступив поріг цієї колиски професійного навчання співу. Відтоді творчий шлях їхнього мистецького тандему продовжувався майже сорок років, до передчасної кончини В. Баб'яка [7, с. 148].

Аналіз досліджень. Творчість співака К. Сятецького частково розкривається у довідникових матеріалах, статтях В. Грабовського, Б. Пица, О. Німилович, Р. Берези, М. Зимомрі, співпраця з іншими відомими виконавцями фрагментарно висвітлюється у публікації М. Онуфрів, численних відгуках і рецензіях на концертні виступи, а творча діяльність В. Баб'яка у статті К. Сятецького і гаслах енциклопедичних видань авторства В. Грабовського. Проте мистецька співпраця цих видатних музикантів залишається у затінку.

Мета статті полягає у розкритті творчого і життєвого шляху видатних музикантів – співака, педагога, музикознавця Корнеля Сятецького та піаніста, концертмейстера, педагога і композитора Володимира Баб'яка та їхньої сорокарічної творчої співпраці на тлі розвитку музичного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні ім'я Корнеля Сятецького як колишнього професора вокального класу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, Заслуженого працівника освіти України (1991), відмінника освіти України добре відоме не тільки в Україні, але й далеко за її межами. Проте, без сумніву, в його особі перехрещувалися передусім дві іпостасі: співак як носій лірико-драматичного тенора і педагог, власне, як організатор вищої школи.

Сумна новина вразила нас 2 березня 2024 року, адже так несподівано відійшов у засвіти професор Франкового університету в Дрогобичі Корнелій Сятецький... Несподівано, бо перед від'їздом до Канади у листопаді 2023 року співак, повний сил, будував плани на майбутнє після повернення до Дрогобича. Проте... не судилося. Відійшов у кращі світи в Канаді, «де покоїться і батько пана Корнелія, який, переживши тягар німецького полону, волею долі звідав чужину, де й помер у далекій Канаді. І щойно 1997 року, перебуваючи на гастролях у Вінніпезі, синові випало вперше поклонитися батьковій могилі» [3, с. 4]. Прах сина, через довгу 40-денну дорогу, повернувся в рідну Україну у квітні 2024 року.

Корнель Сятецький народився 23 вересня 1941 року в селі Сидорів Гусятинського району Тернопільської області. Навчання в педагогічному училищі, яке уславило містечко Чортків музичними традиціями, праця вчителем музики й співів у Тучинській школі-інтернаті, згодом – служба в армії в Грузії, де теж намагався організовувати художню самодіяльність і займатись улюбленою справою – співом, привели талановитого молодого співака у студентське середовище. На цей раз у стінах Дрогобицького педагогічного інституту ім. І. Франка (клас вокалу Б. Базиликута). Як уже згадувалось одночасно вдосконалював свою вокальну майстерність і у засновника академічної вокально-педагогічної школи на Дрогобиччині Миколи Копніна. Від першого вересня 1969 й до 2022 року він трудився там, де навчався, а саме в Храмі науки, який з гордістю несе ім'я Івана Франка.

І прямував він обраною дорогою, обіймаючи посади від викладача, доцента до професора. Варто зазначити, що від 1977 до 1987 року К. Сятецький очолював музично-педагогічний факультет, будучи деканом, а від 2001 року і до 2019 керував кафедрою народних музичних інструментів та вокалу.



Корнель Сятецький 1980-ті рр.

До речі, 1987 року Корнель Сятецький успішно завершив студії у Львівській державній консерваторії імені Миколи Лисенка з кваліфікацією «оперно-концертний співак, викладач» у класі вокалу професора, відомого оперного співака Остапа Дарчука. У місті Лева йому судилося співати в славнозвісному оперному театрі. Ім'я нового соліста одразу завоювало широку популярність. За 1987–91 роки праці співак з притаманним йому внутрішнім духовним багатством, з голосом виняткової краси, створив чудові образи у творах української та зарубіжної класики.

Ще й сьогодні згадуються оперні спектаклі, коли К. Сятецький виконував партії Андрія в «Запорожці за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, Сулімана в «Роксоляні» Д. Січинського, Андрія в «Катерині» М. Аркаса, Молодого цигана в «Алеко» С. Рахманінова чи Володимира Ігоровича в опері «Князь Ігор» А. Бородіна. Все це з успіхом вдавалось К. Сятецькому, а пристрасність, з якою він співав була чистою і щирою. Співак захоплював слухачів також і емоційним проникненням у зміст, довершеністю образів, психологічною глибиною, задушевним тембром, акторською майстерністю. Не меншою популярністю користувалися і записи на Львівському телебаченні окремих арій, романсів, пісень у виконанні співака, особливо Молитва Андрія з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Знаменною була і концертна постановка опери «Алکید» Д. Бортнянського, яка відбулася 1992 року в програмі міжнародного музичного фестивалю «Віртуози» у Львові [3, с. 4].

Цікаву сторінку творчо-виконавських досягнень співака складають партії тенора у вокально-симфонічних творах, кантатно-ораторіальних циклах. Особливо пам'ятними стали співпраця і знакові виступи з різноманітними відомими хоровими колективами та диригентами. Передусім це виконання: «Реквієму» В. А. Моцарта разом із Заслуженою академічною хоровою капеллою «Трембіта» (диригент народний артист Естонії Р. Матсов) та Лауреатом Національної Шевченківської премії капеллою хлопчиків та юнаків «Дударик» (диригент М. Кацал); «Коронаційної меси» В. А. Моцарта, «Месії» Г. Ф. Генделя, «Оживуть степи, озера» М. Лисенка і «Літанії» С. Монюшка з капеллою «Трембіта» (диригенти Ю. Луців і М. Кулик). Корнель Сятецький уперше виконав і записав до фондів Українського радіо вокально-симфонічну поему С. Людкевича на слова І. Франка «Монолог Мойсея» (диригент І. Юзюк, Львів, 1985).

Співак надавав великої уваги концертним виступам. Тут розкрились нові грані творчого обдарування артиста. Власне концертна діяльність К. Сятецького стала органічним продовженням творчості на оперній сцені. І тут він користувався ще більшим визнанням. До репертуару співака входило понад двадцять арій із опер західноєвропейських і українських композиторів – Р. Леонкавалло (арія Чаттертона з опери «Чаттертон»), Ж. Бізе («Кармен»), Ш. Гуно («Фауст»), Дж. Пуччіні, Г. Доніцетті, М. Лисенка, К. Данькевича. Особливе місце в репертуарі займала камерно-вокальна творчість – романси Ш. Гуно, Р. Шумана, Ф. Ліста, Ф. Шуберта, Й. Брамса, Р. Глієра, Ст. Людкевича, М. Лисенка, Я. Степового, Д. Січинського, Г. Майбороди, В. Косенка, А. Кос-Анатольського, Б. Фільц; пісні Дж. Россіні, А. Рудницького, Я. Барнича, М. Костецького, М. Фоменка, О. Осадчого, Р. Купчинського, З. Антонішака, Л. Якіма; італійські, польські та найулюбленіші і найдорожчі співакові українські народні пісні – «Чорнії брови, карії очі», «Ніч яка місячна», «Там, де Ятрань круто в'ється», «Повій вітре на Вкраїну», «Дивлюсь я на небо», «Вже місяць сходить», «Вертай дівча» [3, с. 4].

У концертному репертуарі К. Сятецького понад десять творів видатного композитора Анатолія Кос-Анатольського, з яким співак поєднували особисте мистецьке спілкування, участь в авторських

концертах, теплі приятельські взаємини. Варто зауважити, що маючи добру вокальну школу, він зберіг свій голос до останніх днів життя, виходив на сцену. Співав і в останні два роки, в роки повномасштабного вторгнення ворога в Україну, – виступав із благодійними концертами для допомоги війську і пораненим героям.

Корнель Сятецький – активний учасник мистецьких імпрез, які проводилися під егідою обласного управління культури, Національної спілки композиторів України, Львівської філармонії та Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка: міжнародних музичних фестивалів «Віртуози», «Musica Galiciana», «Контрасти», Всеукраїнських мистецьких проєктів «Чорнобиль – молодь буде пам'ятати» (Київ, 2006, 2007, 2009, 2010), фестивалю «Струни душі нашої» (Дрогобич, 1996, 1998, 2007, 2008, 2011, 2016), спільних мистецьких проєктів Міністерства освіти та науки України, Міністерства культури і туризму України, концертів-лекторіїв «Микола Колесса – син століття» (Київ, 2007), «Українська музика у світовій культурі» (Київ, 2008), «Українська музика в контексті європейської культури» (Київ, 2009) [3, с. 4].

Як соліст співак брав участь у літературно-мистецькому дійстві до 194-ї річниці Т. Шевченка (Колонний зал ім. М. Лисенка Національної філармонії України); в Ювілейному концерті Національного Заслуженого Академічного Українського народного хору України імені Г. Верьовки (Київ, Національний Палац мистецтв «Україна», 02.11.2008); у п'ятому концерті-лекторії «М. Вербицький у музичній спадщині» – до 20-ї річниці Незалежності України (м. Київ, Національний Будинок Органної та Камерної музики 13.12.2010).

Варто виокремити й участь маестро в авторських концертах композиторів-класиків та сучасних митців І. Соневицького, В. Балея (США), М. Кузана (Франція), М. Вербицького, Д. Січинського, В. Безкоровайного, В. Барвінського, С. Людкевича, Б. Фільц, Ю. Решетара [3, с. 4].

Окремого слова заслуговує величезний успіх від мистецької співпраці К. Сятецького з відомими співаками в різноманітних вокальних ансамблях (дуетах, тріо, квартетах), зокрема з Й. Гошуляком (Канада), Л. Давимукою, Л. Зюбіною, О. Ленишин, О. Громишем, Т. Куценко, Н. Свободою, О. Кровицькою, Л. Божко, І. Кушплером,

С. Дацюком, І. Кліш, Л. Кострубою, Т. Павловою, Ж. Полевцевою, Г. Беззубенковим, Б. Щуриком, Ю. Трицецьким. Довготривалою і плідною на творчий ужинок стала концертна діяльність соліста К. Сятецького з провідними хоровими колективами «Дударик», «Трембіта», «Гомін», «Гаудеамус», «Бескид», «Боян Дрогобицький», знаменитими симфонічними оркестрами та диригентами – В. Чернушенком, Ю. Луцівим, І. Лацаничем, І. Юзюком, Р. Филипчуком, Р. Матсовим, М. Кацалом, О. Цигиликом, М. Куликом, С. Дацюком, П. Гушоватим, С. Стельмашуком, Я. Кулешком, М. Бурбаном, Р. Сов'яком.

Багато й успішно гастролював К. Сятецький і за кордоном. У 1996 році він як соліст, брав участь в урочистостях з нагоди 400-річчя Берестейської унії у Ватикані, а наступного 1997 року представляв Україну на фестивалі Фольклорама – 97 у Вінніпегу, Канада. «У кінці березня 2012 року співакові випала нагода здійснити концертне турне на запрошення української діаспори Нью-Йорка (США). 1 квітня у престижному концертному залі коледжу Джона Джея в Нью-Йорку відбувся концерт, присвячений ювілею Миколи Лисенка, де К. Сятецький співав із Нью-Йоркською хоровою капелюю «Думка» (художній керівник Василь Гречинський) [4, с. 34].

От лише одна із численних захопливих рецензій і чудових епітетів, якими обдаровували виконавця критики після його тріумфів на сценах багатьох країн світу. «Співакам Олександрі Ленишин та Корнелію Сятецькому публіка влаштовувала овації. Та й як могло бути інакше, якщо Олександра і Корнелій мають надзвичайно великі таланти, сильні голоси і великі знання і досвід. Їхні соло, а потім дуєт оцінили не тільки канадці. Багато вже років підкорюють своїми виступами публіку в Парижі і Мадриді, Римі і Ватикані та в багатьох інших країнах». Так писала про гастролі співака з львівським ансамблем «Юність» авторка публікації Люба Москаль в українсько-канадському часописі «Herald» («Вісник») у 1999 році [2, с. 3].

У складі концертних груп та творчих колективів К. Сятецький гастролював із Заслуженою капелюю «Трембіта» неодноразово у Польщі (2006, 2007); із Заслуженим ансамблем танцю «Юність» у Греції (1992), Канаді (1999), з «Прикарпатським дуєтом баяністів» у Канаді (1997); з чоловічою хоровою капелюю «Гомін» у Великобританії та Франції (1995), Німеччині (2002); у складі оперно-балетної

трупі Львівської опери в Іспанії (1994, 1995, 1996, 1997); з народним інструментальним ансамблем ДДПУ ім. І. Франка «Намисто» у Польщі (2006, 2007); з «Бояном Дрогобицьким» у Польщі, Чехії, Угорщині, Греції, Голландії, Північній Ірландії, Австрії, Франції [4, с. 35; 6, с. 21].

Інтенсивна концертно-виконавська діяльність співака знайшла своє відображення в численних відгуках у часописах: «Herald» («Вісник»), «Ukrainian news» («Українські вісті»), «Ukrainian day» в Канаді; «Українська думка» в Лондоні; «Культура і життя», «Вільна Україна», «Молода Галичина», «Поступ», «Музика», «Українська музична газета», «Бойки», «Галицька зоря», «Франківець» в Україні. Цікаві й натхненні рецензії пера Л. Кияновської, О. Яцківа, В. Грабовського, М. Ластовецького, Л. Москаль, Л. Мельник, Р. Сов'яка, В. Луціва, Б. Пица, М. Герети, С. Стельмашука, А. Онищак розкривають стилістичну і емоційну багатогранність співака, пластичність, глибину і темброве багатство голосу, проникливість і художню майстерність артиста.

Попри активну концертно-оперну діяльність, К. Сятецький багато зусиль і таланту вкладав у своїх учнів, ведучи клас вокалу на музично-педагогічному факультеті ДДПУ ім. І. Франка та у Дрогобицькому державному музичному училищі ім. В. Барвінського, а від 2006 року й у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка. Пишався маестро своїми вихованцями, серед яких чимало лауреатів і дипломантів міжнародних і всеукраїнських вокальних конкурсів: народні артисти України І. Попович, М. Шалайкевич, соліст хору Віденської опери С. Савран, соліст Львівської опери Ю. Трищевський, артисти хору театру Б. Полюга, Х. Жук, доценти ДДПУ ім. І. Франка, заслужений працівник культури України, професор П. Гушоватий, солістка державної хорової капели «Трембіта» Я. Крилошанська, заслужений працівник культури України, директор Городоцької ДМШ В. Турчин, соліст Заслуженого Прикарпатського ансамблю пісні і танцю «Верховина» [6, с. 22], актор музично-драматичного театру ім. Ю. Дрогобича Р. Герилів, соліст оперних театрів у Львові, Познані, Лодзі та інших європейських театрів Віктор Янковський.

Дбаючи про музичний і, зокрема, вокальний ріст молоді, Корнелъ Сятецький заснував конкурс молодих вокалістів ім. М. Копніна, який проходив у Дрогобичі від 2003 року. Працював професор і над удосконаленням навчального процесу, укладаючи навчально-методичні програми з курсу «Вокальний клас» для магістрів музично-педагогічного факультету та з педагогічної і науково-дослідної практики.

У науковій спадщині К. Сятецького чимало публікацій, присвячених окремим аспектам творчості українських композиторів: М. Лисенка, М. Колесси, А. Кос-Анатольського, Ю. Корчинського, основоположника академічної вокальної виконавсько-педагогічної школи на Дрогобиччині Миколи Копніна, відомих музикологів і виконавців М. Головащенко, І. Козловського, О. Гришка, Ю. Кипоренка-Доманського тощо. Примітно, що педагоги кафедри народних інструментів і вокалу, очолюваної маестро, Валерій Шафета і Олександра Тимків ще в 2010 році опублікували навчальний посібник «Два кольори», до якого ввійшли пісні з репертуару Корнелъ Сятецького. У цьому виданні представлені вокальні композиції, які співак К. Сятецький опрацьовував і успішно виконував разом із піаністом В. Баб'яком.



*В. Баб'як і К. Сятецький під час запису на Львівському телебаченні.
Львів, 1978 рік*

Майстерний піаніст-концертмейстер відіграє особливе значення в ансамблевій співпраці зі співаком-солістом, адже часто супровідна лінія несе важливу виразову роль то стаючи цілком рівнозначною зі солістом партією, то доповнюючи лінію соліста, підсилюючи психолого-драматичну суть музики, створюючи зображальне тло музичного твору.

Ідеальний ансамбль соліста з концертмейстером забезпечується передусім добрим контактом між ними на рівні схожості поглядів і почуттів, спільного відчуття єдиного подиху, форми, розвитку мелодичної лінії, ритму, динаміки, і, звичайно, майстерного співвідношення між голосом і звучанням фортепіано, спільних поглядів на образність виконуваного твору.

Усі перелічені особливості співпраці в ансамблевому виконанні були притаманні творчому спілкуванню Корнеля Сятецького і Володимира Баб'яка, чуттєвому, професійному і такому, що нагадувало мистецтво єдиного подиху.

Володимир Баб'як (народився 20.06.1939, м. Стрий Львівської обл. – помер 23.10.2003, м. Дрогобич) проявив себе як піаніст, концертмейстер, аранжувальник, композитор, імпровізатор. Закінчив музично-педагогічний факультет ДДП ім. І. Франка (1978, клас фортепіано О. Сятецької). Від 1963 року до 1984



Володимир Баб'як

працював концертмейстером вокальної студії при Дрогобицькому міському Будинку вчителя разом із засновником академічної вокально-педагогічної школи Дрогобиччини М. Копніним. Тридцять років В. Баб'як був концертмейстером Дрогобицького державного музичного училища (1962–1991), наступні роки до відходу у вічність – провідним концертмейстером, доцентом кафедри народних музичних інструментів та вокалу ДДПУ ім. І. Франка (1991-2003) [7, с. 150].

Попри велике завантаження в освітньому процесі музично-педагогічних осередків, В. Баб'як провадив надзвичайно активне творче життя, з успіхом працюючи на концертних сценах в Україні та зарубіжжі (Іспанія, Латвія, Франція, Англія, Словаччина, Польща): зі

співаками – народними артистами України Б. Базиликутом, І. Кушплером, М. Шалайкевич, І. Мацялком, заслуженим діячем мистецтв України О. Цигиликом, заслуженим працівником освіти України, професором К. Сятецьким, заслуженим працівником культури України, професором С. Дацюком, доцентами Б. Щуриком, І. Кліщ, Є. Шуневич, викладачем Дрогобицького музичного училища Г. Теслюк, лауреатами Всеукраїнських та міжнародних конкурсів, сопілкарями М. Маркевичем, О. Журавчаком, скрипалями Ю. Чорним та О. Тимків, «Прикарпатським дуєтом баяністів» (В. Чумак і С. Максимов), виконавцями-солістами краю; художніми колективами; камерними хорами: «Сонорес» та «Легенда» (Польща, Прибалтика, Угорщина), «Боян Дрогобицький» (Польща, Австрія, Словаччина); хоровими капелами «Промінь», «Трембіта» (Дрогобиччина), «Бескид» (містами України, 1980), «Гомін» (Англія та Франція, 1995; Німеччина, 2002) [7, с. 150].

Цікавою сторінкою творчості В. Баб'яка була співпраця з відомими митцями, які гастролювали на Львівщині, як із видатним співаком Іваном Козловським, виконавцем із Канади, солістом Канадської оперної компанії, заслуженим артистом України Й. Гошуляком (Канада), солістами Львівської опери та філармонії (Л. Божко, Б. Полногою) та ін. Працюючи з талановитою молоддю, беручи участь у численних змаганнях, конкурсах піаніст неодноразово був відзначений дипломами та грамотами як кращий концертмейстер Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів (Рига, конкурс хорових диригентів, 1990; Тернопіль, конкурс ім. К. Чічки-Андрієнка, 1993; Владивосток, Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах ім. Г. Шендерьова, 1997; Харків, конкурс ім. Г. Хоткевича, 1998; Дрогобич, фестиваль «Струни душі нашої», 1998; Трускавець, конкурс «Золоті трембіти», 1999; Ялта, I, II, III конкурс молодих виконавців «Кримська весна» 2001, 2002, 2003), а також за кращу обробку української народної пісні (Ялта, «Кримська весна», 2003).

Виступав В. Баб'як і з сольними концертами та в ансамблях з відомими інструменталістами Дрогобиччини. Й сьогодні в пам'яті добре закарбувались сольні ювілейні концертні програми піаніста – українська та зарубіжна класика, джазова музика, варіації та фантазії на народні та популярні теми. Володіючи даром імпровізації, доволі

часто виступав й у такому амплуа, komponував власні оригінальні твори і виносив їх на суд слухачів, здобуваючи прихильність.

Володимир Баб'як – автор численних обробок, аранжувань, фортепіанного супроводу вокальних творів для різних голосів, перекладів для хору, вокальних ансамблів для скрипки і фортепіано та для двох фортепіано, для ансамблю скрипалів, сопілки та фортепіано, інструментувань для ансамблів різних складів, джазового тріо. Втім, більша частина творчого доробку митця не опублікована.

Постать Володимира Баб'яка багатогранна. Як піаніст-концертмейстер, він вирізнявся блискучою технікою гри на інструменті, унікальною чіткою з аркуша, хистом імпровізації, добре володів умінням транспонування. Ось як відома журналістка з Торонто (Канада) М. Онуфрів описує творчу співпрацю піаніста з відомим оперним співаком Й. Гошуляком у 1995 році: «Нашвидкуруч вдалось організувати дві презентації книги «Й свого не цурайтесь» в Меморіальному музеї Соломії Крушельницької у Львові, наступного дня – у Стрийській музичній школі ім. О. Нижанківського. Ці дві презентації відбулися надзвичайно успішно. Йосип Гошуляк був у добрій голосовій формі й своїми солоспівами надав цим культурним заходам надзвичайної маєстатичності. До успіху також приложився блискучий піаніст-акомпаніатор із Дрогобича Володимир Баб'як. І думалось, чому лише епізодично перетнулися мистецькі долі цих двох маститих музик?! Як прекрасно і гармонійно вони доповнювали один одного! Чому цей талановитий піаніст-імпровізатор, маючи унікальний Божий дар, перебуває так далеко від столичних сцен?!» [5, с. 55].

Згадуючи своє формування у вокальному мистецтві, Корнель Сятецький зазначає, що у його «мистецькій біографії, у співочому становленні та утвердженні основну роль відіграли дві постаті – педагог Микола Копнін та концертмейстер Володимир Баб'як. Якщо М. Копнін намагався прищепити професіоналізм у вокальному мистецтві, то В. Баб'як формував мене як музиканта, виконавця, інтерпретатора вокальної музики» [7, с. 151].

Тривалий творчий шлях цих музикантів був насичений сотнями концертних виступів, підготовкою цікавих програм, які вони щедро дарували слухачеві не тільки в Україні, але й за її межами. Неза-

бутніми митями повнилися спогади про концертні виступи з хорами «Гомін» зі Львова (керівник О. Цигилик) та з Манчестера (керівник Я. Бабуняк) у Великій Британії: в Лондоні, Наттінгамі, Брадфорді, Манчестері, а також у Німеччині (Мюнхен), Франції, Польщі – це ті країни, в яких митці представляли слухачеві українську народну пісню, твори українських та зарубіжних класиків.

З особливою приємністю згадував співак нелегкі чотири поїздки в Іспанію (1994, 1995, 1996, 1997) у складі оперно-балетної трупи Львівського театру опери і балету ім. С. Крушельницької, де було представлено фрагменти опери Д. Доніцетті «Дон Паскуале». Володіючи блискучою технікою гри на фортепіано, В. Баб'як створював майстерний супровід оперному епізодові, який достойно заміняв оркестровий виклад, відображаючи насиченість фактури, динамічну напругу, глибину інтерпретації. Такі майстер-класи для ознайомлення учнівської та студентської молоді з музичними жанрами опери та балету з великим успіхом проходили у містах Віторія, Хіхон, Ов'єдо, Мурсія, Ла-Корунья, Сантьяго-де-Компостелла.

Спільна праця К. Сятецького з В. Баб'яком при підготовці партії тенора у «Реквіємі» Джузеппе Верді, стала знаковою у творчості митців. Склалася така ситуація, що К. Сятецький, отримавши запрошення виконати тенорову партію у цьому творі, повинен був за десять відведених для цього днів, освоїти з допомогою концертмейстера цю надто складну сольну партію. Отож, запросивши до праці В. Баб'яка, при його чудовій читці з аркуша, ця роль була вивчена та успішно виконана співаком у Львівській філармонії з видатною хоровою капелою ім. М. Глінки під керівництвом диригента, ректора Санкт-Петербурзької консерваторії В. Чернушенка, у рамках всесоюзного фестивалю мистецтв «Віртуози країни» (1989).

Незабутні враження у спогадах К. Сятецького про високий професійний рівень В. Баб'яка як концертмейстера залишило їхнє співробітництво над авангардним твором французького композитора українського походження Мар'яна Кузана «Шляхи повернення». Поема для тенора та симфонічного оркестру, яка звучить двадцять хвилин, була підготовлена до фестивалю «Музика українського зарубіжжя» (1991), що проходив у Львівській філармонії. Автор композиції М. Кузан, який прибув із Парижа і диригент симфонічного

оркестру Львівської філармонії Р. Филипчук були приємно здивовані рівнем підготовки та виконання цього складного твору, цікавої інтерпретації, чіткого відтворення музичного тексту. Практично ні композитор, ні диригент не мали ніяких застережень щодо трактування твору. Власне, це вказувало на великі потенційні можливості В. Баб'яка як концертмейстера, інтерпретатора маловідомих сучасних творів, адже саме під його супровід К. Сятецький вправляв і доводив до найвищої майстерності виконання партії.

Слід зазначити, що свої виняткові музичні здібності, Володимир Баб'як підтримував систематичною титанічною працею (по 4-6 годин в день). Щоб завжди зберігати високу виконавську форму, він постійно займався на інструменті, навіть перебуваючи на гастролях. Як пригадує К. Сятецький, в Іспанії В. Баб'як використовував кожну можливість вправляти на добротних інструментах, витягуючи кишеньковий формат збірника фортепіанних етюдів Ф. Шопена, які були для піаніста важливим матеріалом для відточення його майстерності [7, с. 150]. Бездоганна техніка, володіння високопрофесійними навиками супроводу, давали можливість виконавцеві-співакові чи інструменталісту вільно, глибоко інтерпретувати виконувані твори, з впевненістю створювати художній образ, відчуваючи повне взаєморозуміння соліста та концертмейстера.

Така об'ємна мистецька співпраця спричинила з'яву розгорненого вокального репертуару, значна частина якого, фортепіанні партії та супроводи, були опрацьовані, аранжовані чи створені В. Баб'яком. Частина пісенного репертуару К. Сятецького і В. Баб'яка увійшла до другого навчально-методичного посібника «Вокальні твори з репертуару Корнеля Сятецького в опрацюванні Володимира Баб'яка» в упорядкуванні співака з методичними порадами стосовно виконання кожного твору [1]. Серед запропонованих двадцяти двох пісенних зразків – композиції різних жанрів: духовно-патріотичні твори, стрілецькі, повстанські пісні, ліричні народні і авторські композиції. Відкриває збірку духовна пісня Д. Бортнянського «Під Твою милість» в опрацюванні для соліста В. Баб'яка. Наступні твори патріотичного спрямування, серед яких: відома пісня «Україно» Т. Петриценка, «Горнись до тебе, Україно» (сл. М. Бакая, муз. П. Дворського), а також три композиції митців із Львівщини – «Пісня

про Україну» (сл. І. Нижника, муз. З. Антонішака), «Вітчизно моя» (сл. В. Романюка, муз. Р. Никифоріва), «Тобі співаю, люба Верховино» (сл. і мел. П. Турянського). У цих творах В. Баб'як здійснив обробку чи аранжування фортепіанної партії, а до композиції «Тобі співаю, люба Верховино» створив власний супровід.

Другий розділ посібника містить добірку стрілецьких пісень, які були укладені для фортепіано Ярославом Ярославенком, а у цьому виданні подані у редакції В. Баб'яка: «Маєва нічка» (Л. Лепкий), «Готуй мені зброю» (Р. Купчинський), «Заквітчали дівчатонька» (Р. Купчинський), «Прощай дівчино» (Я. Ярославенко), «Засумуй, трембіто» (Р. Купчинський).

До навчально-методичного посібника ввійшли також і дві повстанські пісні: «Я сьогодні від вас від'їжджаю», до якої В. Баб'як скомпонував партію фортепіано та «Повстанська пісня куреня «сірих вовків» в аранжуванні Р. Сов'яка і В. Баб'яка.

Завершальний розділ посібника містить популярні ліричні авторські композиції («Ти – музика моя» (І. Манзюк, В. Єльчанінов), «Любове, прощай» (М. Панас), «О, соловію» (Я. Барнича), «Смерека» (Л. Якіма), а також українські народні пісні в записах митців із Дрогобича С. Стельмашука і Ю. Корчинського та в обробці В. Баб'яка («Прощаюсь, ангеле, з тобою», «Де місяць сходить», «По дорозі з Стебника», «Ой чий то кінь стоїть»), а до пісні «Тобі одній» (сл. і мел. П. Турянського) піаніст створив цікавий фортепіанний супровід [1].

В опрацьованих В. Баб'яком творах значного росту зазнала роль фортепіанного супроводу, що надає багате окреслення образу і нерідко доповнює зміст пісень. Впадає в око організація фортепіанної фактури подібно до оркестрової партитури, в якій вокальний голос трактовано як один з інструментальних тембрів. Варіантні перетворення початкових тематичних зворотів, особлива плинність гармонічного розвитку, використання затримань у розв'язанні нестійких гармоній, тривале очікування тоніки, розгорнені імпровізаційного характеру фортепіанні інтермедії спонукають до цементуючої функції фортепіанної партії.

У фортепіанних викладах В. Баб'яка інструмент володіє провідною роллю як інтонаційно-драматургічна лінія, оздоблюється склад-

ними віртуозно-піаністичними технічними прийомами і виконує супровідне, ансамблеве, сольне і звукозображальне завдання.

Висновки. Тривала, майже сорокарічна, творча співпраця славного співака Корнеля Сятецького та чудового музиканта-піаніста Володимира Баб'яка стала значним внеском у розвиток вокального мистецтва, пропагування народної пісні, класичних вокальних творів серед слухачів як в Україні, так і за її межами, а публікація цих творів та введення їх до педагогічно-концертного репертуару студентської молоді сприятиме розвитку українського вокального та фортепіанного виконавства і педагогіки й стане доброю підмогою у справі виховання молодого покоління музикантів та педагогів.

Список джерел і літератури

1. Вокальні твори з репертуару Корнеля Сятецького в опрацюванні Володимира Баб'яка : навчально-методичний посібник / Упор. К. Сятецький. Дрогобич: Посвіт, 2015. 120 с.
2. Москаль Л. Гастролі ансамблю «Юність». *Herald*. 1999. Ч. 22. С. 3.
3. Німилович О., Зимомря М. Митець вогнистої вдачі. Корнелю Сятецькому – 70! *Галицька зоря*. 2011. № 102–103. 24 вересня. С. 4.
4. Німилович О. Відгомін ювілею Корнеля Сятецького. *Музика*. 2017. № 3. С. 35–36.
5. Онуфрів М. До мистецтва крізь призму людських відносин. *Орав свій переліг. Йосип Гошуляк: від маминої пісні до вершин вокалістики* / Упор. М. Онуфрів. К.: Видавничий дім «Кисво-Могилянська академія». С. 11–64.
6. Пиц Б. Співак, педагог, організатор, керівник. *Солоспів*. 2011. № 5. Листопад-грудень. С. 10–12. URL: https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/015/10/Solospiv_05-2011.pdf
7. Сятецький К. Творча діяльність Володимира Баб'яка в контексті розвитку вокального мистецтва на Дрогобиччині. *Музична освіта України: Проблеми, теорії, методики, практики*. Матеріали VII Всеукраїнської науково-практичної конференції / Упор.: А. Душний, Б. Пиц. Дрогобич: Посвіт, 2014. С. 148–151.

Аделіна Єфіменко,

доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії музики

ЛНМА імені М. В. Лисенка (Україна),

професор філософського факультету

Українського Вільного Університету, Мюнхен (Німеччина)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4278-5016>

КАТЕРИНА КАСПЕР: ГОЛОС УКРАЇНСЬКОЇ ВЕНЕРИ

Стаття про українську співачку Катерину Каспер є однією зі складових проекту дослідження творчості українських співаків за кордоном. Співаки в Європі, що здобули початкову освіту і досвід навчання та музичної практики в Україні, творять і працюють на славу рідної національної професійної школи. Відомості про Катерину Каспер обмежуються в українському медіапросторі кількома інтерв'ю.

Ключові слова: *українські співаки за кордоном, творчість Катерини Каспер, оперний репертуар, сценічна географія.*

Adelina Yefimenko,

Doctor of Art Criticism, Professor at the Department at

the Mykola Lysenko National Music Academy, Lviv (Ukraine),

Chair holder at the Chair of Art Studies at the Faculty of Philosophy

at the Ukrainian Free University, Munich (Germany)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4278-5016>

KATERYNA KASPER: THE VOICE OF UKRAINIAN VENUS

The article about the Ukrainian singer Kateryna Kasper is one of the components of the project of researching the work of Ukrainian singers abroad. Singers in Europe who received their primary education and experience of study and musical practice in Ukraine create and work for the glory of their native national professional school. Information about Kateryna Kasper is limited to a few interviews in the Ukrainian media space. The purpose of the article is to fill in the information gap about the work of Ukrainian soprano Kateryna Kasper, who has been successfully working in the Frankfurt Opera Ensemble for 12 years in a row, travelling around the world and constantly expanding her repertoire.

Key words: *Ukrainian singers abroad, Kateryna Kasper's work, opera repertoire, stage geography.*

Постановка проблеми. Подорожі до різних європейських оперних театрів в якості музичного журналіста, оперного критика перетворилися на почесну місію збереження і промоції творчості українських митців. Безліч втрачених талантів, які виїхали за кордон на навчання або у пошуках реалізації та здобуття світової кар'єри, нестача інформації про українських співаків осторонь ренесансу сучасної української національної культури. Багато імен співвітчизників невідомі українському мистецькому середовищу. Проте можна впевнено стверджувати, що українські співаки в Європі, що здобули початкову освіту і досвід навчання та музичної практики в Україні, творять і працюють за кордоном на славу рідної національної професійної школи: у концертних залах, оперних театрах, на конкурсах і фестивалях світового рівня, де би вони не виступали. Одна з них – Катерина Каспер – українська Венера.

Аналіз досліджень. Досліджень про творчість Катерини Каспер обмаль. Відомості про українську співачку, яка пов'язала своє творче і особистісне життя з Франкфуртом, обмежуються в українському медіапросторі лише кількома інтерв'ю¹. Проте, у квітневому номері престижного німецького оперного журналу OPERNWELT Катерина Каспер – головна героїня рубрики «Портрети». Творчості і кар'єрним успіхи українки присвячена розгорнута стаття головного редактора журналу Юргена Оттена². На веб-сторінці співачки також є можливість ознайомитися із графіком виступів, рецензіями на оперні постановки відомих німецьких журналістів: «Стилістична багатогранність і автентичність виконання – ці два терміни сповна характеризують творчість українсько-німецької сопрано»³.

¹ Денис Тимошенко. «Мене знають за кордоном як українську співачку»: зірка Франкфуртської опери із Донецька про війну та довоєнне місто Радіо Свобода. 04 червня 2020. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/donbas-realiikateryna-kasper/30646778.html> Аделіна Єфіменко. «Катерина Каспер – українська Венера на світовій сцені». Збруч. 27.04.2024. URL: <https://zbruc.eu/node/118333>

² Jürgen Otten. Die Sehnsucht, im Moment zu sein. April 2024. S. 62-64. URL: <https://www.der-theaterverlag.de/opernwelt/aktuelles-heft/artikel/die-sehnsucht-im-moment-zu-sein/>

³ Офіційна Веб-сторінка сопрано Катерини Каспер: <http://katerynakasper.de/>

Мета статті. Заповнити одну з інформаційних прогалин про творчість українських співаків за кордоном, зокрема, ознайомити українських читачів і дослідників з творчістю української сопрано Катерини Каспер, яка протягом 12 років поспіль успішно працює в ансамблі Франкфуртської опери.

Виклад основного матеріалу. Виступи Катерини Каспер на сценах багатьох оперних театрів та фестивалів, серед яких фестивалі в Единбурзі, Брегенці, Бергені, Санкт-Маргаретені (Австрія), Рейнгау, Лос-Анджелесі, Монреалі захоплюють і залишаються в пам'яті як рідкісні моменти подиву і насолоди розкішним, гнучким, віртуозним співом. Відомий німецький журналіст Юрген Оттен, зачарований голосом Катерини Каспер, схопив найважливіший контраст у її співі і характері: «Коли вона співає, світ затамовує подих, коли вона думає про свою батьківщину, стає сумно»⁴.

Катерина Каспер навчалася у Донецькій музичній академії імені Прокоф'єва у Раїси Колесник, продовжила навчання у Едіт Вінс у Нюрнберзі і завершила курси у Хедвіг Фасбендер у Франкфурті, паралельно працюючи в оперній студії Франкфуртської опери (2012–2014). Пізніше співачка відвідувала майстер-курси Ілеани Котрубаш, Маргріт Хоніг та Тобіаса Трунігера. Дебют Катерини як учасниці Оперної студії відбувся у 2011 році в партії Лісової пташки у вагнерівському «Зігфріді» на сцені Франкфуртської опери. У 2014 році вона виграла Міжнародний конкурс вокалістів імені Мір'ям-Хелін у Гельсінкі. З цього часу і розпочалася зоряний шлях української співачки.

Незважаючи на те, що Катерина Каспер переважно виступає у Франкфуртській опері, її сценічна географія, її оперний репертуар необмежені. Співачка концертувала в програмах Паризької, Кельнської та Ельбської філармоній та у Королівському Фестивальному Холі з Лондонським філармонічним оркестром. Виступала на камерних сценах, оперних театрах, фестивалях. Серед них – фестивалі

⁴ Jürgen Otten. Die Sehnsucht, im Moment zu sein. April 2024. S. 62-64. URL: <https://www.der-theaterverlag.de/opernwelt/aktuelles-heft/artikel/die-sehnsucht-im-moment-zu-sein/>

⁴ Офіційна Веб-сторінка сопрано Катерини Каспер: <http://katerynakasper.de/>

в Единбурзі, Брегенці, Бергені, Санкт-Маргаретені (Австрія), Рейнгау, Лос-Анджелесі, Монреалі Дебюти в Берлінській Staatsoper в партії імператриці Аріани в опері Вівальді «Джустіно», європейське турне з оркестром В'Rock Orchestra під керівництвом Рене Якобса (René Jacobs) з партією Орасії в «Орфеї» Телемана, виступи в Оперному театрі Барселони та в Амстердамському концертному залі Concertgebouw. І завжди її творчі кроки супроводжувалися сенсаційним успіхом і захопленими відгуками преси. Турне Європою та Південною Кореєю вона присвятила виконанню «Страстей за Матвієм» Й.С. Баха у супроводі Фрайбурзького барокового оркестру під керівництвом Франческо Корті.

В операх західноєвропейських романтиків і пізніх романтиків репертуар Катерини Каспер включав такі партії як Фраскіта і Мікаела з «Кармен» Бізе, Марта з «Марти» Флотова, Нанетта з «Фальстафа» і Una voce dal cielo з «Дон Карлоса», Верді, Наяда з «Аріадни на Наксосі» і Софі з «Кавалера троянди» Штрауса, Гретель з «Гензель і Гретель» Гумпердінка.

Опери XX і XXI століть широко представлені в репертуарі української сопрано партіями Титанії («Сон літньої ночі» Б. Бріттена), Молодої жінки («Золотий дракон» Петера Етвеша) на фестивалі у Брегенці. Нагадаємо, що цю партію композитор у співпраці з Ensemble Modern спеціально створив для Катерини Каспер.

Спеціалізація співачки ефектно розгорталася в операх бароко і класицизму. Адже переважна кількість партій з репертуару Франкфуртської опери свідчить про велетенський досвід співачки перш за все у бароковому репертуарі (Аріана в «Джустіно» А. Вівальді, різні партії в операх Г. Ф. Генделя, А. Честі, Р. Кайзера). В Лос-Анджелеській опері Катерина Каспер співала партію Белінди в опері Персела «Дідона і Еней».

Як виявилось в ході дослідження, українська співачка зарекомендувала себе в Європі як одна з найяскравіших інтерпретаторок опер Генделя. З 2018 року Катерина Каспер постійно виступає в провідних ролях у генделівських операх, серед яких Ангеліка («Орландо»), Ромільда («Ксеркс»), Агілея («Teseo»), Белецца в ораторії «Il Trionfo del Tempo e del Disinganno» («Тріумф часу та розчарування») в Мангаймському театрі. Невипадково вона була запрошена

в Монреаль на роль Ачі в «Асі, Galatea e Polifemo» Г. Ф. Генделя. Виступи відбулися у 2024 році з оркестром «Аріон» під керівництвом Франческо Корті, а також у Базелі і Відні з Базельським камерним оркестром під керівництвом Рене Якобса з блискучим успіхом.

У 2018 вийшов дебютний альбом Катерини Каспер з романтичними піснями про дитячі ігри та казкові світи під назвою «O wüßt ich doch den Weg zurück...». У 2022 році з'явилися наступні диски з творами М. Вайнберга у виконанні Тріо Vivente, К. М. Вебера «Вільний стрілець» (з партією Енхен) з Фрайбурзьким бароковим оркестром під керівництвом Рене Якобса і пісенний німецький альбом «Ein süßes Deingedenken» з піснями Фанні та Фелікса Мендельсон. За цей альбом Катерина Каспер була номінована на премію Opus Klassik 2023 в категоріях «Співачка року» та «Найкращий запис камерної музики».

Камерний репертуар – важлива складова творчого розвитку української сопрано. Новий, нещодавно завершений камерний проєкт української співачки розпочався зі сольного виступу у замку Weißenbrunn разом із записом і випуском компакт-диску. Вражають відгуки преси: «Словами Гейне, музикою Шумана співачка наче виспівує свій біль: *Коли я чую звуки маленької пісеньки, яку колись співала моя кохана, мої груди хочуть розірватися від дикого пориву болю*»⁵. І наступне: «Дві речі створюють тонку градацію контрастів: звук фортепіано і звук голосу. Дмитро Аблогін (піаніст, партнер Катерини Каспер у цій програмі) видобуває свої ніжні арабески з фортепіано Pleyel 1836 року, і не чоловік, як це зазвичай буває, посиляє у світ любовний біль Генріха Гейне, геніально покладений на музику Роберта Шумана, інтенсивними тонами, які, здається, ширять у хмарах і пропікають душу, а жінка. Це та жінка, про яку ми ще багато почуємо»⁶.

⁵ Kateryna Kasper, Sopran & Dmitry Ablogin, Fortepiano. Dichterliebe. Werke von R. Schumann sowie Felix und Fanny Mendelssohn.

<https://schloss-weissenbrunn.de/programm/ablogin-und-kasper-16-04-23/>

⁶ Там само.

Високопоетична експресивна енергія поєднується у співі Катерини Каспер з міцною технікою, загартованою фіоритурами барокових партій. Катерина Каспер може заспівати чоловічу партію в ранній серенаті Г. Ф. Генделя «*Asi, Galatea e Polifemo*» у віденському акустично проблемному Музейному кварталі, альтернативному MusikTheater an der Wien, а через день після перельоту через Атлантичний океан вже вражати слухачів на оперній сцені в Монреалі.

Висновки. Про творчість української сопрано Катерини Каспер зарано підбивати підсумки, але доречно узагальнити результати її творчого пошуку, відштовхуючись від особливостей власного голосу, які Юргена Оттена підсумував у наступному: «Сопрано Катерини Каспер сповнене контрастів, її тембр схожий на оксамитовий і неначе впливає з лавоподібного ядра, що світиться, можливо, він навіть живе на цій крихітній «планеті» і черпає звідти свою енергію»⁷. Наше завдання – відвідувати вистави і концерти з участю Катерини Каспер, слідкувати за її творчими успіхами. Мені особисто вдалося охопити різний репертуар і послухати Катерину Каспер у партіях Ангеліки в «*Орlando фуріозо*» і Тіграна в «*Радамісто*» Г. Ф. Генделя. І нарешті останній досвід, який спонукав називати Катерину Каспер українською Венерою – її моцартівські партії. В. А. Моцарт – особлива сторінка її блискучої оперної кар'єри. Слідом за Паміною в «*Чарівній флейті*», Сюзанною у «*Весіллі Фігаро*», Церліною в «*Дон Жуані*» українська співачка була запрошена виконувати головну партію Венери у справжньому раритеті – маловідомій опері 15-річного Моцарта «*Асканіо в Альбі*». Про мою зустріч, за якою слідувало розгорнуте інтерв'ю навколо цієї неординарної постановки у Франкфурті, рекомендую поцікавитися читачам на сторінці онлайн-газети «Збруч»⁸. Дослідження творчості Катерини Каспер триває.

⁷ Jürgen Otten. Die Sehnsucht, im Moment zu sein. April 2024. S. 62-64. URL: <https://www.der-theaterverlag.de/opernwelt/aktuelles-heft/artikel/die-sehnsucht-im-moment-zu-sein/>

Веб-сторінка Катерини Каспер: <http://katerynakasper.de/>

⁸ Аделіна Єфіменко. «Катерина Каспер – українська Венера на світовій сцені». Збруч. 27.04.2024. URL: <https://zbruc.eu/node/118333>

Стаття в онлайн-газеті «Збруч»

Катерина Каспер – українська Венера на світовій сцені.
Аделіна Єфіменко



Катерина Каспер. Фото: © Andreas Kasper

«Стилістична багатогранність і автентичність виконання – ці два терміни характеризують творчість українсько-німецької сопрано», – читаємо на веб-сторінці Катерини Каспер, яка протягом 12 років поспіль успішно працює в ансамблі Франкфуртської опери.

Проте її виступи на сценах багатьох оперних театрів та фестивалів, серед яких фестивалі в Единбурзі, Брегенці, Бергені, Санкт-Маргаретені (Австрія), Рейнгау, Лос-Анджелесі, Монреалі захоплюють і залишаються в пам'яті як рідкісні моменти подиву розкішним, гнучким, віртуозним співом. Катерина Каспер навчалася у Донецькій музичній академії імені Прокоф'єва у Раїси Колесник, продовжила навчання у Едіт Вінс у Нюрнберзі і завершила навчання у Хедвіг Фасбендер у Франкфурті, паралельно працюючи в оперній студії Франкфуртської опери (2012–2014 рр.), та відвідуючи майстер-класи

Ілеани Котрубаш, Маргріт Гоніг та Тобіаса Трунігера. Дебют Катерини як учасниці Оперної студії на сцені Франкфуртської опери відбувся у 2011 році в партії Лісової пташки у вагнерівському «Зігфріді». 2014 року вона виграла Міжнародний конкурс вокалістів імені Мір'ям-Гелін у Гельсінкі. З цього часу і розпочався зоряний шлях української співачки.

Дебюти в Берлінській Staatsoper в партії імператриці Аріани в опері Вівальді «Джустіно», європейське турне з оркестром В'Рок Орchestra під керівництвом Рене Якобса (René Jacobs) з партією Орасії в «Орфеї» Телемана, виступи в Оперному театрі Барселони та в Амстердамському концертному залі Concertgebouw мали сенсаційний успіх і отримали захоплені відгуки преси.

Творча і особиста доля Катерини Каспер тісно пов'язана з Франкфуртом і Оперою, яка неодноразова була увінчана титулом кращого оперного театру року.

Турне Європою та Південною Кореєю зі «Страстями за Матвієм» Баха у супроводі Фрайбурзького барокового оркестру під керівництвом Франческо Корті – ще один з важливих ангажементів співачки. В операх західноєвропейських романтиків і пізніх романтиків вона також не новачок: в її репертуарі Фраскіта і Мікаела з «Кармен» Бізе, Марта з «Марти» Флотова, Нанетта з «Фальстафа» і Una voce dal cielo з «Дон Карлоса», Верді, Наяда з «Аріадни на Наксосі» і Софі з «Кавалера троянди» Штрауса, Гретель з «Гензель і Гретель» Гумпердінка. Опери XX і XXI століть представлені партіями Титанії («Сон літньої ночі») Бріттена, Молодої жінки («Золотий дракон») Петера Етвеша на фестивалі у Брегенці. Цю партію композитор спеціально створив для Катерини у співпраці з Ensemble Modern. Блискуча спеціалізація співачки ефектно розвивається в операх бароко і класицизму.

Очевидно, що найбільша кількість партій з репертуару Франкфуртської опери свідчать про неабиякий досвід співачки у бароковому репертуарі (Аріана в «Джустіно» Вівальді, різні партії в операх Генделя, Честі, Кайзера). В Лос-Анджелеській опері співала партію Белінди в опері Персела «Дідона і Еней». Не випадково саме українська співачка як одна з найвідоміших інтерпретаторок опер Генделя була запрошена в Монреаль на роль Ачі в генделівській

«Асі, Galatea e Polifemo» з оркестром «Аріон» під керівництвом Франческо Корті, а також у Базель і Відень з Базельським камерним оркестром під керівництвом Рене Якобса. З 2018 року Катерина Каспер постійно виступає в генделівських операх на провідних ролях: Ангеліка («Орландо»), Ромільда («Ксеркс»), Агілея («Teseo»), Белецца в ораторії «Il Trionfo del Tempo e del Disinganno» («Тріумф часу та розчарування») в Мангаймському театрі.

Катерина Каспер концертувала в програмах Паризької, Кельнської та Ельбської філармоній та у Королівському Фестивальному Холі з Лондонським філармонічним оркестром. У 2018 вийшов її дебютний альбом «O wüßt ich doch den Weg zurück...» з романтичними піснями про дитячі ігри та казкові світи. А у 2022 році з'явилися нові диски з творами Вайнберга у виконанні Trio Vivente, «Вільний стрілець» (у партії Енхен) Вебера з Фрайбурзьким бароковим оркестром під керівництвом Рене Якобса, і пісенний німецький альбом «Ein süßes Deingedenken» з піснями Фанні та Фелікса Мендельсон, з яким була номінована на Opus Klassik 2023 категоріях «Співачка року» та «Найкращий запис камерної музики».

Мені пощастило декілька разів слухати Катерину Каспер у партіях Ангеліки в «Орландо фуріозо» і Тіграна в «Радамісто» Генделя. Моцартівські партії – одна з окремих великих сторінок оперної кар'єри Катерини. Услід за Паміною в «Чарівній флейті», Сюзаною у «Весіллі Фігаро», Церліною в «Дон Жуані» українська співачка отримала запрошення виконувати головну партію Венери у мало-відомій опері 15-річного Моцарта «Асканіо в Альбі».



Катерина Каспер. Фото: ©Barbara Aumüller

Пропоную читачам післяпрем'єрну розмову з українською співачкою про раритетну постановку опери В. А. Моцарта «Асканіо в Альбі» у Франкфурті.

Аделіна Єфіменко: Чим зацікавив Вас цей наново відкритий Франкфуртською оперою раритет після Вашого досвіду виконавиці оперних партій зрілого Моцарта? Чи була для Вас партія Венери в юнацькій опері Моцарта емоційно і технічно легшою у порівнянні з його зрілими творами?

Катерина Каспер: Відкривати для себе нову оперу Моцарта дуже цікаво саме по собі. Щодо рівня складності музики Моцарта, можу сказати наступне. Існує стереотип, що співати Моцарта дуже «корисно», це є основою музичної та вокальної підготовки співака, що музика Моцарта – це фундамент, на якому треба будувати. Чим більше я співаю музику Моцарта, тим більше думаю, що я, можливо, завжди тлумачила це твердження неправильно. Раніше я вважала: якщо Моцарт – це все і вся, то це щось дуже базове, щось маленьке, щось початкове. Щось таке, що треба опанувати, перш ніж переходити до «великих речей». Тепер я визнаю, що співати музику Моцарта насправді нелегко. Вона, так би мовити, не для початківців. Хоча, звісно, це правильно, коли ти стикаєшся з його музикою на ранніх етапах навчання. З Моцартом ти розвиваєшся, зростаєш у своїх здібностях. Його музика справді дуже вимоглива, чи то в «простих», витончених, тендітних мелодіях, чи то у віртуозних колоратурних феєрверках. Для мене роль Венери не була ні легшою, ні складнішою, ніж інші партії, які я співала досі. Кожна з них по-своєму висуває високі вимоги до співачки. І взагалі, якщо ставити високі вимоги до виконання музики – це завжди нелегка робота.

Аделіна Єфіменко: Як відомо, «Асканіо в Альбі» – типовий твір «на замовлення». «Festa teatrale» присвячена історичній події – шлюбу ерцгерцога Фердинанда Австрійського і спадкоємиці чотирьох герцогств Марії Беатріче д'Есте, доньки герцога Моденського. Весільні торжества разом з прем'єрами двох опер (15-річного Моцарта і 72-річного Йоганна Адольфа Гассе) відбулися в Мілані в 1771 році. «Festa teatrale» юного Моцарта мала сенсаційний успіх і залишила у тіні оперу «Руджеро» маститого майстра. Незважаючи на успіх, спроба молодого Моцарта отримати місце придворного композитора

не увінчалася успіхом. Тягар провини за недооцінку юного генія лишився, однак, не справою ерцгерцога. Це рішення, як і всі інші, прийняла його авторитарна матір. Ваша роль Венери відтворює власне не стільки образ римської богині краси і любові, скільки є панданом особи Марії Терезії. Чи виникали через це акторські складності в процесі втілення такого амбівалентного образу Венери-Імператриці?

Катерина Каспер: Саме так, роль Венери – це, так би мовити, комплімент від Моцарта Марії Терезії. Богиня Венера алегорично уособлює правлячу імператрицю Марію Терезію. Це замовлення було для нього надто важливим, і він старанно та з ентузіазмом працював над твором, хоча умови та обставини були не найкращими. *Das Festspiel* на дві дії була створена всього за дванадцять днів. Неймовірно досягнення для 15-річного юнака. Ймовірно, він хотів і потребував догодити їй. Його батько Леопольд Моцарт вважав «безсмертною честю» те, що його синові дозволили написати оперу для весільних урочистостей ерцгерцога. Навіть Моцарт був залежним від сильних світу цього. Тому я тим більше можу уявити його розчарування, коли його не запросили як придворного композитора до Мілана. І ми знаємо з листів, як Марія Терезія писала про це синові. Ці слова не роблять їй честі в моїх очах: «Я не розумію, навіщо, і я не думаю, що вони потребують композитора або таких нікчемних людей... Вони не повинні обтяжувати себе такими нікчемними людьми». Такі митці – «як жебраки, до того ж у нього велика сім'я». Але Йоганн Адольф Гассе мав рацію. Прославлений композитор великодушно визнає: «Цей хлопець нас усіх відправить у забуття».

У нашій постановці режисерка Ніна Брацър (Nina Brazier) хотіла представити Венеру як сильну, рішучу, дуже впливову, лідерку, домінантну керівницю якоїсь компанії, справді як авторитарну особистість, яка також використовує свою надзвичайну владу для маніпулювання. Фізично для акторської гри мені потрібна була чітка, дещо негнучка, жорстка постава. Треба було підкреслити твердість і холодність. Ці характеристики мають мало спільного з музичним жестом Моцарта. Відтворити все це зовні фізично, водночас співаючи живу, яскраву, урочисту музику Моцарта, було справді непростим завданням.



*Kateryna Kasper (Venus) in „Ascanio in Alba“ im Bockenheimer Depot.
Foto: © Monika Rittershaus*

Аделіна Єфіменко: Шлюбна дипломатія Марії Терезії славетно відома. Достатньо згадати крилату фразу Імператриці: «Нехай інші воюють, а ти, щаслива Австріє, одружуйся!» («Kriege mögen andere führen, du, glückliches Österreich, heirate!`). Дотримуючись вмілої шлюбної політики дому Габсбургів, імператриця Марія Терезія видавала заміж молодших за 16 своїх дітей по всій Європі. Зрозуміло, що для святкування події одруження сина потрібний був алегоричний сюжет. В опері «Асканіо в Альбі» Асканіо уособлює ерцгерцога, Венера – правительку Марію Терезію, яка закликає Фердинанда побудувати нове місто і стати королем Альби. Цікаво, що макет міста Альба на сцені нагадує банківські вежі Франкфурта. Наречену Беатріче символізує пастушка Сільвія, яка лише має довести, що гідна стати вірною дружиною майбутнього короля. Типово ритуальним є фінал – священник Ачест веде двох наречених до вівтаря. Happy End! Чи не був такий сюжет надто простим і надуманим для Моцарта, який роком раніше створив шедевр – оперу «Мітрідат – цар Понтійський», що не поступається його зрілим операм?

Катерина Каспер: Я б теж дуже хотіла про це дізнатися. Але я можу тільки фантазувати з цього приводу. Звичайно, я б із задоволенням запитала самого Моцарта... Його описують як людину веселу і товариську. Мабуть, він був би не проти життєрадісності та щасливого фіналу. У будь-якому випадку, йому вдалося написати чудову музику, незважаючи на простоту сюжету. З його листів до сестри ми знаємо, що дорога до Мілана тривала вісім днів і була дуже важкою, і що він не мав багато тиші і спокою, щоб писати на місці (лібрето не надійшло до Зальцбурга, тому він дуже пізно приступив до роботи). Будинок, де живуть Моцарти, повний музикантів. Над ними грає скрипаль, по сусідству дають уроки співу, а з іншого боку займається гобоїст. «Das ist ein lustig komponieren! Es gibt einem viel Gedanken!» («Тут весело компонувати/складати музику! Тут є безліч ідей!») Припускаю, що Моцарт із задоволенням писав цей твір.

Аделіна Єфіменко: Музика опери розкішна і вражає віртуозністю, гнучкістю, елегантністю, мелодійною красою, часом демонстративною декоративністю хорової партії. Скільки в музиці «Асканіо» майбутнього Моцарта?

Катерина Каспер: В «Асканіо», безумовно, можна впізнати деякі музичні елементи, певні мелодійні звороти, гармонії або оркестрові фарби, які характерні для зрілого Моцарта і які можна знайти в його пізніх творах. Під час репетицій мене не полишало відчуття, що певні уривки мені щось музично нагадують. Наприклад, «Se vuol ballare» Фігаро, яке можна почути в хорі Асканіо, або мелодія арії графіні, або оркестровий супровід тріо хлопчиків з «Чарівної флейти»...

Аделіна Єфіменко: Очевидно, що така практика виведення на сцену алегорій і еквівалентних фігур була досить розповсюджена в практиці барокових вистав. В операх зрілого Моцарта очевидний пріоритет індивідуальних характерів, стосунків, зіткнень, відтворених в музичній драматургії, для якої вже не придатні барокові арії *da saro*. Однак режисер франкфуртської постановки Ніна Брацієр відкрила інші перспективи. Сценічний ритм постановки розкручується на кшталт політичного шоу, а фантастична сценографія (сцена-коло Крістофа Фішера) виконана у стилі *Science fiction*. Таке враження, що ми споглядаємо планету «Венера» у потужний телескоп і бачимо замість міфологічного гроту Венери зал парламенту,

конференц-зал, прийомний зал Венери-президентки з різними атрибутами влади: прапори, трибуна для проголошення промов. Німфи і грації, Фавн, пастухи і пастушки не танцюють, а поводяться поважно. Всі – в діловій уніформі, з діловими зачісками і імпозантною поставою. Різкий контраст між явним і удаваним відтворює свято кольорів: яскрава цитринова зала, замість традиційно сірих або чорно-білих костюмів – рожеві, сині, жовті. Єдине, що залишає дизайнер Генрієта Гюбшіан незайманим на далекій планеті «Венера» – біле весільне вбрання нареченої Сільвії. Як на Вашу думку, наскільки ця режисерська ідея симбіозу вигаданого і реального відтворила початковий задум опери Моцарта на лібрето відомого поета-сатирика того часу Паріні?

Катерина Каспер: Я не думаю, що сам Моцарт мав намір розмістити в цьому творі критику. Можливо, таку ідею мав Джузеппе Паріні, важливий діяч італійського Просвітництва. Він був відомий своєю соціальною критикою. Надмірне вихваляння богині Венери (тобто Марії Терезії) протягом усієї п'єси здається сьогодні занадто перебільшеним, але, можливо, саме так воно і виглядало на той час. І ця постановка, здається, підкреслює саме соціальні та політичні виміри п'єси й лише переносить їх на сучасну арену.

Аделіна Єфіменко: Очевидно, констеляцію конфлікту «матері-сина» Моцарт не мав бажання загострювати у цій опері. Трагічні підтексти як то перетворення любові на контроль і маніпуляцію аж ніяк не пасували до весільного свята. Але протиставлення авторитарної імператриці інфантилізму майбутнього правителя лежить на поверхні і відчутно в музиці, не зважаючи на абсолютну перевагу мажорних тональностей. Єдиний, хто страждає (але також в мажорі) для посилення ліричної лінії в опері – це наречена, що проходить випробування на вірність закону (*sic!* не любові, а обов'язку)! Перевага розуму над почуттям, обов'язку над свободою поряд з просвітницькою ідеєю твору – заснування нового міста та нової держави – типові для доби класицизму. Але в мене виникли паралелі Асканію з Енеєм який на місці зруйнованої Трої мусить заснувати нову Трою. Але для цього він зраджує кохання і покидає нещасну Дідону. Ціна нової Трої – зруйнований Карфаген. До речі, за грецькою міфологією Асканію є сином Енея і Креузи, отже Венера – його бабуся, а не

мати, але для оперного лібретиста ці нюанси другорядні). Чи виникали у Вас паралелі з іншими операми доби бароко чи класицизму з Вашого репертуару, які розвивають подібну тему переваги політичних інтересів над особистими?

Катерина Каспер: У багатьох барокових і класичних операх політичні інтриги, боротьба за владу та соціальна динаміка відіграють центральну роль, нерідко за рахунок особистих стосунків та емоцій. На цю тему контрастів перше, що спадає мені на думку, – це текст арії Аспазії з опери «*Mitridate, re di Ponto*», яку я дуже люблю співати: «*Al fiero contrasto / Resister non basto: / E strazia quest'alma / Dov'è ed amor*» («Перед жорстоким контрастом / Я не можу протистояти: / Душа розривається на частини між обов'язком і коханням»).

Паралелі Асканіо з Енеєм насправді дуже цікаві. Я не знаю, з якими ще операми можна порівняти «Асканіо». Пізніші опери Моцарта набагато складніші за змістом, але, безумовно, можна знайти певні подібності та паралелі, якщо їх досліджувати.

У «Милосерді Тита» політичний обов'язок та інтереси держави часто беруть гору над особистими почуттями. В «Чарівній флейті», наприклад, політична тема посідає важливе місце, особливо у зв'язку з випробуваннями, які повинні пройти Таміно і Паміна, щоб стати членами суспільства Храму Мудрості. Однак в опері також розглядаються такі теми, як чеснота, свобода і просвітництво, які обговорюються в політичному контексті.

У «Юлії Цезарі» Генделя особисті стосунки персонажів часто слугують інструментом у досягненні політичних цілей. «Радамісто» та «Ксеркс» – це також про політичні інтриги та боротьбу за владу. Однак сюжет тут також сильно зосереджений на особистих та емоційних переплетеннях персонажів.

Але, відверто кажучи, мене це менше цікавить. Це більш музико-знавча робота, моє ж завдання – втілити твір на сцені, донести в звуках та грі ідеї та емоції до слухачів якомога правдивіше і в багатьох вимірах.

Аделіна Єфіменко: Тоді питання до Ваших виконавських завдань. У лібрето «Асканіо в Альбі» послідовника Руссо Джузеппе Паріні Моцарта зацікавили перш за все ідеї Просвітництва, що відкривали дорогу для музичних експериментів, наприклад, герої

залишаються на сцені після арій, що розмикає музичні номери і посилює динаміку дії. Конфлікт відсутній, але Моцарт створює його музичними засобами. У непохитній стабільності виконання партії Венери Ви створили різкий контраст з музичними номерами наречених. Як суть цього контрасту реалізується музичними засобами?

Катерина Каспер: Я впевнена, що мені вдалося це досягнути лише завдяки звуковій мові Моцарта. Її слід підкреслювати, а не згладжувати. Його музичний діалог побудований на сильних контрастах. «Світлотінь» була однією з його найбільших сильних сторін і високохудожнім прийомом. Тональна мова Моцарта була відкинута консервативними естетамі свого часу через її брутальність», – пояснює Ніколаус Арнонкур у своїй книзі «Музичний діалог» (*Der musikalische Dialog*). Мені довелося деякий час шукати відповідне забарвлення для нашої Венери. Тому що я не можу і не хочу співати цю музику жорстко. Під час репетицій ми намагалися знайти спосіб, щоб Венера не звучала «занадто красиво». Це нелегко. Музика красива, урочиста, жива. Але деякі «інструменти» допомагають підкреслити суворість характеру нашої Венери: чітка дикція, чіткий початок звуку (*ein klarer Einsatz der Töne*), ясна, впевнена постава тіла і голосу, фізичний спокій, неначе зберігаючи холодну голову, водночас виконуючи божевільні колоратури дисципліновано і точно, так, ніби це не коштує зусиль.

Аделіна Єфіменко: Вокальні партії «Асканіо в Альбі» віртуозні і вкрай складні. У цьому аспекті 1771 рік фактично став переломним, оскільки після провалу «Руджери» Гассе епоха *opéra seria* остаточно завершилася. Наставала нова ера. Але чи знадобився Вам в ролі Венери Ваш попередній досвід з бароковими партіями? Які вплили барокового стилю і вокальної техніки Ви відзначали би в «Асканіо в Альбі», особливо у період штудіювання партитури?

Катерина Каспер: Досвід роботи з бароковими операми, безумовно, корисний при роботі над партіями Моцарта. Важливо розуміти, що Моцарт народився, коли Гендель був ще живий. Звичайно, стиль співу змінювався знову і знову, особливо в мистецтві орнаменталізації, але ж цілі співочі школи, сповнені традицій, не змінювалися так швидко. Співаки Моцарта не заспівали раптом інакше. Як це було характерним для епохи бароко, партії Моцарта (зокрема, Венери)

вимагали віртуозної вокальної техніки з використанням колоратури, трелей і широкого вокального діапазону. Барокова теорія афектів вплинула на виразність Моцарта і на те, як він зображав емоції у своїй музиці. І звичайно, його арії можна, а іноді треба (як у Венери) прикрашати орнаментами, щоб підкреслити особистий стиль співака, індивідуальну інтерпретацію, як це було прийнято в епоху бароко.

Аделіна Єфіменко: Які опери з репертуару бароко і класицизму, Генделя, Моцарта та інших композиторів, з тих, що Ви ще не виконували, неодмінно мрієте заспівати у майбутньому?

Катерина Каспер: О, їх багато. Я рідко співаю одну партію багато разів, натомість постійно вивчаю нові. Але найбільше захоплення в мене викликають складні ролі, які не тільки музично багатогранні, а й багатшарові за змістом або проходять розвиток у своєму оперному житті. Це найцікавіше. Я б хотіла створити всі великі жіночі партії Генделя. Альчіна, Роделінда, Клеопатра і так далі. Також є багато Моцарта, якого я ще не співала. Я з нетерпінням чекаю наступних проєктів, де заспіваю Донну Анну, Електру та Фйорділіджі. А перед тим, як співати Графиню, хочу багато разів втілити Сусанну, яку вже співала. Мені дуже подобається ця роль. Але мене не менше цікавить музика інших епох. Я сподіваюсь заспівати Бланш у «Діалогах кармеліток» Пуленка, Маршальшу в «Кавалері троянди» і Мелізанду Дебюссі. Цей список можу продовжувати нескінченно. Маю багато мрій.

Аделіна Єфіменко: Велика подяка, Катерино, за нашу розмову і за Вашу творчість. Подяка й нашим читачам, що дочитали наш великий текст до кінця. Отже, підсумуємо.

Підсумок 1. Як відомо, Марія Терезія нагородила Моцарта за роботу по-королівськи. Окрім гонорару, композитор отримав золотий, вшпаний діамантами годинник з портретом покровительки Марії Терезії. Тим не менше, для імператриці музика, як і все інше, зокрема Моцарт зі своєю оперою був не генієм, а лише засобом посилення політичних інтересів її держави. Моцарт, неодноразово переживши приниження від зверхньо-принизливих дарів можновладців, рано зрозумів, що свобода і місія вільного творця хоч і крихкі, але цінніші за життя.

Підсумок 2. Засилля влади, маніпуляція, зрада, боротьба політичних лідерів на шкоду державі і людям не змінилися з часів давніх імперій до сьогодні. Тоталітарні держави корумпують демократичних політиків. Мегаконцерни знищують малий капітал, природні ресурси. Можна насолоджуватися блискучою музикою ранньої опери Моцарта, але можна побачити в ній відображення кризи нашого суспільства і світової політики.

Розмову вела Аделіна Єфіменко

27.04.2024

Список джерел і літератури

1. Єфіменко Аделіна. «Катерина Каспер – українська Венера на світовій сцені». Збруч. 27.04.2024. URL: <https://zbruc.eu/node/118333>
 2. Офіційна Веб-сторінка сопрано Катерини Каспер:
<http://katerynakasper.de/>
 3. Тимошенко Денис. «Мене знають за кордоном як українську співачку»: зірка Франкфуртської опери із Донецька про війну та довоєнне місто. Радіо Свобода. 04 червня 2020.
URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/donbas-realii-kateryna-kasper/30646778.html>
 4. Jürgen Otten. Die Sehnsucht, im Moment zu sein. April 2024. S. 62–64.
URL: <https://www.der-theaterverlag.de/opernwelt/aktuelles-heft/artikel/die-sehnsucht-im-moment-zu-sein/>
 5. Kateryna Kasper, Sopran & Dmitry Ablogin, Fortepiano. Dichterliebe. Werke von R. Schumann sowie Felix und Fanny Mendelssohn.
<https://schloss-weissenbrunn.de/programm/ablogin-und-kasper-16-04-23/>
-

Лариса Кожушко
*старший викладач вищої категорії
Рава-Руської МШ ім. Євгенії Зарицької,
м. Рава-Руська (Україна)*

ДІЯЛЬНІСТЬ ГАЛИЦЬКОЇ ПІАНІСТКИ ГАЛІ ЛЕВИЦЬКОЇ В КАМЕРАЛІСТИЦІ ТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВІ

Галя Левицька увійшла в історію українського фортепіанного мистецтва як перша виконавиця та інтерпретаторка творів українських композиторів. Цю ж лінію презентації української фортепіанної музики продовжила її племінниця – Марія Крушельницька. Власне, цьогогоріч відзначаємо дві дати: 75 років від дня смерті Галі Левицької та 90 років від дня народження Марії Крушельницької.

Життєпис та праця Галі Левицької на концертній естраді, педагогічній, концертмейстерській та письменницькій ниві продовжили мистецькі традиції львівських корифеїв – Станіслава Людкевича і Василя Барвінського та заклали міцний підмурівок галицької фортепіанної школи.

Ключові слова: *Галя Левицька, галицька піаністка, ВМІ ім. М. В. Лисенка, львівська фортепіанна школа, Стрийська філія, тріо сестер Левицьких, Оксана Підгорська.*

Larysa Kozhushko,
*Senior Teacher of Higher Category
at Rava-Ruska Music School named after Yevhenia Zarytska,
Rava-Ruska (Ukraine)*

THE GALICIAN PIANIST HALA LEVITSKA – CHAMBER MUSICIAN AND PIANIST-ACCOMPANIST

Halia Levytska went down in the history of Ukrainian piano art as the first performer and interpreter of pieces created by Ukrainian composers. Her niece, Maria Krushelnyska, continued the same trend of presenting Ukrainian piano music. In fact, this year we have two memorable dates – the 75th anniversary since Halia Levytska's death as well as Maria Krushelnyska's 90th birthday anniversary.

Halia Levytska's life and work on the concert stage, as an educator, accompanist, and writer continued the artistic traditions of Lviv's cultural luminaries Stanislav Liudkevych and Vasyl Barvinsky and laid a solid foundation for the Galician piano school.

Key words: *Halia Levytska, Galician pianist, Mykola Lysenko Music Institute, Lviv Piano School, Stryi branch, Levytsky Sisters Trio, Oksana Pidhorska*

Постановка проблеми. Хвили часу щораз більше віддаляють від нас постаті культурних діячів, які творили та розвивали українське мистецтво. Наскільки часто ми згадуємо про них, чи достатньо цінуємо їхню працю? Згадуючи Галю Левицьку, намагаємося втримати її постать та діяльність у полі нашого зацікавлення розвитком галицької фортепіанної школи, віднайти дотичність інших митців до цього творчого процесу.

Аналіз досліджень та публікацій. Найбільш інформативною книгою про Галю Левицьку є книга спогадів її доньки – Лариси Крушельницької «Рубали ліс. Спогади галичанки» [3]. Уривки з цієї книги були розміщені у журналі «Дзвін» за 1990 р., зокрема у випуску № 5, стор. 118-131. Також відомості про Галю Левицьку знаходимо в книзі Ярослава Михальчишина «З музикою крізь життя» [5, с. 230; 5, с. 147-152]. Не оминули своєю увагою постать Галі Левицької львівські дослідниці Наталія Кашкадамова [2, с. 28], Галина Блажкевич та Тереса Старух [1, с. 103-109]. Згадку про неї знаходимо також у «Сторінках історії», виданої до 155-річчя заснування ЛНМА ім. М. Лисенка [6, с. 150].

Мета статті. Дана публікація покликана розповісти більш детально про Галю Левицьку як камералістку та концертмейстера, її досвід, творчі контакти із визначними українськими музикантами середини ХХ ст. – композиторами та виконавцями.

Виклад основного матеріалу. Галина Левицька народилася 23 січня 1901 р. у м. Порохнику [1, с. 103] у відомій галицькій родині Левицьких. Батько Лев Левицький – судовий радник, посол галицького сейму та австрійського парламенту [1, с. 104], мати Марія Левицька – фінансистка Українського жіночого комітету і Червоного Хреста у Відні [3, с. 142], мала родинні зв'язки з Анатолем Вахнянином та Станіславом Людкевичем [3, с. 143]. Тож не дивно,

що доньки Левицьких мали чудові музичні дані, які передалися їм по материнській лінії.



*Галя Левицька,
фото 1930-х років
(всі фотографії
з архіву музею
Соломії
Крушельницької)*

Початково гри на фортепіано Галю навчала мама, пізніше продовжила навчання у віденській Академії музики в класі Є. Лялевича, концертний курс у П. Вайнгартена (1916-20 рр.) [2, с. 27] та удосконалення майстерності на курсах Егона Петрі (1929-32 рр.) [1, с. 104].

Дебютувала Г. Левицька у 1922 році у Віденському Концертхаузі з об'ємною класичною програмою [2, с. 28], зібравши схвальні відгуки віденської преси – Wiener Morgenblatt та Neue freie Presse [1, с. 106]. Цей гучний успіх Галі Левицької спонукав її до нових творчих пошуків. Вона ставить собі за мету пропагувати музику українських композиторів. Таким чином, протягом двох десятиріч років першої половини ХХ ст. відбуваються прем'єри низки фортепіанних творів В. Барвінського, М. Колесси, З. Лиська, Р. Сімовича, Н. Нижанківського, А. Рудницького, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, В. Косенка та ін. [2, с. 28].



*Квиток
на дебютний виступ
Галі Левицької
16 листопада 1922 р.
Віденський
Концертхауз,
малий зал*

Втім, Галя Левицька не обмежувала себе виступами на сцені лише як солістка. Вона багато виступала з іншими виконавцями як концертмейстер, ансамблістка, а також у складі «тріо сестер Левицьких», ініціаторкою створення якого була їхня мати Марія Левицька [3, с. 143]. Саме тому молодшу сестру Стефанію свого часу було вирішено навчати грі на скрипці, а середущу Марію – на віолончелі. Перший виступ тріо сестер Левицьких відбувся у 1931 р. [6, с. 150], а далі була широка концертна діяльність містами Галичини, зокрема: Львів, Дрогобич, Сколе, Золочів, а також виступи у передачах Львівського радіо [1, с. 108; 6, с. 150].



Родина Левицьких, фото 1920-х років

Репетиції проводилися в батьківському домі [3, с. 144] у Львові на вул. Мурарській, № 64 (сучасна Єфремова) [3, с. 130]. Як згадувала донька Галини Левицької – Лариса: «наше помешкання перетворювалося на музучилище. Майже кожного вечора в маминій кімнаті відбувалися “проби” (репетиції)» [3, с. 144].

Окрім того, Галя виступала окремо в дуеті зі своєю сестрою Стефою. Зокрема, збереглася афіша виступу сестер 10 березня 1927 р. у залі Народного Дому в Стрию. Захід присвячувався 100-річчю від дня смерті Людвіга ван Бетговена та був організований Музичним Товариством ім. М. Лисенка в Стрию [3].

Галю Левицьку охоче запрошували до співпраці інші музиканти. Вона виступала як концертмейстер разом зі співаками Михайлом Голинським, Одаркою Бандрівською, Марією Сабат-Свірською [4]. На одному з концертів Соломії Крушельницької виступала разом зі скрипалем В. Стеценком. Також брала участь як камералістка в складі тріо разом зі скрипалем І. Гольфельд (або ж із Р. Криштальським) та віолончелістом П. Пшеничкою [5, с. 150].

Старанням стрийських українських товариств
відбудеться
в середу 6 квітня 1927 в залі „Народного Дому“ в Стрию
в 66-ті роковини смерті
ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
СВЯТОЧНИЙ
КОНЦЕРТ

при ласкавій співучасті Вп. :
п. Одарки Бандрівської, п. Др. Дм. Донцова
п. Галі Левицької, п. Т. А. Крушельницького

ПРОГРАМА:

I.	
Людвиг Шопен - хор жіночий	
1. Святочна промова - Др. Дм. Донцов	
2. а) Шевченко - Стеценко „Сон“	хор жіночий
б) Ой пам'яті гусоньки, нар. пісня арр. Е. Форестина	
3. Петро Чайковський - Квартет D-moll	
4. Шопенко - Лисенко	
а) На горі до козо бую	Сольо сопран. п. Бандрівська
б) Мені однаково	
в) Ой стрічка до стрічки	
II.	
Шевченко - Вербовавич „Очи горіть“ - хор мужський	
6. а) Баринський - „Ліси“	Форестина, сольо п. Галя Левицька
б) Літ „Маєна“	
7. Шопенко - Терещук - фортепіано в супроводі фортеп. п. І. А. Крушельницького	
8. Шевченко - Лисенко „Кавказ“ (II частина - Молитва) хор жіночий в супров. фортеп.	

Директор хору жіночого Вп. п. проф. Е. Форестина, хору мужського Вп. п. А. Гробоцький,
фортепіанний акомпанюючий Вп. п. Др. Терещук

Початок о годині 8 вечер.

Білетів вступу в ціні 3-1 зл. до набути в Мар. Базарі, в день Концерту від год. 6 вечер при кассі.

Друк А. Радзівил - 1927 р. 11/11

Афіша концерту в Стрию з участю Галі Левицької, 1927 р.

Цікаво, що в часі перебування у Німеччині в містечку Швенінген (червень 1945 р.), Галя Левицька організовувала сольні концерти та брала участь у концертах як концертмейстер разом з іншими музикантами – угорцем Імре Очкай (скрипка) та німцем Францом Ешле (баритон). Це тріо, разом з ініціатором проєкту естонським актором Гіль Кубо, гастролювали південними містами Німеччини у французькій зоні окупації, де виступали перед військовими (французами) [3, с. 216–219].

Повернувшись до Львова у 1945 році, Галя Левицька влаштувалась на роботу у Львівську консерваторію [6, с. 215]. Вона була першою жінкою-професором [6, с. 224], а її педагогічна діяльність була не менш новаторською, ніж концертна діяльність. Вона виховувала в студентів бажання бути на вістрі сучасності та постійно перебувати в полі новітньої фортепіанної музики. Тож у її класі грали не лише класичну музику, а й твори Шенберга, Гіндеміта, Берга тощо [1, с. 110]. Пам'ятаємо також про те, що у 1926–32 рр. Галя Левицька була викладачкою та директором Стрийської філії ВМІ ім. М. Лисенка [1, с. 108], ціле десятиліття (1929–39 рр.) працювала викладачкою у ВМІ ім. М. Лисенка у Львові [1, с. 109], а у 1939–40 рр. була директором музичної школи при консерваторії [1, с. 109], пізніше – викладачкою.

Галина Левицька є авторкою методичних розробок з питань виконавства, зокрема написала працю «Основні принципи педалізації» [1, с. 111], та книги «Микола Лисенко: біографія у 15 новелах» (під псевдонімом Оксана Підгорська) [5, с. 151].

У її класі навчалися Марта Кравців-Барабаш [6, с. 215], Олег Криштальський, Юрій Новодворський, Оксана Шпот [1, с. 109], М. Філяр [6, с. 215].

У 1949 році відбувся останній концерт Галі Левицької. Того ж року вона відійшла у засвіти (13 липня 1949 р.) [5, с. 151].

Висновки. Завдяки високому професіоналізму та відданості справі Галі Левицькій вдалося утвердити на естраді ХХ ст. найкращі зразки української інструментальної та камерної музики. Як педагог, Галина Левицька виховала цілу плеяду талановитих піаністів, які гідно продовжили справу своєї викладачки у пропаганді українського фортепіанного мистецтва.

Список джерел і літератури

1. Блажкевич Г., Старух Т. Правда і міфи про львівських піаністів – основоположників фортепіанної школи. Львів: Сполом, 2002. 226 с.
 2. Кашкадамова Н. Фортеп'янне мистецтво у Львові. Тернопіль: СМП «Астон», 2001. 400 с.
 3. Крушельницька Л. Рубали ліс. Спогади галичанки. Львів: Астролябія, 2008. 352 с., 32 с. іл.
 4. Мисько-Пасічник Р. Е. Левицька Галя. *Енциклопедія Сучасної України* [Електронний ресурс] / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. К.: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2016.
Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-53722> (дата останнього звернення 10.07.24).
 5. Михальчишин Я. З музикою крізь життя. Львів: Каменяр, 1992. 232 с.
 6. Сторінки історії Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. 2-ге вид., доповнене. Львів: Сполом, 2008. 352 с.
-

Марія Макара,

*доцент кафедри концертмейстерства
ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів (Україна)*

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0008-9837>

**ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧІСТЬ
СОЛІСТІВ КАФЕДРИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА
ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ
ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА
(1972–2022)**

У статті окреслено творчі досягнення солістів-ілюстраторів кафедри: вокалістів та інструменталістів. Зазначено про їхню значну і важливу роль для студентів у репетиційній роботі в концертмейстерському класі та у практичній підготовці студентів до концертного виступу.

Ключові слова: концертмейстер, соліст-вокаліст, сопрано, мецо-сопрано, тенор, бас-баритон, соліст-інструменталіст, концертний репертуар, програми, навчальний процес.

Maria Makara,

*Associate Professor of the Department of Concertmastering
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv (Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0008-9837>

**PERFORMING CREATIVITY OF THE SOLOISTS OF
THE CONCERTMASTER DEPARTMENT OF
THE LYSENKO NATIONAL MUSIC ACADEMY OF LVIV
(1972–2022)**

The article outlines the creative achievements of the department's soloists-illustrators: vocalists and instrumentalists. Their significant and important role for students in the rehearsal work in the concertmaster's class and in the practical preparation of students for a concert performance and during a concert performance is noted.

Key words: concertmaster, solo vocalist, soprano, mezzo-soprano, tenor, bass-baritone, solo instrumentalist, concert repertoire, programs, educational process.

Мета статті: окреслити творчі портрети солістів-ілюстраторів кафедри з метою введення їхніх імен в науковий обіг.

Кафедра концертмейстерства, як самостійний підрозділ, була створена у 1972 році. «Таке відокремлення класу концертмейстерства було зумовлене зростаючою потребою у спеціалістах цього фаху та важливістю підготовки високопрофесійних для практичної роботи» [3, с. 247].

Постановка проблеми. Основним завданням у роботі концертмейстерського класу є виховання у студента-піаніста професійного та творчого відношення до вивчення та виконання фортепіанної партії у відповідності з принципами ансамблевої гри, розуміння ролі піаніста, розвитку практичних навиків, необхідних для концертмейстерської роботи у всіх її видах. Тому так важливо для студента поряд з досвідченими і влучними порадами викладача отримати фахову та якісну ілюстрацію музичного матеріалу від солістів.

Виклад основного матеріалу. Поряд з вивченням в класі ряду вокальних, інструментальних та хорових творів програмою передбачається щосеместрове виконання певного обсягу творів із солістами. Для цього на кафедрі запрошувались солісти-вокалісти та інструменталісти з оперного театру, філармонії, випускники консерваторії. Переважно вони працювали за сумісництвом. «Ця посада і по сьогоднішній день називається „концертмейстер”, або „провідний концертмейстер” з відповідною оплатою та навантаженням» [2, с. 121]. Їх досвід, високий професійний рівень, відданість роботі та об’єм репертуару успішно сприяли розвитку практичних виконавських концертмейстерських навиків у студентів.

Співаки та інструменталісти подавали свій репертуар для вивчення студентами різних курсів, який постійно розширювався в процесі роботи, також вони брали участь в концертах викладачів та студентів кафедри, державних іспитах, академконцертах. Слід зауважити, що в цей час обов’язковими були щорічні творчі звіти викладачів кафедри, в яких постійно виступали солісти-концертмейстери з новими творами, програмами.

На пам’ять приходять імена багаторічних солістів-співаків: «О. Копніної, В. Дубініної, М. Процев’ят (заслуженої артистки України), О. Степанова, О. Чібісова, О. Ленишин (лауреатки конкурсу

С. Крушельницької), В. Пономаренка, Л. Даренської (лауреатки республіканського конкурсу); солістів львівської опери: Г. Кузовкова (народного артиста УРСР), Н. Романюк (заслуженої артистки України), К. Голубничого, Н. Мельник, Т. Поліщук, М. Шумкової; солістів філармонії: Л. Дороніної (заслуженої артистки УРСР), К. Чернет, Є. Романюка, Н. Руденко, Г. Дубенської, Л. Дашич, В. Понайди (заслуженого артиста України), а також В. Горелікова, Н. Козятинської, А. Тюппи, М. Коснійчук, О. Федини, Г. Хастян, О. Кровицької, В. Чібісова; інструменталістів: М. Вайцнера, Р. Брицького, О. Андрейко, Г. Алмаші, О. Ленишин, С. Канчалаби-Швайковської, І. Онишко, М. Крижанівського, Є. Білецького, О. Яремій» [4, с. 257].

Дехто з них змінили місце проживання, роботу, багато відійшло у вічність. Відомості про їх репертуар можна знайти в окремих поданих ними списках, програмах державних іспитів, що збереглися за 1982–1996 роки. Окремі світлини афіш за участі викладачів та студентів нагадують про їх участь в концертному житті кафедри.

Марія Процев'ят (1936-2023) – сопрано, заслужена артистка України. Навчалась в класі О. Бандрівської. З 1963 року працювала у Львівській державній консерваторії на кафедрі камерного ансамблю та концертмейстерства, згодом у Львівському музично-педагогічному училищі ім. Ф. Колесси та ЛНМА ім. М. Лисенка. Концертну діяльність як солістка розпочала з 1965 року. Мала записи на радіо та телебаченні. Багато років виступала з творчими звітами разом з Я. Матюхою. «Неабияку увагу наш дует присвячував галицьким композиторам. У час тоталітаризму їхні імена замовчували і дуже рідко та вибірково вносили у програми студентів консерваторії» [8, с. 26]. В концертах цього дуету виконувались романси М. Лисенка на слова Т. Шевченка, твори М. Вербицького, В. Матюка, О. Нижанківського, Я. Лопатинського, Д. Січинського, С. Людкевича, В. Барвінського, А. Кос-Анатольського, М. Колесси, Д. Задора, В. Флиса, Б. Фільц, І. Майчика, а також цикли: «Пісні подорожуючого підмайстра» Г. Малера, «Мелодії» П. Гайдамаки, «Енгармонійне» Л. Дичко. Як солістка виконала сопранові партії у великих музичних формах: «Магніфікат», «Меса сі мінор» Й. Баха, «Урочиста меса» Л. Бетховена, концертах Д. Бортнянського, «Реквіємах» В. А. Моцарта, Дж. Верді, Л. Керубіні, «Stabat mater» Дж. Перголезі,

А. Дворжака, кантаті «Радуйся, ниво неполитая» М. Лисенка. Співпрацювала з провідними диригентами: М. Колессою, Г. Верьовкою, Ю. Луцівим, Є. Вахняком» [4, с. 66-67].

Ряд оперних арій, романсів українських та зарубіжних композиторів Марія Процев'ят вивчала та виконувала зі студентами в класі концертмейстерства. Я мала нагоду пізнати її репертуар та виконавську майстерність під час навчання в класі доцента Т. Лаголи. М. Процев'ят виконувала мою державну програму з концертмейстерського класу (арії К. Дебюссі, Ю. Мейтуса, романси Р. Штрауса, М. Колесси, В. Матюка).

Клавдія Чернет – мецо-сопрано. Приїхала до Львова з Донецька. Навчалась вокалу спочатку в класі С. Крушельницької, закінчувала навчання в класі її племінниці доцента О. Бандрівської. Деякий час працювала у Львівському театрі опери та балету ім. І. Франка, згодом стала солісткою Львівської філармонії (1960-1977 рр.). У 1976-1993 роках працювала на кафедрі концертмейстерства Львівської консерваторії. Клавдія Анатоліївна володіла чудовим голосом з великим діапазоном, професійним відчуттям стилю, гнучкістю в ансамблі, вміла захопити своєю артистичною харизмою. Мала в своєму творчому доробку обширний репертуар з відомих, знакових мецо-сопранових арій, численних романсів композиторів різних стилів та епох, який постійно розширювала.

Її репертуар можна прослідкувати в програмах державних іспитів з концертмейстерського класу, які збереглися в архіві Тетяни Лаголи. Це арії з кантат Й. С. Баха, опер В. А. Моцарта, Дж. Верді, П. Масканьї, Ж. Массне, К. Сен-Санса, П. Чайковського, Р. Щедріна, К. Данькевича, численні романси українських та зарубіжних композиторів. Брала участь в концертах викладачів та студентів кафедри.

В кафедральних афішах знаходимо ім'я Клавдії Чернет у концертах з творів Р. Шумана (з Я. Матюхою), Г. Вольфа, К. Шимановського (з Н. Бабинцем), С. Прокоф'єва, В. Гавриліна, творів французьких композиторів з викладачами кафедри. К. Чернет разом із Я. Матюхою виконували твори Г. Вольфа в Єреванській консерваторії, де Я. Матюха проходила стажування. Велику підтримку надала К. Чернет професору Т. Молчановій, виконавши обширну

програму з арій та романсів при її вступі до аспірантури Київської консерваторії імені П. Чайковського. Об'ємний репертуар К. Чернет за 20 років роботи на кафедрі концертмейстерства збагатив студентів-піаністів знаннями вокальної літератури, професійними навиками, необхідними для концертмейстера.

Олег Чібісов – баритон, провідний концертмейстер, один із «корифеїв» кафедри. Його стаж роботи складає 20 років (1972–1992). Навчався у Львівському політехнічному інституті, за фахом інженер-механік. Був учасником художньої самодіяльності інституту. Закінчив вокальний відділ Музично-педагогічної академії імені Гнесіних у Москві в класі П. Норцова.

Т. Лагола написала в характеристиці Олегові Чібісову: «Співак високої культури та рівня виконання» [1]. Представляв Львівську консерваторію на республіканських конференціях м. Донецьк 1989 р., м. Одеса 1990 р., виконуючи цикли Р. Шумана («Любов поета», «Круг пісень») та Ф. Шуберта («Зимовий шлях») із студентом П. Сухоцьким. У травні 1990 р. виступив із студентом М. Віслянським в концерті з творів П. Чайковського. Протягом 1990–91 рр. співак виступив із сольними концертами з творів Ф. Пуленка, С. Свірідова, С. Прокоф'єва. Відмінну роботу показував О. Чібісов при виконанні державних програм випускників. Виступи соліста отримували схвальну оцінку голів державних комісій.

Брав участь як соліст у багатьох концертних програмах викладачів та студентів. Цей перелік доповнюють виступи в творчих звітах викладачів, студентів та концертмейстерів кафедри: Т. Лаголи («У сузір'ї республік»), З. Максименко («Торкнись рукою струни лютні», Романси С. Танєєва, В. Гавриліна «Німецький зошит»), Н. Бабинець (Концерти з творів Й. Брамса, Ф. Пуленка, Р. Шумана «Любов поета», «Круг пісень»), О. Бонковської (Ф. Шуберт «Зимовий шлях»). Вперше в Україні у творчому тандемі з піаністкою А. Станько прозвучали цикли Г. Малєра «Пісні мандрівного підмайстра», «Чарівний ріг хлопчика», «Пісні про померлих дітей».

Репертуарний список співака містить понад 200 найменувань. Серед них найбільш складні баритонові арії Г.Ф. Генделя, Й. Гайдна, А. Вівальді, В.А. Моцарта, Дж. Россіні, Дж. Верді, Р. Леонкавалло, Р. Вагнера, Ж. Бізе, О. Бородіна, П. Чайковського, С. Рахманінова,

М. Римського-Корсакова, А. Рубінштейна, М. Лисенка, К. Данькевича, Ю. Мейтуса, великий обсяг романсів, циклів європейських та українських композиторів. Як соліст О. Чібісов був надзвичайно вимогливим до себе. Студентів захоплював своїм голосом, стабільно професійним виконанням творів, доброзичливістю та відповідальністю. Вмів спрямовувати в професійному руслі вивчення та виконання студентами вокальних творів.

Любов Дороніна – ліричне сопрано, заслужена артистка УРСР. Навчалася у Львівської консерваторії в класі доцента О. Бандрівської. Після закінчення навчання багато років працювала солісткою Львівської філармонії, згодом перейшла на основну роботу до Львівської консерваторії солістом-концертмейстером кафедри концертмейстерства (1974–1979), згодом викладала камерний спів на кафедрі академічного співу (1978–1994). Добра вокальна школа О. Бандрівської, за словами Л. Дороніної, забезпечила їй творче довголіття.

Репертуар солістки включав ліричні сопранові арії Й.С. Баха, Д. Скарлатті, В.А. Моцарта, Х.В. Глюка, Дж. Пуччіні, Б. Сметани, П. Чайковського, М. Лисенка, А. Вахнянина, ряд романсів зарубіжних композиторів. В програмі – романси українських композиторів М. Лисенка, Б. Лятошинського, С. Людкевича, В. Косенка, Ю. Мейтуса, Ф. Надененка, М. Жербіна, П. Майбороди, А. Кос-Анатольського.

Костянтин Голубничий – ліричний тенор, вихованець Харківської консерваторії, дебютував у Харківському оперному театрі. Багаторічний соліст Львівського оперного театру опери та балету імені І.Франка. Його основні ролі: Ленський в опері «Євгеній Онегін», Альфред, в опері «Травіата», Герцог в опері «Ріголетто», Ликов, Бомелій в «Царевій нареченій», Фауст в однойменній опері, Андрій в «Запорожці за Дунаєм», Петро в «Наталці Полтавці» [3, с. 318]. К. Голубничий відзначався своєю доброю вокальною школою, яку зберіг на довгі роки праці в оперному театрі та консерваторії. Він мав професійне відчуття стилю в камерному виконавстві. В його репертуарі були арії та романси європейських та українських композиторів. Відзначався почуттям відповідальності та оптимізмом, на заняттях створював невимушену, творчу атмосферу.

Георгій Кузовков – баритон, провідний соліст опери, заслужений артист УРСР. «Пройшов складний шлях становлення від робітника, учасника самодіяльності, музичного училища, Львівської консерваторії до провідного соліста оперного театру. Створив ряд яскравих та цікавих образів: Ріголетто в однойменній опері, Жермон в опері «Травіата», Родріго в «Дон Карлосі», Фігаро в «Севільському цирульнику», Ескамільо в «Кармен», Грязной в «Царевій нареченій», Микола в «Наталці Полтавці». Репертуар Г. Кузовкова містив ряд романсів українських та зарубіжних композиторів, обробок народних пісень. Його виступи на академконцертах, державних екзаменах вирізнялися творчим виконанням та високою професійністю співака-соліста.

Яскраві солісти оперного театру К. Голубничий та Г. Кузовков постійно розширювали свій репертуар камерними творами, виступаючи в концертах на радіо та телебаченні.

Ніна Руденко – лірико-колоратурне сопрано, випускниця Львівської консерваторії, клас доцента Т. Карпатської. За час навчання виконала в оперній студії консерваторії такі головні партії, як Марфа в опері «Царева наречена» М. Римського-Корсакова, Тетяна в опері П. Чайковського «Євгеній Онегін», Зося в опері А. Кос-Анатольського «Заграва». Понад 20 років працювала солісткою Львівської філармонії, виступала з оркестром та диригентами І. Паїним, Д. Пелехатим, В. Джорданією, І. Юзюком. Виконувала сольні програми з органістом С. Дайчем в Органному залі, ансамблем віолончелістів, інструментальним тріо та піаністками О. Владиславською, З. Максименко, Я. Матюхою. В супроводі симфонічного оркестру виконала під орудою Р. Филипчука моно-оперу В. Губаренка «Ніжність» (вперше українською мовою).

Одночасно з роботою у філармонії Н. Руденко стала працювати на кафедрі концертмейстерства. Спочатку сумісником, а згодом перейшла на основну роботу, яка тривала 57 років! Слід зауважити, що за час роботи на кафедрі концертмейстерства співачка значно збагатила свій репертуар аріями, романсами різних стилів, охоче вивчала нові твори, із зацікавленістю завжди відгукувалась на пропозиції щодо програм студентів. В її виконавському списку є арії з опер Дж. Перголезі, Д. Скарлатті, А. Вівальді, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя,

К. В. Глюка, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ш. Гуно, Ж. Бізе, Р. Леонавалло, Дж. Пуччіні, О. Даргомижського, М. Римського-Корсакова, С. Рахманінова, В. Кирейка, Г. Майбороди, А. Кос-Анатольського.

Виконано багато романсів західно-європейських композиторів: Е. Гріга, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Вольфа, Ф. Ліста, Л. Деліба, Ф. Пуленка, К. Сен-Санса, А. Дюпарка, Р. Штрауса, Г. Малера, К. Дебюссі, С. Барбера; українських композиторів: М. Лисенка, К. Стеценка, С. Людкевича, В. Косенка, Ф. Надененка, М. Дремлюги, М. Жербіна, Л. Дичко, М. Колесси, Б. Фільц, В. Флиса, О. Козаренка. Слід зауважити, що Ніна Руденко була дуже доброзичливою до студентів, завжди вболівала за них, могла окремо додатково займатися, підтримувала контакти з ними після закінчення їхнього навчання. Довгі роки була незмінним проформом кафедри.

За час роботи на кафедрі концертмейстерства в моєму класі працювали вокалісти О. Чібісов, Л. Дороніна, Н. Руденко, Є. Романюк, О. Кровицька, Г. Дубенськова, М. Шумкова, В. Понайда, В. Чібісов; інструменталісти І. Онишко, Р. Брицький, С. Канчалаба, М. Менцінський, М. Крижанівський, Є. Білецький. Всі були та є цікавими особистостями. Кожен з них прийшов зі своїми професійними та творчими здобутками, що сприяли розвитку в студентів відчуття ансамблю, розуміння стилевих особливостей творів, вокального та інструментального виконавства.

Василь Понайда – тенор, випускник Львівської консерваторії, клас професора О. Врабеля, лауреат міжнародного конкурсу А. Дворжака, заслужений артист України, деякий час працював солістом Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької, соліст Львівської філармонії, учасник вокального тріо «Tenors Bel’Canto». Багато гастролює в Україні та за її межами.

В моєму класі працював майже десять років. За час роботи на кафедрі він виконав арії з кантат та опер Г.Ф. Генделя, Й.С. Баха, Й. Гайдна, А. Вівальді, В. А. Моцарта, Дж. Россіні, Ш. Гуно, Ж.Бізе, Дж. Пуччіні, Дж. Верді, Д. Бортнянського, П. Чайковського, О. Даргомижського, А. Аркаса, К. Данькевича, Ю. Мейтуса. Обширним є його романсовий репертуар, а саме твори Ф. Шуберта, Р. Штрауса, Г. Форе, А. Дворжака, К. Дебюссі. Значне місце в його репертуарі

посідають твори українських композиторів: М. Лисенка, Д. Січинського, С. Людкевича, В. Барвінського, М. Колесси, В. Косенка, М. Дремлюги, М. Скорика, Ф. Надененка, А. Кос-Анатольського, І. Соневицького, Б. Фільц.

Василь Понайда ніколи не відмовлявся від вивчення нових, запропонованих йому творів. Інтенсивна концертна діяльність не була перешкодою для занять зі студентами та виконанням нових програм. Його репертуар легко вписувався у вимоги кожного курсу. Він стимулював студентів швидко вивчати твори, знати їх стильові особливості та партію соліста, бути рівноцінним партнером на сцені. Жартома відзначав, що на кафедрі пройшов декілька вокальних програм курсу консерваторії

Володимир Чібісов – бас-баритон, провідний концертмейстер, закінчив Львівську державну консерваторію ім. Лисенка в 1992 році з відзнакою зі спеціальності «сольний спів» (клас н.а. України професора О. Врабеля, клас камерного співу з.а. України доцента З. Максименко). У 1993 році В. Чібісов став лауреатом III премії на I Міжнародному фестивалі виконавців камерної музики «Золота осінь», м. Хмельницький. Нагороджений грамотою за участь у II турі II Міжнародного конкурсу оперних співаків ім. С. Крушельницької у Львові в 1995 році.

На кафедрі концертмейстерства почав працювати з 1991 року ще під час навчання на V курсі. Крім цього працював також концертмейстером-ілюстратором на кафедрі оперно-симфонічного диригування, а в період з 1992 до 2005 року був солістом оперної студії Львівської національної музичної Академії імені М. Лисенка. З 1996 року по 2022 рік працював солістом Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької. Виконав ряд партій в операх Дж. Верді, Ж. Бізе, Дж. Пуччіні, Г. Доніцетті, П. Чайковського, С. Рахманінова, Д. Січинського, С. Гулака-Артемовського.

За час роботи на кафедрі концертмейстерства В. Чібісов виконав ряд арій різних стилів: Й.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Й. Гайдна, Г. Персела, В.А. Моцарта, Г. Доніцетті, Д. Бортнянського, Дж. Россіні, Дж. Верді, Ш. Гуно, М. Лисенка, К. Данькевича, романсів Р. Шумана, Ф. Шуберта, Г. Вольфа, Й. Брамса, Р. Штрауса, М. Лисенка, Б. Лято-

шинського, М. Жербіна, Ю. Мейтуса, В. Косенка, Я. Степового, Д. Задора, А. Кос-Анатольського.

Такий обширний репертуар дає змогу студентам різних курсів знайомитися з оперними та камерними баритоновими творами. Як соліст-концертмейстер В. Чібісов відзначається широкою ерудицією, знаннями, вимогливістю до студентів. Фахове виконання ним програми завжди мобілізує студентів, допомагає їм в концертних виступах. З 2014 року Володимир Чібісов працює старшим викладачем на кафедрі академічного співу.

Євген Білецький – флейтист, випускник Львівської консерваторії (клас В. Жолубака), лауреат міжнародного конкурсу молодих виконавців імені М. Лисенка, Перша флейта Академічного симфонічного оркестру Львівської філармонії, учасник різноманітних ансамблів, оркестрів, брав участь в гастрольних поїздках країнами Європи, Америки, Азії.

На кафедру концертмейстерства Є. Білецький прийшов з об'ємним репертуарним списком творів різної складності як для соліста так і для студента-піаніста. Його репертуаром можна було зацікавити студентів всіх курсів. Це твори Й.С. Баха, Г.Ф. Генделя, А. Верачіні, Л.в. Бетовена, Ф. Кулау, Р. Шумана, Й. Кванца, К. Дебюссі, Г. Форте, Ф. Гобера, М. Равеля, М.Римського-Корсакова.

Слід зауважити, що Є. Білецький постійно розширював свій сольний репертуар, вивчаючи нові твори. За десятиліття роботи на кафедрі в його репертуар увійшли твори А. Дворжака, М. Лисенка, конкурсний флейтовий цикл А. Казелли «Сициліана та Бурлеска», твори японського композитора М. Міягі «Море весною», твори Ж. Колодуб «Поема» та «Слов'янське коло». Прем'єрним виконанням в академії була Сюїта К. Боллінга для флейти, фортепіано, контрабаса та ударних в семи частинах. Згодом студенти стали виконувати окремі її частини. Виконання Є. Білецьким програм завжди було на високому професійному та артистичному рівні. Він вмів налаштувати та підтримати студента на сцені, був для нього стабільною опорою. Робота в класі з Є. Білецьким була пізнавальною та творчою.

Михайло Крижанівський – скрипаль, провідний концертмейстер, закінчив Львівську консерваторію імені М. В. Лисенка у 1986

році, клас доцента М. Вайцнера. Свій творчий шлях розпочинав в оркестрі оперної студії, згодом на кафедрі камерного ансамблю та кафедрі концертмейстерства. Крім цього співпрацював з різними колективами та оркестрами. Понад двадцять років працював солістом камерного оркестру «Віртуози Львова» Львівської національної філармонії, довгий час був концертмейстером оркестру та концертмейстером групи других скрипок.

За час роботи в академії неодноразово виступав як соліст з викладачами та студентами в концертах кафедри концертмейстерства. Був організатором та виконавцем ряду авторських проєктів, серед яких «Пісні без слів (2010), «Ноктюрн» (2011), «Вечір інструментального романсу» (2013). Його репертуар, що постійно поповнюється новими творами, використовується в програмах студентів всіх курсів навчання. Це концерти Й.С. Баха, В.А. Моцарта, п'єси Й. Гайдна, К.В. Глюка, К. Дебюссі, Ф. Крайслера, Г. Венявського, Ф. Шуберта, Г. Вольфа, М. де Фальї, П. Сарасате, М. Понсе, цикли: А. Шнітке, М. Скорика, п'єси В. Барвінського, М. Коляди, В. Косенка, А. Кос-Анатольського, С. Людкевича, Л. Ревуцького.

З 2011 року брав участь у творчому проєкті класу студентів професора Т. Молчанової «Маловідомі жінки-композиторки», виконавши ряд творів Е.М. Біч, Ф. Мендельсон, С. Шамінад, Л. Шукайло, які увійшли до репертуару студентів. М. Крижанівський в роботі з студентами відзначається влучними порадами та настановами, завжди безвідмовний у вивченні нових творів, творчий на репетиціях та концертних виступах.

Оксана Яремій – скрипалька, випускниця Львівської консерваторії. Навчалась у класі професора Лідії Шутко. З 1993 року до 2024 року поєднувала роботу в оркестрі Львівської філармонії та на нашій кафедрі. Вона працювала в різних викладачів, але найдовше в класі професора Я. Матюхи.

Її репертуар постійно поповнювався новими творами різної складності, стильових особливостей. Це були твори І. Альбеніса, Н. Паганіні, П. Сарасате, М. Равеля, М. де Фальї, Й. Брамса, Й. Свендсена, Й. Сука, Ф. Крайслера, Г. Венявського; українських композиторів М. Лисенка, С. Людкевича, А. Кос-Анатольського, Ю. Мейтуса, А. Жуковського, Б. Лятошинського, М. Скорика, О. Козаренка.

Оксана Яремій охоче виступала зі студентами у різних концертах. Завжди доброзичлива, усміхнена незважаючи на різні життєві обставини, вона служила надійним партнером для студентів-піаністів. Її творча обдарованість втілилась ще у власних поезіях та зроблених нею дуже вдалих поетичних перекладах текстів багатьох вокальних творів, які супроводжували концертні виступи студентів. Особисті обставини змусили Оксану змінити країну проживання і покинути нашу кафедру.

Висновки. В пам'яті залишилось багато цікавих постатей інших солістів-вокалістів та інструменталістів, що заслуговують окремого дослідження своєю професійністю і відданістю роботі вони активно сприяли практичній підготовці піаністів-концертмейстерів. Гортаючи афіші та програми концертів викладачів, студентів, державних іспитів, мимоволі ще раз на згадку приходять їх імена, творча робота, яка дуже часто виходила за рамки програмних вимог. Вони залишили свій вагомий музичний слід в становленні та розвитку професійних концертмейстерських навичок в наших студентів.

Список джерел і літератури

1. Лагола Т. Характеристика на співака Олега Чібісова. *З особистого архіву авторки*. 1 друк. арк., б.р.
 2. Молчанова Т. Мала енциклопедія піаніста-концертмейстера, артиста камерного ансамблю. Львів : Сполом, 2013. 288 с.
 2. Паламарчук О. Світ моїх зацікавлень. Львів : Сполом, 2006. 400 с.
 4. Сторінки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Львів : Сполом, 2009. 352 с. іл. 32 с.
-

БАГАТОМАНІТНІСТЬ ЕМПІРИЧНИХ АСПЕКТІВ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

УДК 78.421

Мирослава Жишкович,

*кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри академічного співу
ЛНМА імені М. В. Лисенка,
Львів (Україна)*

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3432-2641>

ПІАніСТ-КОНЦЕРТМЕЙСТЕР ТА СПІВАК: РІВНІ СПІВТВОРЧОСТІ У ПСИХОЛОГІЧНОМУ АСПЕКТІ

У статті розглядається сутність концертмейстерської та співацької виконавської діяльності крізь призму спільної творчості у психологічному аспекті. Виявлено, що у роботі концертмейстера універсальне й індивідуальне пов'язане на рівні виконавського, педагогічного та психологічного підходів, і він, з одного боку, певною мірою жертвує своєю індивідуальністю та музичною нормативністю заради соліста, а з іншого – стверджує ці чинники у діалозі мелодії і слова, поєднанні тексту та образу. Таким чином увиразнюється потреба діалогу між свободою й необхідністю у спільній творчості. Підкреслюється, що у взаємодії піаніста-концертмейстера та вокаліста відбувається складне поєднання природного й культурного, усталеності та імпровізаційності. Концертмейстер пов'язує знання традицій виконання вокального твору з усвідомленням, що індивідуальність кожного виконавця неповторна, як і ситуація самого виконання, а отже співтворчість піаніста та співака – це багатогранний психологічний комплекс. Розглядається та аналізується психологічна взаємодія концертмейстера та соліста-виконавця як невід'ємний компонент успішного виступу.

Ключові слова: *піаніст-концертмейстер, співак, виконавське мистецтво, співтворчість, емоційно-емпатійна культура, психологічна взаємодія виконавця, художньо-інтерпретаційний процес.*

Myroslava Zhyshkovych,

*PhD in Arts, Professor, Professor of Department of Academic Singing,
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv (Ukraine)*

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3432-2641>

CONCERT PIANIST AND SINGER: LEVELS OF CO-CREATION IN THE PSYCHOLOGICAL ASPECT

The article examines the essence of concertmaster and vocal performing activities through the prism of cocreativity in a psychological aspect. It identifies that the work of a concertmaster involves both universal and individual aspects at the levels of performance, pedagogy, and psychology. On one hand, the concertmaster sacrifices to some extent their individuality and musical norms for the sake of the soloist; on the other hand, he asserts these factors in the dialogue of melody and text, combining text and imagery. Thus, the necessity of dialogue between freedom and necessity in collaborative creativity is emphasized. It underscores that the interaction between the pianist-concertmaster and vocalist involves a complex blend of natural and cultural elements, stability and improvisation. The concertmaster connects knowledge of vocal performance traditions with an awareness that each performer's individuality is unique, as is the situation of each performance, thereby making pianist-vocalist cocreativity a multifaceted psychological complex. The article discusses and analyzes the psychological interaction between the concertmaster and the performing soloist as an integral component of successful performance.

Keywords: *pianist-concertmaster, singer, performing arts, cocreativity, emotional-empathic culture, performer psychological interaction, artistic-interpretative process.*

Постановка проблеми. Сучасне музикознавство та музична педагогіка, розширюючи процеси вивчення музичного мистецтва, все частіше залучають до досліджуваного комплексу суміжні галузі знань, що дає імпульс для розвитку нових напрямків досліджень. До їх числа належить вивчення й увиразнення виконавського мистецтва й феномену співтворчості з погляду психології. Природа співтворчості є одним з важливих питань у дослідженні розвитку творчої

особистості і знаходить відображення в мистецтвознавстві, педагогіці, філософії, психології тощо. При цьому не завжди ці аспекти пов'язані між собою. Як зазначає Н. Гребенюк, мистецтвознавець висвітлює та аналізує виконавську творчість, часто не враховуючи психологічних механізмів, тоді як психологічним розробкам «бракує педагогічного і спеціального, мистецтвознавчого аналізу» [1, с. 3]. Тому постановка питань у заявленому ракурсі актуалізує проблематику цієї статті.

Аналіз досліджень. Дослідження співпраці піаніста та вокаліста мають чималу історію. У більшості вони зосереджені довкола історії концертмейстерства та акомпанементу, особистих порад щодо співпраці з вокалістами та особливостей роботи концертмейстера над окремими творами. Це, зокрема, праці таких українських дослідників, як С. Саварі [13], Т. Молчанова [7, 8], Л. Ніколаєва [9, 10], Інюточкіна Н. [4], Чібісов В. [16], С. Сергієнко [14], І. Єфремова, Р. Гургула, І. Герасимчук [2], Л. Повзун [11], А. Кретов, І. Новік-Кретова [6], інші. Так, С. Саварі, осмислюючи сутність акомпаніаторської та концертмейстерської професій, вважає, що акомпаніатор повинен володіти високою виконавською майстерністю, щоб досягти художнього поєднання всіх компонентів твору, який виконується. Від його уміння залежить упевненість вокаліста на сцені та його кар'єра. Т. Молчанова аналізує генезис та сучасний стан концертмейстерської творчості в культурно-історичному контексті, акцентує увагу на рівноправності ролі концертмейстера в ансамблевій діяльності. С. Сергієнко звертається до проблеми формування концертмейстерської компетентності, акцентує на відмінностях між виконавською (сольною фортепіанною) та концертмейстерською діяльністю. До аналізу феномену піаніста-концертмейстера в соціокультурному просторі на прикладі його роботи з вокалістами звертаються дослідники А. Кретов та І. Новік-Кретова, зазначаючи, що даний феномен має бути зрозумілим у аспекті його особливого місця в музичній культурі, де він є водночас украй важливим і недооціненим компонентом. Питання психологічної взаємодії концертмейстера зі солістом-виконавцем висвітлює група авторів: І. Єфремова, Р. Гургула, І. Герасимчук. Особливий наголос робиться на важливості психологічної конгруентності (рівності) між концертмейстером

та солістом-виконавцем. У цьому зв'язку розкриваються особливості професійної діяльності концертмейстера, розглядаються психологічні та педагогічні особливості його роботи, обґрунтовується їхня важливість і значущість у структурі цієї діяльності. Обґрунтовується необхідність важливого аспекту – психологічної підготовки концертмейстера в цілому. Також підкреслюється важливість не лише володіння глибокими знаннями з цього питання, але і вміння застосовувати їх на практиці.

Мета статті – здійснити аналіз співпраці піаніста та вокаліста з погляду феномену їх співтворчості в ракурсі психологічної взаємодії¹.

Мета реалізується у завданнях: проаналізувати глибинний сенс спільної творчості на різних рівнях діяльності; виявити критерії для досягнення оптимального рівня співтворчості; прослідкувати важливість психологічної установки, сприйняття, волі, уваги піаніста для вдалої співпраці з вокалістом у ролі як акомпаніатора, так і педагога (коуча).

Виклад основного матеріалу. Актуалізація психологічних механізмів у розвитку творчої особистості є доволі непростим процесом. Виконавська творчість народжується і здійснюється у надзвичайно складній і довершеній психічній лабораторії, де відбувається переживання й осмислення вражень і почуттів та переклад їх на мову мистецтва [1, с. 3].

Проблема сумісної діяльності співака та піаніста є вузькоспеціалізованою темою у глобальному понятті «діяльність особистості». Аналіз психолого-педагогічної літератури засвідчує, що діяльність містить у собі функціонально пов'язані основні компоненти, зокрема: *суб'єкт – об'єкт – засоби – процес – результат* (філософський аспект); а також: *потреба – мотив – дія – мета – фактор зацікавленості* (психологічний аспект).

У творчій взаємодії має значення той факт, яким чином усвідомлюється кожним учасником його внесок у спільну діяльність,

¹ Ця тема мені особливо близька, позаяк перша моя професія – професія концертмейстера, якою тривалий час займалася у стінах нашої академії, і зараз періодично продовжую послуговуватися знаннями і навичками цієї практичної роботи.

наскільки партнери розуміють один одного, як з'ясовуються наміри, мотиви, установки одного індивіда з уявленням про партнера і як те й інше виявляється у прийнятті спільного рішення. Взаємодія співака і піаніста – це процес, у якому кожен з учасників продукує насамперед індивідуальну творчість, створюючи щось якісно нове, неповторне, оригінальне.

Саму взаємодію піаніста і вокаліста можемо поділити на декілька типів:

1) співпраця концертмейстера і студента-вокаліста на уроках вокалу у музичних навчальних закладах різного рівня акредитації;

2) робота концертмейстера (радіше, популярне тепер визначення – корепетитора) зі співаком над партією опери чи ораторії, з подальшим виконанням цієї партії з оркестром;

3) співпраця піаніста і співака як співтворчість двох особистостей з подальшим винесенням творчого виконавського доробку на концертну естраду.

Таким чином, у діяльності концертмейстера поєднуються творчі, педагогічні та психологічні функції, які невіддільні у навчальних, концертних, конкурсних ситуаціях тощо.

Аналіз праць з питань психології особистості та проблем співпраці [1, 2, 5, 12, 17] дає можливість виділити декілька рівнів такої співпраці: *емоційний рівень* – куди можемо віднести роль емоцій у процесі співпраці, організацію простору та сприятливої атмосфери співпраці, емпатію, невербальне спілкування; *раціональний рівень* – а саме: взаєморозуміння як необхідна умова співпраці, приховані мотиви кожного з учасників співпраці, вміння слухати партнера; *особистісний рівень* – роль ціннісних орієнтирів кожного з учасників співпраці, роль типів темпераменту та рис характеру у співпраці.

Сутність визначення творчості розкривається у взаємозв'язку з такими аспектами, як творча активність, виконавча творчість.

Аналіз літератури з проблем співтворчості [1, 3, 18] дозволив дійти висновку, що сутністю співтворчості є взаємодія двох чи більше особистостей, кожна з яких перебуває у стані творчості, зайнята індивідуальною творчою діяльністю і прагне до злиття, взаємопроникнення творчих задумів іншого партнера, підпорядковуючись законам ансамблевого виконавства. Отже, під співтворчістю розу-

міємо процес професійної діяльності двох або більше особистостей, результатом одночасної взаємодії яких є досягнення вищого рівня спільної діяльності, спрямованої на створення соціально-значущих цінностей.

На основі аналізу явища співтворчості можна виокремити структуру, елементи якої тісно пов'язані між собою: 1) сумісна професійна діяльність співака і піаніста-концертмейстера; 2) творча співактивність співака і піаніста-концертмейстера; 3) процес вивчення співаком і концертмейстером музичного твору та публічний виступ обох виконавців.

Відповідно до структури співтворчості доходимо висновку, що у процесі спільної професійної діяльності співака і концертмейстера, якщо вона базується на їхній творчій співактивності, створюється цінний продукт – єдина художня інтерпретація музичного твору як результат співтворчості. Вищі рівні співтворчості виявляються на кінцевому етапі професійної діяльності – в концертному виступі.

Зауважимо, що співтворчість піаніста та співака – це багатогранний психологічний комплекс. Адже кожен учасник виконавського процесу володіє своїм особистим набором психологічних комплексів: це, зокрема відчуття, сприйняття, увага, пам'ять, мислення і т.д., які належать до пізнавальної сфери, а також індивідуальність, темперамент, характер, воля, емоції та ін., що належать до емоційно-вольової сфери [15]. Відтак з упевненістю можна сказати, що співпраця обох виконавців – надзвичайно складний психологічний процес, оскільки кожен з учасників співпраці має свій тип характеру і темпераменту, певні потреби співпраці, мотиви, різні рівні волі та віри.

У процесі співтворчості при втіленні колективно створеної інтерпретації визріває поняття «виконавське творче переживання», яке трансформується у споріднене з ним, але зовсім не тотожне поняття «творче співпереживання виконавців». Природне і яскраве співпереживання виникає як результат постійного і всебічного контакту партнерів, їх гнучкої взаємодії та спілкування в процесі виконання. Психологічне налаштування співпереживання, пильна увага до всіх подій в музиці, почувань, відтінків мови, котрі втілює

соліст у розкритті образу твору, – створює справді високу якість ансамблю.

Для досягнення оптимального рівня співтворчості виведемо відповідні критерії: 1) *емпатійний характер спілкування між співаком і піаністом*, а саме: психологічна сумісність партнерів, установлення демократичного типу взаємовідносин, спілкування на основі взаємної професійної і людської довіри, взаємна захопленість спільною творчою діяльністю, співробітництво у процесі професійної діяльності; 2) *здатність до спільної діяльності з партнером*, тобто: усвідомлене бажання і спрямованість обох на досягнення ансамблю, розуміння індивідуальних особливостей партнера та їх урахування у процесі спільної професійної діяльності, почуття відповідальності перед партнером у створенні ансамблю, здатність до концентрації і мобілізації всіх індивідуальних можливостей обох виконавців у процесі спільної діяльності, здатність до роботи з партнером у режимі максимальної реалізації своїх можливостей.

Окрім цього, особливістю співпраці музикантів, а зокрема піаніста та вокаліста, є також уміння працювати в різних акустичних умовах, розуміння природи акустики приміщень за наявності чи відсутності глядача та акустики власного інструменту (в даному випадку фортепіано і людського голосового органу). Тому різні акустичні особливості концертних арен вимагають від ансамблів максимальної концентрації зусиль та уваги. Адже акустика з великою реверберацією вимагає від вокаліста чіткішого вимовлення тексту, можливо дещо стриманіших темпів (частково) і більших пауз. Водночас акустика у студіях звукозапису провокує вокаліста на «форсування», оскільки в таких приміщеннях звук голосу швидко «згасає» і самому вокалісту важко його почути та зорієнтуватись в якості звучання.

В психологічно-акустичному розрізі співпраці можемо виокремити *педагогічну роль* концертмейстера – володіння вокальним слухом, розуміння особливостей будови вокального апарату і правильного звуковидобування, вміння підказати вокалісту можливості покращення звучання його голосу в різних акустичних умовах. Крім того, увага піаніста-концертмейстера є багаторівневою – вона поєднує в собі увагу не лише до особливостей акустики концертного залу

чи аудиторії, акустичних та технічних можливостей інструменту, а й увагу до емоційного стану партнера, до якості власного виконання твору і створення ансамблю та спільної з партнером інтерпретації твору. Якщо в основі мелодії лежить інтонаційне висловлювання особистості, то супровід мелодії – це сукупність доповнюючих чинників, вельми різних за своїм значенням: акомпанемент може характеризувати дії та «змалювання» самого персонажа, його стан, темп і пульс висловлювання, розкривати внутрішній світ людини, змальовує зовнішню обстановку тощо.

Завершуючи статтю в загально-психологічному ракурсі співпраці виконавців, все ж хочеться звернути увагу на *етичний аспект*, згідно з яким концертмейстер, якщо він працює у навчальному закладі, – це другий викладач, який, зазвичай, має таку ж професійну освіту, як і педагог, з яким він співпрацює. Та ця істина, на жаль, часто забувається. Але його знання як музиканта аж ніяк не нижчі, ніж педагогів у відповідних класах. Емпатійні прояви, вміння ставити себе на місце вокаліста, внутрішнім голосом проспівувати вокальні партії, чуйно вслуховуватися у звучання його голосу дає досвідченим концертмейстерам готовність передбачення, миттєвої реакції на найменші відхилення від наміченого виконавського плану. Партія супроводу в вокальних творах, що поєднує у собі дуже важливі засоби художньої виразності (метро-ритмічну пульсацію, гармонічне забарвлення та ін.), є складовою частиною триєдності (слово, мелодія, акомпанемент) у створенні художнього образу й несе значне смислове навантаження. Майстерність концертмейстера визначає відчуття норми, її гнучкості: він поєднує активну творчу виконавську позицію, ініціативу з умінням поступитися своєю волею й елементами своєї партії заради реалізації сценічного виконання [6, с. 61]. Роль концертмейстера у співпраці може змінюватися від пасивної до активної, а інколи навіть і до лідируючої, але суть завжди залишається одна: виконання суто музикантсько-концертмейстерських обов'язків та завдань, які належать до цього виду діяльності, забезпечення повноцінного процесу художньої творчості соліста або ж колективу музикантів, тобто якісний супровід творчого процесу.

Висновки. На основі поданого матеріалу дійшли висновку, що концертмейстер у своїй праці та психологічній взаємодії зі співаком

певним чином поєднує в собі риси і «виконавця», і «знавця», здатного досягнути глибинний контекст виконання. Тому його ансамблеву роль піаніста-концертмейстера інколи порівнюють з диригентською в оркестрі. Отже, концертмейстер не тільки піаніст, але й музикант у широкому сенсі, тобто носій музичної культури, який виходить за вузькопрофесійні межі: і співпрацюючи з солістом у підготовці до виступу, і виступаючи з ним на сцені. Вступаючи у творчо-психологічний діалог зі співаком, – чи то на уроці вокалу у навчальному закладі, чи з виконавцем-професіоналом, – концертмейстер оволодіває майстерністю орієнтуватися у тембрових якостях кожного голосу, особливостях роботи з конкретним виконавцем. Знання вокального репертуару допомагає концертмейстеру якісно проілюструвати разом із педагогом новий для вокаліста твір. Він орієнтується в стилях, уміє досягнути характерні риси культурного контексту музики та слова, тим самим спонукає співака до активізації творчої роботи, не лише суто вокальної, а й пізнавальної. У процесі співтворчості з відповідними психологічними налаштуваннями при втіленні колективно створеної інтерпретації визріває справді висока якість ансамблю.

Список джерел і літератури

1. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспект : монографія. К.: НМАУ. 1999. 269 с.
2. Єфремова І. М., Гургула Р. І., Герасимчук В. В. Питання психологічної взаємодії концертмейстера зі солістом-виконавцем. *Академічні студії. серія «Педагогіка»*, (2). 2022. С. 11-18.
3. Іванова В. Л. Співтворчість як форма педагогічної взаємодії у мистецьких навчальних закладах. *Молодий вчений*. 2018. № 1(1). С. 309-312.
4. Інюточкіна Н. В. Феномен піаніста-концертмейстера у вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австронімецького вокального циклу ХІХ ст.). Автореф. дис. канд. мистецтвозн. Харків, 2010. 21 с.
5. Копець Л. В. Психологія особистості : навч. посібник. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 458 с.
6. Кретов А., Новік-Кретова І. Феномен піаніста-концертмейстера в соціокультурному просторі: діалог історії й сучасності. *Культурологічна думка*, № 12. 2017. С. 56-63.

7. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера : навч. посібник. Львів: ДМА, 2001. 215 с.
8. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика : монографія. Львів: Ліга-Прес, 2015. 557 с.
9. Ніколаєва Л. О. Особливості роботи концертмейстера над вокальними творами : методична розробка. Київ, 2002.
10. Ніколаєва Л. О. Робота над оперними аріями та їх різновидами в класі концертмейстерства : методичні поради. Київ, 1998.
11. Повзун Л. І. Ансамблева творчість піаніста-концертмейстера : навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Одес. держ. муз. акад. імені А. В. Нежданової. Одеса: Фотосинтетика, 2009. 104 с.
12. Роменець В. А. Психологія творчості. Київ, 2004. 287 с.
13. Саварі С. Концертмейстер – інтерпретатор камерно-вокальних творів. *Теорія та історія музичного виконавства*: зб. наук. статей. Київ: Вид-во Київ. держ. консерваторії, 1989. С. 167–177.
14. Сергієнко С. М. Концертмейстерська компетентність майбутніх учителів музичного мистецтва. *Young Scientist*. № 12 (64). 2018. С. 453–456.
15. Чайка В. Мистецтво творити голосом. Роль психофізичного стану студента у розвитку його вокальної майстерності : поради педагога. Львів: Місіонер, 2008. 104 с.
16. Чібісов В. Сучасна трансформація професії піаніста-концертмейстера: коуч вокалістів. *Концертмейстерська діяльність: історія, персоналії, методика: науково-методичний збірник* : статті та матеріали / Гол. ред. І. Пилатюк, наук. ред.-упор. О. Басса. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2024. С. 226–232.
17. Шадських Ю. Психологія і педагогіка : навчальний посібник. Львів: Магнолія плюс, 2005. 320 с.
18. Шевцова О. Б. Співтворчість у процесі музично-виконавської інтерпретації художнього образу. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. (207). 2022. С. 368–371.
19. Шульгіна В., Рябінко С. Творча діяльність особистості у системі мистецької освіти України: європейський контекст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ: Міленіум, 2017. С. 80–85.

Оксана Андрейко,

*доктор педагогічних наук,
професор кафедри скрипки, Ph.D,
ЛНМА імені М. В. Лисенка,
м. Львів (Україна)*

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9891-9378>

ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ КОМУНІКАЦІЇ В КЛАСІ СКРИПКИ

У статті розглядаються особливості концертмейстерського спілкування зі скрипалем солістом. Визначається, що для концертмейстера при роботі з будь-яким інструментом, а особливо у класі скрипки, важливим є володіти такими якостями як аналітичність та еластичність власного професіоналізму. Професіоналізм концертмейстера глибоко пов'язаний з особливостями інструменту, з яким він співпрацює. Якщо аналіз цих особливостей спроектувати в площину роботи концертмейстера в класі скрипки, то це стосується звукової або динамічної синхронності, темпоритмічної або агогічної координації, штрихової артикуляції, дихальної або ауфтактової взаємоузгодженості.

Ключові слова: динамічний баланс, агогічна координація, штрихова артикуляція, дихальна співрозмірність, індивідуально-психологічна сумісність.

Oksana Andreiko,

*Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Violin Department,
Ph.D, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv (Ukraine)*

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9891-9378>

FEATURES OF CONCERTMASTER COMMUNICATION IN THE VIOLIN CLASSROOM

The article deals with the peculiarities of concertmaster's communication with a solo violinist. It is determined that it is important for a concertmaster to possess such qualities as analytical and elasticity of his/her own professionalism when working with any instrument, especially in the violin class. A concertmaster's professionalism is deeply connected with the peculiarities of the instrument with which he or she works. If the analysis of these features is projected into the plane of the concertmaster's work in the violin classroom, it concerns sound or dynamic synchronization, temporal or agogic coordination, stroke articulation, respiratory or aufthakt coherence.

Key words: *dynamic balance, agogic coordination, stroke articulation, respiratory proportionality, individual psychological compatibility.*

Свого часу ще Ріхард Вагнер висловлювався за звуко-інтонаційну несумісність скрипки та фортепіано, оскільки перший інструмент тяжіє до співучості та володіє багатством тонких інтонаційних та тембральних забарвлень, у той час як фортепіано є ударним та темперованим інструментом, що власне є цілковитою протилежністю до скрипки. Однак, всеможливість та уніфікованість фортепіано передати симфонізм партитури цілого оркестру, чи багатство гармонії у супроводах, або наситити, урозмаїтити чи драматургічно підсилити виконання фортепіанним (концертмейстерськими) програми – все це в підсумку створило підґрунтя для успішної співпраці цих двох інструментів.

Постановка проблеми. На загал для концертмейстера при роботі з будь-яким інструментом, а особливо у класі скрипки, важливим є володіти такими якостями як аналітичність та еластичність власного професіоналізму. Професіоналізм концертмейстера глибоко пов'язаний з особливостями інструменту, з яким він комунікує

(співпрацює). Якщо аналіз цих особливостей спроектувати в площину роботи концертмейстера у класі скрипки, то це стосується звукового, динамічного балансу (звукова комунікація), темпоритмічної або агогічної координації (агогічне комунікування), штрихова артикуляція, дихальної (ауфтактової) співрозмірність (дихальна комунікативність).

Виклад основного матеріалу. Динамічний баланс або динамічна комунікативність ґрунтується в першу чергу на звуко-акустичних властивостях самого інструменту скрипаля та його професіоналізмі якісного звуковидобування, що залежить від багатьох чинників, починаючи від постановки скрипаля і до володіння технікою смичка та різноманітними видами вібрації як тембрального художнього засобу. У процесі відпрацювання динамічної форми виконання твору, тобто динамічного комунікування важливим для концертмейстера є проаналізувати максимальні межі звукового потоку скрипаля, тобто сила його найбільшого форте та піано.

З цією метою варто пройти вест твір або його певну частину на максимальному звучанні форте, а потім на максимальному звучанні піано для діагностуванням концертмейстером меж динамічних можливостей скрипаля. Для скрипаля легше виконувати твір з використанням поступових динамічних зрушень – кресендо, дімінуендо. У процесі межування субітальної, раптової зміни динаміки скрипаль мусить миттєво перелаштуватися у своїх звукомоторних відчуття, чим не завжди володіють інструменталісти, тому, наприклад, при виконанні барокової музики, скрипкових концертів Й.С. Баха, Ч. Віталі Чакони, де субітальна динаміка є одним із центральних засобів виразності музичного твору доцільним шліфувати виконання даного типу динаміки використовуючи цезуру між виконанням форте та піано та навпаки [1].

Агогічна координація є своєрідним темпоритмічним комунікуванням у процесі роботи над твором. Ритмічна канва музичного твору як засіб художньої виразності потребує від концертмейстера глибокої фахової еластичності. Адже кожен скрипаль по-різному відчуває та слухомоторно відтворює темпові вказівки автора. Особливу складність представляють твори варіаційного, імпровізацій-

ного, баладного характеру, на загал, нестабільної темпоритмічної структури.

При опрацюванні агогічної структури твору важливим вбачається на початковому етапі роботи над твором визначитися загальним темпом, тобто визначити Темпо Прімо виконання і в цьому темпі виконати у вест твір, чи частину твору. І вже від стабільності темпо прімо визначати градації темпоритмічних відхилень в сторону заповільнень, чи пришвидшень, при цьому мати в полі зору темпо прімо, тобто вміти вертатися до основного темпу частини твору. В такому випадку темпоритмічна структура твору має певну архітектонічну стрункість та забезпечує координаційність концертмейстерського супроводу зі скрипалям. Важливим моментом в процесі агогічної комунікації є вміння відчувати ритмічний тонус в найдрібніших довжинах, переважно це відчуття скажімо чвертей на вісімки, бо часто недослуховування другої вісімки у чверті недоцільно пришвидшує темп і руйнує всю темпоритмічну структуру твору.

Штрихова артикуляція є процесом художньо-технічної вимовленості тексту твору. В контексті виконання твору концертмейстер якби імітує з одного боку штрихи скрипаля, з іншого узагальнено імітує штрихи оркестрових партій інструментів, що представлені у партитурі. Штрихова артикуляція за характером для всіх інструментів є однаковою – легато, нон легато, легато-стакато, маркато-но маркато, однак за принципами виконання штрихова палітра у різних інструментів є різноманітною, і це складає власне різнобарвність, але яка має у піаніста концертмейстера бути наближеною до основних характеристик штрихів скрипки. Всі уривчасті та кидкові скрипкові штрихи виконуються на загал м'якше та співучіше у порівнянні до фортепіано, через що доцільно концертмейстерам застосовувати педальну забарвленість та інші засоби, що пом'якшують різноштрихове звуковидобування, штрихову техніку піаніста.

Дихальна співрозмірність – це необхідне комунікування у процесі виконання твору, поза як на ньому побудована вся художньо-образна палітра твору. Це початки та закінчення думки композитора, кульмінаційні підйоми та спади, що пов'язані з емоційними реакціями соліста-скрипаля та концертмейстера. Все це впливає на ритм

дихання, яке у досконалому виконанні повинно співрозмірюватися з логікою, сюжетом, образно-асоціативним змістом виконання.

Тому виставлення, моделювання дихання у процесі роботи над твором дає можливість не лише грамотно, доцільно до композиторських ремарок передавати зміст фрази, але й в подальшому виконанні на сцені контроль за диханням забезпечує певну стабільність емоційності виконання твору, дає можливість рельєфно показати думку фрази, епізоду, частини. З цією метою у процесі роботи над твором необхідно узгодити кардинальне, довге дихання у творі, або між частинами, які не йдуть атакою, або синхронно до ремарок композитора де є фермати, цезури та узгодити їх пролонгованість, Крім того необхідним є виявляти і розставляти дихання стосовно інтонаційно-штриховому навантаженню партії скрипки. Оскільки кожен скрипаль має свій рівень, темп, швидкість технічної виразності, яка в певний момент потребує розпруженості [2].

З іншого боку, важливим у процесі концертмейстерської комунікації з інструменталістом постає індивідуально-психологічна сумісність у процесі роботи та виконанні на сцені. Концертмейстер повинен вміти здійснити аналіз не лише професійних якостей, як власних так і соліста, але і одночасно визначити *емоційно-інтелектуальний (емоційно-мисленєвий) та поведінково-вольовий рівень* свій та соліста для подальшого моделювання процесу роботи над твором та концертного виступу [1].

Сам концертмейстер у процесі роботи над музичним твором виявляє себе на загал у двох іпостасях: як концертмейстер-аккомпаніатор, або ж концертмейстер-соліст. Концертмейстер-соліст домінує над солістом, концертмейстер-аккомпаніатор – чисто супроводжуюча роль.

Концертмейстер в першу чергу своїм професіоналізмом в класі сольного інструменту «скрипка» повинен підтримувати соліста в його творчих пошуках, з іншого боку, спрямовувати на жанровостильові та драматично-сміслові ознаки твору. Від цього залежить їх спільна модель побудови інтерпретації музичного твору. Крім цього концертмейстер повинен володіти аналізом поведінково-вольового рівня виконавця, чи це скрипаль-соліст, чи скрипаль-

оркестрант. Від цього залежить стратегія побудови роботи та виконання самого твору.

Якщо скрипаль є яскраво вираженим солістом, то концертмейстер з легкістю розуміє його трактування твору і підтримує його, якщо виконання співзвучне жанрово-стильовим особливостями музичного твору. У сценічному виконанні лідером завжди буде в такому випадку, як і належить, сам скрипаль-соліст. Якщо скрипаль губиться, невпевнений у своїх творчих знахідках, не здатний цілісно змоделювати та відтворити твір, то тоді концертмейстер бере ініціативу на себе. Він стає якби на рівень соліста, компенсуючи звукодинамічні, інтонаційно-фразові прогалини самого соліста скрипаля.

Висновки. Таким чином, роль концертмейстера у формуванні солістів-скрипалів є дуже вагомою та багатогранною. Концертмейстер, можна сказати, частково є представником самого викладача у сценічному виконанні. Крім того, сам концертмейстер є модератором даного процесу при виникненні небажаних «новацій» самого соліста-скрипаля і має надихати соліста своїми оркестровими тутті та збалансованим супроводом на художньо-образне представлення змісту музичного твору.

Список джерел і літератури

1. Андрейко О. І. Виконавська культура скрипаля: теорія та методика формування : монографія. Львів: Галицька спілка, 2013. 298 с.
 2. Андрейко О. І. Теоретико-методичні засади формування виконавської культури музиканта-інструменталіста : навчальний посібник. Львів: Простір, 2017. 123 с.
-

Тетяна Дранчук,

*аспірантка Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ (Україна),
концертмейстер оперного театру м. Грац (Австрія)*

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8302-8129>

МУЛЬТИФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ПІАніСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА (КОРЕПЕТИТОРА) ОПЕРНОГО ТЕАТРУ, ЙОГО РОЛЬ У МУЗИЧНІЙ ДОВЕРШЕНОСТІ ОПЕРНОЇ ВИСТАВИ

У статті проведено комплексний аналіз специфіки фаху піаніста – концертмейстера оперного театру. Висвітлено мультифункційність цієї професії, доведено її значення у міжкультурному просторі. Проаналізовано проблематику, пов'язану з різницею понять «акомпаніатор» та «концертмейстер», базуючись на працях видатних науковців – піаністів-концертмейстерів та виходячи з власного досвіду роботи авторки в європейських оперних театрах. Виділено три аспекти: виконавський, психологічний та комунікаційний, що є складовими діяльності піаніста-концертмейстера оперного театру. Описано взаємодію ланок піаніст та соліст-співак, піаніст та соліст-інструменталіст, піаніст та диригент у контексті вищезгаданих аспектів.

Стаття звертає увагу українських та зарубіжних науковців-музикознавців на важливість постаті піаніста-концертмейстера оперного театру у просторі мистецтва, виконавства, педагогіки, менеджменту, психології.

Ключові слова: *піаніст-концертмейстер, корепетитор, мультифункціональність, оперний театр, соло-корепетитор.*

Tetiana Dranchuk,

*Postgraduate student at the Vasyl Stefanyk Precarpathian National
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
Ivano-Frankivsk, Ukraine,
Concertmaster of the Opera House, Graz (Austria)
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8302-8129>*

**MULTIFUNCTIONALITY OF
THE PIANIST-ACCOMPANIST OF THE OPERA THEATRE,
HIS ROLE IN THE MUSICAL PERFECTION
OF THE OPERA PERFORMANCE**

The article provides a comprehensive analysis of the profession of a pianist-concertmaster in an opera house. The multi-functionality of this profession is highlighted, and its importance in the intercultural space is demonstrated. Issues related to distinguishing between the concepts of «accompanist» and «concertmaster» are analyzed, based on the works of outstanding scientist-pianists and the authors' own working experience within European opera houses. Three aspects are distinguished: performative, psychological, and communicative, which are components that make up the career of a pianist-concertmaster in an opera house. The interactions between pianist and soloist-singer, pianist and soloist-instrumentalist, and pianist and conductor are described in the context of these aspects.

The article draws the attention of Ukrainian and foreign musicologists to the importance of the pianist-concertmaster in the opera theater within the realms of art, performance, pedagogy, management, and psychology.

Key words: pianist-accompanist, coach, multifunctionality, opera house, solo-coach.

Постановка проблеми. В умовах сьогодення фах піаніста-концертмейстера оперного театру вимагає ґрунтовних досліджень. Значимість цієї постаті для функціонування, розвитку та забезпечення високого музичного рівня оперного театру є беззаперечно ключовою. Оскільки театральний піаніст рідко або й зовсім не з'являється на сцені та не є особою публічною, його постать трактують як допоміжну другорядну ланку. Про нього не пишуть, у нього не беруть інтерв'ю, його ім'я зазвичай не стоїть в театральних афішах. Не зважаючи на все перелічене, піаніст-концертмейстер несе на собі значну відповідальність за кінцевий музичний та драматургічний результат театального дійства. Проте актуальною залишається проблематика і дослідження, які систематизовано описують специфіку роботи та висвітлюють беззаперечні аргументи важливості даної професії в культурному світовому просторі.

Аналіз досліджень. Слід звернути увагу, що тема, пов'язана з фахом оперного піаніста-концертмейстера, висвітлюється в науковій літературі досить неповно. Історичні передумови виникнення та формування професії описують В. Каліцкий у своєму навчально-методичному посібнику, Т. Грінченко у праці «Історія виникнення та становлення професії піаніст — концертмейстер» [1]. Різницю понять «акомпанемент» та «концертмейстерство» у своєму есеї «Про партнерство в музиці» тлумачить професор Варшавського Музичного Університету Фридерика Шопена Єжи Мархвінський [4].

Психологічний аспект роботи піаніста-концертмейстера знаходить своє відбиття у статті Г. Зуб «Психоемоційний комплекс піаніста-концертмейстера як відзеркалення еволюції професії» [2]. Один з елементів комунікаційного аспекту діяльності оперного піаніста-концертмейстера, а саме елементи взаємодії між піаністом-концертмейстером та солістом співаком описані Л.М. Ніколаєвою у методичних рекомендаціях «Особливості роботи концертмейстера над вокальними творами» [4].

Мета статті. Аналіз специфіки роботи піаніста-концертмейстера оперного театру (корепетитора, соло корепетитора), роз'яснення його multifunkціональної сутності в умовах функціонування сучасного європейського оперного театру на основі власного авторського досвіду.

Виклад основного матеріалу. Перш ніж проаналізувати мультифункціональність та значимість постаті піаніста-концертмейстера оперного театру, звернемося до історичних джерел. Звідки бере початок ця професія, які вона має назви в різних країнах, які відмінності характеризують поняття «концертмейстер» і «акомпаніатор».

Слово «концертмейстер» («der Konzertmeister») прийшло до нас з німецької мови і в перекладі означає «майстер концерту». В німецькомовну традицію це слово прийшло з двох латинських слів: «concerto» (змагання) та «consortio» (співдружність). Вищесказане означає, що йдеться про партнерство.

Саме від слова «consortio» в часи Середньовіччя народилась традиція називати «концертмейстером» музиканта, що провадить головну (ведучу) партію в ансамблі. В західно-європейській інструментальній музиці кінця XVI – початку XVII століття обов'язки ведучого музиканта ансамблю чи оркестру виконував скрипаль.

Німецький музикознавець Хуго Ріманн (1849–1919) пояснює поняття «концертмейстер» наступним чином: «Концертмейстер – це перший скрипаль оркестру, що при потребі є капельмейстером». В США до прикладу термін «concertmaster» використовується тільки в значенні «головний музикант оркестру». У словнику «Terminorum musicae index septem linguis redactus» україномовне поняття «концертмейстер» прирівнюється до німецькомовного «Der Konrepetitor» (розучування з музикантом або зі співаком його партії), а також «Solorepetitor» (соліст-репетитор).

Все сказане вище вказує на те, що ведучий музикант ансамблю до середини XIX ст. виконував такі функції:

- головного виконавця;
- керівника-диригента;
- педагога;
- вокального коуча.

Тобто мультифункціональність фаху сьогодишнього театрального піаніста-концертмейстера доказують історично сформовані передумови.

Порівняння понять **аккомпаніатор та концертмейстер.**

Деякі дослідники вказують на значну різницю між поняттями «піаніст-концертмейстер» та «аккомпаніатор».

Розглянемо визначення обох понять:

1) *аккомпаніатор* функціонально розграничує виконання на солюючу і акомпануючу частини, що практично виключає створення єдиного художнього образу виконуваного твору;

2) *концертмейстер* виступає як музикант-ансамбліст, що володіє організаційними (як чисто в музичному сенсі, так і в плані менеджменту) якостями.

Професор Варшавського Музичного Університету ім. Ф. Шопена Єжи Мархвінський у своїй книзі «Про партнерство в музиці» взагалі знівелює поняття «аккомпаніатор» як таке: «Залишаю за собою велику умовність і спрощеність твердження, що в усьому т. зв. класичної музики, від бароко до сучасної, я можу легко помітити майже в кожному творі елементи та проблеми, як я їх називаю провідними (керівними) і другорядними (супроводжуваними). Мені здається, що пісні, в яких повністю домінує провідний елемент, надзвичайно рідкісні. У переважній більшості випадків цими елементами, іноді окремими або декількома одночасно, обмінюються виконавці залежно від структури»¹ [4, с. 4, 5].

В цій же праці Єжи Мархвінський вказує на нищівну дію поняття «аккомпаніатор» в контексті музичного виконавства: «На мій погляд, успіх командної роботи базується головним чином на усвідомленні партнерства, спільному створенні драматургії, повній віддачі та відповідальності. Стосунки соліст-аккомпаніатор несуть у собі ризик негативного професійного та психологічного спотворення. Відносини партнер-партнер окрилюють» [4, с. 7].

І далі висновок: «Вважаю, що у навчанні піаністів слід відмовитися від таких термінів, як акомпаніатор і акомпанування. Це архаїчні та анахронічні терміни, які не завжди мають творчий і позитивний зміст. «Поділ на камерну музику та акомпанемент також є оманливим і досить схоластичним» [4, с. 22].

¹ Тут і надалі – переклад авторки статті – Т.Д.

Аналізуючи поняття «акомпанемент» варто звернути увагу на його німецький переклад. Німецькою «Begleitung» дослівно означає «супровід». Тобто, піаніст, що співпрацює на сцені зі співаком чи співаками, інструменталістом чи групою музикантів, є особою, яка супроводжує своїх партнерів.

Повертаючись до піаніста-концертмейстера європейського оперного театру, тлумачучи мультифункційність даного фаху, хотіла б звернути увагу на формулювання обов'язків даного фахівця в тексті його колективного договору:

«Працівник сцени має обов'язки **сольного** концертмейстера (Solokorrepetitor) для всіх жанрів мистецтв».

Саме в собі словосполучення «для всіх жанрів мистецтв» включає мультифункційність діяльності піаніста-концертмейстера оперного театру, а разом з тим слово «сольний» говорить про його ведучу роль. Поняття «Соло корепетитор» та «Корепетитор» зустрічаються часто, але джерел, які тлумачать ці поняття обмаль.

Професор Закарпатського національного університету в роботі «Історія виникнення та становлення професії піаніст-концертмейстер» Т. Грінченко зазначає: «Швидке прочитання авторського тексту споріднює функції концертмейстера і диригента. Акомпаніатор має вміння музично охоплювати весь твір, розвивати вкрай необхідне йому вміння чути очима все, що є у творі: форму, динамічний план, фразування, головну та другорядні кульмінації твору тощо. Складність концертмейстерської діяльності зумовлюється її поліфункціональністю: концертмейстер створює власне трактування композиторського задуму, відбирає варіант найбільш вдалого звукового втілення цієї інтерпретації, доносить до слухацької аудиторії художній зміст музичного твору, захоплює і зацікавлює глядачів і слухачів своїм мистецтвом. Тобто він є одночасно і артистом, і режисером спільного із виконавцем дійства» [1, с. 283].

В німецькому лексиконі Musicall.de вказано: «Щоб стати концертмейстером музичного театру, зазвичай потрібно навчатися на диригента чи керівника хору, що також має включати гру партитур. У деяких музичних коледжах бажаючі можуть вивчати і акомпанемент. Навчальні програми, що готують церковних та шкільних музикантів, також включають як додатковий предмет гру партитур. Чистої підготовки піаніста недостатньо» [5].

Мультифункціональність піаніста-концертмейстера оперного театру відіграє значну роль у музичній та драматургічній довершеності театральних дійств. Вона включає багато аспектів, основні з яких такі:

- 1) виконавський;
- 2) психологічний;
- 3) комунікаційний.

Виконавський аспект. З власного досвіду слід зазначити, що переважна більшість диригентів-симфоністів, чи диригентів хор-мейстерів не володіють технікою гри на фортепіано так, як піаніст з освітою «концертний виконавець». Такі форми діяльності, як:

- 1) прослуховування для солістів-співаків;
- 2) прослуховування для оркестрантів;
- 3) сольні віртуозні партії фортепіано в оркестрі (частіше в балетних або симфонічних програмах);
- 4) виконання клавіру без диригента під час репетиційного процесу;
- 5) виступи з солістами-інструменталістами чи солістами-співаками в концертних програмах, тощо,

вимагають високих саме фортепіанних кваліфікацій від піаніста-концертмейстера.

Психологічний аспект. Аналізуючи психологічні аспекти діяльності концертмейстера, кандидат мистецтвознавства, доцент, концертмейстер кафедри хорового диригування та сольного співу Харківської державної академії культури Галина Зуб у своїй статті «Психоемоційний комплекс піаніста-концертмейстера як віддзеркалення еволюції професії» окреслює (наголошує): «У концертмейстерського мистецтва є вагомий аргумент на користь його особливих зв'язків з психологією. Це – взаємодія між концертмейстером і солістом, психологічний фундамент професійної діяльності. Професія концертмейстера – це і покликання, і майстерність, і вміння спілкуватися, творити та переживати музику. Концертмейстер – психологічна опора ансамблю». [2, с. 151].

У своєму інтерв'ю для br-klassik.de головний концертмейстер (Studiumleiter) Баварської Опери Дональд Вейгз стверджує, що: «Окрім фонетичної та музичної компетентності, концертмейстерам

також потрібна психологічна чутливість. Адже одне з їхніх найважливіших завдань – це критика» [6].

З досвіду власної роботи авторки концертмейстером в оперних театрах, слід стверджувати наступне: оскільки концертмейстер оперного театру переважно працює з вокалістами, які є носіями інструменту всередині свого тіла, їхня психологічна чутливість особливо тонка. В умовах сьогодення у роботі з диригентами, партнерами, режисерами, хореографами співаки знаходяться під великим психологічним тиском. Піаніст-концертмейстер є ланкою, що творить зв'язок між співаком та всіма перерахованими фахівцями. Часто співаки звертаються до концертмейстера більше за психологічною підтримкою, аніж за знаннями. Зі свого досвіду можу засвідчити, що психологічна підтримка співака концертмейстером, є часами вирішальною для успішного виступу на сцені.

З цього випливає наступний важливий аспект – **комунікаційний**.

Концертмейстер піаніст оперного театру комунікуються з:

1) диригентом

2) співаками-солістами:

– під час індивідуальних лекцій в підготовці оперних партій (Coaching)

– під час режисерських репетицій до постановок вистав

– під час виступів на сцені

– під час звукозаписів в якості асистента звукооператора

– під час прослуховувань

3) музикантами оркестру під час спільних виконань вистав, концертів тощо.

4) колегами концертмейстерами під час підготовки оперних вистав.

Слід звернути увагу на різницю між музичною комунікацією зі співаком та інструменталістом.

Вже цитований Єжи Мархвінський тлумачить цей аспект таким чином: «Інструменталіст або диригент, який супроводжує співака повинен знати текст і однаково поважати його логіку як і партнер по співу. Треба вміти грати польською, німецькою, італійською, російською... Вербальний текст майже всієї вокальної літератури є найефективнішим ключем до інтерпретації; є ключем до партнерства» [4, с. 10].

Порівняно зі співаком, партнерство з інструменталістом здається більш простим і в певному сенсі легшим. Передовсім, з уваги на інструменти, які насправді більш чутливі, ніж фортепіано, натомість струнні та делікатні духові є все таки набагато менш сприйнятливі до різних загроз, ніж людський голос.

Професор Львівської музичної академії ім. М. Лисенка Л. Ніколаєва у своїй праці «Особливості роботи концертмейстера над вокальними творами» підкреслює: «Концертмейстер, що працює з вокалістами, повинен в першу чергу усвідомити, що специфіка вокальної музики, особливості будови її мелодики, ритміки, а в деяких випадках гармонії та фактури визначається насамперед зв'язком зі словом, з мовним інтонуванням, яке визначає особливості і вокального виконавства і вокального супроводу» [3, с. 8].

Висновки. Базуючись на власному досвіді та опираючись на аналіз опрацьованого матеріалу, слід відзначити, що постать піаніста-концертмейстера оперного театру несе в собі чи не найбільшу мультифункційність серед усіх митців, працюючих в театральному середовищі. Є одночасно педагогом, ведучим музикантом, концертним виконавцем, мовним коучем, організатором, координатором, редактором музичним нотного тексту, психологом, асистентом диригента. Темп, в якому працюють західно-європейські театри та завдання, які виконує фахівець, вимагають від піаніста концертмейстера не тільки різнобічних високих кваліфікацій, неабиякої працелюбності, бажання до безперервного розвитку та навчання, а також стресової стійкості та здатності блискавично швидко комунікувати з партнерами-музикантами.

З розвитком технологій, зі зростанням темпу життя, а відповідно праці, фах постійно удосконалюється, його спектр діяльності розширюється, вимагає новаторських дій, трансформацій та нових творчих ідей.

Вважаю, що незважаючи на свою непублічність, постать піаніста-концертмейстера оперного театру відіграє ключову роль в кінцевому результаті створення оперної вистави чи концертної програми. Аналізуючи існуючу інформацію, що стосується даної теми вважаю, що постаті піаніста-концертмейстера оперного театру приділяється недостатньо уваги в інформаційному та науковому просторі. Ця проблематика може становити напрями подальших наукових досліджень.

Список джерел і літератури

1. Грінченко Т. Історія виникнення та становлення професії піаніст-концертмейстер. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. Запоріжжя, 2017. Вип. 49. С. 280-284.
 2. Зуб Г. Психоемоційний комплекс піаніста-концертмейстера як віддзеркалення еволюції професії. *«Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти»*. Харків: Intermusic, 2021. Вип. 60. С. 151–166.
 3. Ніколаєва Л. Особливості роботи концертмейстера над вокальними творами: методичні рекомендації. Київ, 2002. 36 с.
 4. Marchwiński J. O partnerstwie w muzyce. Warszawa, 2001. 24 s.
 5. Musical1.de. URL: <https://www.musical1.de/musical-lexikon/korrepetitor/>
 6. Operberufe-corepetitor. URL: <https://www.br-klassik.de/themen/oper/operberufe-korrepetitor100.html>
-

Наталія Потапчук,
*магістр музичного мистецтва,
ЛНМА ім. М. В. Лисенка,
викладач, концертмейстер, Львів (Україна)*

ПРОБЛЕМАТИКА ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У КЛАСІ ХОРЕОГРАФІЇ ТА З УДАРНИМИ ІНСТРУМЕНТАМИ

Стаття присвячена висвітленню специфіки роботи піаніста-концертмейстера в класі хореографії та виконанню концертмейстером творів у класі ударних інструментів. Ці відмінності вимагають від концертмейстера професійних вмінь, знань та навичок, досвіду, а також постійного самовдосконалення та зростання.

Визначено завдання, що постають у виконавській практиці перед концертмейстром у вищезазначених класах, окреслено проблематику методичних завдань.

Ключові слова: *піаніст-концертмейстер, соліст, метро-ритмічна група, ансамблева єдність, педалізація.*

Natalia Potapchuk,
*Master of Musical Arts,
Mykola Lysenko National Music Academy of Ukraine,
teacher, concertmaster, Lviv (Ukraine)*

THE PROBLEMATICS OF PERFORMING SKILLS OF A PIANIST-CONCERTMASTER IN THE CLASSROOM OF CHOREOGRAPHY AND WITH PERCUSSION INSTRUMENTS

The article is devoted to highlighting the significant differences between the work of a pianist-concertmaster in a choreography class and the performance of works by a concertmaster in a percussion class. These differences require professional skills, knowledge and experience from the concertmaster, as well as constant self-improvement and growth.

The article defines the tasks that arise in the performance practice of the concertmaster in the above classes, outlines the problems of methodological tasks.

Key words: *accompanist, soloist, metro-rhythmic group, ensemble unity, pedalisation.*

Мета статті: дослідити відмінності чи спільні риси роботи концертмейстера у класах хореографії та ударних інструментів,

Виклад основного матеріалу. Робота в класі ударних інструментів цікава та різноманітна.

Репертуар для ударних інструментів охоплює класичні, естрадні та джазові твори, що потребує від концертмейстера володіння різними стилями виконання.

Концертмейстеру необхідно розуміти особливості звуковидобуття на кожному ударному інструменті: чи з визначеною висотою звучання (ксилофон, вібрафон, дзвіночок), чи з невизначеною висотою звучання (малий барабан, тарілки, бубен та інші). Розуміючи специфіку цих інструментів, ансамблеве виконання вийде цільним і гармонійним.

Робота концертмейстера з виконавцями на ксилофоні.

Ксилофон – це ударний інструмент з визначеною висотою звучання. Він складається з ряду дерев'яних брусків з визначеною висотою нот. Тембр ксилофона при грі на *Forte* – дзвінкий, а при грі на *Piano* – м'який. Враховуючи ці особливості, концертмейстеру не можна зловживати педалізацією, потрібно користуватися педаллю коректно, оскільки ксилофон видає дзвінкий, але швидко згасаючий звук, дібрати таку педаль, щоб твір не звучав надто сухо та щоб це не суперечило художньому задуму твору.

Твори для ксилофону, здебільшого, технічні, тому концертмейстер повинен володіти хорошою технікою, виконувати свою партію легко і невимушено, вести за собою соліста і підтримувати його ритмічно. Тому йому необхідно володіти метричною чіткістю, привчаючи соліста тримати ритм і темп вже з перших уроків. Цей досвід допоможе інструменталісту на уроках оркестру.

Ксилофон має збагачений динамічний діапазон, тому концертмейстер має чітко реагувати на динамічні відтінки. При грі на *Piano*

концертмейстеру необхідно грати більш приглушено, притушовано, а при грі на *Forte*, навпаки, гра повинна бути яскрава та насичена.

При виконанні штриха тремоло на одній ноті, концертмейстер має чітко вирахувати долі, адже вони сприймаються як тридцять-другі тривалості. Різниця між видобуванням звуку на ксилофоні є подібним як стакато на фортепіано. Але коли у ксилофоні йде основна мелодія, то концертмейстер має допомогти продовжити коротке звучання ксилофона «доповнюючим» легато, адже у ксилофона звук швидко гасне.

Єдиним нюансом для концертмейстера є те, що у разі пропуску сильної долі у творі, концертмейстеру важко по тексту «впіямати» соліста. В цьому випадку потрібно спиратися на базову партію супроводу та «ловити» соліста за допомогою басової партії.

Зручність і комфортність гри з вправним концертмейстером, який володіє достатнім досвідом ансамблевого виконання – це основна умова успішної праці концертмейстера. На початках навчання учню на ударних інструментах необхідно оволодіти основами відчуття метро-ритму, а в ансамблевому відношенні потрібно слухати піаніста, щоб досягти синхронності виконання (тобто, намагатися досягти ансамблевої єдності з концертмейстером) та темпової рівності. Для цього, безумовно, потрібні регулярні заняття на інструменті разом з піаністом.

Запорука успіху та гармонійного розвитку юного виконавця залежить не тільки від його особистих здібностей, таланту, працелюбності, але й від педагога та концертмейстера. На концертмейстера покладається велика відповідальність не тільки за особисте професійне виконання, а й за підтримку соліста в репетиційному процесі та на сцені, а також за розвиток його індивідуальних виконавських якостей. Для концертмейстера робота в класі ударних інструментів – це дуже цікавий та всебічний досвід, який є важливим для його професійного зростання.

Робота концертмейстера в хореографічному класі.

Концертмейстер балету чи у хореографічному класі відіграє важливу роль в успішності будь-якої танцювальної постановки. Його завдання виходять далеко за межі простої гри на фортепіано під час репетицій та виступів. Концертмейстер присутній на всіх репетиціях,

працюючи у тісній співпраці з хореографом та танцівниками. Він повинен добре розуміти музичний матеріал, аби допомагати танцівникам відчувати темп, ритм і настрій.

Гра на фортепіано під час репетицій і виступів вимагає від концертмейстера не тільки технічної майстерності, але й уміння інтерпретувати музику відповідно до потреб танцівників. Піаніст-концертмейстер є важливою ланкою між музикантами і танцівниками та допомагає музично рухам танцюристів. Під час репетицій концертмейстер стежить за танцівниками і підказує, коли в цьому є необхідність. Він допомагає тримати ритм, коли танцівники втомлені або потребують додаткової уваги.

Концертмейстер відповідає за якість музичного супроводу, що вимагає високого рівня професійної майстерності.

Роль концертмейстера хореографічного класу дуже важлива, адже від його роботи залежить гармонія між музикою і танцем, що є основою для будь-якої успішної танцювальної постановки.

У здобувачів-хореографів часто формується сприйняття музики виключно як фон для тренувальних вправ. Для запобігання цьому і формування у майбутніх фахівців навичок свідомого сприйняття музики концертмейстер, за домовленістю з викладачем, може оголошувати прізвища композиторів, чиєю музикою ілюструє вправу, а у часі коротких перерв для відновлення фізичних сил розповідати їм про цих композиторів, а згодом може влаштовувати оригінальні музичні вікторини з визначенням композиторів, музику яких використано на занятті. Такий вид роботи сприятиме естетичному розвитку майбутніх хореографів.

Розглянувши роботу концертмейстера у танцювальному класі можна прийти до висновку важливості його діяльності не лише для музичного супроводу вправ, а й у площині естетичного виховання учнів, збагачення їхнього музичного світогляду. За допомогою музичних зразків та уривків, які супроводжують різні хореографічні вправи, учнів можна долучати не лише до класичної, а й до сучасної музики, особливо української.

До концертмейстера в класі хореографії є ще додаткові вимоги, адже, окрім гарної читки з аркуша, він повинен володіти навичками імпровізації, розуміти хореографічну термінологію та особливості

кожного екзерсису. Не менш важливим для концертмейстера є його уміння аналізувати виконавські труднощі у процесі хореографічних занять, що вимагають володіння чіткості виконання на роялі музичного матеріалу та агогічної гнучкості.

Для підбору відповідних вправ та художньо довершеного музичного репертуару концертмейстер повинен добре орієнтуватися у творах різних епох, стилів та жанрів. Це не просто супровід хореографічних вправ, а й просвітницька роль, що полягає в популяризації кращих зразків класичної та сучасної музики.

Висновки. Концертмейстер відіграє важливу роль і класі ударних інструментів та в танцювальних класах, насамперед виконуючи важливу психологічну (підтримуючу), педагогічну функцію та творчомотиваційну. Дотримання метроритму та агогічної гнучкості, швидке реагування на темпові відхилення в ансамблевій єдності, чи в синергії музики і танцю є основними домінантами концертмейстера.

Список джерел і літератури

1. Особливості практичної діяльності концертмейстера. Методичні рекомендації для самостійної та індивідуальної роботи здобувачів освіти освітнього компоненту «Спеціальний клас (фортепіано)» / Н. Коцюрба та ін. Луцьк: Вежа-Друк, 2022. 20 с.
 2. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера : навчальний посібник. 2-е вид. доп., перер. Львів, 2007. 216 с.
-

ТЕОРЕТИЧНО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ ДИСКУРС КАМЕРНИХ ТВОРІВ

УДК 78.27

Ніна Гречишкіна,
*професор кафедри концертмейстерства
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського, Київ (Україна)*

ТРИ РЕДАКЦІЇ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО «ГАЛИЦЬКІ ПІСНІ»: КОМПЕТЕНТІСНИЙ ПІДХІД ВИКОНАВЦІВ

В статті виконано аналіз та порівняння трьох існуючих редакцій вище зазначеного твору: літературних та нотних текстів різних редакцій, які вийшли послідовно в різний час: у 1928 році – перша редакція, наступні у 1970 та 1983 роках. Вивчення українського вокального циклу надає можливість молодим музикантам диференціювати існуюче багатство циклічних камерно-вокальних форм та відкривати для себе і слухачів істинно високі зразки особливого й цікавого жанру.

Ключові слова: *цикл, пісні, опус, композитор, концертмейстер.*

Nina Hrechyshkina,
*Professor of the department of concertmastering
at The National Music Academy of Ukraine
Named after P.I. Tchaikovsky, Kyiv (Ukraine)*

THREE EDITIONS OF LEVKO REVUTSKY'S VOCAL CYCLE «GALICIAN SONGS»: A COMPETENCE-BASED APPROACH OF PERFORMERS

The article analyses and compares three existing editions of the above-mentioned work: literary and musical texts of different editions, which were published successively at different times: in 1928, the first edition, and later in 1970 and 1983. The study of the Ukrainian vocal cycle enables young

musicians to differentiate between the wealth of cyclic chamber vocal forms available and to discover for themselves and their listeners truly high examples of a special and interesting genre.

Keywords: *the cycle, songs, opus, composer, accompanist.*

Я вважаю, що в українській музиці «Галицькі пісні»

Л. М. Ревуцького – свого роду діамант,
гранований великим майстром.

В. Борисов. Зустрічі були рідкісні.

Вступ. Стрімкий час докорінних змін в Україні сприяв відродженню багатьох музичних творів, які й до тепер ще залишаються повністю невідомими і загадковими, але можуть відкрити виконавцям і слухачам сьогодення певні таємниці минулих подій та багатство музично-виконавчих творчих композиторських інтенцій того часу.

Надвисока незламність українського народу ще в минулому столітті вже міцно вкоренилась в збереженій національній музичній спадщині, що з різних причин була і поки залишається невідомою широкому народному загалу, але, як видно сьогодні, така історично наповнена мужністю й патріотизмом музична і виконавча творчість стала дуже затребуваною, необхідною та актуальною.

Актуальність. Серед таких творів із минулого, із сторічної давнини прийшов до нас, музикантів-виконавців, один із унікальних шедеврів – цикл обробок українських народних пісень «Галицькі пісні», ор. 14 Левка Ревуцького. Ці пісні гідні того, щоб знов належно й чинно стати в стрій боротьби українського народу за свободу і незалежність країни як через широке концертне виконавство, так і через гідне усвідомлення студентством та професорсько-педагогічним складом подібних творів в учбовому репертуарі різних спеціальностей, зокрема в класі концертмейстерської підготовки вищих музичних навчальних закладів.

Рушійні сили для зміни ситуації наявні та зростають сьогодні і в педагогічній сфері, бо ж відомо, що робота класу концертмейстерської підготовки спрямована не тільки на вдосконалення у студентів-піаністів спеціальних музикантських навичок, але й на розширення

їх обсягу знань у вокальному й інструментальному репертуарі, на глибоке вивчення національної музичної спадщини.

Метою статті є поглиблення виконавського розуміння унікальності опусу 14 «Галицькі пісні» Левка Ревуцького в середовищі музикантів-виконавців, викладачів і студентів класів концертмейстерської підготовки, а також в класах сольного співу та запропонувати підходи та шляхи інтерпретації опусу на основі аналізу причин, які пояснюють деяке нерозуміння музичного та літературного текстів циклу, порушення циклічної єдності оригіналу, формування когнітивного, академічного підґрунтя для вивчення цих пісень та інше. Це створить відповідне розширення часового, репертуарного і географічного життя твору.

Отож, подані в статті пропозиції народились у процесі накопичення власного виконавчого та професійно-педагогічного досвіду автора як професора класу концертмейстерства при викладанні цього опусу здобувачам музичної освіти України.

Результати науково-теоретичних та методико-практичних досліджень.

Формування Левка Миколайовича Ревуцького (1889–1977) як музиканта і композитора відбувалося на основі глибокого пізнання українського фольклору і засвоєння спадщини світової класичної музики. Вже з перших кроків життя майбутній композитор, що народився в с. Іржавець Полтавської губернії, перебував під владою чарівних звуків української народної пісні. Переїхавши до Києва і ставши учнем приватної гімназії Готліба Валькера, музично обдарований юнак продовжив і музичні заняття у школі М. Тутковського, де клас фортепіано в той час вів М. В. Лисенко. Хоча це приватне навчання тривало досить короткий термін, однак вплив фундатора української національної композиторської школи на молодого музиканта виявився дуже суттєвим і визначив усю його подальшу творчу долю.

Формуванню Ревуцького-музиканта сприяли не лише спеціальні заняття музикою (з 1908 року в музичному училищі по класу фортепіано, а з 1913 року – в щойно відкритій Київській консерваторії по класу композиції), але й в цілому мистецька атмосфера Києва.

В цей час тут вирувало активне концертне життя, представлене виступами симфонічних і камерних оркестрів, українських і зарубіжних співаків та інструменталістів, виставами українського театру корифеїв, де у п'єсах з їх репертуару почесне місце займала українська народна пісня. До речі, саме народна пісня стала тим музичним матеріалом, з якого починалися творчі контакти між Лисенком та Ревуцьким. За порадою матері молодий композитор записав для метра декілька українських пісень від мешканців села Іржавця.

Після бурхливих подій Першої світової війни, революцій та соціальних потрясінь кінця другого – початку третього десятиліть ХХ століття, у 1924 році Ревуцький повертається до музичної діяльності і стає викладачем музично-теоретичних дисциплін, а згодом і композиції у Вищому музично-драматичному інституті ім. М.В. Лисенка. Переїзд до Києва, викладацька робота, що сприяла активізації самоосвіти з гармонії, поліфонії, поширенню знань з музичної літератури, стали потужним імпульсом до композиторської діяльності. Він пише твори для хору, оркестру, фортепіано, оновлюючи і збагачуючи національні традиції.

Вагомою частиною творчого доробку Л. Ревуцького стали обробки українських пісень, загальна кількість яких склала понад 120 творів. Цей жанр є традиційним для української музики і досягнув значних мистецьких вершин у творчості його попередників Лисенка і Леонтовича. Та Ревуцький не тільки розвиває національні традиції, він піднімає обробки народної пісні на новий щабель, наповнюючи мистецькою індивідуальністю, самобутністю оригінального музичного стилю.

У 1920-ті роки, крім обробок окремих пісень різних жанрів, композитор створює цикли, в яких пісні об'єднуються за жанровими ознаками або локальним колоритом. Це збірки дитячих пісень «Сонечко», вокальні цикли «Козацькі пісні» та «Галицькі пісні». Взагалі циклічне об'єднання обробок народних пісень – явище досить типовоє для ХХ століття. То ж не дивно, що багато сучасників слід за Л. Ревуцьким почали використовувати цей напрямок під впливом його творчості і вражень від українського фольклору.

Загальним для цих трьох циклів є прискіпливий підхід композитора до створення вишуканої фортепіанної партії, збагачення її

оригінальними фактурними й модуляційними ефектами партії, яка за рівнем мистецької досконалості та виконавської складності не поступається вокальній партії соліста. Саме в «Галицьких піснях» яскраво виявилось поліфонічність мислення композитора.

Як писав М. Гордійчук, переважна більшість пісень Л. Ревуцького «не вкладається у традиційне визначення даного жанру – «обробка». Це самобутні вокально-інструментальні композиції, надихнуті талантом сильним, яскраво індивідуальним...» [3, с. 123–124].

Отож, цей новаторський підхід композитора Л. Ревуцького до жанру обробки народної пісні обумовив випередження свідомості виконавців та слухачів на багато років, мабуть тому ці твори виявились дещо незрозумілими для сучасників.

Перше повне видання вокального циклу Л. Ревуцького «Галицькі пісні» вийшло з друку у 1928 році, наступні видання – у 1946, 1970 та 1983 роках.

В монографії «Л. Ревуцький – композитор – піаніст» В. Л. Клін розповідає про виникнення твору: «В цей час Дмитро Ревуцький (*брат композитора – Н.Г.*), який читав підготовлені ним протягом попередніх років лекції з історії мистецтв, попросив зробити обробки народних пісень для музичних ілюстрацій цих лекцій. Л. Ревуцький охоче відізався на прохання брата» [9, с. 67]. Як бачимо, маючи особливу обдарованість, яскравий талант, Левко Ревуцький постався до прохання брата не спрощено, ілюстративно, а високохудожньо, зробивши не циклічну підбірку з обробок народних пісень, а справжній камерно-вокальний цикл.

Назву опусу визначила пісня циклу «Червона ружа трояка...», яку відомий фольклорист Ф. Колесса вважав істинно народною піснею Східної Галичини. Крім зазначеної пісні, до збірки увійшли гуцульські, мадярські, лемківські та дві популярні пісні національно-визвольної боротьби українського народу, які отримали жанрове визначення як стрілецькі. Ці авторські твори «Ох і зажурились стрільці січовії...» Г. Купчинського та «Їхав стрілець на війноньку» М. Гайворонського – стали широко відомими, популярними і завдяки простоті мелодики та фольклорності поезики здобули поширення як народні.

Виконуючи вимоги брата відповідно до логіки подання музичного матеріалу на лекції єдиним блоком, композитор утворив таку ж струнку послідовність пісень у циклі, який набув вигляду єдиного закінченого твору. Таке творче рішення автор підкреслив позначкою «ор.14» на титульній сторінці першого видання 1928 року у видавництві «Книгоспілка» в серії «Музична бібліотека» [№ 8]. Для створення єдності циклу композитор використовує можливості тонально-ладової драматургії. Зокрема, тональність *g-moll* виконує функцію обрамлення, а пісні № 2-3-4 утворюють ще один – внутрішній тональний блок на основі ладового контрасту *f-moll–F-dur–f-moll*. Редактором цього першого випуску став Дмитро Ревуцький, додавши до нотного тексту статтю про брата під назвою «Левко Ревуцький» та примітки до тексту.

На жаль, у подальших виданнях задум композитора починає порушуватись. В 1970 році «Галицькі пісні» були опубліковані в серії нот «Музичний солоспів» з позначенням «Народні пісні» для низького голосу в супроводі фортепіано в літературній редакції Дмитра Павличка. Хто був музичним редактором, на жаль, не прописано. Ми бачимо, що у виданні зникає позначка композитора про номер опусу і цикл постає як проста підбірка народних пісень Західної України. Щоб посилити патріотичність збірки поет, Дмитро Павличко змінює порядок послідовності пісень в циклі. Так пісня під № 7 «Ох і зажурились стрільці січовії...» стає № 1.

В 1983 році в томі № 6 Повного зібрання творів Л. Ревуцького в 11 томах (Київ: Музична Україна) вокальний цикл «Галицькі пісні» публікується під редакцією учня Левка Ревуцького – українського композитора Віталія Кирейка.

На жаль, і на цей раз позначка «Опус» відсутня. Змінюється початкова черговість пісень, що привело до зникнення тонального плану твору. Разом з цим порушується цілісність циклу. Зникає восьма пісня циклу (№ 7) «Ох, і зажурились стрільці січовії». В пісні «Їхав стрілець на війноньку...» слово «стрілець» змінюється на «козак».

У процесі роботи над «Галицькими піснями» Л. Ревуцького варто одразу ж правильно зорієнтуватись та відчутти специфіку опрацювання народної пісні композитором, який, звертаючись до фольклорної

мелодії, намагається не просто передати її в іншому вигляді, тобто призначеною для академічного виконання, а вирішує власне творче завдання, створює оригінальний художній твір відповідної стилістики і мистецького рівня.

Л. Ревуцький з великою любов'ю ставиться до жанру обробки народної пісні. Це засвідчив відомий композитор А. Коломієць у спогадах про свого вчителя: «Лев Миколайович постійно підкреслював, що треба розрізняти поняття *гармонізації* пісні від *обробки*. ... Обробка – більш широке поняття, пов'язане не тільки з творчою фантазією, що диктує вибір мелодії певного стилю, ладу, пошуку відповідної фактури супроводу. Саме тому кожна обробка несе на собі печатку індивідуальності її автора. Гармонізуйте народну пісню або створюйте обробку тільки тоді, – говорив Ревуцький, – коли ви можете дати щось своє, нове у порівнянні з іншими. Інакше це буде мало цікавим» [12, с. 47].

Основні виконавські завдання у циклі.

На перший погляд, виконання пісень циклу видається нескладним, однак у процесі роботи виявляється чимало проблем, які інколи сприймаються як нездоланні. Одна з них – розуміння регіональних стильових особливостей фольклору Галичини, Гуцульщини, Буковини, відтворення національної характерності мелодики пісень циклу, своєрідної ритміки, манери інтонування.

Складна фортепіанна фактура циклу багата на технічні труднощі, відзначається штриховим і динамічним різноманіттям, багатством тембрових характеристик, вимагає від піаніста високотехнічного виконавського рівня. Специфічністю вирізняється ансамблева взаємодія соліста і піаніста-концертмейстера.

Приступаючи до вивчення «Галицьких пісень», виконавці повинні бути обізнаними із стильовими особливостями творчої спадщини композитора. Це запорука художньо вірного розуміння характеру твору, високомистецького вирішення виконавських завдань, яка дозволить їм усвідомити цінність і значущість музики Л. Ревуцького в музично-історичному контексті, а також стане більш зрозумілою для сучасних виконавців і відвідувачів концертних залів.

Метод роботи з музичним матеріалом в жанрі обробки народної пісні для голосу з фортепіано у Ревуцького базується на використанні

прийомів варіантно-варіаційного розвитку, що закорінені в самому фольклорі. Варіаційність і виконавська свобода, притаманні фольклорному виконавству, знаходять відображення й у композиторському рішенні творів варіаційного складу, допускають певну вільність у виконавській інтерпретації. Проте дуже важливо, щоб музиканти виявили при цьому відчуття стилю і добрий мистецький смак.

Зі стилістикою української народної пісні пов'язана і поліфонізація фортепіанної фактури, яку Ревуцький розцінював як художньо-зображальний засіб. Володіючи «поліфонічним мисленням» (*філософський термін*) композитор любив повторювати своїм студентам, що «канон в музичному творі – один із засобів кращого та більш глибокого розкриття змісту» [12, с. 43].

Характерною рисою стильового комплексу Л. Ревуцького є майстерне використання метро-ритмічної виразності, заснованої на принципі ритмічної варіантності й метричної незмінності.

Особливість гармонічного мислення Л. Ревуцького виявляється у ладовому різнобарв'ї. Сутнісною рисою ладового мислення композитора є хроматизм, який використовується як засіб підвищення емоційної виразності твору. Поєднання народної ладовості, діатоніки народної мелодики з хроматизованою тканиною фортепіанного супроводу – прикметна риса музичного стилю Л. Ревуцького. Помилкою сучасних співаків і концертмейстерів можна вважати недостатнє розуміння виконавської специфіки «Галицьких пісень». Її суттєвою рисою є широке використання фермат і цезур, що за своїм походженням коріняться в імпровізаційній природі українського народнопісенного виконавства. Ця особливість української вокальної школи знайшла відображення в науково-методичній літературі, зокрема в роботі І. Колодуба «Про народно-пісенні традиції української вокальної школи» [11, с. 28–29].

При роботі над циклом «Галицькі пісні» цей аспект набуває особливого значення. Виконавцям слід звернути увагу на доцільність поділу музичного матеріалу тієї чи іншої пісні на більш або менш замкнені в собі частинки – фази руху. Це є авторські побажання, які він відзначає цезурами в нотному тексті першого повного видання – 1928 року. Ці цезури ['] ми бачимо у вигляді ком над нотним рядками вокальної партії.

Міру тривалості цезури або фермати, її значення для створення музичної форми цілого визначає сам виконавець. Цим прийомом широко користувався у своїх вокальних творах і М. Лисенко. Роблячи аналіз творчості сучасних українських композиторів ми знаходимо трепетне відношення до народно-пісенних традицій української вокальної школи і в творах славетного українського композитора Мирослава Скорика, який ці традиції привніс і в контекст своєї фортепіанної музики. Одним з прикладів може служити його Парти́та № 5 для фортепіано, де в номері № II, Вальс (Valse) він широко використовує як цезури, так і фермати.

На жаль, у виданнях 1970 р., 1983 р. позначки цезур відсутні. Це спрощує завдання щодо виконання пісень, але й зменшує художній результат у разі, якщо виконавці не знайомі з фольклорними традиціями та їх адаптацією в композиторській музиці. І. Колодуб справедливо зауважує, що «у випадку зневажливого ставлення до витоків художньої творчості, її вічних і непорушних законів, виконавець втрачає ключ до таємниць її могутності [11, с. 29].

Більш конкретні задачі і поради методичного плану представлено далі – в процесі аналізу окремо кожної пісні опу́су.

1. «Червоная ружа трояка...» («Red rose of the trinity...»). Пісню «Червоная ружа трояка...» наспівала Л. Ревуцькому солістка Київського оперного театру Олена Петляш. Почувши її в Києві, композитор згодом дізнався про регіональне походження пісні – зі Східної Галичини.

Це лірична пісня-драма, в якій розповідається про трагічну долю жінки, що страждає від побоїв чоловіка – п'янички, тому вона хоче залишити малих дітей і піти в найми в чужий край. Фортепіанний вступ, побудований на матеріалі основної мелодії пісні, викладено унісонними октавами і немов передає гіркі роздуми жінки, яка довіряє свої думки кві́тці – черво́ній ружі.

Одразу слід відмітити безліч цезур (нагадаємо: мова йде про видання 1928 р.), які посилюють значення слів, обігрують їх, загострюють увагу слухача. Але основне їх призначення – це створення драматичного образу. Водночас, це стає певним «каменем спотикання» для виконавців, які опиняються перед методичною і виконавською задачами – досягнення ансамблевої єдності, синхронності.

Три рази повторюється фраза «ой, мала я мужа» – це плач жінки, її голосіння за долею, яка дала їй «мужа-пияка». Кожна цезура відображає певну логіку в розвитку вокальної партії. Внаслідок цього співана мелодія членується на короткі фрази, відбиваючи стан людини в моменти надзвичайного хвилювання.

У партії фортепіано кожен фразу позначено відповідною зміною штрихів фактури. Зокрема, в другій фразі в партії правої руки піаністу слід виділити половині ноти «g», які неначе звукописують колочий біль у серці, неначе відтворюють волення жінки. Вагу руки слід перенести на п'ятий палець правої руки, ледь послабивши звучання середнього голосу.

Варто звернути увагу на характер виконання чотиритактових фортепіанних інтерлюдій між куплетами. Кожну з них треба виконувати з динамічним наростанням, складаючи у звук більше енергії, ніж у попередні епізоди. Піаніст тут виходить на перший план, його партія розвинена, насичена великою кількістю мордентів, які імітують емоційні сплески, «схлипування» жінки. Початок морденту краще виконувати не різко, плоским, витягнутим пальцем, зробивши ним невеликий помах. Цим досягається потрібне туше.

Фортепіанна фактура другого куплету нагадує хорову партитуру, ускладнену підголосковими лініями. Хроматично зламаний середній голос і лінія баса у рояля на словах «він ніщо не робить» (за другим разом) вимагають від піаніста «гостроти» інтонування. Тріоль, що з'являється в правій руці, повинна виконуватися дуже чітко і ґрунтовно, мислитися як затакт до наступного такту. Закінчити куплет можна невеликим уповільненням на останніх словах «мене б'є».

Аби яскравіше розкрити драматургію третього куплету, варто підкреслити перехід до нього від другого куплету. Для цього можна використати фермату на останній ноті фортепіанної інтерлюдії і прискорити темп в наступній частині. Логіка драматургічного розвитку останнього куплету передбачає ще одне використання фермати – на останньому складі слова «не лякай», яке припадає на середину куплету виконує функцію кульмінації пісні.

Цей продовжений ферматою вокальний звук «d» половинної вартості необхідно підкреслити «ви pukлим» виконанням підголоску

в басовій партії лівої руки піаніста. Басовий хід, відтворюючий вокальну фразу «не лякай» на дві октави нижче та з іншим ритмічним малюнком, повинен ехом відізнатися на слова співака.

Останній епізод зазвичай виконується в початковому темпі. Важкий підйом паралельними терціями у фортепіано, сповнений емоційного напруження, передає всю складність прийнятого рішення жінкою, що втратила останню надію, однак думати про своїх дітей. Фактура супроводу, викладеного вісімками в октавному чергуванні, навіть згадку про колискову. Мати заколисує на прощання своїх дітей.

2. **«Ой, сусідко, сусідко...» («Oh, neighbor, neighbor...»).** Цю пісню, також записану Л. Ревуцьким з голосу артистки театру О. Петляш, Ф. Колесса, визначає як мадярську мелодію в ритмі чардашу, що проросла на українському ґрунті. Не дивно, що і Ревуцький залишає у своїй обробці її танцювальний характер.

У музиці пісні композитор використовує прийом ритмічної техніки, заснований на ігровому чергуванні наголосів: сусідко-сусідко-сусідко; рєшітко-рєшітко; венгерко-венгерко тощо. Тут наявний принцип свідомого протиставлення тридольних віршових розмірів, які утворюють переміщенням акцентів з одного складу на інший в одному слові. Так в слові «сусідко» акцент переміщується з другого складу слова на перший склад, а потім на третій склад слова [2–1–3]. У слові «рєшітко» працює схема [1–3]. Подібні типи «ігрового» мелосу зустрічаються і в лемківських народних піснях для створення відповідного контексту.

Складністю в роботі над цією піснею для багатьох піаністів стає фортепіанний вступ, який існує у двох варіантах, уміщених в різних виданнях 1928 р. і 1970 р.

Яскравий, запальний восьмитактовий вступ по-різному сприймається музикантами. Наприклад, М. Бялик і Т. Шеффер знаходять у вихорі шістнадцяток дещо мефістофельське. Однак така характеристика не співпадає з наступною вокальною мелодією, що близька угорському чардашу. Це, скоріш, жанрова картинка, сповнена гумору.

У цій пісні Л. Ревуцький частково скористався принципом атональності, як це зробив І. Стравінський в його обробках народних пісень у 1914–1917 роках. У пісні «Ой, сусідко...» основна тональність

f-moll встановлюється лише наприкінці куплетної форми після цілого ряду яскравих, соковитих альтерованих акордів і відповідних ладових відхилень.

З обох наявних варіантів вступу більш логічним виглядає перший, а саме вступ з першого видання 1928 року. Тут у восьмому такті в партії лівої руки вже прослуховується початкова інтонація основної теми, яка подана на стакато. Хоча інтонаційно басова поспівка не копіює пісенну фразу, проте її штрихове наповнення має принципове значення для пісні в цілому, оскільки стакатний виконавський прийом буде головуючим у 1 та 3 куплетах.

Від того, настільки яскраво і впевнено піаніст проінтонує приховану тему, буде залежати «комфортність» вступу для соліста. У цьому випадку легко подолати темпове порушення, яке часто зустрічається на перетині 8-го і 9-го тактів (перехід від інструментального вступу до вокальної частини).

Фортепіанний акомпанемент, що супроводжує вокальну партію, побудований на чергуванні акордів та «пустотливого» басу, який ніби «підганяє» соліста на слабих долях. Піаністу необхідно звернути увагу на ігровий характер акцентів його партії наприкінці кожної з чотирьох фраз вокального періоду.

Розбіжність між двома згаданими виданнями виявляється у 29–30 тактах нотного тексту в партії правої руки концертмейстера.

Більш переконливим виглядає варіант 1928 р., де у верхньому та нижньому голосах акорду виписаний висхідний хроматичний хід, що логічно протиставляється низхідному рухові середнього голосу акордів у 25–26 тактах.

На початку третього куплету виконавці зазвичай уповільнюють темп. Точно виконані два акценти в партії лівої руки в останніх тактах попереднього, другого куплету, допоможуть ансамблю вокаліста й піаніста створити логічно виправдану цезуру між розділами.

Ці акценти піаністу слід виконувати дуже активно, з атакою великого пальця лівої руки. У другому такті третього куплету необхідно дещо послабити сильну долю і, таким чином, перенести акцент на другу долю.

Повернення до початкового темпу відбувається в 9 такті останнього куплету.

3. «Я в квартиронці сижу...» («I am sitting in the apartment...»). Ця пісня гуцульського походження, її у 1922 р. записала полтавська вчителька С. С. Замора, яка була родом з Галичини.

Наспівна мелодія, забарвлена синкопами-«зітханнями» у партії правої руки фортепіанного вступу, передає відчуття хвилювання молодої жінки, яка чекає свого «миленького», її тривогу, надію, ніжність. Точно віднайдена, осмислена інтонація хроматичної ходи «a-gis» в басовій партії вступу неначе готує з'явлення хроматичного інтервалу «d-cis» в партії соліста, тому піаністу слід зазвучати цей мотив дуже виразно.

Звернімо увагу на визначення темпу. У виданні 1928 р. одиницею метроному є вісімка. З темпом М.М. ♩=100 дійсно можна уникнути метушні, оскільки автор пропонує мислити вісімковими вартостями. Тому вважаємо, що до видання 1970 р., де темп визначений як М.М. чверть =100, закралась друкарська помилка.

Слід зазначити й інші «помилки» в обох виданнях, що стосуються початкової частини поетичного тексту. Так, у першому виданні маємо такий текст: «Я в кватироньці сижу, я в кватироньку гляжу...». Але важко собі уявити людину, яка сидить в «кватиронці» – в окремій частині вікна, сидіти можна в «квартиронці» – тобто в хаті. Мабуть тому у виданні 1970 р. була виправлена помилка і вставлено літеру «р». Також в тексті «Я в квартиронці сиджу, я в кватироньку гляджу» літературною редакцією видання було запропоновано лексикографічну правку слів «сижу» і «гляжу».

Хоча тут треба зауважити, що такі звукові подібності, як гра слів «кватиронька» без звуку «р» чи «квартиронька», або «сижу» – «сиджу», «гляжу» – «гляджу» часто становлять певну регіональну специфіку фольклорної поезики пісень Прикарпаття. Це завжди вносить у виконання таких пісень своєрідний народний кольорит.

В цій пісні також велику формотворчу роль відіграє принцип цензурування. Схематично це виглядає таким чином (схема А):

$$1 + 1 \vee 1 + 1 \vee 1 \vee 1 \vee 1 + 1 \quad (A)$$

У розкритті психологічного стану героїні пісні особливе навантаження припадає на фортепіанну партію. Її фактура змінюється залежно від емоційного відтінку розповіді: вона включає або елементи

хорової підголосковості, або арпеджіато, що нагадує звучання бандури. Або в інтерлюдії та інструментальному завершенні з'являються імпресіоністично витончені пасажі, які нагадують шелест листя та легкі повівання вітру. У звучанні пасажу мов би відчутні стрімкі і легкі розсипи цимбал, улюбленого народного інструмента багатьох регіонів Правобережжя. Для виконання цих пасажів Л. Ревуцький радив використовувати ліву педаль.

4. **«Моя мила, премила...» («My dear, big dear...»)**. В листі до Дмитра Ревуцького, брата композитора, Ф. Колесса писав: «Се гарна й щиро народна пісня з Лемківщини. Слово «фраїр» вживається в тамошньому говорі в значенні «милий» [18, с. 3]. Цю пісню Л. Ревуцькому також передала вчителька С. С. Замора.

У творі розкрито трагедію парубка, який усвідомив неможливість шлюбу з коханою дівчиною. З перших же слів поетичного тексту відкрито лунає крик душі, відчайдушний лемент закоханого. Ці ж почуття складають і емоційний зміст фортепіанного вступу, інтонаційно заснованого на матеріалі першої фрази пісенної мелодії.

Ця фраза буквально «кричить» у зал на **f** біллію молодой людини. Різкий контраст вносить друга фраза, яка виконується на **p**, відбиваючи вболівання юнака за долю коханої, яку, можливо, вже сватають за нелюба. Композитор перериває його слова рухливими пасажами, що асоціюються з поривами вітру. У тексті пісні юнак сподівається, що вітер донесе його голос до коханої дівчини. Радимо дотримуватись варіанту педалізації фортепіанного вступу, який запропонував автор у виданні 1928 р. У третьому віданні циклу позначка авторської педалізації відсутня.

Різнобічно розкривається характер героя у фортепіанній партії. Музичні інтонації у 7–8 та 24–26 тактах мають ласкаве, ніжне звучання. Їх можна трактувати і як колискову, якою юнак хоче заспокоїти дівчину, охоронити її від біди, як мати заспокоює дитину перед сном. Водночас «стогнучі» мотиви надають трагічного відтінку.

Особливої уваги виконавців вимагає кульмінаційний епізод пісні – т. 35. Ревуцький доводить звучання голосу і фортепіано до **f** і різко його обриває. Піаніст повинен точно, одночасно з голосом, зняти педаль, припинити звучання. Утворюється цезура, яка посилює

сміслову кульмінацію твору, підкреслює подачу слів «З ким ти до шлюбу підеш...».

Триразове проведення початкової поспівки з фортепіанного вступу в кінці пісні (в середньому голосі партії правої руки та у верхньому голосі партії лівої руки (т. 37–39) підкреслює нерозв'язність проблеми, а в драматургічному сенсі утворює інтонаційну арку, яка «цементує» форму твору в цілому. На її виразне проведення піаніст має звернути особливу увагу.

Останні два синкопованих акорди у фортепіано мають прозвучати мов важкий подих. Щоб яскраво відчутною стала цезура, перед першим синкопованим акордом піаніст обов'язково повинен зняти праву педаль.

У двох останніх тактах партії соліста композитор виписує цезуру, яка перед останнім висловом «не будеш» контрастує плавкому імітаційному рухові музичного матеріалу у концертмейстера. Інструменталісту належить виявити максимум майстерності, аби наповнити виразністю своє виконання і водночас прозвучати синхронно з солістом на останній вісімці такту.

5. «На вулиці скрипка грає...» («The violin is playing outside...»). Хоча ця пісня широко відома по всій Україні, все ж Л. Ревуцький спирався на конкретний варіант, записаний ним з голосу О. Петляш.

Музика фортепіанного супроводу передає активну життєву енергію, жвавість та веселість вдачі молодого дівчини, яку мати не пускає гуляти на вулицю. Проте дівчина не засмучується, бо знаходить вихід із ситуації, запрошуючи молодь до себе додому. В селянській традиції саме так: у хаті когось з односельців, влаштовувалися вечорниці, де збиралася молодь для розваг. Атмосфера молодіжної вечірки із селянським оркестром, який складається з однієї – двох скрипок, цимбал, контрабасу, передається звуками фортепіано на основі прийому звуконаслідування – використання «порожніх» квінт, ламаного арпеджування, акордів вузького розташування, типових для виконавської техніки фольклорного музикування.

«Пружність» фортепіанного вступу створюється синкопованою ритмічною фігурою на початку першого і третього тактів та настійним утвердженням чистої квінти. Вона повинна звучати яскраво і дзвінко, немов «зависаючи» у повітрі. Доторкання до клавіатури

повинно бути гострим, майже на стакато, використовуючи прийом гри «із роялю».

Піаністу варто звернути увагу на фактурні зміни в партії акомпанементу та інтонаційно підкреслити їх новизну. В 20–24 тактах треба чітко й виразно показати висхідний рух у басовій партії, яка є складовою прихованого двоголосся в партії лівої руки.

Співаку і піаністу, що використовують у роботі видання 1970 р., варто знати, що сам Л. Ревуцький в редакції 1928 р. пропонує після закінчення другого куплету перейти на початок пісні і ще раз повторити перший і другий куплети. При цьому темп бажано трохи прискорити і тільки після повторення звернутися до виконання третього куплету. Ефектно буде звучати пісня, якщо перед останніми трьома тактами зробити цезуру, люффт, які раптово припиняють рух шістнадцятками в правій руці фортепіанної партії.

6. «Кедь ми прийшла карта...» («When I received the card...»). Історію виникнення і популяризації цієї «щиро-народної з Лемківщини» (за визначенням Ф. Колесси) пісні пояснює В. О. Щепотьєв в листі до брата композитора від 24.08.1927 р.: «Це рекрутська пісня з Закарпаття. Року 1915 українські Січові Стрільці стояли там по селах, звідтіль рознесли цю пісню й спопуляризували її в Галичині. Вони трохи змінили її мову, надавши їй загальноукраїнських рис. На Закарпатті – не «як», а «кедь» і т. ін. «Неня» – старший брат (а не батько). «Не роковать», як пояснює чоловік Заморихи С., є попсоване німецьке «eingucken» – прибувати на певне місце. Але чи то повне пояснення – не знати» [18, с. 4].

Ладоінтонаційними засобами із застосуванням елементів поліфонії у фортепіанній партії пісні створюється настрій смутку, звукописуються журні зітхання молодого чоловіка. Низхідний хроматичний хід партії лівої руки вступу (т. 1–3) має прозвучати дуже виразно. Тут піаністу слід звернути увагу на синкопований бас (*d* великої октави), який сприймається як відгомін церковного дзвону по трагічній долі двох молодих закоханих. Виконувати цей звук треба м'якою атакою, вибудовуючи на ньому загальний колорит звучання твору.

Певні виконавські складності обумовлюються багатством ритмічних малюнків, якими насичені як партія соліста, так і фортепіанний

супровід. Фактурно-інтонаційний склад акомпанементу постійно змінюється, залежно від змісту поетичного тексту пісні.

В другому куплеті рекрут згадує про музикантів, що виконують чардаш. Левко Ревуцький супроводжує вокальну мелодію октавними фігураціями в правій руці піаніста, наслідуючи манеру гри на скрипці. В третьому куплеті в партії фортепіано тонко передано інтонації плачу. Мелізматичні фігурації тридцять другими починаються з паузи. Саме досконале виконання цих паузі дає можливість концертмейстеру дуже витончено передати ефект схлипування. Цей розділ вимагає від піаніста особливо точного дотримання штрихових рекомендацій: тридцять другий в правій руці повинні виконуватися прийомом *legato*, шістнадцятки в лівій руці потребують точного зібраного звуковидобування, але воно не повинно бути занадто гострим. При цьому акомпаніатору бажано перенести увагу з правої руки (не перевантажувати її) на ліву.

Увиразнення цезури перед заключним епізодом у виконанні як співака, так і концертмейстера посилить ситуаційний зміст останньої фрази «бо вона від мене дитя носить». На слові «дитя» піаністу слід в лівій руці особливо виразно зіграти октаву *d*. Її функція тут дуже важлива. Вона з'являється за три такти до кінця пісні, але тільки в басовому голосі. Хроматичні нашарування в інших голосах немов заперечують її утвердження, в усякому разі вони відтягають остаточну крапку. Емоційно-фоновий зміст останніх тактів – це звуковий образ важкого і глухого церковного дзвону, який сповіщає про трагедію, що сталася, дзвону, з якого розпочинався твір.

В драматургічному плані важливого значення набуває передостанній акорд, що складається зі звуків хроматичного затримання тонічного тризвуку. Ним немов би завершується остаточне руйнування долі рекрута, не залишаючи найменших сподівань на благополучне розв'язання життєвих проблем. Щоб посилити емоційний ефект від гармонічно загостреного звучання вертикалі, перед форшлагом потрібно зробити «мікроцезуру».

7. «Ох, і зажурились стрільці січовії...» («Oh, the Sich Riflemen became too sad...»). У виданні 1970 р. ця пісня йде першим номером. В літературній редакції Д. Павличка вона отримала назву «Ох, і зажурились стрільці молодії». Ця пісня потрапила до Л. Ревуцького

через його брата, якому про її виникнення розповів В.О. Щепотьєв: «Слова й музика Г. Купчинського (січового стрільця). Зложено в липні 1919 р., коли під тиском поляків (війна Галичини з Польщею) українські січові стрільці мусили перейти Збруч на бік Наддніпрянської України. Пісня була дуже розповсюджена [18, с. 4].

Глибоко патріотична за своїм змістом пісня увібрала страшні сторінки з трагедійної історії українського народу, сини якого гинули або на полі бою за свободу, або у рабстві, на важких нелюдських роботах.

В редакції 1928 р. пісня подана в тональності *f-moll*. Однак, при виконанні циклу високим голосом сопрано, краще у цій пісні використати тональність *g-moll*. Так кульмінація твору на словах «вернуться ще тії стрільці січовії...» прозвучить більш яскраво, більш впевнено.

Як і в багатьох інших, фортепіанний супровід цього твору відзначається поліфонічним переплетенням різних образних планів. Так, на тлі військових сигналів тонічної октави в правій руці звучать ритмоінтонації похоронного маршу. Трагічний образ розкривається далі і в поетичному тексті вокальної партії: «Скільки то народу впало за свободу».

У третьому куплеті похоронний марш трансформується в марш перемоги. А фортепіанне закінчення, в якому можна почути повнозвучне оптимістичне звучання симфонічного оркестру, передає надію стрільців бачити Україну вільною, сильною і могутньою державою.

У вступі піаністу слід віднайти ту міру цільності та м'якості звуковидобування, щоб початок фрази соліста був органічним продовженням звучання фортепіано. У кульмінації, яка в першому куплеті припадає на слова: «Скільки то народу впало за свободу» (т. 12–14), також треба добре співвіднести звучання голосу та інструмента.

Особливої виконавської майстерності вимагає епізод, що розпочинається з т. 14. Тут потрібно досягти ефекту відлуння вокальної партії в басовому голосі. Таке виконання буде сприяти посиленню сприйняття змісту слів, викличе глибокі співпереживання у слухачів.

Довгий форшлаг перед октавою *f* в партії лівої руки, в якому можна відчувати тяжке зітхання людини, слід виконувати полегшеною

кистю, але добре проінтонувати. Проте наступний октавний хід все ж вимагає деякого обважнення, застосування штриха *tenuto*. Для гармонічного співвідношення вокаліста і піаніста в ансамблі дуже важливим є слуховий контроль з боку концертмейстера за диференціацією всієї фактури. В цьому епізоді перевагу слід надати басовому голосу.

У другому куплеті музична тканина фортепіанного супроводу ще більше поліфонізується, відбувається переплетення різних за своїм характером тематичних елементів. В партії правій руці – (*Meno mosso*) – у верхньому голосі з'являється сумний, кантиленний розспів. У фортепіанній партії вимальовується розшарування фактури. Піаністу важливо «не загубити» підголосок в середньому голосі партії лівої руки.

Певні труднощі можуть виникнути при виконанні кульмінаційного епізоду, який у другому куплеті припадає на слова «батьками орати, матерям волочити». Це так звана «тиха» кульмінація (*pp*). Співаку і концертмейстеру слід зробити смислові цезури перед словами «батьками» і «матерями». Виконати цей епізод треба з особливою емоційною напруженістю, хоча і на нюансі *pp*. Піаністу можна порадити застосувати тут ліву педаль.

8. «Їхав стрілець на війноньку...» («A rifleman was going to war...»). Заклучна пісня циклу «Їхав стрілець на війноньку...» була дуже популярною в Галичині і розповсюдилася по всій Україні. Мелодію Л. Ревуцький почув від О. Петляш, а слова записав від М. Морозової з Полтавщини. Існує версія, що мелодію пісні створив львівській композитор М. Гайворонський. У збірці стрілецьких пісень, виданих у Львові в 1922 р., пісня для чоловічого хору «Їхав стрілець на війноньку...» подана в авторстві М. Гайворонського.

Музична тканина фортепіанного вступу включає два пласти. В партії правої руки звучить головна тема, яка нагадує маршову похідну пісню, в партії лівої руки музичну тканину організовує і дисциплінує пружний ритм, утворюваний на основі вісімкового пульсу, що нагадує цокіт кінських копит. Концертмейстеру потрібно тримати темп, кожного разу трохи підкреслюючи першу і другу долі такту. Тут важливо зберегти гостроту і чіткість акомпанементу

протягом усієї куплетної форми. Педаль бажано використовувати дуже коротко, захоплюючи першу вісімку такту.

У п'ятому такті вступу в партії правої руки піаністу необхідно відокремити і виразно «промовити» тріоль, щоб слухач міг почути імітаційне звуконаслідування похідного сигналу труби або барабану. Піаніст повинен розподілити вагу другого або третього пальців правої руки на всі три ноти, які утворюють цю фігуру.

Мелодія першої фрази другого речення «Прощай, миленька, чорнобривенька» є низхідною поспівкою першого мотиву і інтонаційно близька до голосіння. Піаністу слід звернути увагу на секвенційний хід у правій руці, добре озвучити всі акордові вертикалі. (т. 19–22). Цей хід повнозвучних, насичених альтераціями звукових комплексів (септ- і нонакордів) допоможе співаку більш глибоко і упевнено відтворити гіркоту розлуки героя пісні з коханою дівчиною.

Фортепіанна фактура другого куплету відзначається розмаїттям штрихів та ритмічних фігур. В т. 9–16 знову відчутний «барабаний» дріб, який перекривається самотніми вигуками, що їх відтворюють звуки *b* і *es* у правій руці. На цих нотах бажано використовувати дуже коротку, «колку» педаль. Вони мають прозвучати як постріли, які доведуть стрільця до могили. Виконувати їх треба дзвінко, використовуючи прийом звуковидобування нот «із роялю».

У четвертому куплеті «порожні» квінти в лівій руці віддалено нагадують подзвін за трагічною долею стрільця та його коханої. Ці інтервальні співзвуччя слід виконувати м'якою кистю, немов «дистаючи» об'ємне, дзвонове звучання із роялю.

Різко, одним коротким акордом, що утворюють звуки партій обох рук (квінта в басу і «самотнє» *g* в лівій руці), Л. Ревуцький припиняє звучання музики циклу. Герой оповіді вмирає, серце його перестає битися. Таке завершення циклу надає йому рис трагедійності.

Висновки. Вокальні цикли – це та жанрова форма, яка концентрує в собі найбільш яскраві художньо-творчі досягнення, що характерні для вокальної музики в цілому. З іншого боку, синтетична музично-поетична основа жанру дає можливість студентам-піаністам ближче ознайомитись як із творчістю українських майстрів поетичного слова, так і із зразками високої поезії інших народів світу. Вивчення українського вокального циклу надасть

можливість молодим музикантам диференціювати існуюче в наявності багатство циклічних камерно-вокальних форм та відкривати для себе і слухачів істинно високі зразки своєрідного й цікавого жанру.

В двадцяті роки XX століття в музичній творчості українських композиторів відбуваються пошуки нової (третього типу) циклічної форми, що являє собою об'єднання обробок народних пісень, де пісні поєднуються за жанровою ознакою або пов'язані загальним національним колоритом. В цьому контексті необхідно задіяти в навчальному процесі також і збірки дитячих пісень «Сонечко», «Козацькі пісні» Левка Ревуцького, «Календарні пісні» Юрія Ющенка, твори Ігоря Стравінського тощо.

Співакові та концертмейстеру при вивченні вокального циклу Левка Ревуцького «Галицькі пісні» потрібні глибокі знання народних традицій музикування, особливостей інтерпретацій українських пісень, розуміння характерних ознак фольклору західноукраїнського регіону та володіння широким арсеналом виконавських прийомів і доброю технікою.

Список джерел і літератури

1. Горюхіна Н. Творчість Л. Ревуцького (риси стилю). *Нариси з питань музичного стилю і форми*. Київ, 1985. С. 100–109.
2. Гордійчук М. М. Левко Ревуцький. *На музичних дорогах*. Київ: Музична Україна, 1973. С. 123–124.
3. Клиш В. Л. Ревуцький – композитор-піаніст. Київ: Наукова думка, 1972. 239 с.
4. Колодуб І. Про народно-пісенні традиції української вокальної школи. Київ: Музична Україна, 1984. 47 с.
5. Лев Миколайович Ревуцький. Статті. Спогади. / Упор. Кузик В. В. Київ: Музична Україна, 1989. 270 с.
6. Ревуцький Д. Левко Ревуцький: (Вступна стаття). *Ревуцький Л. Галицькі пісні*. Ор.14. Книгоспілка, 1928. 21 с.
7. Фільц Б. Народна пісня у творчості Л. М. Ревуцького (До 100-річчя з дня народження). *Народна творчість та етнографія*. 1989. № 3. С. 3–14.

Оксана Письменна,

*кандидатка мистецтвознавства,
професорка кафедри теорії музики,
завідувачка кафедри теорії музики
ЛНМА імені М. В. Лисенка*

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-0899-8613>

Ксіонг Ченгіанг,

*аспірант кафедри теорії музики
ЛНМА імені М. В. Лисенка
(тв. керівник проф. О. Б. Письменна)*

ORCID ID: <http://orcid.org/0009-0003-2536-541X>

СИНТЕЗ ЗАХІДНО-ЄВРОПЕЙСЬКИХ НОВАТОРСЬКИХ ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ ТА КИТАЙСЬКОЇ ПОЕТИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ В «ПОЕМИ ПРО ЧЕРВОНІ БОБИ» ЛЮ СЮЕАНЯ

Дослідження особливостей музичної мови одного з продовжувачів розвитку жанру художньої пісні у Китаї – Лю Сюеаня (刘雪庵) на прикладі композиції «Поєми про червоні боби» демонструє взаємовплив європейських новаторських виражальних засобів та давньокитайської поетичної традиції. Твір Лю Сюеаня втілення в музиці одного із віршів масштабної літературно-поетичної композиції «Сон у червоному теремі». Окреслені історичні та соціальні передумови створення твору, трагічний стан країни та особисті відчуття та переживання. Лю Сюеань майстерно використовує європейські новаторські прийоми та традиційну для Китаю пентатоніку, варіантні принципи розвитку. У плані гармонії введені поліакорди нетерцієвої будови, співзвуччя із доданими та заміненними тонами, поліфункційні та політональні поєднання.

Комплексний аналіз мелодики, гармонії, ритму твору свідчить про синтез фольклорних елементів та засобів виражальності мажорно-мінорної системи.

Ключові слова: *музична мова, виражальні засоби, вокальна музика, китайська художня пісня, європейська традиція, Лю Сюеань.*

Oksana Pysmenna,

*PhD in Arts, Professor of Department of Music Theory,
Head of the Department of Music Theory,
M. V. Lysenko Lviv National Academy of Music
ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-0899-8613>*

Xiong Chengyang,

*PhD student at the Department of Music Theory
of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy
(supervisor: Prof. O. Pysmenna)
ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0003-2536-541X>*

**SYNTHESIS OF WESTERN EUROPEAN
INNOVATIVE EXPRESSIVE MEANS
AND CHINESE POETIC TRADITION
IN LIU XUEAN'S «POEM OF RED BEANS»**

The study of the peculiarities of the musical language of Liu Xuean (刘雪庵), one of the continuators of the development of the art song genre in China, on the example of the composition «Poems about Red Beans» demonstrates the mutual influence of European innovative expressive means and the ancient Chinese poetic tradition. Liu Xuean's work embodies in music one of the poems of the large-scale literary and poetic composition «A Dream in the Red Tower». The historical and social background of the work, the tragic state of the country, as well as personal feelings and experiences are outlined. Liu Xuean skillfully uses European innovative techniques and traditional Chinese principles of pentatonic and variant development. In the field of harmony, he introduces polychords of non-tertiary structure, consonances with addition and substitution of tones, polyfunctional and polytonal combinations.

A comprehensive analysis of the work's melody, harmony, and rhythm demonstrates a synthesis of folklore elements and the expressive means of the major-minor system.

Key words: musical language, expressive means, vocal music, Chinese art song, European tradition, Liu Xuean.

Постановка проблеми. Творчість Лю Сюеаня (刘雪庵) відноситься до другого десятиліття розвитку художньої пісні в Китаї. Він, як учень знаних на той час у Піднебесній композиторів Сяо Юмея та Хуан Цзи став продовжувачем їх традицій, водночас розвиваючи риси свого індивідуального стилю. В силу історичних обставин і політичних подій у країні, його життєвий та творчий шлях розділяється на дві хвилі розвитку – до і після Китайської революції.

Лю Сюеань (Liu Xuean, 1905–1985) – раніше відомий як Тін Лін (Ting Lin), з псевдонімами Янь Ру (Yan Ru), Ву Цин (Wu Qing) та Су Бі (Su Bi) – був не лише композитором, а й музичним теоретиком та музичним педагогом.

Народився в місті Тунлянь, провінція Сичуань (нині Тунлянь, Чунцин). Втративши рано батьків, Лю Сюеань виховувався в традиційній китайській культурі в приватній школі, якою керував його зведений брат. Проявивши себе як розумний і старанний учень, отримав можливість навчатись у середній школі округу Тунлянь та у приватному коледжі образотворчих мистецтв Ченду. Тут Лю Сюеань опановував гру на фортепіано та скрипці, а також вчився співати в опері Кунцю та писати музику.

У 1929 році Лю Сюеань поїхав до Шанхаю з метою навчатися в Китайському університеті мистецтв, заснованому Чень Вандао. Його викладачами стали такі літературні та мистецькі знаменитості, як Оуян Юцян, Хун Шен та інші.

У 1930 році він вступив до Шанхайського національного музичного коледжу, де вивчав композицію у Сяо Юмея та Хуан Цзи, гру на фортепіано у Лу Вейдянь, займався на піпі у Чжу Ін, диригування викладав у нього Ву Боцао, а вільну композицію вивчав у Лі Вейнінга. Окрім музичних дисциплін, опановував мистецтво китайської поезії в Лун Юшенга. Отже всесторонню мистецьку освіту він продовжував впродовж шести років в Шанхайському коледжі, який закінчив у 1936 році.

На початку війни одразу взяв участь в антияпонському Русі національного порятунку і спочатку викладав на кафедрі композиції в Сучжоуському інституті культури та освіти, Цзянсуському університеті, Східно-Китайському університеті, Пекінському університеті образотворчих мистецтв та Китайській консерваторії музики [3].

Лю піддавався критиці та гонінням, навіть катуванням під час Антиправого руху² в 1957 році та під час Культурної революції в 1960-х роках. Він повинен був виступити з публічною самокритикою в 1980 році перед тим, як був реабілітований. Проте критика його пісні «Коли ти повернешся?» ще деякий час продовжувалась в материковому Китаї як приклад «жовтої музики», продукту занепадницького та аморального суспільства [2].

Серед його кращих творів – художні пісні «Коли ти повернешся», «Трилогія у вигнанні», «Балада про Велику стіну» тощо.

Виклад основного матеріалу. Однією із найвідоміших та найпопулярніших композицій у Китаї вважається пісня Лю Сюеаня «Поема про червоні боби»³ («Red Bean Poem» «红豆词») на слова Цао Сюеціня (Сао Хуейцін, (曹雪芹). Це складова однієї із 120 глав відомого роману «Сон у червоному теремі» («红楼梦»). Масштабна літературно-поетична композиція «Сон у червоному теремі» – найпопулярніший із чотирьох класичних романів китайською мовою, створений Цао Сюецінем і після його смерті дописаний Гао Е.

Твір признаний високо ідейним та художньо довершеним. Роман також відомий як «Історія каменю»⁴, та складається з розділів: «Запис коханця», «Фен Юе Баоцзянь» і «Дванадцять шпильок Цзіньліна».

² «Антиправа кампанія – це політичний рух, що проводився в Китаї між 1957 і 1959 роками. Він був ініційований Комуністичною партією Китаю (КПК) і мав на меті виявлення, критику та очищення тих, хто вважався правим, або тих, хто висловлювали антикомуністичні чи контрреволюційні погляди. Кампанія була частиною ширшої кампанії «Сто квітів», яка мала на меті заохотити відкрите обговорення політичних і соціальних питань у країні. Антиправа кампанія була розпочата в 1957 році у відповідь на кампанію «Сто квітів», яка спонукала інтелектуалів критикувати Комуністичну партію» [1].

³ Червоні боби в китайській традиції символізують стан туги, смутку в душах закоханих.

⁴ «Сама «Історія каменю» має міфологічну основу: богиня Нюй-Ва, закладаючи пролом в небосхилі, спливила разом 36 501 різнокольоровий камінь. Проте останній камінь виявився зайвим, але набув чарівних властивостей завдяки тому, що до нього торкалася богиня: він міг збільшуватися або зменшуватися в розмірі, пересуватися в просторі, але весь час страждав, адже йому не судилося ввійти до числа обраних Нюй-ва каменів.

Автор акцентує увагу на кількох сюжетних лініях, на подіях реальних, вигаданих та фантастичних, міфологічних, описуючи фрагменти із життя аристократичних родин – періоди їх розквіту і падіння.

Також в романі детально розкриті настрої та переживання героїв. Окрім того, твір насичений автобіографічними фактами, які стосуються позитивних та негативних подій у житті сім'ї Цао Сюеціня [4].

«Поема про червоні боби» оспівує кохання між Цзя Баоюєм та Лінь Дайю. Композитор Лю Сюеань створив музику на поетичний текст Цао Сюеціня.

Коротко згадаємо передісторію створення композиції Лю Сюеаньом.

У 1930-х роках Китай був у розпалі громадянської війни, і Японія хотіла захопити Китай. Після спалаху «Інциденту 18 вересня» країна опинилася в стані поступової руїни. Лю Сюеань бачив, що в неспокійному суспільстві того часу на карту була поставлена доля всієї нації, і передав власний тривожний пригнічений стан душі через створення пісні «Поема про червоні боби». Ця пісня – немов крик, що виражає приниження і безпорадність нації, а також спосіб для Лю Сюеаня висловити свої гіркі почуття.

Поезія першого куплету, як і загалом усього твору, змальовує стан відчаю, безнадії, жалю. Спогади про минуле та непевність майбутнього, гнітючі передчуття сповнюють душу головного героя. Навіть згадки-картини природи, які служать тлом для роздумів та переплітаються-чергуються з думками, підкреслюють та підсилюють стан неспокою, тривожності, невідомості.

(Переклад з китайської К. Ч.) Вступ (1-6 т.т.).

1. *«Як краплі крові, падають нескінченні сльози смутку (7-8 т.т.).*
2. *Весняні верби та квіти наповнюють будівлю (9-10 т.т.).*
3. *Не можу спокійно спати після сутінків (11-12 т.т.).*
4. *Досі не можу забути новий смуток і старі страхи (13-14 т.т.).*

Якось буддійський та даоський ченці розташувалися біля підніжжя хребта Цінген, де лежав камінь, аби трохи погомоніти. Нараз вони звернули увагу на дивовижно чистий камінь, який несподівано в них на очах стиснувся й став завбільшки з нефритову підвіску до віяла. Буддійський монах підняв камінь і вирішив написати на ньому декілька ієрогліфів, сподіваючись, що хтось знайде цей камінь знову, побачить незвичайний камінь та віднесе його до вчених...» [4].

5. Я не можу проковтнути ні крупинку нефриту, ні крупинку золота (15-16 т.т.).

6. Я не бачу ні краси природи, ні прекрасних лотосів (17-18 т.т.).

7. Я не можу змиритися з цим; я не можу пережити цю ніч (19-20 т.т.).

8. Я не можу змиритися з цим. Я не можу пережити цю ніч (21-22 т.т.).

9-10. Так! Це як / зелені пагорби, які неможливо сховати. (23-24 т.т. + 25-26 т.т.).

11-12. Освітлена, зелена вода тече вічно» (27-28 т.т.).

Лаконічний шеститактовий вступ *Andante* у тьмяному *Ces-dur* вводить у щемливий тужливий настрій вірша. Два дисонуючі кварто-секундові поліакорди (дзеркально-симетричні) у крайніх регістрах, на віддалі п'яти октав на *pp* служать ніби відправною позицією від якої «відштовхуються» та поступово спадають емоції: у секвентному низхідному проведенні тетрахордних заокруглених « $es^2 - b^1 - des^2 - es^2$ » пентатонічних поспівок. Тлом служать дисонантні повторювані співзвуччя (тоніка-подвійна домінанта) із синкопованою міжтактовою пульсацією (Приклад 1).

Приклад 1. Лю Сюеань «Поема про червоні боби». Вступ (1-6 т.т.)

Структурування фраз у вступі також укладено із спаданням математичного ряду: $6=3+2+1$ т.т., при тому, що кожна фраза починається витриманим на цілий такт кварт-секундакордом. Переважання дисонантних гармоній: Ces-dur $^1_{\text{поліак}} \cdot \text{es}^{4-2-4} \text{ } ^2 | \text{Т} - \text{Т} - \text{Т} - \text{Т} \text{ } ^3 | \text{Т} - \text{Т} - \text{DDVII}_{6/5} - \text{DDVII}_{6/5} \text{ } ^4 | \text{поліак} \cdot \text{b}^{4-2-4} \text{D}_2^{-5} - \text{D}_2^{-5} - \text{D}_2^{-5} - \text{D}_2^{-5} \text{ } ^5 | \text{D}_2^{-5} - \text{D}_2^{-5} \text{VI}_{6/5} \text{ } ^6 | \text{поліак} \cdot \text{es}^{4-2-4} / \text{as-moll} : \text{II}_{4/3} - \text{II}_{4/3} |$ тощо, також підсилюють неспокій та напруження. У цьому ряді це усі акорди терцієвої та кварто-секундової будови, окрім тоніки та переміщень у другому та півтретього тактах. Політональні та поліфункційні поєднання вносять у звучання терпкі та різкі звукописні плями. Так на тлі $\text{Т} - \text{DDVII}_{6/5}$ по Ces-dur (1-5 тт.) та es-moll (6-8 тт.) звучать пентатонічні тетракордні поспівки в мелодичній лінії правої руки фортепіано, відповідно, в es-moll та as-moll.

Весь задум вірша укладений у вільну неперіодичну наскрізну форму за формулою ABCA_1 із варіантним розвитком мелодико-інтонаційного матеріалу. Незначних фактурних змін зазнає і фортепіанний супровід.

Цікаві зміни в мелодії відбуваються в третьому та п'ятому рядках поетичного тексту на словах: (3) «Не можу спокійно спати після сутінків» (11-14 т.т.) та (5) «Я не можу проковтнути ні крупинку нефриту, ні крупинку золота» (15-18 т.т.). У п'ятому – мелодія із варіантними змінами проводиться в інверсії до третього (Приклад 2).





Приклад 2. Лю Сюеань «Поема про червоні боби». 9-16 т.т.

Деякі інтонаційні звороти в оберненні уже зустрічаються на двічі повторюваних словах «Не можу спокійно спати після сутінків», і в другій фразі другого речення (13-14 т.т. по відношенню до 11-12 т.т.). Загалом, опираючись на відтинки пентатоніки мінорного нахилу, композитор впродовж усієї пісні застосовує варіантний та секвенційний принципи розвитку.

Фортепіанний супровід, поглиблюючи трагічний настрій поетичного тексту та мелодії ґрунтується на складних дисонантних гармоніях, де чергуються секунд-квартакорди та співзвуччя терцієвої будови, відповідно, поліак. es^{4-2-4} поліак. b^{4-2-4} та II s $6/5$, s $6/5$ $d_{4/3}$, t 7 .

Також часто використані поліфункційні та політональні поєднання: s $^{4(-3)}$ \ t $6/4$, t $6/4$ \ s $^{4(-3)}$ (9 т.), до яких окремою лінією (дві четвертні або половинні) впродовж усієї частини (7-16 т.т.) додається низхідний рух по відтинках пентатоніки (верхній голос у співзвуччях, 7-10 т.т.) $b^1-b^1-as^1-as^1$ | $as^1-as^1-ges^1-ges^1$ | $es^1-es^1-es^1-es^1$ | $des^1-des^1-ces^1$ тощо. Продовження цієї низхідної лінії служить пентатоніка у поєднанні із хроматикою (11-18 т.т.) – $as-ges$ | $f-es$ | $des ces$ | $Ces-B$ | $As-Ges$, проведення її в нижньому регістрі малої та великої октав ще поглиблює трагічний тужливий настрій (Приклад 2).

Вступ	A	B			C	A ₁	Закл.
A	a ₁	B	B (інверсія)		C	:da ₂ :	a ^r
6(3+2+1)	4	4	4		4	:2+4:	3
Ces\es, as	Es	F	Ges		Ges		Ces\es

Рішучий енергійніший настрій з'являється у другій частині пісні «С» на словах «Я не можу змиритися з цим; я не можу пережити цю ніч» на *mf* (19-20 т.т. +21-22 т.т.), повтореної двічі (Приклад 3).



Приклад 3. Лю Сюеань «Поема про червоні боби». 17-22 т.т.

Дух протиріччя, небажання миритися із ситуацією, що склалася в країні знаходить вираження у серединній, кульмінаційній частині пісні. Метроритмічна інтонація: чверть – вісімка з крапкою – шістнадцята – дві вісімки – четвертна пауза, із варіантною зміною мелодичних тетрахордних та пентахордних поспівок створюють стрімкий напористий рух початкової побудови частини С.

Фортепіанна партія ґрунтується на повторюваних щотакту (19-22 т.т.) варіантно та секвенційно секунд-квартакордах у різних комбінаціях: відповідно – поляк. es^{4-2-4} , поляк. des^{4-2-4} , поляк. ges^{4-2-4} , поляк. as^{4-2-4} . Тлом для них служать тетрахордні низхідні з актавними дублюваннями поспівки. Їх повторюваність та низхідний рух паралельними октавами доповнює загальний тужливий настрій пісні.

Завершує пісню оптимістична віра в подолання труднощів, ствердження безконечності життя на Землі – вічне існування гір та рік, що передано у 9-10 та 11-12 рядках композиції:

9-10 рядки. Так! Це як / зелені пагорби, які неможливо сховати (23-24 т.т. + 25-26 т.т.)

11-12 рядки. Освітлена, зелена вода тече вічно (27-28 т.т.).

У тематичному плані ця частина A1 – побудована на синтезі прийомів, використаних у попередніх частинах у плані мелодико-інтонаційних, ладових зворотів, гармонічних поєднань, фактурного викладу, метро-ритмічної організації (Приклад 4).



Приклад 4. Лю Сюеань «Поема про червоні боби». 23-26 т.т.

Повторення окремих інтонацій із вступу, і, вибірково, з усієї побудови, служить своєрідною аркою, обрамленням композиції та цементуючим фактором єдності твору у тематичному плані. Зміна образно-настрєвої палітри від крайньої безнадії до віри у вічність існування усіх стійх на Землі, свідчить про талант та майстерність середньовічного поета та сучасного композитора.

Висновки. У художній пісні композитора Лю Сюеань «Поема про червоні боби» продемонстровано вмиле поєднання давньої поезії та сучасних виражальних засобів. Відійшовши від романтичних тенденцій, Лю Сюеань майстерно вводить у матеріал фортепіанної партії новаторські прийоми, зокрема у використанні гармонії: поліакорди нетерцієвої будови (переважно симетричні секунд-кварт-акорди), співзвуччя із доданими та заміненними тонами, поліфункційні та політональні поєднання. Використовуючи властиве для китайської музики ладове утворення – пентатоніку та принципи варіантного розгортання матеріалу, композитор проводить арку до традицій китайської музичної культури. Мелодико-інтонаційна лінія, яка ґрунтується на відтинках пентатоніки різних нахилів у поєднанні із різновидами сучасної гармонічної організації музичної вертикалі, подекуди із присутніми функціональними зв'язками, із варіантно-імпрровізаційним типом розвитку представляють у розвитку художньої китайської пісні новий щабель, новий етап еволюції жанру.

Список джерел і літератури

1. Антиправа кампанія. History of the peoples republic of china. URL: <https://history-maps.com/uk/story/history-of-the-peoples-republic-of-china/event/anti-rightist-campaign>.
 2. Лю Сюеань. URL: <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8A%89%E9%9B%AA%E5%BA%B5>
 3. Прем'єра документального фільму «Лю Сюе'ань» відбулася вчора в середній школі Тунлянь. Сінхуа. Цитовано 2016-08-02. 纪录片《刘雪庵》昨在铜梁中学首映. 新华网 [引用日期 2016-08-02] URL: <https://baike.baidu.com/item/>
 4. Сон у червоному теремі. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki>
-

Paweł Popko,

mgr Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie (Polska)

**MNIEJ ZNANE UTWORY POLSKICH KOMPOZYTORÓW
NA FORTEPIAN, KLARNET I WIOLONCZELĘ.
PERSPEKTYWY WYKONAWCZE**

Streszczenie. Artykuł koncentruje się na mniej znanych utworach polskich kompozytorów napisanych na fortepian, klarnet i wiolonczelę, podkreślając ich wartość artystyczną oraz możliwości wykonawcze. Zestawienie fortepianu, klarnetu i wiolonczeli oferuje unikalne możliwości brzmieniowe i ekspresyjne, które rzadko są w pełni wykorzystywane. W tekście zostały przedstawione techniczne i artystyczne aspekty wyzwań wykonawczych. Celem artykułu jest zainspirowanie muzyków do odkrywania i włączania tych utworów do repertuaru koncertowego, co może prowadzić do ich szerszego docenienia i popularyzacji w świecie muzyki kameralnej.

Słowa kluczowe: wykonawstwo muzyczne, muzyka współczesna, interpretacja muzyczna, muzyka kameralna, fortepian

Paweł Popko,

(MA) The Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw (Poland)

**LITTLE-KNOWN WORKS BY POLISH COMPOSERS
FOR PIANO, CLARINET AND CELLO.
PERFORMANCE PERSPECTIVES.**

The article focuses on lesser-known works by Polish composers written for piano, clarinet and cello, emphasizing their artistic value and performance possibilities. The combination of piano, clarinet and cello offers unique sound and expressive possibilities that are rarely fully exploited. The article presents the technical and artistic aspects of performance challenges. The aim of the article is to inspire musicians to discover and include these pieces in their concert repertoire, which may lead to their wider appreciation and popularization in the world of chamber music.

Key words: music performance, contemporary music, musical interpretation, chamber music, piano

Muzyka kameralna polskich kompozytorów, choć doceniana na międzynarodowych estradach, skrywa wiele utworów, które nie zyskały jeszcze należytej uwagi. W szczególności kompozycje na niestandardowe zestawienie instrumentów, takie jak fortepian, klarnet i wiolonczela, pozostają w cieniu bardziej popularnych kompozycji. Niniejszy artykuł ma na celu przybliżenie mniej znanych utworów polskich kompozytorów na ten nietypowy skład instrumentalny oraz zbadanie ich potencjału wykonawczego. Opiszę krótko wybrane utwory, dzieląc się refleksjami dotyczącymi wyzwań w wykonawstwie muzyki współczesnej. Chciałbym ukazać wszechstronność muzyków, ale przede wszystkim pianistów. Ukazać jakie wyzwania wykonawcze stawiają kompozytorzy w swoich dziełach.

Formacja ta jest podobna do klasycznego tria fortepianowego, z tą różnicą, że skrzypce są zastąpione przez klarnet. Niejednorodność barwy klarnetu i wiolonczeli uniemożliwia ich użycie jako bloku przeciwko fortepianowi, ale oferuje wiele innych możliwości muzycznych. W porównaniu z klasycznym triem fortepianowym, w historii kameralnej literatury muzycznej nie ma aż tak liczego zbioru kompozycji na fortepian, klarnet i wiolonczelę. Jednak możemy wymienić dzieła Ludwiga van Beethovena (*Trio B-dur* op. 11), Johannesa Brahmsa (*Trio a-moll* op. 114), Maxa Brucha (*8 utworów* na fortepian, klarnet i wiolonczelę op. 83) czy Aleksandra Zemlinsky'ego, (*Trio* op. 3) chociaż najwięcej kompozycji powstało na ten skład w XX i XXI wieku. Częściej wykonywane to dzieła Georgesa Apherigisa (*Trio*, 1996), brytyjczyka Benjamina Frankela (*Trio* op. 10, 1940; *Pezzi pianissimi* op. 41, 1964), Pera Nørgårda (*Spell*, 1973), Nino Roty (*Trio*, 1973) i wiele innych.

Jeśli chodzi o grunt muzyki polskiej, są to utwory napisane głównie na przełomie XX i XXI wieku. Nie powstały kompozycje na taki skład w epoce romantyzmu, czy na początku XX wieku (jednakże mogę wymienić utwór z 1809 roku Franciszka Lessela, *Grand Trio* na fortepian klarnet i róg op. 4, kompozytor przewidział możliwość zastąpienia partii waltornii wiolonczelą), zdominowały dzieła na instrumenty smyczkowe z fortepianem, takie jak tria, kwartety i kwintety fortepianowe.

Poniżej przedstawiam listę dzieł na fortepian klarnet i wiolonczelę polskich kompozytorów (na podstawie kwerendy przeprowadzonej w bibliotece Związku Kompozytorów Polskich w Warszawie):

- Włodzimierz Kotoński, *Pełnia lata* na klarnet, fortepian, wiolonczelę i dźwięki elektroniczne (1979); *Ptaki*, 8 krótkich utworów na klarnet, wiolonczelę i fortepian (1988)
- Paweł Szymański, *Dwie konstrukcje iluzoryczne* na klarnet, wiolonczelę i fortepian (1984)
- Piotr Moss, *Stances* (1984–85)
- Henryk Mikołaj Górecki, *Recitativa i ariosa „Lerchenmusik”* op. 53 (1984, 1986)
- Tadeusz Wielecki, *Liczne odnogi rozgałęzionych splotów* (1988)
- Paweł Mykietyń, *...choć doleciał Dedal...* (1990)
- Konrad Pałubicki, *Trio* (1991)
- Anna Ignatowicz-Glińska, *Pętla* (1991–1993); *Znaki Magiczne* (1992–2006)
- Krzysztof Meyer, *Trio* op. 90 (1997–1998)
- Marek Stachowski, *Trio* (1999)
- Weronika Ratusińska, *Trio* (2004)
- Marcel Chyrzyński, *In C* (1996); *Death in Venice* (2017)
- Alina Dziecioł, *Trio* (2021)

Fakt, że zestawienie fortepianu, klarnetu i wiolonczeli nie jest tak powszechnie spotykane, w odniesieniu do innych konfiguracji kameralnych, sprawia, że analiza tych utworów jest szczególnie interesująca. Wydobycie pełnego spektrum brzmieniowego z takiego utworu wymaga od wykonawców zarówno technicznej biegłości, jak i kreatywnego podejścia w wykonawstwie.

Tadeusz Wielecki, *Liczne odnogi rozgałęzionych splotów*

Tadeusz Wielecki był długoletnim dyrektorem Festiwalu Warszawskiego Jesień.

W kompozycji o ciekawym tytule pojawiają się fragmenty swobodne, improwizowane w pewnych ramach. Są także takie, w których wykonawca powtarza pewien odcinek materiału muzycznego, ale niezależnie od partnerów. Kompozytorowi chodziło o to, żeby uzyskać taką sytuację, by muzycy we wzajemnych relacjach kształtowali ostateczną wersję utworu, słuchając się nawzajem. Kiedy obcujemy z tym utworem mamy wrażenie, że ciągle śledzimy te sploty, rozpoznajemy znane już motywy,

ich przemiany, ważną cechą tego utworu jest silna ekspresja i ciągle zmieniający się charakter [2].

Liczne odnogi rozgałęzionych splotów

Klarnet, wiolonczela, fortepiano (5)

TADÉUSZ WIELECKI
(1987)

Przykład 1. T. Wielecki, *Liczne odnogi rozgałęzionych splotów*, t. 1-12.

Marcel Chyrzyński, *Death in Venice*

Death in Venice [1] na klarnet, wiolonczelę i fortepiano (2017) to utwór inspirowany filmem *Śmierć w Wenecji* Luchina Viscontiego – obrazem zrealizowanym w 1971 roku na podstawie noweli Tomasza Manna. Jest to studium nasłuchiwanie, pianista musi wykazać się dużą kreatywnością, żeby przeprowadzić narrację.

DEATH IN VENICE

*Dedicated to
Marek Żebrowski*

MARCEL CHYRZYŃSKI
(*1971)

① $\text{♩} = 45$

Clarinet in B $\flat$

Violoncello

Piano

MUTE

mf

pp

p

mp

$\text{ped} \rightarrow$ fold the pedal until the next sign

[illegible]

7 *mp* *p* *mp* *ppp* *pp* *mf* *ppp* *pp* *p*

mp *p*

© 2017 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, Poland. All rights reserved.

Paweł Mykietyn, ...choć doleciał Dedal...

...choć doleciał Dedal... [7] to jeden z wczesnych istotnych utworów skomponowanych przez Pawła Mykietyna w 1990 roku na fortepian, klarnet (sam kompozytor początkowo wykonywał partię klarnetu) i wiolonczelę. Tytuł kompozycji nawiązuje do jednego z najsłynniejszych mitów greckich o Dedalu i jego synu Ikarze. Co ciekawe, kompozytor nie przez przypadek wybrał poszczególne instrumenty – partia wiolonczeli symbolizuje Dedala, a partia klarnetu Ikara, z kolei partia fortepianu stanowi tło rozgrywającej się narracji muzycznej i buduje strukturę kompozycji. Mit o Dedalu i Ikarze kończy się tragicznie, ponieważ syn Dedala nie posłuchał przestrogi ojca i ginie. Ma to swoje odzwierciedlenie w utworze Pawła Mykietyna – partia klarnetu pod koniec utworu stopniowo zanika.

Tak wypowiedała się o twórczości Mykietyna Małgorzata Kosińska [3]:

„Muzyka Mykietyna ma żywiołowy, nieraz nawet agresywny charakter i wyrazistą strukturę. Kompozytor ostentacyjnie korzysta z harmoniki dur-moll, wprowadzając fragmenty tonalne na zmianę z odcinkami o swobodnej harmonii. Sięga też po tradycyjne struktury melodyczne, przekształcając je na swój sposób. Mykietyn wydaje się być wzorcowym przykładem twórcy postmodernistycznego, bez żadnych kompleksów czerpiącego zarówno inspirację, jak i materiał z wszelkich możliwych źródeł. Komponowanie jest w znacznej mierze układaniem puzzli z gotowych elementów. Muzyka Pawła Mykietyna budzi wiele emocji. Jej entuzjastami są zwłaszcza młodszy słuchacz, których fascynują mocne brzmienia i ostre rytmy.”

...CHOĆ DOLECIAŁ DEDAL...

PAWEŁ MYKIETYN (1990)

5/8 ♩ = 152 7/8

Clarinetto
In sol¹

Violoncello

Pianoforte

Lento Ad libitum

p pochissimo crescendo

mp pochissimo crescendo

mf

mf (cresc.)

mf (cresc.)

mf

Cl

Vc

Cl

Vc

Pf

1) Przed rozpoczęciem gry, bezwzględnie przycisnąć przedramieniem wszystkie klawisze w podanym rejestrze.
Before starting the play, press soundlessly all the keys within a given register using the forearm.

© 1995 by PWM Edition, Kraków, Poland. All rights reserved.

The musical score is presented in four systems, each with a key signature change and a time signature change. The first system (measures 1-8) is in G major and 2/4 time. The second system (measures 9-16) is in A major and 3/4 time. The third system (measures 17-24) is in B major and 4/4 time. The fourth system (measures 25-37) is in C major and 3/4 time. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Przykład 3. P. Mykietyn, ...choć doleciał Dedal..., t. 1-37.

Analiza muzyki współczesnej często skupia się głównie na perspektywie kompozytorskiej, jednak brakuje odpowiednich kryteriów pozwalających ocenić rzeczywisty wkład wykonawcy w interpretację aktualnie tworzonej muzyki. Wiedzę na temat wykonawstwa należy czerpać ze środowiska muzycznego, na przykład z artykułów, wywiadów z wykonawcami w czasopismach muzycznych, a także z wypowiedzi słyszanych w radiu czy podczas bezpośrednich rozmów z muzykami.

Wykonawstwo to niezwykle rozległy temat, obejmujący elementy związane z grą na instrumentach, zagadnienia dotyczące interpretacji i zrozumienia tekstu, aż po prezentację sceniczną.

Niektórzy mogą uważać, że proces pracy nad kompozycjami z tego okresu niczym nie różni się od przygotowań do wykonania utworów z epoki baroku, klasycyzmu czy romantyzmu, jednak istnieją między nimi wyraźne różnice. Należą do nich między innymi: odczytanie intelektualnej zawartości i zrozumienie dzieła, nadanie mu odpowiedniej ekspresji przez muzyków, czyli interpretacja utworu, a ponadto możliwy jest kontakt z kompozytorem i poznanie jego własnej wizji kompozycji. Wykonawcy muzyki współczesnej napotykają różnorodne wyzwania w swojej karierze. Muszą posiadać wiedzę na temat praktyk wykonawczych, które mogą obejmować skomplikowaną strukturę czy warstwę rytmiczną dzieła, notację graficzną lub fragmenty, które wymagają czasami własnej improwizacji lub innego sposobu wydobywania dźwięku, np. preparacja fortepianu, granie na strunach czy operowanie ćwierćtonami na instrumentach smyczkowych, ale też dętych. Według Mikołaja Pałosza, współczesny wykonawca to ktoś więcej niż sprawny rzemieślnik. Może oczywiście pozostać narzędziem kompozytora do wypełniania jego zamysłu twórczego, ale może też dać impuls do tworzenia muzyki, która napisana z myślą o nim uwzględnia jego temperament i osobowość [8, s. 47].

Muzycy, którzy podejmują się wykonania utworu współczesnego często zmagają się z odczytaniem tekstu kompozycji. Dzieje się tak, ponieważ w porównaniu do utworów poprzednich epok, różnią się one skomplikowanym zapisem. Wielu kompozytorów załącza do swoich utworów tzw. legendę, by wyjaśnić symbole notacji i ich sposoby wykonawcze. Rozpoczynając proces „czytania” takiej kompozycji, muzyk zazwyczaj zaczyna od przestudiowania wszystkich zapisów kompozy-

tora. Zastanawia się, w jaki sposób wydobyć dźwięk, aby osiągnąć pożądaný efekt.

Wykonawcy, mając przed sobą współczesną partyturę, muszą zidentyfikować klucz, według którego utwór został skomponowany oraz elementy, które go tworzą. Czy jest to zestawienie statycznych sekcji, czy może forma oparta na ciągłości muzycznych zdarzeń, budująca muzyczną narrację. Potrzebna jest tutaj wiedza i doświadczenie, a nieocenione są również kontakty z kompozytorami, którzy mogą wyjaśniać ewentualne wątpliwości.

Muzyka XX i XXI w. obfituje w utwory o wysokim stopniu trudności związanych z muzycznym czasem. Partytury bez podziału na takty, zmienne metrum – czasami bardzo skomplikowane rytmicznie motywy, struktury. Problemy czasowe szczególnie bywają skomplikowane wykonawczo w przypadku utworów kameralnych – zsynchronizowanie działania, przy uwzględnieniu wszystkich kropek, pauz (na przykład sześćdziesięcioczwórkowych), zmiennym metrum, polirytmi – stanowi czasem nie lada wyzwanie. Zdarza się, że twórcy przechodzą od maksymalnej ścisłości w zapisie struktury rytmicznej oraz wszystkich parametrów dźwięku do bardziej elastycznego i mniej rygorystycznego, pod względem określania proporcji czasowych dźwięku [4, s. 110]. Pomocna jest tu praktyka, wypracowanie na własny użytek systemu znaków graficznych w nutach: kresek, figur geometrycznych dla ułatwienia odczucia pulsu dwudzielnego i trójdzielnego, po prostu pomysłowość w szukaniu nowych sposobów wykonawczych. W literaturze kameralnej szeroko pojętej muzyki klasycznej i także współczesnej, istnieje ogromne pole eksploracji problemów dźwięku – jego gęstości, energii, barwy, wyrazu, ale też wybrzmienia.

Współtworzenie obrazu muzycznego w grze kameralnej stawia przed wykonawcami nieco inne wyzwania niż w grze solowej. Wynika to właśnie z wszechstronnie pojętego partnerstwa w zespole. Należy rozpoznać i określić wszelkie zależności, jakie zachodzą w procesie organizacji dzieła kameralnego. „W tym celu istotną sprawą jest wyodrębnienie ze struktury kompozycji wszystkich elementów, które są wiodące, uzupełniające czy współdziałające. Takie podejście do partytury warunkuje osiągnięcia pożądaney równowagi brzmieniowej, między grającymi oraz

ułatwia budowanie relacji między poszczególnymi partiami instrumentalnymi” [6, s. 74].

W przypadku gry kameralnej pojawia się także przestrzeń nieoczywista. Liczy się tu wyobraźnia, odwaga w prezentowaniu własnego myślenia i odczuwania, pomysłowość, skłonność do eksperymentowania. Gra w zespole kameralnym wymaga największej samodzielności, inicjatywy, poczucia odpowiedzialności, zapewnia najintensywniejszy i najbardziej świadomy udział w akcie wykonawczym. Pozwala również poznać możliwości innych instrumentów, technikę wokalną i pośrednio sposób muzycznego myślenia różnych kompozytorów [5, s. 18]. I to jest zdecydowanie wspólne dla wykonawstwa muzyki wszelkiej.

Podsumowując, na podstawie zaprezentowanych przykładów utworów i refleksji nad pracą nad współczesnymi kompozycjami, poza doskonałym odczytaniem zapisu nutowego, istotna jest odwaga oraz posługiwanie się własną intuicją muzyczną, która niewątpliwie wpływa na kształtowanie wizji dzieła. Przygotowując utwory współczesne, trzeba być cierpliwym, niekoniecznie myśląc o konkretnym stylu czy estetyce wykonywanego dzieła, ponieważ te elementy często pojawiają się i wyjaśniają dużo później. Sądzę, że sztuka wykonawcza oznacza odnalezienie swojej wolności w zapisanym przez kompozytora tekście muzycznym. Jestem zdania, że przykłady, które przytoczyłem, jednoznacznie wskazują, że muzycy muszą się wykazywać dużą, kreatywną wszechstronnością, aby sprostać wyzwaniom dzisiejszych kompozycji.

Wykaz wykorzystanych źródeł

1. Chyrzyński M., *Death in Venice*, wyk. Andrew Leonard, Jan Kalinowski, Marek Szlezer, <https://www.youtube.com/watch?v=h0-D-a4Vow0> (dostęp 14.07.2024).
2. Gradowski M., *Muzyczne wizytówki*. Tadeusz Wielecki, <https://www.youtube.com/watch?v=sgWVSfbDTeE> (dostęp 14.07.2024).
3. Kosińska M., *Paweł Mykietyn*, Portal Culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/pawel-mykietyn> (dostęp 14.07.2024).
4. Kowalska-Zajac E., *Zobaczyć muzykę. Notacja polskiej partytury współczesnej*, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów, Łódź 2019, s. 110.
5. Marchwiński J., *Muzyczne partnerstwo*, Wydawnictwa Drugie, Warszawa 2018, s. 18.

6. Miech A., *Synergia w grze kameralnej w aspekcie pianistycznych środków wykonawczych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011, s. 74.
7. Mykietyn P., *...choć doleciał Dedal...*, wyk. Paweł Popko, Maria Leszczyńska, Piotr Thieu-Quang,
<https://www.youtube.com/watch?v=Yha9Jueht70> (dostęp 14.07.2024).
8. Pałosz M., *Wykonawca (nie)potrzebny od zaraz!*, „Glissando”, nr 28/2016, s. 46-49.

Wykaz przykładów nutowych

1. Wielecki T., *Liczne odnogi rozgałęzionych splotów*, PWM, partytura.
 2. Chyrzyński M., *Death in Venice*, PWM, partytura.
 3. Mykietyn P., *...choć doleciał Dedal...*, PWM, partytura.
-

Марина Бучковська,
*викладач-методист, викладачка вищої категорії
циклової комісії концертмейстерського класу
та камерного ансамблю КЗ ЛОР «Дрогобицький
музичний фаховий коледж імені В. Барвінського»,
м. Дрогобич (Україна)*

МАЛОВІДОМІ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ТВОРИ ЮРІЯ СИДОРЯКА

Галицький композитор Юрій Сидоряк (1947–2020) маловідомий серед музикантів нової генерації. Активна виконавська і композиторська діяльність митця припадає на 60–90-ті роки ХХ століття. Творчі виступи в симфонічних оркестрах, в джаз-оркестрах міст Самбора, Харкова, Львова, Дрогобича, де виконувались його аранжування відомих музичних творів і власні композиції. Творчий доробок мало досліджений, відомі тільки твори (в рукописах), які надав композитор на своєму сайті в Інтернеті, а також єдиний запис авторського концерту 1997 року з анотаціями музикознавця В. Грабовського на каналі YouTube. Це перше дослідження і спроба систематизації відомого нам творчого доробку композитора.

У статті подані біографічні відомості про композитора. Серед низки згаданих творів особливу увагу приділено камерно-вокальним творам, їх жанровим ознакам, поетичним текстам. Камерно-вокальні твори Ю. Сидоряка потребують подальшого опрацювання, впровадження в педагогічний репертуар вокалістів, піаністів-концертмейстерів.

Ключові слова: Юрій Сидоряк, Ципріян Норвід, полістилістика, інструментальні, камерно-вокальні, джазові твори, діксіленд, концерт для труби з оркестром, пасакалія, виконавці.

Maryna Buchkovska,
*teacher-methodologist, specialist of the highest category
at the Chamber Ensemble and Concertmaster Department
of the Drohobych Vasyl Barvinskyi
Professional Music College,
Drohobych (Ukraine)*

LITTLE-KNOWN CHAMBER VOCAL WORKS BY YURIY SYDORYAK

The Galician composer Yuriy Sydoriak (1947–2020) is not well-known among the musicians of the new generation. He actively performed and composed in the 1960s-1990s. He also performed in symphony orchestras as well as jazz orchestras in Sambir, Kharkiv, Lviv, Drohobych, where his arrangements of famous musical works and his own compositions were used.

His creative output is not studied enough. Only few compositions (in manuscripts) are known. The composer provided some works on his website on the Internet as well as a recording of the author's concert that took place in 1997 with annotations of the musicologist V. Hrabovsky on the YouTube channel. This is the first research and attempt to systematize the composer's known creative output.

The article highlights the biographical facts about composer. Among the number of mentioned works, special attention is paid to the chamber and vocal compositions, their genre features and poetic texts.

Chamber and vocal works of Y. Sydoriak need further study, involving the vocalists and pianists-concertmasters into the pedagogical repertoire.

Key words: Yuriy Sydoriak, Tsyprilian Norvid, polystylistics, instrumental, chamber and vocal works, jazz works, Dixieland, concerto for trumpet and orchestra, passacaglia, performers.

Постановка проблеми. Збереження й відновлення маловідомої музичної спадщини галицького композитора Юрія Сидоряка особливо актуальне в складний для України час російської агресії, що свідомо руйнує наше національне мистецтво.

Аналіз досліджень і публікацій. У сфері наукових досліджень не знаходимо публікацій про творчий доробок композитора Ю. Сидоряка. Окремі згадки про композитора в якості викладача є в монографії Ю. Чумака, О. Сенік «Дрогобицький музичний коледж імені Василя Барвінського: проєкція з минулого в сучасне» [8, с. 90]. Ю. Сидоряк згадується як відомий джазовий тромбоніст і керівник джазового інструментального ансамблю «Діксіленд» (1985–1987) Дрогобицького державного музичного училища в дисертації Л. Мартиніва «Етапи професіоналізації музичного життя Дрогобищини» [3, с. 185] та в «Українській енциклопедії джазу» В. Симоненка [6, с. 99]. В довіднику І. Соневицького та Н. Палідвор-Соневицької «Dictionary of Ukrainian Composers» (1997) вміщено короткі відомості про Юрія Сидоряка [7, с. 278–279]. Існує рукопис В. Грабовського «Кілька штрихів до портрету Юрія Сидоряка» [2].

Мета статті – ознайомити мистецькі кола з творами Юрія Сидоряка. Показати полістилістичність музичної мови композитора. Ввести творчий доробок в науково-дослідницький обіг музикознавців, педагогічний репертуар виконавців-вокалістів, концертмейстерів, всіх зацікавлених митців.

«У композиторському середовищі є постаті, різні за характером, уподобаннями, талановитістю тощо, але Ю. Сидоряк відзначається особливими рисами, які дуже узагальнено можна назвати творчим неспокоєм, допитливістю, прагненням пізнати більше, особливо у сфері мистецтва, в час великих технологічних новацій», – писав В. Грабовський, музикознавець, викладач ДМФК імені В. Барвінського [2, с. 1].

Юрій Сидоряк народився 7 листопада 1947 року в м. Самборі, де і провів свої дитячі й юнацькі роки. Навчався в музичній школі у викладача І. Вітрів. Був єдиним учнем-тромбоністом школи і шкільного симфонічного оркестру під керівництвом Романа Паньківа. Наступна сходинка в навчанні – 1962 рік, Самбірське культурно-освітнє училище (тепер Самбірський фаховий коледж культури і

мистецтв), де він вдосконалює гру на тромбоні, опановує техніку диригування симфонічним оркестром. На запрошення галицького музиканта і аранжувальника І. Бальовського Юрій Сидоряк грає в міському джазовому оркестрі (біг-бэнд), в цей час робить аранжування відомих музичних творів для оркестру, пише власні композиції. Надзвичайно діяльний митець створює разом з однодумцями оркестру традиційний джазовий ансамбль діксіленд «Дністряни», один із перших імпровізаційних джазових ансамблів на Західній Україні. На сторінці Фейсбук Юрія Сидоряка (16.05.2020) є фото цього ансамблю з підписом «Трансформований з оркестру ансамбль „Дністряни” на Телебаченні у Львові».

Юрій Сидоряк здобуває дві вищі освіти, зокрема у 1966 році стає студентом оркестрового факультету Харківського державного інституту мистецтв імені І. Котляревського (тепер Харківський національний університет мистецтв імені І. Котляревського). Тут він організовує джаз-оркестр Діксіленд, який і виконує його джазові твори, аранжування, що знаходять своїх прихильників і поціновувачів джазу в Харкові. Разом з оркестром здійснюють записи на Харківському телебаченні в 1969-70-х роках. Музикант також працює в оркестрах Харківського академічного театру музичної комедії та Харківському цирку [6, с. 99]. Закінчивши навчання в Харкові у 1972 році, розпочинає викладацьку роботу в Самбірському училищі культури, у рідній Галичині.

З метою вдосконалення своїх композиторських навиків у 1978 році Юрій Сидоряк вступає на 2-й курс композиторського факультету Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка (тепер Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка). Тут він вивчає композицію в професора Л. Мазепи, навчається у корифеїв-педагогів: Р. Сімовича (інструментознавство), В. Флиса (поліфонія), Е. Кобулея (аналіз музичних форм), Я. Якубяка (гармонія), С. Павлишин (музикознавство), Н. Савицької-Швець, проходить практику симфонічного диригування у М. Колеси.

Дружні стосунки у Юрія складаються з Володимиром Івасюком, позаяк навчались разом в Л. Мазепи. Його дипломну роботу – класичну симфонію у 4-х частинах для великого симфонічного оркестру,

написану у 1982 році, продиригував Юрій Луців, а головою тодішньої державної комісії був Мирослав Скорик.

Протягом 1982–1997 років Юрій Сидоряк викладав у Дрогобицькому державному музичному училищі теоретичні дисципліни, організував тут викладацький джаз-оркестр. Для музично-драматичного театру імені Ю. Дрогобича створював музичне оформлення низки театральних постановок, співпрацюючи з композитором Ю. Янівським та набуваючи досвіду оформлення музичних вистав.

13 травня 1997 року в Дрогобицькому музичному училищі відбувся авторський концерт Юрія Сидоряка в рамках фестивалю «Струни душі нашої». У концерті, що був ініційований композитором та Володимиром Грабовським, прозвучали такі твори: Прелюдія і фуга для скрипки соло та камерного оркестру (1983), який виконали соліст Іриней Турканик та оркестр під керівництвом Мирослава Пуцентели. Звучали «Три стани» для струнного оркестру: «Летаргія», «Плинність», «Рух», що написані з використанням сонористичних ефектів та додекафонної 12-ступеневої системи. Два романси на слова польського поета XIX століття Ципріяна Норвіда для баритона і струнного оркестру: «Роздуми», «Самотність» і «Час» виконав соліст Мирослав Фрайт та Ярослав Соляр (флейта). Романси, написані в атонально-декларативній манері, вимагають від виконавця неабиякої майстерності інтонування, а також вміння передати слухачеві складний й важкий душевний стан самотності людини, закладений в поетичних рядках. Прозвучали «Ремінісценції» для струнного оркестру пам'яті жертв Чорнобиля. Цей твір також існує в авторській транскрипції для струнного квартету з помітками композитора щодо виконавських прийомів для створення специфічного сонористичного звучання.

«Ремінісценції» прозвучали у Лондоні у 1999 році в соборі Св. Георгія під час концертного турне камерного оркестру Дрогобицького музичного училища. Тритонову Пасакалію для фортепіано (1980) виконала Людмила Садова, а Тему з варіаціями для фортепіано (1983) – Олесь Корчинський. Другу частину і фінал Концерту для труби з оркестром виконали Віктор Чернишов симфонічний оркестр училища під батutoю Степана Кисилевича [1].

Відгук про авторський концерт було вміщено в газеті «Галицька Зоря» від 13 травня 1997 року, № 54 під назвою «Ліричний струмись Юрія Сидоряка: «У творчості Юрія Сидоряка переважає ліричний струмись, що позначається на тематиці, загальному строю музики. В ній є елементи експресії, драматизму, монологізму і це зроблено музичними полістилістичними засобами» [4]. Професор Стефанія Павлишин ще більш конкретна в оцінці композитора: «У “Ремінісценціях” він втілює ліричні, глибокі за змістом роздуми. У цьому творі всі інструменти безперервно “співають”» [4].

В 1997 році Міністерство культури пропонує програму стажування для сучасного музичного видавництва та вивчення сучасних комп’ютерних технологій у цій галузі, тому Юрій Сидоряк стажується в Іллінойському університеті міста Чикаго (США), а пізніше і в найбільшому видавництві книг, партитур, нот у США – Hal Leonard (місто Мілвокі, штат Вісконсин). Мріяв створити в Україні своє сучасне нотно-музичне видавництво.

Композитор перебував в США впродовж 20 років (завдяки підтримці друга зі студентських років Романа Якуба). Там він спілкувався з українською діаспорою, зокрема з композитором Леонідом Грабовським. У листах до Володимира Грабовського обґрунтовував свою тимчасову еміграцію, висловлював особисті враження щодо мистецтва, культури, проте не згадував про власну композиторську творчість.

Юрій Сидоряк повернувся в Україну у 2017 році, а в серпні 2020 року композитор відійшов у вічність.

У творчому доробку композитора є твори для фортепіано, зокрема композиція «Три слайди», що має такі підрозділи: «В русі», «В роздумі», «В спокої» та твір «Інкустація» на слова Ліни Костенко для мішаного хору а capella (1996).

Камерно-вокальний жанр представлений декількома композиціями. Зокрема, у творі «Елегія» для жіночого тріо з фортепіано (1972) на слова Лесі Українки, що присвячений сестрам Байко, тристрофний вірш поетеси композитор трактує в куплетній формі: перша і третя строфа поезії – перший і другий куплет романсу, а друга строфа – приспів. В ідеї цього твору закладено філософський роздум-порівняння людського циклу життя зі змінами пір року.

Можливо, тому композитор для приспіву вибирає другу строфу поезії із заключними словами «осінь віщує чи то ж і мою?», яку повторює двічі, розділяючи повтор музичним матеріалом (2 такти) із вступу.

Вступ змальовує ніжну атмосферу пробудження природи. Партії жіночих голосів ще без слів, тихо розспівують голосну «а». Темп помірний, розмір 12/8, 6/8, тональність *c-moll*. Музичний матеріал протягом усього твору не є контрастним. У фортепіанній фактурі права рука часто дублює вокальні партії, в лівій руці – розмірений рух тріолями та витримані октавні баси. Динамічний план зазначений композитором у межах *mp* з невеликими звуковими градаціями (*crescendo*, *diminuendo*). Єдина окреслена кульмінація – початок приспіву на звучності *mf*, що підсилюється акордами фортепіано в правій руці – і знов повернення до тихого звучання на *p*, як жаль за весною «То ж була провесна щастя вінець!».

Виконання куплетної форми має свої особливості. Мелодія куплету і приспіву повторюється без змін, але з новим поетичним текстом, тому при вивченні твору виконавцями має бути ретельно опрацьований текст, узгоджена інтерпретація, знайдені відповідні до деталей поетичного тексту музичні засоби піаністом-концертмейстером. Вокальні партії мелодичні, ліричні, задушевні, виразні і разом з тим сумовиті.

Завершує композитор романс повтором першої строфи вірша з заключними словами: «То ж була провесна щастя вінець!». В поетичному тексті стоїть знак оклику (!), це не радість і захоплення, а смуток та жаль за минулим в трактуванні митця. Композитор в музиці це відображає заповільненням темпу (*ritardando*) і поступовим зменшенням звучності (*diminuendo* до *pp*) як у солісток, так і в піаніста, а також відокремлює люфтваузою слово «вінець!».

«Колискова матері» на слова Миколи Сингаївського написана з присвятою: «Пам'яті Матері і всіх тих жінок, кого нема вже поруч, з ким працював, кого знав і запам'ятав на все життя», (1994). Пісня написана в куплетній формі з простим гармонічним акомпанементом.

Романс «Ластівки – весен розмаї» на слова дрогобицького лікаря і поета Михайла Белея подарований співакці Галині Теслюк. Твір

написаний в простій двочастинній формі у темпі *moderato cantabile*. Тут використано перемінний розмір 12/8, 3/8, 9/8, мінорний лад a-moll, ліричну наспівну мелодію зі спокійним плинним акомпанементом з характерними рисами баркароли. Фортепіанний вступ створює своєрідний колористичний ефект на витриманих т октавах в басу. Виконуються октави м'яко, повним звуком. Бас має прозвучати ясно й голосніше всіх інших елементів фортепіанної фактури. Цей принцип потрібно використовувати як в динаміці *mp* (початок вступу), так і в кульмінаціях на *f* протягом усього твору. Музичний матеріал частин не є контрастним, розвиток відбувається за рахунок використання тематичних елементів з першої частини. Динамічний розвиток зазначений композитором в межах *p–mp* для вокальної партії з кульмінаційними моментами на *f* у фортепіанному вступі та *mf–f* в інтерлюдії. В поетичному тексті головний герой порівнює себе з ластівками: «серед них я себе впізнаю», «зринаю у синь далину», «в небі живу» і висловлює прохання до птахів – «станьте небом!» та підсумовує – «Не можете? Жаль...». Завершується твір фортепіанною постлюдією, основним акордом тональності з додатковими тонами.

Висновки. Відомий музикознавець Володимир Грабовський писав: «Музика Юрія Сидоряка має свої особливі риси; вона досконала, характеризується тонкощами, ліризмом, глибоким проникненням в обрані теми і образи» [2, с. 2]. Камерно-вокальні твори Юрія Сидоряка передають різноманітні почуття: роздуми, сум, жаль, захоплення. Романси сповнені лірикою, задушевністю, вони будуть окрасою концертних програм виконавців-співаків. Доречно поповнити цими творами і педагогічний репертуар талановитої української молоді.

Список джерел і літератури

1. Авторський концерт композитора Юрія Сидоряка 1997 р.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kOAgYt323U>
 2. Грабовський В. Кілька штрихів до портрету Юрія Сидоряка. *Рукопис*. 2 с.
 3. Мартинів Л. Етапи професіоналізації музичного життя Дрогобиччини. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Львів: ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2019. 400 с. URL: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/03/dysertacija-martyniv.pdf>.
 4. Павлишин С. Ліричний струмінь Юрія Сидоряка. *Галицька Зоря*. №54.13. 05. 1997.
 5. Сидоряк Ю. Музичні твори. Рукописи.
URL: <https://notoco-gallery.livejournal.com/>
 6. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу. Київ: Центрмузінформ, 2004. 232 с. URL: <http://kmf.karabits.com/pub/Jazz.pdf>.
 7. Sonevyts'kyi Ihor, Palidvor-Sonevyts'ka Nataliia. Dictionary of Ukrainian composers. Lviv, 1997. 336 pp.
 8. Чумак Ю., Сенік О. Дрогобицький музичний коледж імені Василя Барвінського: проєкція з минулого в сучасне : монографія. Вид. 2-ге, доповнене і перероблене. Дрогобич: Пóсвіт, 2023. 208 с., іл.
-

ВИДАТНІ УКРАЇНСЬКІ ПЕРСОНАЛІЇ. IN MEMORIAM

УДК 78.422

Ніна Дика,

*доцент, кандидат мистецтвознавства (Ph. D),
професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
і кафедри камерного ансамблю та квартету
ЛНМА імені М.В. Лисенка, м. Львів (Україна)*

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1447-689X>

НЕЗАБУТНІ ІМЕНА: БІОГРАФІЧНИЙ І МИСТЕЦЬКО-НАУКОВИЙ ПРОФІЛЬ ПІАНІСТКИ ТЕРЕСИ СТАРУХ (до 85-річчя від дня народження)

Українське музикознавство покликане відродити і зберегти для нинішніх і майбутніх поколінь правдиві здобутки історії музичного мистецтва: композиторської, виконавської творчості. Цьогоріч шлях піаністки, ансамблістки, педагога Тереси Старух (28.11.1939, м. Перемишль, Польща – 12.04.2018, м. Львів) міг би увінчатися особливою датою “85”. У статті, усвідомлюється вагомість досягнень піаністки і музикознавця Тереси Старух у національній українській культурі з погляду певної історичної віддалі. Впродовж часопростору життєвого шляху піаністки відбувається формування її світоглядних позицій, спадкоємність історично обумовлених виконавсько-педагогічних традицій, відкритість до мистецьких викликів часу. Методологія роботи ґрунтується на емпіричному методі дослідження: вивченні архівних документів, афіш, фотодокументів, спогадів учнів, колег, інтерв’ю, створюючи своєрідний літопис, водночас, засвідчуючи і збагачуючи цілісну картину епохи. Особлива увага зосереджена на ініціативах Т. Старух-педагога і мистецтвознавця. Наукова новизна дослідження полягає у фіксуванні та комплексному висвітленні життєтворчості Т. Старух у контексті культурно-мистецького життя України другої половини ХХ ст. – початку ХХІ ст.

Ключові слова: *Тереса Михайлівна Старух, піаністка, педагог, фортепіанний ансамбль, ансамблеве виконавство, репертуарна політика, Львівська середня спеціалізована музична школа-інтернат імені Соломії Крушельницької, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка.*

Nina Dyka,

*Associate Professor, Ph. D., Professor of the Department
of General and Specialized Piano and the Department
of Chamber Ensemble and Quartet
of the Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko,
Lviv (Ukraine)*

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1447-689X>

**UNFORGETTABLE NAMES:
BIOGRAPHICAL AND ARTISTIC AND SCIENTIFIC
PROFILE OF PIANIST TERESA STARUKH
(to the 85th anniversary of her birthday)**

Ukrainian musicology is called to revive and preserve for today's art: compositional and performing creativity. last year, the path of pianist, ensemble player, teacher Teresa Starukh (28.11.1939, Przemyśl, Poland – 12.04.2018) could be crowned with the special date "85". In the course of the pianist's life, the formation of her worldview and performance-pedagogical traditions, openness to the artistic challenges of the time, is based on the empirical research method: the study of the archive of students, colleagues, creating a family chronicle, at the same time, attests to the piece. The whole picture. Special Utyvah ancient pedagogy and secrets. Scientific, new and complex coverage of life creativity of T. Starukh in the context of the cultural and artistic life of Ukraine in the second half of the 20th century – beginning of the 21st century.

Key words: *Teresa Starukh, pianist, teacher, piano teacher, Lviv secondary specialized music boarding school named after S. Krushelnyska, Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko.*

На другу половину XX ст. – поч. XXI ст. припадає професійне становлення, виконавсько-педагогічна, наукова та мистецька діяльність Тереси Михайлівни Старух (28.11.1939, м. Перемишль, Польща – 12.04.2018, м. Львів, Україна) – піаністки, ансамблістки, педагога, музикознавиці. Кандидат мистецтвознавства (1981). Доцент (від 1983 р.). Професор (1998).

Огляд публікацій. Мистецькі грані особистості Т. Старух висвітлені на шпальтах газет і журналів, у статтях, відгуках та наукових дослідженнях Г. Блажкевич-Брилинської, Н. Дикої, Н. Кашкадамової, Л. Кияновської, Д. Личковської, Л. і Т. Мазепи, А. Микитки, Т. Павлюк-Павлюченко, А. Терещенко; у листуванні з композиторами-сучасниками, афішах, світлинах, фотодокументах, зроблених аматорами і професіоналами впродовж життя, спогадах учнів, колег... Цілісну картину епохи, в якій жила і творила Тереса Михайлівна Старух, збагачує і доповнює своєрідний фотолітопис, у цьому цінність існуючих артефактів.

Виклад основного матеріалу. В середині 40-х років XX ст. з Перемишля до Львова, міста, «що прекрасне завжди – в золоті листопаду, в мареві дощу, у срібній сніговій заметілі в будь-яку пору...» [12, с. 513] переїхала родина Старух, де батько Михайло Старух – відомий львівський педіатр, професор Львівського медичного інституту і мати – Іванна Шолгіня з роду Саваріні з донькою Тересою. Навчалася талановита піаністка Тереса Старух впродовж 1946–1957 рр. у Львівській музичній школі-десятирічці, яка «стала алма mater для блискучої плеяди музикантів, мистецтво яких, до нині вражає талантом і професійною майстерністю» [13, с. 42].

Навчання Тереси розпочалося в класі фортепіано Віри Адріанівни Зелінської (1886–1954), представниці старшого покоління петербурзької піаністичної школи¹. Творча атмосфера, особлива увага до розвитку музичальності, образності, інтонування, зокрема, підбору відповідного репертуару, що стали першим етапом входження юного таланту в прекрасний світ Музики, вважалися характерною рисою навчання в її класі. Поміж учнів класу В. А. Зелінської зустрічаємо

¹ В. А. Зелінська була ученицею піаніста М. Д. Дубасова (1869–1935), Лауреата Першого міжнародного конкурсу піаністів і композиторів ім. А. Рубінштейна.

імена Тамари Гнатів, Любові Сковронської, Інни Шелюгової, Дарії Коржинської-Личковської, Зіни Максименко, Віктора Єресько (початкові класи) – в майбутньому знаних піаністів, педагогів, музикознавців. Згодом, в часі навчання Т. Старух у класі Йосифа Львовича Радіна (1812–1990), великого шанувальника творчості Л. ван Бетховена і композиторів-романтиків, репертуар піаністки збагатився віртуозними етюдами, фортепіанними транскрипціями оркестрових полотен, що значною мірою сприяли розвитку оркестрового звучання фортепіано.

Формування мистецьких професійних позицій піаністки особливо активувалося в часі навчання в класі Олександра Лазаревича Ейдельмана і Кето Костянтинівни Хучуа у Львівській спеціальній музичній школі. «У цей час, – як зазначала Тереса Михайлівна, – змінився репертуар, певні методичні вимоги нового педагога, але залишилося незмінним “трепетне” відношення до звуку, інтонування, а в душі – дотепер свіжі відчуття радості від творчих спілкувань» [1, с. 12].



*Клас професора О. Ейдельмана, 1960 р.
Т. Старух поруч із професором у другому ряді*

А далі незабутні роки (1957–1962) студентського навчання в Одеській (клас професора Людмили Гінзбург) та Львівській (клас професора Олександра Ейдельмана) консерваторіях [Диплом з кваліфікацією: концертний виконавець, концертмейстер, викладач].

Педагогічний шлях Т. Старух у Львівській консерваторії імені М. Лисенка розпочався від 1963 року на кафедрі загального та спеціалізованого фортепіано, далі від 1966 – на кафедрі спеціального фортепіано, професорсько-викладацький склад якої активно поповнювався талановитими піаністами-педагогами. Зауважимо, що на той час на фортепіанній кафедрі «Б» Львівської консерваторії імені



Тереса Старух

М. Лисенка вже працювали Олег Криштальський, Галина Руденко, Марія Крих, Оксана Шпот, Звенислава Стернюк, Марія Тарнавецька, Алла Пушкар-Задерацька, Оксана Попіль (всі випускники Львівської консерваторії), киянка Катевана Хучуа, а також Марія Крушельницька після завершення навчання в Московській консерваторії [4, с. 338–339].

Бажання постійного вдосконалення-становлення як музиканта і науковця спонукало Т. Старух до вступу у асистентуру-стажування, а далі до категорії пошукувачки кафедри історії виконавства (1977–1980, Московська консерваторія). Як декларує музикознавець Наталія Кашкадамова, «протягом 1960–1980-х років до вивчення своїх історичних коренів підключаються піаністи всіх консерваторських центрів : К. Шамаєва та Ж. Хурсіна в Києві, Е. Дагілайська в Одесі, О. Кононова та Л. Лисенко в Харкові, К. Гелитович, Т. Старух, Б. Тихонюк у Львові» [4, с. 294].

Стосовно вибору теми дисертаційного дослідження і науково-методичних публікацій Т. Старух отримала особливу підтримку в особі професора О. Ніколаєва. Захист дисертації Т. М. Старух на тему: «Музична культура Львова і розвиток фортепіанного виконавства і педагогіки в кінці XIX – початку XX ст. (1870–1939 рр.) [наук. керівник.: докт. мистецтвознавства, професор Мстислав Анатолійович Смірнов] відбувся в 1981 р. Її виступи на міжнародних та всеукраїн-

ських конференціях присвячувалися поверненню призабутих імен львівських піаністів минулого, де поміж інших: «Україно-австрійські музичні взаємини другої половини XIX – початку XX ст.» (Чернівці, 1996), «Кароль Мікулі» (Львів, 1998), «К. Мікулі і Ф. Шопен» (Львів, 1999) та ін.

Згодом Т. Старух стала однією із ініціаторів і організаторів Міжнародних конференцій у Львові («К. Мікулі»). Володіючи хистом музичного журналіста, Т. Старух тривалий час була позаштатним кореспондентом знаних видань: «Музика» (Київ), «Советская музыка» (Москва), «Українська музика» (Львів), а також авторкою численних статей, гасел до «Советская энциклопедия» (Москва), «Українська Музична Енциклопедія» (Київ).

У доробку Т. Старух – мистецтвознавиці чільне місце посіли монографічні видання: «Фортепіанне виконавство і педагогіка у Львові наприкінці XIX – на початку XX ст. (1870–1939 pp.)» (Львів, 1992), «Олег Криштальський» (Львів, 2000), «Правда і міфи про львівських піаністів – основоположників фортепіанної школи» (у співавторстві з Г. Брилинською-Блажкевич. Вид. 1 (Львів, 2002) і Вид. 2, доповн. (Львів, 2011); науково-методичні розробки: «Фортепіанне і органне виконавство Львова на сучасному етапі» (Львів, 1992).

Цінно, що робота над книгою про світового визнання українського піаніста, Народного артиста Української РСР, завідувача кафедри спеціального фортепіано Львівської музичної академії імені М. В. Лисенка, професора Олега Романовича Криштальського писалася Тересою Михайлівною в атмосфері цікавого спілкування з піаністом і його дружиною Анною Юріївною Рудницькою, професором кафедри патологічної анатомії у Львівському державному медичному інституті (університеті) в їхньому будинку № 8 на вулиці Копальній на Професорській колонії у Львові, де відбувалося ґрунтовне вивчення особистих архівів піаніста, уточнювалася і щоразу доповнювалася інформація.

Значною заслугою Т. Старух вважаються ініціювання постановки повнометражної художньої музичної передачі на Львівському телебаченні «Олег Криштальський» (2001, Автор: Тереса Старух. Режисер: Любов Козак). У створенні музичних передач, таких як «Кароль Мікулі» (1998); «Фортепіанні твори К. Мікулі» (1998) найповніше

проявився мистецький талант Т. Старух. Музичні передачі (2008, «Фортепіанні твори Р. Сімовича» і «До 155-річчя Музичної академії») були ініційовані Тересою Старух у співавторстві з Галиною Брилинською-Блажкевич.

Впродовж близько 20 років фортепіанний дует: Лариса Луців – Тереса Старух з особливою любов'ю плекав сферу мистецького діалогу, яка назавжди залишилася їх улюбленою. Ансамбль започаткував свій шлях в мистецтві на початку 60-х років XX ст.: активно концертував на сценах великих та менших міст України (Києва, Львова, Чернівців, Дрогобича, Черкас та ін.).



*Лариса Луців і Тереса Старух після концерту фортепіанного дуету
Чернівецьке музичне училище, 1970 р.*

Важливо зауважити, що в цей час на Львівщині активно працювали знані камерно-інструментальні ансамблі, де поміж інших: Львівський струнний квартет у складі: Олександра Деркач (скрипка), Богдан Каськів (скрипка), Зенон Дашак (альт), Харитина Колесса (віолончель), заснований у 1965 році з ініціативи З. Дашака; Струнний квартет у складі: Богдан Бонковський (скрипка), Ігор Ремешило (скрипка), Тарас Ремешило (альт), Володимир Третяк (віолончель); Струнний квартет «Мелодія» у складі: О. Ванькович-Когут (1 скрипка), М. Андрухів (2 скрипка), О. Петрашек (альт), Р. Фесюк (віолончель); Фортепіанне тріо у складі: Лідія Крих (фортепіано), Лідія Цьокан-Савицька

(скрипка), Роксоляна Залеська (віолончель); Фортепіанний дуєт у складі: Оксана Шпот (Кузьмович) – Оксана Попіль (Нижник) та ін.

Спільне і різне прослідковується в репертуарній політиці цих колективів. Природно, що у творчому доробку львівських камерно-інструментальних ансамблів чільне місце посідала західноєвропейська класика, творчість українських та радянських композиторів, зокрема, сучасних, твори яких не лише поповнювали програми, але й значною мірою стимулювали подальше творче зростання колективів [3]. Тож, багатогранність стильової палітри репертуару в артистичній біографії Фортепіанного дуєту: Лариса Луців – Тереса Старух вражала. Домінували твори К.Ф.Е. Баха, В. А. Моцарта, Ф. Шопена, Р. Шумана, Д. Шостаковича, Б. Бріттена, Ф. Пуленка, І. Стравинського, П. Гіндеміта, Б. Бартока, В. Лютославського, Д. Мійо, К. Сен-Санса та ін. Про концертні вечори львівського дуєту заголошували афіші: «Фортепіанна соната і сюїта», «Концерт угорської музики», «Симфонічний ранок для старших школярів» та інші.

Неодноразово до вступного слова в концертних програмах львів'янок запрошувалися знані музикознавці: Стефанія Павлишин, Регіна Петрусинська, що значною мірою сприяло успіхові мистецьких імпрез. Знаковими вважаються першовиконання полотен композиторів-сучасників. Зокрема, інтерпретація Концерту для двох фортепіано з оркестром В. Успенського в концертній програмі Фестивалю мистецтв «Львівська золота осінь» (1967–1968) була прем'єрною. Володіючи невичерпним джерелом ідей і задумів, Т. Старух особисто відшукувала новостворені полотна сучасних композиторів, контактувала з авторами, зокрема, вела активне листування з К. Бюеску, А. Кос-Анатольським, В. Успенським, Е. Каппом та іншими. Листи засвідчують ініціативність піаністки і як результат: отримання партитур, підготовка прем'єрних прочитань творів композиторів-сучасників. Інтерес викликають факти пов'язані із реакцією слухачької аудиторії на їхні концертні імпрези. Шанувальники і поціновувачі мистецтва львівського фортепіанного дуєту, як відомо, приїжджали та приходили на їхні концерти і з особливим ентузіазмом та теплою вітали виступи львів'янок.

Незабарилися і прихильні відгуки музичних критиків. Рецензії піаністів Кето Хучуа, Олександри Левицької, Дарії Личковської та ін.

засвідчують широкий суспільний резонанс концертно-гастрольних виступів львівського Фортепіанного дуету: Лариса Луців – Тереса Старух.

На особливу увагу в життєтворчості львівської піаністки заслуговує музикування з Львівським камерним оркестром², де в пам'яті шанувальників мистецтва камералістики надовго залишилися «виконання подвійних концертів Й.С. Баха Кето Хучуа і доцентом Тересою Старух» (1975) [9, с. 69–70]. Записи концерту Й.С. Баха для 2 фортепіано з оркестром у виконанні піаністів Кето Хучуа і Тереси Старух з Львівським Камерним Оркестром (керівники: О. Деркач і М. Вайцнер) збережені Оленою Паляницею-Онуфрів і знаходяться у фондах Львівського радіо³.

Тереса Старух користувалася в Академії повагою, тож була задіяна до виконання палітри громадських обов'язків, де поміж найважливіших: багаторічний секретар кафедри спеціального фортепіано, Вчений секретар (1994–2014) Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка, член Спеціалізованої Ради по захисту кандидатських дисертацій. Поміж випускників⁴ класу Тереси Михайлівни, а їх понад 50, лауреати та дипломанти міжнародних конкурсів: Л. Ужвій, В. Куржева, Ж. Варга, В. Парова, Ю. Єльцова, О. Басса, також близько 15 магістрів.

У пам'яті учнів професор Тереса Михайлівна Старух назавжди залишиться незабутньою постаттю, натхненницею, тонким психологом, педагогом, яка за твердженням Оксани Басси, «не форсованими методами, а надзвичайно толерантно, виражено направляла сту-

² Львівський камерний оркестр був заснований у Львівській державній консерваторії імені М. Лисенка у 1959 році (художній керівник: Заслужений діяч мистецтв України, професор О. П. Деркач, концертмейстер Матис Вайцнер). Студентський колектив поставив собі за мету гармонійно поєднувати навчальний процес з активною концертною діяльністю, де одна з її сторін – оркестр-акомпаніатор.

³ Докладніше див.: А. Микитка, І. Пилатюк. Звукозаписи Львівського Камерного Оркестру. *Львівський Камерний Оркестр «Академія»* : монографія-альбом. Львів: Растр-7, 2021. С. 123 (заг. обсяг: 200 с., іл.).

⁴ Докладніше див.: Брилинська-Блажкевич Г. Тереса Старух: портрет львівської піаністки у сучасному форматі. Львів, 2009. С. 95–98 (заг. обсяг: 118 с.).

дента на вивчення програми. Перебуваючи у найкращій професійній формі, Тереса Михайлівна власним прикладом спонукала до ініціативності. Адже, вона разом з Галиною Йосипівною Блажкевич та учнями класу ініціювали і підготували концерти фортепіанної музики з творів Кароля Мікулі, виконання яких відбулися на сцені Великого Залу Львівської консерваторії, а також було здійснено запис на Львівському радіо і телебаченні (Режисер: Любов Козак). Передача була збагачена невеликими анотаціями до кожного з виконуваних творів. Для студентів це був цінний досвід і ще одна сходинка сходження до вершин професіоналізму. Щодо професійних вказівок і побажань професора: Тереса Михайлівна дуже любила, щоб інструмент “співав”, тож одним із найвагоміших її професійних педагогічно-методичних постулатів було прагнення подолати ударну природу інструменту і часто за роялем вона, для посилення ефекту кантиленості, сама собі підспівувала. Особлива увага на уроках приділялась в досягненні гри *legato*, вимагалась прецизійність щодо чіткості артикуляційно-штрихової палітри звуковидобування. Основи роботи над вивченням музичних творів, закладені в класі Тереси Старух, зокрема точність по відношенню до авторського твору, мобільність у вивченні нової програми стали в пригоді в особистій концертмейстерській діяльності, зокрема в роботі з вокалістами, скрипачами, диригентами»⁵.

Професора Т. Старух запрошували членом журі конкурсів піаністів, зокрема регіонального конкурсу піаністів імені В. Барвінського (Львів, 1998).

У спадок прийдешнім поколінням залишається мистецтвознавча спадщина Т. Старух⁶.

⁵ За матеріалами: інтерв'ю із завідувачкою кафедри концертмейстерства, доцентом, кандидатом мистецтвознавства, доцентом ЛНМА імені М.В. Лисенка Оксаною Михайлівною Басою у ЛНМА імені М.В. Лисенка, 20 червня 2024 року / Аудіозапис і текст зберігаються в особистому архіві Н. Дикої.

⁶ Детальніше див.: Фортепіанне виконавство і педагогіка у Львові наприкінці XIX – на початку XX ст. [1870-1939 pp]. Львів: Вища школа, 1992. 75 с.; Мюнцер (Münzer) Леопольд. *Музыкальная энциклопедия*. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. [т.] Кормо-Октоль. М.: Сов. Энциклопедия, 1976. С. 862; Мюнцер Леопольд. *Советская музыка*. 1979. № 11. С. 142–143; На юбилейных вечерах А. Кос-Анатольского. *Советская музыка*. 1980. № 6.

Висновок. Визначаючи роль і значення Тереси Михайлівни Старух, **багатолітньої професорки** кафедри спеціального фортепіано Львівської консерваторії імені М. Лисенка (від 1963 року), Вченого секретаря Львівського вишу (1994–2014), члена Спеціалізованої Ради по

С. 136–137; Конкурс пианистов Украины. *Советская музыка*. 1981. № 8. С. 137; На юбилейных вечерах О. Р. Криштальского. *Советская музыка*. 1981. № 7. С. 135–136; Львовская золотая осень. *Советская музыка*. 1982. № 2. С. 120; Самозабвенное служение музыке. *Советская музыка*. 1982. № 12. С. 118–119; Горшковскі Мечислав. *Енциклоп. довідник «Забуті імена»*. Москва, 1993; О. Ейдельман. *УРЕ*. Київ, 1996; Музичне мистецтво Львова. *Становлення фортепіанного виконавства і педагогіки у другій половині ХІХ – першій третині ХХ ст.* Львів: ВДМІ, 1997. 168 с.; Нариси з історії музичної культури Львова. *Львів музичний*. Львів, 1998; Українсько-австрійські культурні взаємини другої половини ХІХ-початку ХХ ст.. *Українсько-австрійські культурні взаємини другої половини ХІХ – початку ХХ ст.* Київ-Чернівці. 1999; 3 історії львівської Шопеніани. Фридерик Шопен (співавтор Г. Блажкевич-Брилинська). 36.: *Науковий вісник НМА України*. Вип. 9. Л. 2000; Слово про музиканта. *Ірина Крих – особистість, музикант, педагог : Спогади*. Львів. 2005. С. 17-19; Головні засади фортепіанної педагогіки професора Ейдельмана. *Олександр Ейдельман. Данина шани вчителеві*. Впор. та ред. Н. Кашкадамова та Т. Мілодан. Львів. 2006. С. 52-56; Кароль Мікулі у контексті музичної культури Львова (до 155-річчя заснування Львівської консерваторії). *Музична україністика: сучасний вимір*. Зб. наук. ст. на пошану доктора мистецтвознавства А. Терещенко. К.-Івано-Франківськ. 2008. Вип. 2. С. 289-296; Фортепіанний факультет. *Сторінки історії ЛНМА імені М.В. Лисенка* (співавтори: Кашкадамова Н., Колесса К., Созанська О., Сидор М., Чаплін Х.). Друге вид. доповн. Львів. 2008. С. 211-247; Правда і міфи про львівських піаністів – основоположників фортепіанної школи (співавтор – Г. Блажкевич). Вид. 2. доповн. Львів: Сполом. 2011. 300 с.; Незабутні імена : Лариса Луців (28.XI.1933 – 21.XII.2011) [In Memoriam]. *Українська музика : Наук. часопис*. Число 1 (3). Львів. 2012. С. 199-200; Олександр Слободяник (1941 – 2008). *Музична україністика : сучасний вимір* (співавтор Г. Блажкевич). 36. наук. ст. К. 2011. Вип. 6. С. 332-343; Олег Криштальський [Спогад]. *Українська музика: Наук. часопис*. Число 3 (17). Львів. 2015. С. 98-99; Педагог за велінням серця. Голембо В.А. *Лідія Голембо. Життя віддане музиці*. Львів. 2016. С.180-184; Феномен педагогічного дару Л. В. Голембо (до 100-річчя від дня народження). Голембо В. А. *Лідія Голембо. Життя віддане музиці* (співавтор Юрій Ваф'я). Львів. 2016. С. 288-290.

захисту кандидатських дисертацій, пріоритетною рисою якої вважалося вміння тонко реагувати на дух часу, ми намагалися створити відносно об'єктивну панораму динаміки її життєтворчості у середовищі, де талановита мисткиня реалізовувала своє обдарування. В класі професора Т. Старух навчалися піаністи, в майбутньому знані педагоги, виконавці, мистецтвознавці.

Авторові цієї статті поталанило знати і спілкуватися з Тересою Старух. Кожна зустріч із Тересою Михайлівною – прекрасною Людиною, Музикантом, красивою і елегантною Жінкою, ерудованою Особистістю – незабутня. З пам'яті зринають картини спілкування Тереси Михайлівни зі студентами і колегами, її заняття у 26 аудиторії на другому поверсі Академії, чи то зустрічі у її приватному вишуканому помешканні на вулиці Шептицького, що знаходилося неподалік церкви Св. Юра у Львові з подругою з дитячих років, однокласницею (всі роки навчання у ЛССМШ вони сиділи за однією партою), а нині член-кореспондентом НАМ України, доктором мистецтвознавства, професором, провідним науковим співробітником відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, професором Київського національного університету театру і кіно імені І. Карпенка-Карого (м. Київ) Аллою Костянтинівною Терещенко; її виступи в роботі міжнародних та всеукраїнських конференцій, засіданнях Вченої ради по захисту дисертацій.

Творчий шлях Тереси Михайлівни Старух – ціла епоха в музичному житті України. Вшановуючи пам'ять нашої сучасниці Тереси Михайлівни Старух, пріоритетною рисою якої була турбота про музичну молодь, палка любов до музики, чарівного звучання фортепіано, а ще – віра у світле майбутнє української музичної культури, прагнемо передати і сьогодишнім, і наступним поколінням естафету шани до постаті Мистця і Педагога.

Список джерел і літератури

1. Брилинська-Блажкевич Г. Тереса Старух. Портрет львівської піаністки у сучасному форматі. Жовква: Місіонер, 2009. 118 с.
2. Вісник Львівського університету. *Серія мистецтвознавство*. Львів, 2002. Вип. 2. С. 853. [про: *Старух Т. М.*].
3. Дика Н. Терещенко А. Старух Тереса Михайлівна (піаністка, ансамблістка, педагог, музикознавець). *Українська Музична Енциклопедія*. Том 6 [Рааб – Сятецький]. Відповідальні за літери : «Р» – О. Кушнірук, О. Летичевська, «С» – І. Горбунова, О. Кушнірук. Київ: Видавництво ІМФЕ, 2023. С. 568., фото Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, 2023 р. URL: <https://www.etnolog.org-ua/pdf/stories/dovidkovi/2023/ume6.pdf>
4. Кашкадамова Н. Фортеп'янно-виконавське мистецтво України. Історичні нариси. Львів: КІНПАТРИ ЛТД, 2017. 616 с., іл.
5. Кияновська Л. Духовно збагачуючи нащадків. Із хроніки Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка – рік 2001. *За Вільну Україну*. 2002. 15–16 березня.
6. Личковська Д. Рецензія на виконавську роботу викладача Старух Т.М. за 1964 рік. *Архів Львівської Державної Консерваторії*. Львів, 1964. 5 с.
7. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові. У 2-х т. Львів: Сполом. 2003. Т. 2. С. 63, 80, 89, 135, 138, 150, 167, 168, 169, 186 [про: *Старух Т. М.*].
8. Марія Крих. Портрет піаністки : зб. статей / Упор. Г. Блажкевич, Х. Чаплін. Львів: Сполом, 2004. 74 с.
9. Микитка А. Львівський камерний оркестр «Академія» і піаністи. *Камерно-інструментальний ансамбль: український та світовий вимір : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, 7–8 грудня 2022 року*. Головн. ред. І. Пілатюк, наук. ред.-упоряд. Н. Дика. Київ : Каравела, 2023. С. 69–83 (заг. обсяг: 272 с.).
10. Павлюк-Павлюченко Т. Рецензія на виконавську роботу Старух Т. М. за 1963 рік викладача кафедри загального і спеціалізованого фортепіано. *Архів Львівської Державної Консерваторії*. Львів, 1963.
11. Старух Т. Дуєт сестер Кушплер – європейський вимір. Мистецькі дороги вихованців професора Ігоря Кушплера. *М. А. Жишкович. Ігор Кушплер: пасіонарність таланту. Творча постать митця в контексті*

- розвитку західноєвропейської вокальної культури* : монографія. Львів: Сполом, 2019. С. 140–142.
12. Сторінки історії ЛДМА ім. М. Лисенка. Львів: Сполом: 2003. С. 114, 115, 116, 117, 124, 126, 128, 134 [*про: Старух Т. М.*].
 13. Tereshchenko A. The Edition, Which Does not Leave Indifferent (On the Monograph-Album “Lviv Chamber Orchestra 1959–2012”). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка* / гол. ред. І. Пілатюк, ред.-упорядник Н. Дика. Випуск 34: *Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*. Львів, 2015. С. 517–519 (заг. обсяг: 564 с.). ISSN 2310-0583; також у: Микитка А., Пілатюк І. *Львівський камерний оркестр «Академія»* : монографія-альбом. Львів: Растр-7. 2021. С. 30–33. [*про Старух Т. М.*].
 14. Терещенко А. Шлях до визнання. Початок (про інструменталістів Львівської музичної школи). *Камерно-інструментальний ансамбль: український та світовий вимір* : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, 7-8 грудня 2022 року / головн. ред. І. Пілатюк, наук. ред.-упоряд. Н. Дика. Київ: Каравелла, 2023. 272 с.
 15. Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX ст.) : монографія. Київ: Вежа, 1997. С. 10. [*про Старух Т. М.*].
-

Марія Федина,
магістрантка ЛНМА ім. М. В. Лисенка
(наук. керівник проф. О. Б. Пилатюк), м. Львів (Україна)
ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0006-1507-8355>

IN MEMORIAM: ЗІНАЇДА МАКСИМЕНКО «НЕЗАБУТНІ IMPRESSIONS»

У статті висвітлено основні віхи життєтворчості львівської піаністки Зінаїди Максименко. Подано перелік плеяди талановитих музикантів, вихованців артистки: піаністів та вокалістів. Розглянуто вектори її мистецької діяльності, головно педагогічної та виконавської (концертмейстерської). На основі особисто зібраних спогадів рідних, студентів та колег про Зінаїду Володимирівну виділено особливості її творчої натури та прослідковано їх вплив на професійну сферу мисткині. Доведено непересічну роль Зінаїди Максименко в процесі розвитку українського вокального мистецтва, педагогіки й концертмейстерського виконавства.

Ключові слова: Зінаїда Максименко, музична культура Львова, вокальне мистецтво, фортепіанне виконавство, концертмейстерство, спогади.

Maria Fedyna,
master of music, Lviv National Academy of Music
named after M.V. Lysenko
(Scientific adviser: Professor O. B. Pylatyuk), Lviv (Ukraine)
ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0006-1507-8355>

IN MEMORIAM: ZINAIDA MAXIMENKO «UNFORGETTABLE IMPRESSIONS»

The article highlights the main milestones in the creative life of the Lviv pianist Zinaida Maksymenko. A list of talented musicians, pupils of the artist: pianists and vocalists, was made. The vectors of her artistic activity, mainly pedagogical and performing (concert-meistering), were considered. On the basis of personally collected memories of relatives, students and colleagues about Zinaida Volodymyrivna, the peculiarities of her creative nature were highlighted and their influence on the professional sphere of the artist was

traced. The outstanding role of Zinaida Maksimenko in the process of development of Ukrainian vocal art, pedagogy and concertmaster performance has been proven.

Key words: *Zinaida Maksymenko, musical culture of Lviv, vocal art, piano performance, concertmastership, memories.*

Постановка проблеми. Творча постать відомої піаністки-концертмейстерки, багаторічної викладачки кафедри концертмейстерства та кафедри академічного співу Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка (нині – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка), доцентки, Заслуженої артистки України Зінаїди Володимирівни Максименко (1939–2000) залишила яскравий слід у розвитку музичного мистецтва не лише на теренах Галичини, а й України. Чисельні її вихованці з успіхом реалізували творчі настанови мисткині й продовжили кращі традиції національного концертмейстерського і вокального мистецтва як на українській, так і на світовій музичній сцені. Дослідження творчого портрету Зінаїди Максименко, головним чином виконавського та педагогічного аспектів, є вкрай актуальним і потребує наукового осмислення, оскільки сприяє відтворенню цілісної картини львівської концертмейстерської школи як важливого соціокультурного феномену, який характеризується доволі тривалою традицією, вагомими творчими надбаннями та яскравими представниками.

Аналіз досліджень статті. Питання концертмейстерської підготовки розглянуто в публікаціях Я. Матюхи та М. Макари (2000), J. Chominski (2001), G. Newman. Становлення фаху піаніста-концертмейстера у культурно-історичному аспекті окреслено у працях Т. Молчанової (2013; 2014), Л. Ніколаєвої (2004; 2005), Г. Зуб (2012). Особливості життєтворчості Зінаїди Максименко фрагментарно висвітлено у дослідженнях З. Попко (2017), З. Лабанців-Попко (2008), А. Кушплер (1987), І. Земляної (1988), І. Чернової (2000) та інших. Першим в українському музикознавстві цілісним дослідженням, в якому комплексно розглянуто концертмейстерську і педагогічну діяльність З. Максименко є магістерська робота авторки статті «Постать Зінаїди Максименка у фокусі концертмейстерської та педагогічної діяльності», яка ґрунтується на матеріалах спогадів та інтерв'ю проведених з рідними, колегами та студентами мисткині.

Виклад основного матеріалу дослідження. Творча діяльність Зінаїди Максименко залишила надзвичайно яскраву сторінку в розвитку львівської музичної культури другої половини XX століття, як видатна особистість у сфері концертмейстерського мистецтва, педагогіки та виконавства. Її професійний шлях, сповнений самовідданості та майстерності, може послужити прикладом для наступних генерацій молодих музикантів.

Мисткиня народилась 8 вересня 1939 року у Запоріжжі в родині відомого актора, народного артиста України Володимира Максименка. Яскраві музичні здібності Зінаїди проявились ще у дитинстві, тому батьки усіляко підтримували творчий потенціал доньки та та сприяли її розвитку. Музичну освіту мисткиня здобула у Львівській десятирічці, де навчалася по фортепіано у класі відомого педагога Олени Мутман. Подальші студії вона продовжила у Львівській державній консерваторії імені Миколи Лисенка у видатних музикантів: по фортепіано у класі Самуїла Дайча і Арсенія Котляревського, по



Зінаїда Максименко

концертмейстерству – в класі учениці Василя Барвінського Іди Поляк. Саме під час навчання в консерваторії піаністка захопилася ансамблевим музикуванням і почала виступати у складі фортепіанного дуету зі своєю однокурсницею та колегою Ярославою Матюхою, званою піаністкою, гра якої відзначається високим професіоналізмом.

Працювати у консерваторії Зінаїда Володимирівна розпочала одразу після закінчення навчання – у 1963 році вона зайняла посаду концертмейстера в оперному класі та класі сольного співу у Тетяни Карпатської та Остапа Дарчука. Саме тут вона остаточно усвідомила своє покликання як концертмейстера солістів-вокалістів.

Більше двадцяти років (1967–1990) Зінаїда Максименко працювала викладачем кафедри концертмейстерства, а протягом 1977 – 2000 років – кафедри камерного співу у Львівській консерваторії. Професорка виховала цілу плеяду талановитих музикантів. Серед учнів концертмейстерського класу – піаністи С. Гурганова, І. Соловей,

Р. Котляревська, Н. Рикова, Л. Гульбіс, С. Помірко, В. Осмоловська, Т. Денисюк та вокалісти Наталія Дацько, Стефан П'ятничко, Андрій Шкурган, Любов Качала, Неоніла Козятинська, Сергій Магера, Василь Дудар та інші [2; 3].



*З. Максименко та її випускник по класу камерного співу,
народний артист України Андрій Шкурган*

З 1985-го року Зінаїда Максименко читала у Львівській консерваторії курс лекцій «З історії вокального виконавства». Мисткиня протягом всього життя прагнула до наукового розвитку та творчого вдосконалення, тому з великою завзятістю досліджувала питання методики викладання вокалу, активно брала участь в конференціях, обговореннях та виступала на музичних конкурсах, фестивалях.

Поряд з педагогікою, невід'ємною частиною протягом всього творчого життя Зінаїди Максименко залишалось виконавство. Артистка яскраво проявила себе як концертмейстер, працюючи у Львівській філармонії та оперному театрі. Також вона з приємністю працювала зі співаками-аматорами, демонструючи свою блискучу майстерність і мистецьке обдарування.

Внесок Зінаїди Максименко у розвиток української музичної культури та освіти є надзвичайно цінним, адже вона віддавалася професії сповна, про що з любов'ю і вдячністю згадують її студенти та колеги, підкреслюючи високий професіоналізм мисткині. Концертмейстерство було справжнім покликанням Зінаїди Володимирівни, а її любов до студентів-вокалістів була безмірно великою. Її гра на фортепіано, у ролі концертмейстера, вирізнялася тонким нюансуванням, довершеним відчуттям ансамблю, багатою емоційною палітрою.



*Солістка Мирослава Кука.
Партія фортепіано Зінаїда Максименко*

Народна артистка України, професорка кафедри академічного співу Людмила Божко, з якою Зінаїда Максименко неодноразово співпрацювала, окреслює її як експресивну, навіть екстраординарну піаністку: «Вона грала грамотно й красиво, але завжди мала власне трактування, думку та вимоги» [5, с.71].

Цінними спогадами у одному із інтерв'ю про мисткиню ділиться Народна артистка України, солістка Львівської опери Любов Качала: «Зінаїда Максименко була високим професіоналом своєї справи, а й особистістю, яка допомагала знайти в кожному з нас яскраву індивідуальність і характерні особливості таланту. Під час роботи над творами основну увагу вона приділяла образно-змістовній сфері виконання, осмисленості інтонацій, ритмічній точності, дикційній чіткості та ясності. Вона була неймовірною людиною, і наші концерти, які відбувалися часто, були дуже різноманітними. Концерти були тематичними, і вона дуже дбала про гармонію та зв'язок між музичними творами. Вона також навчала, як під час виступу себе слід поводити. Завжди наголошувала на тому, що сцена вимагає дещо перебільшеної виразовості, вчила співати на великий зал, розкривала секрети впливу на публіку. Ці спогади для мене дуже цінні. Я дуже щаслива, що мала змогу навчатися під її керівництвом» [5, с. 80].

Слід відзначити, що у роботі з вокалістами Зінаїда Максименко була дуже вимогливою і звертала увагу на найдрібніші деталі. Про це згадує професор кафедри академічного співу, заслужений діяч мистецтв України Богдан Косопуд. Він зазначає, що Зінаїда Володимирівна вимагала точності у фразуванні та артикуляції кожного слова, вона завжди давала конкретні вказівки. Водночас, вона забезпечувала звуковий баланс між солістом і фортепіанним супроводом.

Досвідчена піаністка і педагог, багаторічний декан вокально-диригентського факультету Ада Кушплер описує Зінаїду Максименко як яскраву виконавицю, гра якої вирізнялася романтичною поетикою та виразністю: «... яскравий романтик за природою, Зінаїда Максименко не могла не передавати це в своїх акомпанементах – завжди виразних, барвистих, поетично піднесених, інколи дискусійних, але ніколи не формальних. Для її виконавських трактовок характерне укрупнення образів, інколи навіть не дуже прискіплива деталізація тексту, деяка ритмічна свобода» [5, с. 83]. У цілому, Зінаїда Максименко була рівноцінним партнером соліста, часом «диригентом» ансамблю, домагаючись емоційного «нерву» у кожному виконанні. Водночас, під час виступу піаністка завжди давала співакам можливість проявити свою індивідуальність, йшла на компроміс.

Вихованка Зінаїди Максименко, досвідчена концертмейстерка кафедри академічного співу і викладач концертмейстерського класу Львівського музичного фахового коледжу імені С. Людкевича Руслана Котляревська з приємністю згадує: «Моя викладачка була об'єктивною і вимогливою, а разом з тим неймовірно легкою і теплою у спілкуванні. Вона могла зрозуміти студентів, знайти до кожного індивідуальний підхід, допомогти вийти з будь-якої життєвої ситуації» [5, с.74-75].



Після концерту.

*Зліва направо: Руслана Котляревська, Андрій Хавунка,
Зінаїда Максименко, Ірина Доля, Людмила Божко та ін.*

У роботі зі студентами Зінаїда Максименко приділяла особливу увагу читанню з аркуша. За словами Руслани Котляревської, Зінаїда Володимирівна любила грати сама і частіше демонструвала на інструменті, аніж пояснювала словесно. Вона завжди показувала, як правильно читати текст, на що слід звертати увагу при грі. Викладачка не навчала хитрощам концертмейстерства, уникаючи спрощень фактури, пропусків і купюр, оскільки сама дотримувалась точних значень нотного тексту, цього й вимагала від своїх вихованців.



*На сцені Львівської філармонії. Солістка Наталія Дацько.
Партія фортепіано Зінаїда Максименко*

Цікавою особливістю у професійній кар'єрі Зінаїди Максименко є її надзвичайна приязнь до вокалістів і багаторічна співпраця зі співаками як концертмейстер. Що стало вирішальним у такому виборі артистки, і чим вокалісти підкорили її серце можна сьогодні лише здогадуватись. В інтерв'ю з авторкою статті син мисткині Костянтин Федина припускає, що це було її внутрішнє тяжіння до вокальної музики: «Не можу точно пояснити, чому саме так склалася музична кар'єра моєї мами. Можливо, це було просто складом її душі... Навіть інструментальна музика для неї мала голос. Мама коли грала, завжди співала – це було її особливістю. І навіть як піаністка, вона не розвивала повноцінну кар'єру, можливо, через фізичні обмеження, такі як розмір рук і таке інше» [5, с. 72]. Марія Макара підтверджує цю думку, згадуючи, що Зінаїда Максименко дуже тяжіла до вокалістів, завжди захоплювалась можливостями людського голосу і часто казала, що якби у неї був голос, то вона б закинула рояль.



Після концерту.

*Стоять: Зінаїда Максименко, Іванів, Ада Кушплер, Мирослава
Логойда, Олександр Бевз, Софія Соловій, Володимира Чайка
Сидять: Дайнека, Ігор Кушплер, Володимир Ігнатенко*

Колеги та студенти Зінаїди Володимирівни відзначають, що окрім високого професіоналізму їй були притаманні глибокі людські якості. Викладачку знали як толерантну і розсудливу особистість, яка була завжди готова вислухати та прийти на допомогу тому, хто потребує. Теплими спогадами про свою наставницю ділиться Руслана Котляревська: «Вона була людиною з величезним серцем. Могла запросити до себе на чай зі смачним печивом, і, зібравши студентів, обговорювати майбутні концерти, виконання чи просто спілкуватися про життя. Вона дуже багато мені дала і як людина, і як викладач, і як наставниця. З нею можна було поділитися найсокровеннішим і завжди отримати цінну пораду. Мені і зараз її дуже бракує» [5, с. 74]. Усі любили приходити до неї, ділилися особистим. Зінаїда

Володимирівна могла всіх вислухати, зрозуміти, прийняти. Вона була другом для студентів в широкому сенсі цього слова і водночас тримала дуже високу планку як педагог.

Особистість Зінаїди Максименко була еталоном для багатьох студентів не лише у професійному плані, а й у повсякденному житті. Багато колег і вихованців згадують про неї, як про надзвичайно красиву жінку з вишуканим відчуттям стилю. Любов Качала зазначає: «Їй завдячую тим, що вона навчила мене не лише співати, але й поводитися, як справжня леді, навіть у таких дрібницях, як вибір одягу та поведінка в громадських місцях. Її вплив на мене був дуже великим, і я завжди буду пам'ятати Зінаїду Володимирівну, як чудову викладачку та взірць елегантності і краси» [5, с. 79]. Ще одна вихованка Руслана Котляревська підкреслює унікальність своєї викладачки: «...вона була дивовижною жінкою: красива зовні і всередині, але з характером. Хтось навіть називав її неоднозначною. Але для мене вона була абсолютно зрозумілою» [5, с. 75].

Син Зінаїди Володимирівни Костянтин згадує, що під час прогулянок мати завжди звертала увагу на деталі, підкреслюючи унікальність львівських будинків. Вона дуже любила квіти, природу і все естетичне. Крім цього, мисткиня мала велику любов до старовини, їхній дім був заповнений антикварними меблями та картинами. Вона також обожнювала подорожувати, не любила сидіти на одному місці і завжди пропонувала прогулянки та відкриття чогось нового. У повсякденному житті вона була дуже емоційною і чутливою людиною. Заслужений діяч мистецтв України соліст Богдан Косопуд, який багато співпрацював із Зінаїдою Максименко у творчому тандемі, відзначає такі її особисті риси, як тактовність та толерантність у поводженні з іншими: «Всі, з ким я розмовляв, хто в неї навчався, були надзвичайно задоволені. Мабуть це тому, що вона була дуже толерантною, тактивною людиною і дуже розсудливою, ніколи просто так не починала щось доводити. Вона об'єктивно висловлювала думку» [5, с. 77].

Висновки. Зінаїда Максименко залишила значний спадок у сфері музичної педагогіки та виконавства. Як концертмейстерка, вона вирізнялася майстерністю технічної свободи, яскравою індивідуальністю та душевністю виконання. Її вимогливість та турбота про

кожну деталь, починаючи від вибору програми і закінчуючи концертним вбранням, відповідним до сценічного образу, зробили її для вокалістів винятковим концертмейстером. Крім значних досягнень у професійній діяльності, Зінаїда Максименко залишила в колег та студентів надзвичайно позитивні спогади як мудрої, толерантної та розсудливої людини. Тому світла пам'ять про неї завжди житиме в їхніх серцях!

Список джерел і літератури

1. Кушплер А., Максименко З. Концертмейстерська практика у класі сольного співу: Методичні рекомендації для студентів фортепіанних факультетів музичних вузів. Київ, 1987. 26 с.
 2. Максименко Зінаїда Володимирівна. *Кафедра академічного співу ЛНМА імені М.В. Лисенка*. URL: <https://lnma.edu.ua/kafedry/academic-singing-department/> [дата звернення: 17.03.2024]
 3. Максименко Зінаїда Володимирівна. *Кафедра концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка*. URL: <https://lnma.edu.ua/kafedry/kafedra-kontsertmejsterstva/> [дата звернення: 11.06.2024]
 4. Попко З. Максименко Зінаїда Володимирівна. *Енциклопедія Сучасної України: електронна версія* / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2017. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=60870 [дата звернення: 15.05.2024]
 5. Федина М. Постать Зінаїди Максименко у фокусі концертмейстерської і педагогічної діяльності. *Магістерська робота*. Львів, 2024. 105 с.
 6. Чернова І. Чарівних клавіш повелитель. *Високий Замок*. 2000. 15 січня.
-

Марія Сидір,

*докторка філософії, старша викладачка
кафедри концертмейстерства*

ЛНМА імені М. В. Лисенка, м. Львів (Україна)

ORCID ID: [https:// orcid.org/0000-0001-9648-9178](https://orcid.org/0000-0001-9648-9178)

ПАМ'ЯТІ ВЧИТЕЛЯ: ТВОРЧО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ПОРТРЕТ ОЛЕГА ТЕОДОРОВИЧА ГЕРЕГИ

У статті вперше описується творча постать Олега Теодоровича Гереги – педагога та концертмейстера, який працював у Львівській середній спеціалізованій музичній школі ім. С. Крушельницької наприкінці XX – початку XXI ст. У статті: 1) наведено біографічні дані Олега Гереги; 2) окреслено його педагогічні принципи та форми викладацької роботи, зокрема щодо організації концертів, в яких наймолодші учні-піаністи виступали в ролі концертмейстерів; 3) описано його концертмейстерську діяльність у Львівській десятирічці; 4) наведено спогади про вчителя видатних учнів – Михайла Шведа, Сергія Григоренка, Оксани Міц.

Ключові слова: *Герега Олег, педагогіка, викладацька діяльність, концертмейстерство, музична школа, Львівська десятирічка.*

Mariia Sydir,

*Doctor of Philosophy, senior teacher of the concertmaster department
of the Lviv National Music Academy named after M. Lysenko,
Lviv (Ukraine)*

ORCID ID: [https:// orcid.org/0000-0001-9648-9178](https://orcid.org/0000-0001-9648-9178)

MEMORIES OF A TEACHER: A CREATIVE AND PEDAGOGICAL PORTRAIT OF OLEH TEODOROVYCH HERENHA

The article describes for the first time the creative figure of Oleh Hereha, a teacher and concertmaster who worked at the Lviv Secondary Specialized Music School named after Solomiya Krushelnyska at the end of the 20th and beginning of the 21st century. The article describes: 1) biographical data of

Oleh Hereha; 2) his pedagogical principles and forms of teaching work, in particular regarding the organization of concerts in which the youngest pupil-pianists acted as concertmasters; 3) his concertmaster activity at the Lviv Music School named after Solomiya Krushelnytska 4) memories of the teacher of his outstanding students – Mykhailo Shved, Serhiy Hryhorenko, Oksana Mits.

Keywords: *Oleh Hereha, pedagogy, teaching activity, concertmaster, music school.*

Постановка проблеми. Одним із вагомих завдань музикознавства є відкриття перед науковою спільнотою нових імен, а також забутих діячів музичного мистецтва, які своєю працею спричинилися до становлення як і музичної культури краю загалом, так і до професійного становлення молодого покоління музикантів. На жаль, часто буває, що непересічні, талановиті особистості, з огляду на вроджену скромність, а часто – і життєві обставини, не заявляють про себе в соціумі настільки гучно і яскраво, щоб це було співрозмірно із їхнім талантом. До таких людей належав Олег Теодорович Герєга, піаніст, концертмейстер, педагог, який працював у Львівській спеціалізованій музичній школі ім. С. Крушельницької (Львівській десятирічці) впродовж 1984–2011 років.

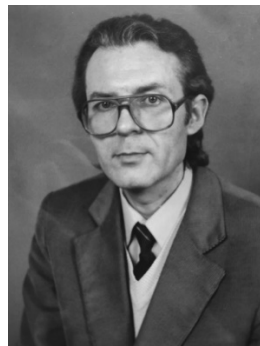
Аналіз досліджень та публікацій. Постать Олега Теодоровича Герєги та його творчо-професійна діяльність до сьогодні не була висвітлена на сторінках наукових публікацій та досліджень, тож пропонується стаття претендує на особливу актуальність та наукову новизну.

Мета статті – висвітлити біографічні дані а також охарактеризувати педагогічну та концертмейстерську діяльність Олега Теодоровича Герєги в контексті роботи у Львівській спеціалізованій музичній школі імені Соломії Крушельницької.

Виклад основного матеріалу. Олег Теодорович Герєга народився 3 червня 1961 року у Львові. З 1968 по 1979 рр. навчався у Львівській десятирічці [1] у класі фортепіано Марії Луківни Долгової. По закінченні навчання у школі вступив до Львівської консерваторії, де навчався впродовж 1979–1984 рр. і був студентом видатних викладачок – професорки Качевої Ольги Феофанівни [3] (по спеціальності), Лаголи Тетяни Ярославівни [2] (концертмейстерський

клас), Менцінської Ганни Львівни (камерний ансамбль), від яких перейняв високопрофесійну піаністичну школу. Подальше його творчо-професійне життя було пов'язане із працею у Львівській десятирічці на посаді викладача фортепіано та концертмейстера відділу скрипки, де він працював з 1984 року до кінця життя. Відійшов у вічність 4 травня 2011 року.

Олег Герега був справді Педагогом з великої літери. З самого початку навчання він виховував не просто піаніста-техніка, він виховував особистість-музиканта. Перші уроки, безперечно, були присвячені постановці рук, що учитель вмів робити з великою майстерністю, застосовуючи для цього різноманітні вправи, словесні порівняння та інші методи. Водночас, ним велася активна робота по всіх тонкощах виконання: фразуванню, артикуляції, педалізації, фортепіанній техніці, умінню обирати собі комфортну аплікатуру, умінню донести задум твору до слухача. Олег Теодорович сприймав дітей



Олег Герега

як особистостей із закладеним творчим потенціалом, який потрібно було розкрити. З цієї позиції і впливало його ставлення до репертуару, зокрема він, бачачи виконавські можливості кожної окремої дитини, пропонував складніші твори, аніж передбачалося навчальною програмою. Часто давав своїм учням фортепіанні концерти, в яких сам виконував партію оркестру у вигляді клавіру.

Окремої уваги заслуговує концертмейстерська сфера музичної діяльності Олега Гереги. Він починав свій шлях як молодий педагог паралельно із концертмейстерською діяльністю у Львівській десятирічці, у класі скрипки Григорія Хейфеца, пізніше у класах Оксани Цап, Ореста Цісарика, Марії Футорської. Після того, як Олег Теодорович зарекомендував себе як прекрасний акомпаніатор, його почали залучати до співпраці й інші викладачі, в яких він не працював. Зі спогадів музиканта, флейтиста п. Андрія Савицького¹, Олег Теодорович був напевно найкращим концертмейстером у десятирічці.

¹ Інтерв'ю від 20.04.2024 р.

Він прославився як «конкурсний» концертмейстер, його залучали як акомпаніатора учням у всеукраїнських та міжнародних конкурсах, зокрема у Чехії, Польщі, Словаччині. Досвід показував, що з його фортепіанним супроводом учні виявляли найкращі результати серед конкурсантів. Незважаючи на велику конкуренцію, на присутність певною мірою сильніших конкурсантів, юні виконавці максимально розкривали свій потенціал у супроводі Олега Теодоровича і займали призові місця.

Він володів вродженим музичним відчуттям внутрішньої пульсації та архітектоніки твору, чудовим відчуттям стилю, що є також надзвичайно важливим для професійного виконання концертмейстером своєї партії і загального виконавського враження.

Крім того, що вчитель сам був блискучим концертмейстером, саме під його керівництвом учні починали свій шлях не лише як сольні виконавці, але й як концертмейстери. Це відбувалося через організацію Олегом Теодоровичем та його дружиною – скрипалькою Марією Олексіївною Футорською-Герогою – концертів із назвою «Музикають дрібнотки і не тільки». До участі в цих концертах залучали учнів навіть початкових класів, що, безперечно, залишало в душах дітей неповторні враження від ансамблевої гри і прищеплювало до неї любов.

Щодо характерних рис Олега Теодоровича як педагога, слід зауважити, його невтомність у праці, безкорисливість. Він часто з власного ентузіазму призначав додаткові уроки чи репетиції, які не входили в його робоче навантаження. Щороку Олег Теодорович робив концерти свого класу, в яких виступали всі учні, не лише найкращі. Він вважав, що кожна дитина, яка вчиться, робить поступ у навчанні, незважаючи на рівень музичного обдарування, повинна виступати на сцені в концертах. Такі спільні виступи класу згуртовували учнів і, водночас, сприяли здоровій конкуренції. Окрім музичної сфери діяльності, коло його інтересів становила література. Олег Теодорович багато читав і мав вдома велику бібліотеку. Тож не дивно було, що на уроках він часом цитував поезію, яка була доречною до виконання того чи іншого музичного твору.

Серед випускників класу Олега Теодоровича є відомі музиканти, культурні діячі, зокрема український композитор, заслужений діяч

мистецтв України, в.о. генерального директора Національної філармонії України Михайло Швед, Заслужений діяч культури Польщі, кандидат мистецтвознавства, лауреат міжнародних конкурсів Сергій Григоренко, кандидатка мистецтвознавства, старша викладачка кафедри камерного ансамблю Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Оксана Міц, також відомий піаніст, лауреат міжнародних конкурсів Дмитро Онищенко.

Зі спогадів Михайла Шведа², Олег Теодорович був надзвичайно інтелігентною і скромною людиною, хоч його музичний потенціал значно перевищував власне позиціонування серед колег в школі. У класі Олега Гереги було затишно, завжди панувала добродушна творча атмосфера. Про відданість педагогічній праці свідчить і той факт, що він допомагав юному композитору Михайлу Шведу у підготовці до виконання власних творів. Сергій Григоренко³ згадує про вчителя так: «Олег Теодорович Герега став для мене справжнім наставником та вимогливим учителем, який закріпив мені прекрасні навички та фундаментальні основи школи фортепіанної гри. За роки свого навчання, під чуйним вухом Педагога, я зумів досягти значних успіхів у виконавстві... З теплотою згадую наші заняття у 416 класі десятирічки, де вечорами панувала творча атмосфера, і я поринав у безкрайній, безмежний океан музики... Олег Теодорович закріпив мені першу фундаментальну професійну освіту, за що я йому дуже вдячний».

Не менш теплі спогади в Оксани Міц⁴, яка зауважує, що Олег Герега був людиною неймовірно порядною, інтелігентною, чуйною та спокійною. На кожному уроці він насамперед хвалив учня, підбадьорював, а вже після того вказував на ті місця, що потребували особливої уваги і праці. Олег Теодорович дуже вмів поєднувати м'якість спілкування з жорсткими професійними вимогами. Завжди запитував, чи подобається той чи інший твір, і, незважаючи на юний вік учнів, дослухався до побажань. Оксана Міц також пригадує, що саме завдяки вчителю рано почала своє концертне життя. «Після

² Інтерв'ю від 13.05.2024 р.

³ Інтерв'ю від 14.04.2024 р.

⁴ Інтерв'ю від 15.04.2024 р.

мого першого концерту з оркестром, Олег Теодорович цілував мені ручки, маленькій семирічній дівчинці. І казав, що попереду ще багато концертів. І був правий...».

Кожен музикант знає, наскільки вагомою у професійному становленні є роль першого вчителя, його уміння зацікавити, прищепити любов до музики, пробудити творчий інтерес, а зрештою – і закласти правильні основи постановки рук, технічної вправності. Наведені вище спогади відомих музикантів – учнів Олега Гереги – є яскравим свідченням його великої педагогічної та концертмейстерської майстерності, а їхня музична діяльність свідчить про фахову музичну спадкоємність, в якій Олег Теодорович зайняв вагоме місце.

Висновки. Олег Теодорович Герега був непересічною творчою особистістю, прекрасним педагогом та концертмейстером, що заклали основи фортепіанної майстерності великій кількості учнів. Серед них – відомі музиканти, культурні діячі, науковці, які прославилися в Україні та за її межами. Теплі спогади про Вчителя живуть у серцях багатьох учнів, а також музикантів, що мали честь його знати і з ним працювати. Висловлюємо сподівання, що ця стаття відкриє шлях до майбутніх заходів, пов'язаних з ушануванням пам'яті Олега Теодоровича Гереги.

Список джерел і літератури

1. Львівська середня спеціалізована музична школа-інтернат імені Соломії Крушельницької. Сторінки історії. Львів: Камула, 2018. 188 с.
2. Макара М. Життя, присвячене музиці. *Українська музика : наук. часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. 2019. № 3–4. С. 133–135.
3. Мілодан Т. Е. Качева Ольга Феофанівна. *Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.* URL: <https://esu.com.ua/article-11381> (дата звернення 14.05.2024 р.).

Юлія Сасюк,

*магістр I курсу факультету фортепіано,
джазу і популярної музики
ЛНМА імені М. В. Лисенка
(наук. керівник доц. О. Басса),
м. Львів (Україна)*

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-9666-0495>

ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ ТЕТЯНИ ЛАГОЛИ У КОНТЕКСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СОЛОСПІВІВ А. КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО ТА М. КОЛЕССИ

У статті проаналізовано виконавський стиль Тетяни Ярославівни Лаголи на прикладі солоспівів «Чи то ми ся видит» М. Колесси та «Не він один її любив» А. Кос-Анатольського. На основі аналізу інтерпретації музичних творів доведено виконавську майстерність Тетяни Лаголи. Піаністка вражала своєю здатністю передавати характер і настрій музики завдяки гнучкому реагуванню на зміни поетичного тексту та тонкощі вокальної партії. Її вміння разом з вокалістом підтримувати звуковий баланс, відчувати завершення поетичних фраз та вокального дихання надало виконанням особливої виразності. Тетяна Лагола створювала досконалий ансамбль із солістами, її неперевершена здатність до динамічного нюансування та емоційної виразності перетворювала кожен концертний виступ на справжній мистецький шедевр.

Ключові слова: виконавський стиль, інтерпретація, український солоспів, піаністка, ансамбль.

Yuliia Sasiuk,
*first year master student of the Faculty of Piano,
Jazz and Popular Music
of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy
(Scientific adviser: Associate Professor O. Bassa),
Lviv (Ukraine)*
ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-9666-0495>

**TETIANA LAGOLA'S PERFORMING STYLE
IN THE CONTEXT OF INTERPRETATION OF SOLO SONGS
BY A. KOS-ANATOLSKYI AND M. KOLESSA**

This article analyzes the performance style of Tetiana Lahola using the examples of the solo songs «Chy to mi sia vydyt» by M. Kolessa and «Ne vin odyń yiyi liubyv» by A. Kos-Anatolskyi. The analysis demonstrates mastery of Tetiana Lahola in interpreting musical works. She impresses with her ability to convey the character and mood of the music through her flexible and subtle responsiveness to vocal parts. Her skill in maintaining sound balance, finishing poetic phrases, and breathing together with the vocalist makes her performance particularly expressive. Tetiana Lahola creates a perfect ensemble with soloists, and her ability to nuance, develop dynamically, and express emotions transforms each performance into a true artistic achievement.

Key words: *performance style, interpretation, Ukrainian solo song, pianist, ensemble.*

Постановка проблеми. У часи тоталітарного радянського режиму важливо було зберегти українську ідентичність, пропагувати національні мистецькі твори. Однією з таких митців була Тетяна Ярославівна Лагола-Баб'як, яка виконувала крім західноєвропейської музики, величезну кількість української. Зокрема, була першовико-навицею багатьох творів українських композиторів, зокрема львівських, інтерпретувала їх у безпосередній співпраці з митцями. Тому, аналіз інтерпретації камерно-вокальних творів піаністкою є важливим кроком в пропагуванні національного виконавського мистецтва.

Аналіз досліджень. У статті вперше представлено виконавський стиль піаністки, проаналізовано інтерпретацію солоспівів А. Кос-Анатольського та М. Колесси з грамплатівки «Марія Байко», записаної на Всесоюзній фірмі грамплатівок «Мелодія» Апрелєвським заводом (Д-29095-6/гігант/, 1970).

Мета статті. Окреслити виконавський стиль Тетяни Лаголи у контексті інтерпретації солоспівів А. Кос-Анатольського та М. Колесси.

Виклад основного матеріалу. Солоспів М. Колесси написаний на народні слова. У цій пісні «Чи то мі ся видит» головна героїня розповідає про те, як сильно вона любить свого Іванця. Він «на кларнеті грає», а вона переповнена своїми почуттями каже: «мало я за тобом си життя не згублю». Текст невеликий за обсягом – лише три куплети по два рядки. Солоспів теж складається з трьох частин і відповідно до куплетів – кожна розділена фортепіанною переграю.

М. Колесса весело, легко і грайливо передає настрій обробки закарпатського фольклору, який вказаний на початку – *Allegretto giocoso*. Композитор відтворює танцювальний настрій синкопованим ритмом на дві четверті, гуцульським ладом і агогічними відхиленнями.

Вже на початку твору яскраво відтворено піаністкою жартівливий настрій пісні з характерним невеликим динамічним підйомом і невеликим сповільненням у кінці семитактового вступу [1]. Відповідно до *ritardando* у вступі, солоспів має багато заповільнень на кінцях фраз, які піаністка чудово виконує в ансамблі з вокалісткою.

† ЧИ ТО МІ СЯ ВИДИТ †

mp

Allegretto giocoso

mp

Чи то мі ся

poco rit.

p a tempo

ppp

У романсі є дві невеликі фортепіанні інтерлюдії [3]. Дві вони подібні до вступу, з деякими фактурними змінами у другій перегрі, а саме: додаванням октав до одноголосної мелодії, що готує кульмінаційний епізод романсу на словах: «Як хочеш миленький, до мене ходити, мушу на порозі значок положити».

Останній епізод розпочинається з *p*, яке на *crescendo* підводить до кульмінаційного закінчення на *f*. Фортепіанна фактура згущується, додаються дрібні послідовності шістнадцятими, які піаністка виконує чітко і в характері. На словах, які повторюються двічі «мушу на порозі значок положити» завершується солоспів на довгій високій ноті солістки, що тримається п'ять тактів. Відповідно до дихання вокалістки, щоб завершити твір разом, піаністка робить *poco stringendo*.



Вражає вміння Тетяни Ярославівни гнучко і тонко реагувати на всі перипетії вокальної партії. У місцях насиченої фактури – відчувати звуковий баланс, завершення поетичної фрази і відповідно, дихання солістки.

Дует яскраво передає характер і настрої української народної пісні в обробці М. Колесси. В звуковому балансі і в інтерпретації поетичного тексту мисткині створюють довершений ансамбль.

Вірш «Не він один її любив», за яким А. Кос-Анатольський створив свій солоспів, написаний Лесею Українкою ще в ранні роки її творчої діяльності і відображає поетичну пристрасність та відданість Тарасу Шевченку як символу національного героїзму і борця

за свободу. Вона висловлює свою повагу та любов до нього як до великого поета і лідера українського народу. Музика А. Кос-Анатольського відповідає змісту тексту вірша, і сам солоспів баладного типу [2].

Розпочинається твір зі вступу-прологу речитативними октавами, що трансформуються в урочистий акордовий поступ, де партія фортепіано відтворює важкий, задумливий настрій. Тетяні Ярославівні вдалося яскраво показати всі настрої і барви цього короткого вступу на два такти [1].

Andante penseroso

Quasi recitativo

він о-ди-н і-ї лю-бив, не-мо-я кра-су-дів-
 ук о-ди-н е-с лю-бив, як ту кра-су-дів-

Епізод *quasi recitativo* розповідає про те, що не один Тарас любив нашу Україну: «Не він один її любив, немов красу дівчину, поети славили в піснях віддавна Україну». У речитативі фортепіанна партія підтримує соліста акордами, які після останнього слова «Україна» переходять у восьмі ноти, готуючи наступний епізод.

У другому схвилюванішому розділі «Від неї переймали сміх, і жарти, і таночки, її байки, немов квітки, сплітали у віночки», текст вірша розповідає нам про любов до своєї країни і інших поетів: «Той в ній давнину покохав, той мрію молоденьку...». У музиці цей епізод написаний в іншому темпі – *Animato mosso e leggero*, та характеризується ущільненням в фактурі. І співачка, і піаністка у цьому розділі вдало інтерпретували характер спогаду і мрійливості.

poco rit. **Animato mosso e leggiero**

Від не і не рад ма ли сміх і
Под нім ста ли: шут ки, смех и

dim. e poco rit.

жар ти і та ноч ки і ї бай ки не
оє мен ні є п'яс ки. Сил та ли в яр ки

Найтрагічніший розділ «Він перший полубив її, як син кохасеньку» – кульмінаційний.

Quasi recitativo

Він пер ший полюбив і ї, як син ко за є
Он пер ший полюбив е, е, як жать сво ю род

f *ten.* *colta parte*

Розпочинається він *quasi funebre*: «Хоч би була вона стара, сумна, змарніла, бідна, – для сина вірного вона єдина, люба, рідна...». І в кульмінації «Любов його велика, його любов» відбувається динамічне наростання, згущення фортепіанної фактури тріольними акордами протягом чотирьох тактів з ферматою на форте у двох партіях в кінці епізоду. Виконавиці дуже чуттєво, проникливо і змістовно передають зміст цих слів.

Наступна частина *Andante quasi recitativo* звучить на *f* сім тактів – «Він перший за свою любов тяжкі дістав кайдани, але до скону їй служив без зради, без омани».

- Ан- ка. По- го Лю-
ла- ет. В гру- ди е-

f *Andante quasi recitativo*

- бов. Вік пер- ший за сво- ю Лю-
- го. Он пер- вий за Лю- бовь сво-

Епілог *Maestoso largamente* має урочистий і похмурий характер: «Усе знесла й перемогла його любові сила. Того великого вогню і смерть не погасила!».

Maestoso largamente

- се знес- ла й пе-ре-мо- гла до- го Лю- бо- ві
все снес- ла: на- си-лає, гнет Лю- би бо- гот- нов- неї

Інструментальна партія побудована у тріольному ритмі з яскравим динамічним наростанням від *p* до *f* з підкресленим *marcato* на слові «смерть» і заповільненим затиханням на словах «не погасила!».

Піаністка, як завжди, створила чудовий дует разом з Марією Байко. У прекрасному ансамблі з довершеною звуковою палітрою, бездоганним відчуттям партнерів, разом вони передали всі зміни

настрою: від мрійливості, згадки і розповіді – до смутку, жалю і пристрасної любові до України. Кожна нота у партії фортепіано розкриває зміст романсу, пережита і прочувлена почуттями до Вітчизни. Тому виконання цього солоспіву дуєтом Байко-Лагола, яскраво інтерпретованого, робить його ще потужнішим і виразнішим.

Висновки. Проаналізовані записи двох солоспівів – «Чи то мі ся видит» М. Колесси та «Не він один її любив» А. Кос-Анатольського доводять виконавську майстерність піаністки. Тетяна Ярославівна досконало володіла фортепіанною технікою, з точністю до кожної деталі легко виконувала широкий спектр технічних труднощів: від чітких і артикульованих дрібних пасажів до яскравих акордових послідовностей.

Туше Тетяни Ярославівни відзначалося кантиленною співучістю, що легко наслідувало вокальну партію. Вона також використовувала різні тембри, колорити та нюанси, щоб передати різноманітні настрої та емоції в музиці. Піаністка здатна була відтворити широкий діапазон гучності на фортепіано: могла передати ніжні *pp*, потужні *ff*, плавні крещендо та димінуендо.

Тетяна Лагола досконало використовувала різні типи артикуляції та фразування для надання музиці структури та виразності. Вона вміла виділяти мелодичні лінії, акцентувати головні мотиви та логічно відтворювати музичні фрази. Крім того, мисткиня володіла емоційною виразністю, харизмою, відчуттям українського народного духу та здатна була глибоко проникнути в поетичний текст твору і передати свою інтерпретацію слухачеві.

Тетяна Ярославівна своєю виконавською творчістю відіграла важливу роль у музичному житті Львова і культурі нашої країни загалом, пропагуючи і виконуючи в часи тоталітарного радянського режиму твори саме українських композиторів.

Список джерел і літератури

1. Фондові записи за участю доцента Лаголи-Баб'як Т. Я. (*Особистий архів Тетяни Лаголи, рукопис, 6 с.*).
2. Кос-Анатольський А. Не він один. *Солоспіви на слова Лесі Українки*. Київ : Музична Україна, 1969. С. 30–35. (Ноти).
3. Колесса М. Чи то мі ся видит. *Обробки українських народних пісень*. Київ : Музична Україна, 1978. С. 4–7. (Ноти).

Науково-методичне видання

**ПАРАДИГМА
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОГО МИСТЕЦТВА:
ІСТОРІЯ, ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНИЙ РОЗВИТОК**

Збірник наукових статей

Комп'ютерний набір

Оксана БАССА

Технічний редактор і верстка

Тарас ТЕТЮК

Авторський текст збережено.

*Відповідальність за точність викладених фактів
несе автор.*

Формат 64x84/16. Ум. др. арк. 13,25.