МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ імені М.В. ЛИСЕНКА
КАФЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЮ ТА КВАРТЕТУ

UNIWERSYTET RZESZOWSKI
KOLEGIUM NAUK HUMANISTYCZNYCH
INSTYTUT MUZYKI

до 175-ліття діяльності
ЛНМА імені М. В. Лисенка

ЗНАКОВІ ПОСТАТІ КАМЕРАЛІСТИКИ: ДО ЮВІЛЕЙНИХ ДАТ

ТЕЗИ МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ТВОРЧОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

SIGNIFICANT PERSONS OF CHAMBER MUSIC STUDIES: TOWARDS THE ANNIVERSARY DATES

ABSTRACTS OF THE INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND CREATIVE CONFERENCE

20 листопада 2019, м. Львів
November 20, 2019, Lviv, Ukraine

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

UNIWERSYTET RZESZOWSKI
KOLEGIUM NAUK HUMANISTYCZNYCH
INSTYTUT MUZYKI

До 175-річчя діяльності
ЛНМА імені М. В. Лисенка

ЗНАКОВІ ПОСТАТІ КАМЕРАЛІСТИКИ: ДО ЮВІЛЕЙНИХ ДАТ

ТЕЗИ
Міжнародної науково-творчої конференції

20 листопада 2019 року

Львів

SIGNIFICANT PERSONS OF CHAMBER MUSIC STUDIES: TOWARDS THE ANNIVERSARY DATES

ABSTRACTS
of the International scientific and creative conference

November 20, 2019

Lviv, Ukraine

УДК 78.491
З-71

Друкується за рішенням Вченої ради
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка
(протокол № 8 від 5 листопада 2019 року)

Редакційна колегія:

Ігор ПИЛАТЮК – Народний артист України, дійсний член НАМУ, академік, доктор філософії, ректор ЛНМА імені М. Лисенка, професор (головний редактор);

Лідія МЕЛЬНИК – доктор мистецтвознавства, професор (заступник головного редактора);

Ольга КАТРИЧ – доктор мистецтвознавства, професор (відповідальний секретар);

Роберт ГАВРОНСЬКИЙ – доктор габілітований, професор (Польща);

Андрій КАРПЯК – доктор мистецтвознавства, професор;

Марія КАШУБА – доктор філософських наук, професор;

Любов КИЯНОВСЬКА – доктор мистецтвознавства, професор;

Агнєшка ЛЄЩИНСЬКА – доктор габілітований, професор (Польща);

Гельмут ЛЬООС – доктор габілітований, професор (Німеччина);

Юрій МЕДВЕДИК – доктор мистецтвознавства, професор;

Тетяна МОЛЧАНОВА – доктор мистецтвознавства, професор;

Стефанія ПАВЛИШИН – доктор мистецтвознавства, професор;

Алла ТЕРЕЩЕНКО – доктор мистецтвознавства, професор;

Ольга ШУМІЛІНА – доктор мистецтвознавства, доцент;

Надія ЯРЕМКО – доктор мистецтвознавства, професор.

Рецензенти:

Маріанна КОПИЦЯ – доктор мистецтвознавства, професор
Богдан СЮТА – доктор мистецтвознавства, професор

Науковий редактор-упорядник –
Ніна ДИКА – кандидат мистецтвознавства, доцент

Літературний редактор –
Марія КАШУБА – доктор філософських наук, професор

Редактор-бібліограф – **Наталя БУБЛИК**

Технічний редактор – **Тарас ТЕТЮК**

© ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2019

З М І С Т

Від головного редактора 8
Привітання 10
Від редколегії 14

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

Тереса МАЗЕПА
Спільне музикування у Львові – від салону до концертного залу 15

Артур МИКИТКА, Ігор ПИЛАТЮК
Львівський камерний оркестр «Академія».
Друга частина (1959–2019 рр.) 18

Ірина АНТОНЮК
Визначні постаті камерно-інструментального мистецтва минулого
(на матеріалах архіву ЛНМА імені М. В. Лисенка) 23

Ольга ШУМІЛІНА
Соната для скрипки і чембало М. Березовського
(до питання виконавського складу) 26

Андрій КАРПЯК
Франц та Карл Допплери – майстри камерного музикування
XIX століття 29

Юрій СОКОЛОВСЬКИЙ
Олександр Якович Вайсфельд у контексті становлення
українського скрипкового виконавства та педагогіки
(До 100-річчя від дня народження) 32

Ірина ЧЕРНОВА-СТРОЙ
Артефакти камераліcтики у музикознавчому дискурсі
Стефанії Павлишин 35

**КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ:
ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА ТА ПЕДАГОГІКИ**

Олена ПИЛАТЮК
Значення креативної самоактуалізації в діяльності
музикантів-виконавців 39

Анастасія КРАВЧЕНКО
Роль авторитету мистецької постаті у діалогових вимірах
інтертекстуального творення (на матеріалах камерної музики) 42

Оксана АНДРЕЙКО
Камерно-інструментальне виконавство як естетичний феномен..... 45

Ольга ЗАВ'ЯЛОВА
Знакові постаті українського музикознавства:
І. Ф. Белза, Г. Г. Гесса де Кальве, М. П. Дилецький, С. П. Людкевич,
Ю. В. Малишев, О. С. Оголевиць, О. В. Сокол. До ювілейних дат ... 50

Ольга ЩЕРБАКОВА, Юрій ЩЕРБАКОВ
Інструментально-ансамблеве мислення Миколи Метнера
як відображення творчої особистості 54

Володимир СИВОХІП
Фортепіанна камералістика Зиновія Лиська
(до 125-річчя знаного композитора) 56

Анна СТАНЬКО
Нове бачення розшифровки цифрованого басу сонати
для скрипки і чембало М. Березовського 59

Олег ЛУЧАНКО
Штрихи до ролі контрабасу в камерному ансамблі, оркестрі 61

Ірина КЛИМБУС
Синтез виражальності й зображальності у п'єсі «Біля водограю»
Анатолія Кос-Анатольського для скрипки та фортепіано 62

Марта ГАВРУШКО
Моноінструментальні фортепіанні ансамблі М. Скорика
з позицій концертного та дидактичного потенціалу 64

Наталія ВАКУЛА
Соната-фантазія для кларнета та фортепіано Джона Айреленда
в контексті розвитку камерної музики для духових інструментів ... 67

Юлія ОСМАЧКО
Камерно-інструментальне виконавство
Дарії Гординської-Каранович..... 70

ПАН Ботянь
Співпраця китайських та українських саксофоністів
у галузі камерно-інструментального мистецтва 73

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА

Стефанія ПАВЛИШИН
Камерно-інструментальні твори Станіслава Людкевича 75

Тетяна СЛЮСАР
Передумови розвитку жанру камерно-інструментальної сонати в музичному просторі Галичини 77

Олена ЖУКОВА
Inegalite: «свінг» доби Бароко та стиль увертюри 80

Дар'я КУТЛУЄВА
Стильові модальності фортепіанного квартету у творах К. М. Вебера та Ф. Мендельсона 81

Катерина НАЗАРЕНКО
Камерно-інструментальна творчість Ежена Ізаї в контексті стилевих напрямків першої половини XX ст. 84

Жанна ДЕДУСЕНКО
Національна забарвленість лірики у сонаті для скрипки і фортепіано № 1 *a-dur* ор. 13 Г. Форе 86

Наталія РІШКО
Камерно-інструментальна творчість Д. Мійо (до питання стилю та інтерпретації Сонатини для флейти і фортепіано) 90

Вікторія АНДРІЄВСЬКА
Трансформація романтичних засад мислення у фортепіанному тріо *fis-moll* Станіслава Людкевича (до 140-річчя від дня народження) 93

Дарина ХАРИТОНОВА
Символічна мова Б. Лятошинського як невід'ємна складова камерно-інструментальної творчості (на прикладі Сонати для скрипки та фортепіано оп. 19) 95

Оксана ДІМІНЯЦА
Бурлески Мирослава Скорика: авторське прочитання жанру 98

Наталія БУРШТИНСЬКА
«Диптих» Юрія Ланюка в контексті музично-семантичних інтерпретацій 99

Надія ЯКОВЧУК
Жанрова палітра камерно-інструментальних ансамблів Олександра Яковчука 103

Марта КАРАПІНКА
Жанрово-семантичні особливості Сонати для альта і фортепіано «Pastorale» Богдани Фроляк 106

Марія ГЕРЕГА
Паритетний кларнетово-фортепіанний ансамбль
на прикладі «*Suite Nostalgique*» Тараса Ященка 108

Тетяна ПАВЛІВ
Камерно-інструментальна творчість Миколи Ластовецького
(на прикладі «Гаївок» для струнного оркестру) 110

Юліана БУРДА
Сюїта *in C* для віолончелі і фортепіано Богдани Фроляк
в контексті львівської камерної музики XXI століття 112

Катерина ЧЕРЕВКО
Тембральні особливості камерно-інструментальних творів
кінця XX століття (на прикладі композиції Івана Небесного
«Тіні чорної гори») 115

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ: ТВОРЧІ ПОРТРЕТИ В ІСТОРИЧНОМУ ПРОСТОРІ

Ніна ДИКА
Скрипалька Лідія Цьокан-Савицька і Львівське фортепіанне тріо:
віхи творчості..... 119

Тетяна МОРГУНОВА
Ансамблеві відкриття Михайла Степаненка..... 124

Володимир ГРАБОВСЬКИЙ
У просторі камерної музики: про Святослава Крутикова..... 125

Марія ЛИПЕЦЬКА
Знакова постать львівської камералістки:
Ярослава Матюха (або Камерне слово про Ярославу Матюху)..... 128

Олександра НІМИЛОВИЧ
Постать Володимира Грудина в контексті розвитку камерно-
інструментального мистецтва української діаспори США..... 130

Володимир СТАРКО
Незабутня постать: яскрава творча особистість, педагог –
мультиінструменталіст і виконавець Василь Жолубак 134

Оксана БАССА
Видатна галицька ансамблістка та концертмейстер Анна Станько .. 136

Зеновія ЖМУРКЕВИЧ
Камерні рефлексії Валерія Квасневського 139

Наталя ЛАВРИК
Від визнання до забуття. Вернер – капельмейстер Естергазі..... 142
Наталія СВИРИДЕНКО
Єлизавета Білоградська та камерна музика часів гетьмана Кирила Розумовського (280 років від дня народження)..... 144
Анна КОРЖЕВА
Томаш Хохолоушек – знакова постать галицької музичної освіти ... 146
Орися СТЕЦЯК
До питання загадковості постаті Й. Брамса..... 148

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Ольга КУШНІРУК
Камерно-ансамблеве виконавство Олега Криси (дискографічний аспект) 151
Уляна МОЛЧКО
Концертна діяльність Петра Пшенички на сторінках часопису «Українські Вісти»..... 155
Оксана ГНІТ
Камерними стежками співачки Олександри Любич-Парахоняк 158
Наталія ЮЗЮК
Вибрані твори Станіслава Людкевича в ансамблевому перекладі для фортепіанного дуету: розширення кола камерного репертуару (до 140-річчя від дня народження композитора)..... 161
Катерина КУНДУШ
Традиції виконання творів Ф. Шуберта на концертних сценах Львова 164
Анна ШКОЛЬНІКОВА
Камерний вимір Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові: експозиції, концертні вечори, презентації..... 167
Наталія МАРИНЯКО
Камерно-інструментальна творчість М. Скорульського як віддзеркалення українського історико-культурного соціуму 169
Любов КОЗАК
Історичні рефлексії академічного та камерного музикування..... 171

Відомості про авторів..... 175

ВІД ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА

Наукові матеріали Міжнародної науково-творчої конференції «Знакові постаті камераліcтики: до ювілейних дат» – це інтелектуальний дарунок всіх її учасників до 175-річчя діяльності Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Цьогорічний науковий форум покликаний об'єднати провідних музикознавців, істориків, культурологів, музикантів-практиків (виконавців та педагогів) України та зарубіжжя з метою створення комплексної панорами становлення та розвитку музичної культури, де камерно-інструментальний ансамбль займає чільне місце.

Наукова палітра досліджень, присвячених різним ракурсам камерно-інструментального ансамблевого виконавства і творчості, вирізняються своєю специфікою, тематичними пріоритетами, інспірованими багатоманітністю камераліcтики в глобалізованому суспільстві. Зорієнтовані на осмислення національно-духовного виміру музичної культури, розвідки музикознавців різних регіонів України (Києва, Львова, Одеси, Харкова, Сум) і Польщі позначені вражаючою багатовекторністю жанрової та тематичної сфер пошуків.

Однією з суттєвих прикмет камерно-інструментального виконавства у Львові і Галичині є його постійна спрямованість до відкриття нових обріїв, до осягнення нових художніх цінностей і відродження несправедливо забутих шедеврів минулого, до утворення нових, відповідних духові часу, форм і тематичних блоків, що розкривають сутність музикування *«від серця до серця»* (так можемо трактувати *«камерність»*). У концертній діяльності викладачів Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, а також у їх наукових інтересах знаходять своє відображення стрімкі зміни в культурно-інформаційному просторі сучасності.

Вражає різноманіття проблематики пропонованих статей, інспірованих науковим пошуком в площині теорії та історії камерно-інструментального виконавства і педагогіки, вартісність ідей яких розкривається через осмислення особливостей виконавської, педагогічної, наукової діяльності камераліcтів. Доповіді, заявлені в цьогорічній науково-творчій конференції, представляють наукові зацікавлення як відомих українських музикознавців, так і тих, хто робить свої перші кроки в музичній науці та визначаються оригінальністю пошукової позиції авторів.

Тому як закономірний щабель плідних зусиль талановитих музикантів – виконавців, педагогів, дослідників – вітаю всіх учасників такого об'ємного, унікального, розмаїтого за тематикою, інноваційного за матеріалами і науковими підходами науково-творчого форуму, матеріали досліджень яких істотно доповнюють панораму львівської камерно-інструментальної спадщини і сьогодення та накреслюють шляхи розвитку цієї захопливої сфери музичного мистецтва в майбутньому.

Ігор Пилатюк,
народний артист України, дійсний член
Національної академії мистецтв України,
академік, доктор філософії,
ректор ЛНМА імені М. Лисенка, професор

Uniwersytet Rzeszowski
Kolegium Nauk Humanistycznych
Instytut Muzyki

Rzeszów, 12.11.2019 r.

Jego Magnificencja
Profesor *Ihor Pyłatiuk*
Rektor Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej im. M.W. Łysenki
oraz uczestnicy
Międzynarodowej Konferencji Naukowo-Artystycznej pt. „Znaczące postacie kameralistyki - obchody rocznicowe. 175. rocznica działalności Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej im. M.W. Łysenki"

Magnificencjo, Panie Rektorze!
Szanowni uczestnicy konferencji międzynarodowej!
Profesorowie i Nauczyciele Akademiccy!
Młodzieży Akademicka!
Szanowni Państwo!

Pragniemy przekazać serdeczne pozdrowienia wszystkim uczestnikom Międzynarodowej Konferencji Naukowo-Artystycznej poświęconej zagadnieniom kameralistyki, która odbywa się w ważnym dla całej akademickiej wspólnoty roku obchodów 175. rocznicy działalności Akademii Muzycznej we Lwowie.Ten rok jubileuszowy jest szczególny, bo w trakcie jego trwania wracać będziecie do przeszłości, odnajdywać się w teraźniejszości i myśleć o przyszłości.

Od chwili powstania w 1844 roku Instytutu Muzyki Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego, od 1853 Konserwatorium GTM, Państwa Uczelnia pełni bardzo ważną rolę w życiu muzycznym, kulturalnym, naukowym wielokulturowego i wieloetnicznego miasta jakim był i jest Lwów. Rektorami, nauczycielami akademickimi było wiele wybitnych postaci życia muzyczno-kulturalnego i publicznego –Ukraińcy, Polacy, Żydzi, Austriacy, Niemcy, Czesi, Węgrzy. Warto wymienić takie osobowości jak Johann Ruckgaber, Mieczysław i Adam Sołtysowie, Wasyl Barwiński, Stanisław Ludkiewicz, Józef Koffler, Tadeusz Majerski, Mykoła Kołessa, Jurij Łuciw, Ihor Pyłatiuk. Misja szkoły wyższej jest i pozostanie niezmienna: kształcić i wychowywać elity społeczne. Aby tak było, konieczne jest inspirowanie innych własną pasją twórczą i badawczą oraz ukazywanie młodym adeptom nauki, jak pragmatycznie wykorzystywać swoją wiedzę i umiejętności. Akademia Muzyczna tę misję spełnia pierwszarzędnie, będąc od 175 lat matecznikiem wielkich talentów, Uczelnią, która ma wielu wspaniałych absolwentów. Można wymieniać długo, ale są to chociażby – wybitni śpiewacy – Salomea Kruszelnicka, Adam Didur, Wasyl Slipak, utalentowani kompozytorzy – Andrzej Nikodemowicz, Roman Palester, Wołodymyr Iwasiuk, Myrosław Skoryk, Jewhen Stankowycz, Bohdana Frolak, Wiktor Kamiński, Jurij Łaniuk, muzykolodzy – Zofia Lissa, Stefania Pawłyszyn, nasz

kolega, długoletni wykładowca akademicki Uniwersytetu Rzeszowskiego, profesor Leszek Mazepa, Luba Kijanowska, Ała Tereszczenko, Wsewołod Zaderacki, pianiści –Raul Koczalski, Moritz Rosenthal, Marija Krych, Marija Kruszelnicka, Oleh Krysztalski oraz wielu innych. Opisując działalność oraz ogromny twórczy wkład wspaniałych ludzi, którzy przyczynili się do rozwoju i chwały Akademii Muzycznej, warto przytoczyć słowa Jana Pawła II: "Artysta nieustannie poszukuje ukrytego sensu rzeczy, z wielkim trudem stara się wyrazić rzeczywistość niewysłowioną; można powiedzieć, że poszukuje doskonałości, a ostatecznie - szuka Boga". To jest zaszczytna misja - poszukiwanie Absolutu, Boga w jego dziełach, tych, których doświadcza się w muzyce oraz rzeczach związanych ze sztuką muzyczną.

Gratulujemy Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej im. M.W. Łysenki działalności w służbie muzyki, kultury, nauki, bogatego dorobku artystycznego, dydaktycznego i naukowego oraz obecności w gronie najlepszych uczelni artystycznych w Ukrainie. Życzymy Państwu, aby Uczelnia w kolejnych latach rozwijała się pomyślnie i kształciła wielu młodych ludzi oraz aby ten jubileuszowy rok przyniósł spełnienie Państwa planów i zamierzeń, aby dał wszystkim poczucie uczestnictwa w rozwoju uczelni i wiele satysfakcji.

Uczestnikom konferencji życzymy zadowolenia z pracy podczas trwania Międzynarodowej Konferencji Naukowo-Artystycznej pt. „Znaczące postacie kameralistyki - obchody rocznicowe. 175. rocznica działalności Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej im. M.W. Łysenki" i wielu sukcesów na polu naukowo-artystycznym.

Z wyrazami szacunku

Dyrektor Instytutu Muzyki
Uniwersytetu Rzeszowskiego
Dr hab. Mirosław Dymon, prof. UR

dr hab. Mirosław Dymon, prof. UR

Prorektor Kolegium Nauk Humanistycznych
Uniwersytetu Rzeszowskiego
Dr hab. Paweł Grata, prof. UR

dr hab. Paweł Grata, prof. UR

Вельмишановному професору Ігорю Пилатюку,
ректору Львівської національної музичної академії
імені М. В. Лисенка
а також учасникам Міжнародної науково-творчої конференції
«Знакові постаті камераліcтики: до ювілейних дат»
з нагоди відзначення 175-ї річниці діяльності
Львівської національної музичної академії
імені М. В. Лисенка

Вельмишановний пане Ректоре!
Шановні учасники Міжнародної конференції!
Професори і науковці Академії!
Молодь Академії!
Шановне товариство!

Ми хотіли б щиро привітати всіх учасників Міжнародної науково-творчої конференції, присвяченої питанням камерної музики. Захід відбувається в рамках відзначення 175-ї річниці діяльності Музичної академії у Львові, що є вагомим для всієї академічної громади. Цей ювілейний рік є особливим, адже впродовж нього повертатимось до минулого, осмислювати сьогодення і думати про майбутнє.

З часу створення в 1844 р. Інституту музики Галицького музичного товариства, а з 1853 р. – Консерваторії ГМТ – цей заклад відіграє дуже важливу роль у музичному, культурному та науковому житті полікультурного та старовинного міста, яким був і є Львів.

Ректорами та викладачами було багато видатних діячів музичного, культурного та громадського життя – українці, поляки, євреї, австрійці, німці, чехи, угорці. Варто згадати таких особистостей, як Йоган Рукгабер, Мєчислав та Адам Солтиси, Василь Барвінський, Станіслав Людкевич, Юзеф Кофлер, Тадеуш Маєрський, Микола Колесса, Юрій Луців, Ігор Пилатюк.

Завдання вищої школи було і залишається незмінним: освіта та виховання суспільної еліти. Щоб досягти цього, важливо надихати інших особистою творчою і науковою пристрастю, показувати молодим науковцям, як на практиці застовувати свої знання і навички.

Музична Академія цю місію виконує сповна, виховуючи вже 175 років великі таланти, маючи багато чудових випускників, серед яких варто назвати співаків Соломію Крушельницьку, Адама Дідура,

Василя Сліпака; талановитих композиторів – Анджея Нікодемовіча, Романа Палестера, Володимира Івасюка, Мирослава Скорика, Євгена Станковича, Богдану Фроляк, Віктора Камінського, Юрія Ланюка; музикознавців – Софію Ліссу, Стефанію Павлишин, нашого колегу – довголітнього викладача Жешівського університету, професора Лєшека Мазепу, Любу Кияновську, Аллу Терещенко, Всеволода Задерацького; піаністів – Рауля Кочальського, Моріца Розенталя, Марію Крих, Марію Крушельницьку, Олега Криштальського та багатьох інших.

Описуючи діяльність та значний творчий внесок тих, хто причинився до розвитку та слави Музичної академії, варто згадати слова Івана Павла II: «Митець невтомно шукає прихований сенс буття, з великим трудом намагається виразити невисловлювану реальність; можна сказати, що він у пошуках досконалості, але врешті – шукає Бога». Це і є почесна місія тих, хто пов'язаний з музикою чи музичним мистецтвом – пошук Абсолюту, Бога у його ділах.

Бажаємо Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка успіхів у справі служіння музиці, культурі, науці, багатьох здобутків – артистичних, дидактичних і наукових, а також бути серед найкращих мистецьких навчальних закладів в Україні.

Бажаємо всім, щоб Академія в найближчі роки успішно розвивалася і виховувала багато молоді, і щоб цей ювілейний рік приніс сповнення задумів і намірів, щоб дав усім почуття співучасті в розвитку навчального закладу.

Учасникам конференції бажаємо задоволення від участі в роботі Міжнародної науково-творчої конференції «Знакові постаті камералістики: до ювілейних дат» з нагоди відзначення 175-ї річниці діяльності Музичної академії у Львові, і багатьох успіхів на ниві мистецтва і науки.

З повагою,

Директор Інституту музики Жешівського університету д-р габ., професор ***Мірослав Димон***

Проректор Колегіуму гуманітарних наук Жешівського університету д-р габ., професор ***Павел Ґрата***

Жешув
12.11.2019

ВІД РЕДКОЛЕГІЇ

Залишається незмінним інтерес до камерно-інструментального ансамблю і нині, коли світова спільнота перетнула межу третього тисячоліття. Наукова активність музикознавців, культурологів, педагогів, виконавців і дослідників засвідчує прагнення залишити славну історію камерно-інструментального виконавства для нащадків.

Міжнародна науково-творча конференція ***«Знакові постаті камералістики: до ювілейних дат»*** присвячена **175-річчю діяльності Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка**. Організатор конференції – кафедра камерного ансамблю та квартету Академії, яка є «зв'язковою ланкою» поміж мистецькими поколіннями попередників і нащадків, основним завданням якої постає збереження традицій, на яких виросло, виховалося, творчо і науково сформувалося не одне покоління камералістів – виконавців, науковців, педагогів, які продовжують гідно служити спільній справі – музичному мистецтву.

Унікальний науково-мистецький захід об'єднав понад 70 науковців України і Польщі. У конференційних виступах, тонко реагуючи на світові імпульси, дослідники інтелектуально осмислюють історико-культурологічні аспекти музичного життя України і зарубіжжя. Примітно, що діапазон проблематики охоплює найрізноманітніший спектр питань історії та теорії камерного мистецтва, його жанрово-стильової специфіки, естетики виконавської та композиторської творчості, музичної педагогіки. Особлива увага зосереджена на ролі музичного мистецтва у контексті світової культури, де чільне місце посіли постаті, колективи, проекти. Метою цьогорічної міжнародної науково-творчої конференції є створення комплексної панорами становлення та розвитку музичної культури, де камерно-інструментальний ансамбль займає чільне місце в сучасному вимірі суспільства.

Міжнародна науково-творча конференція покликана об'єднати провідних музикознавців, культурологів, істориків, музикантів-практиків (виконавців та педагогів) з метою вивчення культурно-мистецьких процесів, визначення пріоритетних планів на майбутнє.

Ніна Дика, *кандидат мистецтвознавства (PhD),*
доцент кафедри камерного ансамблю та квартету
ЛНМА імені М. В. Лисенка

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

Тереса МАЗЕПА *(Польща – Україна, Львів)*

СПІЛЬНЕ МУЗИКУВАННЯ У ЛЬВОВІ – ВІД САЛОНУ ДО КОНЦЕРТНОГО ЗАЛУ

Під кінець XVIII – першої половини XIX ст. розпочався динамічний процес поширення музики в суспільному житті і, відповідно, усвідомлення її значимості для галицького соціуму. Паралельно зростає як кількість слухачів, так і практиків музики з різним ступенем музичної підготовки, стає доступнішим музичний інструментарій, ноти тощо. Настає активний розвиток технік музичної комунікації, змінюються форми виконання, щоразу популярнішими стають публічні виступи та концерти, розвиваються розмаїті суспільні форми поширення музики та нові форми рецепції та інтерпретації музики. Розповсюдження набувають демократичні форми музикування, популяризується камерне, салонне виконавство а композиторська творчість актуалізується в нових соціокультурних умовах. Дуже популярними стають салонні та домашні концерти, приватні концерти «за підпискою», створюються музичні салони музикантів-професіоналів, гурткові літературно-музичні вечори, ранки тощо, на яких зустрічалися для спільної бесіди і музикування. Під час салонних та домашніх концертів виконувались як професійні, так і аматорські композиції, що сприяло розвитку камерних жанрів. Надзвичайна популярність спільного музикування сприяла виникненню в Європі організованих форм систематичного музичного життя у вигляді різноманітних музичних та літературно-музикальних товариств, об’єднань, гуртків, зібрань. З діяльністю музичних товариств пов’язана творча праця багатьох видатних виконавців, диригентів, композиторів і теоретиків.

Львів, який з 1772 року став «столицею королівства Галичини і Лодомерії» Габсбурзької монархії, потребував відповідного культурно-музичного наповнення, рівняючись на провідні європейські культурні центри. Набувають розповсюдження салонні та домашні концерти інструментальної і вокальної музики в домах аристократів та багатих буржуа. Камерні концерти відбувались у домах Шимановичів, графа Бароні, Адама Войцєха Цибульського, графів Стаженських та ін. Камерна музика звучала і під час організованих Юзефом

Ельснером в 1796 році концертах Музичної Академії – своєрідного філармонійного товариства, що плекало спільне музикування аристократів-аматорів та інтелігенції і влаштовувало регулярні концерти, які відбувалися щоп'ятниці. У 1824 року видатний польський скрипаль Кароль Ліпінський організовує у Львові абонементні вечори квартетної музики, під час яких виконувались твори різних композиторів, серед них шедеври Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, модні квартети Б. Ромберга та інші новинки камерної музики. У деяких концертах разом з К. Ліпінським виступали видатні музиканти з Відня і Парижа, такі скрипалі як Ігнац Шуппанціг та Жак Фереоль Мазас. Ця ініціатива К. Ліпінського була спрямована на створення у Львові постійної музичної установи – музичного товариства, в якому могли би збиратися музиканти – аматори і професіонали. Понад двадцять років цілеспрямованої діяльності в цьому напрямі принесли свої плоди: 1838 року офіційно створено Галицьке Музичне Товариство (ГМТ) [Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne] (від 1919 року – Польське Музичне Товариство [Polskie Towarzystwo Muzyczne]), яке буде діяти у Львові до 1939 року.

Найголовнішим завданням Товариство вважало передусім влаштування публічних концертів, завданням яких було задоволення естетичних потреб львівської публіки. ГМТ стало основним осередком пропаганди не тільки симфонічної але і камерної (камерно-інструментальної, вокально-інструментальної).

Завдяки концертній діяльності ГМТ змінюється суспільне функціонування камерної музики – з салонного, домашнього затишку вона переїжджає в концертні зали. Під час великих концертів виконували змішані програми з творів різних жанрів: камерні та сольні віртуозні композиції чергувались з великими симфонічними циклами, оперними фрагментами. Частина концертів була моножанрова, присвячена виключно камерній музиці. З 80-х років XIX ст. ГМТ розпочало організацію камерних концертів ГМТ, які називались «на вшанування Ю. Маліновського» або «фундації др. Маліновського», під час яких львів'яни мали можливість почути сольні й ансамблеві камерні твори, деколи пісні чи оперні арії, звучали переклади оркестрових опусів для фортепіано в 4 руки або для двох фортепіано, інструментальні дуети, тріо, квартети, септети, октети тогочасних композиторів: Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, С. Тальберга, Ф. Мендельсона, І. Ф. Добжинського, Н. А. Ребера, К. Мікулі, С. Монюшка, А. В'єтана, Г. Венявського, Й. Брамса, К. Сен-Санса, Ш. Гуно, М. Бруха, А. Рубінштейна, Г. Ярецького, С. Нєвядомського,

М. Солтиса та ін. Схвальні відгуки музичних критиків отримали дуже популярні серед львівських меломанів організовані від 1895 року «квартетні вечори», під час яких звучала тільки інструментальна камерна музика. Виконавцями камерних концертів були першорядні музиканти, професори Консерваторії ГМТ: В. Курц, А. Слядек, М. Вольфсталь, Ф. Якль, Ф. Нойгаузер, С. Гловацький, Ф. Фугль, Г. Козловська, А. Діанні, учні та випускники Консерваторії: М. Серединський, А. Бережницький, Н. Гермелін, Р. Шпіглер, З. Тарнавській, А. Солтис, Д. Данчовський, К. Лілієнталь, З. Моссочи та багато інших. Ці концерти були гордістю не тільки ГМТ, але й усього музичного середовища Львова. Значний внесок у пропагування у Львові камерної музики зробив К. Мікулі, який приділяв цій ланці діяльності ГМТ особливу увагу.

Однією з найважливіших ініціатив Товариства було заснування музичної школи (званої «Інститутом») в 1839 році, яка в 1853 році перетворилась в Консерваторію ГМТ, історичним спадкоємцем якої є теперішня Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Удосконалюючи навчальний процес, дирекція Консерваторії дбала про всебічний розвиток своїх елевів, впроваджуючи практичні форми евалюації їх знань. Наприклад, крім обов'язкових концертів, учні-інструменталісти брали участь у відкритих для публіки «показових виступах», що користувалися великою популярністю. Їх метою був не тільки показ талановитих учнів і різноманітність репертуару, але й оцінка рівня Консерваторії ГМТ. У «показових виступах» учні виконували камерні твори – тріо, струнний квартет, струнний чи фортепіанний квінтет.

Завдяки постійному вдосконаленню дидактичного процесу, студентської практики камерно-інструментального, оркестрового та вокально-хорового виконавства, жертовної праці професорів Консерваторія ГМТ виховала чимало першокласних фахівців різних національностей – поляків, українців, євреїв, австрійців, чехів, вірмен та інших, які сприяли розвитку музичної культури своїх етнічних середовищ. Але передусім підготувала когорту професійно вишколених музикантів різних спеціальностей, які збагатили своєю діяльністю різні місцеві музичні установи – оперу, філармонію, численні камерні, хорові та інструментальні колективи, музичні школи як у Львові, так і в інших місцевостях.

Артур МИКИТКА, Ігор ПИЛАТЮК (Україна, Львів)

ЛЬВІВСЬКИЙ КАМЕРНИЙ ОРКЕСТР «АКАДЕМІЯ». Друга частина (1959–2019 рр.)

Десять років минуло від часу виходу в світ монографії-альбому «Львівський камерний оркестр» до 50-річчя заснування колективу. Це були роки зміни поколінь в оркестрі, прихід нової плеяди талановитих оркестрантів, які, як кожне нове поповнення, вносили свіжість і свою творчу індивідуальність. Нам, керівникам, залишалося вже традиційно підхопити ці віяння і помножити на досвід, традицію, школу, і як кінцевий результат, концертні виступи.

З огляду на те, що монографія-альбом вийде з друку наприкінці 2019 року, хочу поділитися в тезисному викладі його структурою. Три розділи створять цілість. Перший – моє коротке резюме про оркестр та передмова доктора мистецтвознавства Л. Кияновської.

Заснований оркестр у 1959 р. у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка як перший колектив подібного типу в Україні, який органічно поєднав навчальний процес з активною концертною діяльністю. Першими керівниками оркестру були О. Деркач і М. Вайцнер (1959–1990), В. Заранський (1991). Нині художнім керівником оркестру є Мирослав Скорик (від 1992 р.), диригентом – Ігор Пилатюк, керівником і концертмейстером – Артур Микитка (від 1992 р.).

ЛКО – лауреат Всеукраїнського конкурсу камерних оркестрів (Київ, 1983, І премія), І Міжнародного конкурсу камерної музики «Золота осінь» (Хмельницький, 1993, І премія), дипломант І Фестивалю «Стравінський і Україна» (Луцьк, 1994), володар Великої срібної медалі Р. Вагнера (Німеччина, 1994), лауреат премії «Львівська слава» ім. С. Людкевича (Львів, 2001).

ЛКО бере участь у престижних культурно-мистецьких заходах України і зарубіжжя. Спільно з Львівською обласною філармонією ініціював у 1982 р. музичний фестиваль «Віртуози країни», який тепер має назву Міжнародний фестиваль музичного мистецтва «Віртуози». Оркестр є постійним учасником цього фестивалю. Виступав на музичних фестивалях «Дні камерної музики» (Ланьцут, Польща), «Музика українського зарубіжжя» (Львів), «Контрасти» (1995–2019), «Віртуози» (Львів, від 1982 р.), «Київ – Музік-Фест» (1998, 2002, 2008, 2011), «Пам’яті жертв голодомору» (Львів), «Дні Європи у Львові», «Дні американської і української музики» (Львів), «Treffen» (Байройт, Німеччина 1992–1996), Фестиваль

музики Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Д. Скарлатті (Львів, 1995), «Дні Львівщини на Харківщині» (1992), «Дні музики у Міколові», «Схід-Захід» (Зельона Гура), «Різдвяні колядові вечори» (Катовіце), «Дні кантатно-ораторійної музики» (Перемишль, Польща), «Дні музики В. А і Ф. К. Моцартів» (Львів,1999), Фестивалі української культури в Польщі (2002, 2007), «Бещади без кордонів» (Польща, 2012–2019), «Відкриваємо Падеревського» (Варшава, Львів 2017, 2018), «Музика – наш спільний дім» (Харків), «Январские музыкальные вечера» (Брест, Республіка Білорусь), «В гостях у Айвазовского» (Феодосія, АР Крим), мистецький проект «Сім слів Христа» (Національний театр опери і балету (Львів, 2007, собор Софії Київської, Київ, 2008), традиційні щорічні концерти «Різдвяний музичний дарунок» (Львів, від 1995 р.).

У 2010 р. оркестр гостинно виступив на Третьому міжнародному фестивалі «Шимановські квартет і друзі», супроводжуючи солістів Г. Кремера, Х. Буніатішвілі, А. Пушкарьова.

Концертував на сценах Національної опери України, Національної філармонії України, Будинку органної і камерної музики України, у концертних залах Харкова, Луганська, Ужгорода, Чернівців, Тернополя, Івано-Франківська та ін. Гастролював за межами України, зокрема у Москві (РФ), Ризі (Латвія), Вільнюсі (Литва), Польщі (Варшава, Краків, Гданьск, Катовіце, Сопот, Люблін, Жешув, Сянок, Кєльце), містах Німеччини, Швеції, Франції (Страсбург, Рада Європи).

У репертуарі оркестру – класичні твори різних стилів і шкіл європейської музики XVII–XXI ст., транскрипції джазових творів і естрадної музики. Чільне місце посідають композиції Г. Гаврилець, В. Губаренка, І. Карабиця, Г. Ляшенка, С. Станковича, А. Штогаренка.

ЛКО – першовиконавець низки камерних творів В. Камінського, О. Козаренка, М. Колесси, О. Криволап, Ю. Ланюка, Б. Фроляк, усієї оркестрової камерної творчості М. Скорика, виконує його транскрипції, джазові обробки та твори для солюючих інструментів з оркестром, світові прем'єри. Такий доробок оркестру здійснений у співдружності із своїм художнім керівником М. Скориком та диригентом І. Пилатюком.

З ЛКО виступали відомі музиканти: співаки М. Байко, Л. Божко. В. Ігнатенко, О. Востряков, Н. Дацко, О. Кровицька, І. Кушплер, З. Кушплер, Н. Матвієнко, А. Хьольскі (Польща), піаністи Б. Блох (США), В. Винницький (США), К. Віленьський (Україна-Польща), В. Горностаєва (Росія), М. Гумецька, Я. та С. Джевєцкі (Польща), Д. Йоффе (Ізраїль), С. Ейдельман (США), Й. Ермінь, О. Любімов

(Росія), Ж. Микитка (Україна-Австрія), О. Рапіта, О. Слободяник, І. Чєтуєв (Росія), Е. Чуприк, органісти С. Дайч, Н. Величко; скрипалі І. Бочкова (Росія), А. Бєлов (Україна-Німеччина), О. Брусіловський (Франція), М. Вайман (Ізраїль), Т. Грінденко (Росія), К. Даньчовска, (Польща), Б. Которович, Г. Кремер (Латвія), С. Кравченко (Росія), О. Криса (США), І. Ойстрах (Росія), В. Співаков (Росія), Л. Шутко, О. Шутко, А. Пилатюк, Н. Пилатюк, А. Савицька, О. Каськів, М. Брилинський, В. Заціха; альтисти Ю. Башмет, Ф. Дружинін (Росія), А. Війтович (Англія-Україна), В. Микитка (Німеччина – Україна); віолончелісти Н. Гутман (Росія), Х. Колесса, І. Монігетті (Швейцарія), Н. Хома (США), Я. Мигаль, О. Пірієв, В. Цайтц, В. Гінзбург (гобой), флейтисти А. Амендуні (Італія), А. Карпяк, О. Кудряшов, Ю. Шутко, Ж. Лень-Масляк (флейта); акордеоніст Я. Ковальчук, К. Баран (бандонеон, Польща), трубач Гарі Гутман (Канада), диригенти Д. Агнолетто (Австрія), Ю. Бервецький, В. Жадько, І. Карабиць, С. Каммартін (Швейцарія), О. Ковалів (Канада), Ю. Луців, І. Паїн, Р. Ревакович (Польща), С. Сондецкіс (Литва), а також Московський камерний хор п/к В. Мініна, Камерний хор ім. Б. Лятошинського (диригент В. Іконник), хорова капела «Трембіта», камерний хор «Глорія» під керуванням В. Сивохіпа. Оркестр брав участь в авторських концертах композиторів М. Колесси, М. Скорика, Є. Станковича, І. Карабіца, В. Камінського, Б. Фроляк, А. Шнітке, А. Нікодемовіча, А. Чайковського, А. Пярта, П. Васкса, К. Пендерецького (під його орудою).

Від 2007 р. оркестр бере участь у міжнародному проекті, ініційованому композитором А. Школьніковою «Молоді композитори світу» за участю авторів з України, Росії, Грузії, Угорщини, Італії, США. Здійснено близько 60 фондових записів на Українському радіо, виступи по УТБ, зокрема в «Classik-прем'єр», «Імпреза», «Акорди». Записано 4 аудіокасети, 12 CD, серед них, твори львівських композиторів: «Львівські імпресії» (2005), транскрипції М. Скорика «La belle musique» (2005), «Сад пристрастей» (2005), «З любов'ю в серці» (2004), «Akademia LIVE» (2008), «Пори року» і танго Астора П'яццолли з Андрієм Бєловим і К. Бараном (2012), Клавірні концерти Й. С. Баха (солістка Ж. Микитка) (2006), солоспіви В. Барвінського, С. Людкевича, М. Скорика (солістка О. Кровицька) (2007), оркестрові твори В. Витвицького, М. Колесси (диригент І. Пилатюк) (2008), ювілейний альбом «Ретроспективи 1959–2010 рр.», ювілейний диск «М. Скорик назавжди» (2014), «Музика Е. Шоссона» (солісти В. Винницький і О. Брусіловський, диригент І. Пилатюк) (2014, Франція), «Скорик в стилі джаз» з солістами О. Рапітою,

М. Драганом, О. Пірієвим (2017–2018), Органні концерти Г. Ф. Генделя і Й. Гайдна, соліст В. Лияк (Польща), диригент І. Пилатюк (2019, Польща-Україна).

У короткому вступі до другого ювілейного альбому автор вступної статті доктор мистецтвознавства Л. Кияновська обмежується десятьма подячними словами улюбленому колективові львівських – і не тільки! – меломанів. Ось скорочений їх виклад.

Подяка перша – за те, що оркестр «Академія» зумів втримати і розвинути велику традицію камерного мистецтва у Львові, яка тривала не одне сторіччя і виховала не одне покоління професіоналів Завдяки цьому і були досягнуті такі вершини майстерності, які при будь-яких стараннях неможливо осягнути протягом однієї генерації. А те, що до славних традицій додались таланти і самопосвята наших сучасників, і дозволило отримати результат найвищої проби.

Подяка друга – за те, що завдяки оркестру «Академія» львівські любителі музики протягом шістдесяти років мали змогу задовольнити свою постійну цікавість до ансамблевих та оркестрових новинок, що приходили з різних куточків світу, у програмах колективу. Це оркестру львівська публіка останні роки завдячує традицією інтерпретації призабутої музики різних історичних епох – від Ренесансу до сучасності, послідовною пропагандою найсучасніших творів українських композиторів та представників різних національних шкіл.

Подяка третя – за те, що студенти Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка мають змогу отримати глибокий вишкіл камерного музикування. Технічна майстерність, вишуканий смак, глибоке розуміння стилів завжди відрізняють виступи колективу студентів музичної академії, але кожного разу з подивом відзначаєш, як вдається в рекордно короткий строк підготувати вчорашніх абітурієнтів, що мали невеликий досвід оркестрової гри, до таких серйозних випробувань, і головне – як гармонійно вони переймають дух і традицію оркестру, що складалась впродовж шістдесяти років.

Подяка четверта – за те, що юні музиканти проходять у колективі не лише досконалу професійну школу, а й вищу школу служіння Музі, незважаючи на будь-які несприятливі обставини, відмінність поглядів і виховання. Музика об’єднує всіх!

Подяка п’ята – за те, що оркестр «Академія» доводить: немає «високої» і «низької», «серйозної» і «розважальної» музики – є музика добра і погана. Бездоганний художній смак керівників дозволяє дивувати слухачів неймовірно цікавими зіставленнями баро-

кової експресії концертів Антоніо Вівальді з чуттєвістю танго Астора П'яццоли, сердечної рефлексії молитви «Отче наш» Максима Березовського – з джазовою розкутістю регтаймів Скотта Джопліна.

Подяка шоста – за те, що програми оркестру «Академія» примножують когорту львівських меломанів, оскільки завжди збирають велику аудиторію, і що особливо цінне – серед симпатиків колективу значну більшість становлять не музиканти за фахом, а люди найрізноманітніших професій.

Подяка сьома – за те, що оркестр «Академія» постійно інспірує провідних львівських (і не тільки!) композиторів до написання нових творів, і потім здійснює їх прем'єри на найвищому художньому рівні.

Подяка восьма – за те, що оркестр «Академія» завжди перебуває в центрі суспільного життя міста і всієї України.

Подяка дев'ята – за те, що оркестр «Академія» послідовно виступає як «посол доброї волі» і пропагандист української музики за кордоном.

Подяка десята – за те, що оркестр «Академія» став організатором і виконавцем багатьох чудових традицій музичної культури Львова. Серед них особливо яскравою зіркою сяє «Різдвяний музичний дарунок», який щорічно, ось уже майже 25 років – від 1995 р. – приносить львів'янам справжнє духовне свято.

Другий – ілюстративний матеріал діяльності оркестру за останні десять років: світлини з концертів, творчих зустрічей, афіш.

Третій, чи не найцінніший, створять:

1. Список учасників оркестру 1959–2019.
2. Фонографічна збірка оркестру (фонди Республіканського радіо, аудіо записи, CD, DVD).
3. Концертні виступи 1959–2019 рр.
4. Репертуар.
5. Статті і рецензії 1959–2019 рр.

Художнє оформлення, дизайн – Сергій Горобець.

Ірина АНТОНЮК *(Україна, Львів)*

ВИЗНАЧНІ ПОСТАТІ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА МИНУЛОГО
(на матеріалах архіву ЛНМА імені М.В. Лисенка)

Відділ музичних творів для камерно-інструментальних ансамблів є однією з найбільш цікавих частин фондів архіву бібліотеки ЛНМА ім. М.В. Лисенка. У ньому зберігаються близько дев'ятисот видань партитур камерних ансамблів найрізноманітніших складів композиторів XVII – початку XX ст., а також уривки з улюблених опер Обера, Буальд'є, Верді, Россіні та клавірних концертів в перекладах для камерних складів, партитури творів для давніх інструментів за участі віоли да гамби, лютні та ін. Серед творів виконуваного нині репертуару тут зберігається й багато видань камерних ансамблів призабутих або й невідомих композиторів (М, Бальфе, Г. Бангера, Ж. Бляйснера, Й. Ейблера, А. Фески та багатьох інших). Дослідження, розміщеної на ерзацах інформації європейських видавців минулого, і зроблені пізніше маргінальні записи на сторінках цих видань, можуть багато розповісти про концертні виконання у Львові творів відомих і маловідомих місцевих та зарубіжних композиторів найширшої географії, про смаки львів'ян і частоту проведення концертів камерної музики, про рівень майстерності виконавців-аматорів та знакові концерти у виконанні видатних майстрів, про пріоритети викладання у львівських музичних закладах минулого творів для камерних ансамблів. Вивчення матеріалів ерзаців видань стає невичерпним джерелом інформації про виконавський репертуар минулого Львова. Наприклад, видання творів німецького віолончеліста і композитора Фрідріха Фески (1789–1826) та А. Фодора-старшого (1702–1768) у розміщених на ерзацах нотографічних каталогах розкривають рідкісну інформацію про існуючий у XVIII ст. камерно-інструментальний репертуар з соло віолончелі, або видання творів Отто Вебера (1810–1849) – про камерно-інструментальний репертуар з арфою початку XIX ст. Незважаючи на те, що архівні матеріали бібліотеки вже давно стали об'єктом пильної уваги дослідників, фонд камерно-інструментальних ансамблів досі залишається своєрідною *terra incognita*.

Друковані матеріали, що зберігаються тут, привертають увагу, насамперед, значною кількістю прижиттєвих видань галицьких і

європейських композиторів – Ю. Ельснера, К. Ліпінського, Ф. Радікаті, К. Райсіггера, Луї Фердинанда, Б. Рандгартнера, Г. Лео, К. Гаслінгера, Т. Кірхнера, Л. Боккеріні, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, П. Байо, Л. ван Бетховена, Р. Шумана та ін. Нерідко ці твори були видані в унікальних, мало- або зовсім не збережених у світі редакціях перших редакторів цих творів: Л. Шевальє, Й. Гелльмесбергера, Ф. Германа, К. Шульца, Ж. Андре, Карла Шуберта, Теодора Луки та ін.

Особливої уваги заслуговує вивчення розміщених на виданнях автографів видатних осіб, присвят їх творів коронованим особам або львівським магнатам і меценатам – Потоцьким, Баворовським, Стаженьським, Понятовським, Чарториським та ін. Дозвіл зазначити присвяту високій особі на титулі видання забезпечував виконавське життя конкретному творові композитора і автоматично означав високу оцінку його мистецької цінності. У такий спосіб раніше відзначалося не лише ім'я поручителя видання твору і його першого виконавця, наприклад: К. Ліпінський. Сіциліана ор. 2 для скрипки в супроводі другої скрипки, альта і баса присвячена князю Є. Левицькому (відомо, що кн. Левицький добре володів грою на фортепіано, регулярно брав участь у концертах і видав у Львові у Немировського кілька своїх мазурок); Й. Майседер. Сім квартетів ор. 62 для двох скрипок, альта і віолончелі присвячено принцові К. Чарториському, який мав у Львові славу доброго скрипаля і також був першим виконавцем багатьох творів.

Щодо автографів відзначимо й іншу важливу інформацію, яку вони можуть розкривати, а саме і шлях потрапляння до Львова унікальних видань. Серед таких відзначимо, наприклад, багато першодруків, подарованих першим скрипалем королівства Лодомерії Каролем Ліпінським. Від 1809 р. він надовго осів у Львові, обіймаючи посаду першого скрипаля міста, а згодом і диригента оркестру Великого Львівського театру. На палітурках знаменитий скрипаль виводив пером свій підпис, до якого додавав: «*Дар Кароля Ліпінського, члена хору Галицького музичного товариства*». Подібні дарчі написи й автографи скрипаля знаходимо на унікальних виданнях камерних ансамблевих творів П. Роде, Й. Гайдна, оперних партитур К. В. Глюка.

Видання львівської камералістики розкривають факти про безліч мистецьких подій, що відбувались у нашому місті. Для прикладу згадаємо про велику шану, яку львівські митці віддали святкуванню 100-літнього ювілею від дня народження видатного польського поета з міста Кременця Юліуша Словацького. Його творчість у Львові найбільше пропагувало хорове товариство «Ехо». Учасники това-

риства навіть ініціювали встановлення серед барельєфів польських поетів Я. Кохановського, А. Міцкевича та А. Асника зображення Словацького на стінах будівлі найбільшої на той час музичної книгарні у Львові «Губринович і Шмідт», що містилася по вул. Краківській, 9. Серед нот колекції товариства «Ехо» виявлено, наприклад, унікальний твір для камерного інструментального складу – З. Гужинський (1895–1953). Срібний сон Саломеї. Музика до театральної вистави. На нотах відзначено: «Режисер – Леон Шіллер».

Аналіз видань, що зберігаються в архіві бібліотеки нашої академії, дав можливість встановлення й деяких важливих історико-музичних фактів. Наприклад, в історії музичної культури вже відомо про велику кількість випадків засвоєння української пісні у творчості європейських композиторів. Проте, в архівах та бібліотеках щоразу виявляємо нові знахідки, невідомі раніше твори, основою яких стала українська народна пісня. Таким прикладом виявились три квартети ор. 20 (в архівах збереглось лише 2 з них) французького композитора, професора найпершого педагогічного складу Паризької консерваторії, одного з найзнаменитіших скрипалів-віртуозів Франції кінця XVIII – початку XIX ст. П'єра Байо (1771–1842). Найвагомішим внеском Байо у скрипкове мистецтво стало створення підручників «Скрипкова школа» (L'art du violon, Париж, 1834) та укладена спільно з Роде і Кройцером «Методика скрипки» (Méthode du violon, Париж, 1802), які не втратили своєї актуальності донині і з яких навчаються сучасні студенти.

Як педагог П. Байо виховав плеяду скрипалів світового рівня: Жан Фероль Мазас, Анрі В'єтан, Франсуа Хабенек, Йоган Ваньський. Як виконавець – мав славу незрівнянного віртуоза і вважався одним із кращих ансамблістів Європи, виконавши в гастрольних концертах більшість європейського репертуару, і навіть став першим виконавцем усіх квартетів Бетховена.

Після подорожі до Петербурга, під час якої П. Байо мав можливість слухати безліч українських пісень, що їх в часи дозвілля виконували співаки-українці з Петербурзької придворної співацької капели, а також живе спілкування з її учасниками не могло не залишити в композитора глибокого сліду. У 1808 р. П. Байо створив три струнні квартети ор. 20, опублікував як «*квартети на руські теми»:* Trois airs russes. Variés pour le Violon avec accompagnement de Second Violon, Alto & Violoncelle ouvre 20 № 1-3. На дослідження на предмет виявлення в цьому циклі українських тем наштовхнула маргінальна помітка олівцем, зроблена на обкладинці видання львівським музикознавцем і композитором Борисом Кудриком: «*Тема*

українська, не російська». Жодна з тем не є цитуванням мелодій автентичних народних пісень, а швидше нагадує мелодику дуже популярних на зламі XVIII–XIX ст. українських «*дворацьких»* пісень. Допомогу у виясненні походження мелодій тем квартетів надав професор Богдан Луканюк, який підказав, що композитор використав тут мелодику напливових пісень і дуже популярних у другій половині XVIII ст. дворацьких пісень, створених за текстами напівлітературної анонімної поезії. На рукописний співаник з дворацькими піснями з XVIII ст., що зберігається в архіві «Просвіти» міста Ужгорода, вказує М. Возняк. У цьому співанику й знайшлося першоджерело теми квартету, створеної на основі пісні «*Чом ти горда дівчинонько, нащо ти дуфаєш».*

Квартети П. Байо ор. 20 визначаємо як перший в історії музики приклад опрацювання українських пісень для камерно-інструментального ансамблю.

У представленому короткому повідомленні привертаємо увагу лише до деяких аспектів вивчення львівської виконавської камерно-інструментальної спадщини минулого Львова, а також до необхідності ширшого включення до виконавського репертуару творів багатьох призабутих композиторів.

Ольга ШУМІЛІНА *(Україна, Львів)*

СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ І ЧЕМБАЛО М. БЕРЕЗОВСЬКОГО
(до питання виконавського складу)

Соната для скрипки і чембало написана М. Березовським у 1772 році під час перебування в Італії. На той час митець вже успішно склав іспит на звання академіка Болонської філармонічної академії і отримав статус *Maestro di cappella*. Рукопис Сонати зберігається у Музичному департаменті Національної бібліотеки Франції. Нотний текст записано у вигляді дворядкової аколади і нагадує запис твору для фортепіано; партія скрипки виписана на верхньому рядку у скрипковому ключі, партія чембало – на нижньому рядку у вигляді *basso continuo* без позначення цифровки. Сонату виявив і першим дослідив Василь Витвицький [1]. Реконструкцію партії чембало, із перетворенням умовно-схематизованого запису на повноцінний клавірний супровід до партії скрипки, здійснив відомий український піаніст і педагог Михайло Степаненко [3]. У такому вигляді Соната була опублікована (Київ, 1983) і доволі часто виконується нині.

Традиція запису баса у вигляді найнижчого мелодичного голосу із цифровкою виникла в епоху Бароко. На основі такого запису музиканти імпровізували гармонію і фактуру супровідних голосів без попереднього фіксованого розшифрування. До виконання *basso continuo* за виписаним голосом і цифровкою долучалися клавішні і мелодичні інструменти; у світській музиці ними були клавесин і віолончель (*віола да гамба*). Обидва ці інструменти входили у групу *basso continuo*, і при записі камерної чи оркестрової музики мали спільну партію, що фіксувалась у басовому ключі як мелодичний голос із цифровкою і мала позначення *basso*. В італійській традиції запису інструментальної музики партія *basso continuo* фіксувалася без цифровки. Саме так вона виглядає у рукописі Сонати М. Березовського.

На нашу думку, під час реконструкції нотного тексту Сонати не було враховано специфіку барокового і ранньокласичного інструментального виконавства, тому нижній рядок нотного запису відновлено тільки для клавішного інструменту. Це відповідає складу, вказаному на титульному аркуші рукопису, однак іде всупереч виконавським традиціям тієї епохи. Звучанню Сонати не вистачає об'ємності і темброві глибини. Якщо до ансамблю скрипки і чембало додати віолончель, зробивши її акомпануючим інструментом, сприйняття цього твору одразу стане іншим, зникне відчуття надмірної спрощеності і легковажності.

Нам важко усвідомити творчі наміри М. Березовського, коли ми знаємо його виключно як церковного півчого і церковного композитора [2]. Звернення автора хорових концертів трагедійного змісту до жанру камерної сонати викликає, щонайменше, здивування, а сама Соната сприймається як додаток до основної спадщини, якою вважається духовна музика. Знайдення скрипкової сонати породило гіпотезу про те, що М. Березовський грав на скрипці, що певним чином пояснювало наміри митця, однак у деяких публікаціях останнього часу це гіпотетичне припущення вже подається як факт біографії. Зі скрипкою у руках М. Березовського зображено на пам'ятнику в Глухові, відкритому 1995 року до 250-ї річниці від дня народження митця (скульптор Інна Коломієць).

Вивчення прижиттєвих документальних матеріалів, здійснене нами протягом двох останніх років, не підтвердило гіпотези про те, що М. Березовський був професійним скрипалем, однак спростувало і деякі загальновідомі факти біографії митця [5]. З'ясувалося, що творче життя М. Березовського в Петербурзі було пов'язане не з Придворною співацькою капелою, а зі службою у Придворному театрі, де він обіймав посади оперного соліста (до 1765 року), оркест-

рового музиканта (після 1765 року) і театрального композитора (від 1774 року). На момент від'їзду в Болонью (1769) М. Березовський мав посаду камер-музиканта, і, відповідно до штатного розкладу театральних службовців 1766 року, перебував у складі оркестру камер-музики – найкращого тогочасного колективу, що брав участь у виставах італійської опери та світських салонних концертах, і був укомплектований найсильнішими виконавцями, переважно іноземцями.

Щодо інструменту, на якому грав М. Березовський, треба зазначити, що це була не скрипка, а струнний інструмент *basso continuo* – віолончель або контрабас.

На користь того, що М. Березовський грав на подібному струнному інструменті низького регістру, свідчать такі факти:

1) академік Якоб Штелін [4] у 1769 році написав, що М. Березовський є відомий бас (*basso*); дослідники одностайно вважають це зазначенням співацького голосу, але така вказівка може позначати музичний інструмент;

2) в одному з фінансових документів театральної дирекції за 1774 рік М. Березовського кілька разів зазначено контрабасистом;

3) у хорових концертах М. Березовського наявні доволі складні гармонічні послідовності, що є несподіваним для церковного композитора післяпартесної епохи, однак легко пояснюється досвідом музиканта-інструменталіста групи *basso continuo*, якому були потрібні добрі знання гармонії;

4) у хорових концертах митця наявне особливе ведення голосів, унаслідок чого на перший план виходить партія баса;

5) партитура новознайденої Симфонії М. Березовського позначена гарним балансом низьких струнних;

6) придворним віолончелістом був брат дружини М. Березовського Томас Ібершер; відомо, що музиканти почали тісно контактувати з кінця 50-х років XVIII століття, перебуваючи на службі при Малому імператорському дворі в Оранієнбаумі, у майбутнього імператора Петра III.

У світлі наведених фактів питання участі віолончелі в ансамблі інструментів групи *basso continuo* стає чіткішим і зрозумілим. Якщо М. Березовський був професійним віолончелістом і брав участь у виконанні камерних сонат у складі басової групи, то очевидно, що саме для такого складу він написав свою скрипкову Сонату. Тому до виконання партії *basso continuo* в цьому творі доречно залучати і клавесин, і віолончель. Партія віолончелі додає звучанню більшої об'ємності і глибини, і музика Сонати починає звучати і сприйматися по-іншому.

Література

1. Витвицький В. Максим Березовський. Життя і творчість. Джерсі Сіті, 1974. 95 с.
2. Рыцарева М. Композитор М. С. Березовский: Жизнь и творчество. Ленинград: Музыка, 1983. 144 с.
3. Степаненко М. Соната для Скрипки і чембало Максима Березовського. *Український музичний архів*. Вип. 1. К.: Центмузінформ, 1995. С. 6–8.
4. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века / Пер. и вступ. ст. Б. И. Загурского. Ленинград : Тритон, 1935. 191 с.
5. Шумилина О. Мифы о Максиме Березовском: причины появления и пути преодоления. *Вестник музыкальной науки* : ежеквартальный специализированный журнал Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки. № 1(19). Новосибирск, 2018. С. 12–19.

Андрій КАРПЯК *(Україна, Львів)*

ФРАНЦ ТА КАРЛ ДОППЛЕРИ – МАЙСТРИ КАМЕРНОГО МУЗИКУВАННЯ XIX СТОЛІТТЯ

Камерна творчість композиторів, диригентів, флейтистів Франца (1821–1883) та Карла (1825–1900) Допплерів становить найвагоміший та найуспішніший вид фахової мистецької діяльності братів. Сьогодні, коли ми готуємося відзначати 200-літній ювілей з дня народження Франца Допплера – одного з найвидатніших музикантів Львова, з висоти часу можемо спостерігати за усе зростаючою популярністю камерних творів митця. Ансамблеві композиції братів Допплерів виникали з природної необхідності розширювати та збагачувати власний концертний репертуар, а їхня чисельність – це свідчення вельми успішних та довготривалих концертних турів музикантів європейськими країнами.

Перший офіційний концерт дуету братів, ансамлевий дебют флейтистів Ондраш Адор'ян датує 19 жовтня 1840 р. Він відбувся в Офені, серед інших творів була виконана Фантазія Франца на теми з опери «Il Pirata» В. Белліні для двох флейт. У подальшому в компонуванні ансамблевих композицій участь брали обидва брати, а вже з 1853 року розпочинаються тріумфальні концертні подорожі віртуозів-флейтистів. У першій з них брати відсвяткували свій успіх у Відні, Празі, Дрездені, Берліні, Веймарі, Лейпцигу, Гамбурзі, Бремені та інших містах. Відтоді протягом десяти років в зимовий сезон відбувалися систематичні гастрольні тури Франца та Карла [4, с. 64].

У 1853 році в Дрездені вперше прозвучала «Угорська фантазія» для двох флейт ор. 35. Після концертів з «Угорською фантазією» в Лінці (21 жовтня) і Зальцбурзі (25 жовтня) 1853 року з'являється повідомлення про другу концертну подорож (1854). Один із чотирьох концертів братів у Берліні відбувся 15 листопада 1854 року. У листопаді 1854 року в Лейпцигу, Дрездені і Берліні Франц і Карл Допплери виконують ряд камерних композицій, які пізніше здобувають міжнародну славу. Після цих концертів вони виступили ще у Веймарі, де зустрічалися з Лістом; у Відні та Бремені, а 16 грудня 1854 року дали концерт у Будапешті [3, с. 18].

Наступна подорож (1856) була одночасно найдовшою і найуспішнішою з усіх попередніх. Перед своїм від'їздом 10 лютого 1856 року Допплери дали прощальний концерт в музейному залі Будапешта. Перший відомий концерт у цій подорожі відбувся у Лейпцигу, де був виконаний ряд ансамблевих композицій братів. Подорож продовжилася в Бельгії та Франції. Брати виступили в Брюсселі та Парижі. Концерти, які відбулися в Лондоні 20 і 21 квітня викликали велике захоплення у публіки. Виступи братів дістали широкий резонанс у музичних газетах «Musical world», та «The musical union». Ще перед концертом у газеті «The musical union» повідомлялося: «*Брати Доплери, флейтисти, та М. Губер, скрипаль, прибули до нас з Національної Опери Пешта. Їхнє перебування тут дуже коротке, і тому ми настійливо рекомендуємо любителям музики послухати їхнє прекрасне і вишукане виконання*» [2, с. 15].

Під час подорожей братів було узгоджено, що в кожен день їхньої зупинки відбувався концерт, щоби окупилися витрати на саму поїздку. Тоді було звичним, що концерт не був зайнятий виступом одного артиста чи однієї групи, а часто був справжньою строкатою колекцією інструментальних соло, співу та оркестрових п'єс. Так само було і з Допплерами, які в концерті часто грали лише один твір. Із записів самих Допплерів можна дізнатися про численні подальші концерти двох флейтистів. У 1857 році брати дали концерти в Пресбурзі (грудень) та на межі 1857–58 років у Львові, у 1858 році в Араді (березень), знову у Львові (квітень), Ганновері (листопад). 19 липня 1859 року Доплери знову в Парижі. За період 1860–1863 роки Допплери виступили кілька разів у Будапешті, в містах Аграмі, Езцері, Штульвайсенбурзі, 5–6 травня 1863 року – Подвійний концерт і твір ор. 35 у Празі. У ці роки Допплери здійснили також концертні подорожі в Валахію, Сербію та Туреччину [1, с. 4–11].

Музична спадщина братів Допплерів охоплює найширшу палітру жанрів: від опери, балету, оркестрової музики, увертюри, кантати, до фортепіанного ансамблю, камерних творів, інструментальної мініатюри, перекладів. Праця над малими формами та ансамблевою музикою характеризує діяльність більшості оперних та симфонічних композиторів. Достатньо пригадати Л. Бетховена, який у своїй камерній творчості вів активні пошуки нових тембральних барв у незвичному поєднанні інструментів, у сміливому збагаченні та розширенні уявлень про музичну форму. Але, якщо камерна творчість Л. Бетховена у переважній більшості не вийшла за межі поняття «творча лабораторія», відійшовши у тінь геніальних симфонічних та фортепіанних полотен митця, то значні старання та особливості творчих натур і таланту Допплерів, час виникнення їхніх зразків, принесли іменам братів безсмертя саме завдяки досягненням в особливому концертному камерно-інструментальному жанрі.

Високий професіоналізм інструментальних опусів Допплерів можна пояснити майстерним перенесенням братами принципів оперно-балетної драматургії та особливостей музичної мови з масштабних полотен на грунт, по суті, інструментальної мініатюри, жанру ансамблевого музикування. Найкращі зразки такого типу представляють не що інше, як моделі вистави, сценічного дійства, поєднаного з динамікою та віртуозністю інструментального викладу. Ми виразно можемо почути в них відлуння рельєфу вокальної колоратури арії, ансамблів, хорів, речитативів, танцювальних епізодів та оркестрових фрагментів. Завершений приклад такого незвичного явища спостерігаємо навіть у творі зі, здавалось би, банальною назвою «Бравурний вальс», ор. 33. Дивовижно, як досконало в інструментальній музиці брати Допплери змогли втілити свою «*музичну драму*».

Навряд чи вдалося б зрости Допплерам до такого високого рівня художнього узагальнення в праці над ансамблевими формами та піднятися над сучасниками, якби вони були позбавлені можливостей та таланту самостійно випробовувати свої винаходи і працювати в найширшій палітрі жанрів та форм, досягаючи у них значних успіхів.

Література

1. András Adorján. Dossier redécouvrir les Frères Doppler//La traversière Maga zine. Association française de la flûte, №127. Paris, 2018. S. 4–11.
2. Doppler Franz Albert. Aufzeichnungen aus meinem Leben und Wirken. З особистого архіву професора Ондраша Адор’яна. Wien, 1881. 17 s.

3. Gernot Stepper. Franz und Karl Doppler. Stuttgart, Sommersemester 1979. S. 18.
4. Карпяк А. Я. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (XIX–XX ст.) Дис. … канд. мист.: 17.00.03: захищ. 29.05.2002: затверджена 13.11.2002 / Музичне мистецтво / НМАУ ім. П. І.Чайковського. Київ, 2002. 198 с.

Юрій СОКОЛОВСЬКИЙ *(Україна, Львів)*

ОЛЕКСАНДР ЯКОВИЧ ВАЙСФЕЛЬД У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО СКРИПКОВОГО ВИКОНАВСТВА ТА ПЕДАГОГІКИ

(до 100-річчя від дня народження)

У сучасному музичному просторі по-новому трактуються ті явища, які мали свою історію та певні традиції. Серед них найбільш актуальним є дослідження творчої і педагогічної діяльності митців минулого, педагогів та музикантів, які вплинули на формування сучасного виконавського мистецтва. Прикладом такої особистості є творча постать скрипаля і педагога Олександра Яковича Вайсфельда (1919–2000), який сприяв становленню та розвитку української скрипкової школи. Висвітлення творчого і педагогічного шляху цього музиканта в контексті різноманітного культурно-мистецького життя Львівщини другої половини XX століття особливо цінне і своєчасне, адже його педагогічна і творча діяльність не досліджена сучасними науковцями.

Народився О. Вайсфельд 10 січня 1919 року в містечку Сатанові (нині селище міського типу Городоцького району Хмельницької обл.).

Початкову музичну освіту отримав у Кам'янець-Подільській музичній школі (Хмельницька область) в класі відомого скрипаля, педагога, капельмейстера та громадського діяча Зденека Рудольфовича Комінека (1882–1950), учня професора Отакара Шевчика (1852–1934), що позначилося на подальшому професійному становленні майбутнього музиканта-скрипаля, формуванні його виконавських та педагогічних принципів.

Надзвичайно важливим і знаковим у житті О. Вайсфельда було навчання в Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського в класі видатних скрипалів Я. С. Магазінера (від 1938 до 1941 рр.) та Д. С. Бертьє (від 1946 до 1949 рр.). Унікальність скрипкової методики Я. Магазінера полягала в поєднанні найкращих педа-

гогічних принципів видатного чеського скрипаля і педагога О. Шевчика (Я. Магазінер (1883–1941) навчався в Одесі у А. Фідельмана, а А. Фідельман був учнем О. Шевчика) та всесвітньо відомого засновника російської скрипкової школи Л. Ауера (перед першою світовою війною Я. Магазінер навчався і працював асистентом у класі видатного скрипаля і викладача О. Налбандяна – учня Л. Ауера). У 1941 році О. Вайсфельд перериває навчання в консерваторії та іде на фронт і після закінчення війни відз 1946 року продовжує навчання в консерваторії в класі заслуженого діяча мистецтв УРСР, професора Д. Бертьє (1882–1950) (учня Л. Ауера). Продовжуючи педагогічні традиції Л. Ауера, він виховав плеяду віртуозних українських скрипалів, серед яких О. Пархоменко, А. Штерн, В. Стеценко, О. Кравчук та інші. Навчання в консерваторії у таких видатних педагогів як Я. Магазінер та Д. Бертьє зумовило природу професійного «*кредо»* майбутньої виконавської і педагогічної діяльності О. Вайсфельда, яке сформувало основні засади його творчого методу роботи.

Після закінчення консерваторії О. Вайсфельд тривалий час працював концертмейстером симфонічного оркестру Львівської опери. Володіючи вишуканим художнім смаком, природною виконавською інтуїцією та бездоганною технічною базою, він з успіхом виконував найскладніші скрипкові соло в балетних та оперних спектаклях театру.

Від 1956 року О. Вайсфельд викладає у Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті імені С. Крушельницької, а від 1960 року на запрошення М. Ф. Колесси починає працювати на кафедрі скрипки Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка.

Завдяки своїй грунтовній скрипковій підготовці він багато років підтримував чудову виконавську «форму», про що свідчить такий факт з його біографії: у 72-річному віці на запрошення Копенгагенського оперного театру (Данія) протягом трьох місяців літнього концертного сезону 1991 року він з успіхом відпрацював за контрактом концертмейстером симфонічного оркестру, виконуючи сольні партії в балетах П. Чайковського.

Під час роботи в консерваторії він створив струнний квартет у складі: О. Вайсфельд (1 скрипка), Г. Павлій (2 скрипка), Л. Оленич (альт), Є. Шпіцер (віолончель), з яким виконував квартетні твори В. А. Моцарта, Л. Бетховена, П. Чайковського, О. Бородіна, М. Скорика та інших.

Поряд з виконавською діяльністю О. Вайсфельд активно займається педагогічною і науковою роботою, надаючи постійну методичну допомогу музичним училищам та школам області. Він автор 14 наукових робіт. Надзвичайно актуальні його методичні розробки та

статті, зокрема: «Вібрація на скрипці та способи її розвитку», «Сучасні погляди на розвиток техніки лівої руки скрипаля», «Музичні здібності та їх розвиток», «Сучасний скрипковий концерт» та багато інших.

Важливу роль в творчому портреті О. Вайсфельда як музиканта-педагога відігравала його висока інтелігентність. Її органічне поєднання з переконливим професіоналізмом, об'єктивною вимогливістю і почуттям міри у взаємовідносинах зі студентами і колегами справляло глибоке враження.

Серед найважливіших педагогічних принципів О. Вайсфельда можна назвати такі:

1. Формування творчого розуміння логічного фразування та його штрихового і аплікатурного забезпечення.

2. Розвиток індивідуального підходу до формування технологічних і творчих можливостей виконавця.

3. Активізація півтонового інтонування.

4. Систематичне та послідовне вирішення технічних завдань в етюдах і гамах.

5. Формування вміння передавати вібрато від однієї ноти до іншої під час рівномірної артикуляції кожного пальця.

6. Активізація виразових можливостей лівої руки скрипаля, свобода і незалежність її рухів та максимальне озвучення усіх нот під час виконання технічно складного місця.

7. Формування та розвиток сценічної витримки під час концертного виконання.

За більш як 40 років своєї плідної педагогічної діяльності підготував понад 100 випускників, які успішно працюють у різних музичних закладах: академіях, училищах та коледжах, спеціалізованих музичних школах та філармоніях, оперних театрах не тільки в Україні, а й за її межами: у Польщі, Словаччині, Угорщині, Німеччині, Мексиці, США та інших. Його вихованець Юрій Корчинський у 1975 р. став Лауреатом I премії Міжнародного конкурсу імені Н. Паганіні.

Серед найбільш відомих його учнів та студентів Н. Пестер, С. Барам (Ізраїль), Л. Рахлін (Австралія), В. Коцюруба (США), Н. Костик (Словаччина), А. Тихий, В. Микитка, С. Студзинський (Німеччина), О. Мазепа, О. Тельвах (Польща), артист Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України Б. Криса, народна артистка України, художній керівник та концертмейстер академічного камерного оркестру Івано-Франківської обласної філармонії Н. Мандрика, заслужені артисти України В. Дуда (концертмейстер камерного оркестру «Віртуози Львова» Львівської національної

філармонії) та Л. Стичук (художній керівник камерного оркестру Сумської обласної філармонії), заслужений діяч мистецтв України, професор Ю. Соколовський, професори В. Лапсюк та Т. Шуп'яна, викладачі ЛССМШІ імені С. Крушельницької О. Цап, В. Шургот, артисти симфонічного оркестру Львівського національного театру опери та балету Львівської національної опери Ю. Войтинський, У. Смовж та багато інших.

Ірина ЧЕРНОВА-СТРОЙ *(Україна, Львів)*

АРТЕФАКТИ КАМЕРАЛІСТИКИ В МУЗИКОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ СТЕФАНІЇ ПАВЛИШИН

«Історичний розвиток камерного ансамблю триває від Ренесансу до сучасності... Повернення до диференціації музичних і немузичних звуків – це умова збереження існування музики in ipso sensu»

С. Павлишин

Музика для камерно-інструментального ансамблю як об'єкт наукового пізнання, посідає вагоме місце у дослідженнях класика українського музикознавства професора Стефанії Павлишин. Насамперед зазначу найважливіше, а саме: С. Павлишин *впровадила* до дискурсу музичної україністики камерну творчість Чарлза Айвза та Арнольда Шенберга, а також *вперше проаналізувала* у своїх монографіях камерні жанри інструментальної музики Василя Барвінського, Стефанії Туркевич-Лукіянович, Мар'яна Кузана, Ігоря Соневицького та Валентина Сильвестрова. Показовими є не лише історичне значення цих праць, як аналітичних *першовідкриттів*, а й евристичність наукових міркувань професора С. Павлишин, чий творчий шлях консеквентно пов'язаний із Львівською консерваторією імені М. Лисенка.

Генеральний вектор у царині відкриттів окреслила творчість Чарльза Айвза – американського генія-маверіка (відлюдника), новатора і творця модерного стилю американської музики XX ст. Цікаво, що монографія С. Павлишин про творчість Ч. Айвза побачила світ у двох різних видавництвах («Советская музыка», 1971, та «Музична

Україна», 1973), у той час, коли вже сам факт зацікавлення американською музикою був неймовірним. Отже «прорив» до творчої особистості Айвза, одного, на думку дослідниці, із найдемократичніших композиторів, засвідчував незламну принциповість Стефанії Стефанівни. Твори Ч. Айвза для камерного інструментального ансамблю, як стверджує дослідниця, вражають стихійною безпосередністю і щирістю вираження думки, дотепністю та, водночас, філософським дуалізмом.

С. Павлишин концентрує увагу на новаторських рисах музичної мови Айвза. Так, аналізуючи «Питання без відповіді» (1908), вона вказує на один із найхарактерніших прийомів Айвза – «поліфонічне протиставлення цілих груп, пластів, що особливо чітко спостерігається у його камерних партитурах» [1, с. 60]. З граничною точністю композитор позначає виконавські деталі, що стосуються як передачі змісту, так і акустичного, фонічного боку. «*Передостаннє питання, це накладення на ті ж спокійно витримані струнні найбільш різкого лінеарного скупчення в дерева усіх елементів темпу (presto), динаміки (ffff con fuoco), і акцентованої спадаючої послідовності паралельними квартами на відстані малої секунди (g, as, c, des), з несподіваним стрибком вгору на «b» третьої октави. Останнє «питання» звучить на pp – без відповіді»* [1, с. 50].

Захоплення музичної громадськості привернули перші в Україні монографії, присвячені творчості Валентина Сильвестрова (1989) та Василя Барвінського (1990) – композиторів найбільш співзвучних духовному світу С. Павлишин. Барвінський – «композитор камерного спрямування, лірик за своєю натурою» – надзвичайно збагатив український камерний репертуар, а за художньою цінністю він є унікальним в українській музиці взагалі» [2, с. 34], – стверджує дослідниця. «До найвищих досягнень Барвінського в інструментально-ансамблевій і взагалі в усій його творчості належить фортепіанний Секстет до мінор, написаний у Празі в 1914–1915 роках... Справді, Секстет для двох скрипок, альта, віолончелі, контрабаса і фортепіано з успіхом виконувався у багатьох концертах, поповнивши невеликий на той час український репертуар у цьому жанрі» [2, с. 35].

Аналізуючи музику для камерного ансамбля В. Сильвестрова, С. Павлишин вважає, що хоч ці твори і менші за обсягом, проте втілюють «такі ж глибокі проблеми, як симфонічні, і є показовими для творчого шляху композитора». Так, наприклад, «Драма» (1970–1971) є «багатоаспектною композицією, сама назва якої порушує проблему існування культури, мистецтва в нашу епоху. Під цією філо-

софською оболонкою виявляється ... схвильованість композитора безповоротним відходом від прекрасного, в тому числі від музики» [3, с. 38]. Звичайно з часом з'являються нові дослідження музикознавців, присвячені творчості В. Барвінського та В. Сильвестрова, однак, перші розвідки професора С. Павлишин зберігають, на моє переконання, незрівнянну цінність, точність, лаконізм та цілісність викладу.

В інструментальній творчості «українського француза» Мар'яна Кузана – композитора сильної індивідуальності, раціонального конструктивіста, найбільше місце посідають камерні цикли для різних інструментальних ансамблів, кожен з яких є «неповторним завдяки сміливій невизначеності поєднань різнорідних тембрів» [4, с. 75], – пише С. Павлишин у книжці «Композитор Мар'ян Кузан» (1993). Авторка з віртуозним смаком аналізує музику камерних ансамблів «Музей БІОТ» для камерного ансамблю, «Хроніки» 1, 2, 3, 4 для струнного квінтету, «Гетсемані» для мідних (3 труби, 4 валторни, 3 тромбони, 1 туба) і ударних, «Дереворіз вівця» для флейти, скрипки, альта і ударних, «Хроніка» 5 для струнного тріо, Септет «Сім дверей невідомого» для флейти, скрипки, віолончелі, альтового саксофону, валторни, фортепіано на 4 руки та ін. творів, в яких «*тембровою палітрою композитор користується майстерно, винахідливо, але тільки для здійснення внутрішнього задуму*» [4, с. 130].

Аналізуючи чотири твори для камерних ансамблів Ігоря Соневицького, дослідниця зазначає, що в камерному жанрі композитор почав писати від 70-х років, отже, вже як зрілий автор. Певним чином ці твори, зокрема «Мініатури I» для флейти, гобою, ударних і фортепіано є відбитком панівної тоді в музиці мінімалістичної тенденції. Але у Соневицького вони не є ані спеціальним відступом від романтичного стилю, ані випробуванням найновіших технік письма. Натомість у них виявлене своєрідне трактування камерного жанру. У шести мініатурних частинах і фіналі щораз виразнішою стає провідна роль мелодичного фактору [5, с. 70].

Камерно-інструментальна музика стає однією з провідних тем ґрунтовної (480 с.) монографії «Арнольд Шенберг» (2001), екземпляр якої зберігається у Відні, в музеї композитора. Симптоматично, що прелюдією творчого шляху Шенберга був Струнний квартет D-dur (1897), а першим зрілим твором – Секстет «Просвітлена ніч», op. 4 (1899), написаний за поемою Р. Демеля «Жінка і світ». Як зазначає С. Павлишин, «*композитор майстерно володіє камерним ансамблем, у кульмінаціях наближуючи його за насиченістю до*

оркестра. Серед вирізняючих вже індивідуальних шенбергівських рис слід відмітити схильність до поліфонії... Можна відзначити також запозичену Шенбергом від Брамса техніку тематичної експозиції – поступового становлення теми, проростання її у надрах попередньої теми при поступовому відмиранні останньої (таким прикладом у «Просвітленій ночі» є виникнення другого мотиву вступу з першого, пісенного» [6, с. 94–95].

Шість камерних ансамблів, написаних по-новому, «післяшенбергівською» мовою аналізує С. Павлишин у книжці «Перша українська композиторка Стефанія Павлишин-Лісовська-Лукіянович» (2004). Мініатюрне, 13-хвилинне струнне Тріо належить до кращих творів композиторки, який повинен зайняти, на думку С. Павлишин, постійне місце у виконавському репертуарі. «Миттєвість, ламкість цієї партитури залишає враження краси і ніжності. Виникаючі у розвитку альтеровані спрівзвуччя, цілотоновість, що викликає тритони, є органічним елементом цього витонченого і дуже ліричного твору» [7].

Очевидно, простір Тез унеможливлює докладне висвітлення важливої теми, втім, як розуміємо, в осмисленні історії створення камерно-інструментальної музики, аналізі її жанрово-стильових рис музикознавчі праці професора Стефанії Павлишин є невичерпним джерелом пізнання.

Література

1. Павлишин С. Чарлз Айвз. Київ : Музична Україна, 1973. 77 с.
2. Павлишин С. Василь Барвінський. Київ : Музична Україна, 1990. 88 с.
3. Павлишин С. Валентин Сильвестров. Київ : Музична Україна, 1989. 88 с.
4. Павлишин С. Композитор Мар’ян Кузан. Львів, 1993. 136 с.
5. Павлишин С. Ігор Соневицький. Львів, 1995. 100 с.
6. Павлишин С. Арнольд Шенберг. Москва : Композитор, 2001. 480 с.
7. Павлишин С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісович-Лукіянович. Львів : БАК, 2004. 158 с.

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ: ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА ТА ПЕДАГОГІКИ

Олена ПИЛАТЮК *(Україна, Львів)*

ЗНАЧЕННЯ КРЕАТИВНОЇ САМОАКТУАЛІЗАЦІЇ В ДІЯЛЬНОСТІ МУЗИКАНТІВ-ВИКОНАВЦІВ

Будь-які процеси, пов'язані з підготовкою твору до сценічної репрезентації – чи то формування попередньої образно-емоційної установки на різних рівнях, і контакт (чи точніше – готовність встановити той чи інший тип контакту) з публікою, і особливості кореляції, і ряд інших спостережених вище соціо-естетичних та гносеологічних засад першовиконання реалізуються тільки виключно на індивідуальному рівні, з максимальним «включенням» особистого досвіду, структури особистості, набутого виховання – як загальнолюдського, етичного, так і професійного, рівня культури і ерудиції, сприйняття і переосмислення традицій національної і регіональної культури, історичного етапу, на якому відбувається першовиконання і т.д. Коли взяти до уваги поетичну метафору про «іскру Божу» у кожному справжньому митцеві, то справедливим буде підкреслити, що будь-яка узагальнююча модель мистецьких феноменів тільки тоді набуває сенсу, коли проектується на конкретні явища і дозволяє глибше збагнути результати творчого процесу. Цілком слушним є спостереження вченого: «Скільки б ми не пізнавали людину та її творчу діяльність, в ній завжди залишається те, про що ми не відаємо… Людина принципово не вичерпується жодною конкретною моделлю, хоч ніяких радикальних перешкод її моделювання немає» [цит. за: Кримський С. Б.].

Тому не менш цікавим, ніж перспективний і достатньо «модний» нині аспект дослідження впливу музики на психіку слухача, тобто чистого реципієнта, висвітлення психоемоційних чинників того чи іншого виду музичного мистецтва в суспільно-етичному аспекті, видається виявлення особливостей впливу музики на самого виконавця у різних аспектах його становлення – поза суто дидактичним ракурсом впливу звукового мистецтва, пізнання повноцінного вияву її сутності з позицій деяких сучасних психологічних концепцій, зокрема і в такий відповідальний момент як підготовка твору до виконання – як композитором-творцем, так і інтерпретатором. «Зв'язок між індивідом, що несе видовий досвід людства

(досвід біогенезу, антропогенезу та індивідуального онтогенетичного розвитку людини), особистістю, яка долучається до різних картин світу і випробує типові форми поведінки у соціогенезі як історії людства, та індивідуальністю, що будує себе і світ у персоногенезі як життєвому шляху людини, передається формулою: «Індивідом народжуються. Особистістю стають. Індивідуальність обстоюють» [цит. за: Асмолов А.].

Коли ж брати до уваги суто особистісні риси спільності, то всі по-справжньому творчо і талановиті митці вирізняються ще й такою спільною ознакою, як ***самоактуалізація***. Концепцію самоактуалізації опрацював американський вчений Абрагам Маслоу, вона достатньо поширена і традиційна в західній психології і видається найбільш слушною для пошуку спільного знаменника у поданому дослідженні.

У людей, чия психограма не позначена яскравими проявами самоактуалізації, процес підготовки твору до виконання, безперечно, буде відрізнятись рядом інших характеристик їх психологічного стану і професійного підходу до цього процесу. Цей тип виконання вимагав би інших ключових понять і спеціального розгляду. У такому випадку йдеться про особистості, які цілком позбавлені у творчому процесі і оцінці результатів своєї творчості стримуючих їх розвиток комплексів, розвивались протягом тривалого часу вельми інтенсивно, здатні гнучко коригувати свої художні пріоритети і трансформувати усталені попередньо засади творчого мислення відповідно до нових соціо-історичних реалій та пов’язаних з ними естетичних пріоритетів, а також чітко уявляються собі кінцеві альтруїстичні цілі своєї професійної діяльності.

Адже «самоактуалізовані люди, без єдиного винятку, захоплені справою, яка виходить за межі їхніх матеріальних буденних інтересів, у щось, що потребує поза їх щоденним буттям» [1, с. 43].

Якщо простежити основні характеристики самоактуалізованої особистості, то визнані і наділені яскравим індивідуальним стилем виконавці достатньо володіють ними, проявляючи при цьому індивідуальну диференційовану структуру самоактуалізації.

Маслоу називає провідні характеристики самоактуалізованих людей.

У результаті Маслоу робить дуже важливий узагальнюючий висновок, який торкається будь-якого виду діяльності людини, проте особливо істотний для творчої праці, тим більше – для створення нової художньої цілості, чи в продуктивному, чи в репродуктивному (інтерпретаційному) варіанті: «Самоактуалізація – це не відсутність

проблем, а рух від швидкоплинних і нереальних проблем до проблем реальних» [3, с. 115].

Отже, врешті-решт, самоактуалізованість, за теорією Маслоу, передбачає «безперервну актуалізацію потенціалів, здібностей і талантів, як виконання місії». І немовби підсумовуючи спостереження над величезними потенційними креативними можливостями самоактуалізованої людини, авторитетно стверджує: «Майбутнє людини знаходиться у ній самій, і воно у кожний конкретний момент динамічно активне» [4, с. 20].

Звичайно, деякі ознаки є настільки самоочевидними для вказаної категорії людей, що спеціально наголошувати їх щоразу немає потреби. Так, наприклад, у кожної – без винятку! – самоактуалізованої особи розрізнення засобів і цілей, добра і зла при всіх випробуваннях чи спокусах стоятиме на першому місці. Так само для людей, всеціло відданих своїй творчій професії, категорія «самоактуалізованої творчості» є само собою зрозумілою і наявною у будь-якій їх професійній дії. На думку того ж Маслоу, (який висловлює її щодо науковців, проте вона ще відповідніша для творчих особистостей), «що є справді необхідним для тривалої успішної діяльності в науці – це пристрасть, зачарованість, одержимість. Плідний науковець розповідає про свою «проблему» приблизно так само, як про кохану жінку. Ця проблема стає для нього метою, а не засобом досягнення інших цілей. Підносячись над усім, що відволікає від праці, неначе гублячись у ній, він насправді виявляє свою цілісність. Увесь його інтелект підпорядковано одній меті, якій він цілком відданий» [5, с.184]. Водночас творча робота ніким з них не мислиться як «чиста пристрасть»: цілеспрямованість праці передбачає величезну напругу всіх життєвих сил: «Ми повинні здобувати художні твори важкою працею, як робітники в шахтах, а не намагатись зривати їх, як польові квіти», – зауважував М. Метнер [6, с. 11].

Прояв творчої особистості в соціумі дає змогу доволі послідовно і переконливо спостерегти спрямування і цілі її художньої діяльності.

На цій основі і було здійснене узагальнене визначення деяких пріоритетних ознак у системі самоактуалізації митців-інтепретаторів, які вважаємо дуже суттєвими у глибшому і переконливішому моделюванні їх світоглядної позиції, зокрема і відносно виконавського процесу.

Література

1. Maslow A. The father reaches of human nature. New York: Viking, 1971.

2. Maslow A. Motivation and personality. New York: Harper and Row, 1970.
3. Maslow A. Toward a psychology of being, 2d ed. New York: Van Nostrand, 1968.
4. Маслоу А. Мотивация и личность: Пер. с англ. СПб: Евразия, 1999.
5. Гуманістична психологія. Гуманістичні підходи в західній психології XX ст. Т. 1. К.: Пульсар, 2001.
6. Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора. М.: Музыка, 1963.

Анастасія КРАВЧЕНКО *(Україна, Київ)*

РОЛЬ АВТОРИТЕТУ МИСТЕЦЬКОЇ ПОСТАТІ У ДІАЛОГОВИХ ВИМІРАХ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО ТВОРЕННЯ

(на матеріалах камерної музики)

Нині акумульовані минулими поколіннями ресурси надають митцям нечувану свободу вибору та можливість на власний розсуд «маніпулювати» різними стилями, техніками, прийомами, ідеями, своїм та чужим музичним матеріалом. Практично кожен музичний текст стає місцем перетину інших текстів у вертикальних (горизонтальних) інтертекстуальних (автоінтертекстуальних) проекціях, що вкупі складають поліперспективну композиційну цілісність сучасних камерно-інструментальних творів.

Прагнучи створити власну художньо-мистецьку реальність, композитори прямо чи приховано вдаються до полістилістичної «*гри»,* яка розгортається у декількох концептуальних, проблемно-тематичних площинах.

По-перше, це гра стильових «*перевтілень»* або зіставлень, коли постмодерний автор імітує, немовби «*приміряє»* іншу манеру музичного висловлювання, «*одягається»* у стильові «*маски»*-образи звукового світу попередніх епох. По-друге, це можна витлумачити як засіб відсторонення або «*втечі»* самого митця від неоднозначних, іноді трагічних реалій нинішнього часу, а отже сприйняти як свідчення т.зв. «спокуси ностальгією» (С. Московічі) – суму за оспіваною гармонією і красою минувшини. По-третє, це можна розцінити також як погляд сучасної людини на давню історію, культуру і мистецтво, відображений крізь абстракції музично-стильової палітри. По-четверте, за допомоги складання колажу різностильових уривків нерідко композитори намагаються створити картину не ми-

нулого, а сьогоднішнього світу – нескінченно різноманітного, мультикультурного, багатомовного, полімодального, яскравого і суперечливого, тобто такого, що охоплює всі альтернативні течії, напрямки, стилі, погляди та естетичні смаки разом.

Прямуючи до втілення своїх ідейно-образних концепцій, митці не тільки користуються семіотичними можливостями стильового «словника», накопиченого попередніми культурно-історичними епохами, але й повсякчас доєднують до свого авторського матеріалу «чужі голоси».

У цьому контексті осмислення специфіки функціонування явища інтертекстуальності загострює дослідницьку увагу на феномені семіологічного віддзеркалення в музичних композиціях як загальностильового, так і чужого авторського досвіду. Це значно поглиблює розуміння діалогічності явища інтертекстуальності у всій багатоаспектності його проявів, оскільки, включаючи в музичні композиції інтертекстуальний компонент, композитор певним чином моделює, «*породжує*» не тільки діалог епох, світів, жанрових систем, стильових і стилістичних шарів, але, передусім, діалог музичних текстів та мистецьких персоналій.

За результатами дослідження процесів художньо-організаційного плану, зокрема, творчих мотивацій звернення композиторів до інтертекстуальної стратегії, можна вказати на той факт, що часто інша творча індивідуальність з її колом ідей, втілених у музично-мисленнєвих формулах, ідентифікується як значуща постать (в культурно-мистецькому і духовно-світоглядному сенсі) для певного композитора. Тоді виникає ситуація, коли авторитет творчої волі однієї особистості передує ідейному задуму музичного твору іншої.

Наочно це можна спостерігати на прикладах численних музичних посвят, т.зв. творів-*memory*, які нерідко пишуться до ювілейних дат народження або роковин смерті. Вони є своєрідними музичними портретами або епітафіями видатним постатям і часу, що пішов разом з ними. Таким чином, своя оригінальна авторська музика стає немовби коментарем до чужої творчості, зв'язок із якою підкреслюється інтертекстуальним шляхом (наприклад, Валентин Сильвестров, «*2.06.1810… до дня народження R. A. Sch.*» для віолончельного дуету (2004); Олександр Левкович, музичний портрет «*Посвята Станковичу*» для струнних (2005), де використовуються алюзії на мотиви Камерної симфонії № 4 Є. Станковича).

В інших випадках включення елементів цитатного, алюзійного характеру може слугувати композиторам за коментар, але вже до своєї думки. Тоді ціннісне музичне висловлювання іншого автора

надає вагому підтримку або доповнення власним міркуванням (Юрій Іщенко, Одинадцятий квартет (2002), цитата теми «*Розіпни його»* зі «*Страстей за Матвієм»* Й. С. Баха).

Ефект примноження сенсів набуває ще більшого посилення у ході оперування декількома текстуальними джерелами одночасно, що може увиразнювати бажання композитора створити простір перехресної взаємодії, зближення або віддалення варіантних поглядів представників різних культурно-історичних епох. Процес дешифрування цих зв'язків стає складовою інтертекстуальної гри, коли прямі, самодостатні цитати чергуються з завуальованими, та ще безліч алюзійних «*натяків»* і ремінісцентних мікронюансів ховаються у багатошаровій фактурі, підголосках, контрапунктах (Мирослав Скорик, Скрипкова соната № 2 (1991), лейт-образи з «*Місячної сонати»* Л. Бетховена, Сонати для скрипки і фортепіано *G-dur* М. Равеля та балету «*Петрушка»* І. Стравінського)

Водночас інтертекстуальна поетика творчої свідомості стимулює появу й антитетичних версій зіткнення свого і чужого висловлювання, конфліктного протиставлення культурно-мистецьких дискурсів. Залежно від концепції твору, компонування несумісних, іноді абсурдних поєднань спрямоване на породження відчуття «*кенозису».* У музикознавчому сенсі інтерпретації цього поняття, – навмисного пониження стильового статусу, знецінення первинного ідейного значення і, навіть, знеособлення використаних цитат. Так при допомозі прийомів інтертекстуальності виникають пародійні, саркастичні, іронічні, гротескові ефекти в музиці (Сергій Зажитько. «Нестор Батюк» – «*монолог з пританцьовуванням»* для читця, бубна, скрипки, баяна, мандоліни, тромбона, епізодичного баритона та інших звуків, 2000).

Насамкінець зазначимо, що на межі XX–XXI століть інтертекстуальність творчого мислення утримує позиції однієї з ключових авторських стратегій структурно-смислового моделювання художньої цілісності ансамблевих творів. У добу техніко-композиційних новацій використання семіотичного та смислотворчого потенціалу музичної інтертекстуальності веде не тільки до різнобарв'я палітри стильових та міжтекстових сполучень, а й активізує слухову пам'ять, вкорінюючи в конотації сучасних музичних композицій та естетичну свідомість їх інтерпретаторів і реципієнтів зв'язок із текстами і творчими постатями минулого, тобто, культурними традиціями, що має непересічне стабілізуюче значення для жанрово-стильової системи камерно-інструментального мистецтва в цілому.

Оксана АНДРЕЙКО *(Україна, Львів)*

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО ЯК ЕСТЕТИЧНИЙ ФЕНОМЕН

Незважаючи на те, що специфіка камерно-інструментального виконавства протягом тривалого часу є предметом досліджень багатьох музикантів-науковців, залишається ряд важливих проблем, що потребують подальшого дослідження. Зокрема, недостатньо опрацьовано широковживана теза про виконавство як різновид творчості. Не з'ясована структура такої творчості, не виявлені її межі, неоднозначним є підхід до трактування поняття «музичний текст» у зв'язку з історичним сучасним контекстом. Не визначеними залишаються головні питання – які чинники формують внутрішній «світ» виконавця-камераліста і розвивають його виконавські персональні особливості.

Оскільки найважливішою в процесі діяльності ансамблевого музикування є робота над музичним текстом, видається необхідним з'ясувати естетичну сутність цього виду виконавської творчості .

На думку В. В. Григор'єва, музичний твір є специфічним перцептивним парадоксом: сам звуковий матеріал є швидше збудником, а не прямим носієм ідейно-естетичного пласта, художньої інформації – він виступає їх стимулятором більше, ніж безпосереднім ретранслятором. Перцепція (пізнання) відбувається виключно на тлі культури з її безпосереднім включенням у змістовну сторону цього процесу в цілому. Тут необхідно розрізняти дві сторони: культуру інтерпретатора і культуру слухача, тобто, з одного боку, спеціально організовану виконавську інтерпретацію, спрямовану на слухача, враховуючи його особливості та можливості; з другого – сприйняття конкретно-історичного слухача, що фокусує соціально-культурні процеси, в які він включений.

На тлі культурологічного процесу розвитку музичної діяльності камерно-інструментальна виконавська творчість стає своєрідним «перетворювачем» авторського нотного тексту в матеріальний (потенційний) носій змістів – звучання інструменту. Оскільки нотний запис і його втілення постають як буття двоякого виду, необхідне своєрідне «перекодування» одного типу інформаційного поля в інше, що доступне процесу живого сприйняття, і яке діє на суб'єкт, спонукаючи його до активної, соціально спрямованої дії на перетворення себе і світу. Ґрунтуючись на цій думці, В. Григор'єв у роботі над музичним твором рекомендує ставити майбутнього музи-

канта в позицію активного слухача, що реально сприймає власну інтерпретацію музики, рекомендуючи з цією метою використовувати засоби звукозапису, чим широко користуються видатні музиканти.

Однак, для з'ясування розвитку виконавської культури важливим є визначення семантичної структури тексту, яка складається з трьох пластів: власне текст, віддзеркалений в авторському записі та в історично сформованих виконавських традиціях, а також «підтекст» і «надтекст» – структури, в які «занурені» нотний і звуковий тексти. Таким чином, основне завдання виконавця-камераліста полягає у виявленні саме підтекстових і надтекстових структур через творче перетворення – розкриття, а не «розшифрування» нотного тексту. В контексті цього дискурсу варті уваги вислови Д. Ф. Ойстраха, який говорив студентам у класі, що текст не повинен маскувати підтекст. Водночас, застерігаючи від зайвого суб'єктивізму у виконавстві, він вважав, що не треба занадто коментувати музику.

Таким чином, виникає потреба визначити взаємозв'язок виконавця з музичним текстом, виявити найважливіші риси цього процесу, що в засаді своїй залежать від позиції виконавця щодо задуму композитора. ***Текст*** можна розуміти вузько – тільки як нотний запис твору, опублікований автором. В ширшому розумінні текст включає чернетки і варіанти написання твору, вислови композитора про його задуми і т.д. Ще ширше в таке поняття входить художня концепція твору в цілому, включаючи контексти історичні, художні, соціальні. Необхідною властивістю музичного тексту визначається також і його художня логіка, без якої неможливе правдиве прочитання твору.

У поняття ***«підтекст»*** включається насамперед сфера концентрації різноманітних життєвих вражень, особистого досвіду виконавця, а також структури спрямованості виконавця на слухача, що активізує в нього відповідне коло асоціацій. Засадничими в процесі розуміння підтексту стають, очевидно, логічні зв'язки самого «втягнутого» композитором у твір життєвого матеріалу, і його художньо-образний задум.

У розумінні структури ***«надтексту»*** концентруються логічні рівні вищих рівнів людського мислення. Це метарівень, де фокусуються світовідношення композитора і виконавця, зіставляються їх світоглядні позиції. До цієї структури музичного тексту відносяться ідейно-естетичні передумови, художні концепції розуміння світу виконавцем та композитором, соціальні зв'язки твору, всі сторони співвіднесення ідеологічного і художнього, які як вузловими у вияс-

ненні соціальної природи музики, мають методологічне значення для розуміння сутності всього музично-історичного процесу.

У зв'язку з цим постає питання, чому у записах музичний твір постає як живий організм, який не завжди піддається занадто вільній «інтерпретації». Це спонукає до висновку, що виконавська творчість вираження музичного тексту повинна бути детермінована насамперед визначенням автентичного поля змісту твору і його художнього-змістовного навантаження. Однак, коли розглядати власне авторський нотний текст, то *по-перше,* він не зажди повний, особливо в докласичній музиці. Тоді композитори не лише не розшифровували мелізматики і цифрованого басу, але інколи і партія солюючого інструменту подавалася в скороченому записі, як наприклад, в скрипкових сонатах А. Кореллі, Г. Генделя. В іншому, але подібному становищі перебуває сучасний виконавець в інтерпретаціях творів XX століття, що включають елементи алеаторики. Їх розшифрування вимагають від виконавця поєднання певних навичок і творчої фантазії. Відповідно, і в такому випадку текст не ідентичний звуковому результату. *По-друге*, нотний текст не все фіксує, а тільки натякає на необхідне «наповнення», наче «скелетом», на який нашаровується жива звукова тканина, що народжується під пальцями і смичком виконавця. Тут необхідно назвати звукову та інтонаційну виразність (мікровідтінки), різноманітні прийоми зв'язування звуків (портаменто, артикуляційні нюанси), вільне володіння художнім ритмом, темпові градації і багато інших виконавських засобів із арсеналу виконавця. *По-третє,* не все те, що зафіксоване у музичному тексті і виконане, адекватно сприймається слухачем без необхідного трактування виконавцем. Прикладом може бути сприйняття поліфонічних творів, або ж показ конструктивних елементів «серії» у додекафонії, які без інтерпретаторської логічної вибудови втрачають змістовність.

Підсумовуючи викладене у працях науковців, нотний текст можна визначити як певний еталонний, узагальнений план, своєрідну модель, що розкривається в спектрі різноманітних трактувань і розрахований на творчість виконавця. Однак, таке творче трактування, яке не порушує, а навпаки, розкриває задум композитора, може здійснюватись лише за умови ставлення до музичного твору не тільки як до тексту, а як до художньої системи, що розвивається в певному історичному часі і збагачується (змістовно видозмінюється) через індивідуально-творче тлумачення виконавцем. Таке трактування сутності музичного твору науковцями спонукає до визначення його в контексті музично-виконавської культурології як культурного явища

цілісного синтезу – композитора, виконавця, соціального середовища. Саме останній компонент, як соціальний чинник, вимагає від композитора та виконавця ретрансляції його в музичний текст, і, тим самим, трансформує його у естетичний феномен композиторської та виконавської культури на рівні їхньої особистісно-психологічної культури, яка і зумовлює перебіг всього музично-виконавського процесу.

Ставлення до музичного твору як до художньої системи, що розвивається в історичному часі та у творчому контексті виконавської інтерпретації, у свою чергу, виявляє дві контекстні сфери: контекст, в якому він був створений, і контекст, в якому він виконується.

У першому випадку контекст можна розглядати як «поле задуму», в якому народжувався твір. Воно завжди набагато ширше, ніж сам твір. Так, С. В. Рахманінов стверджував, що порівняно з виконавцем, композитор володіє глибшим даром уявлення, оскільки він повинен уявляти з такою силою, щоб у його свідомості виникла чітка картина майбутнього твору, перш ніж написана хоча б одна нота. Його завершений твір є спробою втілити в музиці саму суть картини. З цього випливає, що коли композитор інтерпретує свій твір, ця картина ясно вимальовується в його свідомості, тоді як будь-який музикант, який виконує чужі твори, може уявляти зовсім іншу картину. Тут цікавим є композиторське зіставлення «суті картини» як закінченого твору, і всієї картини як необхідного компонента інтерпретації.

Співвідношення задуму композитора і завершеного, зафіксованого в нотному тексті твору можна виявити при аналізі авторського виконання, а також шляхом вивчення ескізів, фрагментів, варіантів (якщо вони існують), висловлювань композитора, що допомагає створити ту «загальну картину», про яку говорив С. Рахманінов.

У ширшому розумінні контекстної структури твору виявляються його зв’язки з іншими творами, які створені перед, або після нього. У цьому дискурсі творчість будь-якого композитора представляє собою якби циклічний, взаємопов’язаний процес, своєрідну багаточастинну сюїту. Так, С. Прокофьєв говорив, що його Перша соната для скрипки та фортепіано наскрізь просякнута музикою до кінофільму «Олександр Невський». Не знаючи цього, можна багато пропустити в процесі інтерпретації цього твору.

Найбільш широким полем контекстної структури музичного твору є стиль епохи, її ідеали, світогляди, традиції, способи спілкування музиканта зі слухачем, тобто культура часу створення твору в цілому.

Таким чином, утворюється концентрична структура, в середині якої знаходиться текст твору, а навколо нього функціональними колами розтікаються «підтекстові» і «надтекстові» зв'язки – і широке «поле культури», в якому існував композитор разом зі своїм твором. Природно, що відтворити всі ці контекстні історичні зв'язки не під силу виконавцю. На думку дослідників завдання виконавця полягає в тому, щоб показати слухачеві віхи цього поля, завдяки активізації необхідного кола асоціацій передати відчуття найоб'ємніших зв'язків та відношень, що визначають закономірне протікання історичного процесу розвитку культури. Очевидно, що таке широке розуміння контексту написання твору ставить перед виконавцем багатопланові завдання естетико-стилістичного спрямування.

Контекст, в якому виконується музичний твір, є більш розімкнутим, ніж контекст самого твору. Тут можна визначити два системотвірні пласти. Один з них, в широкому розумінні, пов'язаний з культурою суспільства, в якому твір виконується. Другий – вужчий – пов'язаний з внутрішнім світом самого виконавця та слухача. Очевидно, що твори минулих часів та епох, які виконуються в умовах сучасної культури, відчувають на собі вплив останнього. Досвід сприйняття сучасної музики, без сумніву, відбивається не лише на психологічній установці виконавця, а й на всіх змістовних структурах твору. Це вимагає методологічного переосмислення навчального процесу з метою розвитку у майбутніх виконавців умінь заглиблення в підтекст та надтекст музичного твору .

У цьому зв'зку важливого значення в процесі з'ясування взаємозв'язків композитора і виконавця набуває процес визначення критеріїв композиторської і виконавської творчості.

Ставити питання про пріоритетність композиторської чи виконавської творчості вважається методологічно недоцільним, оскільки це є дві сторони одного процесу. Однак, різноманітні фази, рівні мистецтва повинні пов'язуватися єдиною ланкою творчості. Висока композиторська творчість повинна продовжуватися творчістю виконавця, а творчість слухача завершує весь цей процес, даючи йому вихід в соціальну практику. Без цього поєднання, без адекватності (але не ідентичності) творчості у всіх її ланках немає і не може бути цілісного процесу у виконавському мистецтві .

Отже, естетична сутність камерно-інструментального виконавства як історико-соціального та художньо-мистецького феномена пов'язується з формуванням музиканта-камераліста як виконавської особистості, що виступає ціннісним суб'єктом фахової культури, охарактеризованої динамічними ознаками вершинного розвитку –

наявністю особистісно-значущих орієнтирів, ціннісно-рефлексивної спрямованості, музично-виконавською творчістю, прагненням до естетико-комунікативного артистизму.

Література

1. Андрейко О. І. Виконавська культура скрипаля : теорія та методика формування : монографія. Львів : Галицька видавнича спілка, 2013. 298 с.
2. Бодина Е. А. Идеи музыкального образования: от Платона до Кабалевского : монография. Ч. 1. Москва, 2012. 198 с.
3. Григорьев В. Ю. Некоторые проблемы исполнительского искусства музыканта. *Вопросы исполнительского искусства*. М., 1978. С. 3–14.
4. Зязюн І. А., Сагач Г. М. Краса педагогічної дії : навч. посіб. Київ : Українсько-фінський інститут менеджменту та бізнесу, 1997. 302 с.
5. Кравець М. С. Культурологія : підручник. Львів : Новий Світ – 2000. 320 с. С. 2–11.
6. Падалка Г. М. Пріоритетні напрямки розвитку сучасної мистецької освіти. *Теорія і методика мистецької освіти* : зб. наук. пр. Національного пед. університету ім. М. П. Драгоманова. Вип. 1 (6). Київ, 2004. С. 15–20.
7. Рудницька О. П. Музика і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти : навч. посіб. Київ : ІЗМН, 1998. 248 с.
8. Філософія : навч. посіб. / за ред. І. Ф. Надольного. 7-ме вид. Київ : Вікар, 2008. 534 с.

Ольга ЗАВ'ЯЛОВА *(Україна, Суми)*

ЗНАКОВІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА: І. Ф. БЕЛЗА, Г. Г. ГЕССА ДЕ КАЛЬВЕ, М. П. ДИЛЕЦЬКИЙ, С. П. ЛЮДКЕВИЧ, Ю. В. МАЛИШЕВ, О. С. ОГОЛЕВИЦЬ, О. В. СОКОЛ

2019 рік багатий на пам'ятні дати визначних українських музикознавців: 115 років від дня народження І. Ф. Белзи, 235 років від дня народження Г. Г. Гесса де Кальве, 140 років від дня народження С. П. Людкевича, 95 років від дня народження Ю. В. Малишева, 135 років від дня народження О. С. Оголевця, 75 років від дня народження О. В. Сокола. Очолює цю «зіркову» плеяду автор Микола Дилецький, межі життя якого датуються близько 1630 – після 1681 року. Отже, правомірно констатувати 390 років від дня його народження.

Трактат «Граматика пінія мусікійського» Миколи Павловича Дилецького став першою вітчизняною музично-теоретичною працею, що значно вплинула на розвиток професійного музичного мистецтва слов'янських країн. Основний акцент у викладенні теоретичних основ композиції у «Граматиці» М. Дилецького зроблено на принципах хорового партесного концертування, драматургію якого автор пов'язував з відтворенням змісту літературного тексту. У праці М. Дилецького вперше в історії музики надано опис квінтового кола. Новації у роботі М. Дилецького містили і розділи, присвячені ладовому нахилу (мажор, мінор, перемінний лад) та мелодійній лінії, якій він надавав основоположного значення, на противагу техніки контрапункту в композиції європейських митців. Отже, своїм спрямуванням трактат М. Дилецького закладав основи вітчизняного теоретичного музикознавства.

Наступною за хронологією нинішніх ювілярів була праця Густава Густавовича Гесса де Кальве (1784–1838) «Теория музыки, или рассуждение о сём искусстве, заключающее в себе историю, цель, действие музыки, генерал-бас, правила сочинения (композиции), описание инструментов, разные роды музыки и всё, что относится к ней в подробности. Сочинено в России и для русских». З цієї назви зрозуміло, що, поряд з теорією, автор включив також історичні відомості. Двотомна праця містила всі можливі тогочасні знання про музику, а також певну характеристику тогочасної музичної культури. Вважається, що з появою цієї праці, виданої Харківським університетом у 1818 році, вперше відбулося «створення науки про музику, до того ж, не тільки на Україні, а мабуть, у всій Росії» [Миклашевський Й.М. Музична и театральна культура Харкова кінця XVIII – першої половини XIX ст., 1967, с. 51]. Отже, «Теорія» Г. Г. Гесса де Кальве закладала основи вітчизняного історичного музикознавства.

Неоціненний внесок в українське музичне мистецтво і науку за сторічний життєвий шлях зробив Станіслав Пилипович Людкевич (1879–1979). Паралельно з композиторською діяльністю митець весь час займався науковою працею, проявивши себе як музикознавець, етномузикознавець, фольклорист (та збирач фольклору), публіцист, критик. Дослідницький хист С. Людкевича найвизначніше реалізувався у двох напрямках: теорії музики (праці з сольфеджіо та гармонії) і фольклористиці. Це засвідчують такі видання, як «Загальні основи музики: (теорія музики)» (Коломия, 1921), «Матеріали до науки сольфеджіо та хорового співу» (1930), «Галицько-руські народні мелодії» (1906–1907, у 2-х т., понад 1500 західноукраїнських

народних пісень), збірник «200 українських народних пісень», статті, присвячені втіленню національного в музиці («Про національне в музиці», «Кілька поправок до так званого питання про український пісенний стиль») тощо. Крім того, він почав писати підручник з народної творчості та хрестоматію з історії гармонії.

До недавнього часу ім'я Олексія Степановича Оголевця (1894–1967) було майже невідомим навіть у вузькопрофесійних колах. Широко ерудована та вельми освічена людина (як і більшість представників його родини), О. Оголевець майже до 40 років реалізував себе у різних сферах життя. Тільки з 1933 року він повністю присвятив себе музичній науці, що в 1941 році увінчалось виданням фундаментальної праці «Основы гармонического языка». А після війни О. Оголевець організував кабінет-лабораторію тональних систем у Москві, де досліджував нові принципи темперації, розробляв ідеї та зразки клавішних інструментів 17- та 29-ступеневого строю. Результати були викладені у працях «Введение в современное музыкальное мышление», «Слово и музыка в вокально-драматических жанрах», «Вокальна драматургія Мусоргського» та ін. За думкою Г. Полянської, своїми здобутками О. Оголевець фактично «відкрив нову галузь науки – історико-теоретичне музикознавство» [https://poltava.to/news/38045/ Дата звернення: 01.11.2019].

Ігор Федорович Белза (1904–1994) – людина енциклопедичних знань, неперевершений знавець європейської культури і мистецтва, музикознавець, композитор, філолог-поліглот, історик. Ґрунтовні праці цього всесвітньо визнаного науковця з історії польської та чеської музики, монографії про видатних слов'янських композиторів О. Бородіна, Р. Глієра, А. Дворжака, В. Новака, М. Огінського, О. Скрябіна, К. Шимановського, Ф. Шопена та інш. донині не втратили актуальності. Комплексний, «міжпредметний» характер застосування І. Белзою ґрунтовних знань з літератури, історії, філософії, театру, образотворчого мистецтва відкрив нові шляхи історичного музикознавства, що реалізувалось у загальновідомих працях «Література романтизму та музика», «Шекспір та російська музика», «Е.-Т.-А. Гофман і романтичний синтез мистецтв», «Пушкін та Міцкевич в історії музичної культури», «Філософські витоки образного ладу «Прометея» О. М. Скрябіна».

Певним чином згаданий метод був продовжений у діяльності одного із найвідоміших українських музикознавців радянської доби Юлія Володимировича Малишева (1924–2006). Через перипетії долі він тільки від 1960-х років почав займатися музикознавством. У перше десятиліття з'явилися праці, що окреслювали напрямки науко-

вих пріоритетів дослідника («Украинская опера», 1965; «Романсы: очерки и заметки об украинской вокальной лирике», 1968; Ю.С. Мейтус: Очерк творчества», 1962; «Симфонічні фрески» Л. Грабовського», 1968, «Мысли вслух о предмете естетики, задачах эстетического воспитания»). Специфіка кандидатської дисертації Ю. Малишева «Принципы образного синтеза музыки и поэзии в современном романсе. Опыт анализа творчества Ю. Мейтуса» (1978) розгорталася в руслі «міжпредметних» досліджень, започаткованих І. Белзою.

Юлій Володимирович був палким популяризатором сучасної української музики (зокрема, на посаді редактора видавництва «Музична Україна» підписував до друку твори «заборонених» Л. Грабовського, В. Сильвестрова та ін.) На досягнення цієї мети була спрямована і його теорія «розуміння музики» різними слухацькими верствами, викладена в статті «Пролегомены к типологии слушательских групп» (1993).

Український музикознавець і композитор, доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України Олександр Вікторович Сокол (р.н. 1944) є автором понад 150 наукових праць і численних музичних композицій різних жанрів. Найвагоміші праці створені у галузі теоретичного музикознавства: «Типология простой, сложной и синтетической фактуры в произведениях Игоря Стравинского» (1977, кандидатська дисертація), «Інтонаційні вправи та імпровізація на заняттях по сольфеджіо» (методрозробка для ДМШ та музучилищ), «Структура музыкознания» (навчальний посібник, за який 1992 року одержав Диплом і другу премію Міністерства культури і мистецтв України), «Теория музыкальной артикуляции» (1996, монографія), «Стилистика музыкальной речи и терминологические ремарки» (1996, докторська дисертація), «Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль» (2007, монографія). Тематика багатьох інших розвідок зумовлена активною музично-громадською та адміністративною роботою («Проблеми становлення наукової еліти в галузі мистецтвознавства», 2000; «Одеській державній музичній академії імені А. В. Нежданової – 95», 2008; «Выдающийся певец, ректор Одесской консерватории Николай Огренич», 2009; «Одесская школа оперного искусства признана одной из лучних», 2010; «Победы и перспективы: в Одессе состоялся Первый международный конкурс вокалистов памяти А. В. Неждановой», 2011 та ін.).

Таким чином, діяльність зазначених вище митців на ниві української музичної науки охоплює всі етапи її розвитку: від витоків (М. Дилецький), періоду становлення (Г. Гесс де Кальве), XX століття

(С. Людкевич, О. Оголевець, І. Белза) й до сучасності (Ю. Малишев, О. Сокол). Спрямування їхніх теоретичних надбань визначило провідні вектори розвитку музикознавства в Україні. Але донині немає жодного дослідження з аналізом та історичною оцінкою музикознавчої спадщини цих науковців. Це творить перспективу для подальшого вивчення й узагальнення здобутків розвитку українського музикознавства в окремій праці.

Ольга ЩЕРБАКОВА, Юрій ЩЕРБАКОВ *(Україна, Одеса)*

ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-АНСАМБЛЕВЕ МИСЛЕННЯ МИКОЛИ МЕТНЕРА ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

До спільного кола видатних творців фортепіанної музики, що володіли умами своїх сучасників, відомий піаніст та педагог Генріх Нейгауз відносить ім'я Миколи Метнера. Незабаром будемо відзначати 140-річчя від дня народження видатного композитора. Поділяючи думку про досягнення М. Метнера в царині фортепіанної творчості, хочемо привернути увагу до його неоціненного внеску в розвиток камерно-інструментального ансамблю. Вивчення камерно-інструментальної спадщини, яку залишив визнаний у світі митець, доповнить нашу уяву про його багатий духовний доробок.

Очевидно, зацікавленість М. Метнера композицією творів для струнних інструментів з фортепіано виникла як безпосередній результат його власної біографії. Вже у шість років маленький Микола, завдяки брату Олександру, який вчився грі на скрипці, долучився до цього чарівного інструмента й опанував його на рівні фортепіано. Обидва юні скрипалі грали у дитячому струнному оркестрі А. Ерарського та музикували зі своїм двоюрідним братом Александром Гедіке.

Дослідження листування М. Метнера підтверджує творчий зв'язок між братами, завдяки якому композитор отримав творчий імпульс, спрямований на створення камерно-інструментальних творів. Вже перші твори, серед яких Фортепіанний квінтет, робота над яким розпочалася в 1903 році, та Соната для скрипки та фортепіано ор. 21 сі мінор, що створена в 1909-1910 роках, вражають зрілістю композиторського задуму та складністю технічних прийомів. «Не было у Метнера слабых ранних произведений – такое мастерство, что эти

сочинения могли быть написаны этим крупнейшим мастером и в пору куда более позднюю» [1, с. 16], – така думка відомого піаніста А. Гольденвейзера.

Потім були створені Канцони для скрипки та фортепіано ор. 43, Друга соната для скрипки та фортепіано ор. 44, написана у 1925-1926 роках. Масштабна, монументальна „Епічна соната" ор. 57 з'явилася на світ у 1938-1939 роках.

Розпочатий в 1903 році Фортепіанний квінтет (op. posth.) посідає окреме, виняткове місце серед усіх творів М. Метнера. Композитор розглядав його як своєрідний творчий підсумок, творчий заповіт. Адже робота над цим твором продовжувалася все життя (від 1903 до 1949 рр.).

Безперечно, що фортепіанне мислення як провідна риса творчого стилю М. Метнера відбилося в ансамблевій партитурі Квінтету своєю фактурною насиченістю, поліфонічною складністю, незвичайними гармоніями. Композитор добре розумів, що його твори для багатьох виконавців є дуже складними. Це стосується не лише технічних та рухових прийомів, а й образно-емоційної сфери. Тому дуже велику увагу автор поділяв детальним вказівкам, що ефективно допомагають виконавцям знайти кращий шлях для розуміння композиторського задуму. Про особливість метнерівського авторського запису нотного тексту Генріх Нейгауз писав*: «Не только вся агогика и динамика, лиги, акценты и т.д., и т.п., но и словесные обозначения… удивительно точно и верно характеризуют и поясняют смысл музыки и помогают ее исполнению»* [2, с. 262].

Численні авторські ремарки рівномірно поділені та зустрічаються в партії кожного інструмента фортепіанного квінтету. У партитурі можна чітко побачити в кожному голосі появу тематичного матеріалу, що позначений окремою спеціальною ремаркою для кожного інструмента. Вважаємо, що незвичайна інтенсивність авторських вказівок, редакторський стиль метнеровських опусів є надзвичайно важливими провідниками у світ його музики.

Вивчаючи музичну спадщину композитора, бачимо, що творчий доробок Миколи Метнера посідає гідне місце у камерному просторі, та що його творчий шлях завжди пролягав у напрямку камерної музики. Сергій Рахманінов стверджував, що творчість Метнера потребує найприскіпливішого вивчення та наполегливого розповсюдження. На його думку, М. Метнер належить до *«тех редких людей, – как музыкант и человек, – которые выигрывают тем более, чем ближе к ним подходишь. Удел немногих!»* [3, с. 134].

Література

1. Зетель И. Н. К. Метнер – пианист. Творчество, исполнительство, педагогика. М. : Музыка, 1981. 231 с.
2. Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М. : Сов. композитор, 1983. 526 с.
3. Рахманинов С. Письма. М. : Музгиз, 1955. 293 с.

Володимир СИВОХІП *(Україна, Львів)*

ФОРТЕПІАННА КАМЕРАЛІСТИКА ЗИНОВІЯ ЛИСЬКА (до 125-річчя знаного композитора)

До нового композиторського покоління галицьких мистців, яке прийшло в професійну музику вже після Станіслава Людкевича та раннього Василя Барвінського, представники якого збагатили українську музику на межі 20–30-х років XX століття, належав і один з її найяскравіших представників – композитор Зиновій Лисько (11.11.1895, с. Ракобовти, нині Буського р-ну Львів. обл. – 03.06.1969, Нью-Йорк). Активна творча діяльність цих композиторів, у більшості своїй – представників «празької школи», проходила під гаслом об'єднання, творення та популяризації професійної музичної культури, що привело до створення в 1934 році у Львові Союзу Українських Професійних Музик (СУПроМ). Здебільшого, саме представники цієї нової композиторської генерації стали «майстрами-інструменталістами, озброєними професійною освітою; вони без старого галицького дилетантизму спільно направляють свої зусилля на створення модерної української інструментальної музики» [1, с. 441].

Розглядаючи і вивчаючи об'ємну творчу спадщину Зиновія Лиська в новому соціокультурному просторі, варто дати належну оцінку саме його камерній творчості, представленій у творах для фортепіано, зокрема – і для молоді, які в 30–60-ті роки минулого століття були в активному вжитку. Ці твори, які писалися для учнів Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка та для Українського музичного інституту в Америці, а також сприяли збагаченню педагогічного репертуару, в якому поєднувалися нові риси традиційної національної та сучасної музичної мови. Саме п'єси для дитячого репертуару у фортепіанній спадщині З. Лиська посідають вагоме місце. У цьому контексті розглядаємо збірку дитячих п'єс З. Лиська «Фортепіянові мініятюри на українські народні теми», що вийшла друком в серії Українського педагогічного репертуару (Українське видавництво, Краків-Львів, 1944), та окремі п'єси, що ввійшли до зібрання «Форте-

піянові твори Українських Композиторів для молоді», виданого Українським Музичним Інститутом в Америці в 1969 р.

Нині маємо і найновіше видання збірки фортепіанних мініатюр на українські народні теми З. Лиська [2], до якої увійшли і п'єси, видані в 1944 р. на основі збірки «Мініятюри на українські народні теми» (1923–1933), а також нововіднайдені у фондах Львівської національної бібліотеки ім. В. Стефаника рукописи п'яти п'єс для фортепіано, об'єднані композитором в ор. № 5, що донедавна вважалися втраченими.

Отже, фортепіанні мініатюри З. Лиська – це цикл із десяти п'єс для фортепіано, які за ступенем складності розраховані на початкуючих піаністів. Ці п'єси демонструють різні підходи і різні типи опрацювання композитором фольклорного матеріалу, що надихалися різними взірцями у творчості українських та інших композиторів – від М. Лисенка до Б. Бартока.

Фортепіанні мініатюри Лиська – це, безперечно, цікавий взірець його роботи з фольклорним матеріалом. Не всі рівнозначні в мистецькому плані, ці п'єси показали нові виразові можливості, які може розкрити композитор у давній і новій українській пісні. У них поряд з найпростішими гармонізаціями часто трапляються взірці дисонуючого хроматичного переосмислення оригіналу (те саме можна сказати і про вокальні обробки народних пісень З. Лиська). Ці риси, а також динамічна, ритмізована фортепіанна фактура часто співзвучні творчим методам Бели Бартока. З. Лисько також експериментував з іншими типами музичного мислення, і в його музиці часто звучать незвичні, хроматизовані мелодії, складні гармонії – імпресіоністично-пишні й експресіоністично-виразові одночасно, складні модуляційні переходи, що подекуди межують з атональністю. Саме ці особливості творчості З. Лиська були причиною вважати його представником «модерного напряму в українській музиці» [3, с. 1299].

Дуже важливим є і педагогічний аспект (близький за спрямованістю до «Мікрокосмосу» Б. Бартока), спрямований на засвоєння молодими піаністами нових звучань. Як правило, нескладна формальна будова п'єс (період, проста дво- і тричастинна форми) спрощують сприйняття, роблять основний акцент на засвоєння нових виразових засобів. Ці фортепіанні мініатюри логічно вписалися в дитячу традицію української музики, водночас посідаючи в ній своє, особливе місце завдяки застосуванню цікавих, нетрадиційних засобів, нових ритмів і звучань.

Найвагомішим твором для фортепіано, який був у репертуарі відомої галицької піаністки Галі Левицької, є Соната для форте-

піано З. Лиська. Рукопис Сонати, що донедавна вважався втраченим, 2003 року був знайдений у фондах Наукової бібліотеки ім. В. Стефаника у Львові. Цей твір, який нині є єдиним відомим зразком фортепіанної композиції великої форми у творчості З. Лиська, хоч і природно сприймається в загальному контексті його музики, проте виявляє і деякі особливі, властиві лише цьому творові, риси. Соната для фортепіано була створена у 1927–1928 рр., в часі закінчення студій З. Лиська в Празі. На той час розвиток сонатного жанру в українській музиці вже мав свою історію, і, зокрема, значні здобутки в жанрі саме фортепіанної сонати.

Нещодавно видана «Соната» для фортепіано З. Лиська [4], яка 13 жовтня 2019 р. прозвучала на Міжнародному фестивалі «Контрасти» в концертному залі Львівської національної філармонії у майстерному виконанні знаної львівської піаністки Оксани Рапіти, є, без перебільшення, знаковим твором у становленні та розвитку сучасної української камерної музики.

Музична мова Сонати та її звуковий образ виглядає дещо незвично в контексті тогочасної української музики Галичини. За цими показниками одинокими аналогами щодо складності мелодики, гармонічної і тональної мови, ритмічної організації музичної тканини виявляться фортепіанні сонати Б. Лятошинського. Використання українських фольклорних елементів у другій і третій частинах також близьке до аналогічних засобів у Сонаті Л. Ревуцького. Окремі елементи новизни, які вносить Соната З. Лиська в історію розвитку жанру в історії української музики, належать переважно до сфери виразових засобів. Ця особливість твору була відзначена вже сучасниками композитора. Оскільки Соната входила до репертуару галицьких піаністів, вона звучала зі сцени і отримала відгуки не лише публіки, а й критики. Один із таких відгуків належить А. Рудницькому: «Соната Лиська робить велике враження своїм розмахом, своєю гармонічною структурою і формальною будовою. З якою радістю слухається її; з якою радістю слухається скомплікованої тематичної роботи: – нарешті щось складного після всієї нашої наївно-простої музики! Вона (Соната) нагадує пізнього Скрябіна, вчасного Шенберґа. Модерне мистецтво, яке своїм новим, свіжим подихом сьогоднішнього й завтрашнього дня, – могло би протиставитися традиційному трафаретові і перервати консервативну сонливість установи» [5].

З. Лисько в своїй невеликій, проте оригінальній камерній композиторській творчості проявив себе професійним мистцем з новим світоглядом, в якому органічно поєдналися риси «національного і

загальноєвропейського, самобутньо-фольклорного і конструктивного, породженого художніми пошуками 20–30-х років XX ст…» [6, с. 113]. Творчий внесок З. Лиська, як і його багатьох сучасників, без перебільшення можна вважати переломним для подальшого становлення та розвитку української композиторської школи.

Література

1. Антонович Д. Українська музика. *Українська культура* : лекції / за ред. Дм. Антоновича ; [упоряд. С. Ульяновська]. Київ : Либідь, 1993. С. 404–442.
2. Лисько З. Фортепіанні мініатюри на українські народні теми / муз. ред.: О. Рапіта, В. Пасічник ; вст. слово В. Сивохопа. Львів, 2013. 20 с.
3. Енциклопедія Українознавства. / Ред. В. Кубійович і ін. Наукове Т-во ім. Шевченка. Словникова частина. Мюнхен : Молоде життя, 1955–1995. Т. 4. С. 1299.
4. Лисько З. Соната для фортепіано / заг. ред., вст. слово В. Сивохіп. Львів : ТеРус, 2013. 36 с.
5. Рудницький А. Нові напрямки в музичному мистецтві. *Діло*. 1932. 21 січ. С. 3–4.
6. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль : Астон, 2000. 340 с.

Анна СТАНЬКО *(Україна, Львів)*

НОВЕ БАЧЕННЯ РОЗШИФРОВКИ ЦИФРОВАНОГО БАСУ СОНАТИ ДЛЯ СКРИПКИ І ЧЕМБАЛО М. БЕРЕЗОВСЬКОГО

Ідея розшифрувати цифровий бас в Сонаті для скрипки і чембало М. Березовського виникла у доктора мистецтвознавства, професора Шуміліної Ольги Анатоліївни. З цією пропозицією вона звернулася до мене. Соната свого часу була розшифрована народним артистом України, професором М. Б. Степаненком, виконана в 1981 році та опублікована видавництвом «Музична Україна» в 1983 році. Оскільки цифрований бас – це простір для варіантів, я з радістю взялася за створення ще однієї версії твору. Моїм завданням було збагатити фактуру підголосками, урізноманітнити технічними складностями. У пригоді стала розшифровка, що вже видана, адже гармонічний супровід був здійснений, залишилось тільки пофантазувати, звісно, з намаганням не відійти від стилю, дотримуватись правил гармонії. Та вже був набутий певний досвід, і проблеми не виглядали надто складними.

А зроблено було чимало, зокрема, розшифровка цифрованого басу:

Г. Ф. Гендель – ораторія «*Dixit Dominus*».

А. Вівальді – «*Stabat Mater*» для контральто соло, струнних та органу.

Д. Б. Перголезі – «*Орфей*» – кантата для сопрано, камерного оркестру та цифрового басу.

Й. С. Бах – Псалом № 51.

Т. Альбіноні – Дві сонати для скрипки та цифрованого басу.

Г. Пуньяні – Шість сонат для скрипки і цифрованого басу.

Т. Альбіноні – Шість церковних сонат для скрипки і цифрованого басу.

Г. Ф. Гендель – *Virgam virtutis* – арія альта з ораторії *Dixit Dominus.*

Отже, залишилось небагато: натхнення, завзятість і праця.

У першу чергу всі гармонії були перенесені в партію лівої руки.

У I частині *(Allegro)* сонати на фоні пульсуючих акордів права рука ніби «*вишиває*» візерунки, мотиви яких переплітаються зі звучанням скрипки, доповнюючи її. Назагал I частина стала ще веселішою, стрімкішою та життєрадіснішою.

У II частині *(Grave)* з'явилося бажання згадати геніального В. А. Моцарта, поряд з іменем якого на мармуровій дошці стіни Болонської академії золотими буквами викарбувано ім'я українського композитора, капельмейстера, інструменталіста, співака (тенор), академіка М. С. Березовського. Таким чином у партії правої руки з'явилася цитата з II частини концерту № 21 *G-dur* для фортепіано з оркестром. Ритмічна та інтонаційна основа цієї теми властива всій II частині сонати. Споріднені мотиви проходять в різних тональних відхиленнях та ладових видозмінах, а також доповнюються каденціями.

III ч. – Тема і 6 варіацій *(Menuetto con 6 variaziani).* У темі супровід виключно гармонічний, а от варіації містять в собі певну хитринку: в партії правої руки звучить музичний матеріал партії скрипки з іншої варіації.

Так, у I варіації – з III ч.

у II варіації – з V ч.

у III варіації – з I ч.

у IV варіації – з VI ч.

у V варіації – з II ч.

у VI варіації – з IV ч.

Водночас, звучання перенесене не буквально, адже довелося пристосовуватись до партії скрипки. Так залишилася ритмічна основа, а інтонація дещо змінена.

I Заключна Тема – буквальне повторення початкової Теми.

Цей варіант Сонати для скрипки і чембало М. Березовського з новою розшифровкою збагатить навчально-педагогічний та концертний ансамблевий репертуар, адже досконалість форми, пластичність розвитку музичної думки, образна різноманітність справді вражають.

Олег ЛУЧАНКО *(Україна, Львів)*

ШТРИХИ ДО РОЛІ КОНТРАБАСУ В КАМЕРНОМУ АНСАМБЛІ, ОРКЕСТРІ

Досягнення контрабасового мистецтва у XX ст. ще не повністю висвітлені щодо його ролі в ансамблевій грі. Композитори перебувають у постійному пошуку нових засобів технічної виразності, незвичайних тембрових барв, що є поштовхом до творчих пошуків виконавців.

У цьому зв'язку варто згадати легендарні постаті Малєра, Штрауса, у тісній співпраці з видатними контрабасистами свого часу Сімандлом, Маденським, Пруннером, що без сумніву знайшло своє відображення у партитурах їх творів.

У XX ст. композитори впевненіше і сміливіше надають групі контрабасів чи солюючому контрабасу відповідну роль у розкритті музичних образів відповідно до їх звучання.

Торкаючись творчості видатних українських композиторів та виконавців у вказаній сфері музичного мистецтва, треба згадати творчість В. Барвінського, його легендарний фортепіанний секстет, перших виконавців-інтерпретаторів. Як контрабасист, який мав честь неодноразово виконувати цей видатний твір у складі незабутніх постатей в сучасній українській музиці, видатних музикантів-виконавців, професорів Зенона Дашака (альт), Богдана Каськіва, Лідії Шутко (скрипка), Харитини Колесси (віолончель), Олега Криштальського (фортепіано), можу підтвердити роль інструментата.

Довший час вважалося, що партія контрабасу написана дуже складно і її неможливо (в технічному аспекті) виконати. Але завдяки видатному музиканту, педагогу Олександру Щеглову, його досвіду, мені вдалося подолати труднощі та гідно вирішувати закладені у цій далеко не простій партії контрабасу завдання.

Секстет В. Барвінського згодом ще неодноразово виконувався з іншими достойними музикантами-виконавцями: Назарієм Пилатюком, Василем Заціхою (скрипка), Вадимом Педоричем (альт), Тарасом Менцінським (віолончель), Мирославом Драганом (фортепіано).

Це були незабутні, яскраві сторінки українського музичного

мистецтва з функцією виховання поколінь нашої творчої молоді, одна з яскравих сторінок у ансамблевій грі, де задіяний контрабас.

Варто згадати перше виконання у Львові в 1998 році концерту для контрабасу з оркестром Генадія Ляшенка у 4-х частинах. Виконавці: Р. Луцик (контрабас), оркестр ЛНМА імені М. В. Лисенка, диригент – М. Колесса.

Концерт – це високохудожній твір, в якому технічні можливості контрабасу використовуються виключно з художньою метою, а не заради демонстації його можливостей. Це знаменує постмодерн у контрабасовому концерті, є визначним явищем в українському контрабасовому мистецтві.

Ірина КЛИМБУС *(Україна, Івано-Франківськ)*

СИНТЕЗ ВИРАЖАЛЬНОСТІ Й ЗОБРАЖАЛЬНОСТІ У П'ЄСІ «БІЛЯ ВОДОГРАЮ» АНАТОЛІЯ КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО

У камерно-інструментальній музиці Анатолія Кос-Анатольського програмність виступає вагомою засадою індивідуальної композиторської стилістики. Художнім зразком поєднання пейзажно-настроєвого та звуконаслідувального модусів програмності служить п'єса «Біля водограю» для скрипки і фортепіано (1964). У тричастинній репризній формі зосереджено розмаїті емоційні відтінки споглядання мальовничого явища гірської природи, поряд із моментами його музичної ілюстрації.

Крайні частини (Allegro grazioso) ґрунтуються на тематичному ядрі, закладеному у короткому фортепіанному вступі. Це повторювані шістнадцятки сусідніх щаблів (квінта й секста), що припадають на другу частку (пізніше також третю) «баркарольного» метроритму 6/8, традиційно пов'язаного зі стихією води. Та, якщо у вступі їхнім закінченням є хід до підвищеного сьомого щабля, то в скрипковій темі, викладеній легким уривчастим штрихом у низхідному русі секвенційних ланок, вони дістають продовження зі стрибків вісімками. Фортепіано акомпанує тим самим штрихом у прозорій тріольній фактурі.

Наступна фаза розгортання теми – висхідна, де трапляються як мелодичний, так і гармонічний варіанти тематичного ядра. Супровід змінюється на двоголосий, у якому бас веде хроматизовану

лінію. Ще інтенсивніша хроматизація притаманна наступній варіантній побудові, що починається на піано зі знайомих легких мотивів і стакатних вісімок, та крещендує у щоразу напруженішому і вже безперервному просуванні скрипкової партії до третьої октави. Звідси, а точніше від шостого щабля, стрімкий скрипковий пасаж спадає до акцетованого підвищеного четвертого щабля малої октави, що підхоплюється унісонним ходом фортепіано (до чотиритактової фрази risoluto в метроритмі 2/2). Фраза виконується унісонами і скрипки, і фортепіанної партії, внаслідок чого докорінно змінює характер музики на могутньо-загрозливий, непередбачуваний.

Середня частина (Risoluto grotesco, розмір 6/8) наповнена контрастами, що дозволяють легко уявити «гру води» з її природною силою, енергією і водночас із грайливими бризками, які мерехтять і переливаються на сонці. Перемежовуються двотактові гостро-стакатні мотиви та колористичні «мазки» leggiero у високих скрипкових регістрах, оформлені збільшеними й зменшеними інтервалами, як також акцентованими хроматичними послідовностями у фортепіано. Відповідно ці двотакти різняться динамічно-контрастно – форте та піано. Вдруге все це звучить на велику терцію вище. Наступна побудова – уривчасті тремоло скрипки на основі різних інтервалів, у тому числі й тритонів, з акцентами на перших звуках. Продовженням цього служить безперервний потік стакатних «ламаних» стрибків угору зі зміщеним довільним акцентуванням. Фортепіано дає гармонічну основу: спочатку як унісонну лінію обох рук, доповнену довгими форшлагами, потім як мартелятне чергування октав лівої руки та акордів правої. Закінчення середньої частини уподібнене до закінчення першої (низхідний скрипковий пасаж, продовжений фортепіанним, що прямує до септакорду з підвищеним четвертим щаблем). Перехід-вставка до репризи – період misterioso – побудований на початковому тематичному зерні.

Після фермати повертається Tempo I, проте тематичний матеріал не повторюється дослівно, тобто реприза видозмінена й динамізована, головно завдяки фортепіанній партії. Це помітно з другої фази розвитку, куди вклинюються нові акорди з форшлагами, згодом з'являється суцільний тріольний акомпанемент. Як і в експозиції, наближення до кульмінації позначене посиленням динаміки, настирливими повторами мотивів із хроматизованими звуками. Та в порівнянні з початком, зона емоційного піднесення дещо розширюється за рахунок подовження скрипкового пасажу та його зворотного руху до вершини зменшеного септакорду підвищеного четвертого щабля, що акцентується. Інтонаційно-ритмічно змінюється також чотири-

тактова фраза з унісонів обох інструментів. Тут вона трохи пом'якшена й за характером вислову (замість Risoluto grotesco – Meno mosso marcato), зате отримує виразний цілотоновий хід.

Тим контрастнішою є кода Vivo, яка іскриться легкістю тематичних мотивів. Вони доповнюються прийомом глісандо в партії скрипки, переходять до фортепіанної партії, набуваючи нових тембрових якостей. До кінця твору темп ще більше пришвидшується, мотиви відтінюються різними регістрами, прикрашаються мордентами, допоки блискучі трелі не закінчують п'єсу на тлі імпозантних фортепіанних акордів-арпеджіато (останній в однойменному ре мажорі).

Картина гірської природи в русі, в різноманітних темброво-артикуляційних і гармонічно-ладових барвах скрипково-фортепіанного дуету отримала переконливе втілення завдяки емоційно-характерній семантиці, зафіксованій у композиторських ремарках. Ця семантика, що проявляється через синтез виражальності й зображальності, творить образну основу програмної п'єси.

Марта ГАВРУШКО *(Україна, Львів)*

МОНОІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ФОРТЕПІАННІ АНСАМБЛІ М. СКОРИКА З ПОЗИЦІЙ КОНЦЕРТНОГО ТА ДИДАКТИЧНОГО ПОТЕНЦІАЛУ

Завдання камерного, зокрема моноінструментального, ансамблю в плеканні музичного професіоналізму є унікальними і надзвичайно вагомими. У процесі роботи над ансамблевими творами у виконавців формується розуміння звукового балансу, фону і рельєфу, уміння вибудовувати взаємодію у спільному інтерпретаторському процесі. Це зумовлює запит на створення справді цікавого, високохудожнього, композиторськи- майстерного різностильового та різножанрового репертуару. Особливе місце в цій сфері належить фортепіанному ансамблю, оскільки виконавська практика піаністів найчастіше пов'язана з акомпанементом, концертмейстерством та іншими формами ансамблевого музикування.

Однак, в українській музиці цей жанр представлено досить скромно. Абсолютну більшість композицій для фортепіанних дуетів створено в період міжвоєнного двадцятиліття, очевидно, як продовження традиції салонно-камерного музикування, а також на хвилі новаторства в педагогічних практиках, започаткованих Карлом Орфом, Белою Бартоком, Ейтором Віла-Лобосом. Творцями таких опусів для названих складів були Микола Вілінський, Григорій

Компанієць, Василь Витвицький, Владислав Золотарьов, Марта Кравців-Барабаш, Василь Безкоровайний, Ярослав Лопатинський, Микола Любарський, Федір Якименко, Борис Кудрик та ін.

Нечисленними є взірці ансамблів, переважно педагогічного спрямування, у творчості митців наступних десятиліть (їх представлено в доробку Ісаака Берковича, Тетяни Шутенко, Миколи Сільванського, Михайла Степаненка та ін.).

Поява фортепіанно-дуетних композицій Мирослава Скорика знаменувала якісно новий етап у розвитку такого ансамблю в Україні. Першими прикладами його компонування для дітей вважається цикл для фортепіано соло «З дитячого альбому» (1965), в якому віддзеркалено стилістику нової фольклорної хвилі – генерального стильового осягнення шестидесятників. Згодом до наповнення дитячого репертуару актуальним музичним словником у найновіших стильових тенденціях звернулись Валентин Сильвестров, Левко Колодуб, Валентин Бібік, Богдана Фільц та інші.

Першими виданими творами М. Скорика у жанрі фортепіанного ансамблю є п'єси, що увійшли до збірки «Ансамблі для фортепіано: учбовий репертуар дитячих музичних шкіл» в упорядкуванні Л. Фундилера (1990). Натомість, можливість широко впроваджувати ансамблі митця в виконавський і педагогічний репертуар з'явилась завдяки виходу в світ збірки «Скорик М. Твори для фортепіано» у редакції Оксани Рапіти (2008.).

Звертання до жанру фортепіанного дуету в обох версіях (ансамбль в чотири руки і для двох фортепіано) у доробку Мирослава Скорика є розділом творчості, який має значний педагогічний і концертно-виконавський потенціал. Його композиції нині стали невід'ємною репертуарною складовою виховання юних виконавців і незмінними *«родзинками»* авторських концертних програм.

У них композитор демонструє глибоке розуміння смаків найширшої слухацької аудиторії і, водночас, майстерність композиторського письма. Однією з найважливіших рис дидактичних ансамблевих композицій є їх текстово-технічна доступність при максимальній ефектності презентування з концертної естради. Ця якість є особливо вагомою, оскільки продовжує педагогічні концепції Йогана Себастьяна Баха, Роберта Шумана, розвинуті українськими композиторами Василем Барвінським, Нестором Нижанківським, Антіном Рудницьким, з властивою для них установкою на повноцінно художню (не інструктивну) дидактичну творчість на підставі актуального музичного словника і стилістики, наповнену національною жанровістю та інтонаційністю.

Ансамблі М. Скорика можна класифікувати так:

1) оригінальні ансамблі для фортепіано в 4 руки «Джазові парафрази творів Л. Бетховена», цикл «Три джазові п'єси»;

2) оригінальні твори твори для двох фортепіано: «В тролейбусі», цикл «Три екстравагантні танці»;

3) авторські переклади власної музики: «В народному стилі», «Нав'язливий мотив» з циклу «Три джазові п'єси», «Мелодія» з музики до кінофільму «Високий перевал»для двох фортепіано.

Їх дидактичні чи концертні функції залежать від рівня виконавського вишколу, оскільки концертні цінності творів є привабливими як для піаністів-початківців, так і для досвідчених концертантів.

Дует для двох фортепіано «В народному стилі» має контрастно-складову (рапсодичну) будову. У ньому поєднано гуцульський колорит і елементи джазової салонної фортепіанної стилістики. Першу сферу характеризують ладова специфіка (переважно лідійське забарвлення), коломийкові ритми (насамперед характерні кадансові формули та репетиційність в мелодиці). Другу – зміна тематизму і фактурних типів по квадратних побудовах, імпровізаційність мелодичного розвитку, фактурні типи регтайму, блюзу, регбі, засоби синкопування та перехресної ритміки, блюзовий лад, смуги септакордів, *glissando* тощо.

У композиції *«Приємна прогулянка»* національного забарвлення немає, натомість твір є доцільним для розвитку вільного, дещо напористого та імпровізаційного голосоведення провідної мелодичної лінії з чітким дотриманням перехресної ритміки (яке дуже непросто дається музикантам з суто академічною школою) на тлі дещо ударних мірно пульсуючих (чи то піцикатно-контрабасових) ліній та блюзових акордів акомпанементу. До суто музичних і технічних завдань тут додаються аспекти музичного перфоменсу: почергові дзеркально симетричні пасажі у обох виконавців, кумедні остинатні шлейфи-форшлаги та glissandi, які провокують на моменти акторської майстерності, а отже осягнення творчої сценічної свободи.

Подібні якості має рондоподібна композиція *«Нав'язливий мотив»*, де остинатна формула першого фортепіано повертається всупереч усім фактурно-тематичним змінам другого і розгортанню імпровізаційних розділів епізодів. Зрештою автор акцентує його підкреслено академічно-ліричне проведення другим фортепіано в заключному кадансі твору з ускладненою тонікою в першого. Цей твір також багатий на ритмічні завдання (пунктири, синкопи і тріолі в одночасному поєднанні).

Цікаво також, що композитор подає легші версії партій то в першого, то в другого учасника ансамблю, а отже в одних створює

підгрунтя для сценічної адаптації учня в ансамблі з педагогом, в інших – ставить вимоги солювання на тлі більш фактурно розвиненого акомпанементу (як, наприклад в *парафразі «До Елізи»* для фортепіано в 4 руки чи в авторському перекладі *«Мелодії»* для двох фортепіано).

Не менш цікаві виконавські, технічні, виразові і акторські завдання постають в *«Кан-кані зі старої грамофонної плити»* для двох фортепіано (існує також авторська версія для дуету з оркестром). У цьому випадку композитор знову послуговується остинатністю основного мотиву і рондоподібністю форми. Поряд з цим він широко застосовував сміливі модуляційні зміщення, кластери, сонористичні прийоми звукоутворення на межі з перфоменсом.

Моноінструментальні фортепіанні ансамблі М. Скорика певним чином віддзеркалюють позиції, притаманні естетичним засадам композиторів групи *«Шести»* чи *Gebrauchmusik* – бути цікавими фахівцеві і доступними широкій слухацькій аудиторії. Їх цінність – у властивому постмодерній добі стильовому багатстві, в одночасному синтезуванні, доступності, концертній ефектності, різноманітності ансамблевих співвідношень, широкій палітрі виконавських завдань з огляду на дидактичні функції.

Наталія ВАКУЛА *(Україна, Львів)*

СОНАТА-ФАНТАЗІЯ ДЛЯ КЛАРНЕТА ТА ФОРТЕПІАНО ДЖОНА АЙРЕЛЕНДА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ КАМЕРНОЇ МУЗИКИ ДЛЯ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Соната для дерев’яних духових належить до числа камерно-ансамблевих жанрів, що представлені у творчості композиторів з часу їх виникнення. У музичній культурі становлення кларнетового сонатного репертуару відбувалося за певними специфічними закономірностями. Оскільки кларнет став повноцінним інструментом класичної музики лише у другій половині XVIII століття, його репертуар почав розширюватися значно пізніше, ніж, наприклад, флейти чи гобоя.

Шлях сольного та камерного становлення кларнета був дуже довгим. Інтенсивне збагачення репертуару спостерігається в добу Романтизму. Цей період охоплений широким жанровим спектром – від етюдів і п’єс до сонат та концертів. Одночасно відбувався активний пошук звучання кларнета. Нові виразові та виконавські можливості,

різні тембральні знахідки відображались у композиторському письмі, сміливо розширюючи рамки кларнетового звучання.

Композитори в кінці XIX – початку XX ст. незалежно від напрямків та стильових пріоритетів тяжіли до написання малих форм та камерних виконавських складів. Ні раніше, ні після увага композиторів різних національних шкіл не була активною до традиційного камерного жанру сонати для кларнетово-фортепіанного дуету.

Кларнет перетворюється в активний, концертуючий та ансамблевий інструмент. Перш за все цьому сприяла зацікавленість темброво-колористичною стороною звучання кларнету. Завдяки широкій теситурі, діапазону динаміки, особливій «*приглушеній тиші*» він посів гідне місце в композиторський практиці, адже для цього інструмента активно писали композитори Франції (Ш. Кеклен, К. Сен-Санс, А. Онеггер, П. Санкан, С. Пуленк, Д. Мійо); Німеччини, Австрії (З. Карл Елерт, Ф. Мендельсон, Брамс, М. Регер, П. Хіндеміт); Чехії (В. Ульман, Б. Мартіну), Америки (Л. Бернстайн, М. Кастельнуово-Тедеско). Трактування жанру відповідало загальним тенденціям індивідуалізації сонатного жанру у XX столітті і подоланню суворих канонів та обмежень.

В Англії кларнет став популярним в останні роки XVIII століття, головним чином завдяки використанню його у військових оркестрах. Джон Перрі, Джеймс Хук, Джон Мейхон створили концерти, а також марші для військових оркестрів, і основна частина репертуару того часу в Англії складалася з п’єс, етюдів та аранжування церковної музики.

Перші камерні твори для кларнета, зокрема сонату, написав Суінертон Хеп (1879). Пробували себе в цьому жанрі Ебенезер Праут, Луі Теодор Гуві, Іоан Баптист Вангал, Чарльз Стенфорд.

Писали для кларнета також Сіпріані Поттер, який, окрім сонат, написав Тріо для кларнета, фагота і фортепіано; Джозеф Уільямс, а також Генрі Лазарус – британський бассетгорніст і кларнетист, визначний музикант Англії, що заснував школу гри на кларнеті; і Джон Айреленд (1879–1962) – англійський композитор і піаніст.

Дж. Айреленд був визнаний одним із найкращих композиторів Британії в першій половині XX століття. Навчався у Королівському Коледжі музики від 1893 до 1901 у Чарльза Стенфорда з композиції та у Фредеріка Кліффа з фортепіано. Пізніше він викладав композицію в тому ж коледжі. Його учнями були Ернест Джон Мореан та Бенжамен Бріттен. У своїх ранніх творах прагнув до утвердження англійської національної школи і вивчав народну музику. Він черпав своє натхнення з літературних джерел («Фантазії» Артура

Махена та «Сатирикон» Петронія) та з любові до англійських пейзажів, хоча не заглиблювався в народний музичний матеріал. Відомий більше за фортепіанною музикою та піснями. Пізніше переглянув свої естетичні погляди і знищив майже всі твори. Його музика належить до англійської музичної традиції XX століття і демонструє певну ліричну спорідненість з Елгаром.

Навчаючись у коледжі, Дж. Айреленд перебував під впливом Й. Брамса, К. Дебюссі та М. Равеля. Це сформувало в ньому чуття музичної архітектури, ритмічної ясності, привабливості сонористики, виразності стилю. Він захоплювався також творчістю І. Стравінського, Б. Бартока, однак не змінював свої романтичні погляди до кінця життя. На основі цих впливів він розробив власний бренд «*англійського імпресіонізму»* і був ближче до французької моделі, ніж до стилю народної пісні, що панував тоді в Англії.

Композитор був прихильником малих форм, не писав ні опер, ні симфоній. Він створив дві скрипкові сонати, сонату для віолончелі, п'ять фортепіанних тріо та два струнні квартети. Віртуозний піаніст написав багато творів для фортепіано.

Дж. Айреленд любив звучання кларнета. Він писав, що *,,кларнет сьогоднішні є найкращим духовим інструментом»* і з усіх духових композитор його найбільше цінував. Хоча камерна музика написана ним здебільшого для струнних та фортепіано, однак є три твори, в яких задіяний кларнет: секстет для кларнета, рогу і струнних (1898), тріо (1912–1914) та фантазія-соната для кларнета та фортепіано (1943).

Варто відзначити, що соната з'явилася на хвилі пошуків англійськими композиторами нових творчих рішень у жанрі камерної сонати. У ній автор відмовляється від класичних принципів розвитку драматургії, що проявляється в одночастинності форми. Також він вперше використовує жанровий мікст: сонату-фантазію. Її можна віднести до творів узагальненого позасюжетного типу, в якому до базового визначення «*соната»* додається уточнений жанровий заголовок.

Дж. Айреленд розпочав написання сонати в Гернсі, звідки йому вдалося втекти безпосередньо перед німецькою окупацією, і врешті вона була завершена в 1943 році. Це єдиний твір композитора для сольного кларнета, і присвячений він Фредеріку Терстону – найвідомішому британському кларнетисту того часу. Терстон надихнув багатьох композиторів Англії (Дональда Тові, Йорка Боуена, Арнольда Бакса, Блісса, Джеральда Фінці, Герберта Хоуеллса, Малкольма Арнольда, Гамільтона) написати сонати та інші твори для цього витонченого інструмента.

Соната-фантазія написана під впливом римської комічної поеми „Сатирикон» та досвідом автора щодо евакуації з Гернсі під час Другої світової війни. Це надзвичайно концентрований, романтичний, емоційно заряджений твір, який сприяє вільному висловлюванню через імпровізаційність характеру та чітке дотримання формальних правил побудови сонатної форми.

Твір написаний у вільній сонатній формі з декількома контрастними розділами, об'єднаними єдиною наскрізною побудовою, з частими змінами темпу, настрою та тонального центру. В основі твору лежить декілька тем, які, трансформуючись, отримують подекуди протилежний образний зміст. Кларнетова партія охоплює весь діапазон інструмента і вирізняється повнотою звучності двох інструментів та кількістю проникливо-ніжних епізодів. Емоційне навантаження розділів – від лірико-меланхолійних до бурхливо-пристрасних. У деяких прозорих місцях гармонічний фон відсутній, проте урівноважується в місцях звучніших.

Композитор створив надзвичайно багату та віртуозну партію фортепіано, поєднавши її з неймовірно красивою, прозорою партією кларнета. Соната є шедевром британського кларнетового репертуару. У ній проявлені не тільки художні та технічні можливості кларнета, а й відображено характерні тенденції камерного виконавста .

Англійський кларнетист Скотт Годдард стверджував, що у всій англійській музиці останнього півстоліття не було чистішого звучання фортепіано, ніж це. Колін Лоусонс – рецензент «News Chronicle» та віртуозний кларнетист – зазначив, що «*ніколи не уявляв, що кларнет і фортепіано можна поєднувати так добре, і що можна створити такий захоплюючий ансамбль. Це справді вершина камерної музики».*

Юлія ОСМАЧКО *(Україна, Львів)*

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО ДАРІЇ ГОРДИНСЬКОЇ-КАРАНОВИЧ

Камерно-інструментальне виконавство у всій своїй різноманітності є невід'ємною складовою сучасної музичної культури. Інтенсивному розвитку цього виду мистецтва сприяє активна творча діяльність митців, які своєю наполегливою працею в Україні й діаспорі досягли певного рівня композиторської і виконавської майстерності та підняли музичну освіту в галузі камерно-інструментального музикування на світовий рівень.

Серед них були композитори: З. Лисько, А. Рудницький, Р. Савицький, В. Грудин; виконавці: В. Цісик, Р. Венке, Г. Колесса, О. Геймур та інші.

До виконавців-камераліcтів належить піаністка, педагог, музикознавець та громадський діяч Дарія Гординська-Каранович.

Збереження української духовної культури було головним елементом творчості Дарії. Вона постійно змагалася за осягнення історичної ролі свого народу в чужому середовищі. Доволі часто виступаючи як піаністка зі сольними програмами, Д. Гординська-Каранович полюбляла грати і в різноманітних ансамблях зі співаками та інструменталістами.

Одним із перших виступів піаністки у камерному складі був виступ на концерті, присвяченому творам Нестора Нижанківського, що відбувся 2 квітня 1961 року у залі Карнегі Рисайтел Холл у Нью-Йорку. В ході концерту Д. Каранович разом із скрипалем Володимиром Цісиком та віолончелістом Даніелем Вандерзалом вперше виконали Тріо e-moll Нестора Нижанківського, що за словами Р. Савицького-мол. стало знаковою подією [5, с. 2].

26 листопада 1972 року в залі УМІ в Нью-Йорку, Д. Гординська-Каранович разом з скрипалем Р. Венке виступили в програмі концерту з нагоди двадцятиліття УМІ. Тоді у їх виконанні публіка мала нагоду почути досить цікавий твір українського композитора В. Грудина під назвою «Капріччоа ля данца» ор. 40. Ця композиція, написана для скрипки у супроводі фортепіано, наскрізь пронизана українським колоритом і оздоблена нестримним вихром рвучкого танцю. Джерелом натхнення для композитора була українська народна пісня «Ой, під вишнею, під черешнею», переплетена з оригінальними музичними формами і модуляціями, в яких відразу пізнається «голос автора» [3, с. 5].

7 травня 1978 року Музичним салютом Україні було вшановано пам’ять відомого українського журналіста-редактора Петра Сагайдачного.

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 Барвінського, поєдналися в історичному дуеті, виконуючи цей концерт.

Цього ж року в Народному Домі в Ірвінгтоні відбувся ще один концерт, у якому Д. Каранович разом з Оленою Геймур (сопрано) та

скрипалем Рафаїлом Венке виконали кілька композицій відомого поета та композитора Якима Вечера-Яремкевича [4, с. 3].

Багато музичних критиків тоді відгукнулися на цю подію, зокрема Т. Богданська зазначала: «Піяністка Дарія Гординська-Каранович глибоким, звучним, то знову делікатним і хвилюючим акомпаньяментом у великій мірі причинилася до успіху солістів» [1, с. 4].

У 1997 році відбулася ще одна подія, яка посіла вагоме місце у концертній діяльності піаністки Дарії Каранович – це концерт «Здійснених задумів», присвячений 45-річному ювілею УМІ та 25-річчю вокального ансамблю «Промінь», на якому виступили: Соня Шерег (випускниця класу Калини Чічки-Андрієнко), вокаліста Наталка Гончаренко, учительське тріо, а також бандуристка Алла Куцевич.

Світовою прем'єрою стало виконання Галиною Колессою (віола) і Дарією Каранович (фортепіано) обробки для інструментального дуету чи не найкращого солоспіву Станіслава Людкевича «Спи, дитинко моя» [2, с. 4].

Широка й різноманітна творча та професійна діяльність Дарії Гординської-Каранович – піаністки, педагога, музикознавця, громадського діяча та просто світлої людини, випливає із контексту суспільно-політичного та культурного життя української діаспори США XX ст. Її творча особистість формувалася під впливом тогочасних прогресивних культурних процесів, спрямованих на зростання національної свідомості українського народу та розширення його культурних надбань.

Впродовж усього свого творчого шляху Д. Каранович завжди була пропагандистом української музики XX століття, корифеєм музичної культури України.

Виконавське мистецтво Дарії Гординської-Каранович поповнило ряди яскравих представників української фортепіанної школи повоєнного періоду, а її шанобливе ставлення до українського музичного мистецтва в різних сферах сприяло його популяризації у світовій музичній культурі.

Література

1. Богданська Т. Авторський вечір проф. Ю. Яремкевича. *Свобода*. 1985. Ч. 161. С. 4.
2. Булат Т. Концерт здійснених задумів. *Свобода*. 1997. Ч. 240. С. 2.
3. Крахно Є. Ювілейний концерт УМІ. *Свобода*. 1972. Ч. 239. С. 5.
4. Музично-літературний вечір. *Свобода*. 1985. Ч. 79. С. 3.
5. Савицький Р. Перше виконання. *Свобода.* 1982. Ч. 51. С. 2.

ПАН Ботянь *(Китай-Україна, Львів)*

СПІВПРАЦЯ КИТАЙСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ САКСОФОНІСТІВ У ГАЛУЗІ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

У багатовіковій культурі Китаю саксофонне мистецтво постає дуже молодою галуззю музичного мистецтва. Його професійний розвиток розпочався лише на початку XX ст. і пов'язується з відкриттям кафедри духових інструментів у Центральній Пекінській (1998) та Сичуаньській (2000) консерваторіях. Педагоги цієї кафедри були викладачами гри на кларнеті і вперше ініціювали «перепрофілювання» великої кількості педагогів та студентів-кларнетистів на саксофоністів. У процесі невтомної роботи цих педагогів, їх відданості саксофонному мистецтву і постійній плідній співпраці з провідними майстрами Заходу за неповних 20 років вони зуміли підняти китайське саксофонне мистецтво до рівня однієї з найбільш розвинених галузей музичного мистецтва у світі.

За короткий час було створено потужний виконавський репертуар для саксофона-соло, ансамблів за участі саксофонів та великих оркестрових творів для симфонічних і духових оркестрів. Створення такого репертуару виразно пов'язане з тяжінням до роботи з національним музичним матеріалом, зокрема – з активним зверненням до жанрів перекладів народної пісенно-танцювальної спадщини та аранжувань популярних авторських творів національних композиторів для традиційних китайських народних інструментів. У виконавському мистецтві відразу виділилась тенденція асоціативного наближення звучання саксофона до китайських національних духових інструментів. Аналіз жанрово-стильових параметрів творів для саксофона китайських композиторів початку XXI ст. доводить утвердження в їхній творчості тенденції поєднання досягнень західної музики і яскравих національних рис та тенденції синергізму національних традицій і сучасних композиторських технік.

У контексті стрімкого розвитку китайського саксофонного мистецтва виділяємо пріоритетність напрямків міжнародної співпраці китайських саксофоністів у галузях композиторської праці, виконавства, конкурсно-фестивального руху та популяризації композиторської творчості китайських митців.

Аналізуючи мистецькі контакти китайських саксофоністів у галузі камерно-інструментального музикування, відзначимо невпинне зростання їх цікавості до творів українських композиторів. Пере-

важно це пов'язуємо з діяльністю тих молодих педагогів та виконавців Китаю, які зовсім нещодавно були випускниками українських мистецьких навчальних закладів, зокрема – Львівської та Одеської національних музичних академій. У нашій розвідці мова йтиме про випускника аспірантури ЛНМА імені М. Лисенка, саксофоніста Ло Куня (клас професора В. Цайтца та В. Бондарчука), а сьогодні вже доцента кафедри духових інструментів Південно-Китайського педагогічного університету в Гуанчжоу, і випускника ОНМА ім. А. Нежданової, магістра Ван Ювея (клас професора З. Буркацького). Тепер Ван Ювей – аспірант Національної академії України ім. П. І. Чайковського. Незалежно один від одного вони ведуть активну концертну діяльність у Китаї, постійно пропагуючи твори українських композиторів.

Від початку XXI ст. у Китаї з'явилось багато різноманітних музичних фестивалів, на яких молоді китайські віртуози представляють своє мистецтво. Серед найбільш важливих – щорічний фестиваль, який відбувається у рамках літнього табору для саксофоністів усього Китаю в місті Ченду і «*Золотий саксофон»,* засновником якого став один з найвидатніших саксофоністів Китаю Ян Цань – педагог Центральної Пекінської консерваторії, керівник духового ансамблю Пекіна, а в недавньому минулому – соліст-саксофоніст Центрального китайського філармонійного оркестру. Завдяки сприянню професора Ю. Василевича, який періодично приїжджає до Китаю з новими концертними програмами, а також Ло Куня і Ван Ювея в останні роки на цих фестивалях все частіше звучать твори українських композиторів. Серед творів для камерних ансамблів – це п'єса «*Як метелики на вітрі»* для альтового саксофона та арфи колишнього випускника ЛНМА ім. М. В. Лисенка Д. Капиріна та «*Інтенції I, II, III»* для квартету саксофоністів львівського композитора О. Козаренка. Обидва твори китайська аудиторія сприйняла з великою цікавістю завдяки використанню у них фольклорних інтонацій у техніці регламентованої алеаторики. Також на цих фестивалях вже традиційно виконується знаменита «*Мелодія»* українського композитора М. Скорика у перекладі для саксофона-альта і фортепіано китайським композитором Лі Маньлуном.

Отже, виконання у програмах фестивалів саксофонного мистецтва Китаю творів українських композиторів для камерних ансамблів уважаємо пріоритетним у виборі репертуару, що сприяє ширшій популяризації творчості українських композиторів серед китайських виконавців.

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА

Стефанія ПАВЛИШИН *(Україна, Львів)*

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ТВОРИ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА[1]

С. Людкевич, який геніально втілив поезію Т. Шевченка у своїх двох вокально-симфонічних партитурах – «*Кавказ» і «Заповіт»,* працював в усіх існуючих тоді жанрах, крім балету. Камерно-інструментальний жанр близький у композитора до його симфонічної творчості, тим більше, що він переклав деякі опуси з оркестрового на камерний склад. Почалося це у 1912 році транскрипцією симфонії М. Вербицького *ре мажор* на фортепіанне тріо. Така переробка не збіднила, а навпаки, збагатила оригінал. Власне, у редакції С. Людкевича симфонії, вірніше, увертюри першого західно-українського композитора почали своє концертне життя; адже М. Вербицький не мав ні практики оркестрування, ні змоги почути повноцінне виконання своїх симфонічних творів.

Перший власний інструментальний ансамбль С. Людкевича був написаний у 1914 році «Ноктюрн» для фортепіанного тріо. Значення цього твору насамперед у тому, що він був у Західній Україні одним з перших в цьому жанрі і цілком базувався на народних піснях *(«Ой не світи, місяченьку», «Ой зійди, зійди, ясен місяцю»)*. Це, по суті, п'єса ліричного характеру тричастинної форми. Центральне місце в камерно-інструментальній творчості Людкевича посідає його фортепіанне тріо *фа-дієз мінор*, написане у 1921 році і, як і багато інших творів композитора, наново опрацьоване у 1950-х роках. Тріо захоплює драматичним пориванням і життєрадісним тонусом, красою народних мелодій і їх майстерним втіленням. Тричастинний цикл творить єдине ціле, єдину лінію розгортання яскравих і контрасних образів.

У тріо драматизм підкреслюється вже тим, що вступна тема першої частини – сонатне алегро – у віолончелі поєднує риси типово карпатської теми, близької до сигналу трембіти, з активними інто-

[1] Друкується за: Павлишин С. Станіслав Людкевич: Творчі портрети українських композиторів. Київ : Музична Україна, 1974. 54 с. С. 42–43.

наційними ходами, квартовими та крапковим ритмом. Далі не тільки, згідно з традицією, головна партія, а й побічна (хоч і лірична), динамічна за своєю побудовою завдяки ладовій і ритмічній нестійкості. Тому розвиток відбувається вже під час викладу тем, а в розробці стає дуже навальним. Навіть у репризі замість завершення панує нестійкість через відсутність тонального поєднання обох тем сонатного алегро. Кода будується на вольовій головній темі і заклику трембіти.

Повний контраст першій становить друга частина у традиціях романтичних «*пісень без слів»;* у свою чергу, серединний епізод цієї частини вносить новий настрій жартівливості, до того ж з певним східним колоритом. Це, мабуть, походить від середньоазіатських вражень композитора: поєднання мелізматики у мелодії з ритмічними синкопами справляє дійсно гумористичне враження. Цей епізод посідає місце *скерцо* сонатного циклу.

Фінал знову за своїм характером становить контраст до попередніх частин; він створює образ народного свята. Таким чином, зіткнення протилежних настроїв відбувається у тріо в широкому масштабі, у протиставленні цілих частин чи епізодів, а не окремих тем. У форму фіналу – *рондо-сонату* – вкладений багатий тематичний матеріал, що об'єднується активним характером і конкретним жанровим спрямуванням, переважно танцювальністю. Є тут і тема, подібна до веселого похідного маршу, наближена до мелодій симфонічної партитури композитора «Пісні юнаків». Власне, вона має найважливіше значення у фіналі.

С. Людкевич створив транскрипцію «*Меланхолійного вальса»* для фортепіанного квінтету та «*Веснянок»* для струнного квартету.

Камерно-інструментальні опуси композитора є прекрасними зразками пізньоромантичного стилю, забарвленого українським народним колоритом.

Тетяна СЛЮСАР *(Україна, Львів)*

ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ ЖАНРУ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ СОНАТИ В МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРІ ГАЛИЧИНИ

Музичне життя галицьких теренів формувалося впродовж століть під домінуючим впливом західноєвропейської культури (згадаймо, що Львів – культурна столиця Галичини – знаходився майже шість століть під владою Речі Посполитої і Габсбурзької монархії).

У першу третину XIX ст. у Львові гастролювало багато визначних музикантів. Вони часто залишались тут жити і творити. Назвемо хоча б імена уславленого скрипаля Кароля Ліпінського – організатора регулярних квартетних програм, учасника концертів як камераліста, та Франца-Ксавера Моцарта. У магнатських родинах культивувалось камерне музикування. У концертах брали участь як місцеві музиканти – професіонали та аматори (К. Мікулі, Л. Марек, Лапчиньський, Ернесті, Ґебельт, Пляйнерт), так і приїжджі (Г. та Ю. Вєнявські, Н. Бєрнацький), а виконувалася, переважно, камерна музика.

Серед чільних промоторів камерного музикування – перший директор Галицького Музичного Товариства у Львові Йоганн Рукґабер, організатор музичного життя міста, концертуючий виконавець, піаніст-соліст і камераліст. Від 1820-х років часто виступав як акомпаніатор гастролюючим музикантам у Львові. Як концертмейстер К. Ліпінського брав участь у програмах у Києві та Львові, був особисто знайомий з Ф. Шопеном та Ф. Лістом.

У Концертах Галицького Музичного Товариства в час керівництва Кароля Мікулі протягом 1858–1884 рр. камерна музика також займала істотне місце. Варто зазначити, що серед власних композицій К. Мікулі є дві сонати для скрипки та фортепіано, одна з яких присвячена К. Ліпінському.

Збереглися згадки і про гастрольні виступи іноземних виконавців-камералістів у другій половині XIX століття – поч. XX ст. Це придворний музикант-віолончеліст Д. Поппер у супроводі дружини-акомпаніаторки (1876) та дует сестер-вундеркіндів Рудольфіни (віолончель) та Євгенії (фортепіано) Епштайн. У Львові виступали такі скрипалі, як В. Желенський, Улле Булль, Антоні Парис, Едвард Пляйнер, Гайнріх Вільгельм Ернст, Анрі В’єтан, Ауґуст (Е.Д.Ф.В.)

Вільґельмі, Нікодем Боґуцький, Цезар Томсон, Генрик Вєнявський, Ежен Ізаї, Фріц Крайслєр, Броніслав Губерман, Ян Кубелік, Ваша Пшігода, Жак Тібо, Віллі Бурместер, Арріґо Серато, Єфрем Цімбаліст, Хуан де Манен, Вацлав Коханьський, Юліян Пуліковський, Владислав Ґорський, Ф. Онджічек, віолончелісти: Пабло Казальс, Келлєрман, Самуель Коссовський, Вітовський, флейтист В. Ґімпель. Деякі з названих виконавців гастролювали й у інших містах і містечках Галичини, Буковини, Закарпаття, беручи участь в концертах з місцевими музикантами-професіоналами чи освіченими аматорами.

На початку XX століття у Львові, Дрогобичі, Станіславові, Коломиї, Чернівцях, Ужгороді, Мукачеві, Хусті, Делятині та інших містах гастрольне виконавство активізується і набуває фахово-організованого характеру. До Галичини заїжджали віолончелісти світової слави: Пабло Казальс і В. Судджіа-Казальс, Гаспар Кассадо, Емануель Фойерманн, Григорій Пятігорскій і Ліфан, Фьольдеші, Майнарді, польські музиканти Д. Данчовський, А. Шмара, К. Вілкомірський, які виступали у ансамблях із львівськими піаністами – професорами вищих музичних навчальних закладів Ф. Нойгаузером, Г. Оттавовою, Л. Мюнцером, а у 30-х роках – Якубом Гімплем і др. Едуардом Штайнбергером. Серед скрипалів відзначимо Вацлава Коханьського, Павела Коханьського, Яна Кубеліка, Анрі Марто, Вашу Пжігоду, Йожефа Сіґеті, Броніслава Губермана, Юзефа Цетнера, Ірену Дубіску, Ф. Ейля, Ежена Ізаї, Маурици Вольфсталя, Броніслава Ґімпеля, Генрика Чаплінського.

В українському музичному середовищі Львова в розвитку камерно-ансамблевого виконавства особливу роль відіграв „Музичний кружок”, організований при „Львівському Бояні” у 1897 році скрипалем Олександром Бережницьким, у рамках якого діяв „струнний квінтет” (камерний оркестр) у складі 20 чоловік, та курси навчання гри на оркестрових інструментах. Учасниками оркестру давалися й вечори камерної музики, особливо у широкодоступній серії „Народні концерти” для найбідніших верств населення, що проводились від 1899 р. У програмах брав участь сам О. Бережницький, випускник Віденської консерваторії, виконуючи твори західноєвропейських, російських та українських авторів, у них вперше зустрічаємо імена піаністки та педагога Олени Прокеш, віолончеліста Богдана Бережницького (згодом – концертмейстера Львівської опери та Віденської Volksoper) та молодого тоді піаніста й композитора, в майбутньому основоположника галицького професійного камерно-інструментального мистецтва Василя Барвінського, професорів ВМІ

Євгена Перфецького (скрипка) і Арнольда Вольфсталя (віолончель). Серед концертних програм цього періоду варто відзначити спільні виступи В. Барвінського і Романа Придаткевича, Б. Бережницький виступав також у дуетах з Дарією Каранович та Романом Савицьким. Як камералісти яскраво проявили себе Тарас Шухевич, Роман Савицький, Галина Левицька, Володимира Божейко (фортепіано), Роман Криштальський, Євген Козулькевич, Іван Левицький, Осип Москвичів, Єлисавета Щедрович-Ганкевич, Роман Придаткевич, Володимир Вітошинський, Богдан Сарамага, Юрій Крих, Євген Цегельський, Олександра Деркач, Володимир Цісик, Роман Третяк (скрипка); Тарас Губицький (альт); Петро Пшеничка, Христя Колесса, Олександр Красіцький, Орест Березовський (віолончель) та ін. Важливим чинником розвитку камерно-ансамблевого музикування стала професійна підготовка українських мистців у навчальних закладах Праги, Парижу, Ляйпцігу, Відня, Берліну, Варшави, Кракова.

З'явилось потужне покоління висококваліфікованих виконавців, які вели гастрольно-просвітницьку діяльність, збагачуючи концертну традицію краю і популяризуючи вітчизняне музичне мистецтво різних епох. Відбувалось поповнення концертного репертуару творами українських композиторів, які вчилися у визнаних майстрів зарубіжжя і опосередкували здобуту техніку, досвід, особливості письма своїх наставників на національному ґрунті крізь призму індивідуального композиторського стилю.

Водночас, українськими галицькими композиторами опановуються т.зв. „високі жанри", зокрема, соната. Особливу увагу до сонатного жанру зауважуємо при аналізі творчого доробку Бориса Кудрика. Навчаючись у Відні у класі професора консерваторії та музичного архіваріуса Євсевія Мандичевського, він мріяв про опанування високою досконалістю класичної форми у поєднанні з національним стилем

Загалом, серед численних камерних композицій галицьких митців періоду від середини XIX до першої третини XX століття камерно-інструментальна соната займає важливе місце.

Олена ЖУКОВА *(Україна, Київ)*

INEGALITE: «СВІНГ» ДОБИ БАРОКО ТА СТИЛЬ УВЕРТЮРИ

Однією зі знакових постатей у сфері камерно-інструментальної музики та ювіляром наступного року є Й. С. Бах з його видатними шедеврами, написаними для різних ансамблевих складів. Й. С. Бах є одним з небагатьох митців доби Бароко, твори якого традиційно входить до камерно-ансамблевого репертуару, зокрема – у межах навчальних програм. Така вибірковість пов'язана з тим, що у добу Бароко ансамблеві твори передбачали переважно використання басо контінуо, який є самостійною дисципліною і вимагає від виконавця вміння імпровізувати в певному стилі на певній гармонічній основі. Ця навичка у сфері академічної музики втрачена, тож до репертуару ансамбліста входять передусім твори, написані для інструментів у супроводі «облігатного» клавіру. Однак таємнича доба Бароко попри вже досить поширену традицію історично-інформованого виконання досі демонструє певні виклики виконавцям на сучасних інструментах. В межах тез хотілося б звернути увагу на декілька важливих питань, які неможливо оминути у процесі вивчення творів Й. С. Баха для камерного ансамблю.

Вагомим є питання редакцій. Коректні Urtext-видання відрізняються ретельною вивіреністю текстів, значно полегшують виконавцеві прочитання мелізмів та навіть враховують зручність переворотів. Зайве зазначати, що всі виконавці ансамблю повинні користуватися однією й тією ж редакцією, оскільки в різних версіях нотний текст, ритм і прикраси можуть відрізнятися.

В «облігатних» сонатах композитора збереглося «рудиментарне» контінуо; найчастіше воно розшифроване редактором і, відповідно, надруковане дрібнішим шрифтом, ніж основний текст. Тож варто пам'ятати, що в таких фрагментах можливі різні інтерпретаційні версії.

У бахівських сонатах зустрічаються складні ритмічні «контрапункти», прочитання яких може залежати від стилістики, до якої тяжіє твір – французької чи італійської. Ці дві традиції суттєво відрізнялися своїми естетичними смаками, виконавськими традиціями, типами мелізматичних прикрас, а отже, залежно від жанру, поєднання в різних голосах тріолей та дуолей може бути прочитане щонайменше двома різними способами. Якщо французька традиція *inegalite* (буквально «нерівності») передбачає перетягування першої

з двох нот у поступінному русі або запис дуолями в тріольних розмірах, який передбачає певну «нерівність» сильної і слабкої («гарної» і «поганої», за старовинною термінологією) долей, то італійська дозволяє примхливе поліфонічне поєднання дуолей і тріолей (такі приклади можна бачити, наприклад, у Сонатах для скрипки і клавіра мі мажор та до мінор). Тож вибір ритмічного патерну в кожному окремо взятому контексті є повноцінним творчим актом. Ще одним патерном, який має сталу традицію виконання, є «ритм Увертюри», який передбачає посилення, загострення пунктирного ритму. Цікаво, що це загострення не є формальністю, яку можна використовувати однотипно, за певним шаблоном. Ця видозміна ритму, так само як інегаль, є засобом вибудувати та проінтонувати фразу за допомогою тендітних відтінків зміни ритму та артикуляції у ньому. Бароко як епоха, виразні засоби якої у музиці часто спиралися на звучання мови, слова, вербального тексту, є надзвичайно вибагливою до питань інтерпретації ритму, тому вивчення виконавських традицій Бароко необхідне для всіх, хто вивчає твори Й. С. Баха для камерного ансамблю.

Дар'я КУТЛУЄВА *(Україна, Харків)*

СТИЛЬОВІ МОДАЛЬНОСТІ ФОРТЕПІАННОГО КВАРТЕТУ У ТВОРАХ К. М. ВЕБЕРА ТА Ф. МЕНДЕЛЬСОНА

Минуло 210 років з того часу, коли Карл Марія фон Вебер фактично поставив крапку в процесі розвитку класичного фортепіанного квартету, запропонувавши власний погляд на нього, втілений в його єдиному зразку цього жанру. Того ж 1809 року народився Фелікс Мендельсон, якому судилося відкрити нову сторінку історичного буття фортепіанного квартету, започаткувавши його романтичну традицію. Цей дивовижний збіг значних подій в хронологічній точці часопростору музичної культури спонукає до спроби порівняльної характеристики фортепіанних квартетів К. М. Вебера і Ф. Мендельсона, тим більше, що обидва композитори щільно пов'язані з традиціями віденського класицизму, але демонструють різні взаємини з ними та підходи до авторської інтерпретації.

Фортепіанний квартет до нині залишається одним з найменш вивчених жанрів камерно-інструментальної музики. Зокрема, немає відповіді на запитання про композитора, якого можна вважати

засновником романтичної традиції цього типу ансамблю. Більш того, це питання фактично не сформульоване у доступній науковій літературі. Проте, відповідь на нього є важлива для розуміння алгоритму розвитку фортепіанного квартету протягом його історичного існування. З точки зору хронології на місце першого романтичного фортепіанного квартету претендує твір цього жанру, що належить К. М. Веберу (1809). Водночас, відповідно до загально визнаної періодизації музичного романтизму, 1800-роки відносяться скоріше до пізнього періоду віденської класики, що підтверджується наявними стильовими властивостями названого веберівського опусу. Його музична мова, принципи мислення, тональна логіка, композиційна структура виявляють очевидну спадкоємність моцартівських взірців, насамперед Фортепіанному квартету *№2 Es-dur KV 493,* з його ігровою та концертно-театральною логікою. Однак, як композитор початку XIX століття К. М. Вебер тяжіє до а-класичного мислення, яке проявляється зсередини класичного. Підтвердженням цього є розширення тричастинної моделі фортепіанного квартету за рахунок додавання щє однієї частини, а саме – *Menuetto* між *Adagio* і *Rondo*. Як свідчить подальший розвиток цього жанру, чотиричастиниий склад циклу став нормативним для романтичної епохи. А-класичні риси розкриваються також у структурі тематизму, що відзначений властивістю монтажності; у численності музичних образів та їх швидкій зміні; вираженому фантазійно-ігровому началі, якому К. М. Вебер надає значення універсального фактору у створені художнього цілого. Ансамблевому письму притаманна різнобічна діалогічність, що проявляється у використанні всіх можливих комбінацій спілкування інструментів та фортепіано зі струнним тріо. Продовжуючи традиції В. А. Моцарта, К. М. Вебер диференціює партії смичкових, надаючи кожному з них тематичної функції. Артистичний досвід Вебера-піаніста зумовлює віртуозну трактовку фортепіанної партії, у якій використовуються ті фактурно-піаністичні прийоми, що були накопичені в його часи.

У науковій літературі не вдалося знайти інформацію щодо знайомства Ф. Мендельсона з твором свого попередника. Проте, виявляються зв’язки з фортепіанними сонатами віденських класиків. Втім, юний композитор звертається до чотиричастинного циклу фортепіанного квартету, об’єктивно перетворюючи одиничну знахідку К. М. Вебера в широко розповсюджену практику.

Ф. Мендельсону належать три фортепіанних квартети: № 1 *c-moll* (1822), № 2 *f-moll* (грудень 1823), і № 3 *h-moll* (січень 1823). На відміну від К. М. Вебера, автор тяжіє не до ігрового начала, а до лірико-

драматичного. Цілком *по-бетховенськи* він мислить сонатні форми як серію драматургічних хвиль з послідовним підходом до кульмінації. Прагнення до наскрізного розвитку зумовлює плавне перетікання одного розділу форми в інший, причому в першій частині Третього квартету Ф. Мендельсон відмовляється від повторення експозиції.

Поряд із бетховенськими асоціаціями в квартетах композитора наявні типові прикмети романтичної інтонаційності та образного змісту. Наприклад, вихідна тема першого з них, яка є алюзію на третю частину сонати *KV 457 c-moll* В. А. Моцарта, з'являється мелодичний зворот, що пізніше стане ключовою ідеєю в арії Ілії з однойменної ораторії Ф. Мендельсона. З іншого боку, головна тема сонатного *allegro* Другого квартету належить до так званої «*ліричної сексти»* – знакової фігури романтичної епохи. Не менш «*мендельсонівськими»* здаються ігрові частини квартетних циклів. У першому з них – *Scherzo* – спостерігаються усі прикмети майбутніх фантастичних образів композитора. Ця частина, написана в дуже швидкому темпі – *Presto* та розмірі *alla breve,* що передбачає віртуозне володіння ансамблістами своїми інструментами. Ігрову частину в Другому квартеті Ф. Мендельсон позначає як *Intermezzo,* що в наступному стане одним з улюблених жанрів Р. Шумана, Й. Брамса. У квартеті № 3 автор відмовляється від будь-яких жанрових позначок, але пише музику в темпі *Allegro molto,* 3/8*,* що співпадає з традиційними характеристиками *Scherzo*. Приділяючи значну увагу фортепіано подібно до К. М. Вебера, насичуючи його партію віртуозним началом, Ф. Мендельсон послідовно наділяє її функцією драматургічного фону. Водночас, рояль є носієм тематизму, вступаючи зі струнними то в діалог-протиставлення, то в співбесіду-згоду.

У кожному з трьох квартетів, написаних у мінорних тональностях, автор спрямовує драматургічний шлях похмуро-серйозним і націленим чином, причому мінорний лад наявний не лише у всіх перших частинах і скерцо, а й зберігається в кожному випадку і в фіналі. У початкових *Allegro* ладовий рельєф забезпечується пісенними побічними темами, незмінно проведеними в паралельному мажорі, і зазвичай підкреслюється гармонічними фігураціями фортепіано. Але головним джерелом контрасту є теплий ліризм повільних частин, кожна з яких позначена своїм яскравим гармонічним зв'язком з основною тональністю: шоста ступінь *As-dur* (як це зазвичай буває у Л. Бетховена) в квартеті № 1 *c-moll* та *Des-dur* в квартеті № 2 *f-moll*, а також в тональності мажорної субдомінанти

E-dur в квартеті № 3 *h-moll*. Особливо привабливим є настрій *Adagio* квартету № 2 *f-moll*, який поєднує лірико-романтичний спокій основної теми та містичність середньої частини, що досягається енгармонічними змінами тональностей, забарвленими таємничими звучностями струнних *pp* та сонорними тремоло фортепіано. Серед частин типу скерцо в квартетах № 1 *c-moll* і № 3 *h-moll* є свідоцтво вишуканого, іскрометного письма, що пізніше стане характерною рисою стилю Ф. Мендельсона.

В цілому фортепіанні квартети Ф. Мендельсона виявляють такі показники романтизації жанру і стилю композитора, як масштабність змісту і композиції циклу; наявність великих кодових розділів у першій і фінальній частинах; поетичне забарвлення ліричних других, що передбачають майбутні пісні без слів; таємничу примхливість *Scherzo* за типом мендельсонівської музики до «Сон в літню ніч»; концертно-віртуозний блиск фіналів; панування мінорних тональностей; паритетність ансамблістів при «*режисерській*» функції фортепіано та ін. Водночас, очевидна опора Ф. Мендельсона на композиційні, інтонаційні, ансамблеві та жанрові здобутки В. А. Моцарта і Л. Бетховена, що забезпечує безперервність спадкоємності в історичному становленні жанру фортепіанного квартету.

Отже, коли фортепіанний квартет К. М. Вебера завершує традиції віденської класики, то Ф. Мендельсон розкриває нову сторінку в історії жанру, даючи повштох романтичній традиції.

Катерина НАЗАРЕНКО *(Україна, Львів)*

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ЕЖЕНА ІЗАЇ В КОНТЕКСТІ СТИЛЕВИХ НАПРЯМКІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ.

Надзвичайно важливою ділянкою творчості знаменитого бельгійського скрипаля та композитора першої половини XX ст. Ежена Ізаї є чи не найменш вивчена його камерно-інструментальна творчість. Його камерні композиції, як і сольні, становлять неабиякі труднощі для виконавців, оскільки не лише наділені віртуозними новаторськими прийомами гри, але відзначаються такою ж і віртуозною ансамблевою технікою та часто складним емоційно-психологічним змістом.

Варто зазначити, що Е. Ізаї був не лише солістом-віртуозом, а й яскравим камералістом, віддаючи цій ділянці виконавства чимало

сил. Знаменним фактом є створення ним у Брюсселі нової концертної одиниці – квартету. Так, після численних турів Європою, здобувши велику славу, Е. Ізаї у 1886 р. оселяється в Брюсселі, де розгортає неймовірно активну діяльність. Він незабаром вступає до мистецького угрупування «Клуб двадцяти» (від 1893 р. клуб перетворюється на товариство «Вільна естетика»), яке об'єднало передових бельгійських художників і музикантів. У клубі панували захоплення новими течіями в мистецтві, зокрема, імпресіонізмом, символізмом, а його члени тяжіли до втілення найбільш новаторських для того часу ідей. Е. Ізаї очолив музичний відділ клубу, організовуючи на його базі численні концерти, в яких, крім класики, пропагував новітні твори бельгійських і зарубіжних композиторів. Саме з цією метою і був створений квартет, який очолював Е. Ізаї – партія першої скрипки. До його складу входили також – Мат'є Крікбом, Леон ван Гут і Жозеф Жакоб. Цим складом виконувалися і класичні композиції, і новостворені ансамблі багатьох сучасних митців. Значення цього виконавського колективу для розвитку європейської камералістики важко переоцінити, адже саме для нього творили багато хто зі знаменитих композиторів (Клод Дебюссі, Габрієль Форе, Венсан д'Енді, Каміль Сен-Санс), а присвячуючи свої камерно-інструментальні твори Е. Ізаї, отримували можливість виконання своїх полотен. Безсумнівно, що і сам композитор неодноразово звертався до камерно-інструментальних жанрів.

Так, у жанрі тріо Е. Ізаї створив три камерно-інструментальні цикли: це Струнне Тріо No.1, op. 33; Струнне Тріо No.2 для 2-х скрипок і альта «Tème Trio Concertant»; Струнне Тріо «Le Chimay» для скрипки, альта і віолончелі, op. posth. (1915) у 5-ти частинах: [Molto lento – Allegro non troppo – Lento ben sostenuto – Allegro non troppo – Allegro poco presto]. Названі твори насамперед цікаві тим, що відкривали перед композитором широке поле для стильових експериментів, адже в кожному з них відчуваються новаторські підходи, пов'язані з такими напрямками як символізм (тріо «Лондон» написане за однойменною поезією знаменитого бельгійського символіста Еміля Верхарна); імпресіонізм; експресіонізм та ін. Тут варто підкреслити, що для Ізаї-композитора характерний синтетичний тип мислення, тому різнорідні елементи можуть уживатися в одному творі, як, наприклад фольклоризм та імпресіонізм у його квартетах.

Ізаї належить також два струнних квартети, один з яких наділений програмною назвою, і в якому, ймовірно, вперше в галузь камералістики вводиться тема Паганіні, яку автор вирішує у вигляді варіаційного циклу для квартету: «Paganini Variations» («Варіації Паганіні») для струнного квартету, що є своєрідною кореспонденцією

зі сферою віртуозного сольного виконавства, яке переноситься в область камерного музикування, можливості якого митець вивищує в ранг концертного стилю.

Єдиний струнний квінтет, написаний Ізаї, датується 1894 роком і присвячений його молодшому братові – піаністові і композиторові – Теофілю Ізаї (який через стан здоров'я не зміг бути акомпаніатором у довготривалих гастрольних поїздках Ежена), і складається всього з двох частин, однак його високі художні цінності дозволяють віднести цей твір до кращих ансамблевих композицій. Зауважимо, що музичний матеріал раннього Квінтету згодом ліг в основу Поеми № 3 для скрипки з оркестром з програмною назвою «Зимова пісня». Струнний квінтет написаний для двох скрипок, двох альтів та віолончелі сі-мінор, op. 15 з присвятою «à mon frère Théophile» (1894) і складається з 2-х частин [Grave et lente – Allegro]. Символістично-імпресіоністичний флєр першої частини цієї композиції межує з яскравим фольклоризмом другої, однак, не створює враження еклектизму, навпаки, виявляє багатство образно-стильових ідей.

Також варто додати, що виконавські спроможності ансамблевого музикування Ізаї цінував дуже високо, і хоч був неперевершеним солістом, його діяльність як камераліста була дуже активною. Так, квартет стає солюючою групою в одному з останніх симфонічних творів композитора – це «Вечірні гармонії» для струнного квартету та оркестру op. 31, де, попри характерний для митця імпресіоністичний вишуканий звукопис є чимало неокласичних рис – це і відродження принципів барокового музикування за типом concerto grosso – soli/tutti, і символічні знаки необахіанства, та найбільш інспіруючими, є впровадження національних бельгійських традицій, зокрема, техніки давніх майстрів ренесансної поліфонічної франко-фламандської школи.

Жанна ДЕДУСЕНКО *(Україна, Харків)*

НАЦІОНАЛЬНА ЗАБАРВЛЕНІСТЬ ЛІРИКИ У СОНАТІ ДЛЯ СКРИПКИ І ФОРТЕПІАНО № 1 *A-dur* op. 13 Г. ФОРЕ

Протягом багатьох десятиліть XIX століття французька культура славилася знаковими іменами оперних композиторів та в цілому тяжіла до музично-театральними жанрів, тоді як камерно-інструментальна музика залишалася наче на периферії творчих інтересів. Її пожвавленню сприяв Габріель Форе (1845–1924), з дня народження якого в наступному році виповнюється 175 років. Композитор

відкрив своєю творчістю період оновлення в музиці Франції (так звану «*Belle Epoque»)*, переступивши межу традиційного романтизму.

Г. Форе часто називають «*французьким Шуманом»,* для чого існують вагомі підстави. «*Шуманізми»* проявляються в поетичності висловлювання, схильності до камерних жанрів, в тому числі *Melodie* – французькому аналогу австро-німецької *Lied*, фортепіанних п'єсах, де він, до речі, близький і Ф. Шопену, інструментальних ансамблях, а в стилістичному плані – в специфічній інтерпретації «*нескінченної мелодії»* і мелодизації фортепіанної фактури. На наш погляд, стилістичні зв'язки пояснюються прогресуючим новим розумінням «*французького»* в музичному мистецтві другої половини XIX століття, коли романтична риторика, сполучена з красномовством у слові і декоративно-мальовничим колоритом у дусі драм В. Гюго, полотен Е. Делакруа, симфоній Г. Берліоза, опер Дж. Мейєрбера, поступово витісняється ліричним началом. У такому історичному контексті виразно простежується тенденція до створення справжньо національного розуміння ліричного, що вимагало вибору певного зразка, де вже відбувся подібний досвід такого роду, і його «*перекладу»* на мову французького емоціоналізму.

Перша соната для скрипки і фортепіано, *A-dur, op.13* написана 1876 року, за десять років до аналогічного твору в тій же тональності С. Франка. Дослідник творчості Г. Форе С. Сігітов, вважає *op. 13* найвиразнішим «*французьким»* твором майстра. Дійсно, пристрасна поривчастість висловлювання, звернення до «великого» чотиричастинного циклу, розвиненість ансамблевої фактури з чітко вираженою «диригентською» функцією фортепіано, нарешті, обрана композитором тональність вказують на певну ступінь споріднення між творами названих авторів. Проте, мабуть, ще більш очевидні відмінності. Г. Форе більш класично мислить композицію цілого, не тяжіє до фіналоцентризму, не проявляє схильності до тематичних зв'язків лейтмотивного характеру, що приховують в собі можливості програмного тлумачення, не зіштовхує діатоніку і хроматику, не прагне засобами «чистого» інструменталізму втілити масштабну філософську ідею. Це щире ліричне оповідання, з тимчасовими відхиленнями в драматизм у першій частині і жанровістю в Скерцо третьої. З таких позицій Соната виглядає ближчою до Першої скрипкової Р. Шумана і подальшими Першою та Другою брамсівськими.

Якщо судити про Сонату Г. Форе за зовнішніми ознаками, то вона цілком вписується в жанрову традицію. За сонатним *allegro* активної першої частини слідують медитативна друга в сонатній

формі та ігрова третя у складній тричастинній формі з тріо; замикає цикл рондо-соната. Тональний план не відступає від сформованих нормативів. Всі швидкі частини написані в *A-dur*, повільна – в тональності мінорної субдомінанти *d-moll*. Однак складна гармонічна мова, якою спілкуються інструменти, тематична однорідність, часта поліфонізація музичної тканини, плинність інтонаційного руху, які заявляють про себе вже в сонатному *allegro*, вносять істотні корективи в логіку формотворення. Його характерною рисою виявляється поєднання наскрізного розвитку – мелодичного і гармонічного. Драматургічний контраст всередині розділів і між ними підміняється множинними втіленнями єдиного образу, що зберігає внутрішню цілісність і не схильний до семантичних перетворень. Незважаючи на те, що мелодика як носій лірики ніде не втрачає свою значимість і що більше виявляє характер музичного оповідання, вона не самоцінна, а виростає з гармонії, зберігаючи при цьому кантилену і широту дихання. Особлива виразність гармонії досягається завдяки партії фортепіано, яке навіть в момент «вилучення» з власного мелодичного розгортання зберігає функцію основи створення музичного образу через організацію тонального плану і всього експресивного, психологічно насиченого гармонічного процесу.

Зазначені властивості визначають й наповненість *Andante* другої частини Сонати. Воно являє собою романс-дует, витриманий в єдиному емоційному ключі, що не перешкоджає створенню сонатної форми з низкою споріднених тем, які зображають ліричний стан як плавні взаємопереходи елегійного смутку в світлі пориви, ніжні признання, самозабуття. Тут все звучить наче недомовленість, легкий штрих, натяк, і навіть виникаючі в кульмінаціях моменти всеосяжного захоплення не досягають екстатичної міцності. Нова емоційна фарба з'являється в побічній партії (*F-dur*). Тут панують м'які «інтонаційні жести» фортепіано, що додають звучанню вальсової пластики. Поступове розгортання інтимного висловлювання в тематичному плані являє собою справжнє мелодичне цвітіння, яке все більше розширюється і збагачується аж до кульмінації, а потім, після заключної партії, поступово йде на спад.

Іншого виду діалог виникає в третій, ігровій частині циклу (*A-dur, Allegro vivo,* 2/8). Вона побудована на легких, коротких питально-відповідальних репліках з використанням канону і надалі несподівано виникаючих побудовах в новому метрі на 3/4. Причому фортепіано варіює основний тематизм, а скрипка виконує співучу мелодію, яка стверджує ліризм. Образним контрастом виступає тріо.

Перехід в тридольний метр, тональність *fis-moll*, виділення мелодичного рельєфу в партії скрипки, комплементарність фортепіанної фактури зосереджує увагу на експресивному тоні висловлювання. Лірика проникає і в ігрову частину циклу, набуваючи, тим самим, наскрізного характеру.

Фінал *(A-dur, Allegro, quasi presto,* 6/8) поєднує ліричні та жанрові риси. В основі головної партії рондо-сонати лежать діатонічні теми пісенно-танцювального складу. До початку побічної партії в музиці панує тиха звучність, пріоритет якої, до речі, простежується протягом усього циклу, що підкріплюється на сторінках Сонати ремаркою *dolcissimo*. У зоні побічної партії первісний стан значно модифікується. З'являється експресія, пристрасність висловлювання, прориваєтся драматизм, завдяки чому встановлюється драматургічна арка до першої частини циклу. Однак, якщо в *Allegro molto* спостерігається тематична і гармонічна єдність, що дозволяє говорити про певну монообразність, то в фіналі лірична семантика отримує різне стилістичне втілення, яке сприяє виникненню образного контрасту. Заключна партія повертає споглядальний стан. Однак, він позбавлений прозорості діатонічних фарб, якими був відзначений початок головної теми. Відсутня тут і жанровість. З гармоній народжуються мелодичні ходи скрипки, яка мислиться як «співаючий» тембр, що виразно виділяється на тлі контрастного звучання клавішного інструмента.

З точки зору спадкоємних зв'язків Соната є синтезом пізньоромантичної гармонії і того типу висловлювання, який закріпився в творчості австро-німецьких композиторів першої половини XIX століття та зумовив їх інтерес до камерних жанрів. У плані ансамблю Г. Форе розвиває шуманівську ідею мелодизації дуету, коли фортепіано одночасно створює фактурно-гармонічну основу і служить в союзі з іншим інструментом, носієм тематичного начала. Г. Форе не створив в цьому опусі принципово нову музичну мову, яка дозволила би різко розмежувати авторську індивідуальність і звукову сучасність, але він змусив французьку інструментальну лірику говорити «по-французьки», без чого не могли б втілитися ідеї визнаних ліриків національної музики початку XX століття К. Дебюссі і М. Равеля.

Наталія РІШКО *(Україна, Львів)*

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ Д. МІЙО (до питання стилю та інтерпретації Сонатини для флейти і фортепіано)

Питання камерної творчості – одне з найголовніших у французького композитора Д. Мійо. Інтерес до виразових засобів камерних складів відображає загальну тенденцію цілого покоління композиторів різних країн першої половини XX століття. Камерні жанри за своєю природою мобільні, придатні для експерименту, в них легше, ніж у жанрах монументальних, висвітлити специфічні темброві властивості кожного інструменту, знайти нові прийоми звукодобування. Характерна для музичного мистецтва тих років тенденція синтезування різних стильових компонентів, структур і систем мислення проявляє себе, якнайповніше саме у камерно-інструментальній сфері.

Д. Мійо народився у Провансі, навчався у Паризькій консерваторії. Після повернення з Бразилії у 1919 році приєднується до групи «Шести» – об'єднання талановитих композиторів яке сформувалось в Парижі у 1917 році і проіснувало до середини 20х років.

Художньо-достовірна інтерпретація творів композитора, зокрема Сонатини для флейти і фортепіано Д. Мійо, яка є доступним і улюбленим твором у репертуарі молодих музикантів, що навчаються у випускних класах середніх спеціалізованих музичних закладів, неможлива без розуміння тих факторів, під впливом яких сформувався його композиторський стиль.

Париж після закінчення Першої світової війни стає найбільшим центром західної музичної культури. Тут з'являються музичні течії і формується естетика, що визначила розвиток музики у західних країнах міжвоєнного десятиріччя, живе і працює І. Стравінський, який мав вирішальний вплив на нове покоління французьких композиторів. Знищуються старі ідеали романтизму, імпресіонізму, що знаходить відображення у прагненні до грубої простоти, розцвітає «мюзік-хольна» музика з ексцентріадою, широким використанням вуличних, кабаретних, а також джазових інтонацій і ритмів. Блюзове інтонування з його коливаннями в рамках менше півтонових інтервалів вивело слух за рамки впорядкованої темперації європейського устрою. Панівна роль ритму і підпорядкованість йому мелодичного начала, складна багатопластова поліритмічна структура, вільна поліфонія імпровізаційного джазу, особливий, невідомий

раніше в Європі характер інструментальних і вокальних тембрів, джерела яких у африканській музиці, – усе це розширило «слуховий кругозір» європейців.

Напружений тонус художнього життя Франції стимулювався ще й всесильною і мінливою паризькою модою. Це породжувало, особливо в кінці XIX – на початку XX століття, лихоманку у зміні шкіл, груп, течій, випадковість їх появи і таке ж швидке зникнення.

У групі «Шести», в яку входили композитори Ф. Пуленк, Ж. Тайєфер, А. Онегер, Ж. Орік, А. Дюрей, Д. Мійо зіграв роль найрадикальнішого новатора. У мемуарах він не без гумору писав про «безвихідне становище», в якому опинилися шість молодих композиторів після появи статті журналіста Д. Коллє, в якій він об'єднав цілком різних за художнім темпераментом і симпатіями музикантів. Але у творчості усіх цих композиторів є суттєві спільні риси, зумовлені психічним складом нації. «Характерні риси французької музики необхідно шукати в ясності, строгості, у збереженні почуття міри…, у пропорціях малюнку і структури твору, у стремлінні висловлюватись чітко, просто і стримано», – писав Мійо [1, с. 299]. Французькі автори наділені живим почуттям пластичного, що здійснюється через жест, танець, крок.

Усі ці риси притаманні і стилю Д. Мійо. На шляху оновлення музичної мови композитор звертається до двох джерел: фольклору різних країн і до традицій старовинної музики. Враховуючи це, можна пояснити особливості його мелодики, ритму, тембрових і фактурних засобів, принципів формотворення, що і викладено у доповіді. Треба завжди пам'ятати, що специфіка стилю Д. Мійо не в одному, окремо взятому засобі, а в їх гармонічному комплексі, у своєрідному і неповторному їх поєднанні. Деякі критики вказують на різностильовість творчості Д. Мійо. Навпаки, стиль композитора зберігається протягом усієї творчості. «Якщо мій стиль і змінювався, то причину можна шукати у моїй зростаючій зрілості, – стверджує сам композитор. Кожен твір повинен мати свій власний стиль, мати урівноважену форму і завершену конструкцію. Симфонію пишуть не так як оперу, камерну музику – не так, як ораторію» [1, с. 265].

Д. Мійо написав маленькі симфонії, концерти, концертіно камерно-ансамблевого типу, серію бразильських танців для фортепіано «Спогади про Бразилію» .

Важливе місце серед камерних творів Д. Мійо посідає цикл з вісімнадцяти струнних квартетів. Створені вони у різні періоди творчого життя. Стиль квартетного письма композитора склався рано і потім мало змінювався. Це стиль співучої мелодизованої

поліфонії і живих інструментальних рухів. У швидких частинах багато поліритмії, різних розмірів, в повільних частинах переважає лірична кантилена, політональна гармонічна вертикаль.

У циклі маленьких сонатин і сонат для різних складів інструментів чітко проявляється неокласицизм Д. Мійо. Ранні з них написані, можливо, під впливом сонатин Ф. Пуленка, якими він захоплювався. У творчому доробку композитора – дві сонати для скрипки і фортепіано ор. 2 і ор. 40, сонати для двох скрипок і фортепіано ор. 15, для флейти, гобою, кларнету і фортепіано ор. 47, двох скрипок, скрипки і альта, скрипки і віолончелі, альта і віолончелі, скрипки і клавесину, віолончелі і фортепіано, кларнету і фортепіано, для флейти і фортепіано ор. 76, для кларнету і фортепіано ор. 100.

Сонатина для флейти і фортепіано ор. 76 (1922) вважається одним з найкращих камерних творів XX століття для такого складу інструментів. Згадані у доповіді інтонаційні джерела і риси творчості композитора, виконавський аналіз дають ключ для її розуміння і інтерпретації сучасними молодими музикантами. Цікавою є порада інтерпретаторам музики XX століття кандидата мистецтвознавства, доцента кафедри духових інструментів ЛНМА ім. М. В. Лисенка А. Карпяка – шукати допомоги, уявної програми, пояснення задумів композиторів у сучасній художній літературі (зокрема для флейтової сонати Д. Мійо – у «Цинамонових крамницях» Б. Шульца) [2, с. 78].

Нині Д. Мійо є визнаним класиком французької музики, який сміливо заявив про себе ранніми опусами, відразу протиставив стихійну силу свого мистецтва панівним ще романтизму й імпресіонізму. Сонатина для флейти і фортепіано дає широкі можливості для творчого пошуку молодим талановитим музикантам.

Література

1. Кокорева Л. Дариус Мийо. Жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1985. 336 с.
2. Карпяк А. Програмні пошуки у камерних творах композиторів XX століття. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика.* Вип. 25. С. 71–84.

Вікторія АНДРІЄВСЬКА *(Україна, Львів)*

ТРАНСФОРМАЦІЯ РОМАНТИЧНИХ ЗАСАД МИСЛЕННЯ У ФОРТЕПІАННОМУ ТРІО fis moll СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА (до 140-річчя від дня народження)

Наприкінці 1910-х рр. жанр камерно-інструментального ансамблю у творчості композиторів Львова збагатився непересічним твором – Фортепіанним тріо *fis moll* С. Людкевича. Композитор почав працювати над ним відразу ж після повернення з російського полону у 1919 р. (м. Перовськ, Середня Азія, тогочасний Туркестан).

Цикл складається з трьох частин, які утворюють єдину драматургічну лінію розгортання яскравих та контрастних образів. Першу частину – сонатне *allegro* – відкриває драматично-схвильований вступ – *Andante tenuto*.

Збуджена головна тема – *Allegro affetuoso,* що виростає з теми вступу, починається трикратним повторенням початкового мотиву на тлі схвильованого тріольного супроводу в партії фортепіано. Діалог коротких реплік віолончелі і скрипки завершується спільним проведенням мотиву риторичного запитання на тлі стрімких пасажів фортепіано.

Коротке заключне завершення (7 тактів) засноване на початковому мотиві побічної теми, що розчиняється в низькому регістрі і сприймається як «післямова» до сонатної експозиції.

Лаконічна розробка «вривається» несподівано (в динаміці *f*) у викладі віолончелі на тлі тремоло фортепіано, ритмічно трансформуючи початковий мотив теми вступу.

Дзеркальна реприза експонує проведення побічної теми в тональності VI щабля (D-dur). Відсутність тональної єдності головних тем *allegro*, їх чітке відмежування цезурою, загальна стрімкість руху створюють ефект нестійкості, що не зникає і в коді, заснованій на поєднанні тем вступу та головної партії.

Друга частина Тріо виступає повним контрастом до першої (F-dur, *Lento molto arioso*). Її відкриває короткий 6-тактовий вступ у тональності d-moll. Основна тема облямовуючих розділів цієї простої тричастинної форми (із скороченою репризою) витримана у традиціях романтичної «пісні без слів» (або старогалицької елегії). Середній епізод другої частини вносить новий контраст. Пентатонічна основа мелодії, ритмічні синкопи надають звучанню ознак

східного колориту. Очевидно, подібного типу мелодії С. Людкевич чув у Середній Азії. Спосіб їх трактування перегукується із традиціями «Російської п'ятірки» (передусім, М. Балакірева, М. Римського-Корсакова).

Фінал Тріо за характером контрастує з попередніми частинами. Він написаний у рондо-сонатній формі з яскраво вираженим тематизмом усіх трьох тем. Важливого значення набуває короткий вступ (8 т.), з початкової фрази якого виростає головна тема рондо-сонати. Рухлива мелодія із синкопованим ритмом з перемінністю IV ступеня на тлі супроводу яскраво виявляє жанрову природу народного танцю – козачка.

Характерний ритм, ладова основа побічної теми (інтонації збільшених секунд та зменшених квінт, специфічні заключні мелодичні звороти) свідчать про стилізацію єврейського народного танцю.

Коротка розробка заснована на матеріалі побічної теми, яка органічно перетікає в розвиток елементів головної. Яскравий тематизм, тональність D-dur, характерна фактура вирізняють його в контексті фіналу циклу.

Кода стрімко завершується поверненням теми вступу до фіналу Тріо, облямовуючи твір, що служить додатковим засобом об'єднання циклу.

Поява Тріо fis-moll С. Людкевича засвідчила, що в музиці композиторів Львова кінця 1910-х рр. з'явився ще один яскравий національний зразок камерно-інструментального ансамблю, який талановито поєднав загальноромантичні та національні (тип інтонації та відповідні для нього принципи розвитку) ознаки жанру.

Прикметною рисою багатьох тем Тріо, стилізованих під певний фольклорний матеріал (український, середньоазійський, єврейський), є використання різнонаціональних народнопісенних та танцювальних інтонаційних джерел (пентатоніка, лідійський, міксолідійський, дорійський лади, перемінність IV в – IV нат. щаблів). У центрі уваги С, Людкевича виступає мелодичний первінь, з тенденцією до полімелодизації звукової тканини. При цьому в тематизмі Тріо викристалізовується певне коло поспівок, характерних або для західноукраїнського фольклору (тема вступу першої частини, головна партія з третьої частини), або для специфічно-національних традицій інших культур (тема з середнього розділу другої частини, єврейська тема – побічна партія з третьої частини). Прикметно, що монотематичні трансформації інтонаційного ядра першої частини, особливо динамічне розгортання матеріалу, приводять до визрівання нових властивостей тематизму усього циклу. Не менш важливе

значення у стилізації різнонаціональних тем фольклорного типу С. Людкевич надає ритміці, використовуючи характерні різноетнічні ритмоформули як семантичну ознаку обраного для стилізації жанру.

Таким чином, Тріо fis-moll С. Людкевича в жанрі львівського камерного ансамблю кінця 1910-х років стало видатним зразком розвитку постромантичних традицій (як творчого методу і стильової ознаки творчості митця) на національному грунті. Яскравість різнобарвного тематизму, об'єднаного монотематичним типом драматургії, поставила цей твір в ряд кращих зразків української камерно-інструментальної музики.

Дарина ХАРИТОНОВА *(Україна, Київ)*

СИМВОЛІЧНА МОВА Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ (на прикладі Сонати для скрипки та фортепіано оп. 19)

Величний дар українського композитора Бориса Миколайовича Лятошинського є унікальним, досі не збагненним скарбом для світової музикології та культури у цілому. Масштабний, емоційно-насичений талант композитора, вдосконалюючись упродовж всього його життя, залишався глибинно-самобутнім.

Більшість дослідників[2] відзначає наявність символіки в мисленні митця. «*Смисл символу реально існує лише у межах людського спілкування»* – стверджують автори Т. Кірєєва та О. Кірєєва [1, с. 216]. Саме таке спілкування відбувається, коли прослуховуєш Сонату для скрипки та фортепіано Б. Лятошинського. Твір ніби передає драматичний, напружений діалог із самим майстром.

І. Царевич у своїх глибоких теоретичних роботах, присвячених творчості Б. Лятошинського, приділила увагу і цій сонаті. Дослідниця вважала, що «*коло образів сонати складне та багатоманітне. Пульс часу прослуховується виразно: він відчутний і в усьому циклі, і в окремих частинах. З цілковитою впевненістю тут можна говорити про втілення теми сучасності у всій її складності у камерно-інструментальному жанрі»* [2, с.105].

---

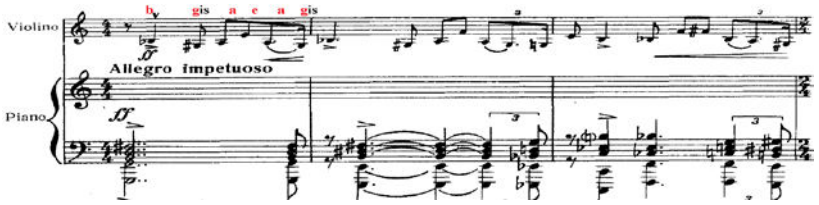
[2] Зокрема, це М. Копиця, Є. Харченко, О. Підсуха, О. Козаренко, Л. Пятенко, І. Савчук, Т. Булат, О. Дьячкова, О. Ковальська-Фрайт, О. Рижова, О. Кушнірук, Д. Жалейко, О. Драміць, Т. Тонкаль, О. Марценківська та багато інших.

Один із перших наявних у Сонаті символічних пластів – це пласт категорії **числової символіки.** Перша частина містить у собі 150 тактів (рахуємо разом із затактами) – це дорівнює 25-кратній множині цифри шість. Окрім того, саме число 150 складається із числа 6 (1 + 5 + 0 = 6), а от вихідне число 25 дорівнює числу 7 (2 + 5 = 7). Тобто в першій частині маємо число 667. Якщо спробувати перевести ці числа на музичні щаблі в тональність до мажор (спираючись на атональне мислення композитора у творі, беремо «чисту» тональність), то отримаємо ноти *ля* (6), *ля* (6), *сі* (7) – монограму самого Б. Лятошинського.

Центральним елементом початкової теми-зерна є чотиризвучний мотив, який одразу привертає увагу своєю вольовою напруженістю та аскетизмом (*сі-бемоль – соль-дієз – ля – мі*). У його мелодичних, **графічно-геометричних** контурах легко помітити фігуру хреста, що побудована перетином двох ліній: низхідної інтонації *сі-бемоль – соль-дієз* та висхідного руху *ля – мі*.

Треба вказати на особливі символічні тексти, які містить у собі головна партія. Перший такт, зерно теми, складається зі звуків *сі-бемоль* (b), *соль-дієз* (gis), *ля* (a), *мі* (e), знову *ля* (a) та *соль-дієз* (gis).

Б. Лятошинський. Соната для скрипки та фортепіано оп. 19. Перша частина. Клавір.



Розглянувши детальніше, можемо отримати **символіку монограми** B (*сі-бемоль*) A (*ля*) – Бориса Лятошинського.

Припускаємо, що Б. Лятошинський наділив монограмами не тільки М. Царевич і себе, а ще і свого найкращого друга та наставника Р. Глієра. Пильніше придивившись до теми, віднаходимо **анаграму** Р. Глієра, яка також є у творах, які Б. Лятошинський присвятив йому, а саме у струнному Квартеті № 1 та «Ліричній поемі».

Розшифровується анаграма так: буква Г відповідає латинській G, що значить *соль*, буква Л (*ля*) – латинській A (що підтверджує ноту *ля*), І розшифровується як *дієз* до ноти *соль* (gIS). Композитор вводить її на початку, тобто *соль* виступає як Г та як І. Літера Е – це нота *мі*. Таким чином, ми отримуємо анаграму ***соль-дієз, ля, мі*, – Gis A E**.

Композитор звертався і до тональної символіки в своїй творчості. В листах до М. Царевич він згадує про тональну символіку: «Котя, ты проживешь дольше меня, т. к. твой мотив появляется в самом конце – там, где моего уже нет мотива. В си-бемоль и фа миноре. Это ты и я» [3].

Соната, присвячена І. Белзі, це дає підстави думати, що вона може містити анаграму чи монограму І. Белзи, зважаючи на вже віднайдені анаграми. Розшифровується так – латинська буква В відповідає ноті *сі-бемоль*, латинська буква Е – ноті *мі*, арабську Л розшифровуємо як ноту Ля (а), латинська А дорівнює ноті *ля* (БЕЛзА)[3]. Проаналізувавши твори, які Б. Лятошинський присвятив І. Белзі, віднайшли там анаграму, а саме у Симфоніях № 3, № 4 та у партитурі «Ромео і Джульєтти».

Важливим виміром символічного доробку Сонати стане **мотивна символіка**. У 6-му такті Б. Лятошинський вводить майже повністю мотив «*Нехай буде воля твоя, а не моя»* з системи символів Й. С. Баха (за Б. Яворським). Низхідний мотив *catabasis* у 25-му та 26-му тактах відчувається в партії скрипки, у нього вплетена анаграма І. Белзи.

Вже у 37–38-му тактах можемо відрізнити в мелодії скрипки вимір **графічно-геометричної** символіки, яка виражена графічним трикутником. Трикутне зображення має досить багато тлумачень, але одним із найпоширеніших є означення трикутника як символу творчості та триєдиної суті світу.

В другій частині сонати з 56-го по 62-й такти скрипкове «*дзижчання»* першого епізоду передається партії фортепіано. Таке звучання дуже нагадує темброві барви цимбалів. Це підводить до думки про ще один символічний пласт, а саме звернення композитора до **національної** символіки.

Все це не тільки дає право говорити про наявність символіки в камерно-інструментальній музиці Б. Лятошинського, а і безпосередньо збагачує існуючі відомості про Сонату, які досі не виділяли окремо символічні виміри твору. Знання таких інтертекстуальних смислів забезпечує інтерпретатору більшу свободу для уяви, але і змушує надавати правильне емоційне забарвлення, що суттєво відобразиться на точнішому відтворенні задуму композитора. Саме це і є найкращим здобутком будь-якого музикознавчого дослідження – підійти якнайближче до істини.

---

[3] Переважно автор використовує тільки BEA, без додаткової *a*. Також частіше звучить *ля-бемоль* або *мі-бемоль*: BEsAs.

Література

1. Кірєєва Т. І., Кірєєва О. Г. Символи мистецтва у часі / Донец. держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2011. № 2. С. 214–221.
2. Царевич І. Камерно-інструментальні ансамблі Б. Лятошинського, створені у 20-х роках. *Українське музикознавство* : зб. ст. Київ : Муз. Україна, 1972. С. 103–118.
3. З листа Б. Лятошинського до М. Царевич, від 19 квітня 1916 року, м. Саратов. Київ : Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. Арк. 3.

Оксана ДІМІНЯЦА *(Україна, Київ)*

БУРЛЕСКИ МИРОСЛАВА СКОРИКА: АВТОРСЬКЕ ПРОЧИТАННЯ ЖАНРУ

Композиторська лабораторія М. Скорика перебуває в царині камерної музики. Відомо, що перші «проби пера» композитора проявилися у роботі над транскрипціями.

Показово, що принцип камерності зберігається і у жанрах некамерних (зокрема, у концертах для скрипки з оркестром). І навпаки, у фортепіанній Партиті № 5 закладена потенція оркестрового музичного мислення композитора.

У сфері звукопису бурлеска становить вельми цікавий матеріал для дослідження музично-виразових засобів комічного. Це пов'язане з широкою семантичною амплітудою цього жанру. Власне, інструментальний формат бурлески є оригінальним жанровим різновидом. Згадаймо, що у середині XVII ст. у Франції бурлеска була самостійним різновидом музичного театру пародійного спрямування. Крім того, бурлеск в епоху Відродження був видом комічної поезії. Комізм полягав у передачі серйозного змісту невідповідними йому образами і стилістичними засобами, а *«серйозні»* герої античної літератури ніби *«одягалися»* в блазнівські шати.

Цікаво, що адаптація бурлески в інструментальну музику була здійснена Й. С. Бахом *(«Бурлеска» a-moll* з Партити № 3).

Генеза образного змісту бурлески пов'язана з ігровими моментами в народній обрядовості *(«бурлеска» – «жарт»).*

Ігрові моменти спостерігаємо в тематизмі двох бурлесок Мирослава Скорика.

У *«Burlesque»* з Сонати № 2 для скрипки і фортепіано акробатичний характер теми-рефрену відсилає нас до естетики циркових

вистав – клоуна, який розважає глядачів своїми виступами, де є і «інсценізовані» заминки (синкопована ритміка), і переверти (стрімкі «злети» і «падіння» мелодичної лінії теми-рефрену). Доречно провести паралель із заключною темою з «Бурлески» для фортепіано, де композитор підсилює ігровий характер теми навмисними акцентами на слабких долях і переченнями (*«до-дієз»* в басу і акцентований *«до-бекар»* в мелодії).

За допомогою різноманітних ритмічних модифікацій композитор грає зі слухачем, створюючи музичний образ блазня.

Неочікувані модуляційні ходи, властиві музиці М. Скорика, тут яскраво втілюються у фіналі Сонати № 2 для скрипки і фортепіано (йдеться про модуляцію у *Fis-dur* перед появою теми В – такти 48–51).

Ігрові ладові мінливості, гру одноіменними мажоро-мінорними барвами спостерігаємо в розділі перед підготовкою до фінального проведення рефрену (такти 89-93).

Як бачимо, бурлески Мирослава Скорика – це весела гра, втілена в музиці, де домінує життєрадісне і жартівливе начало.

Наталія БУРШТИНСЬКА *(Україна, Львів)*

«ДИПТИХ» ЮРІЯ ЛАНЮКА В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНО-СЕМАНТИЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

7 травня 2014 року у програмі авторського концерту відомого львівського композитора, лауреата Національної премії імені Тараса Шевченка Юрія Ланюка, який відбувся в храмі Святого Лазаря у Львові і був присвячений, за задумом самого автора, світлій пам’яті свого друга Ігоря Кушплера, мала місце знакова подія – прем’єра нового твору композитора під назвою «Диптих» для сопрано, скрипки та фортепіано на тексти одного із найбільш значних поетів XX століття Пауля Целана. Виконавцями цього твору стали Людмила Осташ, молода талановита співачка, одна з останніх вихованок Ігоря Кушплера, та заслужені артисти України Марко Комонько (скрипка) та Наталія Пелех (фортепіано). Принагідно зауважимо, що у композиторській творчості Юрія Ланюка це було вже друге звернення до творчості Пауля Целана, оскільки у 2004 році композитор створив цикл чотирьох пісень для сопрано, фортепіано, клавесина та струнних інструментів під назвою «Lieder jenseits der Menschen» («Пісні потойбіч людей»). Твір був створений на замовлення тодішнього

посла ФРН пана Дітмара фон Штюдемана до 10-річчя заснування в Україні Гете-Інституту. Вперше цей цикл був виконаний 10 червня 2004 року в Колонному залі Національної філармонії України у Києві камерним оркестром Київської філармонії під керуванням відомого диригента Романа Кофмана (солісткою була талановита українська співачка Світлана Глєба). Вже своїм першим виконанням «Диптих» вразив уяву слухачів силою поетичної думки та особливою виразністю музики. Варто зазначити, що серед відомих українських композиторів, окрім Юрій Ланюка, до творчості цього поета звертається тільки Валентин Сильвестров. Отже, повертаючись до «Диптиха» Юрія Ланюка, зазначимо, що на численних слухачів цей твір залишив враження масштабної глибокої і філософічної сповіді двох співавторів – Юрія Ланюка та Пауля Целана. У вересні 2017 року композиція вдруге була виконана в програмі масштабного міжнародного музичного фестивалю «Юрій Ланюк та друзі». Виконавцями були ті самі музиканти. Цікавим було те, що ті ж самі солісти, які вдруге виконали твір, дещо змінили фокус його інтерпретації. З'явилася певна рівновага, інше відчуття музичного часу, ще більше заглиблення кожного з учасників цього тріо в кожну музичну інтонацію та мелодичний зворот. Через кілька років після прем'єрного виконання твір був виданий швейцарським видавництвом Sordino.

Отже, «Диптих» Юрія Ланюка є масштабним, двочастинним твором тривалістю звучання понад тридцять хвилин. Основними інтерпретаційними труднощами є надзвичайна віртуозність кожної з партій. Але, можливо, ще важливішим стає розкриття первісного змісту поезій, закладеного Паулем Целаном, який передається композитором через дуже різноманітний спектр характерних музично-семантичних засобів. До них ми відносимо яскраві мелодичні звороти з великою кількістю інтонаційних стрибків у партії сопрано та скрипки, цікаві та несподівані ланцюги акордів, що творять характерний гармонічний фон твору, новітній фактурний принцип партії фортепіано, де часто нотація зафіксована на чотирьох нотних станах, що, за висловом композитора, є сучасною «*тотальною поліфонізацією»* музичного матеріалу, яка створює ефект звучання цілого оркестру.

Повертаючись до теми розкриття поетичного змісту, зауважимо що композитор використав два тексти, взяті з різних періодів творчості поета. Першою частиною циклу є вірш «In memorian Paul Eluard», який був написаний у 1952 році як вірш-епітафія великому французькому поету Полю Елюару, творчістю якого Пауль Целан захоплювався все життя. Другою частиною циклу став один з остан-

ніх віршів поета «Und Kraft und Freude» («І пристрасть, і біль»), написаний незадовго до трагічної смерті поета у квітні 1973 року. Ці два вірші, на перший погляд, є дуже різними за своїм образно-семантичним змістом, хоча й відчувається одна рука великого майстра поезії. Композитор ставив собі завдання об'єднати в єдиний музичний цикл ці тексти, ніби досліджуючи драматичну долю самого поета. За задумом композитора друга частина «Диптиха» – це ніби своєрідний музично-поетичний хоку, де в маленькому вірші кожне слово, кожний образ набуває особливої вагомості і значимості. Сказати багато мінімальною кількістю слів – головний принцип хоку, який став характерним для останніх поезій Пауля Целана.

Для композиторської уяви Юрія Ланюка цей поетичний принцип стає можливістю виводити музику в особливий образний простір. Там, де поет ніби ставить три крапки після двох-трьох проспіваних слів, музика двох солюючих інструментів неначе продовжує поетичну думку, виводячи поезію в інший музично-образний ряд. Утворюється особливе переплетення поетичного тексту і його відображення в мелодиці, гармонії, тембрах інструментів.

Цей щойно згаданий принцип компонування музики можна відчути і в першій частині циклу. Однак, за твердженням композитора, тут були особливі відмінності. Вони полягали насамперед в іншій структурі вірша «Пам'яті Поля Елюара», який є першою і найбільш значною частиною «Диптиха» (ця частина триває понад 20 хвилин). За словами самого автора, цей текст мав на нього особливий сугестивний вплив. Вже перші рядки вірша «*Поклади в домовину поета слова»* дуже багаті змістом, бо змальовують нам смерть поета. Ю. Ланюка цікавить не стільки смерть поета – це може бути Елюар, Целан або хтось інший, скільки смерть митця, який залишає по собі якусь певну художню спадщину. Але, осмислюючи цей вірш, композитор зіштовхнувся з певною загадкою тексту. Розгадування цього ребусу стало для композитора своєрідною *idée fixe*, яка спонукала його роботу над цим циклом. Справа в тому, що, читаючи цей вірш, кожен помітить присутність у ньому якоїсь третьої особи, окрім автора Пауля Целана і померлого Поля Елюара, якому адресується цей текст. Хто ця загадкова третя особа? «*Поклади на повіки поета це слово, якого він не сказав тому, хто був з ним на ти...».* Композитор знайшов розгадку таємниці вірша у монографії «*Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст»* видатного українського літературознавця, одного з кращих дослідників творчості поета Петра Рихла. Варто, мабуть, зацитувати невеликий уривок з цієї монографії, який проливає світло на зашифрованість поетичного тексту Целана:

«*‘In memorian Paul Eluard’ – це вірш-епітафія за дочасно згаслим поетом. Целанівський вірш – це не тільки сповнений високого пафосу реквієм, але й полемічний твір з критичним спрямуванням, а у своєму глибинному підтексті – своєрідний докір великому поетові, чия нерішучість коштувала людського життя, яке Елюар, очевидно, міг врятувати. Для того, щоб виявити цей прихований сенс, потрібно з’ясувати суспільно-політичний контекст Целанового вірша. В 1950 році сталінський трибунал Чехословаччини в Празі виніс смертний вирок сюрреалістичному поетові Завісу Коландрі. Напередодні суду над поетом Андре Бретон розмістив у французьких газетах відкритого листа до Елюара з вимогою заступитися за їх спільного друга і соратника по сюрреалістському рухові. Поставлений цим публічним листом Бретона перед доконаним фактом і позбавлений всякої можливості маневрування, Елюар, який належав до Французької комуністичної партії і боявся бути затаврованим як ренегат, не відреагував на цей заклик. Він пояснив свій крок таким парадоксальним твердженням: «Я надто зайнятий невинними, які прагнуть довести свою невинність, щоб перейматися винними, котрі визнають свою вину». Така позиція невтручання посприяла тому, що Коландру невдовзі було страчено. Целан у вірші не називає ім’я чеського поета і, таким чином, надає своєму творові широкого поетичного виміру».* [1, с. 304].

Підказка Петра Рихла, який ретельно дослідив генезис цього вірша, мала неабияке значення для композитора. Вона не тільки пояснила існування у вірші третьої особи, а й допомогла композитору вивести переплетену в одне ціле поезію з музикою в інший узагальнений семантичний морально-філософський вимір. Принагідно згадаємо, що перше виконання цього твору відбулося на вечорі пам’яті співака Ігоря Кушплера. Символічно виглядає те, що композитор немовби адресує несказані слова в пам’ять свого друга Ігоря Кушплера.

Ще варто зазначити, що сама структура віршованих текстів Пауля Целана спричинилася до побудови форми музичного циклу. За словами композитора, було б дивним почати твір з мелодії голосу зі словами «*Поклади в домовину поета слова»,* адже факту смерті передує прожите життя, тож відкриває твір невелика інструментальна прелюдія, музика якої стає символом прожитого життя. І кожна музично-поетична фраза – а) «*Поклади в домовину поета слова”;* б) «*Поклади на повіки поета це слово»* – стає ознакою певної рондальності музичної форми, яка символізує форму колообігу людського життя. Відповідно, далі композитор у побудові музичної форми використовує інструментальні інтерлюдії та постлюдію у

партіях скрипки та фортепіано, що нас символічно повертають до матеріалу тієї першої початкової прелюдії, яка концентровано символізує у творі прожитий Людиною час свого земного буття.

Поза жодними сумнівами, «Диптих» Юрія Ланюка на слова Пауля Целана для сопрано, скрипки та фортепіано зможе посісти гідне місце в українській камерно-вокальній музиці. Запорукою цього є не тільки звернення композитора до одного з найцікавіших поетів нашого часу, а й оригінальність музичної мови та її сила виразу. І хоча цей новий твір ще не має усталених виконавських традицій, є підстави сподіватися що він буде виконуватися у світі, тому що композитор, окрім української версії партії сопрано, зробив оригінальну версію німецькою мовою.

Література

Рихло П. В. Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст. Монографія. Чернівці: Рута, 2005. 583 с.

Надія ЯКОВЧУК *(Україна, Київ)*

ЖАНРОВА ПАЛІТРА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА

У творчому доробку О. Яковчука, знаного композитора-симфоніста, майстра вокально-хорового письма, камерно-інструментальні ансамблі посідають чільне місце. Жанрова палітра цих творів дуже різноманітна: сонати, тріо, квартети, фантазія, капричіо, мініатюри. Композитор постійно звертається до жанру камералістики. Прикметно, що перший твір О. Яковчука (мініатюра для квартету дерев'яних духових інструментів «Народна сценка», 1971) та нещодавно закінчена Соната для фаґота і фортепіано, 2019, прем'єра якої відбудеться на початку 2020 року) належать саме до жанру камерно-інструментального ансамблю.

Вісім струнних квартетів становлять найбільшу групу серед ансамблевої музики композитора (також сюди належать два твори жанру «Музика…», написані для нетрадиційного квартетного складу – кларнет, скрипка, альт, віолончель). Ці твори охоплюють значні часові межі від 1977 до 2016 років і віддзеркалюють еволюцію авторського стилю митця. Для квартетної музики О. Яковчука характерний індивідуальний підхід до композиційної структури кожного твору, інноваційне ставлення до сонатної форми, принцип монотематизму,

наявність лейтмотиву – своєрідного авторського «я», що з'являється в усіх квартетах, проникає в усі партії, впливаючи на розвиток матеріалу.

Три Сонати О. Яковчука виявляють оригінальний авторський підхід, який полягає у синтезі сонати з поемою, рапсодією, фантазією. Таке поєднання класичних та романтичних засад подає нову художню якість, варту наукового та виконавського висвітлення. «Соната-поема» для альта і фортепіано (1974) полонить натхненністю романтичних образів. Ознаки поемності проявилися у розгорнутій одночастинній побудові, в основу якої покладено вільний підхід до сонатної форми, у калейдоскопічній зміні тем. «Соната-рапсодія» для віолончелі та фортепіано (2010) написана у трьох частинах і присвячена пам'яті матері композитора. Твір цікавий поєднанням принципів сонатності із рапсодично-імпровізаційною манерою викладу. О. Яковчук застосовує принцип монотематизму, створюючи єдність тематичної основи та цілісності музичних образів. «Сонату-фантазію» для скрипки і фортепіано (2010) митець присвятив пам'яті Астора П'яццоли (1921–1992), всесвітньо відомого композитора-акордеоніста, творця стилю «*tango Nuevo*». Тричастинний сонатний цикл, сповнений щемної краси та суму, поєднує жанри сонати і фантазії. Такий синтез розкриває особливі композиційні та формотворчі властивості (ІІ частина написана в жанрі танго, яке є своєрідним музичним дарунком від українського композитора аргентинському маестро. Натомість, враховуючи відсутність традиційної повільної частини у цьому сонатному циклі, О. Яковчук компенсує її речитативними структурно-розвиненими каденціями учасників ансамблю).

Шість сюїт. «Іспанська сюїта» для квінтету духових інструментів (2006) представляє звернення до неоімпресіоністичної тенденції, рідкісне для авторського стилю композитора. Цикл відкриває І частина – «Дзвони в сутінках» – *Andante non troppo*; ІІ частина – «Вечірній танець» – *Allegro;* ІІІ частина – «Звуки опівночі» – *Adagio*. Сюїта викликає в уяві картини Іспанії – м'які сутінкові пейзажі, романтичні образи. Музиці притаманні кластерні нашарування, звукові імітації, щотактові зміни метру. Широко використані сучасні прийоми гри – *frullato, tremolo,*педальні ефекти. «Португальська сюїта» для гобоя і фортепіано (2012) демонструє програмний підхід композитора до жанрової моделі сюїтного циклу. Дуже вдалим є вибір інструмента гобоя, близького за пряним звучанням до португальських народних духових інструментів. І частина – «Мрія моряка» – *Largo*; ІІ – «Пісня моряка» – *Lento con moto*; ІІІ – «Танець

моряка» – *Allegretto*. У цій сюїті програмність виступає як об'єднуючий засіб цілісності циклу. «Французька сюїта» для флейти і фортепіано (2012) складається з трьох частин: Гавот (*Moderato),* Павана (*Andante*), Жига (*Allegretto*). У сюїті прослідковується прояв неокласичної тенденції в авторському стилі композитора. Митець довільно поєднує старовинні танці, пропонуючи власний підхід до жанру сюїти. Вишукане звучання флейти в ансамблі з фортепіано підкреслює особливу темброву витонченість цієї музики. «Стара англійська сюїта» для фагота і фортепіано (2012) складається з трьох частин: Гавот (*Moderato con moto)*, Контрданс (*Allegro*), Ірландський танець (*Allegro*). Неокласична спрямованість циклу простежується у вишуканій структурній простоті старовинної сюїти, яка отримала новий інтонаційний зміст. Композитор надав твору концертно-віртуозного характеру, збагативши його образну сферу. «Німецька сюїта» для кларнета і фортепіано (2012) є прикладом авторського відчуття специфіки барокової сюїти. Тричастинний цикл починається з Сарабанди (*Andante non troppo*), де партія кларнета має віртуозний характер. II частина – Алеманда (*Allegro molto*); III частина – Тирольський танець (*Allegro*) має жвавий, моторний характер і є яскравим завершенням сюїти. «Італійська сюїта» для квінтету мідних духових інструментів (2012) посідає особливе місце серед творів сюїтного жанру О. Яковчука завдяки особливій життєстверджуючій силі всієї композиції. Це єдина сюїта митця, в якій всі частини написані в мажорних тональностях. I – Пролог (*Moderato con moto*). II – Гавот (*Allegro non troppo*), III – Пастораль (*Andante)*, IV – Тарантела (*Allegro vivo*).

Два тріо. «Маленьке тріо» для кларнета, фагота і фортепіано (1980) складається з трьох частин: I – *Allegretto giocoso*, II – *Moderato non troppo*, III – *Allegro scherzando*. Для цього твору характерні яскрава мелодійність, структурна чіткість, легкість тембральних барв. Привертають увагу монологи кларнета і фагота з другої частини, а також танцювальний характер Фіналу. В основі тріо «Місячне світло» для скрипки, віолончелі та фортепіано (2010) лежить принцип програмності пейзажного типу, де кожна з частин твору має назву: I – «Місячна стежка на озері Онтаріо» – (*Andante*); II – «Річка Ніагара вночі» – (*Allegro*); III – «Схід місяця на озері Маскока» – (*Andante*). Тріо за стильовими ознаками (статичність розгортання музичного матеріалу, увага до семантики фонових структур, просторові ефекти, ладова мінливість) має певні неоімпресіоністичні ознаки.

Концертна фантазія «Цар Аттіла» для кларнета і фортепіано (2005) – віртуозний твір, де використано сучасний арсенал засобів виразності для розкриття практично необмежених звукових можливостей кларнета. Фантазія прикметна оригінальністю авторського

трактування сонатної форми (без розробки, з динамізованою скороченою репризою). Відсутність побічної та заключної партій у репризі компенсовано вишуканою кодою-каденцією обох інструментів.

«**Буковинське капричіо»** для кларнета і фортепіано (1984) – віртуозний концертний твір, написаний на основі ладово-гармонічних особливостей українських народних пісень Буковини. Композиція демонструє зацікавленість О. Яковчука фольклорними джерелами, переосмисленням їх у сфері камерно-інструментального ансамблю та відображає тенденцію неофольклоризму в творчості митця.

Дуже різноманітно і широко представлений жанр ансамблевої **мініатюри** у творчості композитора. Це п'єси для ансамблів різних інструментальних складів. Отже, камерно-інструментальні ансамблі О. Яковчука становлять розгалужену жанрову систему, репрезентують питомі риси авторського стилю митця.

Марта КАРАПІНКА *(Україна, Львів)*

ЖАНРОВО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СОНАТИ ДЛЯ АЛЬТА І ФОРТЕПІАНО «PASTORALE» БОГДАНИ ФРОЛЯК

У *Сонаті для альта і фортепіано «Pastorale»* (1995) Богдани Фроляк цілком закономірно в контексті індивідуального стилю мисткині обрано настроєвий спектр ліричного споглядання. Композиторка багатогранно використовує теплий оксамитовий тембр альта як символ світлих, чистих, споглядальних образів. Жанрове визначення «соната» не є в цьому випадку умовним: одночастинний твір написано в сонатній формі з дотриманням основних законів жанру. Авторка майстерно застосовує майже весь арсенал сучасних музично-виразових засобів, таких, як керована алеаторика, сонористика, елементи мінімалізму тощо. Основним конструктивним засобом утворення музичної тканини є інтервал збільшеної прими та його похідні. Яскрава колористичність цієї «мінілейтгармонії» протистоїть традиційно романтичній уяві про малу секунду як про носія суб'єктивної експресії.

Три теми експозиції лише умовно можна співвіднести зі сферами головної чи побічної партій. Однакові за масштабами, відокремлені тривалими паузами, зіставлені за принципом картинності, вони є цілком рівноправними розділами форми. Перша тема (Allegretto) є зоною застосування деяких прийомів мінімалізму. Тема,

утворена обігруванням одного п'ятизвучного мотиву, характеризується в загальному статичними ознаками при мінімальних динамічних змінах. Певні імпресіоністичні асоціації, які викликає цей образ, спрямовано на ефект пленерності, просторовості. Це досягається завдяки граничній прозорості фактури фортепіано (з елементами імітаційної поліфонії).

Аналогічний спосіб викладу темокомплексів та їх розгортання спостерігаємо і в *другому* розділі експозиції (ad libitum – tranquillo). Тема крайніх частин (розділ має просту тричастинну форму) виявляє яскраво виражену спорідненість з українським фольклором, але завдяки пентатонічному ладовому забарвленню має опосередковано-асоціативний фольклорний характер. Специфічний тембр альтових флажолетів, гліссандо, перемінний метр наслідують прийоми народного музикування з його вільним ритмічним розгортанням. Поліритмічне накладання остинатних трихордів на відстані збільшеної прими створює сонористичний ефект «мерехтіння» у фортепіанній партії. Аналогічний прийом застосовано в середній частині в партії альта.

Третій розділ експозиції (Andante tranquillo) – сфера суб'єктивної лірики. Альт тут трактовано вже як кантиленний інструмент, йому доручено мелодію широкого дихання, насичену традиційними способами розгортання. В загальних рисах третій розділ потрактовано доволі традиційно для побічних партій, у зв'язку з чим перші дві теми можуть розглядатися як складові образної сфери головної партії.

Продовженням «епічного» струменю початку Сонати є фортепіанна тема-епізод, яка відкриває розробку. Перше порушення статики припадає на заключну фазу теми-епізоду: тема «знищується» все невідворотнішим вторгненням елементів токатної стихії (партія альта), яка надалі в розробці стає панівною. Факторами розробковості, окрім того, стає поступове динамічне та темпове нагнітання, фактурне (поліфонічне) згущення, а також відповідна концентрація раніше застосованих технічних засобів.

У скороченій репризі медитативна пасторальність головної партії підпорядковується ліричній кантилені побічної; найбільших змін у цьому відношенні зазнає друга тема головної, яка цілком втрачає темброву та ритмічну своєрідність, з'являючись після побічної. Оригінально постає кода (non vibrato): неодноразово (ad libitum) повторюється чотиритактова тема альта (чистий тембр протистоїть попереднім «тьмяним» епізодам, натуральний мінор – штучним ладам та пентатоніці). Ця тема, близька до української колискової, поступово розчиняється на тлі пуантилістичних звучань фортепіано.

Ці три проведення теми є кульмінаційними драматургічними моментами Альтової сонати, причому кардинальна модифікація її тембрально-сонористичними засобами, а також метро-ритмічними та поліфонічними, визначає наскрізну лінію драматургічного розвитку твору. Взагалі ж авторці не цілком вдалося оминути небезпеку, «запрограмовану» специфікою звучання альта, в результаті чого музиці Сонати подекуди бракує виразності, а нагромадження технічних прийомів видається надто самодостатнім.

Марія ГЕРЕГА *(Україна, Львів)*

ПАРИТЕТНИЙ КЛАРНЕТОВО-ФОРТЕПІАННИЙ АНСАМБЛЬ на прикладі «*Suite Nostalgique*» Тараса Ященка

Сюїтний програмний цикл яскраво представляє композиція «Suite Nostalgique» Тараса Ященка – уродженця Києва та випускника училища ім. Р. Глієра (1978–1982, клас фортепіано Лідії Щур) та композиторського класу Івана Карабиця в музичній академії. Музикант отримав глибоку фахову освіту: він опановував гармонію під орудою Мирослава Скорика, оркестровку – під керівництвом Левка Колодуба, контрапункт – з Генадієм Ляшенком, музичні форми – з професором Юрієм Іщенком, а як піаніст вдосконалювався у класі Михайла Степаненка.

Його композиторська діяльність, яка розпочалась у ранньому віці (6 років), демонструє стабільне звертання до дуже різнотипних ансамблевих складів (тріо «Гобелен» для альт-саксофона, цимбалів і фортепіано, «Прощальна» для 9 мідних духових інструментів, синтезаторів і ударних, тріо «Пісні любові» для сопрано, скрипки, синтезатора / фортепіано). Особливо інтенсивними творчі пошуки у цьому напрямку стали в період майстеркласів у Вищій школі музики і театру в Мюнхені з композитором Дітером Акером.

Неоціненний досвід практичного камерного музикування принесли йому гастрольні виступи як акомпаніатора низки солістів-виконавців (від 1996 року він виступав у Німеччині (Мюнхен, Баварія), Італії, Польщі, Нідерландах, Росії, Україні, Франції, Австрії)[4].

Серед його камерних ансамблів особливе місце займає композиція «Suite Nostalgique» для кларнета і фортепіано (як і вокальний

---

[4] У 1999–2002 рр. читав лекції в Університеті музики і паралельно працював корепетитором балету в Мюнхенському театрі.

цикл «Пісні на тексти Івана Франка» для баса та фортепіано німецькою мовою), яка у 2005 р. була записана Баварським радіо у співпраці з кларнетистом Маркусом Шьоном (Markus Schön).

Цей твір є зразком різнопланової стилізації та стильової гри, пов'язаної з історичними і жанровими відмінностями кларнетової музики і відповідною мистецькому задумові жанровою семантикою. Програмність твору апелює до жанрової моделі композиції-*hommage,* усталеної у французькій камерній традиції – твору, що уособлює шанобливу посвяту, створеного на знак пам'яті чи данини поваги яскравим, знаковим особистостям (згадаймо «Hommage à Haydn» К. Дебюссі, «Le Tombeau de Couperin» М. Равеля, «Hommage à Jean Gallon» Мориса Дюрюфлє, чи відповідні за стилістикою «Hommage à Segovia Prelude» Микити Кошкіна, «Hommage à Grieg» А. Шнітке, прикладом у кларнетовій музиці може послужити композиція представника українського зарубіжжя – львівського митця-кларнетиста Євгена Оркіна «Hommages á C. Nielsen, J. Francaix, O. Messiaen, I. Stravinsky, G. Gerschwin, B. Goodman, A. Piazzolla» для кларнета соло та численні інші). У них відтворюються певні пізнавані риси творчої особистості чи її знакової творчості (якщо йдеться про посвяту музикантам), а отже вони суміщають функції мистецького та психологічного портрета і наділені установками на відтворення індивідуального стилю, сфери творчої діяльності, національної приналежності та епохи.

Кожна з частин сюїти має особисту посвяту:

1 ч. Інтродукція *(Introducion)* – Айріс Джуліан Зелл *(Iris Juliane Zell);*

2 ч. Фокстрот у пам'ять Бенні Гудмена (*in memory of Benny Goodman)*;

3 ч. Арія – Сабіні Мейєр (*for Sabine Meyer);*

4 ч. Самба – Пеле (*for Pele – Edison Arantes do Nascimento).*

Як бачимо, дві центральні частини присвячено концертуючим кларнетистам-виконавцям, перша – скрипальці, а остання – легендарному бразильському футболісту Едсону Арантесу ду Насіменту, відомому в усьому світі як Пеле, представленому через призму його пісенної творчості та музичних уподобань.

В основу сюїти покладено структуру сольної інструментальної сонати барокової епохи (повільний вступ, після якого слідують різножанрові швидкі частини на підставі різнотипного танцювального руху, розділені контрастом повільної кантиленної). Кожна з частин витримана в іншому стильовому образі певної епохи, однак за основу взято межові прояви музики академічної та позаакадемічної сфер.

Звертає на себе увагу постійна строго дотримана паритетність учасників ансамблю. У першій частині, наприклад, кожні два такти змінюються функції соліста та ритмогармонічного акомпанементу. В основу твору покладено остинатний принцип гри-змагання, доведений до сценічно-драматичної виразності; quasi-імпровізаційні пасажі та вибагливе ритмічне синкопування строго прописані (за принципом симфоджазу); виконавську свободу джазового музикування пікреслено «недбалими» в'їздами-glissando на ключові мелодичні ноти в повторних побудовах. Фактурний виклад заключної п'єси сюїти багатоплановий, оркестральний, містить етнохарактерні наслідування ансамблевої гри. Тут відтворюються звуки акордеону (бандонеона), укулеле (гітари) в характерній для самби техніці rasgueado, ударних, контрабаса, причому з почерговими соло й типовими формулами акомпанементу уявних учасників латиноамериканського ансамблю.

Сюїта Т. Ященка демонструє неординарне трактування партії фортепіано в інструментальному дуеті, де, окрім його вагомого драматургічного значення, широко застосовано поліінструменталізм трактування клавішного інструмента.

Тетяна ПАВЛІВ *(Україна, Львів)*

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО
(на прикладі «Гаївок» для струнного оркестру)

У доробку сучасного українського композитора Миколи Ластовецького представлений широкий спектр творів різних жанрів та форм. Він є автором симфонічної, фортепіанної, хорової, вокально-інструментальної музики тощо.

Особливе місце в творчій спадщині мистця посідає камерно-інструментальний жанр, в якому він майстерно оперує арсеналом сучасних засобів композиторського письма. М. Ластовецький написав близько 15 творів цього жанру. В цьому переліку – «Adagio», «Сюїта», «Гаївки» для струнного оркестру; для інструментальних ансамблів – сюїта «Дрогобицькі сурми» (для 4-х труб), Квартет (для 4-х тромбонів), «Скерцо» (для фагота та фортепіано), «Поліська легенда» (для кларнета та фортепіано); «Два експромти» (для флейти та фортепіано), «Дві п'єси» (для валторни і фортепіано), п'єси для скрипки та фортепіано; для струнного квартету – «Дві п'єси» і «Квартет». Як зазначила музикознавець І. Бермес, «Камерно-інстру-

ментальні твори – ще одна цікава сторінка творчого доробку М. Ластовецького. В них виразно поєдналися національні традиції з досягненнями професійного музичного мистецтва другої половини XX століття. Деякі з них – програмні («Дрогобицькі сурми», «Поліська легенда»)... «Гаївка» для струнного оркестру свідчить про звернення композитора до мистецької практики народу» [1, с. 229].

Вагоме місце у творах композитора посідає фольклорний елемент, він часто звертається до опрацювань календарно-обрядових пісень, зокрема, з весняного циклу. У його доробку значна кількість означених композицій: «Весняний танок», «Чотири веснянки» (зі збірки «Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва. Зошит 1»); «Маленька «сонечкова» сюїта» (Зошит 3) з шести частин: «Прийди, прийди, сонечко», «Вийшло, вийшло, сонечко», «Сонечко усміхається (привітальний танок)», «Лісові сонцетіні», «Життєдайне ясне сонечко», «Поклоніння Дажбогу – Сонцю. Предковічне обрядове дійство (Фантазія)» та «Легкі фортепіанні «переспіви» галицьких ягілок» (Зошит 4), які містять 37 обробок.

«Весняна царина» в камерно-інструментальному жанрі найяскравіше презентована «Гаївками» для струнного оркестру. Цей твір написаний у 1996 р., коли М. Ластовецький диригував камерним оркестром «Кредо» (1996–2000).

Як відомо, гаївки – це давня назва хороводів. Імовірно, вона збереглася ще відтоді, коли наші пращури виконували обрядові пісні й водили хороводи, танцювали в гаях навколо дерев та ін.

Щоб відобразити прадавнє ритуальне дійство, М. Ластовецький використав у творі різноманітні специфічні звукотемброві можливості струнних інструментів. Зокрема, апліковані на сонорну техніку, нетрадиційні способи звуковидобування: *glissando* до найвищого звуку, постукування нижнім кінцем смичка по деці в певному ритмі, тремолоподібну гру на підставці, двостороннє повільне арпеджіо на чотирьох струнах за підставкою, *pizzicato* з одночасним *glissando* вгору або вниз на певний інтервал тощо.

Цікавою є форма «Гаївок»: при загальній тричастинності зі статичною репризою *Da Capo*, в середині твору містяться елементи концентричності: центральна частина повертається у зворотньому порядку.

На початку твору (*Larghetto*) композитор застосував поліфонічні засоби розвитку, зокрема, канон. Спершу тема з'являється у *Cello 1*, потім у *Viola 1*, *Violino 2*, *Vln. 1*, *Vln. 3*, *Viola 2*, *Cello 2*, *Vln. 4*, *Vln. 5*, *Vln. 7* та *Contrabasso*. Таким чином, кожний інструмент М. Ластовецький «вводить» до твору почергово. Крім цього, в означеній частині він застосував сонористику, покликану створити примхливий колористичний ефект.

У другій частині (*Piu mosso*) композитор використав тему гаївки «Ой, дівчата, в ряд ставаймо» зі збірника Юліана Корчинського «Пісні з Львівщини» (1988), яку відомий «збирач перлин музичної творчості бойківського краю» (за К. Сятецьким) записав у селі Крушельниця Сколівського району.

Варто зазначити, що раніше композитор вже послуговувався темою означеної бойківської гаївки у «Бойківській увертюрі» (1995), але лише частково. В аналізованому ж творі «Гаївки» цю тему проводить спочатку альт *solo*, згодом її підхоплює весь струнний оркестр. Крім того, попри звернення до пісенного жанру, М. Ластовецький застосував принцип «локалізації» мелодії: він обмежив її повне проведення й використав лише окремі поспівки із гаївки, поміщеної у збірнику Ю. Корчинського.

Поступове напластування звукових блоків та потовщення акордів у *tutti* оркестру приводять до Коди, яка поєднує елементи контрольованої алеаторики з її швидким повторенням групи вказаних звуків у довільному метроритмі, та двостороннє повільне арпеджіо за підставкою. Весь твір обрамлює реприза *Da Capo*.

Отже, у «Гаївках» для струнного оркестру М. Ластовецький своєрідно синтезував фольклорні елементи з прийомами сучасного музичного письма. «Родзинкою» «Гаївок», як і камерно-інструментального доробку композитора в цілому, є барвисте «плетиво» музично-виражальних засобів, тяжіння до поліфонічності та вишуканого колористичного забарвлення.

Література

1. Бермес, І. (2009). Життєві домінанти Миколи Ластовецького. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.* Рівне. Вип. 15 (т. І). С. 225–232.

Юліана БУРДА *(Україна, Дрогобич)*

СЮЇТА *in C* ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ І ФОРТЕПІАНО БОГДАНИ ФРОЛЯК В КОНТЕКСТІ ЛЬВІВСЬКОЇ КАМЕРНОЇ МУЗИКИ XXI століття

Львівська камералістика протягом останніх десятиріч переживає період розквіту завдяки плідній праці великого кола композиторів-сучасників. Для цілої плеяди постатей – а це такі знакові імена, як Мирослав Скорик, Віктор Камінський, Богдана Фроляк, Олександр Козаренко, Юрій Ланюк, Остап Мануляк, Михайло

Швед, Любава Сидоренко та багато інших – камерна музика є одним із пріоритетних композиторських напрямів.

В ракурсі ювілейної дати розглянемо детальніше камерно-інструментальну творчість відомої львівської композиторки Богдани Фроляк, яка займається створенням музики у цій сфері протягом трьох декад. Серед значного за обсягом творчого доробку мисткині виділяються такі камерні опуси, як Соната для флейти і фортепіано, Струнний квартет, «*Lamento»* для фортепіанного тріо, присвячене пам'яті жертв Голодомору, «Венера в хутрі» для скрипки і фортепіано.

Одним із найбільш відомих камерно-інструментальних творів авторства Б. Фроляк є Сюїта для віолончелі та фортепіано *in C,* створена у 2008 р. на замовлення Наталії Соневицької та присвячена світлій пам'яті українського композитора Ігоря Соневицького, засновника фестивалю в Гантері (США). Її першими виконавцями на цьому ж фестивалі стали Володимир Винницький та Наталія Хома. Матеріал цього дослідження готувався за підтримки та завдяки безпосередньому контакту із Богданою Фроляк, акцентовані теоретичний та виконавсько-практичний аспекти її творчості.

Сюїта для віолончелі та фортепіано *in C* є своєрідною музичною рефлексією над основними аспектами буття людини. Це калейдоскоп із чотирьох різних за характером та тематикою структурних підрозділів. Їх яскраве втілення відбувається як завдяки концепції драматургічного розвитку Сюїти, що полягає у зіставленні темпово і змістово контрастних частин, так і за допомогою яскравого розкриття технічних та виразових засобів фортепіано і віолончелі. Зазначимо також, що Б. Фроляк перед кожною із частин ставить чіткі метрономічні позначення темпів.

Розпочинає твір «*Intrada»,* де обидва інструменти одночасно виконують основну тему. Далі всередині I частини відбувається наповнення фактури інтервалами та акордами. У віолончелі з'являється новий тематичний елемент, потім його підхоплює фортепіано, після чого початкова тема, розпочата віолончеллю, проводиться каноном в обох інструментів. У нашому випадку ремарка *Pesante* стосуватиметься радше характеру, аніж темпу, оскільки загальний настрій музики доволі неспокійний, рух відбувається швидко.

У наступному розділі Сюїти під назвою «*Romanza»* задум передати безперервну мелодію в дечому базувався на принципах побудови V частини Квартету «*На кінець часу»* О. Мессіана. Віолончель проводить наспівну і виразну мелодію на тлі фортепіанних інтервалів, далі ролі інструментів змінюються, і у віолончелі єдиний раз

з'являється короткий інтервальний виклад, що супроводжує мелодичну лінію вже у вищому фортепіанному регістрі. Зауважимо, що фортепіанна партія II частини складається з кількох тематичних зерен (інтервали, протяжна мелодія на повторюваному ході акордів у лівій руці). Звуковий простір яскравого повнозвучного кульмінаційного епізоду частини характеризується об'єднанням всіх фактурних планів, що звучать одночасно у фортепіано, натомість їм вторить нова мелодична побудова в дуже високому регістрі віолончелі. Завершує частину ще раз проведена віолончеллю у *Tempo primo* основна тема, в партії фортепіано зберігаються акордові побудови.

Доречно зауважити, що у III частині з назвою «*Toccata*» якнайповніше втілилося композиторське бачення «*Вічного руху*» – «*Perpetuum mobile*». Віолончель у тріольному русі розпочинає виклад основної теми із тону *H*, який передається у фортепіанну партію (цього разу від тону *F*), таким чином кожен із інструментів почергово або й одночасно в різних регістрах забезпечує постійний виклад теми, що іноді проводиться каноном. Матеріал партії фортепіано містить також контрастний елемент синкопованих акордових побудов. Після кількох тематичних «*зупинок*» звучить стрімкий тріольний каскад в обох інструментів, який знаходить своє декларативне завершення на тоні *C*.

Останньою сторінкою циклу є ніжний «*Nocturne*», тиха кульмінація-підсумок цілої Сюїти. Виразна мелодія пронизує все доволі прозоре фактурне полотно IV частини, її почергово та з деякими видозмінами проводять віолончель та фортепіано. Утверджується світла тональність *До мажор*.

Сюїта Б. Фроляк для віолончелі та фортепіано *in C* міцно закріпилася в репертуарі багатьох львівських музикантів, які виконують її під час концертів у Львівській національній філармонії, Будинку камерної та органної музики. Ця Сюїта в 2014 році також звучала на сцені ЛНМА ім. М. В. Лисенка (партію віолончелі виконував доцент кафедри камерного ансамблю та квартету Тарас Менцінський, фортепіано – Юліана Бурда, авторка цього дослідження, на той час студентка класу Ніни Дикої, доцента тієї ж кафедри). Знаковим є також факт, що частини «*Romanza*» і «*Nocturne*» із Сюїти Б. Фроляк для віолончелі та фортепіано *in C* прозвучали в програмі концерту пам'яті Василя Сліпака «*Реквієм для воїна*», що відбувся в рамках львівського фестивалю «*Контрасти*» (2017).

Катерина Черевко

ТЕМБРАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ КІНЦЯ XX СТОЛІТТЯ

(на прикладі композиції Івана Небесного «Тіні чорної гори»)

У музичному мистецтві XX століття спостерігаємо провідну тенденцію переважання камерно-інструментальних жанрів, що стають своєрідною «творчою лабораторією», в якій відбувається апробація пошуків митців у сфері нових музично-виразових засобів, нових технік композиції та оригінальних тембрових поєднань інструментів. За словами дослідника Л. Раабена: «Камерні жанри за своєю природою благодатні для експерименту… в них легше, ніж в монументальних жанрах, «висвітлити» індивідуальні, специфічні темброві можливості кожного інструменту, знайти нові прийоми звукоутворення» [1, с.346]. В камерно-інструментальних творах XX століття композитори не лише вдаються до вельми незвичних тембрових поєднань традиційних інструментів, а й збагачують темброву тканину творів «штучними» звуковими джерелами.

Першим кроком на шляху розширення тембрального забарвлення музичних творів є введення немузичних звуків – шумів в загальний композиційний процес. Ці експерименти з шумами були започатковані французькими футуристами, які намагалися відобразити звуки навколишнього світу у музиці. Наступним етапом розширення звукового континууму стала поява таких інструментів як Терменвокс, Хвилі Мартено та Траутоніум, що використовувалися у поєднанні з традиційними музичними інструментами у якості особливим звукових джерел. Найбільш важливим етапом вважаємо 1930-ті роки, коли Пауль Гіндеміт, Ернст Тох (Ernst Toch), Джон Кейдж проводили перші експерименти над змішуванням і деформацією звуків за допомогою фонографів із змінною швидкістю. Ці експерименти започаткували процес створення нових «штучних» звучань, які стали основою нового напрямку музичного мистецтва XX століття – електронної музики.

У процесі розвитку електронної музики відбувається змішання штучних джерел зі звучанням традиційних інструментів чи голосу. Таким чином використання електроніки у камерно-інструментальних творах дає можливість говорити про виникнення нового, особ-

ливого і головне неповторного звукового контенту. Варто зауважити, що в таких композиціях творці не залишають поза увагою й можливість тембрового розширення звучання традиційних інструментів. Митці не оминають можливості створення нових акустичних звучань інструменту за допомогою специфічних способів гри. Такий ефект досягається шляхом препарування інструменту, нетрадиційних способів звукоутворення чи підсилення їх динамічних параметрів за допомогою спеціальної апаратури. Як правило, нове звучання акустичного інструменту можливе як зі зміною, так і без зміни будови самого інструменту. Нетрадиційне звукоутворення пов'язане зі специфічними способами звуковидобування, внаслідок яких утворюються нехарактерні для даного інструменту темброві звучання. Це гра долонями, ліктями на фортепіано, гра щипком, удари по корпусу інструменту різними предметами, сильне pizzicato з ударами струн по грифу у струнних інструментів. У духових часто використовується стук клапанів, спів в інструмент, в ударних – гра смичком по краю дерев'яних чи металевих частин маримби, ксилофону, тарілок та інші. Традиційними сьогодні вже стали прийоми препарування інструментів. Найчастіше в ансамблевій музиці таким чином змінюється звучання фортепіано. Деколи композитори вдаються до зміни будови духових інструментів, використовуючи лише частину їх корпусу.

Таким чином, особливість інструментального складу у поєднанні зі специфічними способами звуковидобування та електронною партією відкривають перед композиторами неабиякі можливості для втілення своїх задумів у вигляді неповторних звукових реалізацій. Відтак, можемо відзначити багатство художньо-образного світу камерно-інструментальних композицій, яке є втіленням постмодерних тенденцій мистецтва з їх опорою на творчий концептуалізм, що виступає аналогом програмності у мистецтві. Кожен твір є відображенням авторського бачення, зашифрованого вже в самій ідеї твору, яка стає головною у визначенні всіх параметрів твору: його структури, складу інструментів, техніки композиції та способів подальшої звукової реалізації. Відтак, відбувається процес індивідуалізації техніки композиції, музично-виразових засобів та навіть виконавських складів. Індивідуалізація усіх рівнів музичної композиції породжує одиничність та неповторність музичного витвору.

Яскравим відображенням провідних тенденцій розвитку камерно-інструментальної музики кінця XX століття є творчість українського композитора Івана Небесного. Його твір «Тіні чорної гори» був представлений в межах V Міжнародного фестивалю сучасної

музики «Контрасти», що проходив у Львові у 1999 році. Всеукраїнська прем‘єра твору відбулася 16 жовтня у приміщенні Хорової школи «Дударик», в храмі св. Лазаря. Твір прозвучав у виконанні учасників львівського ансамблю «Кластер»: Роксоляни Калинець (альт), Олеся Пахолківа (віолончель), Оксани Гайдукевич (фортепіано) та Івана Небесного (електронні інструменти).

Досить промовиста назва «Тіні чорної гори» є відображенням образної концепції твору, і, по суті, визначає особливості як музичної мови, так і методів компонування твору. Цей твір належить до зразків камерно-інструментальних творів, а саме електроакустичних композицій,в яких композитор поєднує різні звукові джерела – це тембри традиційних інструментів та електронні звучання. Інструментальний склад композиції складають альт, контрабас (віолончель), фортепіано, ударні та магнітофонна стрічка.

У львівському виконанні композиція «Тіні чорної гори» була представлений в іншому варіанті – з live electronic music: замість стрічки композитор використав семплер з клавіатурою. Відтак, темброве забарвлення твору створювалося композитором під час його виконання на сцені, зважаючи на особливості реального звучання інструментів у концертному залі. Відомо, що композитор представив й третій варіант виконання композиції – з актором-танцівником, з використанням уривків з драматичної поеми Олександра Олеся «Ніч на полонині». Твір «Тіні Чорної гори» був створений під час двотижневого перебування композитора у Кракові, де й відбулося перше його виконання.

До тембральних особливостей твору можемо віднести використання великої кількості ударних інструментів – це 2 маракаси, ксилофон, цимбали, литаври, там-там, вібрафон, трикутник, флексатон, Woods block, Woods Chimes, гонги, бонго, тронка, які використовуються композитором для підкреслення основних ідей твору – своєрідного відображення первинних, універсальних понять. Темброва специфічність електронної партії, яка ніби доповнює таку велику групу ударних, відіграє в творі цілком не другорядну, а скоріше домінуючу роль у відображенні образного світу композиції. Вона не протистоїть інструментальному складу, а навпаки трактується як момент темброва збагачення музичної тканини. Електронна партія настільки влучно переплітається з інструментальним складом, що подекуди важко ідентифікувати звучання – «живе» чи «штучне».

Таке витончене використання тембрів традиційних музичних інструментів, підкріплених електронними звучаннями створює справді

не лише своєрідне і цікаве звучання, а й викликає певні колористичні та просторові асоціації у слухачів: гірський пейзаж, аромат землі, подих вітру і т.д. Концепція твору виправдовує використання контрастно-складової форми, побудованої на основі виникнення, іноді доволі несподіваного, нових «мультиепізодів» композиції, що в результаті створює віддалені аналогії з сюїтою. Кожен розділ твору поступово відтворює образи тіней чорної гори, аромату землі, і дає чіткі асоціативні відчуття, закладені в програмі твору. Об'єднуючим тембровим елементом стає електронна партія, яка вступає як резонанс до загальної звукової тканини, створюючи єдине темброве звучання твору. Створення основного образу здійснюється завдяки авторським вказівкам щодо виконання: говірка пошепки, гра смичком по корпусу інструментів (для альта і віолончелі), ковзання пальцями по струнах інструменту за пюпітром (для фортепіано) та ін.

Отже, камерно-інструментальна музика займає визначне місце у творчості композиторів XX століття, адже вона стала своєрідною «творчою лабораторією» митців. Саме в ансамблевих творах яскраво втілилась концептуальність творчості сучасних композиторів. По суті, вони стали відображенням не лише творчих ідеї митців, а й провідних тенденції розвитку сучасного мистецтва.

Література

Раабен Л. Камерная инструментальная музыка. *Музыка XX века : очерки :* в 2-х ч. Москва : Музыка, 1980. Ч. 2. Кн. 3: 1917–1945. С. 346-406.

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ: ТВОРЧІ ПОРТРЕТИ В ІСТОРИЧНОМУ ПРОСТОРІ

Ніна ДИКА *(Україна, Львів)*

СКРИПАЛЬКА ЛІДІЯ ЦЬОКАН-САВИЦЬКА І ЛЬВІВСЬКЕ ФОРТЕПІАННЕ ТРІО: ВІХИ ТВОРЧОСТІ

Постать скрипальки, педагога, камералістки Лідії Іванівни Цьокан-Савицької (1931–1994) заслуговує особливої уваги. У різних містах України та за її межами працюють її випускники – лауреати всеукраїнських та міжнародних конкурсів, популяризатори школи камерного виконавства. У творчій біографії Л. Цьокан-Савицької, яка тісно пов'язана з жанром камерно-інструментального ансамблевого мистецтва, чільне місце посіла концертно-виконавська діяльність. Становлення високопрофесійного музиканта-соліста Л. Цьокан почалося у Львові. Вихованка (клас О. Москвичіва) Львівської музичної школи-десятирічки, згодом Іркутського музичного училища, яке закінчила в 1956 р., далі Свердловської консерваторії імені Мусоргського (1956–1959, клас професора Затуловського Л. Б.). Знаковим у житті Л. Цьокан було навчання у Львівській державній консерваторії імені М. В. Лисенка в класі Д. Колбіна (від 1959 до 1961 рр.) [Диплом з відзнакою].

Натхненною працею позначене мистецьке життя музиканта. Під час навчання у консерваторії Л. Цьокан працювала у Львівській філармонії, далі від 1962 р. – у Львівському оперному театрі (заступником концертмейстера оркестру). Шлях професійного зростання (викладач від 1962 р.), потім від 1967 р. – старший викладач кафедри камерного ансамблю і концертмейстерства Львівської консерваторії імені М. В. Лисенка) був невід'ємним від виконавської практики. Музикант пройшла шлях від концертмейстера до доцента, завідувача (1986–1989) кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської консерваторії імені М. В. Лисенка.

Як виконавець і як педагог завжди була прикладом для творчої молоді. Підтримувала чудову виконавську *«форму»:* стажувалася на педагогічних курсах ПК при Університеті (1972), у Київській консерваторії імені П. І. Чайковського (1974). За час стажування на кафедрі камерного ансамблю цієї консерваторії Л. Савицька провела численні спільні лекції з педагогами і студентами класів в.о.

професора Фастовського Я. Д., в.о. доцента Царевич І. С., Боровик І. Б., Марджанян А. О. та ін. Продемонструвала *«високу педагогічну кваліфікацію і яскраву індивідуальність музиканта-виконавця»* в роботі над камерно-інструментальними творами, де з-поміж інших: Фортепіанний квартет і Соната для скрипки і фортепіано № 6 Л. ван Бетховена, Соната для скрипки і фортепіано № 3 Й. Брамса, Соната для скрипки і фортепіано К. Дебюссі, Тріо Ф. Мендельсона. Завжди *«знаходила переконливі факти щодо інтерпретації: щепетильно відпрацьовуючи деталі, не випускала з виду цілісності твору».* Здобула авторитет *«вдумливого серйозного педагога». П*рикладом можна вважати проведений Л. Савицькою відкритий урок зі студентами класу в.о. доцента І. С. Царевич, де в програмі був Квінтет Р. Шумана.

Науково-дослідницька діяльність Л. І. Цьокан-Савицької присвячена камерно-інструментальній творчості львівських композиторів першої половини XX століття. Працювала над темою: ***«Розвиток камерно-інструментальної музики у Львові».*** Успішно здала кандидатський мінімум з філософії (1973). Спеціалізувалася на факультеті підвищення кваліфікації Московської консерваторії ім. П. І. Чайковського (1982, під керівництвом проф. К. Х. Аджемова) як ансамбліст і концертмейстр. Написала статтю про камерно-інструментальну творчість галицького композитора-додекафоніста Тадеуша Маєрського (1888–1963). Творчі та психологічні риси музиканта-виконавця вповні аккумулювалися в педагогічній діяльності Л. Цьокан-Савицької. За участі студентів її класу концертні програми звучали на сценах музичних училищ та музичних шкіл Львова, Дрогобича, Івано-Франківська, Рівного, Луцька. У *«зустріч, яка сприяє зміцненню творчих контактів між колективами», перетворився чудовий концерт камерної музики у Вільнюсі за участі ст. викладача Л. Савицької, педагогів і студентів»,* – відзначив професор Вітаутас Лаурушас, на той час ректор Литовської консерваторії (нині Литовська академія музики і театру). Зустрічаємо також Подяку від Дрогобицького державного педагогічного інституту (1967) за прекрасний концерт, де звучали твори Г. Свиридова, В. Калініна, С. Прокоф'єва у виконанні Лідії Крих, Лідії Савицької, Роксоляни Залєської, і Подяку від Науково-дослідного інституту землеробства і тваринництва західних регіонів (1979), а 1988 році – Подяка від Львівської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені С. Крушельницької (директор В. С. Антонів).

Багатолітня виконавська діяльність Л. Савицької безпосередньо пов'язана з Львівським фортепіанним тріо у складі: Лідія Крих

(фортепіано), Лідія Цьокан-Савицька (скрипка), Роксоляна Залєська (віолончель), яке понад п'ятнадцять років плідно працювало в камерному просторі Галичини. Ідея створення фортепіанного тріо зародилася в музикантів ще під час лекцій в класі камерного ансамблю знаного органіста Арсенія Миколайовича Котляревського, який навчався в Ленінградській консерваторії на двох факультетах: теорія композиції (клас Р. І. Грубера) фортепіано та органу (клас І. О. Браудо), а в повоєнні роки обіймав посаду проректора Львівської консерваторії імені М. В. Лисенка, де від 1951 року очолив кафедру камерного ансамблю та концертмейстерства. *«Це були не тільки заняття над опануванням камерного репертуару, а колосальні лекції-огляди з історії музики та суміжних мистецтв: літератури, живопису, театру…»* [За матеріалами інтерв'ю Ніни Дикої з професором Лідією Крих]. Перший самостійний концерт відбувся в 1964 році з нагоди 85-річчя від дня народження С. Людкевича. У програмі прозвучали: Тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано *ля мінор* В. Барвінського і два фортепіанні тріо С. Людкевича: Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано *до-мінор* і Тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано *фа-дієз мінор*. Примітно, що С. Людкевич неодноразово відвідував репетиції ансамблю, а після концерту в нотах кожного з виконавців залишив свій автограф*: «Бездоганним першим виконавцям цього тріо в цілости без ніяких пропусків, вдячний автор»* (25.XI.1964). Ювілейна програма прозвучала також у програмі концерту на сцені Великого залу Дрогобицького державного педагогічного інституту.

Щодо учасників ансамблю, то піаністка Лідія Юріївна Крих – вихованка Львівської музичної школи-десятирічки (клас І. А. Негребецької, Л. В. Голембо, а також В. М. Климківа (на початках – приватно)), далі Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка в класі О. Л. Ейдельмана. Віолончелістка Роксоляна Стефанівна Залєська – вихованка Львівської музичної школи-десятирічки (клас П. Пшенички, Б. Бережницького, Є. Шпіцера), далі – один рік навчалася в Київській консерваторії імені П. І. Чайковського (клас Г. Пеккера) і продовжила свою освіту у Львівській державній консерваторії імені М. В. Лисенка, де навчалася в класі професора Є. Шпіцера. Весь свій талант і високий професіоналізм Р. С. Залєська донині передає вихованцям в класі камерного ансамблю ЛНМА імені М. В. Лисенка, часто виступає ініціатором включення нових або малознаних творів у репертуар кафедри камерного ансамблю та квартету. Коло науково-методичних досліджень Р. С. Залєської охоплює камерну творчість Й. Брамса, Б. Бартока, К. Шимановського та ін., та все ж центральне місце посідає проблематика мистецьких контактів Ф. Колесси з його сучасниками.

Творча активність ансамблю в період 60–70-х років XX ст. вирізняється виступами в концертах-лекціях Міського університету музичної культури за участі знаних музикознавців Алли Терещенко, Олександра Зелінського, Юрія Сливинського, Ангеліни Кочатовської, Євгенії Левіної, Марії Білинської, Олександри Цалай, Любов Яросевич, Віктора Козлова; філософів – Любов Коссак та ін. Два фортепіанні тріо уславленого Маестро прозвучали у виконанні ЛФТ в концерті-лекції «Станіслав Людкевич» у Великому залі Львівської консерваторії.

Колектив завжди перебував у вирі культурно-мистецького життя краю. *«Це колектив самодостатніх індивідуальностей, де усі були творчо активними. У грі й в особистому спілкуванні ми старались прислухатися один до одного, не втрачаючи при цьому свого особистісного, неповторного…»* [За матеріалами інтерв'ю Ніни Дикої з професором Роксоляною Залєською]. Прекрасно зарекомендувавши себе в новому амплуа – ансамблевому музикуванні, все ж ніхто з його учасників не перервав педагогічної діяльності у консерваторії, адже найбільшим стимулом виконавської активності колективу можна вважати постійне спілкування з творчою молоддю. Природно, що в їх творчому доробку чільне місце посіла західноєвропейська класика, творчість українських та російських композиторів, зокрема сучасних, твори яких не лише поповнювали концертні програми, а й значно стимулювали подальше творче зростання колективу.

Львівське фортепіанне тріо ініціювало проведення численних тематичних камерних концертів у Львові та Дрогобичі, де з-поміж інших «Чеська камерна музика» (23.04.1966), в програмі – А. Дворжак. Тріо «Думки»; Б. Сметана. Тріо соль мінор; В. Новак. Балада (Вступне слово – музикознавець Алла Терещенко). Згодом концерт виконувався в Будинку вчених (травень 1966, Львів). Незабутні враження залишили інтерпретації творів сучасних композиторів, зокрема Г. Свірідова. Фортепіанне тріо; Г. Галиніна. Фортепіанне тріо; С. Прокоф'єва. Три мініатюри. У Львівській телестудії звучали фортепіанні тріо Г. Свірідова, Г. Галиніна, С. Прокоф'єва, А. Хачатуряна (Вступне слово – Любов Яросевич). Ця ж програма прозвучала і на сцені Концертного залу імені С. Людкевича Львівської філармоніїі (22.11.1967).

Зарекомендував себе колектив як високопрофесійний злагоджений ансамбль із високими технічними даними, який майстерно впорався з найскладнішими художніми завданнями. Ансамбль постав активним пропагандистом творчості сучасних українських і зару-

біжних композиторів, намагаючись не лише представити їх надбання, а й дати певну історичну перспективу, ширший контекст. Незабутні гастрольні поїздки колективу містами Галичини з цікавими програмами – «Сучасна камерна музика» (1967), «Музика серед інших видів мистецтв» (1968).

Співпраця з метрами музичного мистецтва Галичини і з молодими композиторами стала знаковою для художнього життя колективу. Проведені цикли концертів до 100-річчя від дня народження С. Людкевича (1979). Композитори-сучасники радо довіряли колективу першопрочитання своїх творів. І як результат – звання Лауреата Конкурсу молодих композиторів (Єреван, 1977, Перша премія) за виконання Тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано Ольги Криволап (студентська робота композиторки) в інтерпретації Львівського фортепіанного тріо в складі: Л. Крих (фортепіано), Л. Цьокан-Савицької (скрипка) та Є. Шпіцера (віолончель).

Львівське фортепіанне тріо – першовиконавець творів С. Людкевича, Р. Сімовича, Н. Нижанківського, В. Флиса. Й. Кофлєра, О. Криволап [за: Т. Шуп'яною]. Ініціатор проведення п'яти радіопередач та серії (близько десяти) телевізійних передач: «Музика і життя», «Тріо Бетховена», «Мелодії моєї Батьківщини», «Вечірня пісня» та інші. В артистичній біографії львівських камераліст періоду 1970–1975 рр. – твори тогочасних авторів: Тріо Г. Свірідова, Тріо Г. Галиніна, «5 російських народних пісень» в обробці Юрія Лєвітіна, Тріо С. Василенка, Тріо Г. Ахіняна та ін. Афіші оголошували про виступи Львівського фортепіанного тріо в стінах консерваторії, де озвучувалися полотна віденських класиків (Й. Гайдн, Л. ван Бетховен). У період 1980–1981 років особливий інтерес представляє праця Львівського фортепіанного тріо над полотнами львівських композиторів – випускників Празької консерваторії: Н. Нижанківського та Р. Сімовича.

Концертно-просвітницьку діяльність Львівського фортепіанного тріо в складі Л. Крих (фортепіано), Л. Цьокан-Савицька (скрипка), Р. Залєська (віолончель) характеризують різні ракурси його буття, адже окрім традицій та норм, колектив містить неповторні та оригінальні риси, що становлять певний етап в історії львівської камерно-інструментальної ансамблевої школи виконавства. Для Л. Цьокан-Савицької камерно-інструментальна музика стала справою всього життя. У сфері загального потужного розвитку камерної музики львівський колектив став помітним явищем мистецтва XX століття.

Тетяна МОРГУНОВА *(Україна, Київ)*

АНСАМБЛЕВІ ВІДКРИТТЯ МИХАЙЛА СТЕПАНЕНКА

Постать Михайла Борисовича Степаненка вражає багатогранністю його особистості, яка дорівнює енциклопедичності видатних діячів епохи Відродження. У своїй діяльності він зміг поєднати композиторську творчість, багаторічну викладацьку роботу, сольне та ансамблеве виконавство з невтомною дослідницькою роботою з вивчення історичних шляхів розвитку української музичної культури.

Зосередившись на дослідженні історичних аспектів клавірної та фортепіанної музики, Михайло Степаненко приділяє багато уваги ансамблевому виконавству за участю клавіра та фортепіано і на цьому шляху робить відкриття, які розширюють уяву сучасних музикантів про шлях розвитку камерно-інструментального ансамблю в Україні та роль українських музикантів у європейському музичному світі протягом багатьох століть.

Велику увагу Михайло Степаненко приділяє тим діячам української музики, які у композиторській, педагогічній та виконавській роботі втілювали інтонаційний словник, притаманний українській народній музиці, і розповсюджували вплив українського музичного менталітету в Європі. Це Феофан Прокопович, викладач Києво-Могилянської академії, автор "Духовного регламенту", в якому наголошував необхідність навчання семінаристів інструментальній музиці, і його учні Яків Маркович та Петро Апостол. Максим Концевич та його учень Роман Цебриков активно пропагували камерно-інструментальну музику в Харкові, яка викладалась у додаткових класах Харківського загальноосвітнього училища наприкінці вісімнадцятого століття. Особливу увагу Михайло Степаненко приділив геніальному скрипалю та композитору Івану Хандошкіну, дослідивши детально його біографію і підтвердивши його належність до української музичної культури. У дев'ятнадцятому столітті Михайло Степаненко відкриває ім'я Тимофія Шпаковського, який вчився у Клари Шуман, спілкувався з Феліксом Мендельсоном. Збереглася афіша концерту, в якому він грав у Москві разом з М. Рубінштейном, Л. Онноре та Є. Конюсом "Контрасти" І. Мошелеса для 2-х фортепіано у вісім рук.

Про значення камерно-інструментальної ансамблевої музики у виконавській та педагогічній практиці свідчить і аналіз складу нотозбірні (бібліотеки) капели гетьмана К. Розумовського, яка налічує

понад 2000 творів. Серед них є сонати для скрипки та фортепіано Моцарта, які входили до репертуару домашнього ансамблевого музикування.

Та найвагоміше його відкриття – це знайдення, розшифровка, видання та перше виконання разом з О. Пановим 26 травня 1981 року Сонати для скрипки та фортепіано Максима Березовського – першого в історії української музики камерно-інструментального ансамблевого твору.

Отже, Михайло Степаненко відкрив для сучасних музикантів невідомі сторінки музичної історії України та підтвердив належність історичного доробку української камерно-інструментальної ансамблевої музики до європейської камерно-інструментальної ансамблевої спадщини.

Література

Михайло Степаненко. Статті Дослідження Спогади. Київ: Гроно, 2016. 215 с.

Володимир ГРАБОВСЬКИЙ *(Україна, Дрогобич)*

У ПРОСТОРІ КАМЕРНОЇ МУЗИКИ. ПРО СВЯТОСЛАВА КРУТИКОВА

Шістдесяті роки минулого сторіччя стали переломними у багатьох царинах суспільного життя. Світоглядні зміни відбулися найперше в гуманітарній сфері – у мистецтві і культурі. Саме в цей час у музиці яскраво заявили себе насамперед учні Бориса Лятошинського. Вони своєю творчістю змінили «правила», радикально розширивши поле української музики. Композитори Леонід Грабовський, Віталій Годзяцький, Валентин Сильвестров, Володимир Губа та декілька інших нині є гордістю українського музичного мистецтва. До цієї плеяди вихованців Б. Лятошинського належить також Святослав Крутиков – український композитор, художник, фотомистець…

Свого часу він самовільно полишив заняття у Київській консерваторії. Причиною цього було прагнення свободи та справедливості, звільнення від ідеологічних утисків, що панували в соціалістичній державі. Хоч це не сприяло стабільності особистого життя, але не зупиняло утвердження його в мистецтві.

Зростаючи в родині, в якій завжди була присутня музика поряд з іншими мистецтвами, Святослав від юних літ був чутливим до розмаїття навколишнього світу, що знаходило віддзеркалення у його

мистецтві. Це певною мірою й вирішило творчий шлях композитора. Шістдесяті роки, опанування азів композиції в класі славетного Б. Лятошинського, спілкування з друзями з його класу (воно інтенсивно триває і дотепер) – стали засадничим дороговказом, що не зашкодило виявленню інших граней таланту. Маю на увазі художню/образотворчу стихію, фотомистецтво, також потяг до старовинної музики з пошуком і виготовленням власноруч «відповідного» інструментарію та організацією в Україні перших ансамблів давньої музики. Інтерес С. Крутикова до цього жанру, що в другій половині минулого сторіччя відродився спочатку на Заході, виріс: з його ініціативи повстали ансамблі старовинної музики – «Ренесанс», далі – «Silva Rerum» (Київ), згодом – «Camerata Taurica» в Криму. Можна було б довго розповідати про проблемні моменти в бутті цього «жанру» у житті Святослава. Найперше – відсутність матеріальної підтримки, належного інструментарію, а найбільше – недостатнє розуміння значення його серед ширших кіл суспільства.

Певною віддушиною була музика композитора до кінофільмів – їх в нього 50. Особлива сфера кіномузики, де композитор творить звукоряд для візуального мистецтва, здавалось би, не здатна повністю розкрити творчий потенціал композитора. Звичайно, окремі найдосконаліші та талановиті приклади творчості українських та зарубіжних композиторів виразно заперечують цю думку. А в музиці С. Крутикова є кілька стрічок, музикою до яких він по праву гордиться, як і тим, що в процесі творення знайшов однодумців та друзів серед кінорежисерів, які сприяли його зростанню як мистця та людини.

Як пригадує композитор, кіномузика стала імпульсом у напрямі електронної галузі. Він навіть почав творити з друзями синтезатор. Власне у Криму С. Крутиков відчув у собі непоборне прагнення опанувати засади малярства. Мабуть, спонукою до цього були ландшафти і атмосфера Кримського півострова, які вкупі з музикою викликали потяг до творення чогось іншого. Бракувало навиків. Тут музикант відчув підтримку від Ю. Кононенка, який прищепив йому необхідні знання. Але парадокс: красиві реалістичні картини природи Криму (туш, олівець) невдовзі були витіснені творами, т. зв. «безпредметного» чи абстрактного графічного мистецтва, які, за твердженням автора, виникали як імпровізації в музиці. Не вдаючись у деталі, зазначу, що ці твори знайшли згодом відгук та зацікавлення: були експоновані в Україні (Київ, Дрогобич, Стрий), в Німеччині.

Ще про один з аспектів творчої діяльності композитора. Здавалось би, людина знайшла себе не в одній (!) сфері мистецтва. Можна зупинитись. Це не стосується Святослава Крутикова: від-

чуваючи «дихання» сучасності власне в технологічному ключі, він серйозно вивчає найновіші напрями в музиці, за допомогою комп'ютера, електроніки тощо. Що й послужило отриманням характеристики-образу «батька київських електронників», що свого часу дав йому московський композитор Едуард Артєм'єв. До цього варто додати, що з плином часу наш композитор ще більше укріпив свої позиції в цьому напрямі. Нині до нього як до майстра-спеціаліста за порадами звертаються як «корифеї» школи Лятошинського, так і музиканти молодших поколінь. Досконало і самобутньо випробувавши себе в різних «іпостасях» мистецтва, С. Крутиков тепер, як і раніше, плідно працює у сфері музичної композиції. У такій його багатогранності напрошується порівняння з св. п. Богуславом Шеффером (1928–2019) – польським композитором, драматургом, музикологом, графіком.

У музичному доробку українського композитора домінують жанри камерної музики. Це ансамблі різних складів, часто із залученням улюблених інструментів – клавесина, флейти. У творах останніх років С. Крутиков плідно застосовує засоби електронної музики (наприклад, «Медитація пам'яти В. Раєвського для аудіофайлу та скрипки»). Щодо технології у творенні музики, за висловом самого автора, – багато розмаїття: від JHANA для трьох флейт (1965) «у вебернівській додекафонічній системі»; EKAGRA (в якій автор вбачає програмову алеаторичність); сонористика в «Стереомузиках» (№№ 1–3), особливо в першій. Пригадаємо твори для фортепіано: «Три спалахи громовиці» (1997), «Одинадцять віршів про те саме» (1998), «Три арії» для баритона, фортепіано, скрипки та віолончелі (2000) на слова Дж. Кітса (цей улюблений поет композитора фігурував також у «Стереомузиці»), «Три янголи» (2001) для гобоя соло в церковній акустиці. Далі оновлення естетики, що не мусить бути аванґардним викликом у найновіших творах, написаних у 2018–2019 роках. Це «Отже наш» для мішаного хору; «Дефраґментація свідомості» для клавесину і оркестру; «Капітанські суботи» – Капріс для камерного оркестру та фортепіано. Ще давніше Святослав Крутиков висловився: «аванґард для мене – не бунт, не протест, не руйнація основ, а надбудова, новий храм пізнання в найширшому сенсі слова». Цими словами композитор ніби стверджує своє реноме, свій стиль і характер творчої діяльності. Недаремно, колись його нарекли «подвижником», «ренесансною людиною».

Марія ЛИПЕЦЬКА *(Україна, Львів)*

ЗНАКОВА ПОСТАТЬ ЛЬВІВСЬКОЇ КАМЕРАЛІСТКИ: ЯРОСЛАВА МАТЮХА
(або Камерне слово про Ярославу Матюху)

Ярослава Степанівна Матюха – ерудована піаністка, віртуозний концертмейстер, талановитий викладач, заслужена артистка України.

Народилася 29 жовтня 1939 року в м. Львові. Після закінчення музичної школи-десятирічки (тепер – Львівська середня спеціальна музична школа-інтернат ім. С. Крушельницької) по класу фортепіано Ірини Негребецької (учениці В. Барвінського) Я. Матюха вступає до Львівської державної консерваторії (клас фортепіано І. Крих, клас концертмейстерства В. Дробінської, клас камерного ансамблю А. Котляревського, М. Брандорфа), яку закінчує в 1962 році.

Ще студенткою (від 1960 року) почала працювати концертмейстером у класі Одарки Бандрівської, а згодом у Марії Байко.

Від 1964 року – викладач кафедри камерної музики і акомпанементу (згодом кафедра камерного ансамблю та концертмейстерства). Тоді кафедру очолювала Дарія Філаретівна Колесса-Залеська, а Ярослава Матюха стала секретарем кафедри.

Від 1972 року (після відокремлення кафедр камерного ансамблю та концертмейстерства) – викладач кафедри концертмейстерства, а від 1992 до 2017 року – завідувачка кафедри. Серед її учнів – дипломанти міжнародних та всеукраїнських конкурсів.

Я. Матюха виступала з яскравими музикантами: вокалістами заслуженою артисткою УРСР М. Процев'ят, народними артистами УРСР Марією, Ніною та Даниїлою Байко; К. Маслій, К. Чернет, О. Ленишин, Л. Кострубою, інструменталістами – Б. Каськівим, В. Третяком, Б. Бонковським, А. Білинським.

Я. Матюха провадить активну просвітницьку діяльність. Вона першовиконавиця солоспівів М. Колесси, С. Людкевича, А. Кос-Анатольського, В. Барвінського, Р. Сімовича, Б. Фільц, Ю. Ланюка.

У численних спогадах солістів та рецензіях на концерти, де виступала Я. Матюха, завжди згадують про неї як про тонкого, розумного, натхненного концертмейстера: «у її грі відчувається повнота звучання, технічна майстерність» [1, с. 7], «неабиякий знавець музичних таємниць і пісенних можливостей» [1, с. 7], в Я. Матюхи надзвичайна «гнучкість фразування, дивовижне вміння втілити в

мініатюрі точність вкладеного в неї задуму» [1, с. 14], «у Ярослави Матюхи є дивовижне чуття до кожного молодого співака і вона завжди уміла і уміє при виступах виводити його на добру „дорогу”» [1, с. 30], «Господь нагородив її небуденним талантом, щирою, відкритою душею, одержимістю, емоційною захопленістю» [1, с. 57].

Мета цієї доповіді – акцентувати на ще одному таланті Ярослави Матюхи як артистки камерного ансамблю, а саме на концерті в Будинку художника в Києві (1981), де солісткою виступила Марія Байко разом з фортепіанним тріо у складі: Богдан Бонковський (скрипка), Адріян Білинський (віолончель) та Ярослава Матюха (фортепіано) (на фото). Всю програму співачки супроводжували інструментальні ансамблі, музику для яких аранжував Богдан Бонковський. Інструментальний супровід органічно і переконливо доповнював вокальну партію у всіх номерах програми. Майстерне і професіональне аранжування допомагало скрізь у створенні яскравих емоційно насичених і рельєфних музичних образів.

Згодом з цією програмою вийшла платівка «Співає Марія Байко. Пісні Франкового краю», випущена Всесоюзною фірмою «Мелодія» у 1983 році [2]. Програма: Три українські народні пісні, записані М. Лисенком з голосу І. Франка: «Тихо Дунай воду несе», «Жалі мої, жалі», «Бескиде зелений». Романси на вірші І. Франка: «Не забудь юних днів» (М. Лисенко), «Чорні очі палкі» (В. Верховинець), «Червона калино» (Л. Левітова), «Чого являєшся мені у сні» (М. Скорик), «Я не тебе люблю» (Б. Фільц), «Твої очі, як те море» (Б. Фільц).

Очевидно, що це не поодинокі концертні програми Ярослави Матюхи як артистки камерного ансамблю і вони немов перлинки прикрашають музичне життя Матюхи-піаністки. Зокрема у своїх спогадах Марія Процев'ят згадує, що «разом з Я. Матюхою познайомили слухача з лемківськими піснями в обробці Івана Майчика. На телебаченні було знято два фільми-концерти з цією програмою: перший складався з 11 лемківських пісень у виконанні вокально-фортепіанного дуету Марія Процев'ят – Ярослава Матюха; а другий знятий у львівському музеї народної архітектури і побуту з інструментальним квінтетом львівської філармонії у складі Габора Алмаші (скрипка), Володимира Дуди (скрипка), Олександра Петрашека (альт), Юрія Яцинича (віолончель) та Ярослави Матюхи (фортепіано)» [1, с. 27].

«Ніколи не втомлююся від музики, можу займатися нею завжди і завжди її слухати» (Я. Матюха) [1, с. 13].

Література

1. Молчанова Т. О. Мистецтво бути «другою»: творчий портрет заслуженої артистки України, професора Ярослави Матюхи. Львів: Сполом, 2009, 172 с.
2. Співає Марія Байко. Пісні Франкового краю. Супровід – фортепіанне тріо: Ярослава Матюха (ф-но), Богдан Бонковський (скрипка), Адріян Білинський (віолончель). Всесоюзна фірма грамплатівок «Мелодія», 1983; стерео С30 – 20315-002.

Олександра НІМИЛОВИЧ *(Україна, Львів)*

ПОСТАТЬ ВОЛОДИМИРА ГРУДИНА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ США

Повернення призабутих імен українських митців, які, отримавши фахову музичну освіту в найпрестижніших освітніх інституціях в Україні та Європі, через певні історичні обставини продовжували творити в іноетнічному середовищі, видається особливо актуальним. Серед них є постать українського композитора, піаніста, педагога, диригента, музикознавця Володимира Грудина (1893–1980). У 2018 році виповнилося 125 років від дня народження композитора, мистецька спадщина якого гідно ввійшла до скарбниці української камерно-інструментальної музики.

Володимир Грудин народився 8 січня 1893 року в Києві (помер 14 листопада 1980 року у Філадельфії, США). Вчився в Одеській (1921; клас фортепіано К. Левенштейна, диригування – Й. Прибика) і Київській консерваторіях (фортепіано у Сергія Тарновського, композиції у Рейнгольда Ґлієра). Молодий обдарований музикант отримав фах піаніста, композитора і диригента. Мати композитора була піаністкою, а батько (лікар за професією) з особливим пієтетом любив музику й добре володів грою на фортепіано. Навчатися музики В. Грудин почав лише в дев'ятирічному віці, від п'ятнадцяти років – писав музику, зокрема твори для фортепіано.

Навчаючись композиції в Р. Глієра в Київській консерваторії, В. Грудин був одним зі студентів київського класу композиції відомого педагога, серед яких О. Кошиць, О. Карцев, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, В. Дукельський і, звісно, Ю. Скрябін, син О. Скрябіна. Згодом, працюючи як педагог, В. Грудин був викладачем музично-теоретичних дисциплін в Одесі, а з другої половини 1920-х років – доцентом Київської консерваторії (теоретичні предмети), водночас працював диригентом оперних театрів Києва й Одеси. До 1941 року був членом Спілки композиторів України. Початок творчої діяльності В. Грудина позначений впливом символізму та імпресіонізму, зокрема музики О. Скрябіна. Надалі симпатії композитора схилялися до французьких імпресіоністів К. Дебюссі, М. Равеля, а трохи згодом – до т. зв. «шістки» (Л. Дюрей, Д. Мійо, А. Онеґґер, Ж. Орік, Ф. Пуленк, Ж. Тайфер). Кінець 1920-х рр. позначений впливом на творчість композитора російської школи, угрупування «могучої кучки», П. Чайковського. Згодом В. Грудин звертається і до народної пісні. У цей час музична мова стає простішою, зокрема мелодика будується найчастіше на народних мотивах або на близьких до них інтонаціях, що позначилося на низці вокальних і камерно-інструментальних творів цього періоду.

В еміграції (від 1944 року) В. Грудин викладав музичні предмети і концертував у Празі, Парижі й у Нью-Йорку та в Українському музичному інституті (Філадельфія) [5, с. 3]. Згодом жив у Нью-Йорку, де працював вчителем при Українському Музичному Інституті, доволі часто писав рецензії та відгуки на концертні програми, виступи українських виконавців (піаністів, скрипалів, співаків, хорових колективів) у часописі «Свобода». Твори композитора видавалися американським видавництвом у Нью-Йорку. Фортепіанні композиції часто виконуються в Америці, Канаді та Європі: у Відні, Мюнхені, Лондоні і Парижі. Як зазначив Я. Лабка, в Парижі

в Національній Вищій Консерваторії ці твори прийняті до вивчення в класах фортепіано [3, с. 7].

Об'ємний фортепіанний доробок митця становлять різножанрові твори: від трьох фортепіанних концертів до чималої кількості циклів і окремих п'єс. Про фортепіанну творчість композитора М. Недзвецький писав: «Творча мова Грудина зближена до імпресіоністичного романтизму. Ключові елементи – це ясність структури, форми, логічність розвитку теми, єдність інтонації. Гармонійна тканина доволі складна, побудова акордів часом за квартовими інтервалами» [4, с. 2].

Подібні риси притаманні й камерно-інструментальному доробку Грудина, серед якого: струнний квартет, ор. 8, два фортепіанні тріо, ор. 18 і ор. 56, твори для скрипки – Соната, ор. 46 в Карнеґі Рисайтел Холл, Екзотична поема, ор. 37, Каприз-танок, ор. 40, Ноктюрн, ор. 48, Весняна поема, ор. 57, Осіння поема, ор. 58 й ін., а також для віолончелі – Соната, ор. 35.

І. Соневицький зазначав: «Музична творчість В. Грудина – це творчість чистокровного професійного музики, що прекрасно володіє засобами композиторської техніки. Його твори відзначаються прозорістю фактури, продуманістю і витонченістю камерного викладу. Музика В. Грудина вивінувана новішими прийомами музичної мови. Композитор використовує політональну і атональну системи, але робить це зовсім природньо без будь-якої вимушености. Композиції В. Грудина відзначаються вишуканістю гармонічних, ритмічних та мельодійних форм, які створюють своєрідний кольорит, притаманний тільки творам композитора. В. Грудин уникає занадто абстрактних концепцій, а мельодійну лінію вважає за основу творчої думки. У своїх творах він залюбки використовує також і фолкльорний матеріял» [5, с. 3].

Саме в еміграції відбулося перше виконання камерних творів композитора у 1958 році в програмі авторського концерту В. Грудина в Карнеґі Рисайтел Холл. Прозвучала Соната для скрипки і фортепіано ор. 46 у майстерному виконанні відомого скрипаля Володимира Цісика й автора твору (фортепіано) [5, с. 3]. Щороку В. Грудин влаштовував у Нью Йорку в Карнегі Рисайтел Холл свої авторські вечори. У рецензії на програму 1961 року, в якій знову прозвучала скрипкова соната в тому ж виконанні, В. Кіпа писав: «Скрипкова соната написана в сонатній формі, з деякими невеликими відхиленнями, звучить свіжо, барвисто, приваблює вдалими гармонійними комбінаціями та цікавою мелодійною лінією» [1, с. 3].

Володимир Цісик, яскравий пропагандист української скрипкової музики, виконував технічно складні твори В. Грудина вільно, глибоким наповненим звуком і розмахом. Подібні концерти, в програмі яких звучали камерні твори В. Грудина, відбулись у 1964 (Нью-Йорк) та в 1971 році (Ірвінґтон, Н. Дж.).

Неперевершеними виконавцями камерних творів В. Грудина були також видатна українська піаністка, учениця В. Барвінського, багаторічна директорка Українського Музичного Інституту Америки Дарія Гординська-Каранович і скрипаль Рафаїл Венке, який поповнив у 1970-х роках ряди українських виконавців-інструменталістів у США і вирізнявся майстерністю, розмахом і виконавською індивідуальністю. Концерти камерної музики В. Грудина за їхньою участю відбулися у квітні 1969 року (Вечір сонат, Нью-Йорк), у січні й травні 1971 року (Ірвінґтон, Н. Дж. та Філадельфія. Па.). Згодом, у Пассейку, в ювілейній програмі до 50-річчя Українського Вільного Університету, у їхньому виконанні віртуозно прозвучав твір «Capriccio alla Danza» op. 40 В. Грудина, побудований на темах українських народних пісень і присвячений ювілею університету [2, с. 5].

Камерно-інструментальна творчість В. Грудина становить вагомий пласт у розвитку українського музичного мистецтва й є однією з найкращих сторінок його творчості.

Література

1. Кіпа В. Реситаль проф. Грудина в Карнегі Гол. *Свобода*. 1961. Ч. 100. С. 3.
2. Котович Н. Концерт для УВУ в Пассейку. *Свобода*. 1972. Ч. 110. С. 5.
3. Лабка Я. Концерт творів композитора-піяніста Володимира Грудина. *Свобода*. 1971. Ч. 17. С. 7.
4. Недзведзький М. В. В. Грудин і його творчість. *Вісті* (Сан Пауло, Мінн., США). 1968. Ч. 2 (25). С. 2.
5. Соневицький І. Авторський концерт В. Грудина. *Свобода*. 1958. 14 лютого. С. 3.

Володимир СТАРКО *(Україна, Львів)*

НЕЗАБУТНЯ ПОСТАТЬ: ЯСКРАВА ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ, ПЕДАГОГ – МУЛЬТИІНСТРУМЕНТАЛІСТ І ВИКОНАВЕЦЬ ВАСИЛЬ ЖОЛУБАК

До ювілею нашої академії актуально згадати людей, які все своє життя присвятили праці на її педагогічній ниві. Їхня справа живе у колишніх учнях, студентах, які нині своєю виконавською майстерністю продовжують прославляти своїх педагогів. Але попри те, що, їх внесок у розвиток духового виконавського мистецтва України (й не тільки) є беззаперечним, не залишивши теоретичної спадщини їх імена, як правило, з часом незаслужено забуваються. До таких постатей можна сміливо віднести й постать педагога-мультиінструменталіста Василя Жолубака.

Василь Степанович Жолубак пройшов свій творчий шлях від викладача музичної школи до авторитетного педагога ЛНМА ім. М. Лисенка.

З його класу вийшло чимало видатних виконавців на різних духових музичних інструментах. Це солісти оркестру Львівського Національного театру опери та балету ім. Соломії Крушельницької, флейтисти Сергій Луценко, Наталя Білас, Юрій Гуран; тубіст Ігор Лущ, ударник Тарас Олійник, солісти оркестру Львівської Національної філармонії, флейтисти Михайло Сосновський, Євген Білецький, Іван Липецький, соліст оркестру Вашингтонського оперного театру гобоїст Ігор Лищишин, соліст оркестру Національного академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької, Заслужений артист України, флейтист Роман Левчак, педагоги ЛНМА ім. М. Лисенка – професор Андрій Карпяк, доцент кафедри Володимир Старко та багато інших відомих виконавців і педагогів – колишніх учнів славетного педагога, які до нині (як надважливе завдання) на перше місце ставлять якість звуку, – основний засіб художньої виразовості виконавця-духовика.

Щодо постаті Василя Жолубака як виконавця, варто згадати декілька фактів з його творчої біографії. У середині 80-х років до Львова приїздить відомий грузинський композитор Іраклій Габелі, який звертається до Василя Жолубака з пропозицією виконання його твору для флейти з камерним оркестром. Концерт успішно відбувся в приміщенні Львівського органного залу. Варто згадати яскраве

звучання флейти Василя Жолубака у знаменитих «Бранденбурзьких концертах» Й. С. Баха. Там йому довелось грати в ансамблі з видатними музикантами, серед яких був видатний гобоїст, професор Львівської консерваторії В'ячеслав Борисович Цайтц. Наприкінці 80-х років Василь Жолубак разом з Ніною Дикою бере участь у її вступних випробуваннях до аспірантури по класу камерного ансамблю Київської консерваторії ім. П. Чайковського. Іспит завершився успішно, а комісія відмітила високий професійний рівень львівського флейтиста. Василь Жолубак брав участь у численних концертах як соліст-віртуоз, який неодноразово записувався на студії Львівського телебачення.

Щоправда, таким педагогам завжди дорікали у відсутності науково-методичного підходу та емпіричності методів викладання. Як приклад – цитата видатного педагога-духовика, академіка Володимира Миколайовича Апатського: „Мистецтво гри на духових інструментах у наш час досягло такого рівня розвитку, коли подальший його прогрес вже не може бути забезпечений лише практичними зусиллями. Емпіризм у цій галузі якоюсь мірою вже вичерпав свої можливості, він потребує активної теоретичної підтримки. Відставання теорії нині стає небезпечним, воно загрожує серйозними негативними наслідками. Таким чином, створення стрункої, науково обґрунтованої теорії є однією із самих актуальних проблем сучасного духового виконавства» [1, с. 3–4].

Справді, нині розуміємо, як важливо було тоді знайти грамотного фахівця-теоретика, який би зміг фахово описати практичні виконавські винаходи таких педагогів як Василь Жолубак та залишити їх у спадщину нащадкам.

Окрім цього, Василь Жолубак був також талановитим майстром з реставрації дерев'яних духових музичних інструментів. Деякі його винаходи і нововведення були й донині залишаються оригінальними.

Також варто зазначити, що методика викладання Василя Жолубака дозволяла студентам оволодівати повним арсеналом засобів для професійної виконавської діяльності. Як приклад, можна навести цитату чеського композитора Ц. Когоутека, яка цілком співзвучна з фаховим здатностям музиканта-виконавця, де підкреслюється важливість першочергового оволодіння технічними засобами виконавства: „Нема і не може бути жодної професійної творчості без застосування того чи іншого виду професійно-технічних засобів. Техніка для композитора (читай музиканта-виконавця) – те ж, що зброя для воїна. Звичайно, сама собою техніка без духу художника,

якому є що сказати людям, мертва, але і, з іншого боку, дух без техніки немічний». І далі – „...техніка – це те, що дозволяє митцеві реалізувати свою думку, втілити її в тканину твору мистецтва. І найкращий засіб звільнити свою думку від відволікаючих турбот з технічного її втілення полягає в оволодінні технікою настільки вільно і майстерно, щоб уява творця могла зосередитися тільки на змістовно-образному боці мистецтва» [2, с. 193].

Література

1. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: учеб. пособие. К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. 432 с.
2. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 369 с.

Оксана БАССА *(Україна, Львів)*

ВИДАТНА ГАЛИЦЬКА АНСАМБЛІСТКА ТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕР АННА СТАНЬКО

Географія гастрольних виступів Заслуженої артистки України, видатної галицької солістки, ансамблістки та концертмейстера Анни Станько вражає не тільки пересічного слухача, а й досвідченого концертанта. Зокрема, у концертному турне, що тривало десять років, разом зі славетною львівською скрипалькою Народною артисткою України Лідією Шутко виступала у всіх столичних республіканських філармоніях колишнього СРСР. Від Петропавловська-Камчатського та Мурманська, Середньої Азії та Закавказзя, Прибалтики та Калінінграда звучала українська музика у виконанні творчого тандему. Щороку (впродовж 1977–1987 рр.) відбувалося близько двадцяти концертів, що організовував Союзконцерт, та близько десяти від Укрконцерту.

Поряд із західноєвропейською та російською класикою славетний дует пропагував твори С. Людкевича, М. Колесси, А. Кос-Анатольського, М. Скорика, І. Вимера та Є. Станковича. Результатом титанічної праці та високопрофесійної виконавської майстерності видатного українського тандему Шутко-Станько став фільм-концерт «*Грає Лідія Шутко»,* записаний на Київській студії документальних фільмів у 1979 році, та фондові записи на Київському радіо творів С. Людкевича «*Чабарашка», «Голосіння»;* А. Кос-Анатольського – «*Романс»* і «*Фантазії на теми подільських весільних пісень»* І. Вимера.

Безліч камерно-інструментальних творів західноєвропейських, українських та російських композиторів Анна Станько готувала з відомими львівськими скрипалями – Богданом Каськівим, Орестою Когут-Ванькович, Юрієм Соколовським, Любов'ю Чайковською, Тетяною Шуп'яною, Оксаною Андрейко, Орисею Стецяк та віолончелісткою Харитиною Колессою, виступаючи в різноманітних концертних залах України, Росії та Європи.

У складі інструментального квартету за участю Ніли Богданової (флейта), Тетяни Шуп'яної (скрипка), Тамари Дем'янчик (віолончель) та Анни Станько (орган, фортепіано, клавесин) у Львівському органному залі відбувалися найрізноманітніші тематичні концерти з творів світової та української класики. Найпопулярнішими були програми «*Колядки народів світу», «Музика Великоднього посту», «Танець крізь віки»* та попурі арій з оперет і мюзиклів.

У різних іпостасях – і солістки, і концертмейстера – та в складі тріо чи квартету Анна Станько була постійною учасницею звітних концертів Львівської консерваторії в Києві, Москві, Баку, фестивалів Львівської філармонії «Віртуози» та виступала в концертах-монографіях пам'яті С. Людкевича, В. Барвінського, А. Кос-Анатольського, Д. Задора, А. Солтиса, у концерті «*Камерно-інструментальні твори Шостаковича»* (1976), «*Скрипкові сонати Брамса»* (1983), «*Твори львівських композиторів»* (1988) та в інших.

Але не тільки із знаними українськими виконавцями-інструменталістами проходили камерні концерти української піаністки, органістки та клавесиністки Анни Станько. Її творчими партнерами були відомий польський скрипаль, концертмейстер оркестру Варшавської філармонії П. Цегельський, посол Франції в Україні Д. Шассар, українсько-швейцарська скрипалька А. Дзялак-Савицька, славетний український домрист М. Міхеєв.

Бездоганне і віртуозне володіння фортепіанною фактурою, оперування найрізноманітнішими стилями та органічне і рівноправне поєднання в дуеті з різними виконавцями є візитною карткою творчої манери А. Станько. Глибоке занурення в образно-драматургічний план твору, виразно структуроване голосоведення усіх пластів інструментальної фактури, рівномірно дозована педаль та надзвичайна сценічна витримка характеризують видатну українську піаністку та камералістку.

Окремою сторінкою виконавської творчості Анни Станько стала співпраця з відомими вокалістами Наталією Дацько (концерт у фестивалі «Віртуози» у 2006 році) та Олегом Чібісовим. Вокально-

фортепіанний дует Чібісов-Станько у 1993 році відкрив львівській публіці цикли Г. Малєра, зокрема «*Пісні мандрівного підмайстра», «Пісні про померлих дітей»* та *«Чарівний ріг хлопчика».*

Розширенню можливостей ансамблевого виконання Анни Володимирівни сприяло її постійне професійне вдосконалення. Випускниця Львівського музичного училища, вона навчалася у професора Л. Калмикова в Ленінградській консерваторії (1963–1968). Після завершення навчання, поєднуючи концертмейстерську і викладацьку роботу, інтенсивне концертне життя, Анна Станько простудіювала і вищі курси на органі та клавесині в Цюріху, Мінську, Москві та Казані (1990–1991).

Ще однією гранню виконавської майстерності піаністки стало мистецтво інтерпретації старовинної музики та уміння розшифровувати цифровані баси (зокрема, у творах М. Березовського, Т. Альбіноні, Г. Пуньяні, Г. Ф. Генделя, А. Вівальді).

Із творами світової української та зарубіжної класики Анна Станько часто виступає в складі камерних оркестрів, зокрема з оркестром «*Леополіс», «Віртуози Львова».* З «*Perpetuum mobile»* (керівник Г. Павлій) виконала партію органу у творі О. Козаренка «*Шансон-тріст»* у 2002 році. З львівським камерним оркестром «Академія» у 2007 році провела соло органу у творі А. Корчинського «*Сім слів Ісуса».*

Із народною хоровою капелою «*Трембіта»* А. Станько пов'язували довголітні стосунки концертмейстера. Зокрема, у месах Дж. Россіні, С. Монюшка (1995), О. Гречанінова (2009), ораторії О. Козаренка «*Страсті Господа нашого Ісуса Христа»* (2001) та в його «*Українській кафолічній літургії»* (2003), у концерті з творів В. А. Моцарта (2006) Анна Станько достойно тримала соло органу.

Нині Анна Станько не припиняє активної концертної діяльності і є ініціативним учасником самодіяльного хору «*Нескорені»* як концертмейстер, композитор та аранжувальник.

Зеновія ЖМУРКЕВИЧ *(Україна, Львів)*

КАМЕРНІ РЕФЛЕКСІЇ ВАЛЕРІЯ КВАСНЕВСЬКОГО

Вагому нішу в скарбниці української культури заповнюють твори сучасного львівського композитора Валерія Квасневського. Музика митця звучить у концертних програмах як великих сцен, так і камерних, а також на радіо, телебаченні, у просторі інтернету у виконанні відомих та цілком юних талановитих музикантів. Твори охоче включають у навчально-педагогічний репертуар викладачі музичних академій, коледжів, училищ, музичних шкіл тощо.

Валерій Федорович Квасневський народився у Львові (1953). Закінчив Львівську державну консерваторію імені М. В. Лисенка (1977), де навчався по класу віолончелі в професора Харитини Колесси, брав уроки композиції у професора Анатолія Кос-Анатольського. Член Національної Ліги українських композиторів. Окрім композиторської та викладацької праці, митець займається літературною та музично-критичною діяльністю, публікується у періодичних виданнях. У студії Львівської обласної телерадіокомпанії у 1993 році в рубриці «Молода муза» відзнято фільм «Композитор Валерій Квасневський».

Творчість композитора багатожанрова. У доробку митця – симфонічні та камерно-інструментальні твори, балет, сценічна музика, вокальна (понад 100 солоспівів для голосу в супроводі фортепіано).

У світ вийшли музичні збірники: «Чом ти не вийшла» (пісні та романси Валерія Квасневського на вірші Петра Гоця) (1988), «Жовте листя» (солоспіви), (1998), «Відлуння весни» (солоспіви на вірші Марії Гатали-Квасневської) (2002), «Романтичні сторінки» (фортепіанні твори) (2007), «В любові та молитві» (вокальні твори) (2009), «Смичкові акварелі» (інструментальні твори для скрипки, віолончелі, флейти в супроводі фортепіано) (2014), збірка солоспівів «Навесні» (2019).

Твори В. Квасневського об’єднані витонченим ліризмом, дивовижними образами, меланхолійними звуками, мелодійними візерунками. Їм притаманні мелодійність, барвистість, чіткість форми. Однією з характерних рис творів В. Квасневського є камерність, що пронизує душі виконавців та слухачів.

Натхненням для створення музичних творів та першим слухачем є дружина композитора Марія Іллівна Гатала-Квасневська – член Міжнародної асоціації мариністів та баталістів, а також

Всеукраїнської спілки письменників соціальної літератури. Значну частину своєї творчості мисткиня присвятила соціальним проблемам. Особливо для Марії Іллівни близькі долі неповносправних. Їм вона присвятила чимало віршів, оповідань, есе. У співпраці з чоловіком – композитором Валерієм Квасневським – написали Гімн інвалідів «Нам мужності не позичати». Проте в її творчості має місце й духовна тематика. Валерій Квасневський поклав на музику деякі її духовні вірші: «Молитва за народ», «Credo», «Santa Maria! Ave Maria!». Чимало віршів присвячено темі природи й коханню. У тандемі з чоловіком створено цикл солоспівів «Відлуння весни». Деякі її вірші навіть у назві втілюють музичність: «Весняний романс», «Елегія літа», «Смичкові акварелі».

Характерні особливості композиторського почерку вокальних творів В Квасневського на прикладі збірки «В любові і молитві» описала професор Анна Дашак. Жанрово-стильові особливості, образно-змістову характеристику, аналіз виражальних засобів із збірки фортепіанних творів «Романтичні сторінки» (2007) досліджувала Світлана Мудра. У цій статті висвітлюються камерно-ансамблеві твори композитора, зокрема:

– для голосу та камерного оркестру: Духовна кантата «Молитва до Пречистої» (слова автора музики), «Елегія пам'яті Володимира Івасюка» (слова В. Мартинова), «Зоря Івасюка» пісня-реквієм (слова О. Васюкова) для тенора та сопрано з оркестром, «Давня казка» (слова Лесі Українки), Духовний гімн «Нам єдності навіки дай!» (слова Марії Гатали-Квасневської) для хору, солістів та камерного оркестру;

– для камерного оркестру: «Прелюдія в стилі Бароко», «Осінній ліричний настрій», «Щедрик» М. Леонтовича у вільній обробці для камерного оркестру, «Пристрасть» (танго), «Молитва», а також «Містерії» – балет-мініатюра для камерного оркестру за мотивами роману Кнута Гамсуна;

– камерно-інструментальні твори: Квінтет для дерев’яних духових інструментів з валторною *a-moll* «Зимова феєрія», «Інтермецо» балетна картина для септету з арфою, Інтермецо для флейти та фортепіано, «Танець Сильфіди» для флейти та фортепіано, «Липневий спалах» – романс для скрипки або віолончелі та фортепіано, «Скорботне аріозо» для скрипки або віолончелі та фортепіано, Елегія для валторни або віолончелі та фортепіано, «Молитва» – п’єса для скрипки або віолончелі та фортепіано, Танець у старовинному стилі у формі «рондо» для віолончелі та фортепіано, «Сентиментальний романс» на тему «Ліричної» Ю. Щуровського для віолончелі або скрипки та фортепіано, «Смичкові акварелі» (сюїта з 4-х картин)

для скрипки або флейти та фортепіано, Канон для двох скрипок на тему української народної пісні «Ой на горі, там женці жнуть», Варіації на тему «Пісні без слів» Л. Бетховена для віолончелі та фортепіано, Етюд Я. Сібеліуса *a-moll* у довільній обробці для віолончелі та фортепіано, П'єса Н. Нижанківського «Івасько грає на чельо» у довільній транскрипції для віолончелі та фортепіано, Триптих для смичкового квартету («Містеріозо», «Пристрасть», «Молитва»), «Arioso Lagrimoso» – тріо для флейти, віолончелі та фортепіано або органу, «Ноктюрн» для віолончелі або скрипки та фортепіано тощо.

Дитячі п'єси для скрипки, віолончелі, контрабасу в супроводі фортепіано: «Зимова казка», «Колискова», «Ранок у лісі» тощо.

Камерна музика В. Квасневського різножанрова, з багатьма різноманітними спектрами стильових орієнтирів, широким діапазоном образно-емоційної тематики. Легкість для сприйняття, доступність музичного змісту, яскрава образність, фактурна прозорість притаманні цим композиціям. Як зазначає Світлана Мудра, твори В. Квасневського свідчать про широкий спектр його стильових орієнтирів – барокового, романтичного, фольклорного, джазового. Однак, він безпосередньо не наслідує взірці західноєвропейської і народної творчості, а інтерпретує їх через власне світосприйняття і художній досвід.

Однією з важливих рис композицій є програмність, синтезування елементів різних мистецтв (малярства, скульптури, архітектури, поетичного слова). Це сприяє збагаченню уяви виконавця та слухача, поглиблює образне сприйняття твору.

Виконавцям необхідно рельєфно відтворювати характерні риси мелодичних тем і їхніх видозмін, враховувати авторські вказівки щодо характеру і темпів творів. Це сприятиме відтворенню гами почуттів і переживань людської особистості. Інтерпретація кожної п'єси має вирізнятися стильовою своєрідністю, відтак потребує знань про жанр, стильову епоху, особливості музичної мови тощо. У програмних композиціях необхідне формування загальної моделі драматургії і деталей їхнього змісту згідно поетичного першоджерела.

«Сучасний романтик» – так називає себе Валерій Квасневський. У своїй творчості композитор продовжує кращі традиції митців попередніх часів. Водночас має своє творче обличчя, яке в нинішніх умовах сучасного суспільства зберігає щирість романтичного висловлення із сучасним поглядом творця у минуле, з якого виносить вічні цінності – любов до Бога, життя, природи, людини.

Наталя ЛАВРИК *(Україна, Одеса)*

ВІД ВИЗНАННЯ ДО ЗАБУТТЯ. ВЕРНЕР – КАПЕЛЬМЕЙСТЕР ЕСТЕРГАЗІ

«МУЗИЧНЕ ОДКРОВЕННЯ ЕПОХИ БАРОКО» – програмою із такою назвою стартував філармонічний абонемент 2019–2020 років «*Звукова палітра інструментальних ансамблів».* Студенти кафедри камерного ансамблю із задоволенням виконували твори І. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Г Персела та інш.

Пошук цікавих творів епохи Бароко зупинився на двочастинній сонаті *D-dur* для двох скрипок та *бассо континуо* Г. Й. Вернера (1695-1766). Таємниця невідомого прізвища заінтригувала. Виявилося, що у нинішні часи ім'я австро-угорського композитор Грегора Йозефа Вернера згадується тільки у зв'язку із прізвищем Йозефа Гайдна. Обидва музиканта працювали у Естергазі в Айзенштадті.

Члени династії Естергазі не тільки сприяли музикантам, а й самі грали із задоволенням на музичних інструментах та писали музику. Історики зауважують, що Пал Естергазі (1635-1713), отримавши титул князя Священної Римської Імперії, був відомий як музикант – виконавець на верджинале та композитор. Він видав збірник своїх творів «Небесна музика», до якого були внесені обробки мелодій інших композиторів. У його будинку в Айзенштадті утримувалася вокально-інструментальна капела.

Захоплення музикою знайшло своє продовження у його племінників. Миклош Йосиф (1714-1790) непогано грав на скрипці та віолончелі. Разом із своїм старшим братом Палом Анталом II (1711–1762) вони започаткували музичну освіту в Айзенштадті, відкривши музичну школу.

На посаді капельмейстера Вернер пробув понад 30 років, здебільшого при правлінні Пала Антала II. Грегор Йозеф був відомим у музичних колах тих часів. Слава його досягла апогею, особливо після видання у 1748 році збірника, що об'єднав 12 оркестрових п'єс під назвою «*Музично-інструментальний календар»,* присвячений Палу Анталу II. У цьому збірнику 53-річний композитор намагався малими засобами відобразити різноманітні стани природи та людські дії. Назви творів: «*Буря із грозою», «Поштовий ріжок», «Відлуння», «Нещасливий день»* та ін. підкреслюють бажання автора конкретизувати образний початок, який належить представникам епохи бароко.

Минали роки, змінювалися музичні пристрасті. Починаючи від 1761 року, паралельно з Вернером, у Естергазі почав працювати Йозеф Гайдн, який був молодшим на 39 років. Старіючий композитор не зміг оцінити початок епохи класицизму з його гомофоно-гармонійною фактурою та наданням переваги інструментальній музиці – симфоніям, квартетам, тріо, клавішним сонат – тому, що зробило відомим Гайдна. Їх непорозуміння виявилися настільки великими, що призвели до того, що Миклош Йосиф був змушений відправити Гайдна служити у Відень та бути відповідальним за світські заходи, а Вернер керував духовною музикою в сімейному маєтку в Айзенштадті. Після його смерті у 1766 році на посаду головного капельмейстера призначили Й. Гайдна.

Незважаючи на явні непорозуміння, Й. Гайдн у 1804 році, за 5 років до смерті, видає шість прелюдій та фуг із ораторій Вернера. На титульній сторінці присвята – «*Відредаговано його наступником з особливою повагою до автора».* У спадщині Грегора Йозефа Вернера окрім «*Музично-інструментального календаря»* зустрічаємо меси, створені в стилі класичного контрапункту, 20 ораторій в інструментальному супроводі. Зрідка, як зауважують знавці, у деяких творах зустрічаються мелодії із використанням елементів австрійського або східно-європейського фольклору. Декілька видань зберігаються в архівах Будапешта та в приватних колекціях.

Соната для двох скрипок та *бассо континуо* Вернера, яку виконували студенти кафедри, також двочастинні: *Largo* та *Allegretto* (фугато). Можливо, це один з тих опусів, який свого часу відредагував та видав Гайдн...

Так, декілька сторінок нотного тексту викликали з минулого чарівну музику забутого композитора.

Може варто підтримати ініціативу педагогів кафедри камерного ансамблю ОНМА імені А. В. Нежданової та починати осмислення основ сумісного музикування у вищій школі не з класичного репертуару, а з творів епохи Бароко – базису європейської музики та важливого етапу в розвитку інтонаційної виразності?

Наталія СВИРИДЕНКО *(Україна, Київ)*

ЄЛИЗАВЕТА БІЛОГРАДСЬКА ТА КАМЕРНА МУЗИКА ЧАСІВ ГЕТЬМАНА КИРИЛА РОЗУМОВСЬКОГО (280 років від дня народження)

1. Традиція церковного співу в Україні – джерело, з якого сформувалася класична вокальна школа, що мала вплив на класичне музичне мистецтво України ХУІІІ ст. та придворне Петербургу.
2. Олекса Розум – талановитий учень чемерського дяка чи Співацької капела у Глухові? Чудесне перетворення Олекси Розума у графа Олексія Розумовського та його вплив на музичне життя Петербурзького царського двору.
3. Українські смаки цариці Єлизавети Петрівни та придворна капела бандуристів. Подорож капели до Дрездена у якості супроводжуючих посла Росії у Німеччині князя Германа Карла фон Кайзерлінга (1697–1764) та виступ Тимофія Білоградського перед Й. С. Бахом і оточенням посла поруч із клавесиністом-віртуозом Йоганном Теофіліусом Гольдбергом.
4. Видатні українські бандуристи – брати Тимофій та Йосип Білоградські та донька Йосипа, Єлизавета (нар. 1739 – дата смерті невідома).
5. Європейська освіта Тимофія Білоградського – навчання у Дрездені гри на лютні (1733) у видатного німецького лютніста Сильвіуса Леопольда Вейса, співу та композиції, служба у дрезденської знаті, від 1737 до 1767 служив придворним музикантом у Петербурзі.
6. Співацька капела у Глухові та її зв'язок з Придворною капелою у Петербурзі. Видатні українські музиканти та Єлизавета Білоградська – вихідці з Глухівської капели.
7. Поява італійської опери у Росії.
8. Ідея створення власної опери у країні за участі співаків капели графа Кирила Розумовського з Глухова із залученням італійського композитора Франчески Арайя на лібрето О. Сумарокова – «Цефал і Прокріс» (1755) з Єлизаветою Білоградською у головній ролі.
9. Відгуки преси на виставу В. Маркова, М. Фіндейзена, Є. Воронова, О. Дзбанівського, в т.ч. Якоба фон Штеліна – «Шестеро молодих людей, з яких старшому не більше 14 років…» та

«Білоградська – віртуозна клавесиністка», «Перші ролі грали: донька лютняра Єлизавета Білоградська та співаки з капели графа Розумовського …».

10. Керівник капели – Андрій Андрійович Рачинський (1729–1798) – автор хорових концертів, представник нового хорового стилю (т. с. як М. Березовський). Нащадок шляхетного роду з Підляшшя. Освіта у Львові, три роки – регент при єпископові Льву Мелецькому, з 20.05.1753 р. – капельмейстер при дворі гетьмана К. Розумовського, від 1763р. – сотник Стародубського полку у Новград-Сіверському. Ініціював створення бібліотеки Розумовських.
11. Другий капельмейстер капели – Корнелій Юзефович (1726 – після 1766). Навчання у капелі італійській манері співу у Вакарі та навчання у Італії.
12. Єлизавета Білоградська – перша камеральна оперна співачка (сопрано) на теренах російської імперії, клавесиністка та автор твору для клавесину – Варіації на тему Менуету Штарцера.
13. Ознайомлення з твором, його стилем та структурою.
14. Виконання твору.

Література

1. Ванда Ландовска о музыке. Сост. Дениз Ресто. Москва: Радуга, 1991. 439 с.
2. Івченко Л. В. Реконструкція нотної колекції графа О. К. Розумовського за каталогами XVIII сторіччя. НАН України. Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського. Київ, 2004. 646 с.
3. Энциклопедический музыкальный словарь Штейнпресс Б. С. и Ямпольский И. М. Москва: Сов. Энциклопедия, 1966. 632 с.

Анна КОРЖЕВА *(Україна, Львів)*

ТОМАШ ХОХОЛОУШЕК – ЗНАКОВА ПОСТАТЬ ГАЛИЦЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

Томаш Хохолоушек (Tomáš Chocholoušek) народився 1828 року в м. Седлчани, на території сучасної Чеської Республіки [1, с. 111]. Мати майбутнього музиканта й педагога займалася сільським господарством. Музичну освіту Томаш здобув у Празькій консерваторії. До переїзду у Львів певний час працював поблизу Тарнова – у Горні Бистріце (Horní Bystřice). Туди 1855 року прибув його старший брат, відомий чеський письменник Прокоп Хохолоушек (Prokop Chocholoušek; 18.02.1819, м. Седлчани – 05.07.1864, с. Надейков, Чеська Республіка), який до 1859 року не мав права залишати територію Галичини через активну участь у революційних подіях 1848–1849 років. Матеріальна скрута зумовила конфлікти між братами [2].

Коли і з якою метою Т. Хохолоушек прибув до Львова – точно не відомо. Знаємо, що він був одним з ініціаторів створення і першим багатолітнім головою культурного товариства «Ческа беседа», яке було зареєстроване в Галицькому намісництві 1867 року і є найстарішим у світі чеським товариством поза межами Чехії [1, с. 111]. Можемо припустити, що Томаш Хохолоушек прибув до Львова в проміжку між 1859-м і 1867 роками. Версія про те, що талановитого музиканта запросив до Львова Архієпископ Римо-Католицької церкви чеського походження, Примас Галичини та Володимирії Франтішек Піштек (06.04.1786, м. Седлец-Прчице, Чеська Республіка – 01.02.1846, м. Львів) [4], видається нам не цілком переконливою, адже на час смерті Архієпископа Томашеві було лише 18 років. Та все ж інформація про те, що його земляк із Середньочеського краю досяг у столиці Галичини і Володимирії успіхів у священничому покликанні, ймовірно, надихнула музиканта на переїзд. Також варто наголосити, що приблизно за 30 років до виникнення «Ческої беседи» у Львові існував неофіційний «Чеський клуб», членами якого були непересічні діячі чеської діаспори, вплив якої на суспільне життя Галичини був значний.

Неабиякий потенціал музиканта і педагога Т. Хохолоушек реалізував уповні, очолюючи Заклад глухонімих у Львові [1, с. 111]. Галицький приватний інститут глухонімих Св. Трійці був відкритий 4 жовтня 1830 року. До слова, першим учителем закладу став випускник Празького інституту глухонімих, чех Домінік Віхітіль.

1841 року інститут переїхав на вул. Личаківську, 35, де був зведений власний будинок, розрахований для 60-ти вихованців. Наприкінці XIX ст. у закладі було 13 учителів [3]. Томаш працював сурдопедагогом, навчав глухонімих дітей музики, написав для них спеціальні підручники. Разом з ним викладала донька Божена Вілкошова (Božena Wilkoszova).

Томаш Хохолоушек був членом правління Львівського товариства садівників. Довкола Закладу глухонімих був чудовий парк, що з боку вул. Личаківської мав вигляд регулярного. Можемо припустити, що музикант сприяв озелененню парку та, можливо, власноруч доклався до висаджування рослин. Також він був офіційним судовим перекладачем з чеської мови [1, с. 112].

Помер Т. Хохолоушек 29.03.1900 року у Львові, похований на Личаківському цвинтарі в родинному гробівці (поле № 53). Наприкінці 2014 року за кошти Міністерства закордонних справ Чеської Республіки культурне товариство «Ческа беседа» завершило реставрацію гробівця Хохолоушеків [4].

Наступного року відзначатимемо 120 років від дня смерті вкрай цікавої та, на превеликий жаль, малодослідженої постаті видатного музиканта й педагога Т. Хохолоушека. Щиро сподіваємося, що незабаром Львів дізнається більше про одного зі своїх митців, особливо з огляду на його вагомий внесок у розвиток інклюзивної освіти у сфері музики.

Література

1. Чехи в Галичині. Біографічний довідник / під заг. ред. Є. Топінки. Львів : Центр Європи, 1998. 120 с.
2. Literární archiv Památniku národniho pisemnictvi – Chocholoušek Prokop. URL : http://www.badatelna.eu/fond/2918/uvod/
3. Урбаністичні образи. Школа глухонімих. URL : http://www.lvivcenter.org/uk/uid/picture/?pictureid=8440
4. У Львові чеська громада вшанувала пам’ять Томаша Хохолоушка, який похований на Личаківському цвинтарі.
URL: https://www.032.ua/news/781871/u-lvovi-ceska-gromada-vsanuvala-pamat-tomasa-hoholouska-akij-pohovanij-na-licakivskomu-cvintari-fotoreportaz

Орися СТЕЦЯК *(Україна, Львів)*

ДО ПИТАННЯ ЗАГАДКОВОСТІ ПОСТАТІ Й. БРАМСА

Й. Брамс донині залишається однією з найсуперечливіших постатей світової музичної культури. Як нам осягнути правдивий образ Й. Брамса, як визначити те специфічне в його характері, що позначається, зазвичай, на стилі? Як проникнути в таємну лабораторію його творчості, в якій створювались шедеври «з думками про...?» Феномен «знання в реальному» в науковому середовищі набирає метафоричних рис. Вчені – фізики стурбовані фактом онтологічної порожнечі, що становить частину квантової фізики. Виявляється, що в точних науках також діє логіка «не-всього». Поява всієї сукупності теорій там, де в класичному природознавстві на роль істинної могла претендувати лише одна, викликає стан нечіткості, множинності дискурсивних практик.

У процесі дослідження творчості Й. Брамса ми також зіткнулись із низкою складних питань, що стосуються його світогляду та методу композиції, для пояснення яких не знаходимо однозначної відповіді. Для їх вирішення ми задіяли листи Р. Шумана, духовного наставника та учителя композитора, та провели аналіз його творчості. Зважаючи на значний масив епістолярного матеріалу, що особливо стосувався листів, висвітлених у монографії Сергія Рогового «Листи Й. Брамса» (М.: Композитор, 2003. 640 с.), цитовані листи, взяті з монографій Карла Гейрінгера, Франца Грасбергера, Михайла Друскіна, Єкатерини Царьової, Ганса Галя, два томи листів Роберта Шумана, усні спогади Ріхарда Хайбергера, Густава Йєннера, ми застосували метод контент-аналізу, провівши на його основі експеримент. На одній графічній схемі розмістили три групи учасників: до першої групи ввійшли музикознавці, котрі задіяні в роботі над дослідженням творчості Й. Брамса та автори монографій, перечислених вище; до другої – Й. Брамс; до третьої – Р. Шуман. На кожну з цих груп спроектували категорії, що є важливими для завдань нашого дослідження, з метою порівняльного аналізу їх висновків, оціночних суджень щодо проблем творчості: сюди ввійшли такі поняття, як Ціле, Форма, Тема, Моноінтонація. Також їх уподобання в системі цінностей (що стосувались лише Й. Брамса та Р. Шумана). А також дрібніші структурні одиниці: окремі слова, терміни.

Проаналізувавши отримані результати, ми виявили значні розходження у висновках стосовно однієї й тієї самої предметної ділянки всередині першої групи музичних критиків. У другого учасника

експерименту, Й. Брамса, ми спостерігаємо теж неоднозначні ситуативні судження. А в третього учасника, Р. Шумана, не виявлено протиріч. Наступний наш крок в ході експерименту був спрямований на зовнішнє зіставлення цих трьох груп між собою на предмет подібності чи відмінності у судженнях: в парі музикознавці – Й. Брамс та музикознавці – Р. Шуман помічені відмінності, натомість у групі Брамса-Шумана повна тотожність, що ознаменована спільним тезаурусом романтичної субкультури.

Результати експерименту, з одного боку, загострили розбіжності, віддаляючи нас від істини, пропонуючи нам не тези, а гіпотези, не однозначні твердження, а парадокси, не відповіді, а запитання. На думку Річарда Рорті, акцент на постановці питання (а не на «розв'язанні»), до якого тяжіли Георг Гегель, Мартін Гайдеггер, Мішель Фуко, якщо зарахувати його в розряд «важливих», може дати цінні результати.

Ми виокремили найбільш уразливе місце в монографії «Листи Брамса» С. Рогового «Листи Брамса», а саме, твердження С. Рогового, яке уже підхоплене в музичному світі, щодо молодого Брамса, в листуванні якого до кінця 1854 року зникає ім'я Крейслера і який, тим самим, остаточно розв'язав питання своєї художньої індивідуальності, а також висновок щодо світоглядної «модуляції» композитора від романтичного світу Йозефа Айхенфорда, Новаліса до раціоналіста-ліберала. Подібні твердження підсилюють поле його загадковості. Чи «Романтик Брамс узагалі?», – запитує Н. В. Ескіна в статті «В гірських висотах». Та якщо ми не можемо заперечити раціоналізм Й. Брамса, то, принаймні, можемо поставити під сумнів його світогляд.

Та найбільш парадоксальним у творчості Й. Брамса вважаємо питання методу композиції. У своїй праці німецький музикознавець Крістіан Мартін Шмідт «Від майбутнього до минулого», досліджуючи принцип розвиваючої варіації, характерний для Шенберга, приходить до цілком неоднозачного висновку: коли в ідеалі форма, подібно до методу серійного розвитку, винайденого і впровадженого Арнольдом Шенбергом, виводиться з однієї єдиної побудови, то, власне, у Брамса відсутнє строге пов'язування форми з процесом мотивного розвитку. Хоча в листі до Адольфа Шубрінга, котрий першим у 1869 році зауважив принцип тематичного об'єднання в музиці композитора і довів це на прикладі третьої частини «Німецького реквієму», автор подає дві відповіді, які суперечать одна одній. В одній він заперечує наявність подібних зв'язків теми між різними розділами, не погоджуючись з думкою Шубрінга, а в іншій, що

подається в наступному абзаці, настоює на необхідності намірених зв'язків шляхом однієї і тієї ж самої теми, яку можна було б чітко розпізнати. Це питання стосується бачення змісту та принципу формотворення його учителя Р. Шумана. Користуючись кількісним типом контент-аналізу, який націлений на виявлення частоти вживання окремих слів, ми нарахували більше п'ятнадцяти випадків вживання Р. Шуманом терміну «чітко» та «ясно», а у Й. Брамса – близько чотирьох.

Тим більше, це чітке впізнавання теми у Р. Шумана пов'язується зі «своїм внутрішнім я», чимось потаємним. Та чомусь послідовник творчості свого духовного наставника, вчителя, в якого лейтінтонаційна мікротехніка та принцип розвиваючої варіації засвідчили ознаки серійного викладу теми, не вник у переваги й перспективи цього типу зв'язку.

У результаті, коли помістити за нашою схемою в трьох окремих графах всіх учасників експерименту (Шубрінга, Брамса і Шумана), отримаємо суперечливу картину: за результатами свого аналізу Шубрінг називає одну-єдину тему в «Німецькому реквіємі», що служить стержнем розвиваючої варіації. Другий учасник, Й. Брамс, заперечує її наявність у своєму творі. Тобто, у цій парі їх судження перебувають в ситуації антиномічності. Але водночас композитор настоює на важливості її чіткої впізнаваності, що було принциповим для третього учасника Р. Шумана. Ще один важливий висновок результує з листа Брамса до Шубрінга: композитор так і не називає тему, і цей момент разом з попередніми висновками змушує серйозно задуматись над проблемою її відсутності. Починаючи від сучасників Брамса, зокрема Германа Цопфа, Фелікса фон Вейнгартнера, Едуарда Гансліка і в наш час такі автори, як А. Д. Алексеєв, Михайло Друскін, Єлена Садовнікова та інші визнають у композитора рихлість структури, а часто й відсутність головної теми, проблеми з осягненням цілісності твору, її «монтажність» та певний еклектизм.

У статті ми проілюструємо розбіжності, двозначності в судженнях трьох груп учасників, загостривши ситуацію на подібних парадоксах, конфліктах, що потребують чітких однозначних відповідей. Шукати їх потрібно через залучення більш радикальних інтерпретаційних підходів та осучаснених методів музичного аналізу, що в підсумку дасть можливість розкрити тайнопис цієї загадкової постаті.

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Ольга КУШНІРУК *(Україна, Київ)*

КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВЕ ВИКОНАВСТВО ОЛЕГА КРИСИ (ДИСКОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ)

Творча діяльність видатного скрипаля сучасності Олега Криси демонструє універсалізм реалізації музиканта-інструменталіста. Це і виступи як соліста у супроводі оркестру чи фортепіано, і музикування в різних камерних ансамблях, і плідна педагогічна діяльність, і робота на перспективу в якості члена та голови журі конкурсів скрипалів. Окрім названих іпостасей, важливим вектором розуміння універсалізму його артистичної особистості постає широта репертуарної палітри, охопленої скрипалем.

Камерно-ансамблеве виконавство є надзвичайно плідною і яскравою частиною доробку О. Криси, характеризується його участю у різних ансамблях, концерти яких саме завдяки харизматичності цього митця у переважній більшості перетворювались у знакові музичні події, що надовго запам'ятовувалися слухачам.

На початках творчої кар'єри (у період участі в конкурсах) музикант виступав у дуеті з Інною Коллегорською (фортепіано), записавши з нею Сонату № 1 Й. Брамса, Сонату № 7 Л. Бетховена, Сонату Es-dur П. Гіндеміта, «Циганку» М. Равеля, Adagio E-dur В. А. Моцарта, «Cantabile» Н. Паганіні, «Роздум» П. Чайковського, «Новелетту» та «Ноктюрн» Я. Сибеліуса (1966).

Працюючи в Київській консерваторії (1968–1973), О. Криса брав участь у цікавому художньому проекті – випуску платівки до 250-річчя від дня народження Г. Сковороди (1972). У складі інструментального тріо з А. Венжегою (альт) та В. Потаповим (віолончель) разом із хором Київської консерваторії п /к П. Муравського він виконував новознайдений твір «Пастирі милі» Г. Сковороди в аранжуванні М. Скорика. У складі струнного квартету як перший скрипаль з А. Кравчуком (друга скрипка), А. Венжегою (альт) та В. Потаповим (віолончель) 1974 р. музикант записав Квартет № 1 Й. Брамса та Партиту № 3 М. Скорика, у 1977 р. – Квартет № 13 Д. Шостаковича та Квартет № 10 Л. Бетховена.

Протягом 1977–1990 рр. (до кінця існування колективу) О. Криса був першим скрипалем Державного струнного квартету імені Л. Бетховена (Москва) – надзвичайно авторитетного за своїми традиціями ансамблю колишнього СРСР. Заснований 1923 р. випускниками Московської консерваторії він активно популяризував квартетну творчість, здійснив чимало записів, багато співпрацював із Д. Шостаковичем. Поруч із О. Крисою грали М. Забавников (друга скрипка), альтисти Ф. Дружинін (до 1987), М. Кугель (1988–1990), віолончелісти Є. Альтман, В. Фейгін, У. Таммік (1988–1990). Рецензенти відзначали «лідерство», м'якість, інтелігентність, природність музикування О. Криси, які позначалися на загальній манері колективу. «Тут – як і в сольній діяльності – проявляється притаманна скрипалеві академічна (в кращому значенні слова) манера виконавського мислення, що не допускає переваги зовнішнього над внутрішнім, диспропорцій частин цілого» [3]. Музиканти виконали всі квартети Л. Бетховена, а також Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Й. Брамса, К. Дебюссі, Б. Бартока, П. Гіндеміта, А. Берґа, Д. Шостаковича, М. Скорика, В. Сильвестрова. Наприклад, у 1978 р. на фірмі «Мелодія» колектив записав Квартети № 15, 19 В. А. Моцарта. Донині випущено 4 диски Квартету ім. Бетховена з участю О. Криси («Сім останніх слів Христа» Й. Гайдна, Квартети № 15, 6 В. А. Моцарта, «Дівчина і смерть» Ф. Шуберта, Квартет А. Берґа, Квартет № 3 Д. Шостаковича, Квартет № 2 А. Шнітке).

Проте найбільшим є доробок О. Криси в дуеті з дружиною, піаністкою Тетяною Чекіною. Перші їхні спільні записи з'явилися у середині 1980-х років (соната, сонатина Н. Паганіні, Три каприси Паганіні К. Шимановського). Більш інтенсивним виявився американський період життя скрипаля, коли дует записав на CD Сонати Б. Бартока, Й. Брамса (1996), П'ять мелодій, Сонати № 1, 2 С. Прокоф'єва (1998), Сонату і Сонатіну А. Дворжака, Сонати К. Шимановського, Е. Елгара, Ф. Діліуса, В. Волтона, К. Дебюссі, Ф. Пуленка, С. Франка, Д. Шостаковича, А. Шнітке, Партиту В. Лютославського, «Блискучий полонез» Г. Венявського, серію «Подорожі зі скрипкою» – Італія, Росія, Східна Європа, Франція (усі 1999), Америка (2000), Сонату № 1 та два фортепіанних тріо Б. Лятошинського (2000, за участю Н. Хоми). Однією із визначних інтерпретацій вважається виконання Сонати Б. Лятошинського: «Трагічність естетико-філософського світосприйняття Лятошинського постає у виконанні дуету тим ментальним романтичним стрижнем, довкола якого музиканти розгортають багатоманітну інструментальну драму» [4, с. 293].

Унікальним проектом стало виконання у 1987 р. десяти сонат Л. Бетховена О. Крисою з піаністом М. Суком, що результувало у вихід диску (1999). О. Івашкін відзначав художні риси цієї інтерпретації: особлива об'ємність і багатофункціональність у тлумаченні бетховенської інструментальної лексики, акт правдивого духовного випробовування, цілісність циклу, стрункість єдиної форми «вищого порядку» [2]. На думку В. Григор'єва, особливість концепції полягала в тому, щоб «виявити напруженість, конфліктність бетховенського задуму головним чином через повільні частини, через лірику» [1, с. 83], відтак «інтерпретація… не лише підтвердила високі виконавські якості обох музикантів, але і виявилася у певному смислі новацією, що відобразила нові тенденції в камерному мистецтві сучасності» [1, с. 83].

Емігрувавши наприкінці 1980-х до США, О. Криса активно співпрацює з відомими музикантами у ділянці камерно-ансамблевого виконавства. Зокрема, для скандинавської провідної звукозаписуючої фірми «BIS LABEL» у дуеті з шведським віолончелістом Т. Тедіном було записано Сонату «Rejoce!» С. Губайдуліної, Сонату М. Равеля, Сонатіну А. Онеґера, Дует № 1 Б. Мартіну, Дует Е. Шульгофа.

Для фірми «TNC RECORDING LABEL» з квартетом ім. М. Леонтовича (П. Криса – друга скрипка, Б. Дев'ятов – альт, В. Пантелеєв – віолончель) було записано Квартет № 2 П. Чайковського та Квартет № 1 В. Сильвестрова. Окрему підбірку з 4 дисків становлять твори камерного репертуару – Секстет П. Чайковського (П. Криса – друга скрипка, Е. Чао – альт, Н. Хома, С. Заппі – віолончель), Квартет А. Аренського (А. Соммервіль – альт, С. Багратуні, Н. Хома – віолончель), Тріо № 6 Л. Бетховена (С. Доун – віолончель, Б. Снайдер – фортепіано), Тріо Й. Брамса (Б. Афанасьєв – валторна, В. Крайнєв – фортепіано) і С. Рахманінова (С. Багратуні – віолончель, П. Островський – фортепіано), Квартет № 2 А. Дворжака (П. Криса – скрипка, О. Криса – альт, Р. Левіс – Криса – віолончель, Т. Чекіна – фортепіано), «Shredded Postcards» С. Готкінсона (К. Ґрант – кларнет, С. Коннорс – ударні), струнні тріо Е. Денисова (О. Бобровський – альт, І. Монігетті – віолончель), А. Шнітке, К. Пендерецького, С. Губайдуліної (Т. Кучар – альт, О. Івашкін – віолончель). Унікальним став запис Сонати № 1 М. Скорика, де партію фортепіано виконав сам автор. Поміж інших дуетних композицій – «Сюїта в старовинному стилі» А. Шнітке (К. Рей-Джерард – клавесин), Дует Д. Мійо (П. Криса – скрипка), Д. Бенкса (Д. Перейра – віолончель), П. Гіндеміта (А. Вівіан – кларнет), Балада Л. Сіцкого (партія фор-

тепіано – автор), Три скетчі Р. С. Бріндла (Т. Кейн – гітара), «Crux» Я. Фізера (М. Ескілл – ударні). У співпраці з Б. Давидович та М. Хоміцером скрипаль записав Тріо «Пам'яті великого артиста» П. Чайковського.

Таким чином, камерно-ансамблеве виконавство О. Криси, що виразно відображене в його дискографії, представляє надзвичайно цікаву царину для наукового осмислення виконавського доробку митця, проте ще належним чином не розроблену.

Література

1. Григорьев В. Бетховенский цикл. *Сов. музыка*. 1987. № 5. С. 83–84.
2. Ивашкин А. Десять сонат Бетховена. *Музыкальная жизнь*. 1987. № 2. С. 8.
3. Ивашкин А. Диалог со слушателем. *Музыкальная жизнь*. 1983. № 6. С. 15.
4. Кулиняк М. Українська музика XX ст. в репертуарі Олега Криси. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* 2012. Вип. 37. С. 289–302.

Уляна МОЛЧКО *(Україна, Дрогобич)*

КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ ПЕТРА ПШЕНИЧКИ НА СТОРІНКАХ ЧАСОПИСУ «УКРАЇНСЬКІ ВІСТИ»

На початку XX століття значний внесок у розвиток камерно-ансамблевого музикування Галичини здійснив культурно-освітній діяч Петро Пшеничка. Його виконавська діяльність висвітленна у музично-критичному доробку Нестора Нижанківського, який тісно спрацював з газетою «Українські вісти». Низка статей журналіста присвячена концертам професора Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, віолончеліста П. Пшенички та його учнів. Стаття «Концертова частина» висвітлює виконання фортепіанного квартету Миколи Колесси квартетом «Супрому» «в складі: Р. Савицький (форте.), Др. Криштальський (І. скр.), Е. Козулькевич (віол.), П. Пшеничка (віольончеля)» [5, с. 4].

У публікації «Вечір концертової музики» [3, с. 4] журналіст аналізує артефакт, який був проведений студентами класу струнного квартету професора Петра Пшенички.

Цей визначний український віолончеліст своєю концертно-педагогічною діяльністю підняв камерно-інструментальне виконавство на високий професійний рівень. Виконавська діяльність П. Пшенички концентрувалась на грі в камерних ансамблях: інструментальному тріо з Р. Савицьким (фортепіано) і Р. Криштальським (скрипка), у польському струнному квартеті разом з Й. Цетнером (І скрипка), А. Солтисом (ІІ скрипка), М. Лобажевським (альт), струнному квартеті, що існував при Музичному Товаристві ім. М. Лисенка (Е. Перфецький, Р. Криштальський, І. Поляк), секстеті разом з Р. Савицьким (фортепіано), Р. Криштальським (І скрипка), Є. Козулькевичем (ІІ скрипка), Б. Задорожним (альт), Н. Горницьким (контрабас). Він один з перших запровадив у Вищому Музичному Інституті ім. Лисенка у Львові афішовані вечори студентів свого класу.

У згаданому Вечорі камерної музики брали участь виконавці В. Цісик (І скрипка), Р. Согор (ІІ скрипка), Б. Задорожний (альт), О. Березовський (віолончель). Крім квартетів В.-А. Моцарта і П. Чайковського, артисти виконали «Мініатюри» на українські народні теми В. Барвінського в перекладі для струнного квартету П. Пшенички.

Характеризуючи виконавський рівень інструментального колективу, Н. Нижанківський зазначає, що хоча ансамбль ще зовсім молодий, але «*вислід – (...) цілком вдоволяючий»* [3, с. 4]. З цього музичного огляду отримуємо інформацію про перші виконавські кроки

майбутніх провідних митців української культури: В. Цісика, Р. Согора, Б. Задорожного, О. Березовського. Музичний критик, дбаючи про їхню музичну майстерність, рекомендує їм орієнтуватися на виконавську майстерність світових камерних ансамблів. Він пише: «*Бо тільки після літ спільної праці здобувається те особливе „щось" – завдяки чому „бруксельський квартет" розніс по світі славу своєї держави, „чеський квартет" славу свого народу ще тоді, коли не мав своєї держави»* [3, с. 4]. Н. Нижанківський мав на увазі Чеський квартет, який був організований О. Недбалом у 1892 році. Квартет широко концертував по всій Європі. Спеціально для цього колективу написали твори А. Дворжак та Л. Яначек. Автор згадує про ще один тогочасний визначний камерний колектив – Брюссельський квартет, який заснував німецький скрипаль Франц Шьорг у 1895 році. До репертуару ансамблю входили в основному композиції Л. Бетовена, Ф. Шуберта, Й. Брамса та А. Дворжака. Квартет користувався великим успіхом у передвоєнній Європі.

У наступному музичному огляді в газеті «Українські вісти» за 1937 рік натрапляємо на коротку згадку про участь квартету «Супрому» у вечорі, який організувало Товариство допомоги вдовам та сиротам за священниками. На цій акції ансамбль у складі Р. Савицького, Р. Криштальського, Е. Козулькевича, П. Пшенички виконав для широкої публіки квартет Миколи Колесси.

Одним із провідних жанрів музичної-критики Н. Нижанківського є огляд, «*об'єктом якого є не одиничний факт, а цілий ряд явищ та кілька артефактів»* [1, с.158]. Панораму знакових музичних імпрез в Галичині подав газетний матеріал «З концертової залі» [4, с. 6]. Журналіст висвітлює камерний концерт з нагоди 30-річчя композиторської праці і 50-річчя життя Василя Барвінського, VIII Симфонічний концерт Львівської філармонії за участю Любки Колесси та сольний вечір скрипаля Євгена Цегельського. Охоплюючи різні мистецькі події, публіцистична стаття галицького композитора багатопланова за тематикою та констатуюча, де наскрізною ідеєю є тріумф національного мистецтва.

Огляд можна умовно поділити на три частини, в котрих відображено важливі мистецькі події, які відбулися у Львові. Автор розпочинає його з аналізу ювілейного концерту-вшанування 30-річчя композиторської праці і 50-річчя життя Василя Барвінського. Концерт відбувся у великому залі Музичного Товариства ім. Лисенка. Автор наголошує, що це був перший концерт присвячений камерній музиці видатного українського культурно-освітнього діяча. Слухацькій аудиторії запропоновано два фортепіанних тріо (*es-moll* і *a-moll*) та фортепіанний секстет у виконанні Р. Савицького (фортепіано),

Р. Криштальського (І скрипка), Є. Козулькевича (ІІ скрипка), Б. Задорожного (альт), П. Пшенички (віолончель), Н. Горницького (контрабас).

Ця визначна мистецька подія висвітлювалась Станіславом Людкевичем, який дав високу професійну оцінку не тільки камерним творам В. Барвінського, а й його вже згаданим вище інтерпретаторам. Він пише на сторінках газети «Діло»: «Виконавці творів (проф. Р. Криштальський, П. Пшеничка, Р. Савицький, у секстеті ще проф. Козулькевич та п.п. Задорожний і Горницький) вложили у виконання стільки зусиль і пієтизму, що створили ансамбль, який уповні доріс до високого завдання; вони дали змогу любителям справді гарної та вартної української музики пережити такі рідкі в нас гарні моменти, а, мабуть, і самому композиторові дали заслужене повне вдоволення» [2, с. 582].

У рецензії Н. Нижанківського знаходимо музикознавчий аналіз камерних композицій мистця. Автор наголошує, що «*найцінніше для нас в цих творах – (як і в цілій творчости Барвінського!) це їх незаперечна українськість. Укр.[аїнська – У.М.] нар.[одна – У.М.] пісня стає не тільки тематикою цих творів – але її дух надає українську закраску цілости, не дивлячись на те, що з формального боку стоять ці твори на рівні з подібними творами всесвітньої муз.[ичної– У.М.] літератури. Деякі частини цих творів вносять у всесвітну скарбницю нові цінности і то чисто українські. Кінцеві частини трія а-моль і секстету – це коломийки подані у закінченій формі фінальних сонатових частин. Третя варіяція секстету «лірник» – це шедевр, що йому не легко знайти рівного. Для українця – це фотографія гри лірника згл. лірників – для чужинця (коли б він навіть цілком не звернув уваги на укр.[аїнську – У.М.] національну закраску цього твору) буде це твір, спертий на знаменито подуманій і дуже звучно виведеній бітональности. Виконавці прекрасно і зі серцем виконали ці твори»* [4, с. 6].

Серед критичних статей публіциста одна з рецензій присвячена сольному виступу сімнадцятилітнього учня Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка – Івана Барвінського (клас професора П. Пшенички) [6, с. 3].

Цінна інформація в проаналізованих рецензіях Н. Нижанківського вияскравлює оригінальні сторінки з творчої біографії П. Пшенички і є для сучасних дослідників цінним джерелознавчим матеріалом, що висвітлює етапи становлення камерно-інструментального жанру в Східній Галичині на початку ХХ століття. Рецензії віддавна є раритетом і не втратили актуальності в наш час.

Література

1. Зінькевич О., Чекан Ю. Музична критика: теорія та методика : навчальний посібник. Чернівці : Книги–XXI, 2007. 424 с.
2. Людкевич С. Концерт з приводу 30-літньої композиторської діяльности В. Барвінського. В *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упор., редак., переклади, примітки і бібліографія З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 2000. Т. 2. 816 с.
3. Нениж. [Нестор Нижанківський]. Вечір концертової музики. *Українські вісти*. 1937. Ч. 34(372).
4. Нениж. [Нестор Нижанківський]. З концертової залі. *Українські вісти.* 1938. Ч. 84(611).
5. Нениж. [Нестор Нижанківський]. З концертової салі. Концертова частина. *Українські вісти*. 1937. Ч. 49(387).
6. Нениж. [Нестор Нижанківський]. С. Барвінський. *Українські вісти.* 1938. Ч. 14(614).

Оксана ГНІТ *(Україна, Львів)*

КАМЕРНИМИ СТЕЖКАМИ СПІВАЧКИ ОЛЕКСАНДРИ ЛЮБИЧ-ПАРАХОНЯК

Значення творчості О. Любич-Парахоняк для розвитку української камералістики важко переоцінити, адже саме з орієнтацією на голос О. Любич-Парахоняк були створені прекрасні солоспіви С. Людкевича і В. Барвінського. Цікаво довідатися, що В. Барвінський для О. Любич-Парахоняк (з присвятою) написав свої найкращі вокальні композиції «Ой поля, ви, поля», «Колискова» («Як любовно невимовна»), «Ой люлі, люлі», «Пісня пісень». Співачка була однією з перших (від 1916 р.) і довголітніх популяризаторів романсів та обробок народних пісень В. Барвінського. В її камерному репертуарі чільне місце посіли також солоспіви на слова О. Олеся «Піду втечу» і «Тайна» («Хтось мене ще пам'ятає») (з присвятою О. Любич-Парахоняк) С. Людкевича, з яким співачку пов'язувала довголітня творча і особиста дружба.

Своєю творчістю і невтомною працею вона справедливо завоювала любов і прихильність публіки та музичних критиків. Відгуки про О. Любич-Парахоняк знаходимо на шпальтах газет, журналів, статей та наукових досліджень. І. Німчук, М. Волошин, С. Людкевич, А. Добровольський, А. Плонн, Ф. Нойгаузер, С. Чарнецький, І. Козак, М. Зубеляк та інші відзначають «*дивний голос», «чистоту інтонації», «чітку дикцію», «проникливе і вдумливе виконання»* співачки.

Олександра Любич-Парахоняк (справжнє прізвище Парахоняк – оперна, опереткова і камерна співачка, лірико-драматичне сопрано, 1892–1977). Музичну освіту здобула в приватній школі В. Баронча у Львові, згодом навчалася у Вищому музичному інституті імені М. Лисенка (клас С. Козловської). Вокальну майстерність вдосконалювала в Олександра Мишуги у Варшаві (1912–1914) і Ч. Заремби у Львові. Дебютувала в опереті К. Целлера «Штигар» (Графиня) у Львівському оперному театрі (1917). Як солістка виступала на сценах Львівського театру, Поморської, Катовицької та Познанської опер; короткий час була артисткою Люблінської оперети. Співпрацювала з театральними трупами товариства «Українська Бесіда», гостинно виступаючи в музично-драматичних п'єсах і операх. У Львові вела активну концертну діяльність, зокрема, брала участь у заходах хорових товариств «Львівський Боян» і «Бандурист». Її голос можна було почути у святкових заходах української громадськості, зокрема, у традиційних Шевченківських вечорах, музичних Академіях з нагоди ювілейних дат.

Понад 20 років співачка концертувала оперними сценами світу, де сягнула вершин вокального мистецтва. Віртуозно виконувала ліричні та драматичні оперні партії. Впродовж 1925–1926 рр. співала у Поморській опері, яка об'єднувала три театри, зокрема у Торуні, Бидгощі та Грудзьондзу), згодом (1926–28, 1929–32 рр.) – у Катовіцах, далі – у Познанській опері (1928–29 р.) і у Люблінській опереті (1934–35 р.). Гастролювала в Німеччині, Польщі (Краків, Торунь), Чехословаччині.

Щодо оперного репертуару співачки, то він охопив провідні партії, де з-поміж інших Агата та Анна з опери «Вільний стрілець» К. Вебера; Аїда з однойменної опери Дж. Верді; Амелія з опери «Бал-маскарад» Дж. Верді; Барбара з опери «Зигмунт Август» Т. Йотейка; Вандулька з опери «Поцілунок» Б. Сметана; Галька з однойменної опери С. Монюшка; Ганна з опери «Страшний двір» С. Монюшко; Ганна з опери «Якуб Лютніст» Г. Опенського; Графиня з опери «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта; Графиня з однойменної опери С.Монюшко; Графиня з опери «Обер-штигар» К. Циллер; Джильда з опери «Ріголетто» Дж. Верді; Джіневра з опери «Бенкет насмішників» Дж. Умберто; Донна Ельвіра з опери «Дон Жуан» В. А. Моцарта; Єлизавета з опери «Тангойзер» Р. Вагнера; Зіглінда з опери «Валькірія» Р. Вагнера; Іоланта з однойменної опери П. Чайковського; Катерина з однойменної опери М. Аркаса; Маженка з опери «Продана наречена» Б. Сметани; Маргарита з опери «Фауст» Ш. Гуно; Мікаелла з опери «Кармен» Ж. Бізе; Мімі та Мюзетта з

опери «Богема» Дж. Пучінні; Настуся з опери «Пан Сотник» Г. Козаченка; Наталка з опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка; Недда з опери «Паяци» Р. Леонкавалло; Оксана з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулак-Артемовського; Рахіль з опери «Жидівка» Ф. Галеві; Суламіф з опери «Цариця Савська» К. Гольдмарка; Тетяна з опери «Євгеній Онєгін» П. Чайковського; Фіора з опери «Любов трьох королів» І. Монтемецці; Чіо-Чіо-Сан з опери «Мадам Батерфляй» Дж. Пучінні та інші.

У камерному репертуарі О. Любич-Парахоняк зустрічаємо чимало творів С. Монюшка, С. Рахманінова, П. Чайковського, Е. Гріга, Р. Шумана, Ф. Шуберта, М. Лисенка, Д. Січинського, Я. Степового, К. Стеценка та ін. Її репертуар щоразу збагачували камерно-вокальні твори українських композиторів: С. Людкевича, В. Барвінського, М. Лисенка, М. Гайворонського. Панорама концертно-камерного репертуару О. Любич-Парахоняк вражає. Тут ми зустрічаємо солоспіви С. Людкевича – «Ой вербо, вербо» (1915); «Піду, втечу» і «Тайна» С. Людкевича (обидва з присвятою О. Любич-Парахоняк); «Спи, дитино моя»; В. Барвінського – «В лісі», «Вийшли в поле косарі», присвячені О. Любич-Парахоняк «Колискова», «Ой люлі, люлі», «Пісня пісень»; «Ой поля, ви, поля»; М. Лисенка – «Айстри» (1918), «Ой одна, я одна», «Нащо мені чорні брови», «Садок вишневий коло хати», та багато інших. Вокальні твори українських та західноєвропейських композиторів, українські народні пісні в мистецькому опрацюванні співачка виконувала в численних концертних програмах. Часто виступала з доброчинними концертами, а також на ювілейних вечорах пам'яті Маркіяна Шашкевича, Тараса Шевченка. Співала в опереті і брала участь в драматичних виставах. Її голос звучав на радіо.

Концертом «Відлуння солов'їного співу», який відбувся 27 квітня 2018 року в Музично-меморіальному музеї Соломії Крушельницької у Львові започатковано мистецький проект «Незабутні постаті» (авторка проекту – Ніна Дика, доцент, кандидат мистецтвознавства (PhD)). Перший концерт, що відбувся в рамках цього проекту, присвячений видатній співачці XX ст. Олександрі Любич-Парахоняк. У виконанні студентів вокального, фортепіанного та струнного факультетів Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка О. Вельгош, М. Гриньо, Є. Кулик, М. Кучми, М. Ліщинської, О. Лопати, М. Сальникова, І. Федорій, Л. Козлан, О. Кропивницької, Д. Чубак, Б. Івасика звучали твори з її репертуару, зокрема В. А. Моцарта, Дж. Пуччіні, Ж. Бізе, Р. Вагнера, С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка, С Людкевича, В. Барвінського, М. Аркаса.

Для цієї імпрези спеціально була підготовлена виставка-експозиція документів та матеріалів з фондів Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові, яка безпосередньо торкається постаті співачки.

Вихована в дусі національної культури і мистецтва, О. Любич-Парахоняк докладала великих зусиль для збереження і розвитку української національної культури, примноження та популяризації у світі її здобутків. Перебувала в творчих пошуках, прагнула вдосконалювати свою вокальну та сценічну майстерність та розширювати оперний і камерний репертуар. Однією з кращих її партій була Галька з однойменної опери С. Монюшка, яка дивовижно відповідала обдаруванню співачки та природі її вокальних даних. Кожна з опрацьованих співачкою партій була позначена наполегливою працею та повною віддачею, органічним сплавом вокального і сценічного начал.

Наталія ЮЗЮК *(Україна, Львів)*

ВИБРАНІ ТВОРИ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА В АНСАМБЛЕВОМУ ПЕРЕКЛАДІ ДЛЯ ФОРТЕПІАННОГО ДУЕТУ: РОЗШИРЕННЯ КОЛА КАМЕРНОГО РЕПЕРТУАРУ

(до 140-річчя від дня народження композитора)

У січні 2019 року вийшов з друку новий збірник вибраних творів Станіслава Людкевича, вперше представлених в ансамблевому перекладі для фортепіанного дуету на чотири руки[1]. Його поява є продовженням серії ансамблевих видань, які були опубліковані свого часу: «Вибрані сторінки з опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка», «А. Кос-Анатольський. Вибрані твори» та «Улюблені мелодії» (автор перекладів Н. Юзюк). Згадані публікації отримали схвальну оцінку МОН України, увійшли до педагогічного репертуару молодих піаністів, а також здобули визнання широкого кола музикантів.

---

[1] С. Людкевич. Вибрані твори: Ансамблі для фортепіанного дуету на чотири руки : [навчально-методичний посібник] / [автор ансамблевих перекладів і теоретичної частини Н. Юзюк]. Львів : НМЦО м. Львова, 2019. 112 с. (Педагогічний репертуар з курсу «Основний музичний інструмент (фортепіано)»).

Відомо, що фортепіанна музика в творчому доробку С. Людкевича завжди посідала помітне місце. Твори митця для фортепіано, поряд з хоровими, належать як до ранніх композиторських спроб, коли він почав грати та імпровізувати на фортепіано, так і до пізнього періоду творчості. Джерела фортепіанного стилю С. Людкевича спостерігають у творчості західноєвропейських романтиків. Фортепіанна музика композитора тісно пов'язана з програмністю, водночас, їй чужа будь-яка зовнішня ефектність, і тому переважають мініатюри, хоча зустрічаються і твори великої форми віртуозного характеру, як, наприклад, Концерт для фортепіано з оркестром. Безпосереднім прикладом для С. Людкевича також була фортепіанна творчість М. Лисенка з її опорою на народний мелос, відсутністю зовнішніх ефектів, з типовою романтичною манерою фортепіанного письма. Відомо, що в другій половині XIX ст. Микола Лисенко яскраво виступав як піаніст-соліст, також як ансамбліст. На теренах Західної України галузь фортепіанного дуету також розвивалася безперервно і послідовно. Разом із численними оригінальними мініатюрами та обробками народних пісень з'являлися і твори великих форм (цікавим зразком є «Сонатина» Василя Витвицького для двох фортепіано). Першим професійним композитором Західної України, який проявив велику увагу до розвою цього жанру, став саме Станіслав Людкевич. Систематизацію оригінальних ансамблевих творів С. Людкевича можна знайти у фундаментальному дослідженні доробку композитора музикознавцем Зеновії Штундер[2]. Подаємо назви цих творів: «Воєнний марш «Під мурами Єрихону»«, «Capriccio d-moll», «Швачка-марш», «Марш з гайдамацьких пісень», «Чабарашки № 1», «Чабарашки № 2», «Чабарашки» (транскрипція скрипкової чабарашки), «Меланхолійний вальс» (за однойменною новелою О. Кобилянської).

До змісту підготовленого до ювілею славетного композитора нового видання, входять вперше перекладені для фортепіанного дуету відомі інструментальні твори С. Людкевича, солоспіви та обробки народних пісень: «Старогалицька мелодія», «Кізочка з колядою», «Старовинна пісня», «Valse-lente», «Стара пісня», «Чабарашка», «Пісня до схід сонця» (із туркестанських мотивів), «Танок» (на молдавську тему), «Чабарашки», «Гагілка», «Де Дніпро наш котить хвилі», «Пою коні при Дунаю», «Одна пісня голосненька», «Українська баркарола», «Тайна», «Ой ти, дівчино зарученая», «Марусенька по саду ходила», «Ой співаночки мої», «Залітай, залітай», «Зелена

[2] Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. [моногр.]: Т. I (1879 – 1939). / Зеновія Штундер. Львів : ПП БІНАР–2000, 2005. 636 с. С. 495.

ліщина»; також пропонується передмова «Корифей української духовності», коментарі та методичні рекомендації до вивчення творів, тексти використаних вокальних творів, нотографія, бібліографія та ін.

У нових перекладах відтворюється традиційний принцип викладу музичного матеріалу, застосований у власних ансамблевих творах самим С. Людкевичем, а також зберігається його оригінальна авторська фактура, яка розподілена поміж двома виконавцями таким чином, що мелодична лінія почергово переходить від одного партнера до іншого, відтак це дає можливість кожному з них познайомитися з тематичним матеріалом і відчути себе як солістом, так і концертмейстером.

Враховуючи той факт, що через фортепіанні класи проходять молоді музиканти усіх спеціальностей, а також те, що гра на чотири руки є максимально доступним видом камерного спільного музикування (як в освітньому процесі, так і в родинному колі), – усе це є доброю мотивацією, надзвичайно корисним фактором стимулювання зацікавленості молоді до навчання. Серед різного за стилями та жанрами класичного навчального репертуару корисно рекомендувати до вивчення знайомі твори у незвичній формі виконання, що суттєво допомагає виробити практику читання нотного тексту з аркуша, а також полегшує піаністам засвоєння головних технічних навичок. Так само фортепіанний дует значно розширює можливості і вправних піаністів, дозволяючи виконувати масштабні вокальні, хорові, симфонічні твори в цілому.

Варто окремо підкреслити виховну роль, яку відіграє тематика творів, представлених у збірнику, а також вибір першоджерел, що мають важливу пізнавальну і суто професійну користь, які активізують творчу уяву, істотно збагачують інтелектуально та емоційно, впливаючи на внутрішній світ самих виконавців та їх слухачів.

Як зазначає у Вступному слові рецензент, заслужена артистка України, професор Львівської музичної академії ім. М. В. Лисенка, завідувач кафедри спеціального фортепіано, знана піаністка Оксана Рапіта «*...саме з метою вирішення двох важливих педагогічних проблем – освітньої та виховної, а також для поповнення кола дуетної літератури відомими високохудожніми творами, – презентовано нові ансамблеві переклади для фортепіано вибраних творів С. Людкевича, які з успіхом можна буде впроваджувати як у педагогічному, так і у концертному репертуарі».* Відтак, завдяки введенню у навчально-виховний процес ансамблевих творів, поданих у новому збірнику, талановиті молоді виконавці зможуть суттєво удосконалити свій виконавський рівень, розвинути індивідуальні вольові якості та риси артистизму, глибше пізнати духовні цінності

вітчизняної музичної культури, а також отримати незабутні хвилини естетичного задоволення від спілкування з перлинами мистецької спадщини видатного композитора – корифея української музики С. Людкевича.

Катерина КУНДУШ *(Україна, Львів)*

ТРАДИЦІЇ ВИКОНАННЯ ТВОРІВ Ф. ШУБЕРТА НА КОНЦЕРТНИХ СЦЕНАХ ЛЬВОВА

Важко уявити світову музичну культуру без творів видатного австрійського композитора-романтика Франца Петера Шуберта. Тонка душа композитора, чуттєва поетична натура вилилася у широкій палітрі його творів – від вокальних, інструментальних, симфонічних до театральних.

Не дивлячись на те, що твори Ф. Шуберта не здобули великої популярності серед публіки за життя, все ж творчість композитора була гідно оцінена нащадками.

Відродження інтересу до музики великого австрійського пісняра припадає на другу половину XIX ст., коли Дж. Гроув та А. Салліван віднайшли значну частину його творів (1867), Р. Шуман отримав рукопис «Великої симфонії» (1837), яка прозвучала у Лейпцигу під керівництвом Ф. Мендельсона (1839), а видавці Брайткопф та Гертель у 1897 р. випустили критичне видання творів композитора, головним редактором якого був Й. Брамс. Лише в 1951 р. був складений повний каталог творів Ф. Шуберта (автор каталогу – німецький дослідник О. Е. Дойч), в якому відкрилися нові сторінки творчої діяльності митця.

Творчість Ф. Шуберта потрапляє до України наприкінці XIX ст. і отримує неабияку популярність. Його пісні перекладають українською мовою Д. Ревуцький, Б. Тен, М. Рильський, О. Пчілка та ін. У Львові, який мав статус центру високої музичної культури в Західній Україні, твори Ф. Шуберта входили до концертних програм різноманітних співочих товариств та хорів. Зокрема, у 1906 р. його «*Спогад»* для голосу і фортепіано прозвучав на концерті, влаштованому двома молодими музичними товариствами: «*Кружком українок»* та «*Бандуристом».* Солоспів Ф. Шуберта виконала талановита Ольга Вахнянин (сопрано) – учениця Вищого музичного інституту, племінниця А. Вахнянина.

Характеризуючи тогочасну українську музику в 1926 р., Станіслав Людкевич запевняє, що «Шуберта солоспіви були вже нашим кормом у добі Вербицького й Матюка» [3, с. 377]. Саме С. Людкевич,

тоді директор Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові, одним із перших вивів талант Ф. Шуберта на професійну українську сцену. У 1912 р. він запровадив нову форму концертно-виконавської діяльності – вечори класичної музики, яка була розпочата вечором музики Франца Шуберта. Нова традиція була запроваджена з метою підвищення рівня музичної освіти і виховання населення, вона реформувала стару систему музичних концертів, змінила її у напрямку орієнтації на кращі зразки світової музики.

У рамках таких вечорів твори Ф. Шуберта звучали протягом десятків років. Найчастіше виконували вокальні композиції: пісні «Над морем», «Жаль дівчини» (Д. Левицька, 1920), «Вогонь» (О. Коваль, 1928), балада «Лісовий цар» (Д. Левицька, 1920) та ін. Окрім того, львівська публіка почула чимало Шубертівських пісень у виконанні відомої естрадної співачки Ґени Зарицької. У 1938 р. на вечорі її пісень та арій найбільше запам'ятався львів'янам солоспів «Двійник».

С. Людкевич часто організовував фортепіанні вечори, для яких запрошував відомих виконавців України та зарубіжжя. «Крайня вже пора, щоб піаністичні сили більшої міри, що опинилися <…> в Галичині, появилися на концертній естраді й у Львові», – писав він у 1926 р. [3, с. 502]. Перший фортепіанний вечір відбувся у залі товариства ім. Лисенка у 1923 р. Відома віденська піаністка українського походження В. Божейко майстерно виконала Експромт f-moll Ф. Шуберта, який мав успіх поруч з сонатами Д. Скарлатті та «Карнавалом» Р. Шумана.

Ряд інструментальних полотен Ф. Шуберта, які виконувалися у Львові, неможливо уявити без «першого камерального вечора» з квартетів В. Моцарта (G-dur, № 19), Л. Бетховена (c-moll, op. 18, ч. 4) та Ф. Шуберта (d-moll), що прозвучали у виконанні смичкового квартету під керівництвом Г. Шлапак. С. Людкевич найбільше виділяв останній квартет: «Особливо ж чудовий, геніальний у концепції та колористиці твір Шуберта у виконанні заховав <…> всі свої вальори. Появу такого квартету у нас треба справді повітати найпалкіше…» [3, с. 481].

Концертні сцени Львова не оминають також симфонічних творів Ф. Шуберта. У 1938 р. в програмі дев'ятого концерту Львівської філармонії прозвучала П'ята симфонія; у наступному році хор єврейського артистично-літературного товариства виконав кантату «Пісня перемоги Міріам» для сопрано та мішаного хору з оркестром.

Музику австрійського композитора не перестають виконувати у воєнні роки (у 1942 р. в програмі благодійного концерту в оперному театрі Львова Д. Йоха виконав дві пісні); звучить вона і протягом наступних десятиліть на різноманітних львівських сценах.

Популярність творів Ф. Шуберта у Львові не згасає до нині; його композиції включають до репертуару кращих музичних заходів. На сцені Львівської філармонії відбуваються десятки концертів музики Шуберта: концерт «Пісенна шубертіада» в рамках XXXV Міжнародного фестивалю музичного мистецтва «Віртуози», де українська співачка з Відня В. Лук'янець представляла пісні Ф. Шуберта для голосу та фортепіано (2016), концерт «Пам'яті Шуберта» (2017), концерт «Pantoum – Поезія Звуків» (2018) та ін.

У 2018 р. у Львівському органному залі відбувся концерт «Шуберт. Фортепіано в 4 руки», де дует у складі старших викладачів ЛНМА ім. М. Лисенка П. Довганя та Н. Зубко виконав фортепіанні фантазії Ф. Шуберта. У цьому ж році фортепіанні мініатюри композитора прозвучали в рамках міжнародного фестивалю класичної музики «LvivMozArt». Окрім того, твори австрійського пісняра щорічно виконуються на Міжнародному фестивалі сучасної музики «Контрасти» у Львові.

У 2019 р. музика Ф. Шуберта прозвучала в Палаці Потоцьких: В. Шинкаренко (бас) та Р. Марченко (фортепіано) виконали вокальний цикл Ф. Шуберта «Зимовий шлях».

Отже, виконання творів Франца Шуберта на львівських сценах протягом багатьох років сприяє залученню найширших верств населення до високих зразків світової класичної музики, відкриваючи при цьому нові сторінки творчої діяльності композитора. Завдяки традиції, започаткованій С. Людкевичем понад століття тому, на концертні ниви Львова зійшов цілий ряд камерно-вокальних, камерно-інструментальних, симфонічних полотен Ф. Шуберта, які були і є цікавими знахідками для українських виконавців, музикознавців та слухачів.

Література

1. Ганзбург Г. Статьи о Шуберте. Харків, 1997. 28 с.
2. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Том І. Упорядкування, редакція, вступна стаття, переклади і примітки. З. Штундер. Львів, 1999. 496 с.
3. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Том ІІ. Упорядкування, редакція, переклади і примітки. З. Штундер. Львів, 2000. 816 с.
4. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова. *З неопублікованого.* Львів, 2001. С 39-100.
5. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові. Львів, 2003. 288 с.
6. Носов Л. Музична самодіяльність України. Київ, 1968. 175 с.
7. Павлишин С. Музична культура Західної України 1900–1939 рр. *З неопублікованого.* Львів, 2010. С. 8-83.

Анна ШКОЛЬНІКОВА *(Україна, Львів)*

КАМЕРНИЙ ВИМІР МУЗИЧНО-МЕМОРІАЛЬНОГО МУЗЕЮ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ У ЛЬВОВІ: ЕКСПОЗИЦІЇ, КОНЦЕРТНІ ВЕЧОРИ, ПРЕЗЕНТАЦІЇ

Знаковою подією для львівської музично-мистецької громади стала презентація колективної монографії «Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур», яка відбулася 10 жовтня 2019 року у Музично-меморіальному музеї Соломії Крушельницької у Львові. *«Соломіїна саля»* гостинно приймала гостей-поціновувачів і шанувальників.

Львів'яни глибше ознайомилися з історичними фактами з життя знаних родин Шимановських, Блюменфельдів, Нейгаузів. Відомо, що лише доля Кароля Шимановського була тісно пов'язана зі Львовом: тут жила його сестра С. Корвін- Шимановська, співачка, першовиконавиця його вокальних творів .

Модераторами проекту постали: Ірина Сікорська – редактором видання, знаний український музикознавець, музичний критик, журналістка, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України і Ніна Дика, кандидат мистецтвознавства, (PhD), доцент кафедри камерного ансамблю і квартету та кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Організатори проекту: Кропивницький музей музичної культури ім. Кароля Шимановського; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України; Національна спілка композиторів України; Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка; Об'єднання поляків "Полонія" ім. Кароля Шимановського .

Видання підготовлене за підтримки Українського культурного фонду.

До редакційної колегії увійшли: Г. Скрипник – академік НАН України, доктор історичних наук, професор (голова редакційної колегії); А. Терещенко – член-кореспондент НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор; Л. Пархоменко – доктор мистецтвознавства, професор; М. Ржевська – доктор мистецтвознавства, професор; А. Калениченко – кандидат мистецтвознавства (заступник голови), співредактор; І. Сікорська – кандидат мистецтвознавства (заступник голови), співредактор; О. Полячок – директор Кропив-

ницького музею музичної культури ім. К. Шимановського, редактор-упорядник.

Рецензентами видання були: М. Копиця, доктор мистецтвознавства, професор; Т. Руда, доктор філологічних наук, професор. Монографію рекомендовано до друку Вченою радою ІМФЕ ім. М. Рильського.

Колективна монографія розкриває маловідомі сторінки генеалогії, життєвого і творчого шляху представників трьох видатних музичних родин: Кароля Шимановського, Генріха Нейгауза та Фелікса Блюменфельда у зв'язках з їхньою малою батьківщиною – Херсонщиною та Київщиною, а також актуальність і всесвітнє значення педагогічного та творчого доробку цих відомих постатей. Видання призначене насамперед для музикантів, мистецтвознавців, краєзнавців, істориків та усіх, хто цікавиться міжнародним, міжрегіональним співробітництвом і культурними зв'язками.

Книга складається зі вступного слова редактора-упорядника, п'яти розділів, додатків, бібліографії, світлин, показчика імен, відомостей про авторів, переліку фотографій та списку абревіатур і скорочень.

У першому розділі, який має назву «Навколо родинного гнізда», можна ознайомитися із працями науковців, присвяченими походженню родин, зв'язком родин між минулим і сучасним тощо.

Другий розділ не менш захоплюючий і присвячений родині Блюменфельдів, має назву «Блюменфельди: спрага музики». У цьому розділі можна поринути в цікавий творчий, життєвий світ і ознайомитися із композиторською діяльностю Фелікса Блюменфельда.

Третій розділ називається "Кароль Шимановський і його мала Батьківщина». Автори приділяють найбільшу увагу і (це засвідчує велика кількість праць) саме Каролю Шимановському, його родині, його композиторській діяльності, творчим зв'язкам із театрально-музичним світом тощо.

Четвертий розділ під назвою «Генріх Нейгауз: родина, учні, традиції» – присвячений постаті Генріха Нейгауза. Також тут розмішено його власну працю, вміщено і його особисту працю, де поставлений акцент на естетиці виконавського мистецтва .

П'ятий розділ видання «Додатки» об’єднує спогади про трьох митців, хронографію подій, пов'язаних із вшануванням та виконаннями творів Кароля Шимановського, Ф. Блюменфельда тощо.

Метою видання є поглиблення уявлень і розповсюдження знань про життя й творчу діяльність трьох видатних митців із споріднених родин музичному світі – Кароля Шимановського, Генріха Нейгауза та Фелікса Блюменфельда.

Із вітальним словом до присутніх звернулася Директор Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької Галина Тихобаєва. Автори статей монографії мають широку географію. Окрім «Презентації» колективної монографії у Соломіїному домі у Львові, слухачі насолоджувалися чудовою музикою: камерно-інструментальною і вокальною музикою Кароля Шимановського у виконанні відомих львівських музикантів – піаністів Заслужених артистів України Оксани Рапіти, Мирослава Драгана, солістки Львівської національної філармонії Наталії Дитюк, піаністки, викладача кафедри концертмейстерства ЛНМА ім. М. Лисенка Оксани Басси і студентів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка – Уляни Сельської, Олександра Кульчицького, Сільвії Фудели (клас доцентів Тетяни Слюсар та Орести Когут).

Монументальне видання офіційно подароване Музично-меморіальному музею Соломії Крушельницької у Львові, Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка та музично-мистецьким бібліотекам міста Львова.

Отож, варто щиро подякувати усім організаторам, учасникам, музикантам цього чудового заходу та побажати всім успіху, а науковцям створити ряд нових і цікавих монографій про видатних музкантів, які є гордістю України, Європи, світу.

Наталія МАРИНЯКО *(Україна, Львів)*

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ М. СКОРУЛЬСЬКОГО ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО СОЦІУМУ

М. А. Скорульський народився 6 вересня 1887 року в Києві. Музичну освіту здобув у Петербурзькій консерваторії. Вчився композиції у М. Штеймберга, В. Калафаті, гри на фортепіано – А. Єсиової.

У 1895 році сім'я Скорульських переїхала до Житомира. Майбутній композитор виховувався в родині, де йому прищепили любов до музики і зацікавленість мистецтвом.

У 1898 році М. Скорульський вступив до Першої чоловічої гімназії Житомира, де в різні роки навчалися відомі музиканти – Ю. Зарембський, М. Тутковський, Ю. Турчинський, Теофіл Ріхтер (батько Святослава Ріхтера), В. Г. Короленко (російський письменник-демократ) та інші відомі особистості. У гімназії панувала атмосфера творчості, проводилися музично-театральні вечори, учні співали в

хорі, грали в симфонічному оркестрі, музикували. Окрім своєї фахової дисципліни, вони займалися мистецько-просвітницькою діяльністю. Залучення до музичної культури, чи-то заняття на інструменті, спів у хорі, гра в спектаклі або безпосередня слухацька участь в учнівських концертах, ставало дієвим засобом естетичного виховання гімназистів.

Таким чином тогочасна система освіти надавала можливості для всебічного розвитку особистості. Викладання іноземних мов (німецької, французької) на належному рівні, заняття музикою, танцями, виховання доброго смаку – все це створювало основу для формування обдарованої особистості. Закономірно, що в стінах гімназії навчалися такі в майбутньому видатні постаті, як Б. Лятошинський, О. Пчілка, М. Скорульський та інші відомі діячі культури, які вагомо спричинилися до створення унікальної мистецької атмосфери Житомира.

Зауважимо, що культура, мистецтво та виховання – це основа цивілізованого суспільства, то зрозуміло, чому так багато уваги надавалося цим чинникам у виховному процесі молоді.

У 1915–1933 М. Скорульський працював у музичних закладах міста Житомира. Незвичайна духовна атмосфера Житомира надихнула юнака – він присвятив своє життя музиці, високому мистецтву. М. Скорульський постійно підкреслював тісний зв'язок різних слов'янських культур і особливе значення народної музики для композиторської творчості. Прагнучи розкрити ці багатства засобами інструментального ансамблю, він у 1920 році написав квінтет на українські теми для двох скрипок, альта,віолончелі та фортепіано. Цей твір, (а також Тріо *до – дієз мажор* для фортепіано, скрипки та віолончелі) виконувався автором у всіх авторських концертах, що відбувалися у залах Житомирського кредитного товариства, музичного училища та 7-ої трудшколи. Тріо вперше було виконане у 1924 році таким складом виконавців: фортепіано – автор М. Скорульський, скрипка – В. Скороход – директор 7-ої трудшколи, віолончель – В. Коломойцев – викладач математики. У житомирській газеті «*Радянська Волинь»,* в котрій у той час працював І. Кочерга, було надруковано схвальну рецензію і про твір і про його виконавців. У подальшому тріо неодноразово виконувалось в тому ж складі на концертах у Житомирі.

Під час перебування в Алма-Аті (в роки Другої світової війни) М. Скорульський захопився вивченням музичної культури казахського народу. Звернувшись до джерел казахської народної пісні, композитор створив унікальний за своєю майстерністю і хистом Другий квінтет для двох скрипок, альта та фортепіано.

Відлуння житомирського періоду життя, цього дивного поєднання чарівної природи Волині, неординарної духовної атмосфери Житомира і невичерпних джерел народної пісенної творчості до кінця життя надихало творчість М. Скорульського, автора чудової камерної музики, де зустрічаємо два фортепіанні квінтети, струнний квартет, тріо.

Феномен житомирського оточення можна відзначити тим, що в невеликому місті серед інтелігенції постійно підтримувався дуже високий потенціал творчого культурного буття. Діяльність мистецьких та артистичних товариств міста, громадських об'єднань, навчальних закладів, театральних труп стали грунтом для появи знакових постатей національної культури, де з-поміж інших: М. Скорульський, В. Косенко, Б. Лятошинський, які своєю творчістю, концертною діяльністю ставали ніби епіцентрами інтелектуально-мистецького життя краю. Ця атмосфера формувалася у переплетенні культур, мов, традицій, різних видів мистецтва (як народного, так і професійного). Українське, російське, польське населення, століттями живучи поруч, не замикалося у своїй мові, культурі, традиціях. Тому з житомирського середовища вийшло багато відомих діячів мистецтва різних національностей – Ю. Крашевський, О. Купрін, Дж. Конрад, В. Короленко – прізвища, що знані не тільки в Україні, а й у цілому світі.

Відомо, що про життя і творчість М. Скорульського писали М. Загайкевич, К. Шамаєв, В. Скороход, дочка композитора Скорульська, його онука Р. Скорульська та інші.

Любов КОЗАК *(Україна, Львів)*

ІСТОРИЧНІ РЕФЛЕКСІЇ АКАДЕМІЧНОГО ТА КАМЕРНОГО МУЗИКУВАННЯ

На екрані Львівського державного телебачення ще від 1957 року камерне музикування гармонійно співіснувало з великими музичними формами. Першою передачею новоствореної студії була трансляція балету «Есмеральда» Пуні, яка йшла наживо з Львівського театру опери та балету імені І. Франка 6-го грудня 1957 р. Відеозапису ще тоді не було.

На початку 70-х років у музичних програмах брав участь камерний оркестр Львівської консерваторії під керуванням професора Лесі Деркач. Великий резонанс мали твори Антоніо Вівальді, зокрема «Пори року».

Наприкінці 70-х років величезним виконавським відкриттям став твір А. Вівальді «Гармонійне натхнення» у виконанні камерного оркестру під керуванням Саулюса Сондецкіса та солістів – братів Олега та Богдана Крисів, Богдана та Олега Которовичів. Була зроблена фонограма, і твір був записаний на відеоплівку у Домініканському соборі. Згодом передача була кілька разів в ефірі Центрального телебачення. Транслювали по всьому колишньому Радянському Союзі. Успіх був неймовірний. Режисером був Збігнєв Хшановський.

Камерний оркестр під керуванням Лесі Деркач, згодом Матіаса Вайцнера та Артура Микитки і Мирослава Скорика – велика мистецька сторінка у музичному мовленні Львова: про це трохи згодом.

У 60-ті роки – на початку 70-х років на телебаченні частим гостем був струнний квартет під керуванням Габора Алмаші. До складу колективу входили Володимир Дуда, Олександр Петрешак, Юрій Яцинич. Яскравим моментом стала програма про вчителя Людвіга ван Бетховена, Альбрехта Бергера. Г. Алмаші в архівах знайшов його твори і разом з квартетними полотнами Л. ван Бетховена їх віртуозно виконали на телебаченні. Часто на замовлення редакції виконували твори А. Кос-Анатольського, Д. Задора, М. Колесси. Анатоль Кос сам робив обробки для квартету.

Не менш популярним було тріо у складі: Богдан Бонковський (скрипка), Володимир Третяк (віолончель), Тетяна Лагола (фортепіано). Виступали як єдина концертна одиниця і як супровід солістам опери Т. Поліщук, В. Ігнатенку, І. Нагірному, В. Дудару. Режисерами були Ростислав Саєнко, Галина Ярема.

У Львівському університеті ім. І. Франка, який мав давні традиції виконавства симфонічної і камерної музики на початку 90-х років XX століття був поновлений Камерний оркестр під керівництвом Сергія Бурка. Донині оркестром керує Романа Бурко. Задумавши проект «Колядки в Будинку Вчених», редактор Любов Козак замовила композитору Мирославу Скорику оранжування колядок Василя Барвінського (в оригіналі написаних для фортепіано). Так аматорський Камерний оркестр став першим виконавцем цілої в'язанки колядок. Крім того солісти і вокалісти Олена Третяк та Адріан Андрейко у супроводі оркестру співали колядки і щедрівки в обробці Мирослава Скорика. Камерний оркестр консерваторії (нині – ЛНМА імені М. В. Лисенка) під керуванням Артура Микитки виконував духовні твори Дмитра Бортнянського, Максима Березовського, Ігора Соневицького (солістка Леся Лещишин). Режисером була Ольга Матвєєва. Контрабасист, одночасно звукорежисер телебачення Юрій Шпір разом з дружиною скрипалькою Маргаритою і струнним ансамблем підготували програму з творів західноєвро-

пейських композиторів XVI–XVIII століття, а художник на телебаченні вибудував інтер'єр з величезною рамою до картини, і музиканти «оживаючи», виконували музику минулих століть. Режисером була Тетяна Магар.

Гобоїст Юрій Кровицький створив квінтет духових інструментів, який пропагував твори західноєвропейських композиторів, де часто солістами виступали співачки Лариса Даренська та Оксана Кровицька.

На жаль життя вносить корективи і ансамблі розпадаються, але залишають по собі живі враження і зафіксовані миті камерного музикування.

Кілька років у Києві існувало тріо родини Кирила та Вадима Стеценків. Внук і син Кирило Стеценко, добрий скрипаль разом зі своїми сестрами виконували твори українських композиторів. Їх виконання зафіксоване на тлі гарних пейзажів Львова: програму не раз показувала Москва на ЦТ. Режисером була Марія Титенич.

Вишукано звучали – Сюїта для струнного оркестру Миколи Колесси «В горах», Варіації для струнних Володимира Івасюка – такі різні, але майстерно виконані Львівським камерним оркестром під керуванням Матіса Вайцнера. Виступи таких відомих колективів, як «Віртуози Москви» під керуванням Юрія Башмета, «Київські солісти» під керуванням Богодара Которовича під час гастролей були зафіксовані на відео під час трансляцій з Львівської філармонії.

Особливо плідною була співпраця музичної редакції телебачення з Камерним оркестром консерваторії, коли фактично керівництво від Лесі Деркач перейшло до Матіаса Вайцнера. Концерти з відомим клавесиністом Олексієм Любімовим у подвір'ї Олеського замку (зорганізовані на наше замовлення) створювали неповторну атмосферу сприйняття музики. Незмінними музикантами були Володимир Заранський, Харитина Колесса, Артур Микитка, а студенти доростали тоді до високого професійного рівня.

Цікавими були проекти, коли за диригенський пульт ставали Ігор Пилатюк чи Мирослав Скорик. «Пори року» А. Вівальді, коли солісткою були Анастасія Пилатюк, чи Назар Пилатюк звучали по-новому, свіжо, неповторно.

Під час ювілейних дат – 60-, 70-, 75-, 80-річчя композитора Мирослава Скорика, коли виконувались регтайми, твори американських композиторів в аранжуванні Маестро, його власні естрадні твори, і коли він сам сідав за фортепіано, публіка «шаленіла» від неповторної енергетики і авторів, і виконавців. Треба згадати, що Юрій Башмет мав сміливість стати за диригентський пульт саме з Львівським камерним оркестром, а його альт звучав особливо проникливо, коли в залі філармонії сиділи його батьки. Дуже успішним

був телепроект на вшанування ювілейних дат Василя Барвінського та Станіслава Людкевича. Готувалися довго і працівники, і виконавці. Романси Василя Барвінського та соло Станіслава Людкевича чи не вперше були огранені барвами оркестру.

Аранжування усіх творів здійснював музикознавець і композитор Ярема Якубяк. Впродовж пів року вивчалися твори камерним оркестром під керуванням Артура Микитки та солісткою Наталею Дацко.

Органний зал був заповнений вщент не просто глядачами, а музикантами. Оркестр грав без диригента, а Наталя Дацко, яка була тоді в зеніті слави, так глибоко інтерпретувала твори наших геніальних митців, що хвилювання, емоції передавалися залу. Ярема Якубяк здійснив неймовірну роботу, шкода, що ці ноти загубились, пропали, розчинились (як ще багато загадок в нашому житті!) Режисером програми була Леся Рибінська.

Квартет Дашака – так називали *«поза очі»* Львівський струнний квартет консерваторії, де Зенон Дашак, ректор, грав на альті, перша скрипка – Лідія Шутко, друга скрипка – Богдан Каськів, віолончель – Харитина Колесса. Яскраве суцвіття виконавців. Нині усі, крім Зенона Дашака, – творчі люди, викладачі, консультанти.

В архівах телебачення є виступ знаменитого квартету, зафіксований в Італійському подвір'ї міста Львова. Це твори, і класичні, і сучасні. Студенти музичної академії мають змогу оглянути архівні зйомки і віддати шану ректору, який десятки років очолював вуз і пропагував музику.

Сергій Бурко, віртуозний скрипаль, який став досконалим диригентом, очолює камерний оркестр «Віртуози Львова». Колектив з аматорського виріс до професійного. Співпраця з Юрієм Луцівим дала добрі плоди. І оркестр і керівник-диригент виносили і виносять на суд глядачів твори різних епох і стилів, не забуваючи про українське національне мистецтво. Концертмейстер Володимир Дуда цементує колектив, дає можливість молодим музикантам розвиватись. Програма «Камерата» (10 років існування) була присвячена зв'язкам ансамблів з зарубіжжям. У ній брали участь львівські музиканти, а також музиканти з Польщі, Німеччини. Режисером була Галина Ярема.

Нині державну телерадіокомпанію реформовано в суспільну компанію. Звільнено близько 300 фахівців, ліквідовано усі редакції, зокрема літературну і музичну. Закрито процес архівування, тобто оцифрування. Те, що було зроблено зачинили під замок і не дають в ефір. Зрештою, усі сподіваємося, що так буде не завжди. Наша історія (60 років телебаченню минуло), наша культура заслуговують, щоб про неї знали усі, особливо в Україні.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

АНДРЕЙКО Оксана – д-р пед. наук (PhD), професор кафедри скрипки ЛНМА ім. М. В. Лисенка

АНДРІЄВСЬКА Вікторія – доцент, канд. мист., доцент кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА ім. М. В. Лисенка

АНТОНЮК Ірина – канд. мист., доцент кафедри історії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка

БАССА Оксана – доцент, канд. мист., доцент кафедри концертмейстерства ЛНМА ім. М. В. Лисенка

БУРДА Юліана – магістрантка кафедри спеціального фортепіано та кафедри історії музики ТКФ ЛНМА ім. М. В. Лисенка, викладач ДМК ім. В. Барвінського

БУРШТИНСЬКА Наталія – вчитель вищої категорії ЛССМШІ ім. С. Крушельницької

ВАКУЛА Наталія – канд. мист., доцент кафедри камерного ансамблю та квартета ЛНМА ім. М. В. Лисенка

ГАВРУШКО Марта – викладач-методист відділу спеціального фортепіано ЛССМШІ ім. С. Крушельницької;

ГЕРЕГА Марія – Заслужений діяч мистецтв України, професор, канд. мист., завідувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ЛНМА ім. М. В. Лисенка

ГНІТ Оксана – студентка ЛНМА ім. М. В. Лисенка

ГРАБОВСЬКИЙ Володимир – музикознавець, голова Дрогобицької організації НСКУ, викладач вищої категорії ДМК ім. Василя Барвінського

ДЕДУСЕНКО Жанна – канд. мист., доцент, завідувач кафедри камерного ансамблю та струнного квартету ХНУМ ім. І. П. Котляревського

ДИКА Ніна – доцент, канд. мист. (Ph.D.), доцент кафедри камерного ансамблю та квартету і кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ЛНМА ім. М. В. Лисенка

ДІМІНЯЦА Оксана – концертмейстер, викладач кафедри естрадного співу Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв ім. Л. Й. Утьосова

ЖМУРКЕВИЧ Зеновія – доцент, канд. мист., доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ЛНМА ім. М. В. Лисенка

ЖУКОВА Олена – канд. мист., доцент кафедри камерного ансамблю, докторант кафедри зарубіжної музики НМАУ ім. П. І. Чайковського

ЗАВ'ЯЛОВА Ольга – д-р мист., професор СумДПУ ім. А. С. Макаренка

КАРАПІНКА Марта – канд. мист., старший викладач кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА ім. М. В. Лисенка

КАРПЯК Андрій – д-р мист., професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів ЛНМА ім. М. В. Лисенка

КЛИМБУС Ірина – Навчально-науковий інститут мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

КОЗАК Любов – музичний редактор Львівської Держтелерадіокомпанії від 1972 до 2012 рр.

КОРЖЕВА Анна – викладач історії мистецтва і дизайну КЗ ЛОР Львівський коледж декоративного і ужиткового мистецтва імені І. Труша

КРАВЧЕНКО Анастасія – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ, канд. мист., доцент кафедри культурології та інформаційних комунікацій

КУНДУШ Катерина – студентка кафедри теорії музики, спеціалізація «Музичне музикознавство», ЛНМА ім. М. В. Лисенка

КУТЛУЄВА Дар'я – викладач кафедри камерного ансамблю та струнного квартету, здобувач кафедри теорії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського

КУШНІРУК Ольга – кандидат мистецтвознавства., старший науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки композиторів України

ЛАВРИК Наталя – доцент, виконуюча обов'язки професора кафедри кафедри камерного ансамблю ОНМА ім. А. В. Нежданової

ЛИПЕЦЬКА Марія – доцент, канд. мист., доцент кафедри концертмейстерства ЛНМА ім. М. В. Лисенка

ЛУЧАНКО Олег – канд. мист., доцент кафедри струнно-смичкових інструментів ЛНМА ім. М. В. Лисенка

МАЗЕПА Тереса – д-р мист., доцент кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування ЛНМА ім. М. В. Лисенка, ад'юнкт Жешівського університету (Польща)

МАРИНЯКО Наталія – доцент кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА ім. М. В. Лисенка

МИКИТКА Артур – Народний артист України, професор кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА ім. М. В. Лисенка

МОЛЧКО Уляна – доцент кафедри музикознавства та фортепіано Навчально-наукового інституту музичного мистецтва ДДПУ ім. Івана Франка

МОРГУНОВА Тетяна – в.о. професора кафедри камерного ансамблю НМАУ ім. П. І. Чайковського

НАЗАРЕНКО Катерина – аспірантка ЛНМА ім. М. В. Лисенка

НІМИЛОВИЧ Олександра – доцент кафедри музикознавства та фортепіано ДДПУ ім. Івана Франка

ОСМАЧКО Юлія – канд. мист., доцент кафедри музикознавства та фортепіано Навчально-наукового інституту музичного мистецтва ДДПУ ім. І. Франка

ПАВЛИШИН Стефанія – доктор мистецтвознавства, професор ЛНМА ім. М. В. Лисенка

ПАВЛІВ Тетяна – студентка ТКФ ЛНМА ім. М. В. Лисенка

ПАН Ботянь – аспірант кафедри історії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка

ПИЛАТЮК Ігор – Народний артист України, дійсний член НАМУ, академік, доктор філософії, ректор ЛНМА ім. М. Лисенка, професор

ПИЛАТЮК Олена – професор, канд. мист., професор кафедри камерного ансамблю та квартету і кафедри спеціального фортепіано ЛНМА ім. М. В. Лисенка

РІШКО Наталя – викладач-методист ЛССМШ ім. С. Крушельницької, відділ камерного ансамблю, квартету та концертмейстерського класу

СВИРИДЕНКО Наталія – народна артистка України, канд. мист., доцент, професор кафедри інструментально-виконавської майстерності Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка

СИВОХІП Володимир – канд. мист. (PhD), заслужений діяч мистецтв України, лауреат державної премії ім. М. Лисенка, доцент кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування ЛНМА ім. М. В. Лисенка, Генеральний директор Львівської національної філармонії

СЛЮСАР Тетяна – канд. мист., доцент, завідувач кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА ім. М. В. Лисенка

СОКОЛОВСЬКИЙ Юрій – професор, канд. пед. наук, професор кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА ім. М. В. Лисенка

СТАНЬКО Анна – Заслужена артистка України, професор камерного ансамблю та квартету ЛНМА ім. М. В. Лисенка

СТАРКО Володимир – канд. мист., старший викладач кафедри духових та ударних інструментів ЛНМА ім. М. В. Лисенка

СТЕЦЯК Орися – старший викладач кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА ім. М. В. Лисенка

ХАРИТОНОВА Дарина – викладач спеціального фортепіано КССМШІ ім. М. В. Лисенка

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

ЧЕРНОВА-СТРОЙ Ірина – Заслужений працівник освіти, канд. мист., доцент, доцент кафедри гуманітарних наук ЛНМА ім. М. В. Лисенка

ШКОЛЬНІКОВА Анна – композитор, фахівець по зв'язкам із громадськістю у ЛНМА ім. М. В. Лисенка

ШУМІЛІНА Ольга – професор, д-р мист., професор кафедри теорії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка

ЩЕРБАКОВ Юрій – доцент, канд. мист., доцент кафедри концертмейстерства ОНМА ім. А. В. Нежданової

ЩЕРБАКОВА Ольга – доцент, канд. мист., доцент кафедри камерного ансамблю та квартету ОНМА ім. А. В. Нежданової

ЮЗЮК Наталія – старший викладач кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка, Відмінник народної освіти України

ЯКОВЧУК Надія – канд. мист., в. о. доцента кафедри камерного ансамблю НМАУ ім. П. І. Чайковського

Скорочення

ДДПУ – Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

ДМК – Дрогобицький музичний коледж імені В. Барвінського

КССМШІ – Київська середня спеціалізована музична школа-інтернат імені Миколи Лисенка

ЛНМА – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

ЛНУ – Львівський національний університет імені І. Франка

ЛССМШІ – Львівська середня спеціалізована музична школа-інтернат імені Соломії Крушельницької

НМАУ – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

НАМУ – Національна академії мистецтв України

НСКУ – Національна Спілка композиторів України

ОНМА – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

СумДПУ – Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

ХНУМ – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Наукове видання

ЗНАКОВІ ПОСТАТІ КАМЕРАЛІСТИКИ: ДО ЮВІЛЕЙНИХ ДАТ

ТЕЗИ
Міжнародної науково-творчої конференції

20 листопада 2019 року

Науковий редактор-упорядник –
Ніна ДИКА

Літературний редактор –
Марія КАШУБА

Редактор-бібліограф –
Наталя БУБЛИК

Технічний редактор –
Тарас ТЕТЮК

Підписано до друку 18 листопада 2019 року.
Формат 64х84/16. Ум. др. арк. 9,76.
Наклад 100 прим. Зам. 133.

Видавець і виготовлювач – ФОП Тетюк Т. В.
м. Львів, пр. Червоної Калини, 115
тел. 097-178-84-88
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ЛВ № 80 від 11.09.2013 р.