Міністерство культури України
Львівська національна музична академія
імені М. В. Лисенка
Кафедра концертмейстерства



ПЕРСОНАЛІСТИЧНІ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ВИМІРИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Збірник наукових праць

Львів
2026

Міністерство культури України

ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені М. В. ЛИСЕНКА

Кафедра концертмейстерства

ПЕРСОНАЛІСТИЧНІ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ВИМІРИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Збірник наукових праць

Львів
2026

УДК 781.66:782/785;788.071.2 DOI: doi.org/10.5281/zenodo.19615589
К 18

Рекомендовано до друку Вченою радою
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка
(протокол № 4 від 26.02.2026 р.)

Редакційна колегія:

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

Віктор КАМІНСЬКИЙ, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, заслужений діяч мистецтв України, проректор з наукової роботи ЛНМА, професор, голова Львівської організації Національної спілки композиторів України

Ірина ЗІНКІВ, доктор мистецтвознавства, професор, кафедра теорії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка

Зоряна ЛАСТОВЕЦЬКА-СОЛАНСЬКА, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка

Ярослава МАТЮХА, заслужена артистка України, професор, кафедра концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка

Марія МАКАРА, доцент, професор кафедри концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка

Марія ЛИПЕЦЬКА, кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка

Наталія ПЕЛЕХ, заслужена артистка України, доцент кафедри концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка

Наталія НАЗАРІЙ, доктор філософії, старший викладач кафедри концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка

Рецензенти:

Наталя СИРОТИНСЬКА, доктор мистецтвознавства, професор кафедри музикознавства і хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка

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

Науковий редактор-упорядник

Оксана БАССА, кандидат мистецтвознавства (Ph.D.), доцент, професор кафедри, завідувачка кафедри концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка

Літературний редактор

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

© ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2026

ЗМІСТ

Оксана Басса
Замість передмови (від наукового редактора-упорядника)..... 5

Розділ 1. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ЖАНР : НАУКОВИЙ І МЕТОДОЛОГІЧНО-ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТИ

Ірина Зінків
Вокальна творчість Дениса Січинського крізь призму автобіографічної презентації 13

Марія Макара
Василь Барвінський. З неопублікованого 22

Мирослава Жишкович
Вокальний цикл Миколи Колесси «В краю квітучої вишні» на слова Ісікава Такубоку: щаблі опрацювання вокально-поетичних картин 32

Любов Кияновська
Збірка Віктора Камінського «Від земної краси»: між солоспівом і популярною піснею 39

Олександра Німилович
Вокальний цикл Наталії Боєвої «Іван Франко. Три вірші»: аспекти музично-драматичної цілісності 54

Наталія Ревакович
Стильові аспекти творчості Валентина Сильвестрова і Генрика Миколая Гурецького на прикладі вокальних циклів «П'ять пісень на слова Івана Франка» та «Три пісні» 70

Дарія Павлик
Камерні жанри у творчості Миколи Ластовецького 79

Розділ 2. МУЗИЧНІ ДІАЛОГИ В КОНТЕКСТІ СЛОВА ТА ОСОБИСТОСТІ

Наталія Сікорська
Іншомовні версії текстів оперних, ораторіальних та камерно-вокальних творів в XVIII–XIX століттях: історико-виконавський та нотовидавничий аспекти..... 87

Роксоляна Гавалюк
Антоніо Сальєрі і Львів 101
Олена Осока
Музика як сповідь двох: Отторіно і Ельза Респігі у плині часу 116

Розділ 3. ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ У КУЛЬТУРНО-МУЗИЧНОМУ ДИСКУРСІ

Уляна Молчко
Вокальна персоналія Львова першої половини XX століття в публіцистичній оцінці отця Остапа Нижанківського 126
Лариса Кожушко
Марія Крушельницька – першовиконавиця та інтерпретаторка творів українських композиторів XX ст..... 138
Ганна Карась
Різножанровість камерної вокальної музики у творчих проєктах Романа Реваковича 146
Аделіна Єфіменко
Олена Ільницька – українська композиторка і піаністка у контексті західноєвропейської музичної творчості 157
Любов Дердзяк
«Все своє життя присвятила музиці та учням». Спогади про Косинську Євгенію Григорівну (06.04.1941–06.10.2024) 176
Ніна Дика
Іда Поляк: сторінки життя і творчості піаністки (до 95-річчя від дня народження) 197

Розділ 4. МЕТОДИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ЗАСАДИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Владислав Пірус
Мистецтво піаніста-концертмейстера в аспекті професійного становлення та виконавства 213
Петро Макєєв
Особливості роботи піаніста-концертмейстера в класі духових інструментів..... 222

УДК 78.071.2:786.2

Оксана Басса,
кандидат мистецтвознавства (Ph.D.),
професор кафедри,
завідувачка кафедри концертмейстерства
Львівської національної музичної академії
імені М. В. Лисенка, м. Львів (Україна)
bassao@ukr.net
https://orcid.org/0000-0003-2158-2516

ЗАМІСТЬ ПЕРЕДМОВИ
(від наукового редактора-упорядника)

Пропонований збірник наукових праць охоплює широке коло проблем, пов'язаних із різними аспектами парадигми камерно-вокального мистецтва в персоналістично-стильовому, історичному, виконавському вимірах. Дослідники (відомі мистецтвознавці та піаністи-концертмейстери) акцентують увагу на індивідуально-стильових особливостях творчості видатних митців, аналізі вербальних чинників функціонування жанру, інтерпретаційних концепціях та виконавських моделях, що зумовлюють характерні риси камерно-вокального мистецтва в різні історичні епохи. Науковий збірник репрезентує широке коло проблем, пов'язаних із теоретичним осмисленням, історичним розвитком і практичним втіленням парадигми камерно-вокального жанру в сучасному музичному просторі.

Вагомий тематичний блок першого розділу присвячено камерно-вокальному жанру в історичній ретроспективі: від творчості західноукраїнських композиторів XIX–XX століть Дениса Січинського, Василя Барвінського, Миколи Колесси, а також польського композитора XX століття Генрика Миколая Гурецького до музичних інтерпретацій сучасності, репрезентованих іменами Валентина Сильвестрова, Віктора Камінського, Наталі Боєвої та Миколи Ластовецького. Подані дослідження демонструють різноманіття стильових моделей камерно-вокальної творчості та окреслюють роль піаніста-концертмейстера в розкритті художньої концепції цих творів.

Інші розділи збірника зосереджені на проблематиці музичних діалогів у контексті слова й особистості, а також на осмисленні постаті

митця в широкому соціокультурному та історичному дискурсі. Особливе місце посідає розділ практично-методичного спрямування, в якому висвітлюються ключові принципи концертмейстерського мистецтва, специфіка ансамблевої взаємодії, професійні компетенції та виконавські завдання піаніста-концертмейстера в сучасному музичному процесі.

У першому розділі збірника, присвяченому камерно-вокальному жанру в науковому та методологічно-практичному вимірах, представлено статті українських мистецтвознавців, в яких всебічно осмислюються різні аспекти камерного мистецтва. Зокрема, у дослідженні **Ірини Зінків** проаналізовано вокальну спадщину Дениса Січинського – першого професійного композитора Західної України кінця XIX – початку XX століття, окреслено значення його творчості для становлення й розвитку українських музичних жанрів на зламі XIX–XX століть. У статті розкрито етапи його творчої біографії, визначено жанрове коло та стильові риси композиторської мови з особливою увагою до вокальних творів. У статті також подано нотографію вокальних творів, до якої не увійшов збірник, виданий у 2025 році, де зібрано сімнадцять солоспівів композитора: Січинський Д. Солоспіви: навчально-методичний посібник. Автор-упорядник Ганна Карась. Івано-Франківськ, 2025. 68 с. Ноти: с. 23–66.

У статті **Марії Макари**, спираючись на нотні матеріали особистого архіву Василя Барвінського, що зберігаються в родині композитора, здійснено ґрунтовне дослідження неопублікованої частини його творчої спадщини. Розглянуто твори різних жанрів і періодів композиторської діяльності, з особливим акцентом на період заслання (1948–1958 рр.), який став одним із найтрагічніших етапів у житті митця. У статті окреслено долю численних творів Барвінського: значна частина з них була опублікована ще до арешту, деякі – втрачені, інші збереглися лише в рукописах, а чимало композицій згодом були відновлені та введені в науковий і виконавський обіг. Аналіз матеріалів особистого архіву композитора дав змогу виявити й окреслити можливі прогалини в його творчій спадщині, а також поглибити уявлення про масштаб його доробку.

У дослідженні **Мирослави Жишкович**, виконаному з опорою на власний педагогічний і виконавський досвід роботи в класі камер-

ного співу, розглянуто специфіку авторського трактування японської поезії Ісікава Такубоку в камерно-вокальному циклі Миколи Колесси «У країні квітучої вишні». Особливу увагу приділено аналізу музично-виражальних засобів, за допомогою яких композитор передає атмосферу східної філософії та естетики, притаманної японській поетичній традиції. У статті показано, як у межах циклу органічно поєднуються риси неоромантизму, імпресіонізму та символізму, формуючи цілісну художню концепцію. Проблематика твору осмислюється з позицій виконавського аналізу вокальних мініатюр, що дозволяє виявити особливості інтерпретації, взаємодії слова й музики та специфіку втілення образного змісту у вокальній партії.

У статті **Любові Кияновської**, присвяченій вокальному доробку Віктора Камінського, зокрема збірці «Від земної краси», що охоплює сімнадцять пісень, окреслено ключові особистісні та суспільно-історичні чинники звернення композитора до естрадної пісні. У дослідженні визначено місце цього жанру в багатогранній творчій спадщині митця, а також риси його індивідуального стилю. Авторка підкреслює, що в найкращих зразках естрадної пісні Віктору Камінському вдалося уникнути шаблонності й вторинності музичної мови, зберігши при цьому її доступність і комунікативність. Композитор мислить у цьому жанрі категоріями професійності та художньої повноцінності, поєднуючи національну пісенно-романсову традицію з елементами джазу, рок- та поп-стилістики. Збірка репрезентує широкий спектр різновидів камерно-вокальної творчості – від класичного романсу й думи до пісень, орієнтованих на стильові моделі західноєвропейської популярної музики другої половини XX століття.

Стаття **Олександри Німилович** присвячена аналізу камерно-вокального доробку сучасної української композиторки із Запоріжжя Наталії Боєвої. Цей пласт творчості представлений вокально-інструментальними мініатюрами та вокальними циклами на тексти відомих українських поетів, а також на власні поетичні тексти композиторки. Особливу увагу авторка зосереджує на розкритті музично-драматургічної цілісності вокального циклу Н. Боєвої «Іван Франко. Три вірші» для сопрано і фортепіано. Наголошується на органічному поєднанні слова й музики, а також на зверненні до християнських і загальноетичних цінностей, що визначають індивідуальні стилістичні риси композиторки та формують художню концепцію циклу.

Камерно-вокальні цикли Валентина Сильвестрова «П'ять пісень на слова Івана Франка» та Генрика Миколая Гурецького «Три пісні» тв. 3, в яких яскраво виявляються характерні стильові риси кожного з композиторів, зосереджені на сфері внутрішніх переживань ліричного героя та позначені індивідуалізованою музичною мовою й виразною емоційно-філософською спрямованістю, стали предметом дослідження **Наталії Ревакович**. У вокальному циклі Г. М. Гурецького домінують атональність, поліритмія та використання широкого діапазону в партіях голосу й фортепіано, тоді як у циклі В. Сильвестрова провідною є романтизована, лірично-споглядальна музична мова з вишуканою ритмічно-гармонічною деталізацією.

У статті **Дарії Павлик** здійснено осмислення камерно-вокального жанру у творчості сучасного галицького композитора Миколи Ластовецького. Камерно-вокальна спадщина митця залишається недостатньо представленою в науковому обігу, оскільки значна частина його творів досі існує лише в рукописному вигляді. У зв'язку з цим дослідження спрямоване на актуалізацію проблематики сучасного українського солоспіву, виявлення жанрово-стильового розмаїття вокальної лірики композитора, а також на окреслення специфіки виконавської інтерпретації його творів у співпраці вокаліста та піаніста-концертмейстера. Особлива увага приділяється питанням розкриття образного змісту та художньої виразності камерно-вокальних композицій. У статті здійснено аналіз солоспівів М. Ластовецького, опублікованих у різних редакціях, що дає змогу не лише систематизувати наявний нотний матеріал, а й розширити уявлення про сучасні тенденції розвитку українського камерно-вокального жанру, доповнюючи його новими зразками та виконавськими інтерпретаціями.

У другому розділі збірника, що окреслює музичні діалоги в контексті слова та особистості, представлено ґрунтовні дослідження мистецтвознавиць Наталії Сікорської, Роксоляни Гавалюк та Олени Осоки. Функціонування музичних творів у чужомовному культурному середовищі зумовлювало необхідність адаптації словесного тексту до особливостей сприйняття нової аудиторії, у зв'язку з чим переклад вербального компонента – поетичного тексту або лібрето набував визначального значення для вокальних і музично-сценічних жанрів.

У статті **Наталії Сікорської** здійснено історико-культурний огляд становлення та розвитку перекладацької практики, а також визначено

ключові чинники, що впливали на формування різних підходів до перекладу вокальних текстів. Авторка детально аналізує основні типи перекладів, зокрема еквіритмічний (просодичний), переклад за принципом «пентатлону», контекстуальне відтворення багатомовних текстів, підрядковий (дослівний), прозовий та вільний переклад, окреслюючи їхні функціональні особливості й роль у виконавській та видавничій практиці.

У статті **Роксоляни Гавалюк** осмислюється роль Антоніо Сальєрі як однієї з ключових постатей європейського музичного життя кінця XVIII – початку XIX століття та простежується опосередкований вплив його багатогранної діяльності на формування музичного середовища Львова. Авторка розглядає Сальєрі не лише як композитора, а й як педагога й організатора, чия школа стала важливим осередком поширення професійних музичних традицій у різних культурних центрах Європи. Особливу увагу приділено колу його учнів – виконавців і композиторів, чия творча чи гастрольна діяльність була пов'язана зі Львовом, серед яких, зокрема, Франц Ксавер Моцарт. Окремим аспектом дослідження є аналіз репертуарної політики німецької трупи міського привілейованого театру у Львові. Значне місце в афішах театру посідали твори самого Антоніо Сальєрі, а також композиції його учнів, що свідчить про глибоку інтеграцію віденської музичної традиції у львівський культурний простір.

У дослідженні **Олени Осоки** увага зосереджується на постатях Отторіно та Ельзи Респігі крізь призму їхньої спільної життєвої й мистецької траєкторії. Авторка розглядає цю творчу співпрацю як цілісне явище, сформоване на перетині особистого досвіду, професійного зростання та активної участі обох митців у музичному житті свого часу. На основі біографічних відомостей і фактів спільної концертної та композиторської практики простежується роль Ельзи Респігі у формуванні культурного образу композитора, а також її внесок у збереження, систематизацію та поширення його творчої спадщини. Взаємини подружжя осмислюються як приклад тривалого діалогу двох особистостей, в якому музика функціонує не лише як фахова діяльність, а як чинник, що визначає характер їхньої співпраці та присутності в європейському культурному контексті.

У третьому розділі, що стосується парадигми творчої одиниці митця в культурно-мистецькому дискурсі, подано дослідження

Уляни Молчко, яке висвітлює ще одну грань діяльності суспільно-громадського діяча, митця-просвітника, композитора, священника, реформатора Остапа Нижанківського – публіцистичну. У статті здійснено своєрідну реконструкцію музично-театрального життя Львова крізь призму участі вокальних виконавців Східної Галичини в концертних і сценічних подіях міста, де основним джерелом інформації слугують публіцистичні тексти отця Остапа Нижанківського, в яких відображено характерні риси мистецького середовища та рівень вокальної культури Львова як провідного культурного осередку регіону. Авторка аналізує діяльність провідних співаків у ширшому контексті розвитку українського мистецтва в умовах відсутності державності, акцентуючи на їхніх професійних досягненнях і культурній місії. Газетні публікації Нижанківського дозволяють окреслити репертуарні орієнтири, виконавські стандарти та окремі біографічні аспекти галицьких вокалістів, водночас виступаючи цінним свідченням епохи й вагомим джерелом для осмислення культурно-історичних процесів.

Постать знакової піаністки Марії Крушельницької – видатної мисткині української культури другої половини XX ст. – є об'єктом статті **Лариси Кожушко**. Авторка комплексно висвітлює різні виміри її творчої діяльності: як піаністки, що стала першовиконавицею й інтерпретаторкою фортепіанних творів українських композиторів та здійснила їх студійні записи; як педагога, яка сформувала плеяду виконавців високого міжнародного рівня; а також як редакторки й упорядниці нотних видань і книги спогадів «Слово про вчительку», присвяченої Олександрі П'ясецькій-Процишин. Образ Крушельницької постає як цілісна художньо-педагогічна особистість, чия діяльність істотно вплинула на розвиток української музичної культури.

Різнопланова діяльність диригента, музичного організатора та культурного посередника між Польщею й Україною Романа Реваковича стала предметом дослідження **Ганни Карась**. Авторка репрезентує маестро як одного з ключових учасників сучасного міжкультурного музичного діалогу, акцентуючи на жанровому розмаїтті камерно-вокальної музики в його творчих проєктах. На основі контент-аналізу концертних програм, розміщених на персональному сайті диригента, здійснено огляд 41 програми, реалізованої протягом тридцяти років (1995–2025). У статті окреслено широке сти-

льове та тематичне коло виконуваних творів, географію концертної діяльності, участь співаків і колективів з різних країн, а також роль Р. Реваковича у презентації нових камерно-вокальних композицій.

Проблема недостатньої представленості української музики в західноєвропейському культурному просторі розглядається в статті, присвяченій творчості української композиторки та піаністки Олени Ільницької. **Аделіна Єфіменко** розглядає її доробок як показовий приклад маловідомої, проте концептуально значущої мистецької практики, що залишається поки що поза увагою західного слухача. У дослідженні подано основні етапи творчої біографії композиторки та здійснено аналітичний огляд окремих камерних творів, в яких простежується асоціативний діалог з музичною спадщиною Й. С. Баха та Ф. Шопена. Окрему увагу приділено авторським рефлексіям Ільницької щодо концептуального мистецтва, діалогічного мислення та специфіки її композиторської техніки.

У статті **Любові Дердзяк**, присвяченій Євгенії Косинській, здійснено осмислення її діяльності як педагога й концертмейстера у контексті розвитку музично-педагогічної освіти Дрогобича на основі аналізу понад шістдесятирічного періоду її роботи та ключових напрямів її професійної діяльності. Особливу увагу в статті зосереджено на феномені сформованої нею педагогічної школи, що забезпечила спадкоємність виконавських і освітніх традицій та вплинула на професійне становлення кількох поколінь музикантів.

Піаністка-концертмейстерка, камералістка, педагогиня Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка Іда Поляк протягом багатьох років виступала в складі камерних ансамблів і як концертмейстерка, вклавши свою майстерність, тонке відчуття стилю та високу професійну культуру в розвиток музичного життя Галичини, залишивши вагомий внесок у формуванні виконавських традицій краю. Її діяльність вирізнялася глибоким розумінням ансамблевої співпраці, уважністю до творчих намірів партнерів та відповідальністю за художній результат, що здобуло їй заслужений авторитет у музичних колах. Про багатогранність її таланту (виконавського і педагогічного) в контексті життя і творчого шляху йдеться у дослідженні **Ніни Дикої**, де постать мисткині постає як важлива складова музичної культури регіону.

У четвертому розділі збірника, присвяченому методичним і виконавським принципам концертмейстерського мистецтва, вміщено дослідження, що комплексно осмислюють сучасне розуміння професії піаніста-концертмейстера. У статті **Владислава Піруса** феномен концертмейстерства розглядається як багатовимірне художньо-виконавське явище, яке виходить за межі суто акомпануючої функції. Автор акцентує на поєднанні в діяльності піаніста-концертмейстера високої технічної підготовки, психологічної чутливості, гнучкості мислення та здатності до тонкої художньої взаємодії з партнером. Значну увагу приділено специфіці концертмейстерської роботи в різних формах діалогічної співтворчості, а також простежено історичну еволюцію професії: від функції basso continuo до самостійної та рівноправної творчої ролі в камерному й ансамблевому музикуванні. Окреслено низку ключових компетенцій, які відрізняють концертмейстера від соліста і визначають особливу природу його виконавської діяльності.

У статті **Петра Макеєва** предметом аналізу є специфіка взаємодії піаніста-концертмейстера з виконавцями на мідних духових інструментах. Автор підкреслює, що професіоналізм концертмейстера в цій сфері виявляється в здатності гнучко реагувати на індивідуальні особливості партнера-інструменталіста, зокрема на характер звуковидобування, дихання, фразування та динамічний баланс. У дослідженні детально розглянуто коло виконавських завдань, що постають перед піаністом у роботі з духовиками, а також окреслено технічні, ансамблеві та художні аспекти концертмейстерської практики, які забезпечують повноцінну та органічну співпрацю в процесі виконання камерно-інструментального репертуару.

Отже, матеріали збірника органічно розкривають персоналістичні та жанрово-стильові виміри камерно-вокального мистецтва, увиразнюючи взаємодію творчої індивідуальності митця з художньою природою жанру та формуючи комплексне осмислення його як багатовимірного й динамічного явища сучасного музичного простору. Представлені наукові студії засвідчують розмаїття інтерпретаційних підходів, актуалізують роль особистості виконавця, зокрема піаніста-концертмейстера, й окреслюють актуальні вектори розвитку камерно-вокального мистецтва в науковому та практичному дискурсах.

Розділ 1.

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ЖАНР : НАУКОВИЙ І МЕТОДОЛОГІЧНО-ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТИ

УДК: 784.3:78.071.1(477.83-25)

Ірина Зінків,
доктор мистецтвознавства, професор,
кафедра теорії музики Львівської
національної музичної академії
імені М. В. Лисенка, м. Львів (Україна)
i.zinkiv@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-0406-3370

ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ДЕНИСА СІЧИНСЬКОГО КРІЗЬ ПРИЗМУ АВТОБІОГРАФІЧНОЇ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

Розвідка присвячена вивченню вокальної творчості Дениса Січинського – видатного представника музичної культури Галичини зламу XIX–XX століть. Охарактеризовано особливості творчої біографії, жанрову сферу творчості, стиль композитора, зокрема стиль його вокальних творів, вивчено особливості музичної поетики – мелодики, ритміки, формотворення, трактування голосу та фортепіано. Визначено роль композитора в розвитку жанрів української музики кінця XIX – першої половини XX ст.

Ключові слова: *Денис Січинський, вокальна творчість, особливості музичної поетики, мелодика, ритміка, гармонія, формотворення, камерно-вокальні жанри.*

Iryna Zinkiv,
Doctor of Sciences in Musicology, professor,
Department of Music Theory, Lviv National Music Academy
named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine)
i.zinkiv@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-0406-3370

THE VOCAL WORK OF DENYS SICHYNSKYI THROUGH THE PRISM OF AN AUTOBIOGRAPHICAL PRESENTATION

The research is dedicated to the study of the vocal work of Denys Sichynsky, an outstanding representative of the musical culture of Galicia at the turn of the 19th–20th centuries. The features of the creative biography, the genre sphere of creativity, the composer's style, in particular the style of his vocal works, are characterized, and the features of musical poetics – melodics, rhythms, formation, interpretation of voice and piano – are studied. The role of the composer in the development of genres of Ukrainian music of the late XIXth – first half of the XXth century is determined.

Keywords: *Denys Sichinskyi, vocal creativity, features of musical poetics, melody, rhythm, harmony, form formation, chamber vocal genres.*

Постановка проблеми. Вокальна творчість корифея української камерно-інструментальної мініатюри зламу XIX–XX століть Дениса Січинського ще донедавна не ставала предметом окремих студій. Тому в кожного дослідника, хто ставить перед собою завдання вивчити її в усій багатогранності, виникає бажання заглибитись у всесвіт його вокальної лірики з позицій «Автобіографії» мистця [8, с. 72–73], простежити в межах одного жанру духовне становлення творчої особистості автора та її трагічний крах [9, с. 63–79].

Аналіз досліджень. Перша спроба загального аналізу творчості мистця була здійснена Стефанією Павлишин, результати якої згодом були опубліковані нею в невеликій книзі «Денис Січинський» з серії «Портрети українських композиторів» [7]. Її характеристика в книзі містить більше загальнопізнавальний характер, що зумовлено самим завданням серії, витриманої в жанрі творчого портрету і призначеної для ознайомлення з доробком композитора широкого кола музикантів та шанувальників музичного мистецтва. Повніше харак-

теристика вокальної творчості композитора представлена у монографії Тамари Булат «Український романс» [1], частково в посібнику для вищих музичних навчальних закладів України Любові Кияновської, присвяченому аналізу стильових тенденцій музичної культури Східної Галичини XIX – початку XXI століття [4]. Варто відзначити змістовну монографію Василя Витвицького, присвячену характеристиці жанру старогалицької пісні XIX століття, в якій вокальним творам Січинського присвячено окремий розділ [2, с. 95–110]. Серед останніх праць, присвячених вокальній творчості композитора, – навчальний посібник для вищих музичних навчальних закладів (2021) та стаття авторки цих рядків [3; 9].

Мета статті – з позицій автобіографічної презентації висвітлити засобами музичної поетики новітні на той час творчі здобутки Дениса Січинського в жанрі вокальної мініатюри, що характеризують його як мистця періоду австрійського *фен-де-с'єкля*.

Виклад основного матеріалу. Творча особистість Дениса Січинського – це передусім його життєвий шлях, спресований у максимально стисненому часопросторі музичної культури Східної Галичини як частини Австро-Угорської імперії [6]. У всіх, хто приступає до вивчення життєпису Січинського чи окремої ділянки творчості, виникає потреба заглибитися та зрозуміти творчу спадщину мистця через локально прожиту історію його ціннісно-духовних осягнень.

Січинський працював у різних ділянках музичної творчості, найвидатніші його здобутки пов'язані з хоровими, вокальними жанрами та оперою «Роксоляна». Перша спроба її виконання в концертному варіанті була здійснена французьким композитором українського походження Мар'яном Кузаном (Канада), пізніша реалізація, вже в якості оперної постави, – Мирославом Скориком у співдружності з лібретистом, поетом Богданом Стельмахом (Львівський театр опери і балету). Завдяки зусиллям двох останніх авторів перед нами постав практично оновлений за музичною концепцією, оркеструванням, а частково й за сюжетом, твір.

Коротко зупинимося на характеристиці вокальної творчості мистця. Вокальну спадщину Дениса Січинського слід осягати крізь призму автобіографічної презентації та спогадів його сучасників. Це дає змогу повніше осмислити постать композитора не в рамках хронологізованого життєпису, а крізь розмаїті жанри вокальної музики –

найінтимніший світ його висловлювань, які окреслюють його ментальний образ і непросту життєву історію. Тут важливими стають будь-які характеристики та вияви його небуденної особистості – візуальні, контактологічні та інші. Для осмислення духовної сутності вокальної спадщини мистця необхідно враховувати тогочасне соціальне тло, інтелектуальне оточення, внутрішні та соціальні суперечності, що позначалися на особливостях творчого процесу і світоглядних установках композитора.

У непростих стосунках Д. Січинського з оточенням істотну роль відіграла складна, сформована нелегкими життєвими обставинами його психічна конституція. Вона постає однією з форм його ідентифікації як мистця типової габсбурзької «глибинки», якою була в той час Східна Галичина. Водночас Галичина періоду австрійського *фенде-с'єкля* зазнала нових європейських віянь. Для того, щоб повноцінно зрозуміти та оцінити здобутки Січинського в одному, найінтимнішому жанрі, яким був для нього солоспів, недостатньо знати віхи його життєвої біографії, осмислити її через громадянське подвижництво та сферу психологічно-душевного стану мистця. Важливо виявити, *як* ці життєві обставини знайшли відображення у вокальній творчості Січинського, породжуючи мініатюри дивовижної глибини та сили експресії. Значна їх частина є окрасою репертуару будь-якого українського вокаліста дотепер.

Цьогоріч у жовтні минає 160-років від дня народження композитора (1865–1909). Тому осмислення його творчої спадщини, її духовної функції у музично-культурному розвитку України постає особливо актуальним. Вже чимало зроблено для вивчення різних жанрів творчої спадщини Січинського. Серед них найменш опрацьованими і комплексно вивченими є жанри вокальної музики мистця – солоспіви та обробки народних пісень.

На початку XX ст. Станіслав Людкевич назвав Січинського «надто дужим творчим талантом», «першим музичним „вільним художником", професійним композитором і великомучеником» у царині музичного мистецтва нашого краю, людиною, яка обрала музику своєю єдиною професією [5, с. 73, 74]. Січинський був сучасником Анатоля Вахнянина, Віктора Матюка, Ярослава Вінцковського, Генриха Топольницького, Філарета Колесси, молодого Людкевича; він витворив індивідуальний стиль вокального письма, багато в чому

відмінний від його попередників-галичан. Його творчість завершила добу романтизму і оприявнила перші паростки модернізму в такій музиці, розвинуті вслід за ним Людкевичем та Барвінським. У цьому полягає неперехідне значення його творчих звершень.

Вокальна творчість мистця припала на 1880–1900-ті роки, тобто охопила всі аспекти еволюції його стилю з позицій використання засобів індивідуальної музичної поетики, драматургії та музично-виконавської стилістики. Його вокальні твори вирізняються прекрасним відчуттям специфіки співочих голосів та знанням голосових даних (нижні звуки – h-c^1– у солоспівах «І золотої, і дорогої», «Мені байдуже», «Я тебе люблю»), верхні – as^2 («І золотої, і дорогої», «І не питай мене», «Мені байдуже», «Фіналє», «Я тебе люблю», «Паду чолом до скелі»), зрідка a^2 («Із сліз моїх», «Не співайте мені сеї пісні») [3].

Дениса Січинського відносять до так званої другої генерації галицьких композиторів, що стали послідовниками представників Перемиської школи, Миколи Лисенка та європейського романтизму. Водночас у його вокальних творах, подібно вокальній ліриці Гуго Вольфа, прозирають ***ранньомодерні риси***, що знайшли відображення не лише у зверненні до текстів сучасних поетів-модерністів – Лесі Українки, Івана Франка, Богдана Лепкого, Люциана Риделя, Віри Вільшанецької, але й у системі виражальних засобів, зокрема ладо-гармонічних та формотворчих.

У своїй вокальній творчості він створив індивідуальний стиль вокального письма, що вигідно вирізнявся від стилю письма його попередників-галичан. За словами С. Людкевича, «це не було повторення попередніх зразків, це було щось нового» [5, с. 74]. Передусім, Січинському притаманна експресивна манера висловлювання, не властива композиторам Перемиської школи. Вона позначена певним впливом творчості Миколи Лисенка та західноєвропейських романтиків – Франца Шуберта, Роберта Шумана. Своєю вокальною творчістю він підготував ґрунт для появи вокальних творів Станіслава Людкевича, частково Василя Барвінського, Миколи Колесси, Василя Витвицького, Ігоря Соневицького та інших українських мистців Галичини XX століття.

Обрані композитором поетичні тексти дають змогу декодувати складу особистісну ідентичність, зіставити автобіографічний опис життєвої історії мистця з художнім матеріалом, реалізованим вира-

жальними засобами. У текстах, які стилізують народні, він намагається максимально наблизитися до народної манери вислову («Дума про Нечая»), у солоспівах на слова зарубіжних поетів-романтиків (Гайнріх Гайне) Січинський наближається до експресивної манери пізнього Шуберта, частково Шумана, а також Лисенка. У творах на слова українських поетів намагається адекватно втілити ***риси національної просодії***, зберігаючи в оригінальних текстах ***ознаки галицьких діалектів*** (до прикладу, у зверненні до поезії Уляни Кравченко).

Вибір тематики солоспівів відображає *складний психотип композитора*, з одного боку – як активної, пасіонарної особистості, з іншого – як самотньої, глибоко нещасливої людини, що відчувала себе маргінальною часткою галицького соціуму, яка втомилася боротися з життям. Тематика його солоспівів концентрується довкола суто романтичних ***почуттів нерозділеного кохання*** («Я тебе люблю», «Із сліз моїх»), співчуття до соціально знедолених («І золотої, і дорогої»), відчуття туги, безвиході, відчаю, трагічного протиборства з життям («Finale», «Паду чолом до скелі»). У тематиці домінують біографічні мотиви, типові не лише для поетів-романтиків – німецьких, українських, польських (Г. Гайне, Т. Шевченко, М. Гавалевич), але й поетів модерного напряму (Іван Франко, Леся Українка, Богдан Лепкий, Уляна Кравченко, Віра Вільшанецька, Люціан Ридель). Серед поетичних образів присутні чудові ліричні мініатюри-замальовки («Із сліз моїх» на слова Г. Гайне), драматичні сцени-монологи в дусі національної епічної трагедійності та героїки («Дума про Нечая»), а також твори, позначені впливами італійської оперної школи (Дж. Верді та веристів, які, фактично, здійснили чималий влив на галицьку вокальну музику та оперну творчість, починаючи з Січинського, Людкевича, Барвінського, Соневицького та композиторів наступних генерацій, наприклад Кос-Анатольського.

У музичній стилістиці, зокрема в **мелодиці** солоспівів Д. Січинського знайшли відбиття риси *старогалицької міської пісенності*, українських народнопісенних джерел, народно-професійного думового епосу («Дума про Нечая»), завдяки чому традиційний солоспів набув ознак драматичного монологу (в цьому можна угледіти вплив Лисенкових традицій), а також впливу італійської оперної школи – опер Верді, Пуччіні, ширше – веристів, які зробили вагомий вплив на творчість австрійських та слов'янських композиторів XX ст.

загалом. Елементи української народнопісенної мелодики, у сув'язі з жанром баркароли, можна відшукати в солоспівах зі стилізованими під фольклорні текстами («У гаю, гаю» на слова Т. Шевченка), традиції ***романтичної серенади*** з баркарольною ритмікою спостерігаємо в солоспівах «У гаю, гаю», «Із сліз моїх», «Бабине літо» (середня частина) зі стилізованим під супровід лютні чи гітари початковим фактурним супроводом.

Мелодика. Серед «вдячних прикмет» стилю небуденного таланту композитора С. Людкевич називає *м'якість його мелодики* [5]. Її «розливна елегійність» часто сусідить з речитативністю, оперною аріозністю, в чому проглядає зв'язок з мелодичним стилем опери «Роксоляна».

Ритміка вокальних творів Д. Січинського надзвичайно пружна, вона гнучко слідує за текстом, подекуди влучно відтінює душевний стан героя – як у солоспівах наскрізного драматургічного розвитку – «Я тебе люблю», «Паду чолом до скелі». Доволі часто автор використовує синкоповані ритмічні фігури, не тільки для відтворення образів маршово-героїчного характеру («Як почуєш вночі» на слова І. Франка). В цьому можна помітити вплив ритміки італійських оперних арій, польських полонезних і мазуркових ритмів, широко представлених також в опері «Роксолана» композитора.

Світ музичного *формотворення*, до якого вдається Д. Січинський у жанрах камерно-вокальної творчості, дуже розмаїтий. Звертаючись до різних типів вокальних форм він переважно надає перевагу *наскрізній композиційній моделі*, сприйнятій через творчість австронімецьких романтиків, яка була геть новаторською для тогочасної галицької вокальної традиції. Рідше автор оприявнює тричастинність з динамізованою репризою чи проміжні структури між простою й складною тричастинністю («Бабине літо», «Мені байдуже»), або ж уживає просту безрепризну двочастинну («Як почуєш вночі», «Паду чолом до скелі»). Ще рідше митець використовує принципи куплетно-варіантної форми (у ранньому солоспіві «У гаю, гаю», з фортепіанними інтерлюдіями між куплетами). Деякі з його мініатюр мають риси драматичного монологу, що стає, зокрема, наслідком впливу стилістики української епічної народно-професійної традиції (приміром, у «Думі про Нечая»), в іншому – впливом оперної творчості Дж. Верді.

Для цементування композиційної структури засобами формотворення композитор часто використовує повторення останнього рядка (рідше 2-х рядків) або окремої фрази поетичного тексту. Це доволі типове явище для вокального стилю мистця пов'язане з тим, що композитор цим прийомом намагається увиразнити вагомість основної ідеї, закладеної у тексті вірша («Паду чолом до скелі» та ін.).

Жанрова основа солоспівів Д. Січинського доволі різноманітна. Серед них можна натрапити на солоспів-марш («Як почуєш вночі»), різновиди романтичної Lied: ліричної («У мене був коханий рідний край»), пісні-вальсу («Із сліз моїх», «Бабине літо»), пісенного аріозо («Не співайте мені сеї пісні»), драматичного монологу («Дума про Нечая», «Паду чолом до скелі»).

Висновки. Найкращі твори Січинського, написані для чоловічого та жіночого голосів, – «У гаю, гаю», «І золотої, і дорогої» на слова Т. Шевченка, «Із сліз моїх» на слова Г. Гайне, «Як почуєш вночі» на слова І. Франка, «Бабине літо» на слова М. Гавалевича, «Я тебе люблю» на слова В. Вільшанецької, «Дума про Нечая» – виявляють не лише *стійку зорієнтованість на стилістику романтичної австронімецької вокальної мініатюри*, але й засвоєння та творчий розвиток загальнонаціональної, *Лисенкової традиції, вкоріненість вокальної мелодики композитора у національних, зокрема й галицьких пісенних джерелах*, переважно жанрах міської побутової пісенності, старогалицької елегії. Під цим оглядом вокальна творчість Січинського слугує з'єднувальним містком між традиціями композиторів Перемиської школи та композиторів-модерністів Східної Галичини, які від початку ХХ ст. вивели жанри української камерно-вокальної музики на світовий рівень.

Стисла характеристика музичної поетики вокальних творів Дениса Січинського виявляє нову сторінку в розвитку жанру солоспіву не тільки у Східній Галичині, але й українській музиці загалом. У перше десятиліття ХХ ст. вона завершила добу романтизму і оприявнила перші паростки модернізму в галицькій вокальній музиці, безпосередньо розвинуті С. Людкевичем та В. Барвінським, згодом – молодшою генерацією галицьких мистців (М. Колесса, В. Витвицький, І. Соневицький, А. Кос-Анатольський та ін.). У цьому полягає неперехідне значення для української музики творчих здобутків композитора в жанрі вокальної мініатюри.

Список використаних джерел і літератури

1. Булат Т. П. Український романс : монографія. Київ: Наукова думка, 1979. 320 с.
2. Витвицький В. Денис Січинський. *Василь Витвицький. Старогалицька сольна пісня XIX століття*. Перемишль, 2004. С. 95–110.
3. Зінків І. Вокальна творчість Дениса Січинського : методичний посібник для ВНМЗ. Львів: Сполом, 2021. 102 с.
4. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. : монографія. Тернопіль: СМП «Астон», 2011. 350 с.
5. Людкевич С. Денис Січинський. У 20-ті роковини з дня смерті. *Станіслав Людкевич. Дослідження і статті*. Київ: Музична Україна, 1973. С.73–76.
6. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: в пошуках української ідентичності : монографія. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2019. 368 с.
7. Павлишин С. Денис Січинський. *Серія: Портрети українських композиторів*. Київ: Музична Україна, 1980. 48 с.
8. Денис Січинський. Автобіографія. *Ілюстрований музичний календар*. Львів, 1904. С. 72–73.
9. Zinkiv I. Embodiment of Denys Sichynsky's autobiographic reflections in his vocal creative work. *Ars inter culturas*. 2020. № 9. S. 63–79. DOI: https://doi.org/10.34858/AIC.9.2020.335.

Нотографія

1. Бабинець Н. Камерно-вокальні твори композиторів Галичини XIX ст. для концертмейстерських класів : навчальний посібник. Львів: Сполом, 2005. 168 с.
2. Січинський Д. Солоспіви / Упор. М. Логойда, вступ. ст. С. Павлишин. Львів, 1997. 48 с. [рукопис].
3. Січинський Д. Вокально-хорові твори : навчально-методичний посібник (150-річчю від дня народження композитора присвячується) / Автор-упоряд. Г. Карась. Івано-Франківськ, 2015. 156 с.
4. Солоспіви Дениса Січинського та Ярослава Лопатинського з репертуару Катерини Маслій / Упоряд. Н. М. Овсіюк. Рівне: ПП ДМ, 2013. 88 с.
5. Солоспіви галицьких композиторів : навчальний посібник. Рівне : ПП ДМ, 2014. 168 с.

УДК 78.071.1(477)(092)

Марія Макара,
доцент, професор кафедри концертмейстерства
Львівської національної музичної академії
імені М. В. Лисенка, м. Львів (Україна)
maryna.makara@gmail.com
https://orcid. org/ 0000-0003-0008-9837

ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ. З НЕОПУБЛІКОВАНОГО

У джерелознавчому аспекті в статті досліджуються музичні твори композитора з родинного архіву Барвінських, коментованого списку творів авторства В. Барвінського, списку творів з монографії професора С. Павлишин «Василь Барвінський» та каталогу творів з фондів бібліотеки ЛНМА імені М. В. Лисенка.

Ключові слова: *Василь Барвінський, рукописи, родинний архів, неопубліковані твори.*

Mariia Makara,
associate Professor of the Department
of Accompaniment, Lviv National Music Academy
named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine)
maryna.makara@gmail.com
https://orcid. org/ 0000-0003-0008-9837

VASYL BARVINSKY. FROM UNPUBLISHED

The article examines the composer's musical works from the Barvinsky family archive, the annotated list of works by V. Barvinsky, the list of works from the monograph of professor S. Pavlyshyn "Vasyl Barvinsky" and the catalog of works from the collections at the M. V. Lysenko LNMA library in the aspect of source studies.

Keywords: *Vasyl Barvinsky, manuscripts, family archive, unpublished works.*

Мета статті. На основі наявних нотних матеріалів архіву В. Барвінського, які зберігаються в родині композитора, дослідити неопубліковані твори різних жанрів та періодів творчості композитора. За основу використано: розділ з моноґрафії професора С. Павлишин «Василь Барвінський» «Список творів В. Барвінського» [4, с. 84–87],

«Коментований список творів (замітки композитора)» [1, с. 139–141] та картковий каталог творів композитора з фондів бібліотеки ЛНМА імені М. В. Лисенка.

Постановка проблеми. Василь Барвінський – знакова постать в українській культурі минулого століття. Композитор, піаніст, педагог, музикознавець, диригент, він зробив величезний вклад у становлення та розвиток професійної музичної освіти і мистецтва на теренах Західної України і, предусім, Львова, активно організовував музичне життя Галичини між двома світовими війнами. «Працюючи в різних ділянках творчості, Барвінський особливу увагу приділяв камерно-інструментальному ансамблю і дав перші високомистецькі зразки цього жанру в Україні. Солоспіви композитора належать до кращих здобутків пісенної лірики. Неповторно своєрідними є його обробки народних пісень – сольні і хорові. Фортепіанна творчість Барвінського, що збагатила як жанр мініатюри, так і велику форму, є яскравим прикладом проникнення у скарбницю української народної творчості» [4, с. 5]. Багато творів композитора було видано ще до його заслання, ряд творів втрачено, частина збережена в рукописах, багато творів відновлено та видано. На окрему увагу заслуговує період творчості композитора під час заслання (1948–1958 рр.). Особистий архів композитора дає певну можливість дослідити можливі прогалини у творчій спадщині композитора.

Виклад основного матеріалу.

Фортепіанні твори. Фортепіанна творчість композитора займає вагоме місце у творчості композитора. В архіві збережені твори від 1908 року. Серед них рукопис мініатюри «Листок до альбому». Список фортепіанних творів починається з Прелюдій, яких є вісім. Роман Савицький-молодший переслав ксерокопії рукописів трьох загублених прелюдій (1, 2, 7) та «Жаб'ячого вальсу» з власними анотаціями. Всі Прелюдії видані. Деякі фортепіанні твори перевидані, деякі, видані ще за життя композитора, зберігаються в архіві. Особлива доля спіткала рукопис фортепіанного концерту *f moll*. «Початий в 1917 р. і залишений у невикінчених ескізах, Концерт для фортепіано і симфонічного оркестру (1937 р.) перероблений дещо і викінчений для програми концерту в пам'ять Шевченка. У березні 1939 р. його виконав проф. Р. Савицький і симфонічний оркестр під дир. М. Колесси» [1]. В архіві зберігся неповний рукопис партитури концерту

без партії фортепіано. Особливою подією став віднайдений сином Р. Савицького в Аргентині концерт, який вважався втраченим. Він знов прозвучав та записаний у виконанні народної артистки України Марії Крушельницької в 1994 році під батутою Юрія Луціва. Видано Сонату, Варіації на українську тему з фугетою, цикл «Любов» у трьох частинах.

Твори для скрипки і фортепіано. В архіві збережено ***рукописи*:** «Елегія» (мелодія В. Завадського в обробці В. Барвінського), п'єси «Dans» (81 такт), «Пісня» (54 т.) (кількість тактів вказана композитором), Тема з варіаціями «Коробочка» (5-та варіація незавершена). Щодо рукопису розгорнутого твору «Думка», якого нема в списку творів в упорядкуванні С. Павлишин, однак є анотація самого композитора, де вказано, що це є обробка для скрипки авторства В. Васильченка (ймовірно, це псевдонім самого В. Барвінського).

Твори для віолончелі. З рукописів, які збережено, видано всі твори. Відсутній рукопис Віолончельного концерту. «Роботу над віолончельним концертом композитор позначив 1949 роком. Твір був задуманий як традиційний тричастинний цикл, з якого мистець встиг завершити дві частини в клавірній версії (1 ч. сонатне Allegro з повільним вступом і 2 ч. «Думка»). Реконструкція третьої частини дотепер знаходиться під питанням [2, с. 77].

Камерно-інструментальні ансамблі композитора відкривають нову сторінку в розвитку камерно-інструментального мистецтва Галичини. Більшість з тих, що зазначені в списку С. Павлишин, є виданими, за винятком «Тріо мі-бемоль мінор», яке вважають втраченим. В архіві збережено фотокопію Струнного квартету соль мінор у 3-х ч., виданого в 1941 р., рукопис «Заколисної пісні» Станіслава Людкевича, перекладеної В. Барвінським для смичкового квартету з датою, вказаною на рукописі: 14.VII.1935 р.

Романси В. Барвінського для голосу з фортепіано «являють собою визначні зразки вокальної лірики з огляду на їх оригінальність, неповторність стилю, глибинні національні риси. У багатьох романсах (з яких найцінніші виникли в 1910–1930 роках) приваблює широка гама думок і почуттів. Серед авторів текстів переважають українські поети Б. Лепкий, П. Куліш, О. Кониський, очевидно Т. Шевченко та І. Франко» [5, с. 3].



Рукопис «Елегії»

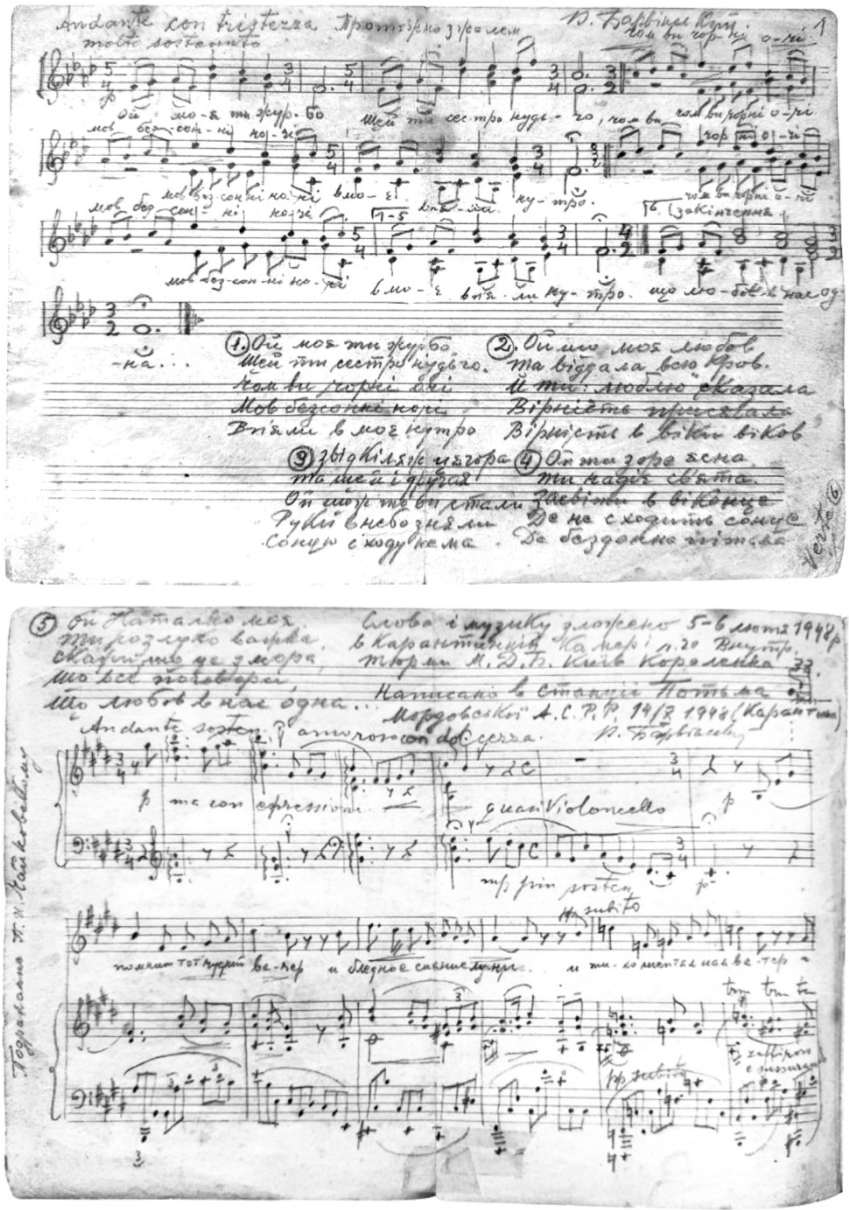
В авторських рукописах залишилися дуети: «Гей піду я в ті зелені гори» на слова Лесі Українки, «Я заснув», слова Б. Грінченка (чомусь помилково зазначено авторство Лесі Українки).

Хорові твори. Більшість ксерокопій рукописів хорових творів та обробок народних пісень, які не видані, належать до періоду перебування В. Барвінського на засланні (1948–1958 рр.). Вони написані переважно для чоловічого хору: «Ой закувала та сива зозуля», «Мав я раз дівчиноньку, «Ой ішов я вулицею», «Ой знати, знати», «У гаю при Дунаю», «Зашуміла ліщинонька»; для жіночого хору: «Вербові гілки». В. Барвінський здійснив опрацювання хорів М. Лисенка («Верховино, світку ти наш»), П. Ніщинського («Ой, закувала та сива зозуля»). Твір на слова Лесі Українки «Надія», крім вокальної версії, написаний для чоловічого та мішаного складів хору.

Обробки народних пісень для голосу. «Спільною рисою, що об'єднує цей жанр творчості Барвінського з його оригінальними піснями і романсами, насамперед звернення до ліричної тематики. Характерною є також важлива розвиткова роль гармонічного фактора у власних солоспівах і обробках [4]. Роман Савицький передав до архіву ксерокопії рукописів обробок лемківських народних пісень для голосу в супроводі скрипки та фортепіано: «Я не піду за Яська», «Полетів бим на край світа» (із збірки А. Рудницького). Окрім цього, є рукописи для голосу і фортепіано: «Ой, ходить сон», «Чи ти мене вірно любиш», «Ягіл-ягілочка», «Ой ходила дівчинонька беріжком», «Болить мене головонька», «Паде дощ». Окремо надруковані тексти народних пісень, які не знайшли свого втілення в музичних обробках.

Особливе місце у творчості Василя Барвінського займають твори, які були написані під час перебування в таборі Потьма Мордовської АРСР у 1948–1958 рр. Василь Барвінський в засланні не полишав займатися композицією. Десятирічне ув'язнення внесло свої корективи у творчість композитора. Він не полишав писати з пам'яті та аранжувати оркестрові хорові твори різних композиторів.

Першим твором, написаним в ув'язненні, стала пісня: «Ой, моя ти, журбо», присвячена дружині Наталії, яка також була на засланні й перебувала в іншому таборі. В кінці твору є допис автора: «Слова і музику зложено 5–6 лют. 1948 р. в карантинній камері 20. Внутрішньої тюрми М.Д.Б. Київ. Короленка 33». Окремо є ще одна пожовкла сторінка з цією піснею та засохла квітка.



Рукопис пісні «Ой, моя ти, журбо»,
слова і музика Василя Барвінського, 1948 р.

Збереглось 15 окремих зошитів-збірок, в яких записані твори з пам'яті та окремі твори для різного складу оркестру та хору. Серед них: романс Д. Січинського «Як почуєш вночі», рукопис романсу Я. Степового на слова Лесі Українки «Гетьте думи, ви хмари осінні» в обробці В. Барвінського, написаний на засланні з такою приміткою: «Не пам'ятаю точно музичного тексту цієї пісні, я взяв за основу мелодію, наспівану мені (1 частина), а другу частину (мажорну) я скомбінував з тим, що пам'ятав, хоч знаю, що в кінці у Степового вона інша (3 останні такти) *В.Б.*».





Рукопис романсу Я. Степового на слова Лесі Українки «Гетьте думи, ви хмари осінні» в обробці В. Барвінського, написаний на засланні

Романс «Знов весна» на слова Лесі Українки має дві версії: для голосу в супроводі фортепіано (що увійшов до видання Романсів) та чоловічого хору *a capella* (рукопис).

Багато рукописів в кінці мають вказану дату і місце написання. Наприклад, рукопис «Урочистого гімну» для фортепіано датований «11 квітня 1949 р., ранок». Збереглись рукописи творів Й. С. Баха. Й. Брамса, І. Альбеніса, М. Глінки, П. Чайковського, Д. Кабалевського, російських пісень. Є рукописи текстів латвійських пісень (59) та їх переклад. Окремі з них є короткими обробками для фортепіано. Окрім латвійських, є фортепіанні обробки деяких чеських, білоруських пісень, або окремо записані їх мелодії.

Після смерті Й. Сталіна для Барвінського дещо покращились умови перебування: він став керівником художньої самодіяльності табору підрозділу п/с № 385, за свою діяльність був відзначений подяками. У листі до Дарії Лесик від 10.06 1957 року Барвінський пише: «Моя дружина вставила в свою програму мій „Карнавальний вальс" один з музичних номерів до музкомедії „Приземление сердец", які я на просьбу автора тексту писав ще кілька років тому. Тепер цей вальс виконав жіночий хор і балетна група під акомпанемент фортепіано. Вальс цей удостоївся признання і був награний на ленту. Дивно мені, коли згадаю, що в трагічних умовах почав писати (перший раз вжитті) музику до комедії» [3, с. 222]. Василь Барвінський також працював над Квінтетом, який завершив після звільнення в 1963 році.

Композитор зробив записи багатьох творів на слух з грамплатівок. Це «Весенний вальс», пісні з кінофільму «Вернись в Сорренто», музика Ч. Біксіо. Ним написані клавіри різних танців: Кавказька мелодія, Циганський танець, Персидський марш («Ейрать»), «Алмаз» для скрипки і фортепіано, «Індонезія» для голосу і фортепіано. Багато творів мають розписані партитури для скрипки, баяну, домри, ґітари, кларнету. Ці та інші твори збережені в домашньому архіві композитора. З матеріалів, що збереглись під час перебування в таборі, є багато невстановлених фрагментів, сторінка з клавіатурою виборного баяну, списки хористів (переважна більшість з них – українські прізвища, список чоловічого ансамблю з литовськими прізвищами), рукопис 136 Псалому, списаний листок з датами життя та смерті понад 80 різних композиторів.

За рік до свого звільнення із заслання в листі до п. Д. Лесик В. Барвінський писав: «Ви всі мабуть не уявляєте собі як дуже відстав я від справжнього мистецтва, хоча ще й не втратив свідомості,

яким воно повинно бути. Тому і творча праця іде мені важко, заки я діб'юсь менш-більш того, що задумав і то ще відчуваю потребу перевірки. ***Одне знаю, що те, що пишу, знайде свою дорогу до інших сердець»*** (21.06.1957) [3, с. 222].

Висновки. Твори Василя Барвінського знайшли дорогу до сердець виконавців та слухачів. Його фортепіанні, інструментальні, вокальні твори впевнено увійшли до репертуару багатьох виконавців, у програми студентів; творчість висвітлюється в багатьох наукових дослідженнях. Завершується робота над збереженням та систематизацією приватного архіву композитора.

Список використаних джерел і літератури

1. Барвінський В. Коментований список творів. *Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи /* Упор. В. Грабовський. Дрогобич: Коло, 2004. С. 136–172.
2 Жук Г. Віолончельний концерт. *Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах /* Ред.-упоряд. В. Грабовський. Дрогобич: Посвіт, 2008. С. 69–78.
3. Лесик Д. Листи Василя Барвінського з Мордовії. *Василь Барвінський в дослідженнях та матеріалах /* Ред.-упоряд. В. Грабовський. Дрогобич: Посвіт, 2008. С. 222.
4. Павлишин С. Василь Барвінський. К.: Музична Україна, 1990. 88 с.
5. Василь Барвінський. Романси для голосу в супроводі фортепіано / Упор. С. С. Павлишин. Київ: Музична Україна, 1993. 127 с.

УДК 78.451;78.27

Мирослава Жишкович,
кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри академічного співу
Львівської національної музичної академії
імені М. В. Лисенка, Львів (Україна)
zhyshko-m@i.ua
https://orcid.org / 0000-0003-3432-2641

ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ МИКОЛИ КОЛЕССИ «В КРАЮ КВІТУЧОЇ ВИШНІ» НА СЛОВА ІСІКАВА ТАКУБОКУ: ЩАБЛІ ОПРАЦЮВАННЯ ВОКАЛЬНО-ПОЕТИЧНИХ КАРТИН

У статті висвітлюються етапи опрацювання музичного матеріалу вокального циклу «В краю квітучої вишні» видатного українського композитора, диригента, педагога, засновника української диригентської школи, громадського діяча, академіка, Героя України Миколи Колесси на слова японського поета Ісікава Такубоку. Жанровий діапазон творчості композитора вражає розмаїттям. Він є автором симфонічних, фортепіанних, вокально-хорових опусів. У творчості митця переконливо домінує хорова музика та обробки народних пісень для сольних голосів, натомість група авторських солоспівів та пісень не є чисельною. Тексти, до яких звертається композитор, здебільшого українських авторів-класиків та сучасних поетів, або народні тексти. Виняток у цьому сенсі становить поезія японського поета Ісікава Такубоку, яка лягла в основу вокального циклу «В краю квітучої вишні». Методологія цього дослідження продиктована характером досліджуваної проблеми і полягає у використанні суми методів – джерелознавчого, текстологічного, описово-аналітичного та традиційно музикознавчого, які уможливлюють виявлення специфіки пісенного жанру композитора. Наукова новизна визначається ракурсом заявленої теми, її актуальністю та місцем в структурі як музично-теоретичного, так і навчально-виконавського процесу. Проблема досліджується з позиції виконавського аналізу вокальних мініатюр на основі досвіду роботи в класі камерного співу.

Ключові слова*: Микола Колесса, вокальний цикл, специфіка пісенного жанру, музично-теоретичний та виконавський аналіз.*

Myroslava Zhyshkovych,
PhD in Musical Arts, Professor, Professor of the Department of Academic Singing, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine)
zhyshko-m@i.ua
https://orcid.org / 0000-0003-3432-2641

THE VOCAL CYCLE BY MYKOLA KOLESSA "IN THE LAND OF BLOOMING CHERRY TREE" TO THE POETRY OF ISHIKAWA TAKUBOKU: STAGES IN THE INTERPRETATION OF VOCAL-POETIC IMAGES

This article explores the stages of working with the musical material of the vocal cycle "In the Land of Blooming Cherry Tree" by the distinguished Ukrainian composer, conductor, pedagogue, founder of the Ukrainian school of conducting, public figure, academician, and Hero of Ukraine, Mykola Kolessa, set to the poetry of the Japanese writer Ishikawa Takuboku. Kolessa's oeuvre is striking in its breadth of genres: he is the author of symphonic, piano, and vocal-choral works. Choral music and arrangements of folk songs for solo voices occupy a central place in his creative output, while his original art songs and lyrical pieces constitute a relatively smaller body of work. The texts to which the composer typically turns are those of Ukrainian classical and contemporary poets, as well as traditional folk verse. A unique exception is the poetry of Ishikawa Takuboku, which became the basis of the vocal cycle «In the Land of Blooming Cherry Tree».

The methodology of the study is shaped by the nature of the research subject and employs a combination of approaches: source-critical, textological, descriptive-analytical, and traditional musicological – allowing for a deeper understanding of the distinctive qualities of Kolessa's contribution to the song genre. The scientific novelty of the work lies in the chosen perspective, its relevance, and its position within both the music-theoretical discourse and the pedagogical-performative process. The problem is examined through the lens of performance analysis of vocal miniatures, informed by practical experience gained in chamber singing classes.

Keywords: *Mykola Kolessa, vocal cycle, specificity of the song genre, music-theoretical analysis, performance analysis.*

Постановка проблеми. Сьогодні в полі нашого зору – вокальний цикл Миколи Колесси (1903–2006) «В краю квітучої вишні» (1971 рік написання) на слова Ісікава Такубоку (1885-1912). Чому я вирішила звернутися до цього циклу? Насамперед зауважу, що він майже не звучить у студентських навчально-виконавських програмах. Тому, обравши цей опус для опрацювання в моєму класі камерного співу, постановила описати деякі аспекти роботи над ним, позаяк вважаю, що ці початкові етапи опрацювання є особливо важливими для подальшого ґрунтовнішого виконавського осмислення цього циклу. Отож, звернення до опусу інспіровано певним досвідом праці над ним спільно з концертмейстером класу та двома виконавицями різних років навчання – володарками ліричного сопрано Анною Шумаріною та Євгенією Вуєк. З останньою ми ґрунтовно опрацьовували цикл у класі камерного співу та продовжили вдосконалювати в класі концертмейстерства із студенткою Оксани Михайлівни Басси – Властою Сав'юк. Також Євгенія Вуєк захистила магістерське дослідження на тему «Японізм в українському музичному мистецтві (на прикладі П'яти солоспівів Миколи Колесси на слова Ісікава Такубоку)» [1], таким чином увиразнюючи виконавсько-теоретичний аспект, підкріплений практичним досвідом[1].

Не можу не згадати і двох перших прекрасних інтерпретаторок цього циклу – камерну співачку, народну артистку України Марію Яківну Байко та піаністку, заслужену артистку України Ярославу Степанівну Матюху, які, за словами останньої, мали честь виконувати цей твір ще з писаних нот. Пройшовши таку солідну апробацію, опус вийшов друком у 1985 році.

Отже, **мета статті** – виявити музичні та вокально-виконавські особливості солоспівів Миколи Колесси на слова Ісікава Такубоку на основі їх професійного опрацювання в класі камерного співу.

Виклад основного матеріалу. Розглядаючи особливості авторського прочитання японської поезії та осягнення композитором духу східної філософії й естетики, постановила увиразнити чотири аспекти в осягненні заявленої проблематики.

[1] Належить зауважити, що наприкінці 2025 року в часописі «Українська музика» вийшла моя стаття у співавторстві з Є. Вуєк з поглибленим виконавським аналізом вокально-поетичних картин цього циклу.

1. Перше ознайомлення з музично-поетичним текстом.

Цикл Миколи Колесси написаний на вірші Ісікава Такубоку в жанрі танка. І. Такубоку – поет, прозаїк, літературний критик, який значно вплинув на розвиток сучасної поезії танка, оновлення її тематики та мови. Він вважається засновником реалізму в японській літературі. Звертаючись до традиційного жанру танка (яка народилась з народної пісні понад тисячу років тому), він наповнював стару форму новим змістом – новими переживаннями, повсякденним життям та тугою. І. Такубоку вважав, що танка – це мить, в якій втілені світ та людина. Вважається, що саме в жанрі танка, а також у традиційній для японської словесності формі щоденника поет зумів найповніше з граничною щирістю себе виразити [6]. У солоспівах текст звучить у подвійному поетичному перекладі. Українській переклад танка зроблений поетом, драматургом та перекладачем Богданом Стельмахом. Переклад художній, смисловий. Тривірш зручний короткістю викладу та можливістю вільно повторювати окремі фрази, підлаштовуючи текст музичній логіці розвитку. Цикл складається з п'яти картин (солоспівів): *«І слово годі мовить...»; «Над мову рідну цінностей нема»; «Лежу в траві без дум і без турботи»;. «Нарешті я ступив на рідну землю»; «З дітьми малими рідної оселі»*. Виходячи з діапазону вокальної партії (d першої октави – b другої) та загалом доволі високої теситури, солоспіви розраховані на власницю високого лірично сопрано.

2. Структурно-композиційні особливості циклу (загальний огляд).

Після періоду ознайомлення з поетичним та музичним текстом, намагалися осягнути структурно-композиційні особливості циклу. Було зауважено, що цикл солоспівів написаний як цілісний твір: вони не мають самостійних назв, не відокремлені один від одного подвійною тактовою рискою, хоча й певного тонально-гармонічного зчеплення також не мають. Функцію цезури виконує фермата, яка стоїть над паузою або останнім акордом наприкінці кожного солоспіву. Кожен з них починається невеличким фортепіанним вступом. В солоспівах можна побачити певну їх симетричність за ключовими знаками, та оскільки вони не відповідають тональному змісту солоспівів, про тональні закономірності говорити не можемо. У тональному плані циклу можна говорити лише про рух від тональної

невизначеності (перших солоспівів) до тональної однозначності (останнього). У ритмічному плані цикл є метрично нестабільним: в кожному солоспіві з різною частотою змінюється метр, залежно від ходу музичної думки та тексту (оскільки текст не римований). Текст кожної частини певним чином пов'язаний з темою Батьківщини, вказуючи на матеріальні її ознаки («гори Батьківщини», «рідна земля») та на нематеріальні («рідна мова», «рідна оселя»). Текст середньої частини на перший погляд видається поетичним відхиленням до пасторальних образів природи, але й у ньому присутній один із найпоширеніших символів власне української культури – образ сокола. Відтак прийшли до висновку, що композитор знайшов вдалий спосіб вказати на екзотичність походження солоспівів – через побудову музичної фрази. Японська мова асоціюється з раптовими спалахами і згасаннями акцентів, стрімкими горловими «видихами». І якщо навіть візуально глянути на вокальну лінію, то вона збудована зі стрімкого підйому до вершини-спалаху і поступового згасання. Це спостереження зроблено з позиції звуковисотності. З боку метро-ритмічного – кульмінація – вершина фрази завжди припадає на сильну долю, а підхід до вершини – на затакт. Ця ритмоінтонаційна формула є характерною для всіх п'яти солоспівів циклу і становить певний наскрізний стрижень, що дозволяє говорити про твір «В краю квітучої вишні» саме як про цикл.

3. Значеннєва функція слова.

Ця функція у циклі має величезне значення. Для більш глибокого аналізу вокальної музики необхідною умовою є аналіз поетичного тексту, його метричної організації та співвідношення з музичним метром. Як уже зазначали – український художній переклад танка був зроблений Богданом Стельмахом. Вокалізація вірша – це його музичне прочитання композитором. При цьому враховуємо і темп вимовляння вірша, його смислові акценти, цезури, і загальну метричну схему, а особливо її внутрішнє наповнення. Слово в музичному творі не тільки регулює, але іноді й диктує інтонаційні та ритмічні акценти. Тому в циклі особливу увагу звертали на чітку вимову приголосних і голосних, з дотриманням орфоепічних норм, культуру мовлення та дотриманням законів і правил логіки мови.

4. Зв'язок вокальної та фортепіанної партій.

Вокальна і фортепіанна партії – це дві нерозривно пов'язані сторони одного музичного образу. Мелодична лінія вокальної партії гнучко відтіняє кожен нюанс поетичного тексту, не затіняючи, а, навпаки, висуваючи на перший план словесний текст, дозволяє стверджувати навіть риторико-патетичні наголоси, що рельєфно розкривають предметно-понятійну сторону вірша. Фортепіанна партія концентрується на колористично-просторових аспектах змісту, завуальовано присутнього і в поезії. Окрім колористичних функцій, фортепіанна партія розкриває ще один важливий пласт музичного змісту поряд з вокалом. Тонко зі смаком вирішений в гармонічному і фактурному плані супровід може трактуватись як вираження підсвідомо осягального, що в японській поезії розкривається через складну систему символів-натяків і непідвладне прямолінійній декларативній номінації. Фортепіанна партія не дублює вокальну, а створює індивідуальний візерунок, який часто є протискладненням до вокальної мелодії, зокрема:

• супровід як барвиста гармонічна підтримка вокальної партії;

• супровід як підголосок у моменти пауз вокалу (як відлуння думки, яка щойно прозвучала) або протискладнення до розвиненої фрази вокалу;

• звукозображальна функція – в середній частині третього солоспіву пасажі супроводу змальовують політ птаха;

• формотворча функція – постійне «доспівування» супроводом вокальної мелодії дозволяє в першому солоспіві говорити про форму канону між вокалом і супроводом; у всіх солоспівах супровід утворює аркоподібні побудови та замикає форму.

Якщо у вокальній партії досить багато пауз, то у фортепіанній їх немає. Супровід ллється суцільним потоком від початку до кінця циклу. Коли у вокалі настає момент тиші, пауза, у супроводі проходить інтонація чи останній зворот вокальної мелодії. Цим досягається ефект домислення, продовження роботи думки, роздуму.

Підсумовуючи, зазначу, що фактура вирішена таким чином, що всі ці елементи з'являються ніби довільно, виринають немовби нізвідки, так само несподівано затихають. Такий принцип побудови фактури якнайбільше підходить для втілення того особливого стану

створення і зрозуміння японської танка, стану осяяння, просвітлення, коли людина, мобілізуючи усі духовні сили, ніби розчиняється в дійсності і пізнає істину [1]. Крім того, така примхлива за лініями та контурами, наближена до графіки фактура приводить нас до аналогії з японським живописом (на поштовх саме живописних алюзій до створення циклу наголошував сам композитор).

Висновки. Розглядаючи особливості авторського прочитання японської поезії та осягнення композитором духу східної філософії й естетики, якому підпорядковані всі засоби музичної виразності, ми намагалися поступенево оволодівати щаблями прочитання цих композицій. На нашу думку, у циклі М. Колесса органічно поєднав риси неоромантизму (складні гармонії, опора на функційність, ладова основа мелодії, фактурна стабільність, відсутність рими), імпресіонізму (модальне поєднання акордів, активне використання неакордових звуків, використання кварто-квінтових акордів та багатошарових терцієвої структури, метрична нестійкість, активне використання широких арпеджованих акордів) та символізму (мелодійно-гармонічне підкреслення окремих слів, нестійке закінчення на дисонуючій гармонії). Загальна драматургія циклу – крещендуюча. Незважаючи на самостійність кожного солоспіву, лише виконані разом вони краще розкривають зміст один одного, стаючи взаємодоповнюючими частинами єдиного цілого, увиразнюючи різнобарвну, проте цілісну картину.

Список використаних джерел і літератури

1. Вуєк Є. Японізм в українському музичному мистецтві (на прикладі П’яти солоспівів Миколи Колесси на слова Ісікава Такубоку). Магістерське дослідження. Львів, ЛНМА, 2023. 52 с.
2. Жишкович М., Вуєк Є. Виконавський аналіз вокально-поетичних картин «В краю квітучої вишні» Миколи Колесси на слова Ісікава Такубоку в художньому перекладі Богдана Стельмаха: з досвіду роботи в класі камерного співу. *Українська музика. Науковий часопис* ЛНМА імені М. В. Лисенка. Щоквартальник. № 4 (55). Львів. 2025. С. 34–43.
3. Кияновська Л. Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку: сім новел з життя артиста. Львів: Дослідно-видавничий центр НТШ, 2003. 293 с.

4. Лю Сімей. Символізм художнього мислення Сходу у формуванні філософії мистецтва та музично-художньої практики ХХ століття. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Неждановоï*. Вип. 5. Одеса, 2004. С. 87–98.
5. Ніколаєва Л. Виконавські аспекти стилістики камерно-інструментальних та вокальних творів Миколи Колесси. *Musika Humana* : зб. статей. Львів, 2005. Ч. 2. С. 218–227.
6. Ніколенко О. Філософія життя у китайській та японській літературах. Харків, 2003. 192 с.
7. Фільц Б. М. Гармонія як засіб психологізації образу (на матеріалі солоспіву М. Колесси на слова Лесі Українки «Я марила всю ніченьку». *Музична україністика: сучасний вимір* : зб наук. статей на пошану М. Загайкевич. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2009. Вип. 4. С. 29–33.
8. Ші Хун Чан. Східна тематика в творчості українських композиторів ХІХ – першої половини ХХ ст. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка: Музикознавчі студії.* Львів: Сполом, 2010. Вип. 22. С. 195–204.
9. Якубяк Я. Сольні вокальні твори. *Микола Колесса – композитор, диригент, педагог* : зб. статей. Львів, 1996. С. 86–93.

УДК 78.27; 78.491

Любов Кияновська,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри історії музики
Львівської національної музичної академії
імені М. В. Лисенка,
м. Львів (Україна)
luba.kyjan@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-0117-5078

ЗБІРКА ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО «ВІД ЗЕМНОЇ КРАСИ»: МІЖ СОЛОСПІВОМ І ПОПУЛЯРНОЮ ПІСНЕЮ

У статті розглядається один з яскравих зразків естрадної пісні – збірка «Від земної краси» львівського композитора, лауреата Національної премії ім. Т. Шевченка, Віктора Камінського, опублікована видавництвом «Музична Україна» у переломний історичний період 1990 року, напередодні здобуття Незалежності. У ній вміщено сімнадцять пісень, а вісімнадцята – «Історія» на вірші Богдана Стельмаха вийшла окремо в США роком раніше, в 1989 р. Окреслено кілька найважливіших передумов звернення композитора до естради, як особистих, так і суспільно-історичних. Виявлено місце естрадної пісні у різноманітному творчому доробку композитора, простежено втілення рис його індивідуального стилю з урахуванням специфіки жанру.

Здійснено поділ пісень В. Камінського на кілька тематичних груп, в яких композитор використовує різні жанрові моделі, обирає відповідні до поетичного першоджерела засоби музичної виразності. Хоча всі твори збірки позначені як «пісні», насправді представлено ширший спектр різновидів камерно-вокальної творчості, починаючи від традиції романтичного солоспіву, попри артефакти, близькі до фольклорних джерел, до думи, тип бардівського музично-поетичного монологу і до пісень, витриманих у типовій стилістиці тогочасної західноєвропейської поп-музики.

Ключові слова: *пісня, жанр, індивідуальний стиль, поп-музика, камерно-вокальна творчість, музична мова, суспільно-історичний контекст.*

Lyubov Kiyanovska,
Doctor of Sciences in Musicology, Professor,
Professor of the Department of Music History,
Lviv National Music Academy
named after Mykola Lysenko,
Lviv (Ukraine)
luba.kyjan@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-0117-5078

VIKTOR KAMINSKY'S COLLECTION "FROM THE BEAUTY OF THE EARTH": BETWEEN SOLO SINGING AND POPULAR SONG

The article presents one of the convincing examples of pop song – the collection "From the Beauty of the Earth" by the Lviv composer, laureate of the National Prize named after T. Shevchenko, Viktor Kaminsky, published by the publishing house "Musical Ukraine" in the crucial historical period of 1990, on the eve of gaining Independence. It contains seventeen songs, and the eighteenth – "History" based on the poetry of Bohdan Stelmakh was published separately in the USA a year earlier, in 1989. Several of the most important prerequisites for the composer's appeal to the pop music, both personal and socio-historical, are outlined. The place of pop song in the composer's diverse creative output is revealed, the embodiment of the features of his individual style is traced, taking into account the specifics of the genre.

The songs of V. Kaminsky into several thematic groups, in which the composer uses different genre models, chooses means of musical expressiveness appropriate to the poetic original source. Although all the works of the collection are labeled as «songs», in fact a wider spectrum of varieties of chamber-vocal creativity is presented, ranging from the tradition of romantic solo singing, despite artifacts close to folklore sources, to the duma, a type of bardic musical-poetic monologue, and to songs, designed in the typical stylistics of the Western European pop music of that time.

Keywords: *song, genre, individual style, pop music, chamber and vocal creativity, musical language, socio-historical context.*

Постановка проблеми. Зараз вже не викликає сумніву, що популярна музика аж ніяк не знаходиться «поза політикою», що так, як і кожне інше мистецтво, вона відгукується на всі актуальні події, а надто ж – на трагедію українсько-російської війни. Війна провела остаточний чіткий поділ на дві полярно непримиренні групи: тих поп-виконавців і авторів пісень, які збагнули свою відповідальність перед українським суспільством, і тих, хто продався за тридцять срібняків і, зневаживши всі жертви і втрати, продовжує просувати московську попсу і вислужуватись перед вбивцями.

Але й раніше, якщо замислитись над ретроспективою української популярної пісні, цей позірно розважальний жанр ніколи не був цілковито відокремленим від питомих духовних цінностей. Навіть у найважчі тоталітарні часи в демократичних формах музичної культури, голосами популярних співаків утверджувалася національна ідентичність і плекалась пам'ять про культурні традиції народу. Тектонічні зсуви української історії теж завжди означались пісенними символами, адже її знакові події не могли не отримати музичного відгуку у ментально співучого народу.

Метою статті є аналіз одного з яскравих зразків естрадної пісні – збірки «Від земної краси» львівського композитора, лауреата Національної премії ім. Т. Шевченка Віктора Камінського, опублікована видавництвом «Музична Україна» у переломний історичний період 1990 року, напередодні здобуття Незалежності. У ній вміщено сімнадцять пісень, а вісімнадцята – «Історія» на вірші Богдана Стельмаха навіть у цей начебто значно вільніший від ідеологічного тиску період, була заборонена цензурою і вийшла окремо у США роком раніше, в 1989 р.

Виклад основного матеріалу. Звертаючись до пісенного доробку Віктора Камінського, зібраного і опублікованого у збірці, слід окреслити кілька найважливіших передумов звернення композитора до естради.

Перше. Які особисті причини стимулювали митця з серйозним академічним бекграундом зробити таку «енгармонічну модуляцію» у сферу поп-музики?

Друге. Які духовно-суспільні імпульси 1980-х років обумовили її тематику і зміст?

Третє. Яке місце в його творчому доробку, численному та різноманітному за тематикою, образністю, жанрами, здебільшого зосередженому на «поважній» сфері музичного мистецтва, знаному завдяки кантатам, Літургіям, ораторіям, камерно-інструментальним опусам, театральній музиці, займають популярні пісні? І як вони корелюються з його індивідуальним стилем, з усією жанрово-тематичною сферою творчості Камінського?

Останнє ж питання, яке постає як логічне доповнення до всіх попередніх: чи є потреба звертатись до творів розважального спрямування, написаних майже сорок років тому, композитором, який з того часу отримав широке визнання завдяки таким глибоким філософським творам як Симфонія-кантата «Україна. Хресна дорога» для солістів, мішаного хору та оркестру на слова Ігоря Калинця; Ораторія «Іду. Накликую. Взиваю…» для солістів, читця, мішаного хору та оркестру на тексти Митрополита Андрея Шептицького в поетичному опрацюванні Ірини Калинець (за яку В. Камінський отримав Національну премію України імені Тараса Шевченка); «Літургія Іоанна Златоуста» для солістів і мішаного хору; «Акафіст до Пресвятої Богородиці» для хору, солістів та струнного оркестру, «Пасхальна Утреня» для хору і солістів; Фортепіанний концерт пам'яті В. Барвінського, Другий скрипковий концерт «Різдвяний» та багатьох інших? Тим більше, що, як справедливо зауважив один із дослідників творчості композитора Б. Дашак, «популярна пісня чутливо відгукувалась на настрої і потреби середовища, в якому вона виникала, тому хоч і була точним барометром суспільства, таким собі *vox populi*, проте значно складніше піддавалась науковій оцінці і представляла не дуже вдячний матеріал для розмаїтих теоретичних та естетичних студій, як і стильових дефініцій» [4, с. 33].

До того ж відомо, що, на відміну від академічних артефактів, естрадні пісні здебільшого не мають надто довгого життя, лише нечисленні з них переживають свою славу, якою тішаться впродовж кількох перших років. Але якраз пісні із збірки В. Камінського виявились у числі щасливих винятків – поруч із творами А. Кос-Анатольського, М. Скорика, В. Івасюка, Б. Янівського, І. Білозіра, щоби згадати лише львівських композиторів, чия пісенна творчість не втрачає своєї популярності з плином часу. Очевидно, секрет їх довгого

мистецького життя полягає у здатності, якою обдаровані лише талановиті люди, зловити дух свого часу і затримати його у звуковому вимірі, передати його неповторний аромат і атмосферу.

Шлях до популярних пісень Віктора Камінського справді був дещо незвичним і зумовленим вельми несприятливими особистими обставинами. Обставини ці були, зрештою, цілком очікуваними у роки політичної стагнації пізнього срср, в атмосфері недовіри, облуди і розчарування, коли більшість інтелігенції вимушена була говорити одне, думати інше, а чинити ще інакше. Вскочити в якусь владну «обойму», щоби потім урвати собі крихти добробуту, недоступні простим смертним, було заповітною мрією багатьох не надто розбірливих діячів, в тому числі й у мистецтві. Мистецькі спілки в цьому сенсі були дуже зручним інструментом для ідеологічного керівництва за принципом «батога і пряника».

Віктор Камінський від цих кар'єрних прагнень був далеким, а його нонконформізм увійшов у історію своєї alma mater, Львівської консерваторії, ще за студентських часів, про що із задоволенням згодом згадував він сам: «Мені іноді навіть подобалось „дражнитись" із ревними захисниками радянських правил поведінки. Коли я навчався на другому курсі, то на мене з'явилась карикатура в «Комсомольському прожекторі» консерваторії: оскільки я запустив довге волосся (на манер Бітлсів), що за канонами «Морального кодексу будівника комунізму» було тяжким гріхом, то мене зобразили у вигляді цілковито покритого густою гривою чоловіка і підписали: „З густих хащів волосяного заросту проглядають риси обличчя відомого композитора Віктора Камінського". Але це не допомогло, бо я все одно не постригся та так і закінчив консерваторію з неформальною зачіскою» [1, с. 208]. А ще в студентських 1970-х роках він устиг побувати одним із активістів львівського Клубу творчої молоді, де збирались такі ж вільнодумні молоді митці, як і він сам.

Хоча після закінчення консерваторії В. Камінському і довелось поїхати на роботу в Рівне, в інститут культури, проте яскравий талант і енергія молодого композитора звернули на себе увагу тодішнього ректора Львівської консерваторії Зенона Дашака, який запросив його на посаду викладача кафедри композиції. Ще під час перебування в Рівному у 1978 році В. Камінський вступив у Спілку композиторів України, ставши одним із наймолодших її членів.

Тож у Львові молодий митець із запалом поринув у атмосферу художнього життя міста, відомого своїми давніми культурними традиціями. «Мені ж хотілося випробувати якомога більше нових прийомів композиції, ідей і планів було так багато, що вони просто не вміщались у 24 годинах доби. До того ж кожен новий твір (звісно, я маю на увазі талановиті й інноваційні твори, а не бліді тіні соцреалізму) наштовхував ще на якісь задуми, іноді вони надто сильно контрастували між собою, але з цих «зіткнень» нерідко народжувалась моя власна художня істина» [1, с. 209]. Творчі звершення і організаційні здібності В. Камінського не залишились непоміченими. Він стає заступником Голови Львівського відділення СКУ Анатоля Кос-Анатольського. Один за одним виконуються його твори в рамках пленумів СКУ і просто у філармонійних концертах, кілька п'єс друкуються у збірках, які видавала «Музична Україна», укладались плани на наступні прем'єри. І раптом…

«Була життєва причина, яка насправді не мала нічого спільного з моїм особистим бажанням якоїсь радикальної зміни. Мене почали переслідувати, щоби спинити мою на той час доволі успішну професійну кар'єру. Комусь це вкрай не подобалось, та й Бог їм суддя. Раптом одна за іншою почали з'являтись статті у львівських газетах, де мене звинувачували в усіх смертних гріхах. Коло мене утворилось коло мовчання, так, наче я просто перестав існувати в цьому середовищі. І тоді я подумав, що єдиний розумний вихід із цієї ситуації – переключитись на іншу сферу. Такою сферою стала популярна музика, шлягери, які не тільки почали співати такі співаки як Оксана Білозір, Іван Попович, ансамбль «Жайвір», а потім Віктор Морозов, але й їх стали крутити в поїздах, ресторанах, в популярних радіопередачах. Естрадні композитори заробляли, до речі, більше за академічних, тож в матеріальному плані я навіть виграв» [1, с. 210].

Отже, особистим імпульсом переходу В. Камінського до такого – на той час не вельми акцептованого в поважному консерваторському середовищі – жанру, як естрадна пісня стала екзистенційна необхідність. Ця несприятлива ситуація виявила такі особистісні риси характеру композитора як цілеспрямованість, мужність, здатність знаходити вихід із будь-якої, на перший погляд, навіть «глухої» ситуації і побачити в ній привід для пошуку нових творчих доріг, незмінний оптимізм і силу духу: риси самоактуалізованої особистості.

Період 1980-х років – і у всій наскрізь прогнилій радянській імперії, і особливо в «українському П'ємонті», у Львові – можна порівняти з кінцем, типовим для агонії кожного тоталітарного монстра від Римської імперії до нацистської Німеччини. Пізній брежнєвський період був позначений до того ж якимось економічним гротеском, коли магазини світили пустками, а засоби масової інформації рапортували про «впевнені перемоги розвинутого соціалізму». В духовному плані ситуація була настільки ж фальшива і приховувала переслідування національно орієнтованих рухів, передусім у плеканні рідних мов, культури і мистецтва.

Звісно, найбільше переслідувань на національній основі зазнавали українці. «Ідеологи КПРС висунули низку понять, що ставили за мету перемістити наголос із національних особливостей народів на їхні спільні риси. Серед них найважливіші були три поняття: розквіт – твердження, що за радянської влади всі народи СРСР переживають небувалий прогрес; зближення, що відбувається між народами внаслідок створення в СРСР спільних політичних, економічних і культурних установ; злиття радянських народів в один і поява нового типу історичної спільності – радянського народу» [9, с. 80].

Наступний «парад генсеків», які обирались серед функціонерів похилого віку і за кілька років помирали, залишаючи щоразу більшу руїну, завершився горбачовською перебудовою, що неминуче мала привести до розпаду штучно утвореної і підтримуваної лише насильством і страхом імперії.

Зрозуміло, що агресивний імперський наратив і прагнення знищити національну ідентичність поневолених «імперією зла»[1] народів викликали природній протест в інтелігенції різних республік, найбільше українців та балтійців, породивши потужний рух дисидентства. Чи не найсильнішим виявився протестний рух саме у Львові – «українському П'ємонті», який виплекав найбільше дисидентів у 1960-х і не втратив свого запалу у 1980-х роках.

Дозволю собі навести дещо об'ємніше визначення «львівського дисидентства», позаяк воно має безпосереднє відношення до пісенної творчості Віктора Камінського, головно до її тематики: «… горбачовська „перебудова", що пропонувала відносно радикальне оновлення

[1] Так влучно називав срср видатний президент США Рональд Рейган.

СРСР і цілого світу („нове мислення”), так само як Чорнобильська катастрофа на початку перебудови запустили, починаючи з 1985 р., процеси соціальної та літературної модернізації країни... На Західній Україні цей рух почав поступово стрімкішати, процеси демократизації тут, як і в Прибалтійських республіках, означали умовну „вестернізацію” і, водночас, націоналізацію мислення, зокрема бажання реконструювати передвоєнну Галичину або ж реанімувати її міф. Із цим асоціювалися частково проголошувані ще дисидентами та шістдесятниками вимоги свободи творчості, віросповідання/конфесії (легалізація Української Католицької Церкви, відновлення Української Автокефальної Православної Церкви) та загалом наполягання на правах і можливостях вільного вибору людини. З’явилися також вимоги щодо впровадження спочатку елементів ринкової економіки (хоча більшість населення та політичні еліти не мали чіткого уявлення, що це таке), а згодом і декомунізації» [3, с. 153].

Атмосфера мистецької свободи, утвердження національних цінностей сформувала світогляд молодого композитора. Поступово відходив у минуле затхлий дух комуністичної ідеології. Тож до особистого імпульсу вибору естрадної пісні як мейнстріму у цей період творчості В. Камінського варто додати, яку тематику у піснях він обирає, на що орієнтується. «У Львові відновили традицію шевченківських вечорів, і в розмовах все частіше звучали прізвища Чорновола і Калинців, поки що обережні роздуми про питоме значення греко-католицької церкви в нашій історії та все голосніші згадки про сталінські репресії і про ті 25% галицької інтелігенції, яких розчавила більшовицька машина» [5, с. 284].

Для самого В. Камінського знаковими стали зустрічі з однодумцями з Клубу творчої молоді, талановитими поетами, літераторами, співаками. Окрім згаданого поштовху ззовні, який вимусив молодого митця змінити сферу творчості, був ще й внутрішній імпульс, можливість і бажання спілкуватись з тими, кого нуртували близькі ідеї.

Однією з вельми важливих у творчій біографії В. Камінського осіб став Богдан Стельмах. Його поезія з потужним пісенним ритмом, яскрава, сповнена сильним національним чуттям, стала основою багатьох шлягерів Мирослава Скорика, Богдана Янівського, Володимира Івасюка, Ігора Білозора (*останній був учнем В. Камінського в класі*

композиції Львівської консерваторії). Віктор Камінський написав до його текстів чотири пісні, що увійшли у збірку, й «Історію», яку в 1989 році ще побоялись туди включити. Сам композитор наголошує: «Серед всіх моїх пісень, вважаю, мені вдалось у пісні „Історія" на вірші Богдана Стельмаха, яку виконував у програмі театру „Не журись" Віктор Морозов, передати експресію віковічної боротьби українців за звільнення від російського ярма, за незалежність. Недаремно ж її навіть вже наприкінці 1980-х років не захотіли друкувати у моїй збірці пісень „Від земної краси" у видавництві „Музична Україна", написали, що вона „не відповідає концепції збірки". Ось вам і приклад інформаційної війни» [4, с. 112].

Невипадково були обрані й інші поети, до яких звернувся у збірці В. Камінський. Дещо незвичним постає в ній текст Івана Франка «Зелений явір», що наче символізує серйозне ставлення композитора до естрадного жанру. Зрештою, це переконання щодо неможливості ділити музику на ранги, підтверджує він у власних словах: «Насправді цей жанр зовсім не легкий і вимагає не меншої творчої відповідальності і професійності композиторського письма, ніж симфонія чи опера. Це якщо трактувати кожен жанр з повною самовіддачею, не робити собі скидок на неосвічену, „не елітарну" аудиторію, якій можна підсунути будь-що і вона цього не помітить. Помітить і відчує, будьте впевнені. Тож я зрозумів, що через популярну пісню можна транслювати багато серйозних духовних меседжів, втілювати в такій „невибагливій" формі дуже глибокі смисли» [4, с. 111].

Співзвучною духовним ідеалам композитора у вираженні «серйозних духовних меседжів» та «глибоких смислів» стала поезія геніальної Ліни Костенко. Її вірш «Пелюстки старовинного романсу» був озвучений В. Камінським для збірки. Ця пісня виявилась «увертюрою» до його музики до вистави «Маруся Чурай», поставленої режисером Федором Стригуном на сцені Львівського академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької у 1989 році. Композитор зумів передати інтонаційну природу поезії Л. Костенко, про яку критик зауважив: «Не може не вражати легкість переливу наголосів у поєднанні різних стильових і змістових площин поетичного зображення, згармонійованого поліфонією звучання і семантичною місткістю та доцільністю найдрібнішої деталі» [2, с. 163].

Серед авторів інших текстів, які обрав В. Камінський у збірці, заслуговують на увагу ще два яскраво національні поети, вірші яких чи не найчастіше клались на музику багатьма композиторами, здебільшого львівськими: Микола Петренко і Ростислав Братунь. Камінського приваблювала в їх поезії не лише яскравість художніх образів та музикальність, але й чітка національна позиція.

Р. Братунь, який був у юності членом ОУН, пізніше попри позірне «замирення» з комуністичною владою, зробив дуже багато для підтримки української культури на шляху до Незалежності: і як головний редактор журналу «Жовтень» (згодом «Дзвін»), і як голова львівського відділення Спілки письменників України, і як активний діяч національного руху 1980-х років. М. Петренко, в'язень нацистських і сталінських концтаборів, поповнив лави літературних дисидентів ще у 1950-х роках.

Деякі з номерів збірки озвучують тексти популярних пісенних поетів або колег В. Камінського по Клубу творчої молоді, по інших осередках львівського культурного середовища. Це Вадим Крищенко і Віктор Герасимов, Роман Кудлик, Микола Романченко і Микола Олексюк. Але всі тексти – при розмаїтості особистостей їх авторів, їх художніх переконань і міри таланту – об'єднує музикальність поетичної інтонації, сердечність художнього висловлювання, звертання до питомих символів-кодів української ментальної традиції.

Звертаючись до характеристики самих пісень, логічно поділити їх на кілька тематичних груп, в яких композитор використовує різні жанрові моделі, обирає відповідні до поетичного першоджерела засоби музичної виразності. Хоча і сам автор, і видавці позначають всі твори збірки як «пісні», насправді у вміщених в ній зразках представлено ширший спектр різновидів камерно-вокальної творчості.

Щодо окремих з них можна застосувати дефініцію «солоспів», інші наближаються до дум або до бардівського монологу (обидва жанри вельми характерні для інтерпретації поетичних текстів Віктором Камінським), ще інші спираються на фольклорні першоджерела. Крім того, низка пісень прекрасно вписується у русло популярної пісні з типовими ритмічно-танцювальною основою, легкими до запам'ятовування мелодичними зворотами, куплетною структурою.

В результаті усі номери збірки можна поділити на умовні жанрово-тематичні групи:

Найчисленніша група охоплює пісні любовно-ліричного змісту, відповідно автор розвиває в них модель романсової наратії, що своїми коренями сягає ще доби сентименталізму початку XIX ст. і продовжується у пісенній ліриці практично всіх українських композиторів від М. Лисенка до А. Кос-Анатольського. Віктор Камінський трактує цю модель достатньо своєрідно, збагачуючи розвинену мелодичну лінію елементами декламаційності, виокремлюючи риторичні ефекти. До цієї групи відносяться «Пелюстки старовинного романсу» (сл. Л. Костенко); «Забута мелодія» (сл. Р. Братуня); «Не питай про любов» (сл. М. Петренка); «Листя дикого винограду» (сл. Р. Кудлика); «Задивилась моя Україна» (сл. Б. Стельмаха). Спеціально варто звернути увагу на останню пісню, в якій національно-патріотичний образ переосмислено в зворушливо особистісному втіленні «голосу серця», без показного зовнішнього пафосу.

Лірична домінанта в дещо іншому вимірі переважає також у піснях, що спираються на фольклорно-пісенну або баладну першооснову. До цієї групи можемо віднести пісні «Зелений явір» (сл. І. Франка); «Рідна мова» (сл. Б. Стельмаха); «Лелеки» (сл. М. Романченка); «На Верховині» (сл. М. Олексюка). В музичній мові переважають характерні для народних пісень ритмоінтонаційні звороти.

Найбільшого успіху серед усіх номерів збірки здобули типово естрадні пісні, побудовані на яскравих танцювально-ритмічних формулах: «Вишня» (сл. М. Петренка); «Скажи мені» (сл. В. Крищенка); «Калино, калино» (сл. Б. Стельмаха); «Танго нежданої любові» (сл. Р. Братуня); «Зачаровані слова» (сл. В. Герасимова). Вони природно поєднують стилістику, типову для західноєвропейської поп-музики (в її кращих взірцях «Абби» чи «Модерн Токінг»), з українськими танцювальними інтонаціями, притаманними весільним чи жартівливим пісням. Ці пісні користуються до сьогодні великою популярністю і нерідко звучать у радіо- і телепередачах, у виконанні відомих естрадних співаків Івана Поповича, Оксани Білозір, Оксани Мухи, Ореста Цимбали, в останні роки – і молодих співаків на конкурсах пісні, а також у широкому музичному побуті.

Окремо у збірці вирізняється «Плач Ярославни» на слова Б. Стельмаха, в якому композитор оригінально використав модель думного розспіву. Тут теж передбачається стильовий поворот у творчості композитора, важливий для майбутнього музичного супроводу вистав історичної тематики театру ім. М. Заньковецької, поставлених на світанку Незалежності Федором Стригуном: «Маруся Чурай» за Л. Костенко, «Павло Полуботок» К. Буревія, трилогія «Мазепа» Б. Лепкого.

Особливе місце у пісенному доробку В. Камінського того періоду займає «Історія» на вірші Б. Стельмаха. Побудована як балада, але не історичного фольклорного плану, а швидше як жанр мистецтва бардів, як поетично-музичний монолог, вона від початку була розрахована на виконавську манеру Віктора Морозова. Саме Морозов вперше виконав її у знаменитій програмі театру «Не журись» у 1989 р. на сцені Львівської філармонії, де вона стала одним із кульмінаційних пунктів. Композитор настільки відчував національну значимість цього лірико-драматичного монологу, що використав її ще раз – у музиці до «Марусі Чурай». На це звертає увагу О. Білас, зауважуючи «елементи естрадної пісенної стилістики в музиці до «Марусі Чурай». Вона не виступає тут «чужорідним тілом», радше навпаки, створює ще більш відчутний місток між епохами, а водночас сприяє демократичності музичного виразу, такій природній у загальній концепції вистави. В цих музичних коментарях композитор дозволяє собі на несподіваний драматургічний хід: автоцитату пісні «Історія», що мала для митця особливий прихований сенс» [1, с. 181].

Попри специфіку кожної із названих образно-тематичних і жанрових груп можна виділити і деякі спільні риси музичної мови збірки «Від земної краси», що виявляють характерні прикмети індивідуального стилю Віктора Камінського. Це ще раз підтверджує власне переконання автора, що естрадна музика не може розглядатись поважаючим себе митцем, як другорядне явище, несумірне по значенню з академічними жанрами. Навпаки, у демократичній пісенній сфері справжній музикант знайде можливість виразити себе з тією ж повнотою, що й у опері чи симфонії.

Першою з них є гнучка ритмічно вибаглива мелодична лінія, стисло узгоджена не лише з фонетикою поетичного тексту, тобто прагненням якомога природніше «вспіватись» у поезію, але й те, що

становить найбільшу перевагу кожного справжнього художнього твору: виявлення підтексту літературної першооснови. Високоерудований композитор, прекрасно ознайомлений як з бароковою теорією риторичних фігур[2], так і з романтичною стилістикою вокальної музики, з модерними візіями озвучення слова в ХХ ст., чутливо знаходить відповідні мелодичні ходи, щоби підкреслити приховану сутність того чи іншого поетичного слова чи звороту.

До особливостей мелодичної лінії пісень В. Камінського, що виходять за рамки загальноприйнятого діапазону популярних пісень, згадаємо, наприклад, часте, хоча і не зовсім типове для естрадної музики, звернення до широких (понад октаву) інтервалів для підсилення експресії. Тими ж міркуваннями обумовлено доволі постійне подолання метроритмічної регулярності, введення речитативно-декламаційних епізодів, які порушують звичний для цієї сфери повторюваний метроритмічний плин від початку до кінця (зневажливо атестований знавцями як «бум-цик-цик»).

Ще один перенесений з академічної царини у естрадну пісенність елемент художньої виразності – вишукана гармонічна колористика, достатньо нетипова для цього виду творчості. Як і розвинена мелодична лінія, винахідливо застосовані гармонічні прийоми служать підкресленню ліричної або драматичної експресії. При збереженні ясного тонально-гармонічного плану, без якого ніяк не може обійтись популярна пісня, В. Камінський знаходить можливість впровадити яскравий модуляційний зворот, альтерований акорд чи незвичне, модальне зіставлення для виявлення певного образно-смислового акценту.

---

[2] Про винахідливе і різноманітне використання риторичних фігур у духовній і кантатно-ораторійній творчості Віктора Камінського неодноразово писала авторка статті: Кияновська Л. Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму. *Українське музикознавство*, вип. 30. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2001. С. 156-169. Кияновська Л., Мельник Л. Кілька міркувань про індивідуальний стиль Віктора Камінського. *Музикознавчі студії: на пошану Митця.* Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Львів, 2013. Вип. 29. С. 6–20. Кияновська Л. Поза межами постмодернізму: маленький ювілейний есей про Віктора Камінського. *Українська музика*. Щоквартальник ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2013. Число 4 (10). С. 102–106.

До цього переліку варто додати і багату, нерідко звукозображальну фактуру супроводу, що може варіюватись від фортепіано до естрадного ансамблю, а навіть і камерного оркестру. Так сталось з популярною «Історією», яка цілком природно «вляглась» у інструментальний тембр бандури і була переосмислена як кобзарська дума у чудовому виконанні Олега Созанського, а згодом і перекладена для дуету «Бандурна розмова» О. Созанського – Тараса Лазуркевича у супроводі камерного оркестру.

Висновки. Віктору Камінському у кращих естрадних піснях вдалось щасливо уникнути банальності, вторинності музичної мови, не втрачаючи при тім її демократичної дохідливості. Саме тому, що він мислив категоріями «справжньої творчості», а не тільки «шоу-бізнесу», йому знадобилось для створення свого популярного стилю винахідливе поєднання національної пісенно-романсової мелодики з елементами джазу, рок- і поп-стилістики.

Про це найточніше висловився він сам в одному з інтерв'ю: «Це тільки так здається, що музика, яка за своєю комунікативною спрямованістю начебто повинна уникати експерименту і скерована на найширшу аудиторію, є менше вартісною і не вимагає від композитора серйозної професійної освіти і того мистецького самопосвячення і озаріння, яке в музичній психології називається „інсайтом". Насправді, я б сказав, все відбувається з точністю до навпаки: це за авангардовим експериментом можна приховати брак мелодичної інвенції, нездатність точно вибудувати/вирахувати драматургію розгортання музичної ідеї, невміння стисло і завершено вибудувати форму. Адже експеримент дозволяє дуже багато. Натомість у жанрах, що мають свій чіткий, навіть іноді жорсткий канон, який тяжіє над автором, перед ним постійно вимальовується небезпека, як перед тим, хто йде по вузькій кладці над прірвою: або він впаде направо і скотиться до повної банальності і вторинності – або впаде наліво, і його музика, може й буде досить новаторською, але ніяк не сприйметься аудиторією, зламає канон жанру» [1, с. 211].

Список використаних джерел і літератури

1. Білас О. І. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької). Рукопис. канд. дис. 17.00.03 – Музичне мистецтво. ЛНМА імені М. В. Лисенка, Львів, 2018. 125 с.
2. Брюховецький В. С. Ліна Костенко: Нарис творчості. Київ : Дніпро, 1990. 262 с.
3. Вишеславський Г. А. Contemporary art України – від андеграунду до мейнстріму. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. 312 с.
4. Дашак Б. З. Жанрово-стильові засади оркестрової творчості Віктора Камінського. Дис. доктора мист. 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). ЛНМА ім. М. В. Лисенка, Львів, 2024.
5. Кияновська Л. О. Син сторіччя Микола Колесса. Монографія. Львів: Вид-во НТШ, 2003. 284 с.
6. Кияновська Л. Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму. *Українське музикознавство.* Вип. 30. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2001. С. 156–169.
7. Кияновська Л., Мельник Л. Кілька міркувань про індивідуальний стиль Віктора Камінського. *Музикознавчі студії: на пошану Митця.* Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Львів, 2013. Вип. 29. С. 6–20.
8. Кияновська Л. Поза межами постмодернізму: маленький ювілейний есей про Віктора Камінського. *Українська музика*. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013, Число 4 (10). С. 102–106.
9. Кондратюк К., Качмар В. Новітня історія України (1945–2020 роки) : навч. посібник. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2020. 432 с.

УДК 78.071.1(477):82-12

Олександра Німилович,
доцент, доцент кафедри музично-теоретичних
дисциплін та інструментальної підготовки
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка, м. Дрогобич (Україна)
olnim@ukr.net
https://orcid.org/0000-0003-1795-9288

ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ НАТАЛІЇ БОЄВОЇ «ІВАН ФРАНКО. ТРИ ВІРШІ»: АСПЕКТИ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОЇ ЦІЛІСНОСТІ

Стаття присвячена розкриттю мистецького доробку знаної сучасної української композиторки Наталії Боєвої (Запоріжжя) у царині камерно-вокальної музики. Серед композицій Н. Боєвої у цьому жанрі окремі вокально-інструментальні мініатюри, а також і вокальні цикли як на вірші відомих українських поетів, так і на власні поетичні рядки. Значна увага надається розкриттю певних аспектів музично-драматургічної цілісності у вокальному циклі Н. Боєвої «Іван Франко. Три вірші», який написаний для сопрано і фортепіано й містить три солоспіви: «Червона калина», «Веснянки» і «Христос і хрест». Особливість циклу постає в тісному синтезі слова й музики, у виведенні народних світоглядних основ та релігійних норм, у втіленні індивідуальних стилістичних рис композиторки. Цикл Н. Боєвої на вірші І. Франка складає значний внесок до скарбниці української музичної культури і музичної франкіани зокрема.

Ключові слова: *Наталія Боєва, Іван Франко, солоспів, вокальний цикл, вокальна лінія, фортепіанний супровід, музично-драматургічна цілісність.*

Oleksandra Nimylovych,
Associate Professor of the Department of Music-Theoretical Disciplines and Instrumental Training of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych (Ukraine)
olnim@ukr.net
https://orcid.org/0000-0003-1795-9288

NATALIIA BOIEVA'S VOCAL CYCLE "IVAN FRANKO. THREE POEMS': ASPECTS OF MUSICAL AND DRAMATIC INTEGRITY

The article is devoted to the disclosure of the artistic achievements of the well-known modern Ukrainian composer Nataliia Boieva (Zaporizhzhya) in the field of chamber and vocal music. Among N. Boieva's compositions in this genre are separate vocal-instrumental miniatures, as well as vocal cycles based on poems by famous Ukrainian poets and her own poetic lines. Considerable attention is paid to the disclosure of certain aspects of musical and dramaturgical integrity in N. Boieva's vocal cycle "Ivan Franko. Three Poems". The cycle is written for soprano and piano and contains three solo songs: "Red Kalina", "Vesnianki" and "Christ and the Cross". The peculiarity of the cycle lies in the close synthesis of words and music, in the derivation of folk worldview foundations and religious norms, and in the embodiment of the composer's individual stylistic features. N. Boieva's cycle on poems by I. Franko makes a significant contribution to the treasury of Ukrainian musical culture and musical Frankiana in particular.

Keywords: *Nataliia Boieva; Ivan Franko; solo singing; vocal cycle; vocal line; piano accompaniment; musical and dramaturgical integrity.*

Постановка проблеми. Важливою особливістю творчості сучасних українських композиторів, попри збереження національних традицій, стало оновлення образної, змістової й жанрово-стильової палітри, збагачення унікальними ознаками скарбниці української музичної культури.

До когорти славетних особистостей останнього двадцятиліття XX і початку XXI ст. належить українська композиторка і педагогиня Наталія Боєва із Запоріжжя, цього терену України, який сьогодні так потерпає у ході повномасштабної російсько-української

війни. Попри велику популярність симфонічної, вокальної та інструментальної камерної музики, концертів для солюючих інструментів і симфонічного оркестру, музики до театральних вистав і мюзиклів Н. Боєвої, у мистецькому доробку композиторки вагоме місце посідають фортепіанні і камерно-вокальні твори.

Аналіз досліджень. Довідкові видання, як от Українська музична енциклопедія, Енциклопедія сучасної України, довідники І. Соневицького, А. Мухи, статті Т. Мартинюк, а також самої композиторки у біобібліографічному покажчику «Серце, віддане музиці», опублікованому у 2011 році до 60-річного ювілею мисткині [15], містять інформацію біографічного характеру. Ці публікації фрагментарно розкривають походження, періоди навчання, становлення, професійної зрілості й мистецької праці Н. Боєвої. Творчість композиторки, зокрема симфонічна і театральна, стала предметом дослідження у дисертаціях Т. Мартинюк [11] і Є. Кеменчеджи [7], публікаціях І. Комарової [8], а також численних відгуках та рецензіях на виконання її творів у концертних програмах.

Мета статті полягає у розкритті мистецького доробку знаної сучасної української композиторки Наталії Боєвої (Запоріжжя) у царині камерно-вокальної музики, зокрема аспектів музично-драматургічної цілісності у вокальному циклі «Іван Франко. Три вірші».

Виклад основного матеріалу. Народилася Наталія Боєва 14 червня 1951 року в Донецьку. В трирічному віці переїхала з батьками до Запоріжжя. Там закінчила теоретичне відділення Державного музичного училища, що зараз носить ім'я Платона Майбороди, де й зробила свої перші творчі спроби у сфері композиції, пишучи чимало фуг у процесі вивчення навчальної дисципліни «Поліфонія». Коли Н. Боєва навчалася на четвертому курсі, з великою концертною програмою завітали до рідного навчального закладу колишні випускники-піаністи, на той час вже студенти Київської консерваторії, серед яких був і Михайло Дідик. Саме він, почувши, що Наталія Боєва компонує, порадив поїхати на прослуховування до Києва. І вже 15 травня 1972 року майбутню композиторку на кафедрі композиції слухали видатні майстри – А. Я. Штогаренко, Л. М. Колодуб і М. В. Дремлюга. За спогадами Н. Боєвої, Л. М. Колодуб зауважив: «У Вас є внутрішній розвиток. Думаю, Ви можете спробувати

вступати на композиторський факультет». Тож, як стверджує мисткиня, до навчання в консерваторії вона активно займалася самоосвітою в галузі композиції, вчилася на творах Б. Бартока, Д. Шостаковича, М. Скорика, слухаючи багато музики в записах на платівках. На час вступних іспитів до консерваторії було чимало охочих вступити на навчання – 36 абітурієнтів, з яких прийняли тільки чотирьох: Ірину Дурнєву (Кириліну), Юрія Шевченка, Тараса Мельника і Наталію Боєву. Тож професійне зростання Наталії Боєвої продовжилося на композиторському факультеті Київської державної консерваторії (1972–1977) у класі композиції видатного композитора, народного артиста України Андрія Штогаренка (1902–1992). Заняття у А. Штогаренка вирізнялися особливою творчою аурою, щирістю, доброзичливістю, справедливою критикою, аналізом опусів вихованців, вмінням педагога відчувати і виховувати індивідуальність кожного студента.



У класі професора Андрія Штогаренка.
Стоять (зліва направо): Юрій Шевченко, Наталія Боєва,
Тетяна Шипуліна, Хорхе Лопес Марін, проф. Андрій Штогаренко.
Сидять: Зоан Ньо, Костянтин Віленський.

Навчаючись на другому курсі консерваторії, Н. Боєва написала «Варіації» для фортепіано на тему улюбленої української народної пісні А. Штогаренка «Не співайте, півні». Також мисткиня цікаво згадує і свою останню зустріч з педагогом, в якій прозвучала одна з вагомих творчих порад для неї: «Остання зустріч з Вчителем відбулася в Будинку творчості композиторів „Ворзель". Я грала свою першу в житті пісню, яку написала на слова П. Ребра „Мати". Почула похвалу і до болі рідну фразу, яку чула від нього мільйони разів за роки навчання: „Ти, Наталко, на вірному шляху. Шукай свій носик у фольклорі!"» [8, с. 18–19].

Професор А. Штогаренко все життя самовіддано займався вихованням нових творців музики. Чимало років він стояв на чолі кафедри композиції Київської державної консерваторії імені П. Чайковського, а також 15 років займав посаду ректора вузу. У його класі композиції навчалися такі відомі сьогодні музиканти і композитори, як К. Віленський, Ю. Іщенко, О. Костін, Е. Мілка, В. Подвала, І. Поклад, М. Степаненко, В. Тилик, В. Філіпенко, Н. Боєва, Нгуен Дик Тоан (В'єтнам) та багато інших [1, с. 18–19].

Молода мисткиня навчалася також і в інших знаменитих викладачів: Миколи Дремлюги, Віталія Кирейка, Мирослава Скорика, Гліба Таранова, Юрія Іщенка. Дипломною роботою стала «Поема» для симфонічного оркестру. У час навчання Н. Боєва заприязнилася з композитором Іваном Карабицем, який, як аспірант, керував Клубом молодих композиторів і музикологів, де студентська молодь ділилася своїми творчими захопленнями, з натхненням обговорювали проблеми сучасного мистецтва.

Від 1977 року композиторка проживає у Запоріжжі, працюючи в Запорізькій обласній філармонії у 1977–1992 як музичний редактор і художній керівник. Від 1992 розпочала свою педагогічну працю як викладач-методист вищої категорії, читаючи музично-теоретичні дисципліни та композицію в різних музичних школах Запоріжжя (ДМШ № 3, ДМШ № 6, 1992–1995), згодом – у Запорізькому музичному училищі ім. П. Майбороди. На початку 2000-х років композиторка співпрацювала з театрами міста, а від 2006 року працює на посаді керівника музичної частини Запорізького музично-драматичного театру імені В. Г. Магара, що й стало спонукою до створення музики до театральних вистав.



Наталія Боєва

Займаючись плідною творчою діяльністю, працюючи на педагогічній ниві, Наталія Боєва у 2002 році стала головою Запорізької обласної організації композиторів, а від 2012 року очолила створений Запорізький обласний осередок НСКУ. Від перших днів створення нового спілчанського ядра його голова спрямувала свою працю на згуртування членів та популяризацію їхньої творчості, організовуючи різноманітні концертні й фестивальні програми, світові прем'єри творів, авторські концерти всіх членів осередку (Миколи Попова, Ганни Хазової, Дмитра Савенка, Вадима Симонова, Валерія Колядюка, Ольги Попової-Березняк, Наталії Боєвої). Осередок запрошує до співпраці композиторів України (Ю. Шевченка, Ю. Кота), діаспори (В. Медвідь) задля тісної співпраці й обміну професійним досвідом різних композиторських шкіл України. Діяльність композиторів Запоріжжя під керівництвом Н. Боєвої основана на розвитку національної культури та залученні до цього процесу широкого кола шанувальників і стала невід'ємною та важливою сторінкою культурної скарбниці України. Композиції Н. Боєвої часто звучать у програмах різноманітних всеукраїнських і міжнародних музичних фестивалів: «Київ – Музик – Фест» (щорічно) [18], «Donbas Modern Music Art – 2013», «За єдину європейську Україну» та ін.

У фортепіанному творчому доробку Н. Боєвої – Соната-балада, Поліфонічний зошит, Дитячий альбом, Сонатина та ін. п'єси, серед камерно-вокальних композицій – вокальні цикли, низка романсів і балад.

Проте Н. Боєва не тільки творить у цих улюблених жанрах, а й написала чимало симфонічних творів, серед яких поема «Урочистий спів» (1995), фантазія «Вічне життя» (1996), триптих «Судна ніч» (1996), Святкова увертюра (1998), Пасакалія (1998) [15, с. 8].

Як зазначає композиторка, спрямування її творчості до музики для симфонічного оркестру була підсилена творчою співпрацею з відомим диригентом Вячеславом Редею і симфонічним оркестром Запорізької філармонії, яким він керує [15, с. 12–13]. Музикознавиця Т. Мартинюк зауважила, що Н. Боєву «вважають композитором симфонічної обдарованості, симфонічного мислення, майстром оркестрової партитури, монументалістом» [11, с. 129].

Камерно-інструментальна музика у творчості Н. Боєвої займає чільне місце, особливо твори для камерного оркестру (Пастораль для флейти та камерного оркестру (1993) та камерно-інструментального ансамблю (Соната для кларнету та фортепіано (1981) [12, с. 233].

Жанр інструментального концерту також рясно представлений у творчості Н. Боєвої, адже від 1980-90-х рр. композиторка створила Концерт для фортепіано з оркестром «Бабин Яр» (1982), Концерт для скрипки з оркестром № 1 «Пам'яті друга» (1991), Концерт для віолончелі з оркестром [15, с. 8–11]. У 2021 році Н. Боєва створила Фантазію для фортепіано і симфонічного оркестру, а її прем'єра світового масштабу відбулася на фестивалі Київ Музик Фест – 2023 [18, с. 13]. Від 2000 року композиторка написала Концерт рапсодію для альта, голосу та оркестру (2001), Елегію для альта та камерного оркестру (2002), Камерну сюїту (2005), Концерт для флейти, флейти піколо і фортепіано, Концерт для фортепіано з оркестром № 2 (2012), Концерт для скрипки з оркестром № 2 (2021).

У творчому доробку композиторки в ці роки з'явилися нові твори, цикли у камерно-вокальній сфері на вірші І. Франка, Т. Шевченка, Ф. Гарсія Лорки та ін. [12, с. 233]. Серед об'ємних вокально-симфонічних творів, написаних для голосу з оркестром, – думка «Бандуристе, орле сизий!», а також балади на слова І. Малковича, Т. Шевченка, Е. Межелайтиса, масштабна вокально-симфонічна картина «Бондарівна» [9, с. 16], три романси на вірші В. Шекспіра для баритона та камерного оркестру, сюїта «Лігейя» [15, с. 8-11].

Основними рисами творчості Н. Боєвої, на думку дослідниці Т. Мартинюк, постає те, що мисткиня є «композитором сучасної індивідуальної манери висловлювання при збереженні традиції класичної тональної музики» [11, с. 130], у творах композиторки переважає «глибинний лірико-драматичний погляд на світ, актуалізовані

ідеї Батьківщини, фольклорної спадщини як культурно-філософського досвіду людства» [11, с. 130].

Багатогранна творча діяльність Наталії Боєвої вирізнена різноманітними державними нагородами: заслужена діячка мистецтв України (1996), лауреатка премії обласного Фонду культури ім. І. Паторжинського (1994), лауреатка Другого всеукраїнського фестивалю академічних театрів «Данапріс» у номінації «Краще музичне вирішення» вистави за п'єсою К. Карпенка «Мамай» (2008, Запоріжжя), лауреатка Х Ювілейного конкурсу «Господиня свого краю» в номінації «Жінка – працівник культури та мистецтва» (2011), двічі лауреатка премії облдержадміністрації «За досягнення в розвитку музичного мистецтва Запорізького краю» (2001, 2016). За віддану працю на ниві музичної творчості мисткиня в 2008 році була відзначена Почесною грамотою Національної Спілки композиторів України «За вагомий внесок у діяльність НСКУ», в 2011 році отримала орден «За заслуги перед Запорізьким краєм» ІІІ ступеня [7, с. 124].

У 2019 році Указом Президента України № 946/2019 «Про призначення державних стипендій видатним діячам культури і мистецтва» Наталії Боєвій було присуджено дворічну стипендію як видатній представниці музичної культури України [6]. Життєтворчість композиторки стала канвою для створення двох документальних фільмів – «Люди та долі», «Двоє в місті».

Камерно-вокальний спосіб мислення, жанрова організація музичного матеріалу має вагоме значення у творчості Наталії Боєвої. Дотримуючись класичного трактування вокально-інструментальної мініатюри і органічної єдності таких мініатюр в циклічному і цілісному за композиційно-драматургічними ознаками ряді, в доробку Н. Боєвої знаходимо чимало новаторських поетично-музичних принципів. Серед творів композиторки окремі вокально-інструментальні мініатюри, а також і вокальні цикли як на вірші відомих українських поетів, так і на власні поетичні рядки. Застосовуючи тексти Тараса Шевченка, Івана Франка, Петра Ребра, Тетяни Нещерет, Бориса Олійника, Григорія Лютого, Миколи Нагнибіди, композиторка вибудовує оригінальні діалоги вокальної та інструментальної ліній.

Цікаво, що у 1993 році в Запоріжжі вийшла друком збірочка *«Веселі пісні для дітей»* Н. Боєвої [2], до якої ввійшли п'ять вокаль-

них мініатюр. Вони написані з помітним нахилом до національного дитячого фольклору. Виконавські завдання композицій скеровані проти форсування звуку, дозволяють вільно застосовуватися у виконанні дітей у час формування голосового апарату і дихання, зважаючи на вікові можливості молоді. Відповідно невеликий діапазон пісень, цікавий поетичний текст відповідають завданням вокального виховання дітей молодшого і середнього шкільного віку.

2021 року в Запоріжжі у видавництві «Дике Поле» вийшов друком новий збірник *«Наталія Боєва. Вибрані вокальні твори та пісні»* [4]. До нього увійшли композиції, написані в різні роки, серед яких чимало вокальної лірики, пісень про кохання. Чимало з них написані на слова поетеси, актриси, театрознавиці, заслуженої артистки України, членкині Національної спілки письменників України Тетяни Нещерет (1931–2007), яка працювала на різних сценах України в драматичних театрах: Кам'янець-Подільському, Луганську, Артемівську (сьогодні розбитому й окупованому Бахмуті), Луганську, Полтаві, від 1962 до 1965 року в Дрогобицькому драматичному театрі. Від 1965 року Т. Нещерет працювала в Запорізькому музично-драматичному театрі й співпрацювала з Н. Боєвою як авторка текстів до її музичних творів.

У 2020 році в Запоріжжі побачив світ нотний збірник *«Наталія Боєва. Вокальні твори для голосу і фортепіано»* [3], до якого ввійшли окремі солоспіви та кілька вокальних циклів, як-от «Тарас Шевченко. Два вірші», що складається з творів «Бандуристе, орле сизий» і «Думка» для баритона в супроводі фортепіано.

Наступний вокальний цикл Н. Боєвої *«Іван Франко. Три вірші»* написаний для сопрано і фортепіано й містить три солоспіви: *«Червона калина», «Веснянки»* і *«Христос і хрест»*. Перший солоспів з циклу написаний на основі відомого вірша І. Франка «Червона калино, чого в лузі гнешся?», який увійшов до збірки «Зів'яле листя» і побудований як діалог червоної калини (як уособлення дівочості) з дубом (як уособлення молодого парубка), який своєю тінню закриває кущ калини, не даючи розвиватися і тягнутись до сонця. Лірична поезія із відтворенням життєлюбства, переживань, нелегкої долі несе в собі мелодизм, який відчули відомі українські композитори, поклавши її на музику. Відомими стали солоспіви з музикою Богдана-Юрія Янівського, Людмили Левітової і Наталії Боєвої.



Обкладинка видання циклу

Наталія Боєва розпочинає солоспів коротким чотиритактовим вступом, в якому звучать тріольні мотиви, на них згодом і побудований супровідний матеріал інструментальної партії. Композиторка використовує наскрізність у розвитку музичного тексту то знімаючи повтори поетичного тексту, як це є в оригіналі (друга строфа), то залишаючи їх без змін для формування довершеної форми. Запитальні фрази авторка вибудовує у висхідному русі з застосуванням мелізматики (морденти) до вершини фрази і різким спадом на інтервал квінти чи сексти в сюжетній лінії калини (дівчини), а також речитативними повторами в тріольному русі на одному звуці, передаючи розмовні інтонації у запитаннях дуба (парубка). Між частинами твору композиторка вводить невеликі інструментальні перегри (2–3 такти). Кульмінаційні вершини поетичного й музичного тексту підтримуються схвильованим тріольним і квартольним фігураційним викладом фортепіанної партії, а завершальна частина солоспіву подана в жанрі вокалізу з розвиненою вокальною лінією.

Композиція *«Веснянки»* створена на основі вірша Івана Франка «Дивувалася зима: чом це тануть сніги», який описує чарівну пору весняного пробудження природи, коли зима не може впоратися й побороти тендітного весняного цвіту, де провідною темою поезії

стає думка про постійну змінність у житті, коли на противагу всьому віджилому наступають нові просвітлені часи. На основі цього тексту також написаний твір композитором і бандуристом Святославом Силенком [5].

Солоспів Н. Боєвої у доволі швидкому темпі (Allegro) розпочинається вступним тактом відривистими співзвуччями в притишеній динаміці, які сприймаються неначе крапельки, що стікають з тануних льодів. Вокальна партія характерна паузами на останніх долях чотиридольного такту, що додає схвильованості, невпевненості образу Зими, яка відходить. Цей настрій підсилюється й у фортепіанному викладі, адже постійно звучить тремоло в партії правої руки. Цей епізод завершується феєричним глісандо від середнього до високого регістру фортепіано, який стає яскравим переходом до наступного розділу, коли поетичний текст передає здивування героїні: «Дивувалась зима: як се скріпла земля / Наливаєсь теплом, оживає щодня? / Дивувалась зима, як посміли над сніг / Проклюнутись квітки запахущі дрібні» [16, с. 25–26].

Мелодична лінія набуває речитативних ознак, а супровідна змінюється з фігураційних переливів з руки в руку на відривисті октавно-акордові послідовності. Композиторка для підсилення здивування вводить у текстову частину повторюване запитальне слово: «Як? Як?» і у вокальній лінії завершує його октавним низхідним глісандо на великій гучності.

Наступний розділ відтворює картину останніх намагань Зими призупинити розвиток природи, захолодити вітрами, замести снігами все довкруг… Знову з'являються короткі репліки в мелодичній канві, проте паузи з останньої долі такту переміщаються на перші. У фортепіанній партії звучать застиглі альтеровані співзвуччя, які на всенаростаючій гучності приводять розвиток до кульмінаційного сплеску. Реприза повертає до початкового темпу і характеру, проте через чотири такти він змінюється й у вокальній партії звучить тема, схожа до народних веснянкових мотивів, що власне й символізує перемогу весни й тепла над мороком і холодом. Токатна інструментальна кода з поодинокими гучними репліками «Нема!», що передають відчуття радості від того, що в Зими вже немає сил побороти квітучу природу, завершує композицію.



Іван Франко

«Христос і хрест» – завершальний солоспів цього триптиху. Вірш написаний Іваном Франком у 1880 році, а вперше був опублікований в журналі «Світ» (№ 7) у 1881 році. Поет глибинно розумів жертву Ісуса Христа, і ця поезія окреслює його всебічну духовність. Тут постає саможертовний образ Христа, Франко зображає старе розп'яття на хресті, з якого у м'яку траву й запашні квіти впала фігура Христа. Як наголошує дослідниця І. Кульчицька-Жигайло: «Маємо тут дуже цікаву авторську інтерпретацію сюжету покладення Христа до гробу. Відчуваємо ніжну любов, з якою описано Христа: високі трави м'яко приймають Його у свої обійми, подорожники й фіалки звились, мов вінець любові, у Нього на голові. Та «спати Йому там не дали і […] з-поміж цвітів знову угору підняли», прив'язавши фігуру соломою до хреста. Ідея цієї поезії двояка. Здавалося б, «реставрація» придорожнього хреста як вияв народної побожності є цілком виправданою. Традиція ставити хрест при шляху відома ще з X ст. Такий хрест виконував вказівну функцію: узимку він був єдиним орієнтиром, із допомогою якого можна було знайти дорогу. Однак І. Франко вкладає в цю символіку, радше, політичний і національний зміст. Ісус Христос постає в поета як уособлення волі…» [10, с. 145]:

Словом, як з хреста старого
Сходить між людей Христос,
І як, ставши чоловіком,
Ближчий, вищий нам стає,
І святим приміром своїм
Нас до вольності веде [17, с. 64]

Композиторка Наталія Боєва, фундаментально вникаючи в образ Христа і Франкову поезію, створила чудовий зразок релігійно-філософського вокального твору. Відібравши перші сім строф вірша та останню (одинадцяту), Н. Боєва розпочинає композицію чотиритактовим лаконічним інструментальним вступом, який несе суто гармонічну функцію, а вся увага надається змісту поезії і чудовій спокійній кантиленній темі солоспіву, яка в своїй основі ґрунтується на застосуванні мелізму групето, який оспівує основний тональний звук (h-moll), на висхідних і низхідних квартових ходах та поступеневому русі. Від п'ятої строфи авторка вводить незначні зміни в мелодичний матеріал, який сприймається як кульмінаційний сплеск усього солоспіву. В наступному епізоді після тремолюючої напруженої кульмінаційної фортепіанної перегри з'являються речитативні вкраплення (Силуються понад людськість / Будь-що-будь піднять Христа / І хоч брехні перевеслом / Прив'язати до хреста) і приводять розвиток до невеликої коди, в якій спочатку партія фортепіано проводить початковий фрагмент теми солоспіву, а далі вона з'являється у вокальній партії з повторюваними рядками першої строфи (А на нім Христос розп'ятий / Висів тож від давніх літ) і звучить на тлі витриманого басу в найнижчому регістрі фортепіано в партії лівої руки та тремольованих акордів у правій руці на всезатихаючій динаміці, створюючи молитовну атмосферу в завершенні твору.

Солоспіви у вільному доступі сьогодні можна послухати на платформі Youtube в натхненному виконанні народної артистки України Інни Гапон [13] та заслуженої артистки України Валерії Туліс [14] у супроводі Академічного симфонічного оркестру під керівництвом народного артиста України В'ячеслава Реді.

Висновки. Вокальний цикл Н. Боєвої «Іван Франко. Три вірші» написаний для сопрано і фортепіано й містить три солоспіви: «Червона калина», «Веснянки» і «Христос і хрест». Тут композиторка застосовує імітації звуку бандури у фортепіанному викладі. Хвилеподібна вокальна партія у поєднанні з речитативними елементами, з думними і веснянковими мотивами, звучить на тлі майстерної підтримуючої лінії фортепіано, а інструментальні перегри стають фактурно насиченими, розгортаючись динамізуються, сягаючи крайніх

регістрів фортепіано, творять кульмінаційні сплески вокальних творів.

Особливість циклу Н. Боєвої «Іван Франко. Три вірші» постає у тісному синтезі слова й музики, у виведенні народних світоглядних основ та релігійних норм, у втіленні індивідуальних стилістичних рис, ладової розмаїтості, ритмічної варіантності, застосуванні лірики й епосу, а також орнаментики у творенні мелодики, притаманних для українського народного пісенно-інструментального мистецтва та літургійної традиції. У циклі присутня цікава гра світла й тіні, значна кількість звукових образів, гармонічна вишуканість і дисонантні нашарування. Цикл складає значний внесок до скарбниці української музичної культури й музичної франкіани зокрема.

Список використаних джерел і літератури

1. Андрій Штогаренко: талант чути народне. URL: https://www.dnipro.libr.dp.ua/Andriy_Shtogarenko (дата звернення: 11.10.2023).
2. Боєва Н. Веселі пісні для дітей. Запоріжжя, 1993. 18 с.
3. Боєва Н. Вокальні твори для голосу і фортепіано. Запоріжжя, 2020. 64 с.
4. Боєва Н. Вибрані вокальні твори та пісні. Запоріжжя: Дике Поле, 2021.
5. Дивувалась зима, чом се тануть сніги. Сл. І. Франка, муз. С. Силенка. URL: https://www.pisni.org.ua/songs/929282.html (дата звернення: 11.10.2023).
6. Запорізьку композиторку Наталію Боєву відзначено державною стипендією. URL: https://www.zoda.gov.ua/news/48449/zaporizku-kompozitorku-nataliju-bojevu-vidznacheno-derzhavnoju-stipendijeju.html (дата звернення: 11.10.2023).
7. Кеменчеджи Є. Музичне мистецтво Запоріжжя другої половини XX – початку XXI ст.: композиторський та виконавський аспекти. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». Харківська державна академія культури, Харків, 2023. 236 с.
8. Комарова І. Творчий портрет Наталії Боєвої. *Серце, віддане музиці. До 60-річчя композитора Н. І. Боєвої*: Біобібліографічний покажчик. Запоріжжя: АА Тандем, 2011. С. 17–25.

9. Конькова Г. В. Боєва Наталія Іванівна. *Енциклопедія Сучасної України*: енциклопедія [електронна версія] / ред.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2004. Т. 3. URL: https://esu.com.ua/article-35992 (дата звернення: 11.10.2023).
10. Кульчицька-Жигайло І. Поетична Христологія Івана Франка. *Парадигма*. 2008. Вип. 3. С. 144-151. URL: https://www.inst-ukr.lviv.ua/files/paradygma/144-151-kzhi.pdf (дата звернення: 11.10.2023).
11. Мартинюк Т. Історико-теоретичні аспекти взаємовідношень географічного і соціокультурного чинників у явищі регіональної музичної культури (на прикладі Північного Приазов'я XIX–XX століть) : дис…. д-ра мистецтвознавства: 17.00.01. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 512 с.
12. Муха А. Боєва Наталія Іванівна. *Українська музична енциклопедія*. Київ: Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. Т. 1. С. 233.
13. Наталія Боєва – Іван Франко. Христос і Хрест. URL: https://www.youtube.com/watch?v=BGHo7jbTGsQ (дата звернення: 11.10.2023).
14. Наталія Боєва – Іван Франко. Червона калина. Христос і Хрест. URL: https://www.youtube.com/watch?v=RO2ZojUQks4 https://www.youtube.com/watch?v=_SLoGp-UHgw (дата звернення: 11.10.2023).
15. Серце, віддане музиці. До 60-річчя композитора Н. І. Боєвої: Біобібліографічний покажчик. Запоріжжя: АА Тандем, 2011. 32 с.
16. Франко І. Дивувалась зима. *Франко І. Я. Зібрання творів у 50-и томах*. К.: Наукова думка, 1976. Т. 1. С. 25–26.
17. Франко І. Христос і хрест. *Франко І. Я. Зібрання творів у 50-и томах*. К.: Наукова думка, 1976. Т. 1. С. 63–65.
18. XXXIV Міжнародний фестиваль Київ Музик Фест 2023 (30 вересня – 8 жовтня): буклет. К., 2023. 44 с. URL: https://composersukraine.org/fileadmin/files/Buklet_2023Ost.pdf (дата звернення: 11.10.2023).

УДК 78.071.1(477):78.072.1(47)

Наталія Ревакович,
кандидат мистецтвознавства,
доктор філософії (Ph.D.),
викладач фортепіанного відділу об'єднання
державних музичних шкіл № 1 у Варшаві,
м. Варшава (Польща)
rewakowicz@wp.pl

СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ ТВОРЧОСТІ ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА І ГЕНРИКА МИКОЛАЯ ГУРЕЦЬКОГО НА ПРИКЛАДІ ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛІВ «П'ЯТЬ ПІСЕНЬ НА СЛОВА ІВАНА ФРАНКА» ТА «ТРИ ПІСНІ»

У статті здійснено аналіз стильових особливостей творчості Валентина Сильвестрова та Генрика Миколая Гурецького на прикладі вокальних циклів «П'ять пісень на слова Івана Франка» та «Три пісні» тв. 3. Актуалізовано проблему осмислення еволюції індивідуального композиторського стилю в контексті камерно-вокального жанру другої половини XX століття. Виявлено характерні риси музичної мови обох митців, простежено трансформацію їхнього стилю від атональних і експресивно насичених композицій до тонально орієнтованих, ліричних творів камерного спрямування. Окреслено специфіку інтерпретаційних підходів до виконання зазначених вокальних циклів та узагальнено принципи роботи виконавця над музично-поетичним текстом.

Результати дослідження підтверджено аналітичними спостереженнями й узагальненнями, сформованими на основі власного виконавського досвіду автора, що посилило практичну цінність роботи для сучасного навчально-виконавського процесу.

Ключові слова: *Валентин Сильвестров, Генрик Миколай Гурецький, творчість, вокальний цикл, поезія, інтерпретація.*

Natalia Rewakowicz,
Candidate of Art History,
Doctor of Philosophy (Ph.D.),
Piano Department Lecturer
at the Association of State
Music Schools No. 1 in Warsaw,
Warsaw (Poland)
rewakowicz@wp.pl

STYLISTIC ASPECTS OF THE WORKS BY VALENTIN SYLVESTROV AND HENRYK MIKOLAJ GURECKI ON THE EXAMPLE OF THE VOCAL CYCLES "FIVE SONGS TO WORDS BY IVAN FRANKO" AND "THREE SONGS"

The article analyzes the stylistic features of the works by Valentin Silvestrov and Henryk Mikołaj Górecki using the example of the vocal cycles Five Songs to Words by Ivan Franko and Three Songs, Op. 3. The problem of understanding the evolution of individual compositional style in the context of the chamber-vocal genre of the second half of the 20th century is actualized. The characteristic features of the musical language of both artists are revealed, and the transformation of their style from atonal and expressively saturated compositions to tonally oriented, lyrical chamber works is traced. The specifics of interpretative approaches to the performance of these vocal cycles are outlined and the principles of the performer's work on the musical-poetic text are summarized.

The results of the study are confirmed by analytical observations and generalizations based on the author's own performing experience, which enhances the practical value of the work for the modern teaching and performing process.

Keywords*: Valentyn Sylvestrov, Henryk Mikolaj Górecki, creativity, vocal cycle, poetry, interpretation.*

Постановка проблеми. У сучасному музикознавстві особливої актуальності набуває осмислення стильової еволюції композиторів другої половини XX століття та специфіки інтерпретації їхньої камерно-вокальної спадщини. Творчість Валентина Сильвестрова та Генрика Миколая Гурецького репрезентує показові моделі трансформації індивідуального стилю: від авангардних, атональних і експресивно насичених композицій до зосереджених, тонально орієнтованих, ліричних творів камерного спрямування. У цьому контексті особливої уваги потребує аналіз їхніх вокальних циклів як концентрованого вияву стильових та естетичних засад митців.

Метою статті є виявлення стильових особливостей творчості Валентина Сильвестрова та Генрика Миколая Гурецького на прикладі вокальних циклів «П'ять пісень на слова Івана Франка» та «Три пісні» тв. 3, а також окреслення інтерпретаційних підходів до їх виконання. У статті здійснена спроба аналізу еволюцій індивідуальних стилів композиторів з метою виявлення характерних рис їхньої музичної мови та визначення специфіки виконавської роботи над зазначеними творами.

Виклад основного матеріалу. Валентин Сильвестров є винятковою постаттю української сучасної музичної культури. Сьогодні він один із найбільш упізнаваних українських композиторів на міжнародній сцені; його твори виконують провідні колективи та видатні солісти, а записи виходять у престижних фонографічних видавництвах.

Творчість Сильвестрова демонструє поступову еволюцію стилю: від атональних, динамічно насичених композицій до споглядальних, тональних, ліричних творів камерного плану. Початок цього шляху припадає на 1960-ті роки – період відносної лібералізації після сталінських репресій і контролю кожної сфери суспільного життя. У музиці це був час впливу авангарду на молоде покоління композиторів та надходження інформації про музичні процеси за «залізною завісою».

В. Сильвестров, Л. Грабовський, В. Годзяцький та В. Губа вивчали додекафонію, зустрічаючись у невеликих колах і потай створюючи різні додекафонічні композиції. Усіх їх об'єднувало прагнення створити нову музику як своєрідний протест проти банальних і нав'язаних зверху ідеологічних стандартів [4].

Така позиція була зумовлена переслідуванням молодих мистців з боку представників офіційної влади. В. Сильвестров зазнав його вже в період, коли писав дипломну роботу в Київській консерваторії. У 1963 р. його Симфонію під номером 1 (вперше виконану аж у 1976 р.) не допустили до захисту як дипломну роботу. У ній було занадто багато впливів І. Стравинського, А. Шенберґа, додекафонії, атональності й політональності. Написана роком пізніше «Класична увертюра» відповідала вимогам комісії, і в 1964 р. композитор закінчив консерваторію. Цей твір засвідчив талант композитора і його майстерне володіння оркестром, незважаючи на нав'язану класичну манеру [3].

Перші композиції В. Сильвестрова – «Quartetto piccolo» для струнного квартету (1961), Тріо для флейти, труби і челести (1962), «Містерія» для альтової флейти і шести ударних груп (1964), «Монодія» для фортепіано та оркестру, «Спектри» (1965), Симфонія № 2 (1965) були написані атональною мовою, із завуальованими елементами додекафонії. Ці твори виконувалися поза межами Києва й України, на фестивалях в Італії, Франції, Німеччині [2]. «Спектри» і Друга симфонія були відзначені Фондом Кусевицького у 1967 р., а в 1970 р. за Гімн для шести інструментальних груп (1967) В. Сильвестров отримав нагороду на конкурсі «Gaudeamus». Композиторові не дозволили виїхати за кордон, щоб отримати нагороду. Незважаючи на міжнародні успіхи, представники офіційної влади замовчували його творчість. Однак це не вплинуло на позицію композитора, який у своїй творчій діяльності завжди дотримувався засад незалежності та свободи вибору [3].

Вже на початку 1970-х років можна зауважити початок зміни музичної мови В. Сильвестрова, помітної в його «Драмі» для скрипки, віолончелі та фортепіано (1970–1971) [4]. У цьому творі присутні елементи інструментального театру, композитор уперше застосував чіткі тональні формули, які згодом у його творчості з'являтимуться чимраз частіше. Для композитора важливим було знайти таку звукову систему, яка поєднувала б різні організації висоти звуків – модальну, тональну, атональну і додекафонну. Після «Драми», яка вже своєю назвою віддзеркалювала ситуацію творчу та екзистенційну, з'явилися твори, в яких щораз виразніше проступають модальні й

тональні простори – це «Медитація» для віолончелі й оркестру (1972) з різними тональними каденціями, що виконуються на клавесині, та вокальний цикл під назвою «Тихі пісні» на слова О. Пушкіна, М. Лермонтова, Є. Баратинського, Ф. Тютчева, Т. Шевченка, С. Єсеніна, О. Мандельштама, Дж. Кітса, П. Шеллі (1974–1977) [4].

Зміна музичної мови була зумовлена новим способом мислення Сильвестрова, його особистим ставленням до музики та пошуками філософського фундаменту для формування звукових рішень. Тут варто навести слова композитора: «У східній медитації треба очистити всю свідомість від усіх конфліктів, опозицій, точніше, – щоб свідомість сама себе очистила і перестала чинити опір. Вже тоді я зрозумів, що європейська медитація (такий термін існує також) – це, по суті, сонатна форма. Сенс східної медитації полягає у приведенні до єдності. А сонатна форма саме цим і вирізняється: дві теми, які згодом приводяться до єдності в одній тональності. Для нас це все ніби стерлося, – ну й що з того, що інша тональність? А свідомість, яка була на це націлена, відчувала це як велику подію: досягнення єдності того, що спочатку було протилежним. Співвідношення домінанти з тонікою, переведене в одну тональність, – вже значна подія. Чим простіша музика – наприклад, у Моцарта або Гайдна, – тим та єдність краще відчувається. А там, де музика ускладнюється, вона не така очевидна і не така необхідна» [4, с. 274].

Вокальний цикл «Тихі пісні» можна назвати романтичним, зважаючи на висловлювання, тональність, застосування типово романтичної наратії, з іншого ж боку – мінімалістичним завдяки простоті та значній обмеженості музичних засобів. Цілком природно привертає увагу наявність виразних мелодичних ліній, навіть якщо іноді (частіше або рідше) розчиняються у гармонічних розпорошеннях. Це є своєрідним ключем до тодішньої і подальшої творчості В. Сильвестрова. Виразна мелодична лінія від того моменту стає визначальним елементом його композицій, а пошуки мелодії стануть одним із головних завдань творчості. Саме це випромінюють «Тихі пісні». Це реверанс композитора минулому, майстру цього жанру – Францу Шуберту. Від 1970-х років В. Сильвестров не сторониться асоціацій з В. Моцартом, Ф. Шубертом та іншими творцями великої епохи романтизму.

«П’ять пісень на слова віршів Івана Франка» (2007) – це вокальний цикл, який написаний до вибраних поезій зі збірки «Зів’яле листя», з підзаголовком «Лірична драма». Над цією збіркою віршів Франко працював з 1986 по 1996 рік. Збірка займає особливе місце у творчому доробку поета. В ній відчутні автобіографічні мотиви – три нещасливі кохання поета до трьох жінок – сестри приятеля Ольги Рошкевич, хворобливої панночки-аристократки Юзефи Дзвонковської, і Целіни Журавської (Зигмунтовської). Збірка складається з трьох жмутків (частин), по 20 віршів у жмутку, присвячених кожній з цих жінок. «У першому йдеться про зародження кохання, вірші пронизані радістю, романтикою, тремливими почуттями. Другий жмуток містить багато фольклорних мотивів. У поезіях із третього жмутку звучать розчарування, розпач, герой перебуває на межі самогубства» [1, с. 12].

Сильвестров створив свою драматургію вокального циклу, використавши ліричні за спрямуванням вірші з перших двох жмутків у наступній послідовності: «Твої очі», «Ой ти, дівчино», «Розвійтеся з вітром» (Епілог), «Сипле сніг», «Хоч ти не будеш квіткою цвісти». Тонка ритмічна канва пісень: переплетіння вісімкових тріоль із паузами та сповільненнями, поліритмія, а також деталізація мікровідтінків і темпу, створюють відчуття прозорості образу. У кульмінаційних моментах драматизм залишається внутрішньо схованим і не виходить назовні. Після прем’єри у Києві вокальний цикл було виконано у Львові та Мюнхені, а також у 2019 році на одному з концертів V Фестивалю «Дні української музики у Варшаві».

«Від авангарду до гармонії» – так можна було б окреслити творчість одного з найвизначніших польських композиторів другої половини XX стоіття Генрика Миколая Гурецького (1933–2010). Народився він у польській Сілезії, в маленькій місцевості Черниці поблизу Рибника. Його творчість вважають одним із найоригінальніших явищ у сучасній музиці. Музичну освіту Гурецький здобув у Державній вищій музичній школі (сьогодні це Академія Музична ім. Кароля Шимановського в Катовіцах), де вивчав композицію в Болеслава Шабельського. Уже в 1960 році за «Monologhi» для сопрано і трьох груп інструментів він отримав І премію на Конкурсі Молодих польських композиторів, а у 1961 – І премію за симфонію «1959» на Бієнале Молодих композиторів у Парижі.

Г. М. Гурецький є автором численних композицій у симфонічному, камерно-інструментальному та вокальному жанрах, зокрема творів «Сконтрі», «Три п'єси в старовинному стилі», «Беатус Вір», Концерту для клавесина (або фортепіано) зі струнним оркестром, Кантати про святого Адальберта. Він також є лауреатом багатьох польських і міжнародних нагород, серед яких Міжнародна трибуна композиторів ЮНЕСКО в Парижі, Щецинський конкурс композиторів, відзнаки Спілки польських композиторів та Польського радіо, премія «Lux et Silesia», Державна премія I ступеня, премії Міністра культури і мистецтва та Міністра закордонних справ. У 1990-х роках отримав почесні докторські ступені Академії католицької теології у Варшаві, Варшавського університету, Католицького університету у Вашингтоні, Мічиганського університету в Енн-Арбор та Університету Вікторії у Вікторії, Університету в Монреалі, Музичних Академій Кракова і Катовіц. З 1975 по 1979 рік Гурецький був ректором Державної вищої музичної школи в Катовіцах, де також викладав клас композиції. У жовтні 2010 року композитор отримав найвищу польську державну нагороду – Орден Білого Орла [6].

Свій композиторський шлях Генрик Миколай Гурецький розпочав як яскравий представник авангардського напрямку. Його твір «Сконтрі», який вперше був виконаний на Міжнародному фестивалі сучасної музики «Варшавська осінь» у 1960 році, своїм карколомним сучасним звучанням став символом польського музичного авангарду. Однак у 1976 році композитор у «Симфонії скорботних пісень» № 3, також виконаній на «Варшавській осені», радикально змінює музичну мову, спростивши її та зредукувавши засоби музичної виразності. Одні вважали його генієм, інші вважали дилетантом. У 1993 році Третя симфонія, записана Доуном Апшоу та «Лондонською симфонієтою» під керівництвом Девіда Зінмана, посіла перше місце на міжнародному ринку звукозапису, побивши рекорди популярності, які раніше досягалися лише в галузі популярної музики. Своєю простою, але пристрасною музикою Симфонія захоплює меломанів та людей, які повсякденно не мають відношення до класичної музики, розкриваючи світ найпростіших емоцій. Сам Генрик Миколай Ґурецький, всупереч поширеній думці, називав Третю симфонію своїм «найавангарднішим твором» [7, с. 1].

Вокальний цикл «Три пісні» тв. 3 (1956) має велике значення для Гурецького, про що свідчить присвята твору – пам'яті матері. Для підбору тексту циклу композитор обрав вірші двох, особливо ним поцінованих, видатних польських поетів XIX століття – Юліана Тувіма та Юліуша Словацького. Словесну рамку драматичного змісту перших двох пісень утворюють вірші Словацького «Do Matki» («До матері») та «Jakiż to dzwon grobowy» («Який же то дзвін могильний»). Третя пісня «Ptak» («Птах»), яка написана на слова Ю. Тувіма, контрастує з попередніми легкістю, швидкоплинністю звучання [5].

Засобами музичної мови: атональністю, поліритмією, використанням широкого діапазону для партії голосу і партії фортепіано, яскраво передано атмосферу смутку, розпачу, а також віри в позаземне життя, яке приносить духовне відродження після відходу близької серцю людини. Хоча цикл написаний на початку творчого шляху Гурецького, в ньому вже можна простежити цікаві гармонічні знахідки, які будуть характерними для зрілого періоду творчості композитора. Завдяки виразності музичної думки вокальний цикл «Три пісні» тв. 3 часто фігурує в концертній практиці виконавців.

Висновки. Камерно-вокальні цикли Валентина Сильвестрова та Генрика Миколая Гурецького характеризуються індивідуалізованою музичною мовою та емоційно-філософською спрямованістю. Для вокального циклу Г. М. Гурецького властиве використання атональності, поліритмії та широкого діапазону партій голосу і фортепіано, тоді як у циклі В. Сильвестрова переважає романтизована, ліричноспоглядальна музична мова з тонкою ритмічно-гармонічною деталізацією. Обидва цикли мають мінорне, переважно песимістичне емоційне забарвлення та зосереджені на внутрішніх переживаннях героїв. Ці твори репрезентують характерні стильові риси композиторів і посідають помітне місце в сучасному камерно-вокальному репертуарі.

Список використаних джерел і літератури

1. Вівчар С. Іван Франко та його «Зів'яле листя». URL: http:// https://lib.in.ua/138154-ziviale-lystia-vyd-2017 (дата ост. звернення 14.12.2025).
2. Грабовська О. Інтерпретація поезії Івана Франка у камерно-вокальній творчості українських композиторів (на прикладі циклів «Зів'яле листя» Ігоря Соневицького та «П'ять пісень на слова Івана Франка» Валентина Сильвестрова). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.* Вип. 40: Музикознавчий універсум. Львів, 2017. С. 96–105.
3. Зінькевич О. Валентин Сильвестров. URL: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-zinkevich-silvestrov.html (дата ост. звернення 14.12.2025).
4. Сильвестров В. Дочекатися музики, Лекції-бесіди : *За матеріалами зустрічей, організованих Сергієм Пілютиковим*. К.: Дух і літера, 2011. 376 с.
5. Górecki Henryk Mikołaj. Trzy pieśni na głos średni i fortepian op. 3. URL: https://pwm.com.pl/pl/sklep/pub/trzy-piesni,henryk-mikolaj-gorecki, 13808, ksiegarnia.htm (дата ост. звернення 14.12.2025).
6. Górecki Henryk Mikołaj. 1933–2010. Biogram. URL: https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/4920/henryk-mikolaj-gorecki/index.html (дата ост. звернення 14.12.2025)
7. Kosińska Małgorzata. Henryk Mikołaj Górecki. URL: https://culture.pl/pl/tworca/henryk-mikolaj-gorecki (дата ост. звернення 14.12.2025)

УДК 78.03:78.071.1(477.87)

Дарія Павлик,
викладач-методист, викладачка вищої категорії,
голова циклової комісії концертмейстерського класу
та камерного ансамблю КЗ ЛОР «Дрогобицький
музичний фаховий коледж імені В. Барвінського»
м. Дрогобич (Україна)
darusia7912@gmail.com

КАМЕРНІ ЖАНРИ У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО

У статті розглядаються камерно-вокальні жанри у творчості сучасного галицького композитора М. Ластовецького. Творчий доробок композитора в галузі камерно-вокальної музики ще мало досліджений. Багато творів зберігається в рукописах, тому стаття покликана загострити увагу до сучасного українського солоспіву, різноманіття жанрово-стильової палітри вокальної лірики, привернення уваги до проблем та особливостей інтерпретації піаністом-концертмейстером творів М. Ластовецького та розкриття виконавцями образності виконуваних творів.

У статті подані загальні біографічні відомості про композитора та виконано аналіз солоспівів, виданих на даний час у різних редакціях, що уможливлює збагачення жанрової палітри українського солоспіву новими творами.

Ключові слова: *М. Ластовецький, хорова музика, інструментальні, камерно-вокальні жанри, солоспів, псалом, концертмейстер, піаніст.*

Dariia Pavlyk,
Methodologist, Senior Lecturer, Chair of the Cycle Commission for the Concertmaster Class and Chamber Ensemble, the Drohobych Music College named after V. Barvinskyi, Drohobych (Ukraine)
darusia7912@gmail.com

CHAMBER GENRES IN THE WORKS BY MYKOLA LASTOVETSKYI

The article examines chamber vocal genres in the works of contemporary Galician composer M. Lastovetskyi. The composer's creative output in the field of chamber vocal music has not yet been thoroughly researched. Many works are preserved in manuscripts, so the article aims are to draw attention to contemporary Ukrainian solo singing, the diversity of the genre and style palette of vocal lyrics, and to draw attention to the problems and peculiarities of interpretation by the pianist-accompanist of M. Lastovetskyi's works and the performers' interpretation of the imagery of the performed works. The article provides general biographical information about the composer and analyzes solo songs currently published in various editions, which makes it possible to enrich the genre palette of Ukrainian solo singing with new works.

Keywords*: M. Lastovetskyi, choral music, instrumental, chamber-vocal genres, solo song, psalm, accompanist, pianist.*

Постановка проблеми. Публікація покликана детальніше ознайомити з камерними жанрами творчості відомого композитора М. Ластовецького і присвячена дослідженню камерно-вокальної творчості композитора.

Аналіз досліджень. Відомості про камерно-вокальну творчість М. Ластовецького знаходимо в навчальних посібниках Н. Бабинець «Камерно-вокальні твори сучасних композиторів Галичини для концертмейстерських класів» [1]. Докладне дослідження солоспівів М. Ластовецького «Над колискою» та «Льонок» знаходимо в навчальному посібнику Л. Божко «Український романс» [3]. Ґрунтовною роботою є дослідження М. Бучковської «Порівняльний аналіз партитури IV частини з кантати «Псалми Давида» М. Ластовецького із клавіром «Покаянного псалма» (переклад автора) [2]. Деякі методичні рекомендації до виконання солоспівів поміщені у збірнику «Вокальні твори з репертуару Лідії Хороб» [4].

Мета статті – привернути увагу до камерно-вокальних творів М. Ластовецького, здійснити огляд опублікованих солоспівів, визначити їх стильові риси та виражальні засоби, окреслити проблеми інтерпретації піаністом-концертмейстером.

Виклад основного матеріалу. М. Ластовецький (народився у м. Дунаївці Хмельницької обл.) – сучасний український композитор, педагог, диригент, музикознавець. Після закінчення Хмельницького державного музичного училища (1970) навчався в Хмельницькому технологічному та Львівському політехнічному інститутах. Проте захоплення музикою стає головним у житті митця. І М. Ластовецький поступає у Львівську державну консерваторію ім. М. Лисенка, де навчається композиції в Романа Сімовича, а також в А. Кос-Анатольського, С. Людкевича, В. Флиса, Е. Кобулея, Я. Якубяка. Після закінчення консерваторії працює викладачем музично-теоретичних дисциплін, а з 1984 р. – директором Дрогобицького фахового музичного коледжу ім. В. Барвінського. Водночас працює викладачем, доцентом Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. З 1996 року – член Національної спілки композиторів України. Удостоєний звання Заслуженого діяча мистецтв України, лауреат премій імені В. Косенка, С. Гулака-Артемовського, С. Людкевича, літературно-мистецької премії ім. Ю. Дрогобича.

М. Ластовецький – багатогранний композитор. Його творчість охоплює різні жанри. Він написав вокально-симфонічні твори – дві кантати «Повернення Дрогобича» на слова Р. Пастуха та «Псалми Давида» на канонічні біблійні тексти; «Пісню про Чорновола» на слова М. Шалати; вокально-симфонічну сюїту «Верховинці»; «Елегію пам'яті В. Барвінського» для струнного оркестру; твори для симфонічного оркестру – увертюру «Бойківська», «Simfonietta», симфонічну поему «Галичина»; «Гаївки» для камерного оркестру.

Микола Ластовецький активно співпрацює з Львівським академічним обласним музично-драматичним театром ім. Юрія Дрогобича, написавши музику до понад 30 театральних вистав, серед них – водевілі, мюзикли, музичні драми, комедії та казки.

Улюбленим жанром для М. Ластовецького є хорова музика. Він є автором величезної кількості дитячих хорів, хорів для різних складів, хорових обробок, збірок «Жниварських пісень», «Псалмів»

на біблійні тексти, двох великих циклів для жіночого складу на слова Лесі Українки та чоловічого на слова Івана Франка.

Окремої уваги заслуговує фортепіанна музика М. Ластовецького: п'ять зошитів фортепіанних «П'єс для дітей та юнацтва», дві сонати, канони, прелюдії, варіації та ін. Це унікальний педагогічний репертуар, розрахований на різний рівень підготовки піаніста. Композитор у своїй фортепіанній творчості продовжує традиції української класичної музики, спирається на український мелос. Разом з тим він експериментує, використовує сонористику, елементи алеаторики та додекафонії, зокрема у «12 раціональних ескізах» (12 п'єс у додекафоній техніці).

Жанр камерно-інструментальної музики у творчості М. Ластовецького представлений творами для різних інструментів, це «Квартети» для труби, тромбонів, «Скерцо» для фагота та фортепіано, «Поліська легенда» для кларнета та фортепіано; Соната «Романтична» для скрипки і фортепіано.

«Два інтермецо» для флейти, написані ще у 80-х роках минулого століття, виконані в аранжуванні для скрипки І. Туркаником на концерті «Мелодії Дрогобицького краю» в рамках фестивалю камерно-вокальної та інструментальної музики у ЛНМА ім. М. Лисенка (2024).

Всі ці твори написані в різні роки, вони зберігаються в рукописах і вимагають вивчення та популяризації.

Серед останніх музичних видань: у 2024 р. у Черкасах видано авторський переклад дитячих фортепіанних п'єс для скрипки та фортепіано «Візаві» в аранжуваннях Романа Годевича та Олексія Запряткіна. Збірка побудована на українському мелосі та призначена для розвитку виконавської майстерності скрипалів-початківців. Цікавою особливістю є те, що сольна партія подана як у складнішому, так і в простішому варіантах, тому п'єси можуть виконуватися як у ДМШ, так і в музичних коледжах.

Серед розмаїття написаних творів нашу увагу привертають вокальні твори композитора. Це солоспіви на слова Павла Грабовського («Розквітали квіти» та «Осінь»), Лесі Українки («Плине білий човник»), Василя Симоненка («З вікна»), Василя Чумака («П'ять солоспівів»), Олександра Олеся («Хтось ударив без жалю»), Йосипа Фиштика («Жоржини», «І збагнути хочеш світ»). Всі вони зберігаються в рукописах. Розглянемо солоспіви, які зараз виконуються.

1. **Колискова Пракседи «Спи, синочку...»** з музики до драми на слова Ю. Коженьовського «Верховинці (Гуцули)».

Як було зазначено вище, М. Ластовецький виявляє особливий інтерес до театральної музики. Це музика до вистав різних жанрів за творами Р. Іваничука, І. Карпенка-Карого, І. Котляревського, І. Франка, В. Шекспіра та ін.

«Колискова Пракседи» – вокальний твір, який передає теплі та ніжні почуття матері до дитини та опирається на традиції української народної музики.

Особливості жанру колискової зобов'язують концертмейстера використати цілий спектр засобів: динаміки (від *mf* до *pp morendo*), тембрального забарвлення, уваги до агогіки, педалізації. Характерними ознаками солоспіву є незалежність вокальної та фортепіанної партій, часті зміни метру (3/4, 4/4). Фортепіанний супровід насичений великою кількістю хроматизмів та є носієм пунктованого лейтмотиву колискової (імітації слів *«люлі, люлі, лю...»*), має власну мелодичну лінію. На відміну від солоспіву «Над колискою», «Колискова Пракседи» скромніша за розмірами та завданнями і може бути рекомендована для широкого виконання студентами.

2. У 1982 році до 100-річчя від дня народження білоруського поета Янки Купали М. Ластовецький написав три солоспіви на його слова в перекладі А. Малишка: «Над колискою», «Ой льонок, льонок», «Батьківщина». Третій солоспів «Батьківщина» не був виданий і зберігається в рукописі.

Солоспів **«Над колискою»** – це колискова матері над ліжечком сина на тлі літньої ночі. Відповідно автор використовує всі засоби виразності, необхідні для відтворення настрою: діапазон динаміки (від *pp* до *mf*), тембральне забарвлення супроводу.

Заслуговує уваги форма солоспіву, який складається з окремих епізодів і розпочинається фортепіанним вступом спокійного зосередженого характеру, який, відповідно, вимагає від концертмейстера особливого *legato*. Ефект колисанки підсилюється цікавим остинатним секундовим ходом у лівій руці, що вимагає особливої слухової уваги піаніста. Перший розділ підводить до речитативного вступу вокальної партії, яка, як зазначає Л. Божко, «складається з характерних поспівок, що передають журбу й водночас є подібними до

мелодики колискових пісень. Друге повернення фортепіанного вступу вже відбувається із залученням вокальної партії *(«не зри з-під вій»)*, воно розповідного характеру з виразною декламаційною мелодикою та оригінальним гармонічним планом із співставленням акордів півтонового співвідношення. Рис епічності надають арпеджіовані переливи акордів фортепіанного супроводу» [3, с. 140].

У наступному розділі фортепіанна фактура змінюється, безперервний рух шістнадцятих сприймається як біг часу. Світле забарвлення тональності *Мі мажор* несподівано змінюється зіставленням далеких тональностей, чим психологічно готує кульмінацію.

Далі відбувається різка зміна тональностей, пришвидшується темп, настрій вокальної партії стає тривожним, з'являється мелодекламація. Відповідно різко змінюється партія фортепіано – композитор уводить фігурації та підголоски, дисонуючі акорди, що створює образ переживання матері за майбутню долю дитини. У динамізованій репризі об'єднується головні тематичні елементи попередніх епізодів, використовуються зображальні музичні засоби, але вже як спогад про напружені емоції попередніх розділів. Музична мова твору надзвичайно колоритна, тонко відбиває кожен поштовх душі матері.

3. Наступний солоспів із трьох написаних на слова Янки Купали в перекладі А. Малишка **«Ой льонок, льонок»** є піснею жартівливого характеру, де використано інтонаційно-мелодичні звороти народних п'єс «Ох і сіяла Ульяниця льонок» та «Крижачок». Твір написано в куплетній формі, де в заспіві вокальна мелодія залишається незмінною, а фактура супроводу видозмінюється в залежності від змісту поетичного тексту кожного куплету. Приспів «Ой льонок, льонок» носить грайливий танцювальний характер і, як зазначає Л. Божко, «супроводжується партією фортепіано в дусі польки з характерною синкопою» [3, с. 133].

Перший куплет «У ранковій синь-імлі» спокійного оповідного характеру. Л. Божко пише: «Прозора фактура, арпеджіо на фоні витриманих тонів, тонко і поетично обрамляє наспівну, близьку до народних пісень мелодію. Особливої барви надає рух паралельними квінтами» [3, с. 133].

У залежності від тексту в другому куплеті («Не прибив його мороз») змінюється супровід. Фортепіанна партія насичується дисонансами, підголосками, низхідними хроматичними ходами, які з'являються і в наступному приспіві. Всі ці художні засоби розкривають психологічний стан героїні, змальовують її тугу і тривогу.

У третьому куплеті («Як відцвів, та ще й налив») з'являється радісний настрій, який передається у фортепіанній партії акордовою фактурою, що створює піднесений характер в передчутті радісного завершення переживань.

Загалом у творі відчувається тверда опора на український фольклор. Фортепіанна партія насичена стрибками, різноманітними штрихами, і завдяки швидкому темпу вона ставить перед концертмейстером певні технічні труднощі.

Третій солоспів – **«Батьківщина»** на слова Янки Купали (у перекладі А. Малишка) не був надрукований і зберігається в рукописі.

4. Солоспів **«Від серця поклонюсь»** для середнього жіночого голосу (слова В. Симоненка) написаний у 2008 р. Це глибокий монолог соліста речитативного характеру, де виразова декламаційність поєднується з насиченою фактурою фортепіано.

Динамічна вокальна партія соліста опирається на стрімкий маршоподібний рух фортепіанного супроводу, а його чіткий ритм сприймається як гімн-марш, як характеризує Н. Бабинець: «що прославляє впевненість, рішучість та силу духу» [1, с. 186]. Насичена фактура та цілеспрямований рух шістнадцятих супроводу в крайніх частинах, стрімкі динамічні злети вокальної партії, які ніби обриваються, підводять до кінцевої кульмінації.

Усі ці засоби: технічна насиченість лівої руки, вміння віднайти необхідний звуковий баланс між голосом та фортепіано, ритмічні та ансамблеві труднощі в середньому епізоді (тт. 9–15) ставлять перед концертмейстером відповідні завдання та вимоги, необхідні для досягнення мети – розкрити зміст та ідеї вірша В. Симоненка, втіленого в музиці М. Ластовецького.

5. Серед солоспівів М. Ластовецького на особливу увагу заслуговує **«Покаянний псалом»** («Господи, не суди мене гнівом твоїм») для мецо-сопрано та фортепіано. Це авторський переклад четвертої частини «Покаянні» з кантати «Псалми Давида» для солістів, мішаного,

дитячого хорів та симфонічного оркестру. У цій частині використано 14 строф з 37 Псалма та дві строфи з 50 Псалма в перекладі о. Івана Хоменка та професора М. Кобрина та осучаснених ченцями-студитами.

Здійснюючи переклад четвертої частини для мецо-сопрано, М. Ластовецький спирається на великий виконавський склад оркестру (дерев'яні та мідні духові, ударні та струнні інструменти) та дитячий і мішаний хори, тому переклад для фортепіано – це драматичний емоційний солоспів зі складним фортепіанним супроводом. Звідси – вимоги до піаніста-концертмейстера: вміння знайти такий художньо-технічний метод, особливістю якого є втілення оркестрового звучання, тембрового різноманіття, особливостей штрихів інструментів оркестру, відчуття фразування та динаміки. На особливу увагу піаніста заслуговує лінія баса, яка створює об'єм звучання фортепіано. Твір вимагає уваги інтерпретаторів до повного спектру виразності: відтворення динаміки, яка є в оркестрі, педалізації, що є суто фортепіанним прийомом, відсутнім в оркестрі, а тут – важливим засобом втілення концертмейстером задуму автора. Вагомим засобом є динаміка, яка в оркестрі є більш масштабна, а у концертмейстера завжди співзвучна з солістом. І піаністові, і солістові слід бути уважним до агогіки, яка у фортепіано є гнучкішою, ніж в оркестрі, щоб не спотворити строфу.

Детальний опис та виконавські завдання піаніста-концертмейстера розглядаються в статті М. Бучковської «Порівняльний аналіз 4-ої частини з кантати „Псалми Давида" М. Ластовецького із клавіром „Покаянного псалма"». Вона зазначає: «Виконання кантати потребує великої кількості виконавців (симфонічний оркестр, солісти, дитячий та мішаний хори). Водночас авторський переклад 4-ої частини („Покаянного псалма") надає змоги звучати твору на різних сценах, і навіть досить камерних, та потребує знань специфіки виконання оркестрового твору засобами фортепіано і відповідної професійної винахідливості концертмейстера. Виразові якості фортепіано, його барви, педаль, туше, різноманітні артикуляційні та динамічні можливості, широта діапазону надають можливості концертмейстеру втілити задум композитора, закладений у партитурі „Покаянного псалма" з кантати «Псалми Давида» композитора» [2, с. 140].

Висновки. Симфонічна, хорова та фортепіанна музика М. Ластовецького часто звучить на сценах Дрогобиччини та за її межами. Завдяки солістам-викладачам Дрогобицького музичного коледжу ім. В. Барвінського В. Білас, Л. Павлінській, Н. Цигилик-Чумак камерно-вокальні твори композитора виконуються не тільки в концертах коледжу, але й прозвучали на концертах в рамках Всеукраїнських фестивалів камерно-вокальної та інструментальної музики, які проводила кафедра концертмейстерства ЛМНА імені М. В. Лисенка у 2023 та 2024 роках.

Своєрідність авторського стилю М. Ластовецького полягає у поєднанні поліфонічності та підголосковості фортепіанної фактури з чіткою логікою структури твору, міцною опорою на традиції сучасної української музики. Своєю творчістю композитор вписує нову сторінку в історію українського музичного мистецтва. Тому акцентування уваги на проблемах інтерпретації камерно-вокальних творів, їх дослідження тільки допоможе підкреслити їх вагоме місце в контексті європейської музичної культури.

Список використаних джерел і літератури

1. Бабинець Н. Камерно-вокальні твори сучасних композиторів Галичини для концертмейстерських класів : навчальний посібник. Львів: Сполом, 2010. 186 с.
2. Бучковська М. Порівняльний аналіз партитури 4-ої частини з кантати «Псалми Давида» Миколи Ластовецького із клавіром «Покаянного псалма» (переклад автора). *Фах піаніста-концертмейстера в системі культури та освіти* : зб. статей / ред.-упор. Т. Молчанова. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2018. С. 129–140.
3. Божко Л. Український романс. Хрестоматія : навчальний посібник. Львів : ЛДМА імені М. Лисенка, 2005. С. 133–149.
4. Хороб Л. Методичні рекомендації. *Вокальні твори з репертуару Лідії Хороб*. Дрогобич: Посвіт, 2013. 25 с.

Розділ 2.

МУЗИЧНІ ДІАЛОГИ В КОНТЕКСТІ СЛОВА ТА ОСОБИСТОСТІ

УДК 78.03:78.071.2(09)

Наталія Сікорська,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри концертмейстерства
Національної музичної академії України,
м. Київ (Україна)
natasikorska@ukr.net
https://orcid.org/0000-0001-5849-4689

ІНШОМОВНІ ВЕРСІЇ ТЕКСТІВ ОПЕРНИХ, ОРАТОРІАЛЬНИХ ТА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ В XVIII–XIX СТОЛІТТЯХ: ІСТОРИКО-ВИКОНАВСЬКИЙ ТА НОТОВИДАВНИЧИЙ АСПЕКТИ

Протягом кількох століть функціонування нотовидавничої справи, розвитку музичного театру та практики концертного музикування складалися форми циркуляції музичних творів в іншомовних середовищах, зокрема в перекладених версіях лібрето/тексту, з метою донесення змісту до публіки, сформованої в контексті іншої культури. Ці форми відповідно були мотивовані різними обставинами та намірами організаторів театральних постановок чи концертів в інших країнах; спрямовані редакторами не лише на забезпечення поширення того чи іншого друкованого видання, але й на підготовку аудиторії до сприйняття його сценічного втілення. Важливою частиною успішності сприйняття мультимодальних вокальних та музично-сценічних жанрів став переклад вербального тексту/лібрето. Серед основних підходів до перекладу вокальних текстів треба визначити еквіритмічний/просодичний переклад, переклад за принципом пентатлону (співучість, сенс, природність, ритм та рима), контекстний переклад багатомовних текстів, підрядковий або дослівний переклад, прозовий переклад, вільний переклад (створення поетичної версії, яка не пов'язана з музичною складовою).

Ключові слова: *вокальні переклади, лібрето, просодичний переклад, музичний театр, камерно-вокальний твір, нотні видання, мультимодальність.*

Nataliia Sikorska,
PhD in Musical Arts, Associate Professor,
Associate Professor
of the Department of Accompaniment,
National Music Academy of Ukraine,
Kyiv (Ukraine)
natasikorska@ukr.net
https://orcid.org/0000-0001-5849-4689

FOREIGN LANGUAGE VERSIONS OF TEXTS OF OPERATIC, ORATORIAL AND CHAMBER-VOCAL WORKS IN THE 18th–19th CENTURIES: HISTORICAL-PERFORMING AND MUSIC PUBLISHING ASPECTS

Over the course of several centuries of the functioning of sheet music publishing, the development of musical theater, and the practice of concert music-making, forms of circulation of musical works in foreign-language environments have developed, in particular in translated versions of libretto/text, with the aim of conveying the content to an audience formed in the context of another culture. These forms were accordingly motivated by various circumstances and intentions of the organizers of theatrical productions or concerts in other countries; aimed by editors not only at ensuring the distribution of a particular printed publication, but also at preparing the audience for the perception of its stage embodiment. An important part of the successful perception of multimodal vocal and musical-stage genres has been the translation of the verbal text/libretto. Among the main approaches to translating vocal texts, it is necessary to consider equirythmic/prosodic translation, translation based on the pentathlon principle (singability, sense, naturalness, rhythm and rhythm), contextual translation of multilingual texts, interlinear or verbatim translation, prosaic translation, and liberal translation (creating a poetic version that is not related to a musical component).

Key words*: vocal translation, libretto, prosodic translation, musical theater, chamber-vocal work, music score editions, multimodality.*

Постановка проблеми. В умовах глобалізаційних процесів, стрімкого розвитку технологій та штучного інтелекту питання сприйняття мультимодальних жанрів стає менш проблематичним для сучасної аудиторії. Поширення ідей історично поінформованого виконавства дедалі відчутніше стимулює професійних музикантів до виконання камерно-вокальних творів і здійснення оперних постановок мовою оригіналу. Водночас у сфері нотовидавничої справи та музично-театрального менеджменту проблема сприйняття потенційною аудиторією іншомовних текстів таких опусів і досі залишається актуальною. У цьому контексті постає потреба звернення до історичного досвіду та осмислення шляхів формування й розвитку перекладацької традиції в опрацюванні означених жанрів.

Аналіз досліджень. На тлі помітного зростання інтересу музикознавців до технічних і теоретичних проблем перекладу лібрето, суттєвого доопрацювання в фаховій літературі потребує висвітлення історичних аспектів перших перекладів вокальних текстів, а також еволюції цієї практики впродовж XVIII–XIX ст. Хоча більшість праць, дотичних до зазначеної проблематики, належить до останніх двадцяти п'яти років, важливі джерела знаходимо також серед публікацій середини XIX та XX ст.

Окремий пласт матеріалів, що розкриває широкий культурно-історичний контекст проблеми, становлять епістолярна спадщина та мемуари композиторів і музичних аматорів. Саме завдяки цим джерелам можна простежити, як змінювалися погляди композиторів на можливість і доцільність перекладу вербального тексту. Так, В. А. Моцарт у листуванні згадує «прекрасних поетів, яким із задоволенням доручив би перекласти оперу для Мюнхена», і продовжує: «роль Ідоменея я би зовсім змінив – переписав би її для басу – й здійснив би численні інші зміни, наблизивши твір до французької манери» [14, с. 157]. Таким чином, Моцарт розглядає іншомовну версію як інваріант твору, що в процесі певних трансформацій не втрачає своєї художньої сутності.

Натомість століттям пізніше Р. Вагнер демонстрував амбівалентне ставлення до перекладів власних опер: з одного боку, він неодноразово висловлював заперечення проти перекладних версій, а риму в лібрето навіть називав «найшкідливішим явищем» (das Schädlichste)

[19, с. 359–360]; з іншого – відомо, що Вагнер сам здійснював франкомовні переклади й позитивно сприймав появу англомовних текстів своїх опер. Крім того, у своїй диригентській практиці він наполягав на виконанні опер інших композиторів мовою, зрозумілою публіці [2].

Прагнучи донести смислове наповнення вагнерівських творів до слухачів різних країн, вдова композитора Козіма Вагнер спільно з літератором Альфредом Ернстом розробила низку принципів перекладу, відповідно до яких «мала виникнути аналогія між звучанням французького та оригінального текстів, якої інколи можна досягти завдяки точній відповідності дихання, подібності сонорики та деяких інших суттєвих чинників, а також схожому характеру вокальної благозвучності перекладу й поетичних розмірів обох текстів» [16].

Питання техніки перекладу текстів камерно-вокальних, ораторіальних та оперних творів ґрунтовно досліджував французький музикознавець, музичний критик, композитор, лібретист і перекладач Франсуа-Анрі-Жозеф Блаз, відомий під псевдонімом Кастіль-Блаз. У своїй праці «Мистецтво ліричних віршів» він аналізує численні приклади перекладацького тлумачення в партитурах Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Д. Чімарози, К. М. фон Вебера, Дж. Россіні та багатьох інших композиторів. Як практикуючий автор, Кастіль-Блаз наполягав: «Перекладати треба з партитури!» [4, с. 127]. Ця декларація чітко протиставляється поширеній на той час практиці перекладу з друкованих лібрето, якими видавці активно забезпечували зацікавлену публіку.

Проблематику вокального перекладу осмислював також композитор Рейнальдо Хан, відомий не лише як учень Жюля Масне, Теодора Дюбуа та Каміля Сен-Санса, а й як близький друг Марселя Пруста та Сари Бернар. У книзі «Вухо насторожі» він аналізує закономірності перекладу вокальних текстів і доходить висновку про існування «майже непереборних труднощів» у випадках, коли «музика пов'язана з римою […], має зумовлену нею періодичність зупинок і певну пунктуацію, тоді як переклад подається неримованим, що породжує неприємний, а іноді навіть сміхотворний ефект» [8, с. 76].

У ІІ половині ХХ – на початку ХХІ ст. дослідники, зокрема Гюнтер Кресс та Тео ван Льовен, застосували підходи соціальної

семіотики до аналізу синкретичних жанрів (вокальних і музично-театральних композицій), дійшовши висновку щодо їхньої мультимодальної природи [10]. Проблеми перекладу таких мультимодальних творів, в яких поєднуються музично-аудіальний, семантико-вербальний, візуальний та інші модуси, надалі розроблялися в працях учених першої третини XXI ст. (К. Норріс, М. Карпі та ін.).

Значна кількість статей і монографій зарубіжних авторів присвячена різноаспектним теоретичним проблемам перекладу в музичних творах. Серед найбільш ґрунтовних варто відзначити дослідження Патріка Дж. Сміта, в яких оперне лібрето розглядається в історичній перспективі [17]; праці Петера Лоу, який аналізує стратегії перекладу вокальних текстів у так званих гібридних жанрах, зокрема формулює принцип «пентатлону», що передбачає увагу до п'яти параметрів тексту – співучості, смислової точності, природності мовлення, ритму та рими [12].

Вагомий внесок у дослідження музично зумовленого перекладу зробив тель-авівський професор Гарай Голомб, який аналізував оперні лібрето В. А. Моцарта з позицій музично-структурної відповідності [6]. Люсіль Деблаш розглядає проблеми вокального перекладу в широкому соціокультурному та філософському контексті [5], тоді як шведська дослідниця Маріанна Тровін наголошує на обов'язковому зв'язку перекладу з музично-риторичною мовою оригіналу [18].

Окремі аналітики зосереджуються на проблемах перекладу конкретних оперних творів, зокрема «Дідони та Енея» Г. Перселла (Летте Восс), «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні та «Отелло» Дж. Россіні (Деніел Тієн). На особливу увагу заслуговує стаття Марти Матео, присвячена операм, у партитурах яких від початку співіснують тексти різними мовами (явище мультилінгвалізму). Підхід до взаємодії іншомовних версій таких творів дослідниця означує як контекстний переклад [13].

Важливим узагальнювальним внеском є також колективна монографія, присвячена вивченню текстових матеріалів постановок жанру французької великої опери в Іспанії, Португалії, Швейцарії, Німеччині, Швеції, Фінляндії та інших країнах. Помітний акцент на історичних фактах перших перекладів оперних лібрето робить у своїх працях і професор Університету Саарбрюкена Герберт Шнайдер [16].

Знаний український музикознавець, піаніст і музичний критик Григорій Ганзбург у 1976 р. започаткував в українському музикознавстві напрям лібретології. Він підготував нотні видання творів Г. Ф. Генделя, Ф. Шуберта, Р. Шумана, А. Дворжака, до яких здійснив еквіритмічні переклади вокальних текстів. Видатним українським перекладачем є Максим Стріха, який поряд із власною фізико-математичною науковою діяльністю та літературною творчістю також звертається до питань теорії й практики україномовних перекладів творів світової оперної класики.

Метою статті є з'ясування історичних передумов формування різних підходів до перекладу та створення іншомовних версій текстів оперних, ораторіальних і камерно-вокальних творів XVIII–XIX ст. Особлива увага приділяється не лише виконавському, а й нотовидавничому аспектам цього процесу.

Виклад основного матеріалу. Найдавнішими з відомих публікацій, що репрезентують перекладну вокальну практику, можна вважати переклади мадригалів, шансонів і духовних пісень на національні мови. У ІІ половині XV – XVI ст. з'являються іншомовні версії шансонів Жоскена Де Пре – нідерландською та німецькою мовами. У 1590 р. було здійснено англійський переклад двадцяти мадригалів Луки Маренціо.

Близько 1550 р. Теодор де Беза переклав французькою мовою Псалми, до яких пізніше написав музику Луї Буржуа. Унаслідок цього з'явився Женевський псалтир, остаточно завершений у 1562 р. Завдяки великій популярності збірника виникла значна кількість багатоголосних обробок, серед яких найвідомішими стали чотириголосні композиції Клода Гудімеля (1565).

Женевський псалтир поширився далеко за межами Швейцарії. Так, у 1632 р. в Лондоні було опубліковано видання «Усі французькі псалмодії з англійським текстом…», де на мелодії псалтиря накладено англійські тексти. Ця збірка згодом була перекладена і чеською мовою. У Нідерландах її мелодії обробляли Якоб Клемент, Тільман Сузато та Ян Свелінк, у Німеччині – Амброзіус Лобвассер.

Переклад як елемент фольклорної традиції. Переклади пісень, укорінених у фольклорній традиції, мають ще давнішу історію. Уже в добу, коли Європою «мандрували» популярні мелодії, такі як Monica,

Ruggiero, Fidele, Zefiro, Folia та ін., їхні численні варіанти побутували в усній традиції різними мовами. Більшість мелодій, які згодом лягли в основу інструментальних варіацій і композицій XVII ст., мали фольклорне походження.

Одним із найвідоміших прикладів є пісня, що нині відома під назвою «La Monica». До 1557 р. вона виконувалася на французький текст «Une jeune Pucelle…» – народну пісню, чия мелодія частково спиралася на ще давніший наспів «Une jeune Fillette». Згодом французькі слова були адаптовані для ранньої італійської балади «La Monica», відомої також як танцювальна мелодія. У німецьких джерелах ця мелодія зустрічається під назвою Deutscher Tanz, а в італійських, французьких, фламандських та англійських – під назвами Alemana, Almande, Almagne, Almande nonette, Balletto alta morona, Balletto celeste Giglio, Aria venetiana, Aria Venetia che cantava Scappino, Ballo todesco, The Queen's Almaine або Oulde Almaine.

Цей мотив з'являється і в німецьких текстах («Ich ging einmal spazieren»), а також у сакральних творах, зокрема у хоралах «Von Gott will ich nicht lassen» та «Helft mir Gotts Güte preisen». Деякі дослідники відзначають подібність мелодії «La Monica» до єзуїтської різдвяної пісні «Jesous Ahatonhia», а також до фінального хоралу кантати Й. С. Баха BWV 73.

Авторські вокальні твори малих форм у XVIII–XIX ст. також перекладалися. Пісні Ф. Шуберта з французьким текстом П.-Ж. Беланже та з англійським перекладом Лорі Поллок були надруковані у XIX ст. Г. Ф. Трайчке працював над перекладами пісень Р. Шумана, а також переклав для Ф. Шуберта «Чарівні дзвони» де Ламбера. Пізніше Н. Х. Доул здійснював переклади пісень С. Шамінад, С. Франка, Р. Штрауса. Водночас жанри пісні, романсу, Lied, mélodie значно рідше підлягали перекладанню аж до кінця XIX ст., тобто до того часу, коли гастрольна діяльність співаків набула масового характеру, а камерно-вокальний репертуар став важливим елементом кроскультурних взаємодій.

У сфері ораторіального жанру також існують численні зразки перекладів, що сприяли входженню творів до кола найпопулярніших у різних національних культурних спільнотах. Так, переклад Фрідріха Ґотліба Клопштока тексту ораторії «Месія» Г. Ф. Генделя

суттєво посприяв успіху виконання цього твору 1775 р. в Гамбурзі під орудою К. Ф. Е. Баха. Уже в XIX ст. активно перекладалися видатні ораторії різних авторів – від Г. Ф. Генделя і Й. Гайдна до Ф. Мендельсона та Г. Берліоза. Г. Шнайдер зазначає, що саме ораторія «Створення світу» Й. Гайдна перекладалася рекордну кількість разів: були створені італійські тексти Джузеппе Карпані та Черотті, а також французькі тексти Жозефа Сегюра, Філіпа Деріо, Роже та П'єра-Жана Порро [16].

Історія оперних перекладів бере початок від «Арміди» Ж.- Б. Люллі, надрукованої в Римі в другій половині XVII ст. Відомі також анонімні рукописи перекладів інших опер, підготовлені для італійських постановок при дворі Луї XIV.

У 1692–1696 рр. у Гамбурзі були надруковані німецькі переклади опер Ж.- Б. Люллі: «Ахілл і Поліксена», «Аціс і Галатея», «Альцеста». Мовностилістичний аналіз цих перекладів дає підстави вважати, що не лише задокументований переклад «Ахілла», а й переклади двох інших опер були здійснені Крістіаном Генріхом Постелем – відомим лібретистом опер Георга Філіппа Телемана та Райнгарда Кайзера, а також автором лібрето «Пасіонів» Г. Ф. Генделя.

Першою італійською оперою, виконаною англійськими співаками в англомовному перекладі, стала «Арсіноя» Томаса Клейтона (оригінальне лібрето Т. Стандзані), поставлена на сцені театру Друрі-Лейн у Лондоні в 1705 р. Для цього ж театру Оуен Мак-Свайні здійснив переклад речитативів і кількох вокальних партій з опери Дж. Бонончіні «Тріумф Камілли». У постановці 1706 р. деякі арії виконувалися мовою оригіналу, тоді як окремі солісти співали свої партії англійською мовою; при цьому розвиток сюжету подавався саме в англомовних речитативах.

У подібній інтерпретації опера виконувалася і в Гамбурзі, де різні ролі іноді звучали різними мовами. Така практика часткового перекладу набула поширення як в Англії, так і на континенті.

У XVIII ст. деякі вокальні жанри перекладалися в стилі «пародії», тобто в дуже вільній манері. Сьогодні подібний підхід ми називаємо енігматичним словом «переосмислення». Вільна адаптація італійських, французьких, англійських п'єс музичного театру була характерна найбільше для німецького культурного простору, хоча

нам відомо про велику кількість постановок італійських *drama per musica* мовою оригіналу в німецьких театрах.

Ми маємо взяти до уваги, що зміни нерідко стосувалися не лише деталей текстів, а й музичних особливостей драми. Так, П'єр Боран переклав «Служницю-панянку» Перголезі для постановки 1754 р. в такий спосіб, що речитативи були замінені римованими діалогами, а обробка арій торкнулася також музичного тексту. Але «Служниця-панянка» Перголезі/Борана стала першим твором, який набув у перекладі міжнародного успіху і, водночас, надихнув на подібні звершення інших митців та імпресаріо. Трохи пізніше в Англії Стівен Сторас переклав ту саму оперу для постановки в Мерілбон Гарденс; у цій версії перекладач ввів у сюжетну лінію одного нового персонажа. Відтоді нерідко траплялися справжні «пригоди» партитур комічних опер популярних композиторів, переважно італійців: Н. Піччіні, А. Саккіні та інших. Л. Деблаш зазначає: «Більшість опер виконувалися в перекладі. Незважаючи на це, багато оперних глядачів приходили озброєними оперним біноклем, ліхтариком та лібрето (яке можна було придбати в театрі), або невеликою вокальною партитурою, де вони могли читати мелодію та текст співаків, зазвичай у перекладі. Видана у Франції збірка під назвою «L'Opéra populaire» свідчить про те, що опери здебільшого виконувалися в перекладі, якщо вони не були написані спочатку французькою мовою, і що значна частина публіки прагнула стежити за музикою та могла її читати» [5, с. 163].

Нової якості оперного перекладу було досягнуто завдяки діяльності Йоганна Андре та Генріха Фабера – німецьких перекладачів, яким у 1771–1773 рр. вдалося опублікувати дві частини збірки «Комічні опери для курпфальцької німецької театральної сцени», а також 36 випусків лібрето під загальною назвою «Зібрання комічних оперет», що виходили друком упродовж 1772–1778 рр.

Ці видання містили нотні тексти з перекладами 100 арій та ансамблів з різних опер А. Е. М. Гретрі, Ф. А. Філідора, П. Монсіньї, Ф. Ж. Госсека, К. В. Глюка, Ж.-Б. Ля Борда та інших композиторів і були призначені для «Товариства придворних акторів» Теобальда Маршана. Генріх Фабер ґрунтовно опікувався проблемами оперного перекладу, досліджував специфіку різних поетичних жанрів і форм,

а також принципи їх адекватного відтворення в музично-сценічному контексті.

У скандинавських країнах значна кількість французьких комічних опер також виконувалася в перекладі; їхні тексти нерідко друкувалися окремо у вигляді лібрето. Так, зокрема, «Дезертир» Ж.-Ж. Монсіньї на лібрето М. Седана був поставлений у Копенгагені в 1775 р. в данському перекладі Нільса Крога Бредала. У XIX ст. на шведську, фінську та данську мови перекладалися опери Дж. Россіні, Дж. Меєрбера, Д.-Ф. Обера, Ф. Галеві.

Паралельно розвивалася практика друку двомовних лібрето з прозовими перекладами оригінальних текстів. Такі видання зазвичай розкуповувалися слухачами перед відвідуванням оперних вистав. Прикладами можуть слугувати лібрето італійських опер Г. Ф. Генделя, дрезденські видання лібрето XVIII ст., а також публікації, здійснені на замовлення Італійського театру в Парижі, Королівської опери в Лондоні та Пресбурзького театру Ердьоді тощо.



ATTO PRIMO.

Scena Prima.

Cortile del Palazzo reale.

Giocasta, Antigona, Olimpia.

Gioc. Sono usciti i miei figli? ah qual furore!
Il delitto, l' orrore
Fin dove porteranno?
Ma novella di lor s' è intesa ancora?
Ol. Dall' alto dei ripari le due armate
Si son viste avanzar: crucciosо Aminto,
E spirante dagli occhi ira, e vendetta,
Incoraggendo i suoi
Più d' ognun coraggioso, ardite, e fiere
Alla battaglia conducea le schiere?



Erſte Handlung.

Erſter Aufzug.

Ein Hof in dem Königlichen Pallaſte.

Jocaſta, Antigona, und Olympia.

Joc. Sind meine Söhne nicht da? Ach! Was vor eine Wuth!
Wohin werden ſie noch endlich
Das Verbrechen, und den Greuel, treiben?
Aber, iſt noch keine Nachricht von ihnen eingelaufen?
Ol. Man hat die beyden Armeen von dem einen Walle
Anrücken ſehen. Der erhitzte Aminto,
Aus deſſen Augen Zorn und Rache blitzen,
Suchte,
Als der allerherzhafteſte, ſeine kühnen und wilden Haufen
Noch mehr anzufeuern, und ſie in die Schlacht zu führen.

Сторінки з двомовного лібрето опери К. Грауна на слова Фрідріха II Великого, італійський переклад Дж.-П. Тальядзуккі

У періоді наполеонівських війн відбулося значне поширення французької опери. Зокрема, у 1780–1828 рр. у Берліні було видано німецькомовні лібрето до постановок понад ста французьких опер. У Гамбурзі, де діяв театр емігрантів, французькі опери можна було почути як мовою оригіналу, так і в німецьких перекладах.

Найбільш плідними перекладачами цього періоду були Карл Александр Герклотц, Георг Фрідріх Трейчке, Йоганн Ріттер фон Зейфрід, Ігнац Франц Кастеллі та Генріх Готтліб Шмідер. У Німеччині значної популярності набули також переклади французьких опер Фрідріха Ельменрайха й Карла Фрайгера фон Ліхтенштейна. В Англії з франкомовними оперними текстами активно працювала Наталі Макфаррен.

Упродовж XIX ст. множилися видання клавірів із підстрочними перекладами двома, а іноді й трьома мовами. Починаючи з 1890-х рр., посилюється тенденція до публікації прозових лібрето, у зв'язку з чим перекладачі дедалі частіше викладали прозою римовані речитативи, а подекуди й повні тексти віршованих творів мовою оригіналу.

Історія українських оперних перекладів бере початок з перших років XX ст. Очевидно, що існування й активне використання українських перекладів вокальних жанрів є важливим не лише в контексті поширення нотних видань із текстами зарубіжних творів, поданими рідною мовою. Можливість входження в образно-смислову сферу твору через поетичний текст становить суттєву складову виконавської інтерпретації.

Висновки. Таким чином, можна стверджувати, що початки практики перекладу вокальних жанрів сягають щонайменше доби пізнього Ренесансу. Первинним імпульсом до створення іншомовних версій була потреба в розумінні змісту виконуваного твору. Водночас саме музична складова спонукала до появи таких перекладних версій, які радше зберігали природність вокального виконання, ніж прагнули до дослівного відтворення вербального тексту.

Зростання популярності музично-театральних жанрів зумовило формування кількох напрямів перекладацької роботи з лібрето. Серед основних підходів до перекладу вокальних текстів, що склалися вже до кінця XIX ст., доцільно виокремити: еквіритмічний (просодичний) переклад; переклад за принципом «пентатлону»

(співучість, смислова точність, природність мовлення, ритм і рима); контекстний переклад багатомовних текстів; підрядковий (дослівний) переклад; прозовий переклад; вільний переклад, що передбачає створення поетичної версії, не пов'язаної безпосередньо з музичною складовою твору.

Список використаних джерел і літератури

1. Ганзбург Г. Вокальні переклади лібретних текстів як елемент мистецької історії України. *Українська культура: Проблеми і перспективи*. Харків, 2004. С. 81–86.
2. Стріха М. Вокальна класика в українському перекладі: історія, сучасний стан, перспективи: лекція [відеозапис]. Будинок вчених, Київ. 2019, 24 листопада. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Fu-r1-8fJHM (дата звернення 15.07.2025).
3. Carpi B. Systematizing the analysis of songs in stage musicals for translation: A multimodal model based on themes. University of Surrey, 2017. 244 p.
4. Castil-Blaze. L'art des vers lyriques. Paris, 1858. 350 p.
5. Desblache L. Music to my ears, but words to my eyes? Text, opera and their audiences. *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies*. 2007. № 6. P. 155–170.
6. Golomb H. Music-linked translation [MLT] and Mozart's operas: Theoretical, textual, and practical perspectives. *Song and significance: Virtues and vices of vocal translation* / Ed. D. L. Gorlée. Amsterdam: Rodopi, 2005. P. 121–161.
7. Grand opera outside Paris: Opera on the move in nineteenth-century Europe / Ed. J. Hesselager. London: Routledge, 2018. 236 p.
8. Hahn R. L'oreille au guet. Paris: Gallimard, 1937. 287 p.
9. Hudson R., Gerbino G., Silbiger A. Monica [monicha, monaca]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Eds. S. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18955
10. Kress G., van Leeuwen T. Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication. London: Hodder Arnold, 2001. 142 p.
11. Low P. Singable translations of songs. *Perspectives: Studies in Translatology*. 2003. Vol. 11, № 2. P. 87–103.

12. Low P. The Pentathlon Approach to Translating Songs. *Song and significance: Virtues and vices of vocal translation* / Ed. D. L. Gorlée. Amsterdam: Rodopi, 2005. P. 185–213.
13. Mateo M. Multilingualism in opera production, reception and translation. *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies*. 2014. № 13. P. 326–354.
14. Mozart W. A. Briefe und Aufzeichnungen: Gesamtausgabe (Vol. III: 1780–1786, Register) / Eds. W. A. Bauer, O. E. Deutsch, J. H. Eibl. Kassel: Bärenreiter, 1962–1975.
15. Norris S. Analysing multimodal interaction: A methodological framework. London: Routledge, 2004. 177 p.
16. Schneider H. Übersetzung. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Supp. Vol.)* / Ed. L. Finscher. Kassel: Bärenreiter, 2008. P. 13–34.
17. Smith P. J. The Tenth Muse: A historical study of the opera libretto. New York: Schirmer Books, 1970. 417 p.
18. Tråvén M. Musical rhetoric – the translator's dilemma: A case for Don Giovanni. *Song and significance: Virtues and vices of vocal translation* / Ed. D. L. Gorlée. Amsterdam: Rodopi, 2005. P. 103–120.
19. Wagner R. Opera and drama / Trans. W. A. Ellis. London: Kegan Paul, 1893. Vol. I. P. 359–360. (Original work published 1852).

УДК 78.2У; 78.27

Роксоляна Гавалюк,
викладач вищої категорії, методист
Львівського музичного фахового коледжу
імені С. П. Людкевича, м. Львів (Україна)
g.roxolana@gmail.com
https://orcid.org/0009-0007-0207-4248

АНТОНІО САЛЬЄРІ І ЛЬВІВ

Стаття висвітлює найважливіші віхи творчого шляху й здобутки Антоніо Сальєрі в композиторській, організаційній, меценатській та педагогічній діяльності (як співзасновника та диригента Gesellschaft der Musikfreunde у Відні і співацької школи в його структурі). Метою статті є виявити вплив А. Сальєрі на музичні традиції Львова через видатних музикантів, вихованців його школи. Серед учнів А. Сальєрі, музикантів-практиків, які безпосередньо працювали у Львові чи відвідували місто з гастролями є композитори, виконавці-інструменталісти та вокалісти: Франц Ксавер Моцарт, Еліза Поль-Байштайнер, Франц Вільд, Йозеф Лідль, Ференц Ліст. Окрім цього важливою складовою репертуару німецької трупи міського привілейованого театру від перших років його функціонування були численні твори самого А. Сальєрі та його учнів: Ф. К. Зюсмайра, П. фон Вінтера, Л. Ж. Ф. Герольда, Й. Вайгля, І. Зайфріда.

Ключові слова: *музична традиція, оперна творчість, театральний репертуар, вокальна школа.*

Roksolana Havaliuk,
senior lecturer, methodologist
at the Lviv Music College
named after S. P. Lyudkevich, Lviv (Ukraine)
g.roxolana@gmail.com
https://orcid.org/0009-0007-0207-4248

ANTONIO SALIERI AND LVIV

The article highlights the most important milestones of Antonio Salieri's creative path and achievements in his composing, organizational, patronage and pedagogical activities (as a co-founder and conductor of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna and the singing school in its structure).

The aim of the article is to reveal the influence of A. Salieri on the musical traditions of Lviv through outstanding musicians, students of his school. Among A. Salieri's students, practicing musicians who worked directly in Lviv or visited the city on tour, there are composers, teachers, instrumentalists and vocalists: Franz Xaver Mozart, Eliza Paul-Beishteiner, Franz Wild, Josef Lidl, Franz Liszt. In addition, an important component of the repertoire of the German troupe of the city's privileged theater from the first years of its operation were numerous works by A. Salieri himself and his students: F. X. Süssmayr, P. von Winter, L. G. F. Gerold, J. Weigl, I. Seifried.

Keywords: *musical tradition, operatic creativity, theatrical repertoire, vocal school.*

Постановка проблеми. Цього року маємо дуже особливу нагоду згадати Антоніо Сальєрі – людину, про яку нам відомо значно більше темних легенд, ніж творчих здобутків, прихованих чеснот і забутих заслуг. 200 років тому, 7 травня 1825 року він залишив цей світ. Скласти загальну картину його провідних здобутків у композиції та педагогіці можна з низки досліджень Рудольфа Ангермюллєра [5; 6], Єлени Біджі Пароді [7], Фолькмара Браунберенса [8], Джейн Шаркін Хеттрік [15], Леоніда Яременка [3], низки довідників, а також з афіш, публікацій архівної преси, листів та інших документів, дотичних до творчого шляху його численних славетних учнів. Своєю діяльністю він був тісно пов'язаний з колом людей, близьким до Моцарта-сина, і з ним самим. Першими на гадку приходять Ф. К. Моцарт та Ф. Ліст, чия творча діяльність дотична до Львова.

Метою статті є виявити вплив А. Сальєрі на музичні традиції Львова через видатних музикантів його школи. Однак, спочатку варто заакцентувати найважливіші віхи творчого шляху й здобутки митця.

Основний матеріал. Антоніо Сальєрі народився 18 серпня 1750 р. в Леньяго (Венеціанська республіка) в родині купця, отримав якісну загальну освіту, з дитинства виявив себе дуже скромним і благочестивим. Перші уроки музики отримав в 11 років від старшого брата Франческо Антоніо – учня Джузеппе Тартіні, але в 14-річному віці втратив обох батьків, і покровительство над хлопцем взяв далекий родич, венеціанський дож Джованні Моченіго. Відтоді юнак цілком присвятився музиці: у Венеції його першим учителем став капельмейстер храму Сан-Марко Джованні Баттіста Пешетті (який невдовзі

помер), далі його наставником був співак Фернандо Паччіні, а згодом – гри на флюгелі його навчав відомий органіст Джузеппе Сімоні – один із кращих учнів падре Мартіні в Болоньї.

За нагоди музичної вечірки в гостях у Моченіго в Венеції перебував капельмейстер австрійського імперського двору Флоріан Леопольд Гассман, який запропонував талановитому юнакові допомогу в кар'єрі музиканта у Відні. Ф. Л. Гассман і А. Сальєрі прибули до Відня в неділю 15 червня 1766 року (через 50 років столиця імперії відзначала цю особливу дату з максимальною урочистістю).

У столиці імперії Ф. Л. Гассман став його педагогом і другим батьком, навчав юнака до своїх останніх днів, він же відрекомендував його імператриці Марії Терезії та імператору Йосифу II.

В 1767 році познайомився з П. Метастазіо, в якого вивчав декламацію. У 1770 році А. Сальєрі написав свою першу оперу, а невдовзі цей жанр поповнився численними творами: «Невинне кохання» («Il amore innocente»), «Дон Кіхот» («Don Chisciotte»), «Арміда» («Armida»), «Венеціанський ярмарок» («La fiera di Venezia»), «Барон з Рокка-Антіка» («Il barone di Rocca Antica»), «Вкрадене відро» («La secchia rapita»), «Господиня» («La locandiera»), які з успіхом ставилися в Австрії, Німеччині, Італії, Данії.

Після смерті вчителя – його покровителя й опікуна Ф. Л. Гассмана у 1774 році А. Сальєрі зайняв його пост при дворі – став директором камерної музики, композитором і диригентом Італійської опери у Відні. Він також взяв на себе турботу про двох його маленьких дочок, виховавши їх на прекрасних співачок.

А. Сальєрі мав честь отримати замовлення на створення опери до відкриття театру Alla scala в Мілані. З дозволу імператора залишився на кілька років в Італії, створивши там опери в італійському стилі «Визнана Європа» («L'Europa riconosciuta»), «Школа ревнивців» («La scuola de'gelosi»), «Несподіваний від'їзд» («La partenza inaspettata»), «Талісман» («Il talismano») та «Пані-пастушка» («La dama pastorella»). Повернувся він до Відня вже увінчаний славою оперного композитора і написав там німецьку оперу «Сажотруси», а на замовлення мюнхенського придворного театру – «Семіраміду». Згодом в Парижі познайомився з К. В. Глюком, їх стосунки переросли в велику дружбу і взаємоповагу. З ініціативи оперного реформатора Королівська академія музики замовила А. Сальєрі оперу.

Опера «Данаїди» постала у Франції і писалася під впливом і за порадами виснаженого хворобами К. В. Глюка. Вона здобула великий успіх як твір, написаний нібито в співавторстві – лише після тріумфу Глюк публічно оголосив єдиного справжнього композитора твору. Згодом Маестро зізнався Сальєрі, що до нього ніхто і ніколи так не розумів його прагнень і стилю. Незважаючи на спокусливі пропозиції, музикант повернувся до Відня, де написав «Печера Трофонія» («La Grotta di Trofonio»), яка здобула величезне визнання, і невелику оперету «Спочатку музика, а потім слова» («Prima la musica e poi le parole») для великого придворного фестивалю, що проходив у Шенбрунні. Вона була поставлена в один вечір з «Директором театру» В. А. Моцарта – і виграла творче змагання.

В 1785 році А. Сальєрі, В. А. Моцарт та Корнетті написали спільний твір – кантату «Per la ricuperata salute di Ofelia» (KV 477) на текст Лоренцо Да Понте для оперної співачки-сопрано Енн («Ненсі») Сторейс (1766–1817). Вона була вундеркіндом і близько товаришувала з В. А. Моцартом, який написав спеціально для неї партію Сюзанни у «Весіллі Фігаро».

Невдовзі А. Сальєрі був призначений на посаду першого придворного музичного директора у Відні (яку обіймав протягом 1788–1824 рр.), а також був придворним капельмейстером. Зокрема, в його обов'язки входило акомпанувати виконанню італійських опер на клавірі для імператорської сім'ї.

Прославився митець і як беззмінний керівник (з 1788 по 1795 рр. президент, а потім віце-президент) та постійний диригент (до 1818 р.) благодійного Tonkünstler-Sozietät (Музичного товариства), заснованого Ф. Л. Гассманом. Його доходи від щорічних (особливо передріздвяних) концертів під орудою А. Сальєрі поповнювали пенсійний фонд для вдів і сиріт музикантів Відня. Цьому фонду А. Сальєрі згодом заповів частину свого статку.

Але не забував митець і про Париж: для нього написав велику оперу «Горації» та, завдяки особистому знайомству з Бомарше, – «Тарар». У перші 9 місяців цей спектакль був поставлений 33 рази, принісши більше чверті всієї річної виручки театру. Для Відня А. Сальєрі здійснив також редакцію цієї опери – знамениту «Аксур, король д'Ормуза». Визнання, яке отримав цей шедевр, перевершило все, що досі здобували його твори. З огляду на політичний підтекст оперної

творчості композитора не втримаємося від спокуси зацитувати фрагмент книги С. Нечаєва «Сальєрі» зі знаменитої серії «Життя неймовірних людей»:

«1788 року Сальєрі написав героїко-комічну оперу "Кублай, великий хан татарський" («Cublai, gran Kan de Tartari») на лібретто Джованні Баттіста Касті. Ця опера завдала йому великих прикрощів при дворі. Справа в тому, що автор лібрето після відвідин Санкт-Петербурга створив епопею у віршах під назвою "Татарська поема". У ньому він описав інтриги російського двору, жорстокість правління Катерини Великої, їдко викрив "татарські" палацові звичаї. Оселившись у Відні, Касті попросив у імператора Йосифа II згоди на видання своєї поеми, але той заборонив публікацію – в ті роки австрійська та російська армії разом боролися з турками. Тоді Касті домовився з Сальєрі і переробив поему, змінивши сюжет і перетворивши її на оперне лібрето. Тепер твір став пародією на Петра I та епоху його правління, де було все – від непробудного пияцтва до небаченої жорстокості. Є там і сцена із стрижкою боярських борід. Не бажаючи конфліктувати з Катериною II, імператор змушений був заборонити і цю постановку. З іншого боку, той же Йосиф II, зацікавившись успіхом "Тарара", доручив Сальєрі та Лоренцо да Понте, єдиному на той момент італійському лібретисту, що залишився в австрійській столиці, зробити з "Тарара" італійську оперу для постановки у Відні. Цікаво відзначити, що імператор вдруге (у першому випадку це було "Весілля Фігаро" Моцарта, представлене в Бургтеатрі 1 травня 1786 року) замовив оперу з політично вибухонебезпечних творів крамольного Бомарше» [2].

Історія з «Аксуром» мала продовження в період концертної діяльності Констанції Моцарт після смерті чоловіка: в Празі організатори благодійної вистави для притягнення інтересу публіки вирішили на роль хлопчика-пророка запросити Карла Моцарта – старшого сина В. А. Моцарта, зрозуміло на тлі пліток про стосунки обох композиторів. Скандалу уникнути вдалося в останній момент із вибаченнями в пресі.

У 1789 році А. Сальєрі написав опери «Вірний пастор» («Il pastor fido») і «Фігура» («La cifra») для Парижа, «Страшний суд» («Le Jugement niernier») і балет «Коронація Тарара» («Le couronnement de Tarare»), балет, доданий до опери «Tarare», а також «Te Deum» для коронації імператора Леопольда у Франкфурті.

Для В. А. Моцарта багато важила оцінка Сальєрі: в останньому збереженому листі до дружини Констанції від 14 жовтня 1791 року Моцарт писав про їх спільний візит на перегляд «Чарівної флейти»: «Він слухав і дивився дуже уважно від [вступної] симфонії до останнього хору, не було жодного номера, який би не викликав у нього bravo або bello» [25]. Після його смерті відбулися численні виконання духовних творів В. А. Моцарта у Відні під керівництвом А. Сальєрі.

Від 1791 року митець був зобов'язаний щороку готувати чергову італійську оперу для Віденського придворного театру. 1795 – «Світ навиворіт» («Il mondo alla rovescia»), 1795 – «Пальміра, дочка короля з Персії» («Palmira, Regina di Persia»), 1796 – «Геракліт і Демокріт» («Eraclito e Democrito»), 1798 – «Фальстаф» («Falstaff»), 1799 – «Катіліна» («Catilina»), «Тірольський ландштурм» («Tyroler Landsturm»), 1800 – «Цезар у Фармакузах» («Cesare in Farmacusa»), «Анджоліна» («L'Angiolina»), 1802 – «Ганнібал у Капуї» («Annibale in Capua», для відкриття нового великого театру в Трієсті), і в 1804 році – німецька опера «Негр» («Die Neger») та дві італійські «Три філософи» («I tre filosofi») та «Прекрасна дикунка» («La bella selvaggia»).

Вже в цей період творчість А. Сальєрі стає відомою у Львові: на місцевій театральній сцені йшли його опери в німецькому перекладі «Der Talisman», якою театральний антрепренер Ф. Г. Булла розпочав перший театральний сезон 12 квітня 1790 р. і «Аксур, цар Ормуза» (1794). У 1804 р. було здійснено постановку чергової опери А. Сальєрі «Пальміра, дочка короля з Персії» («Palmyra, Königstochter von Persien»). П'ять вистав ще однієї опери «La Cifra» пройшли у 1804 р., й одна – у 1805 р.

Він був одним із засновників Товариства друзів музики (Gesellschaft der Musikfreunde), заснованого у Відні в 1812 р. спільно з Йозефом фон Зоннляйтнером, очолював його хорове відділення, в рамках якого в 1817 році відкрив «співацьку школу» і таким чином заклав початок діяльності консерваторії.

А. Сальєрі був почесним членом музичних асоціацій і товариств в кількох країнах (членом Французької Академії, членом Шведської Академії наук, почесним членом Міланської консерваторії), кавалером ордена Почесного легіону, а до ювілею імператор нагородив його великою золотою почесною медаллю та ланцюгом.

Викладав переважно вокальну композицію на італійські та латинські тексти, читання партитур, сольний та хоровий спів. Іноді він навчав також і контрапункту, особливо після смерті в 1809 найвідомішого віденського знавця цієї дисципліни Йоганна Георга Альбрехтсбергера (вчителя Ф. К. Моцарта), з яким А. Сальєрі до цього працював в парі.

Він заслужено вважався кращим педагогом свого часу, який мав достатньо передові погляди на комплексний розвиток музиканта-професіонала, уроки давав безкоштовно, виховав більше ніж 60 відомих музикантів, композиторів, піаністів та співаків, серед яких: Л. Бетовен (учасник салонів і монографічних концертів Констанції Моцарт), Й. Н. Гуммель (учень Моцарта-батька, вчитель Моцарта-сина), І. Мошелес (з яким Франц Ксавер вів переписку щодо фінансової підтримки Й. М. Галлюса), К. Черні (друг дитинства Ф. К. Моцарта), Дж. Мейербер (з його родиною Моцарт-син контактував у час європейських гастролей), Ф. Шуберт (з яким співпрацювало львівське товариство св. Цецилії), Ф. К. Зюсмаєр і Й. Ейблер (яких вчив також В. А. Моцарт і які завершували його «Реквієм»), Ф. Ліст (який здійснив концертну подорож 1847 року численними містами України, зокрема у Львові залишившись найдовше), Сімон Зехтер, Луїджі Керубіні, Йозеф Вайгль, Петер фон Вінтер, співаки та співачки Катаріна Кавальєрі (перша Констанца в «Викраденні з сералю» В. А. Моцарта), Анна Мільдер-Гауптман (подруга дитинства Ф. К. Моцарта, перша Леонора в «Фіделіо» Л. Бетховена), Еліза Поль-Байштайнер (зірка світових сцен, яка була солісткою міського театру у Львові і разом з його колишнім директором Адальбертом Чабоном заснувала співацьку школу в Празі), Франц Вільд (співак світової слави, і, до нашої гордості, – львівської оперної сцени, співорганізатор моцартівського ювілею у Відні 1841 року за участю Моцарта-сина), Кароліна Унгер-Сабатьє (учениця Ф. К. Моцарта та солістка першовиконання Симфонії № 9 Л. Бетовена), Анна Краус-Враніцкі, Катаріна Вальбах-Канці, Фортуната Франкетті, Амалія Генель та численні інші.

Він навчав молодшого сина В. А. Моцарта, Франца Ксавера, композиції і вокалу, а в березні 1807 року дав йому чудовий сертифікат про те, що молодий музикант пройшов у нього курс науки, і засвідчив

його «talento raro per la musica [рідкісний дар до музики]» і пророкував йому «riuscita non inferiore a quella del suo celebre Padre» [успіх не менший, ніж у його знаменитого батька]. З документів на вироблення паспорта, під час великого європейського туру, які зберігаються у Віденській міській бібліотеці, видно, що у Відні Моцарт проживав у лютеранського пастора Франца Пауера, «подорожував до Петербурга в Росії», щоб там «продемонструвати свої таланти», мав саме цей «рекомендаційний лист від ц.-к. придворного капельмейстера Антоніо Сальєрі» [1, с. 298].

Констанція Моцарт пишалась освітою сина у славетних Метрів, у листі від 30 січня 1807 року писала старшому синові, Карлу Томасу: «Ваш брат зараз їде до Сальєрі та Гуммеля. Вони обоє дуже його люблять і товаришують з ним, ... тепер у нього є 3 великих Маестро: Сальєрі, Альбрехтсбергер і Гуммель, якби я могла дати Вам хоча б одного з таких наставників, яка я була б щаслива...» [10].

Згадаймо ще кількох видатних учнів А. Сальєрі, тісно пов'язаних зі Львовом творчою діяльністю. Таким є співак Франц Вільд (1791–1860), виходець із заможної селянської родини з Нідерголлабрунну. У 7 років його прийняли до хору абатства монастиря Клостернойбург як хориста, де він потрапив під керівництво духовного хормейстера, відомого скрипаля та керівника хору Проспера фон Мозеля, в 11 він вступив до придворної капели у Відні, де брав уроки співу в Антоніо Сальєрі. Тут він отримав виняткову можливість навчатися вищому мистецтву співу, оскільки майже щотижня відбувалися концерти à la camera перед імператрицею Марією Терезією за участі найвидатніших майстрів Італії та Німеччини. Як тринадцятирічному хлопчику, йому довелося співати соло в «Salve regina» Бройндля (Bräundl) в Шенбрунні і викликати захоплення у Наполеона. Йоганн Непомук Гуммель (вчитель Ф. К. Моцарта), який тоді був капельмейстером князя Естергазі, почув його в квартеті з «Уталя» Е. Н. Мегюля в театрі Kärnthnerthor і порекомендував князеві. Так він потрапив до театру Айзенштадта на шість років, починаючи з 1810 року як хорист та соліст в княжій капелі Естергазі в Айзенаху. Граф Фердинанд Палфі (Pálffy v. Erdőd) намагався залучити його до свого театру Ан дер Він (Theater an der Wien), однак князь не хотів відпускати. У 1814 році він перейшов звідти в Придворний оперний театр.

В театрі він працював разом із чудовими співаками Форті та Йозефом Фоґлем (майбутнім другом і покровителем Ф. Шуберта). У листопаді 1816 року він виступав у Дармштадті де Великий герцог Гессенський надав йому титул каммерзінгера (почесне звання для співака, на зразок Народного артиста). Співав на Віденському конгресі перед численними європейськими монархами. У 1825 році на короткий час він переїхав до Парижа, головним чином для продовження навчання у Дж. Россіні та Бордоньї. Ф. Вільд співав щороку під час відпустки майже на всіх сценах Австрії та Німеччини, зокрема у 1831 році в Львові (Лемберзі) та Брно, у 1832 році в Празі, Граці, Вроцлаві (Бреслау), Берліні, Гданську (Данцигу), Кенігсберзі, Штеттіні, Касселі, Вісбадені, Ахені, Дармштадті і Майнці.

До Львова співака запросив директор міського театру Адальберт Чабон у дуже складний для театру час: 1831 рік був роком антиавстрійських військових заколотів, після придушення яких почалася епідемія холери. Щоби повернути публіку в театр директор зважився на запрошення видатних гостьових солістів з дуже високими гонорарами. Так протягом кількох років на львівській сцені виступали співаки Ф. Вільд, Кунст (Kunst), Ротт (Rott), Фердинанд Поль, Йозеф Лідль, Й. Н. А. Нестрой, (Johann Nepomuk Eduard Ambrosius Nestroy), співачки Шарлотта Бірх-Пфайффер (Charlotte Birch-Pfeiffer), Марія Тереза Фріш (Marie Therese Frisch), Еліза Поль-Байштайнер (Pohl-Beysteiner) та численні інші зірки європейського масштабу як на постійних гонорарах, так і як гостьові солісти.

Співак завершив кілька великих гастрольних подорожей, одна з яких привела його до Лондона в 1840 році. Проте зустрічаємо його ім'я і на львівських афішах 1840-х років, отже співак наше місто в своїх численних турах не оминав. 6 грудня 1841 року Франц Вільд став одним з ініціаторів і урочистостей до 50-ї річниці вшанування пам'яті В. А. Моцарта у Відні. З цієї нагоди було організовано панахиду та виконання «Реквієму» В. А. Моцарта під керівництвом композитора і капельмейстера Йоганна Баптіста Ґенсбахера у соборі св. Стефана.

Співак виступив на урочистій академії-прийнятті в Казино, в якому взяло участь 140 митців та шанувальників мистецтва Товариства друзів музики, ініційованій Францом Вільдом, професором консерваторії Йозефом Фішгофом і актором придворного театру Йоганном

Даніелем Людвіґом Льове (він також свого часу виступав на львівській театральній сцені). Серед почесних гостей був композитор Адальберт Гіровець. Присутній там Ф. К. Моцарт з великим успіхом виконав Сонату і фантазію c-moll (KV 475) В. А. Моцарта. Й. Штаудіґль і хор Товариства друзів музики виконали арію Зарастро з хором «O Isis und Osiris» № 10 з опери В. А. Моцарта «Чарівна флейта» (K 620). Франц Вільд на цьому святі виконав «Вечірню фантазію» («Abendempfindung») та пісню «Un Chloe» В. А. Моцарта.

На фрагмент тексту вірша «Dem großen Meister in dem Reich der Töne» («Видатний майстер в царстві звуків»), прочитаного Францем Серафікусом Ґрільпарцером Ф. К. Моцарт експромтом створив вокальний твір, який був з великим успіхом виконаний співаками з фортепіанним супроводом автора тут же на урочистому прийнятті. Розлогі описи цієї вагомої події помістили численні періодичні видання [21; 4, с. 1135–1136; 24, с. 1289].

Іще одне ім'я в переліку учнів маестро – це співачка Елізабет Поль-Байштайнер (в другому шлюбі – Чабон). Пам'ятаючи, що прізвище Чабон мав один із директорів Цісарсько-королівського привілейованого львівського міського театру, ми спробували ближче ознайомитися з творчим шляхом співачки. Еліза Байштайнер народилася 18.2.1809 року в родині Андреаса Байштайнера (ймовірно, пастуха князівських вівчарень Естерагазі), в тодішньому угорському Кляйнгофляйні поблизу Айзенштадта. Її спів привернув увагу одного князівського чиновника, який, не вагаючись, представив її князеві Мікулашу II. Естергазі (1765–1833). На той час харизматичний високоосвічений правитель уже продовжував розвивати просвітницькі ідеї свого діда Мікулаша I. Естергазі і запросив як maestro di capella до себе на службу на місце досвідченого, але вже дуже старенького Йозефа Гайдна його учня і наступника, уродженця Братислави Яна Непомука Гуммеля (також вчителя Франца Ксавера Моцарта) і, далі Йоганна Непомука Фукса – і тоді княжа придворна капела знову стала центром європейської музичної культури. У такому середовищі молода та талановита Еліза отримала чудову культурну та музичну освіту. Її вчителями вокалу були італійський тенор Паоло Бевілаква та досвідчений, популярний і блискучий Антоніо Сальєрі. Невдовзі Елізі дозволили виступати в капелі князівського двору,

судячи з репертуару вона виконувала партії як сопрано, так і мецо-сопрано. У березні 1822 року вона виступила в концертному виконанні «Сільвани» К. М. Вебера, у 1824 і 1825 роках співала в Kärntnertortheater, у березні 1825 року виступала разом зі своїм видатним суперником, однокурсником з Празької консерваторії Йозефом Славіком і майбутньою «божественною Єттою» (Генрієттою Зонтаг) у віденському Бургтеатрі в унікальних виконаннях ораторії Г. Ф. Генделя «Ївтах». Виступала у Вроцлаві (Театр «Pod Złotym Aniołem» – «Під золотим ангелом»), в 1825 р. – в Аугсбургу, в 1826 р. – у Відні в Kärntnertortheater, 1826–1831 рр. – у Граці. Там можна було почути Елізу в її головних ролях у «Прекрасній мірошниці», «Севільському цирюльнику» чи «Італійці в Алжирі». В одній із постановок Альмавіву співав Фердинанд Поль (Ferdinand Pohl, 1794–1832), уродженець Семіля, з яким молода артистка невдовзі одружилася (1826).

Подружжя разом вирушило в тур Італією, де Елізою, тепер як Полледо-Байштайнер, захоплювалися в Павії, Мілані, Вероні та Болоньї та зробили її почесним членом низки філармонійних товариств.

Тим часом у Львові у серпні-вересні 1824 р. на постійний ангажемент запрошено уродженця Подебрад, яким свого часу захоплювалися в Празі і Вроцлаві (Театр «Під золотим ангелом») Адальберта Чабона (насправді ж Vojtěch Čaboun, у німецькомовній пресі іменований Adalbert Czabon, 1797–1868) який невдовзі, наприкінці березня 1827 р. разом з Й. Ціммерманном став директором львівського театру. Дослідники пишуть, що в цей час він уже залишив сцену – що повністю заперечує львівська (і не лише львівська) преса, подаючи рецензії на численні вистави, в яких він був задіяний, і якого одностайно відзначали як талановитого тенора і драматичного актора. Більше того – в сезоні 1825/1826 рр. артист працював в театрі Аугсбургу, і його повернення у Львові чекали з надією і нетерпінням [22, с. 551].

Потім настав час гастролей Елізи північною Німеччиною, виступи в Придворній опері Дрездена, на сценах Бремена, Гамбурга, Берліна, Праги, Відня та розширення репертуару численними партіями опери Дж. Россіні та В. Белліні.

Як вже згадувалося, з напруженням політичної атмосфери (польське повстання проти царату 1830–1831 рр.) інтерес до театру у Львові згасав, що позначилося на фінансах. До того ж налякані епідемією холери (у травні 1831 р.) місто полишили найталановитіші

оперні виконавці. Щоб вийти з фінансової і виконавської кризи, А. Чабон вирішив у сезоні 1831/1832 рр. залучити гастролерів, які у львів'ян користувалися шаленим успіхом. В наступних сезонах він обмежив гастрольні виступи, зібрав на постійний ангажемент небагато, але професійно міцних оперних виконавців, розширив балетну трупу і знову звів кількість драматичних вистав до мінімуму. Він мав на меті створити у Львові оперний театр, який міг би ставити «Grand opéra» – велику оперу. Для реалізації цього наміру навіть знайшлися гроші – доходи з маскарадних балів, редутів. Головні позиції в афішах зайняли твори композиторів нової французької та італійської шкіл.

У 1833 р. Елізабет з чоловіком уклали ангажемент в німецькій трупі театру у Львові. Тоді ж в театр прийшли Марія Тереса та Ігнац Фріші. Ці дві пари і А. Чабон склали ядро німецької оперної трупи. А наступного, 1834 року зустрічаємо в пресі першу згадку про співпрацю Ф. К. Моцарта з театром як капельмейстера.

9 вересня 1838 року Войтех Чабун і Еліза Поль-Байштайнер обвінчалися у Львові в Домініканському костелі Божого тіла, обидвоє будучи вдівцями: у 1829 році померла дружина Войтеха, Кароліна [13, с. 590], в 1833 р. – перший чоловік Елізи. Свідком на весіллі був багатолітній касир міського театру Г[еорг] Маттола.

У листопаді 1838 і в травні 1839 року – Еліза Чабон (як зазначено в афіші, цісарсько-королівська придворна оперна співачка і почесна членкиня філармонійних товариств Флоренції, Верони, Болоньї) приїздить до у Львова на кілька тижнів на гостьові соло в серії вистав для участі в великому концерті і салонному благодійному вечорі [9, с. 312; 23, с. 456].

У грудні 1838 та січні 1893 рр. Еліза Чабон разом із чоловіком виступають у Чернівцях у «Il Barbiere di Siviglia» Дж. Россіні, «Fra Diavolo» Д. Ф. Е. Обера, «Müllerin» Дж. Паїзієлло, «Der Freischütz» К. М. Вебера, «Die Prinzessin von Navarra» («Jean de Paris») Ф. А. Буальдье.

Після 1848 року, коли політична ситуація в Європі стала напруженою, Чабуни разом з їхніми дітьми переїхали до Праги, де 1851 року заснували Співацький інститут у будинку на вулиці Фердінандовій № 1369.

Серед їхніх учениць були майбутня придворна співачка Дармштадту Емілі Шмідт, знаменита Норма з Еберфельда і придворна

примадонна у Веймарі Емілія Растеллі, донька театрального антрепренера Й. Н. Штегера Августина Штегерова, спадкоємиця колись відомого Теодора Вахтеля в Касселі, тенор Йонтов, перший тенор Берліна Воворський, баритон Якуб Шварц, першовиконавець партії Єніка в «Проданій нареченій» Б. Сметани Їндржіх Полак, перший Кецал Франтішек Гінек, член Пльзеньської опери та власниця музичної школи Катержина Суммова, та багато інших. Але гордістю школи була муза Дж. Верді та перша Аїда Тереза Штольцова (Teresina Stolz, 1834–1902), уродженка Кошице, примадонна міланського театру Alla Scala та інших європейських оперних сцен. Вона стала компаньйонкою Дж. Верді після смерті його дружини Джузеппіни Стреппоні в 1897 році [11].

Ставилися у Львові і твори учнів А. Сальєрі: опера «Дзеркало з Аркадії» (1797) та п'єса зі співами «Добровольці» Ф. К. Зюсмайєра; зінґшпіль «Бідний студент» (1794), опери «Марія фон Монтальбан» (1804) і «Тамерлан» (1805) П. фон Вінтера; велика героїчна опера «Піраміди Вавилона», написана в співавторстві Й. Медеріча детто Галлюса та П. фон Вінтера (1806); велика група творів Й. Вайгля: віденський фарс «Корсар через кохання» (1803), велика героїчна опера «Гіневра, шотландська принцеса» (3.07.1803), «Дух замку» (1805), опери «Принцеса д'Амальфі» (1805), «Уніформа» (1806), комічна опера «Весталчин вогонь» (1807), «Швейцарська родина» та «Траян у Дакії» (1815); численна група опер Л. Ж. Ф. Герольда: «Марія» (1828) «Цампа, або Наречена з мармуру» (1832) «Дзвіночок, або Диявол-паж» (1822) «Торгівля дружинами» (1822); а також «Мойсей» І. Зайфріда (1821).

На вшанування пам'яті А. Сальєрі, який пішов з життя в травні 1825 року придворний оркестр під керівництвом придворного капельмейстера Йозефа Ейблера виконав «Реквієм», який А. Сальєрі створив спеціально для цієї мети. Солістами виступили учні самого А. Сальєрі та власника вокальної школи (також його учня) Джузеппе Моцатті (зі співаками цієї школи Ф. К. Моцарт неодноразово виступав у публічних концертах у віденський період).

Висновки. Зараз в Україні не виконується жодна з понад 40 опер, 5 балетів, концертів, ораторій, кантат, концертних арій, симфонічних і духовних композицій зірки своєї доби – Антоніо Сальєрі. Здається, вони відійшли в минуле разом з духом його епохи, хоча

дослідники дедалі більше схиляються до думки про численні впливи його творчості на митців-сучасників. Але більш ніж промовисто говорять до нас імена його славетних учнів, їх творчість, їх діяльність. Вражає, як багато перетинів в життях його та Ф. К. Моцарта, і скільки учнів А. Сальєрі, композиторів, інструменталістів та співаків, дотичні до формування музичної традиції Львова.

Список використаних джерел і літератури

1. Моцарт-син. Життя Франца Ксавера у подорожньому щоденнику і листах / упор. О. Линів. Львів: Видавництво Старого Лева, 2023. 568 с.
2. Сальєрі. URL: https://www.e-reading.club/chapter.php/1030630/28/sergey-nechaev-saleri.html
3. Яременко Леонід. Образ Антоніо Сальєрі за спогадами його сучасників та епістолярно-публіцистичною літературою. *Філософські обрії*. 2023. № 47. С. 29–36.
4. AmZ. 1841. V. 43. № 52. 29.12. S. 1135–1136.
5. Angermüller R. Antonio Salieri und seine «Scuola di canto». *Beethoven Studien*. Wien: Hrsg. von E. Schenk, 1970. S. 37–50.
6. Angermüller R. Salieris «Tarare» (1787) und «Axur, Re d'Ormus» (1788). Vertonung eines Sujets für Paris und Wien. *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft.* 1981. № 5. S. 211–217.
7. Biggi Parodi E.*Catalogo tematico delle opere teatrali di Antonio Salieri*. Lucca: Lim, 2005. p. CLVIII, 957. (Gli strumenti della ricerca musicale, collana della Società Italiana di Musicologia).
8. Braunbehrens V. (trad. de l'allemand par Marie Hélène Ricquier, préf. François Périer), *Salieri dans l'ombre de Mozart*, coll. Paris: Lattès, 1989. 285 p. («Musiques et musiciens»).
9. Breslauer Theater-Zeitung (Breslauer) Nordische Theater-Zeitung. *Unterhaltungsblatt für Literatur, Kunst und Künstlerleben* 1838. № 78. Jg. 8. 21.05. S. 312.
10. Constanze Mozart and Carl Thomas Mozart in Mailand Wien, 30. Januar 1807 mit Nachschrift von Georg Nikolaus Nissen. Mozart Letters and Documents – Online Edition.
    URL: https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1948&cat=
11. Deutsche Bühnen-Genossenschaft: offizielles Organ der Genossenschaft. № 17. Berlin. Sonntag, 1876. 23. April. V. Jahrg.

12. Ernestová K. Zapomenutá Čabounová aneb Příběh významné primadony Elisabeth. *Berounsky denik*. Cz. 2021. 22.3.
URL: https://berounsky.denik.cz/ctenar-reporter/zapomenuta-cabounova-aneb-pribeh-vyznamne-primadony-elisabeth-20210322.html
13. *Lemberger Zeitung*. 1829. 28.09. S. 590.
14. Rice John A. The operas of Antonio Salieri as a reflection of Viennese opera. *Music in eighteenth-century Austria*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1996. 648 p.
15. Scharkin Hettrick J. A thematic catalogue of sacred works by Antonio Salieri. An uncatalogued holograph of the composer in the archive of the Vienna Hofkapelle. *Fontes Artis Musicae.* 1986. № 33. P. 226–235.
16. Schubert im Freundeskreis Ein Lebensbild in Briefen, Erinnerungen, Tagebuch-blättern, Gedichten. (Schubert in the circle of friends : A picture of his life in letters, memories, diary pages, poems) / Edited and with an Afterword by Felix Braun. Insel in Leipzig: Insel Bucherie Series, 1953. (№ 168).
17. Sowiński, Albert. Les Musiciens polonais et slaves, anciens et modernes : dictionnaire biographique des compositeurs, chanteurs, instrumentalistes, luthiers, constructeurs d'orgues, poètes sacrés et lyriques, littérateurs et amateurs de l'art musical. Paris : A. Le Clere et cie, 1857. S. 129–130
18. Unterhaltungsblatt für Literatur, Kunst und Künstlerleben 1838. № 78. Jg. 8. 21.05. S. 312.
19. Vignal M. *Beethoven et Vienne*. Paris: Fayard, 2004. 152 p.
20. Weidmann F. Nekrolog. Anton Salieri, k. k. Hof-Capellmeister. *Wiener Zeitschrift*. 1825. 25. August.
21. *Wiener Musik-Zeitung*. 1841. Nr. 147. 9. December.
22. Wiener Theater-Zeitung (Bäuerles Theaterzeitung). 1825. 10. 11. S. 551.
23. Wiener Theater-Zeitung (Bäuerles Theaterzeitung). 1839. 8.05. S. 456.
24. Wiener Theater-Zeitung (Bäuerles Theaterzeitung). 1841. № 294. 9.12. S. 1289.
25. Wolfgang Amadé Mozart an Constanze Mozart in Baden bei Wien. Wien, 14. oktober 1791. Mozart Letters and Documents – Online Edition. URL: https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1767&cat=

УДК 78.071:[782:784.3](450)(045)

Олена Осока,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри концертмейстерства
Національної музичної академії України,
м. Київ (Україна)
osokae@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-1193-2570

МУЗИКА ЯК СПОВІДЬ ДВОХ: ОТТОРІНО І ЕЛЬЗА РЕСПІГІ У ПЛИНІ ЧАСУ

У статті висвітлюються взаємини Отторіно та Ельзи Респігі як винятковий приклад глибокого творчого партнерства. Через аналіз біографічних фактів, етапів становлення, спільної концертної та композиторської діяльності, а також ініціативи Ельзи щодо збереження й популяризації спадщини свого чоловіка, матеріал розкриває унікальний симбіоз митців. Їхній шлюб постає як простір глибокої духовної та мистецької єдності, де музика виступає не лише професійним покликанням, а й особливою мовою подружнього діалогу в культурному просторі.

Ключові слова: *Отторіно Респігі, Ельза Олів'єрі Санджакомо, оперна творчість О. Респігі, камерно-вокальна творчість О. Респігі, творча співпраця.*

Olena Osoka,
Doctor of Philosophy, Associate Professor,
Acting Professor at the Department
of Piano Accompaniment,
Ukrainian National Academy of Music,
Kyiv (Ukraine)
osokae@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-1193-2570

MUSIC AS A CONFESSION OF TWO: OTTORINO AND ELSA RESPIGHI THROUGH THE PASSAGE OF TIME

The article explores the relationship between Ottorino and Elsa Respighi as an exceptional example of profound artistic partnership. Through the analysis of biographical facts, stages of artistic development, joint concert

and compositional activities, as well as Elsa's initiatives to preserve and promote her husband's legacy, the material reveals a unique symbiosis of two artists. Their marriage emerges as a space of deep spiritual and creative unity, where music serves not only as a professional calling but also as a special language of marital dialogue within the cultural sphere.

Keywords: *Ottorino Respighi, Elsa Olivieri Sangiacomo, Respighi's opera works, Respighi's chamber vocal music, creative collaboration.*

Постановка проблеми. У мистецькому середовищі існує багато прикладів подружніх пар, спільний шлях яких ставав джерелом натхнення й взаємного творчого зростання для кожного з партнерів. Яскравим прикладом такого партнерства є подружжя Отторіно та Ельзи Респігі. Особистості з виразною індивідуальністю, змогли створити гармонійний творчий тандем, в якому мистецтво слугувало засобом спілкування, підтримки й духовної єдності.

Аналіз досліджень. В контексті сучасної культури дедалі активніше відбувається осмислення та нове прочитання спадщини Отторіно Респігі [2, 4, 5, 9, 10, 11] й Ельзи Олів'єрі-Санджакомо [3, 6]. Серед об'єктивних чинників – соціокультурні зміни того часу та пошук національної італійської ідентичності у музиці. Утім, певна кількість наукових праць зосереджується на суб'єктивних чинниках, що впливали на творчість Респігі [5, 9], а саме діяльності Ельзи – інтерпретаторки, композиторки, а також співтворчині, яка приймала безпосередню участь у концептуальному оформленні творів чоловіка і долучалася до їх редагування. Фактологічна база ґрунтується на широкому колі джерел, зокрема інтерв'ю самої Ельзи, її мемуарах, зібраних у кількох виданнях, а також свідченнях сучасників.

Тож, **метою статті** є дослідити творче партнерство Отторіно та Ельзи Респігі як феномена взаємного мистецького впливу. Особливу увагу в аналізі зосереджено на вокальній спадщині композитора.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні ім'я Респігі насамперед асоціюється з його симфонічними поемами («Римські фонтани», «Римські пінії» та «Римські свята»), які вирізняються яскравими сучасними оркестровими барвами та віртуозною, винахідливою інструментовкою. Але широкий жанровий спектр його вокальної спадщини,

а це 10 опер[1], кантати, окремі твори для голосу і симфонічного оркестру, камерні цикли і солоспіви, обробки народних пісень[2], доводить, що композитор глибоко цінував і шанував людський голос у музиці. Твори демонструють майстерність вокального голосоведення, підкреслюють його природню гнучкість, виразність та емоційну насиченість. Водночас неабияку роль у них відіграє фортепіанний або оркестровий супровід, що не лише підтримує вокальну партію, а й утворює тісний зв'язок слова і музики, розкриваючи змістовий, художній та драматургічний потенціал тексту.

На формування індивідуального стилю Респігі вплинуло багато факторів. Безперечно, важливу роль відіграло навчання композиції у Джузеппе Мартуччі та заняття музикознавством під керівництвом Луїджі Торчі – знаного дослідника старовинної музики. Водночас помітними були й художні впливи композиторів-сучасників, зокрема Миколи Римського-Корсакова[3], Макса Бруха, Ферруччо Бузоні, Мориса Равеля, Ріхарда Штрауса, Ігоря Стравінського.

Разом із тим, поглибленню уваги Респігі до вокальних жанрів сприяли події, пов'язані із його особистим та творчим життям. Зокрема, варто згадати співпрацю з провідними вокалістами того часу. Так, у 1908–1909 роках композитор був запрошений як акомпаніатор до приватної вокальної школи Етельки Герстер[4]. На той час

---

[1] У багатьох енциклопедичних джерелах наводиться інформація про дев'ять опер у творчому доробку композитора. Друга опера, що донедавна залишалася невідомою, – «На млині» – була представлена публіці в червні 2022 року зусиллями Фундації «Театро Ліріко Джузеппе Верді» в Трієсті. Партитура, яка тривалий час зберігалася в шухляді, була віднайдена разом із серією нотних матеріалів, після чого реконструйована й завершена в оркестровці музикознавцем і дослідником творчості Респігі Паоло Розато.

[2] З повним каталогом творів О. Респігі, який впорядкований П. Педаррою можна ознайомитися у відкритому доступі: https://www.flaminioonline.it/Biografie/Respighi%20-%20catalogo.html#52

[3] Під час перебування в Санкт-Петербурзі Респігі мав можливість протягом п'яти місяців поглиблено вивчати композицію з Римським-Корсаковим.

[4] Етелька Герстер (1858–1920): угорська співачка (сопрано) та викладачка. Отримала освіту у Віденській консерваторії. Виступала близько 20 років на сценах відомих оперних театрів: Венеції, Марселя, Генуї, Лондона, Нью-Йорка. Після закінчення кар'єри оперної співачки, з 1896 по 1917 рік

його творчий доробок уже включав оперу «Король Енцо» та кілька камерних творів для голосу й фортепіано. Проте саме досвід концертмейстерської практики, надав можливість відчути особливості роботи зі співацькими голосами, що позначилось на його подальших вокальних композиціях.

Так, повернувшись до Болоньї, у 1910 році з'являється «Семірама» – «опера штраусівської чарівності» [11], в якій виразна вокальна мелодика, органічно поєднується зі щільною оркестровою фактурою. Особливої уваги автор приділяє застосуванню поліфонічних засобів й гармонічній насиченості, які формують складне й багатошарове звукове полотно. Цей твір посідає важливе місце як в історії італійської опери початку XX століття, у контексті переходу від традицій веризму до більш експресивних і модерністських форм музичної виразності, так і в площині творчих композиторських пошуків Респігі, спрямованих на досягнення стильового синтезу.

Поступове освоєння різних музичних стилів, а також зацікавлення розшифруванням рукописів італійських композиторів минулих століть суттєво вплинули на формування індивідуальної художньої мови Респігі. На думку Л. Верді, автора статті «Полістилізм Респігі», творчий шлях композитора можливо поділити на чотири етапи: перший – освоєння романтичної німецької традиції; другий – включення російських і французьких впливів; третій – оригінальне поєднання «певних архаїчних ладових рухів, вже типових для його мови, пізньоромантичного хроматизму, французького імпресіонізму та італійської мелодійної лірики» [10]; четвертий – утвердження індивідуального стилю композитора, що базується на принципах полістилізму.

Аналізуючи оперну спадщину О. Респігі в контексті запропонованої періодизації, варто додати, що окремі твори композитора зазнали впливу драматургічних принципів пізнього Дж. Верді. Це особливо простежується в операх «Бельфагор» та «Затонулий дзвін», де спостерігається тяжіння до психологізму й наскрізного розвитку дії. Натомість у пізніх операх Респігі, зокрема «Полум'ї», «Марії Єгипетській» та «Лукреції», музична «сценографія» має потяг до чітко поділеної драматургії, яку дослідники співвідносять з «архітектурною

викладала спів у власній школі у Берліні. Серед її учнів: Ілона Дуріго, Тереза Шнабель, Матья фон Ніссен-Стоун, Джулія Калп та ін.

логікою візантійських базилік» [4, с. 171]. Така структурованість доповнюється в музиці певним архаїчним колоритом, який виявляється через прямі алюзії зі стилістикою середньовічного та ренесансного періодів. На вокальну лінію покладається основне драматургічне навантаження. Це корелює з естетичною позицією самого автора, що «спів має бути вираженням людських почуттів і в музичній опері не повинен бути підпорядкований нічому іншому» [4, с. 171]. У той же час, оркестровий супровід сприяє збереженню чіткості та смислової виразності співаного слова і функціонує за принципом «дозування оркестрових фонічних енергій» [4, с. 172].

Значний вплив на формування такого підходу в зрілий період творчості Респігі справила його робота над транскрипціями творів К. Монтеверді та іншими зразками музики минулих епох[5]. Саме завдяки цьому композитор здійснив художнє переосмислення музичного минулого, намагаючись на тлі модерністських пошуків XX століття віднайти альтернативу сучасним тенденціям і повернутися до «простоти з архаїчним присмаком» [4, с. 193].

Універсальність натури Респігі проявлялася не лише в музиці. Як поліглот, який володів одинадцятьма іноземними мовами та пристрасний книголюб із приватною бібліотекою на кілька тисяч томів, він захоплювався поезією різних народів і активно використовував її у своїх вокальних творах (зокрема, вірші П. Б. Шеллі, В. Гюго). Водночас основну частину поетичного матеріалу становили тексти італійських авторів – Дж. Бокаччо, А. Рубіно, Г. д'Аннунціо, Ади Негрі та інших.

Знайомство з Ельзою Олів'єрі-Санджакомо, яка згодом стала дружиною композитора, відіграло важливу роль як у його творчій біографії, так і в особистому житті. Їхні мистецькі шляхи виявилися напрочуд спорідненими. Обоє з дитинства зростали в атмосфері музики, яку чули в батьківських домівках, і змалку виявляли щиру

[5] Респігі – один із перших, хто відкрив наново напівзабуті сторінки барокових опер. На початку 1900-х років він створює нову оркестровку «Плачу Аріадни» Монтеверді, і твір з успіхом виконується у Берлінській філармонії. У подальшому композитор здійснив вільні обробки опер Дж. Перголезі «Служниця-пані», Д. Чимарози «Жіночі хитрощі», К. Монтеверді «Орфей».

зацікавленість до цього мистецтва: Ельза опановувала фортепіано, а Отторіно – скрипку і фортепіано. Обоє досліджували старовинні музичні стилі. Їх також єднала практика співпраці з вокалістами: Респігі, окрім роботи концертмейстером у школі Е. Герстер, працював з багатьма відомими вокалістами того часу, більшість з яких була задіяна у його прем'єрних показах камерно-вокальних та оперно-симфонічних творів[6]. Ельза деякий час була концертмейстером у класі відомого баритона Антоніо Котоньї та супроводжувала у якості акомпаніатора співачку Кьяріну Фіно-Савіо[7]. На композиторській ниві Ельза також заявила про себе неординарними творами, що вирізнялися делікатною, екзотичною виразністю, в поєднанні з елементами фольклору та григоріанської традиції.

Знайомство Ельзи та Отторіно, яке відбулося під час її навчання на курсі гармонії, фуги та композиції в Академії Санта-Чечілія у Римі, з часом переросло у глибоке взаємне почуття, що згодом увінчалося шлюбом.

Життєвий простір довіри, в якому їм судилося опинитися, розповсюджувався в першу чергу на мистецтво. В одному з інтерв'ю Ельза розповідала, що після завершення нової композиції Респігі часто кликав її до себе в майстерню. Показуючи створену музику, автор прислухався до порад дружини і вносив корективи на основі її пропозицій.

Водночас саме Ельза відкривала перед ним нові горизонти в творчості. Так, зокрема, григоріанський спів, який вона почала вивчати

---

[6] У зв'язку з цим, варто згадати: Ельзу Бланд – першу виконавицю партії Семірами з однойменної опери, яка залишила помітний слід в оперному мистецтві XX століття, особливо видзначившись виконанням вагнерівського репертуару; Гертруду Каллам – одну з найкращих колоратурних співачок, яка вперше виконала партію Раутенделейн в опері «Затонулий дзвін».

[7] У 1910-х роках, важливу роль у житті композитора відігравала мецо-сопрано Кьяріна Фіно-Савіо. Їх поєднувала не лише професійна співпраця, а й глибока емоційна близькість, що знайшла відображення у спільному творчому діалозі. Кьяріна стала першою виконавицею вокальних творів, зокрема балади «Аретуза», кантати «Захід сонця». Цікаво, що її голос за тембровими характеристиками та діапазоном був подібний до голосу Ельзи, тому частину вокальних творів Респігі, які раніше виконувала Кьяріна, згодом перейняла й інтерпретувала Ельза.

в Академії, став одним із напрямів, що спонукав Респігі до створення таких творів як Григоріанський концерт для скрипки з оркестром, Концерт у міксолідійському ладі для фортепіано з оркестром, Три прелюдії для фортепіано на теми григоріанських хоралів та їх подальше оркестрове втілення у сюїті «Церковні вікна». «Григоріанський» стиль простежувався і в оперній сфері, зокрема в опері «Затонулий дзвін», яка була задумана «Респігі та Гуасталлою, також під впливом нових імпульсів, що брали гору над традиціями в оперній сфері» [4, с. 46].

Як зазначає Ельза Олів'єрі Санджакомо, сам Респігі вважав свій вокальний доробок найточнішим вираженням свого індивідуального стилю [8, с. 79]. Це повною мірою пояснюється тим, що твори для голосу створювалися композитором упродовж усього життя і сьогодні сприймаються як своєрідний музичний щоденник, в якому відображаються емоційні стани, внутрішні пошуки та еволюція художнього мислення митця.

Значною мірою лінія вокальної творчості була пов'язана із особистим життям композитора. Саме вокальна музика стала спільним творчим простором подружжя, де їхні знання, інтереси й естетичні принципи природно переплелися та гармонійно поєдналися.

Після одруження Ельза відновила заняття з вокалу. Сучасники, які мали нагоду чути її виконання, з ніжністю називали її «голосочком», підкреслюючи його виняткову легкість й тембральну витонченість. Її спів вирізнявся делікатністю, інтонаційною точністю, щирістю емоційного висловлення й природною музикальністю, що справляло глибоке враження на слухачів. Більшість творів подружнього періоду створювалися Респігі спеціально під її тембр і діапазон голосу, з урахуванням її дихання, інтонації, а подекуди – навіть міміки. Вона була першою виконавицею нових творів, зокрема кантати «Слава Різдву Господньому» для солістів, хору та інструментального ансамблю.

З 1921 року починається період активної гастрольної, під час якої Ельза та Отторіно виступають у складі камерно-вокального дуету. Ельза готує широкий репертуар від італійської пісні шістнадцятого століття до пісень сучасності, включаючи оперні арії та камерні твори Респігі. Отторіно супроводжує її спів за фортепіано.

Географія концертних подорожей подружжя охоплювала не лише міста Італії та Європи, а й сягала далеко за межі континенту, включаючи Північну і Південну Америку. За десять років вони дали близько 300 концертів і здобули шалений успіх на міжнародній арені.

Хоча камерно-вокальних творів для голосу і фортепіано у творчості Респігі налічується не так багато (близько п'ятидесяти), вони займають особливе місце в його мистецькій спадщині. Ці композиції – справжні перлини, які й досі не здобули належної уваги дослідників. Вони відкривають інтимний ліричний простір, сповнений свіжості, природної легкості й глибоких філософських роздумів. Як зауважувала Ельза, «той, хто знає пісні Респігі, може сказати, що знає про нього дуже багато, оскільки вони уособлюють світ, де він шукає притулку і в повсякденному житті довіряє таємниці свого серця, дозволяє своїй душі вільно співати» [7, с. 75].

Водночас поруч із глибоко особистими інтонаціями, що пронизували камерну лірику композитора, важлива увага приділялася фольклорних джерелам, як своєрідному інструменту художнього осмислення колективної культурної пам'яті. Такий інтерес до народної музичної традиції зумовив появу низки вокальних творів, побудованих на італійських (зокрема тосканських і сардинських), французьких, вірменських, шотландських[8] мелодіях. Цікаво, що звертання до фольклору також стало поєднуваною ланкою у творчості Ельзи і Отторіно. Тема з однієї з іспанських народних пісень, яку Олів'єрі використала у своїй ранній композиції, була пізніше цитована Респігі в інтермедії опери «Марія Єгипетська».

Показово, що останнім твором, над яким Респігі інтенсивно працював упродовж останніх років життя, стала саме вокальна композиція – одноактна опера «Лукреція», яку вже після його смерті завершила Ельза.

Переживши чоловіка на 60 років, Ельза стала своєрідним «пульсуючим голосом» Отторіно, завдяки якому продовжувалася мелодія

[8] Quattro arie scozzesi – цикл з чотирьох жартівливих шотландських пісень, заснований на народних мелодіях. Дослідники вважають, що в цьому циклі Респігі виступає в ролі попередника стилю Бріттена. Кожна арія має ритмічні чи гармонічні особливості, вимагаючи від соліста та піаніста виразності та тембральної вишуканості.

його живої присутності у суспільстві, особливо в музичному житті Італії повоєнного періоду. Увесь цей час дружина продовжувала вести роботу, пов'язану з популяризацією його спадщини. Керувала оперно-театральними постановками чоловіка, приймала участь у створенні декорацій до таких творів, як «Полум'я», «Затонулий дзвін», «Лукреція» та «Марія Єгипетська». Сприяла виданню його ранніх маловідомих оркестрових та вокально-симфонічних композицій. Заснувала дослідницький інститут *Fondo Respighi* у Венеції. Ініціювала створення *Centro Studi Respighi* у 1955 році, який працює донині. Завдяки її діям спадщина Респігі нині повністю систематизована і збережена.

Ельза Олів'єрі-Санджакомо також активно ділилася спогадами в численних інтерв'ю та стала авторкою кількох книжок, присвячених життю і творчості композитора. Зрештою, завдяки діяльності дружини, відбулося переосмислення доробку композитора в контексті історико-культурних процесів його доби і музика Респігі отримала новий імпульс до вивчення, виконання й популяризації.

Висновки. Отже, шлюб Отторіно та Ельзи – це історія двох яскравих творчих особистостей, яким судилося прожити разом лише 17 щасливих років. За цей нетривалий час музика стала для них особливою мовою для передачі найтонших відтінків почуттів: від світлої радості й ніжності до гіркого болю, тривоги й смутку. А після земної розлуки їхній діалог набув нового звучання, перетворившись на символічне листування душ, в якому любов до мистецтва та одне до одного й досі емоційно відлунює, наповнюючи культурний простір щирою і проникливою сповіддю.

Список використаних джерел і літератури

1. Adriano's Conversations with Elsa Respighi in Rome, September 12, 1977. Accessed 13 December 2012. URL: http://www.musicwebinternational.com/respighi/Adriano_Elsa_Vol6.htm (дата звернення 05.07.2025).
2. Barrow, Lee G. Ottorino Respighi (1879–1936): An Annotated Bibliography. 2004. 247 p.
3. Brandt, Penny R. S. A Marriage and its Music: The Work of Elsa Olivieri Sangiacomo Respighi in Fascist Italy. *Doctoral Dissertations.* 2017

https://digitalcommons.lib.uconn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=7689&context=dissertations (дата звернення 05.07.2025).
4. Buran, Martina Il recupero dell'antico nell'opera di Ottorino Respighi e l'archivio documentario alla fondazione «Giorgio Cini» di Venezia. 30 giugno 2010. 317 p.
URL: https://www.research.unipd.it/retrieve/e14fb26f-e6a5-3de1-e053-705fe0ac030/martina.buran.pdf (дата звернення 05.07.2025).
5. Flamm, Christoph Ottorino Respighi und die italianische Instrumentalmusik von Jahrhundertwende bis zum Faschismus. Laaber-Verlag, 2008, 916 p.
6. Re, Lucia Futurism and Fascism, 1914–1945. *In A History of Women's Writing in Italy, edited by Letizia Panizza and Sharon Wood.* Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 190-204.
7. Respighi, Elsa Cinquant'anni di vita nella musica (dal 1905 al 1955). Padova, Rebellato, 1975.
8. Respighi, Elsa Ottorino Respighi. Ricordi, 1954. 342 p.
9. Targa, Marco La fiamma: il ritorno al melodramma secondo Respighi. *Studi musicali*, Anno XV/1, nuova serie, 2024. P. 203-234.
10. Verdi, Luigi Il polistilismo di Respighi Maestri di Musica al Martini. *I musicisti del Novecento che hanno fatto la storia di Bologna e del suo Conservatorio* / a cura di J. Bentini e P. Mioli. Bologna, Pendragon, pp. 125–135.
11. Verti, RobertoTeatro Comunale di Bologna.
URL: https://giorgiomagnanensi.com/wp-content/uploads/Teatro-COmunale-di-Bologna-•-Roberto-Verti.pdf (дата звернення 05.07.2025).

Розділ 3.

ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ У КУЛЬТУРНО-МУЗИЧНОМУ ДИСКУРСІ

УДК 78.072(477):050(477.83/.86):78.03(477.83/.86)

Уляна Молчко,
доктор філософії, доцент,
доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка, м. Дрогобич (Україна)
u.molchko@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-1519-6053

ВОКАЛЬНА ПЕРСОНАЛІЯ ЛЬВОВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ В ПУБЛІЦИСТИЧНІЙ ОЦІНЦІ ОТЦЯ ОСТАПА НИЖАНКІВСЬКОГО

Стаття висвітлює концертні та театральні події Львова, в яких брали участь вокалісти співаки Східної Галичини. Висвітлено мистецьку атмосферу та вокальну культуру духовної столиці регіону, котра зафіксована в публіцистичних матеріалах отця Остапа Нижанківського. Розглянуто творчі здобутки провідних вокалістів у контексті поступу української культури в період бездержав'я. Газетні дописи митця характеризують високий репертуарний та виконавський рівень галицьких артистів і проливають світло на окремі сторінки їх життєтворчості. Доведено, що публікації о. О. Нижанківського мають велике аксіологічне значення.

***Ключові слова**: публіцистика, отець Остап Нижанківський, Східна Галичина, вокальне мистецтво, українська культура.*

Uliana Molchko,
Doctor of Philosophy, Associated Professor,
Associated Professor of the Department of musical and theoretical disciplines and of instrumental training,
Faculty of Primary Education and Arts,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University,
Drohobych (Ukraine)
u.molchko@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-1519-6053

VOCAL PERSONALITY OF LVIV IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY IN THE PUBLICISTIC ASSESSMENT OF FATHER OSTAP NYZHANKIVSKY

The article highlights concert and theatrical events in Lviv, in which vocalists of Eastern Galicia participated. The artistic atmosphere and vocal culture of the spiritual capital of the region, which is recorded in the journalistic materials of Father Ostap Nyzhankivsky, are highlighted. The creative achievements of leading vocalists are considered in the context of the progress of Ukrainian culture during the period of statelessness. The artist's newspaper articles characterize the high repertoire and performing level of Galician artists and shed light on individual pages of their creative life. It is proven that the publications of Father O. Nyzhankivsky have great axiological significance.

Key words*: journalism, Father Ostap Nyzhankivsky, Eastern Galicia, vocal art, Ukrainian culture.*

Постановка проблеми. Суспільно-політичні, економічні, культуротворчі процеси, що проходили в другій половині XIX – на початку XX століть у Східній Галичині, спонукали до утвердження національної, духовно-інтелектуальної еліти. На цей складний період історичних змін припадає діяльність священника, відомого державного діяча о. Остапа Нижанківського (1863–1919), про якого С. Людкевич писав – «…талановитий композитор, хоровий диригент, громадський діяч, збирач і гармонізатор українських народних пісень, палкий прихильник і пропагандист творчих принципів М. В. Лисенка» [6, с. 390].

Будучи духовним, громадським та культурно-освітнім провідником галицького краю, митець надавав газетному слову великої ваги.

Серед різноаспектної діяльності священника особливо вирізняється журналістська співпраця з часописами «Зоря», «Діло», «Господар і Промисловець», «Підгірська Рада». Пресові матеріали о. Остапа Нижанківського – «…це неповторне документальне свідчення об'єктивної суспільної дійсності Львова і галицьких регіонів кінця XIX – початку XX століть» [9, с. 9], в яких зафіксовані заходи з відзначення знакових релігійних подій, ювілейних імпрез видатних діячів української культури, а також мистецькі досягнення співацьких колективів Східної Галичини, виконавські здобутки українських, польських, чеських артистів, діяльність громадських товариств, змагання за утвердження української освіти та за економічний поступ селянства. Публікації о. О. Нижанківського містять чимало матеріалу про мистецькі виступи вокалістів, які є малодосліджені, тому актуальність їх опрацювання дасть можливість реконструкції концертної практики того часу, зокрема участі співаків у просвітницьких та національно-культурних імпрезах.

Аналіз досліджень. До розгляду музично-критичної творчості о. О. Нижанківського зверталися українські науковці, зокрема Я. Колодій [3], Р. Сов'як [10; 11], У. Молчко [9]. У своїх працях мистецтвознавці побіжно згадують досягнення когорти співацьких особистостей у концертному житті Львова, котрі репрезентовані в дописах галицького дописувача, тому важливо й актуально висвітлити ці вартісні сторінки вокального мистецтва Східної Галичини.

Мета статті – здійснити огляд творчих здобутків вокальної персоналістики Східної Галичини, які зафіксовані в публіцистичних дописах о. О. Нижанківського.

Виклад основного матеріалу. Друкований доробок галицького митця налічує близько 45 журналістських праць, які охоплюють багатоманітні пресові жанри. Газетні матеріали публіцист уміщував на шпальтах галицьких часописів під власним ім'ям із вказанням священничого сану – «о. Остап Нижанківський», а також застосовував криптонім О. Н. та творчий псевдонім «do-re-mi».

Виявляючи свою прихильність до творчих поступів співацького товариства «Лютня», публіцист відгукується рецензією «Ораторія

Мечислава Солтиса» [20, с. 3] на виконання цим колективом хорового твору «Присяга Яна-Казимира» на слова Северини Духінської. Допис пройнятий позитивними характеристиками щодо професійного рівня інтерпретаторів, які висловлені в адресу хору «Лютня» (диригент С. Цетвінський), оркестру 30-го піхотного полку та солістів: Зоф'ї Волощакової (сопрано), Олександра Нижанківського (бас), Модеста Вітошинського (баритон).

Публіцист представляє читачам інтерпретаційні особливості артистичного складу через власне слухацьке сприйняття. Зокрема, З. Волощакова виконала речитативи, сольні і ансамблеві місця ораторії «…при досыть поправнôй вже деклямаціи, спокôйно, зъ зрозумѣньемъ и вповни удачно» [20, с. 3], М. Вітошинський показав себе професійно майстерно в сольних номерах, а повний та сильний, басовий тембр голосу О. Нижанківського «…дуже замѣтно выринавъ зъ тои повени хорально орхестральнои» [20, с. 3].

У поле журналістського зацікавлення митця потрапило оперне життя галицької столиці, аналіз якого представлений у двох рецензіях за 1895 рік. Публіцистичний матеріал «Manon Lescaut. Опера въ 4 актахъ Giacomo Puccini-ого» [18, с. 2] поєднує в собі просвітницьку та інформаційну функції. Характеризуючи виставу «Манон Леско» Джакомо Пуччіні, яка відбулася на сцені львівського театру Станіслава Скарбка, автор найперше знайомить мистецьку авдиторію з «веризмом» (стильовим напрямком кінця XIX століття), чим розширює кругозір читачів та формує їх суспільну думку. Постановку здійснював артистичний склад: Соломія Крушельницька, Микола Левицький, Йозеф Шиманський, Анна Каспровічова, Петро Карпінський. «Зъ артистôвъ на першôмъ плянѣ станула рѣшучо п-а Крушельницка. Варто послухати, якъ совѣстно выстудіювала она свою незвычайно трудну партію (Манон – *У. М.*) и зъ якою прецізією єи вôддала!», – відзначає о. О. Нижанківський [18, с. 2].

Рецензія «Въ недѣлю (24 с. м.) представлено въ театрѣ ґр. Скарбка велику оперу Вердіого "Traviata"» [17, с. 3] насичена вартісним інформаційним матеріалом. Визначальним є те, що, «…поєднавши в собі якості аналітика і слухача, о. О. Нижанківський подає виразні виконавські характеристики солістів, які вияскравлюють їх творчі портрети» [9, с. 60]. У приміщенні театру Скарбка виставу здійснювали Йозеф Шиманський (партія Альфреда), Олександр Мишуга

(партія Георга), Марія Козловська (партія Віолетти). Найбільше захопила публіциста співацька майстерність М. Козловської, голос якої «…милый, чистый, о широкôмъ и рôвнôмъ регестрѣ. Гра, якъ на дебютантку, дуже свобôдна» [17, с. 3], а також Й. Шиманський, котрий «…спѣвавъ дуже гарно. Въ тôй партіи мавъ вôнъ часъ голосъ свôй розвинути, а коли и гра єго була добра, публика надгородила єго рясными оплесками!» [17, с. 3].

Імпрези, присвячені вшануванню постаті Кобзаря, проводилися щорічно. 5 березня 1908 року відбулося відзначення галицькою громадськістю 47-ої річниці від дня смерті Т. Шевченка в залі Львівської філармонії. Рецензія о. О. Нижанківського «Концерт в пам'ять XLVII. смерти Т. Шевченка у Львові. Музична оцінка» [14, с. 2, с. 4] на шпальтах «Діла» засвідчує те, що постать Пророка стала «…символом українськості і соборності всієї України» [5, с. 215]. Розпочав шевченківську імпрезу військовий оркестр 15-го піхотного полку під батутою Ф. Конопаска. Концертну програму поглибив виступ відомого суспільно-громадського діяча Юліяна Романчука, після якого «Львівським Бояном» під батутою Михайла Волошина був натхненно проінтерпретований твір «Прекрасна Олена» Макса Бруха. Львівська публіка могла прослухати поетичний німецький текст Емануїла Гейбеля до музичної композиції у перекладі Анатоля Вахнянина. Автор позитивно відгукується на її хорове виконання і підкреслює, «…що до виведеня сього твору, замітити належить, що орхестру держав п. Волошин сильно в руці, хори повинувались безвзглядно його приказам» [14, с. 2]. Солісти Ольга Вахнянин та Петро Берест, на думку о. О. Нижанківського, показали високу вокальну майстерність.

Окрасою шевченкового свята були виступи Юзефа Шиманського, у виконанні якого прозвучали солоспів «Минають дні, минають ночі» М. Лисенка, «Романс Вольфрама» з ІІІ акту опери «Тангейзер» Р. Ваґнера, пісня «Ninon» П. Тості, а також співочого ансамблю в складі Ольги Вахнянин, Володимира Козака, Михайла Бобанича, вокальна майстерність яких була представлена в терцеті з опери «Купало» А. Вахнянина.

Святкове вшанування великого Кобзаря завершилося кантатою «Б'ють пороги» М. Лисенка. Співочий колектив «Львівського Бояну»

під диригуванням М. Волошина та солістів В. Козака, Ю. Жмуря, Ю. Юхновича, М. Рудавського підкреслив національний характер імпрези.

Маніфестаціями всенародної ваги в Східній Галичині були вшанування постаті о. Маркіяна Шашкевича, «…з іменем якого пов'язуються перші масштабні українські національні святкування» [5, с. 215–216]. Допис «Маркіянове сьвято у Львові» [19, с. 1–4] присвячений знаковій події – 100-річчю Пророка. Знакова подія – історичний ювілей фундатора «Руської трійці» – знайшла відображення у розлогій публікації о. О. Нижанківського «Два концерти в пам'ять 100-лїтних роковин уродин Маркіяна Шашкевича 6. і 7. падолиста 1911 р. у Львові» [13, с. 1–4; 6].

У публіцистичному матеріалі зафіксований виконавський склад музикантів та колективів, концертна програма, що робить допис вартісним культурологічним джерелом. Зокрема, мова йде про Соломію Крушельницьку, вартісні висловлювання про вокальну майстерність Соломії Крушельницької, що проявилася у проінтерпретованих творах: «Веснівці» о. В. Матюка, «Удосвіта встав я» М. Лисенка, «Мав я рожу» Я. Ярославенка, «В неділю вранці» Я. Лопатинського, «Amore!» Storiellina» Луїджі Денца. Про її унікально вишколений голос журналіст пише: «…природний металь і сила, […] динаміка, фразованє, деклямация, рівність вокального реґістру від низу аж в гору, а понад все (sit veni verbo) непорочно чиста інтонация» [13, с. 4].

Неповторні сторінки мистецького життя Львова кінця XIX – початку XX століть представлені в лаконічних публікаціях о. О. Нижанківського, в яких зафіксований музично-театральний процес був «…не лише художньо-естетичним феноменом, а й вагомим чинником активізації та утвердження українства, одним із способів втілення суті та ідей національного руху» [4, с. 6–7].

Використовуючи жанр замітки, о. О. Нижанківський блискавично відгукується на оперну прем'єру «Манон Леско» Д. Пуччіні газетним матеріалом «П-на Крушельницка, п. Мишуга и п. М. Левицкій» [23, с. 3]. Успіх славних артистів настільки захопив митця, що він пише спочатку стислий допис-відгук задля привернення уваги читацького середовища, а згодом публікує і розлогу рецензію на

шпальтах «Діла». У виставі, яка відбулася на сцені львівського театру Станіслава Скарбка, взяли участь відомі українські вокалісти – Соломія Крушельницька, Олександр Мишуга, Микола Левицький, які «…сукцесами своїми здобувають собі постôйну увагу не лишь критики мѣсцевои але и заграницѣ» [23, с. 3].

Незважаючи на лаконізм публікації, автор насичує її виконавськими характеристиками співаків, чим надає інформації джерелознавчої цінності. Найбільше о. О. Нижанківський відзначає професійну майстерність С. Крушельницької, голос якої є «…звôнкій, о широкихъ реґістрахъ, пôсля потреби сильный, импонуючій або нѣжный» [23, с. 3]. Особисті враження з приводу прослуханої опери, свої власні відчуття естетичних переживань та глибокі симпатії до артистів автор висловлює в заключних реченнях допису: «…годѣ шукати слôвъ до описаня сего чувства, якого дôзнаєшь пôдчасъ представленя» [23, с. 3].

Галицький журналіст дуже часто публікувався в рубриці «Новинки», оповіщаючи мистецьку громадськість Львова про арт-акції різного характеру. Стислий допис «П. Микола Левицкій, знаный у нас спѣвакъ-тенористъ» [22, с. 2], що обіймає всього один абзац, ознайомлює сучасників з програмою музиканта, який буде представлений на цьому концерті. М. Левицький знаний своїми виступами на шевченківських святах та на сцені львівської опери впродовж 1894–1895 років. Артистичний талант, вокальна майстерність дозволила йому мати знаменитих партнерів, таких як С. Крушельницька та О. Мишуга. Репертуар митця наповнювали твори українських композиторів, зокрема М. Лисенка, О. Нижанківського, Д. Січинського, С. Людкевича. Співак «…мав сильний і водночас м'який за тембром голос, драматичний талант» [8, с. 56].

Завершивши студії у педагога Львівської польської консерваторії Галицького музичного товариства Валерія Висоцького, артист поставив за мету вдосконалити свої навики у світовому вокальному середовищі. Власне анонсований о. О. Нижанківським концерт М. Левицького влаштовувався задля зібрання коштів на навчання у «…професора Поцці в Мілані» [8, с. 56].

У лаконічній замітці публіцист представляє вокальних партнерів Євгенія Штрассерна, Юліана Єроміна, також віолончеліста Алойза Слядека.

Запрошуючи на концерт та здійснюючи комунікативний акт спонукання до дії, автор застосовує звертальне висловлювання. Він зазначає, «…що якъ само имя нашого симпатичного земляка, такъ и цѣль сама та й спôвъучасть знаменитыхъ силъ артистичныхъ, повиннû заповнити биткомъ салю, – здається "Народного Дому"» [22, с. 2]. Довірлива тональність звернення передає відчуття близькості до авдиторії та активізує громадянську позицію читачів.

Наступним дописом «П. Микола Левицкій, артистъ оперѣ львôвскôй» [21, с. 3] о. О. Нижанківський продовжує закликати львівських поціновувачів вокального мистецтва на концерт уже анонсованого артиста на шпальтах щоденника «Діло». Якщо в першому газетному матеріалі журналіст окреслює мету музичної події, то це сповіщення автор насичує більшим інформативним фактажем, який допомагає сформувати ставлення читача до вартісної арт-імпрези.

Публіцист, надаючи своєму анонсу чіткості, стислості та змістової зрозумілості сприйняття викладу газетного повідомлення, підсилює його агітаційний зміст. Зокрема, щоб зацікавити галицьку публіку, о. О. Нижанківський з документальною точністю подає дату проведення (7 квітня), місце (зал Народного Дому) та виконуваний концертний репертуар М. Левицького, до якого увійшли композиції «Szumią jodły na gór sczycie» з опери «Галька» Станіслава Монюшка, дві пісні «Nie swatała mi cię matka» та «Jakże cię mam brać» Станіслава Нев'ядомського. Крім того, в імпрезі прозвучав солоспів «Минули літа молодії» о. Остапа Нижанківського, який «… доповнювали партія віолончелі Алойза Слядека та фортепіанний супровід Францішека Нойгаузера» [9, с. 50].

До поглиблених інформативних компонентів допису-анонсу належить застосування журналістом акценту на співучасті відомих співаків, які підготували твори: арію Сантуцци з опери «Сільська честь» П'єтро Масканьї та дует з опери «Фаворитка» Гаетано Доніцетті – Євгенія Штрассерн, «Stary kapral» Станіслава Монюшка, «Giulia» Франческо Тості – Юліан Єромін. Художню декламацію репрезентувала (?) Чаплінська. Автор вважає за потрібне повідомити про вартість квитків, а саме «…фотель 1 злр. 50 кр., крѣсло 1 злр., вступъ на салю 50 кр., ґалєрія 30 кр. Білєтôвъ можна дôстати въ комнатахъ "Бесѣды" [ул. Вôрменьска ч 2. I. поверхъ]» [21, с. 3].

Прагнучи якомога більше привернути увагу публіки, о. О. Нижанківський на завершення газетного матеріалу застосовує емоційно-піднесене звернення до поціновувачів вокального таланту М. Левицького, які мали б заманіфестувати «…свою прихильнôсть для нашого артиста громадною участію въ концертѣ на цѣль дальшого образованя за границею» [21, с. 3].

Лаконічним повідомленням «Панна С. Крушельницка, наша артистка, співачка» [1, с. 3] вияскравлюються сторінки як творчого становлення української Примадонни, так і організаторської діяльності о. О. Нижанківського-диригента. Зі сторінок щоденника «Діло» митець запрошує на репетицію членів товариства «Львівський Боян» у зв'язку з проведенням музичного вечора знаної співачки. Це був період подальшого вдосконалення вокальної майстерності артистки, яка у 1895 році «…покинула Галичину, щоб продовжити навчання у Відні, де студіювала в професора Йозефа Ґенсбахера сольові партії Ваґнерівських опер [12, с. 46], а «…1 жовтня, з початком навчального року Крушельницька поїхала до Мілану. В Італії вона продовжувала заняття у Фаусти Креспі» [12, с. 57]. На той час о. О. Нижанківський працює у львівській чоловічій гімназії заступником вчителя співу і одночасно очолює «Львівський Боян». Під його керівництвом «…значно піднісся мистецький рівень хору, виконання стало більш художньо довершеним» [3, с. 53–54]. У дописі-зверненні публіцист апелює до учасників співацького колективу, наголошує на важливості проведення репетиції і сподівається, «…що якъ Вп. члены "Бояна" такъ Вп. публичнôсть заманіфестують своєю присутностію на пробахъ а вôдтакъ на концертѣ свою щиру симпатію та прихильность для своєи неоцѣненои артистки» [1, с. 3].

За авторством о. О. Нижанківського та М. Волошина публікується замітка «Репертуар руського народного театру в Бережанах під дирекцією Йосифа Стадника» [16, с. 6], яка є коротким повідомленням про оперну виставу «Фауст» Шарля Гуно. Варто зауважити, що «…у 1910 році Руський (український) народний театр товариства "Руська Бесіда" під керівництвом Йосифа Стадника здійснив гастрольний виступ в м. Бережанах» [9, с. 52]. Газетний матеріал насичений рекламним текстом, де чітко подана інформація щодо проведення театрального дійства, а саме дата (14 червня 1910 року), місце (сцена

будинку бережанського товариства «Сокіл»), та година (7 ½ вечора). Це характеризує змістову сторону публіцистичного жанру новинного анонсу. Лаконічний текст з двох речень виконує інформативно-впливову функцію. Автори використовують ясне та просте мовлення, котре розраховане на швидке сприйняття події авдиторією, зацікавленою в мистецьких імпрезах.

Публіцисти наголошують на участі у 5-актній опері «Фауст» Ш. Гуно відомої української співачки Філомени Лопатинської, яка виконала партію Маргарити. Виступаючи на різноманітних сценах, вокалістка на той час була солісткою Міського німецького театру в Чернівцях [7, с. 423] і мала в своєму артистичному арсеналі виконання ролей у виставах «Паяци» Р. Леонкавалло, «Кармен» Ж. Бізе, «Галька» С. Монюшко, «Мадам Баттерфляй» Д. Пуччіні.

Невеликий допис «Поклик до сьпіволюбивих і патріотичних наших землячок і земляків» [15, с. 6] є зверненням о. О. Нижанківського і М. Волошина до свідомої галицької громадськості про фінансову підтримку для молодого співака, який опановує вокальну майстерність в Медіолані. За інформативним викладом публіцистичний матеріал можна зарахувати до жанру замітки як нескладного повідомлення, котре «…являє собою самодостатню цінність різного значення» [2, с. 166]. Інформація проливає світло на благодійну діяльність С. Крушельницької. Власне за її допомогою «…піддавав ся наш адепт оцінці таких знаменитих професорів в Італії, як Катоні, Белючіо, Ґаль Фіуме та проф. римської королівської консерваторії Марконі – а всї они висказались як найкраще про голос нашого земляка, віщуючи йому славу» [15, с. 6]. На жаль, прізвище співака-тенора ми не можемо встановити. Замітка-звернення вияскравлює подвижницьку працю щодо «…підтримки талановитої української молоді галицькою інтелігенцією – о. Остапом Нижанківським, Соломією Крушельницькою, а також Михайлом Волошином, Йосифом Домаником, які вболівали за професійний ріст митців» [9, с. 53].

Висновки. Репрезентований журналістський доробок митця висвітлює вартісні творчі сторінки полікультурної артистичної персоналії Східної Галичини, зокрема Соломії Крушельницької, Олександра Мишуги, Миколи Левицького, Йозефа Шиманського, Марії Козловської, Зофьї Волощакової, Модеста Вітошинського, Олександра

Нижанківського, Філомени Лопатинської. В дописах зафіксований концертний репертуар та вокальна майстерність співаків. Публіцистична сила пресових матеріалів о. О. Нижанківського полягає в позиціюванні націєтворчої спрямованості, підкреслюванні суспільно-культурної вартості подієвого мистецького Львова, віддзеркаленні його полікультурної регіональної атмосфери, а також ясній та чіткій документальності.

Список використаних джерел і літератури

1. Д-ръ С. [тефчик] Ф. [ранцішек]., О. [стап] Н. [ижанківський]. Панна С. Крушельницка, наша артистка, співачка… *Дѣло*. 1895. Ч. 88. 22 цвѣтня (4 мая). С. 3.
2. Здоровега В. Теорія і методика журналістської творчості: підручник. Львів : ПАІС, 2004. 268 с.
3. Колодій Я. Остап Нижанківський. Львів : Логос, 1994. 64 с.
4. Косаняк Н. Музичний театр в інфраструктурі культурно-мистецького життя Львова кінця XVIII – першої третини XX ст. (на матеріалі тогочасної місцевої преси) : дис. … канд. мистецт. : 17.00.03. Львів, 2015. 248 с.
5. Лазурко Л. Масові святкування у Галичині кінця XIX ст. та українська національна ідентичність *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Культурологія». Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2014. Випуск 14. Ч. 1. С. 209–220.
6. Людкевич С. О. Й. Нижанківський. *Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упор., редак., переклади, примітки і бібліографія З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 1. С. 390–400.
7. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біобібліографічного словника). *Записки НТШ. Т. CCXXVI: Праці Музикознавчої комісії*. Львів, 1993. С. 370–456.
8. Медведик Ю. Левицький Микола. *Українська музична енциклопедія* / редакційна колегія Г. Скрипник, А. Калениченко, І. Сікорська. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2011. Т. 3. С. 56.
9. Молчко У. Газетне слово отця Остапа Нижанківського : монографія. Стрий: ТОВ «Видавничий дім “Укрпол”», 2021. 328 с.
10. Сов’як Р. Остап Нижанківський. Нарис про життя і творчість. Дрогобич : Відродження, 1994. 86 с.

11. Сов'як Р. Остап Нижанківський. Стрий : Щедрик, 2019. 256 с.
12. Соломія Крушельницька. Хроніка 1893–1920 рр. Муз.-мемор. музей С. Крушельницької у Львові / автор-упор. Д. Білавич. Львів : Растр–7, 2019. 240 с.
13. Нижанковський О. Два концерти в память 100-лїтних роковин уродин Маркіяна Шашкевича 6. і 7. падолиста 1911 р. у Львові. *Дїло*. 1911. Ч. 249. 9 падолиста. С. 1–4; 6.
14. Нижанковський О. Концерт в память XLVII. роковин смерти Т. Шевченка у Львові. Музична оцїнка. *Дїло*. 1908. Ч. 60. 17 марця. С. 2; Ч. 61. 18 марця. С. 2; Ч. 62. 19 марця. С. 4.
15. Нїжанковський О., о., Волошин М., др. Поклик до сьпіволюбивих і патріотичних наших землячок і земляків. *Дїло*. 1910. Ч. 129. 13 червня (13 мая). С. 6.
16. Нїжанковський О., о., Волошин М., др. Репертуар руського народного театру в Бережанах під дирекциєю Йосифа Стадника. *Дїло*. 1910. Ч. 129. 13 червня (13 мая). С. 6.
17. О.[стап] Н.[ижанківський]. Въ недѣлю (24 с. м.) представлено въ театрѣ ґр. Скарбка велику оперу Вердіого «Traviata». *Дѣло*. 1895. Ч. 37. 16 (28) лютого. С. 3.
18. О.[стап] Н.[ижанківський]. Manon Lescaut. Опера въ 4 актахъ Giacomo Puccini-ого. *Дѣло*. 1895. Ч. 35. 14 (26) лютого. С. 2.
19. О.[стап] Н.[ижанківський]. Маркіянове сьвято у Львові. *Дїло*. 1911. Ч. 247. 6 падолиста (24 жовтня). С. 1–4.
20. О.[стап] Н.[ижанківський]. Ораторія Мечислава Солтиса. *Дѣло*. 1895. Ч. 218. 29 вересня (11 жовтня). С. 3.
21. О.[стап] Н.[ижанківський]. П. Микола Левицкій, артистъ оперѣ львôвскôй… *Дѣло*. 1895. Ч. 62. 24 марта (5 цвѣтня). С. 3.
22. О. [стап] Н. [ижанківський]. П. Микола Левицкій, знаный у насъспѣвакъ-тенористъ… *Дѣло*. 1895. Ч. 62. 17 (29) марта. С. 2.
23. О. [стап] Н. [ижанківський]. П-на Крушельницка, п. Мишуга и п. М. Левицкій. *Дѣло*. 1895. Ч. 33. 11 (23) лютого. С. 3.

УДК 78.071.1(477):78.072.2(09)

Лариса Кожушко,
старший викладач вищої категорії
Рава-Руської музичної школи
імені Євгенії Зарицької,
м. Рава-Руська (Україна)
larysa.chajka@gmail.com

МАРІЯ КРУШЕЛЬНИЦЬКА – ПЕРШОВИКОНАВИЦЯ ТА ІНТЕРПРЕТАТОРКА ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XX СТ.

Марія Крушельницька – знакова постать української культури другої половини XX ст.: як піаністка – першовиконавиця та ітерпретаторка фортепіанних творів українських композиторів (здійснила записи виконання цих творів на платівках та компакт-дисках); як викладачка – виховала цілу плеяду виконавців європейського та світового рівня; як редакторка та упорядниця – підготувала до друку та видала низку нотних видань та книгу «Слово про вчительку» (спогади про Олександру П'ясецьку-Процишин).

31 грудня 2024 р. народна артистка України Марія Крушельницька відсвяткувала своє 90-річчя. З цієї нагоди на Львівщині відбувся ряд заходів: відкриття виставки раритетних фото піаністки з архіву Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької, лекції-концерти (присвячені Марії Тарасівні та її родині) у Львові, Миколаєві, Великих Мостах. Також 22–23 березня 2025 р. в концертному залі ЛНМА ім. М. Лисенка відбувся ІІІ Відкритий фортепіанний фестиваль-конкурс української музики Марії Крушельницької.

Ключові слова: *Марія Крушельницька, українська піаністка, львівська фортепіанна школа, Львівська консерваторія, ВМІ імені М. Лисенка.*

Larysa Kozhushko,
Senior Teacher of Higher Category
at Rava-Ruska Music School
named after Yevhenia Zarytska,
Rava-Ruska (Ukraine)
larysa.chajka@gmail.com

MARIA KRUSHELNYTSKA – THE FIRST PERFORMER AND INTERPRETER OF WORKS BY UKRAINIAN COMPOSERS OF THE 20TH CENTURY

Maria Krushelnytska is a significant figure in Ukrainian culture of the second half of the twentieth century: as a pianist, she was the first performer and interpreter of piano pieces by Ukrainian composers (she made recordings of these works on records and CDs); as a teacher, she trained a large cohort of renowned European and world-class performers; as an editor and compiler, she prepared for publication and published a number of music editions and the book "A Word about the Teacher" (memoirs of Oleksandra Pyasetska-Protsyshyn).

On December 31, 2024, People's Artist of Ukraine Maria Krushelnytska celebrated her 90th birthday. On this occasion, a number of events took place in the Lviv region: the opening of an exhibition featuring unique photographs of the pianist from the archives of the Solomiya Krushelnytska Music and Memorial Museum, lectures and concerts (dedicated to Maria Tarasivna and her family) in Lviv, Mykolaiv and Velyki Mosty. In addition, on March 22-23, 2025, the Third Maria Krushelnytska Open Piano Festival-Competition of Ukrainian Music was held in the concert hall of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy.

Key words: *Maria Krushelnytska, Ukrainian pianist, Lviv piano school, Lviv Conservatory, Mykola Lysenko Music Institute.*

Постановка проблеми. Після Другої світової війни, в часі радянської окупації України, популяризація національної складової у музичному мистецтві набула вкрай важливого значення для збереження пам'яті та ідентичності українського народу. Цю важливу місію сповна виконала львівська піаністка Марія Крушельницька, яка стала першовиконавицею та інтерпретаторкою багатьох творів українських композиторів: С. Людкевича, Л. Ревуцького, В. Барвін-

ського, В. Косенка, І. Драго, Р. Сімовича, Н. Нижанківського, М. Колесси, А. Кос-Анатольського, Б. Фільц.

ХХІ століття для українських митців знову стало викликом, адже Україна вкотре веде боротьбу за своє існування та незалежність. Приклад Марії Крушельницької – походження і трагічна історія родини, її неймовірна виконавська та педагогічна праця, має стати не лише взірцем служіння українському мистецтву, а й надихати молодше покоління митців не зупинятися, шукати нові шляхи, щоб музичною мовою донести світові правду про Україну.

Аналіз досліджень та публікацій. Для висвітлення діяльності Марії Крушельницької основний акцент зроблено на публікації часів незалежної України, з 1990 року. Зокрема, в журналі «Дзвін» № 5 за 1990 рік було опубліковано уривки з книги Лариси Крушельницької «Рубали ліс. Спогади галичанки» [3, с. 123–125]. Також інформативними були публікації в газеті ART-ПОСТУП № 139 (1448) за 22 червня 2004 р., сторінка 12, авторка статті – Наталія Кашкадамова [3] та № 18 (1627) за 29–30 січня 2005 р., сторінка 9, автор – Яким Горак [1]. З розвитком мережі інтернету абсолютно для всіх, хто шукає інформацію про Марію Тарасівну Крушельницьку, стали доступними статті музикознавців, спогади сучасників, інтерв'ю, записи на ТБ і в інтернет-ресурсі YouTube тощо.

Мета статті. Про видатних митців сучасності говоримо сьогодні, щоб вони могли почути слова вдячності та ствердити озвучені факти. Ця стаття покликана підсумувати творчий доробок піаністки Марії Крушельницької, розповісти про її контакти та співпрацю з видатними українськими композиторами, про компетентність, професійність та мистецький смак у першопрочитанні нових творів, які стали окрасою концертних програм як в Україні, так і у світі.

Виклад основного матеріалу. Марія (Арета) Крушельницька – єдина донька Тараса Крушельницького та Стефанії Шушкевич. Її батьки познайомилися на концерті Михайла Голинського [4, с. 61].

Тарас був молодим та вродливим, за професією – філолог-германіст, великий ентузіаст хорового співу, грав на скрипці [4, с. 61], автор пластунського гімну «Гей ми, чорти лісовії». Не дивно, що й донька Марія отримала від батька у спадок чудові музичні дані. Вона народилася 31 грудня 1934 р., через два тижні після страти свого тата [5, с. 124], якому на той час було всього 25 років. Тут слід сказати,

що окрім Тараса Крушельницького, трійкою НКВС було засуджено до розстрілу також його брата Івана – чоловіка Галі Левицької [5, с. 123]. Інших членів родини Крушельницьких: батька – письменника та громадського діяча Антона Крушельницького, сестру Володимиру, братів Богдана та Остапа було засуджено та відправлено в концтабір на Соловки, а дружину Стефанію з донькою, братову Наталію і племінницю Ларису вислано з України [5, с. 125]. Отож, Стефанія і маленька Арочка опинилися в Курську. Берегиня роду Крушельницьких – Марія Слобода-Крушельницька, відома в Галичині акторка театру «Руська Бесіда», померла від хвороби серця в одній із лікарень Харкова 28 серпня 1935 р. [5, с. 125]. Ця трагічна історія родини Крушельницьких назавжди залишила глибокий слід у серці Марії Крушельницької.

Стефанія з донькою повернулися до Львова лише у 1943 р., а вже наступного року Арета-Марія Шушкевич розпочала навчання у львівській десятирічці при консерваторії (1944–52 рр.) у класі Олександри Олексіївни (Номі) П'ясецької-Процишин [2, с. 190; 6]. За спогадами Марії Тарасівни, окрім обов'язкової класичної програми, вона грала також твори українських (зокрема львівських) композиторів [6]. Перший її виступ із симфонічним оркестром як солістки відбувся у Львівській філармонії 8 листопада 1953 р. (грала Фортепіанний концерт Р. Шумана) [6]. Важливо, що тоді М. Крушельницька отримала схвальні рецензії від С. Людкевича та М. Колесси. Після закінчення школи продовжила навчання у Московській консерваторії в класі Генріха Нейгауза (1952–57 рр.), там же закінчила аспірантуру [6]. 14 січня 1958 р. був реабілітований її батько і Арета Шушкевич одразу змінила своє ім'я на Марія Крушельницька. З 1960 року вона працювала у Львівській консерваторії [7, с. 40], пройшовши довгий шлях у кількадесят років від викладачки до ректорки.

У 1962 р. піаністка взяла участь та здобула перемогу на І Всеукраїнському конкурсі імені Миколи Лисенка у Києві [2, с. 190], заявивши про себе як про сформовану виконавицю. Тоді ж директорка Київської філармонії Рахіль Лефлер запропонувала у наступному сезоні (1963 р.) виконати Концерт С. Людкевича *fis moll* для фортепіано з оркестром [6]. 17 березня 1963 р. відбулося перше виконання цілого концерту (а не його окремих частин). Диригував Стефан Турчак, солювала Марія Крушельницька. Задоволений та

натхненний високою майстерністю виконання концерту, композитор Станіслав Людкевич передав піаністці ноти з дарчим написом «На пам'ять блискучого захисту чести й цілости мого *fis moll* концерту» [3, с. 12].

Тож до 100-річчя від дня народження С. Людкевича (1978 р.) Марія Крушельницька мала як обов'язок, так і велику приємність підготувати сольний концерт із творів композитора. Пізніше, у 1983 році, було видано дві платівки із записами цих творів [3, с. 12]. Водночас сформувався репертуар піаністки, який складався як із класичної спадщини, так і з творів українських авторів. У концертах звучали Соната *fis moll*, Крейслеріана, Симфонічні етюди та «Фантазія» Р. Шумана; Сонати № 7 та № 14 Л. Бетховена [2, с. 190]; симфонічні твори С. Людкевича, І. Драго, Р. Сімовича [2, с. 191].

Марія Крушельницька співпрацювала з такими диригентами, як Микола Колесса, Стефан Турчак, Юрій Луців, Ісаак Паїн, Дем'ян Пелехатий [2, с. 191; 6]. Ось як охарактеризував мистецьке обдарування піаністки М. Колесса в часописі «Культура і життя»: «Виконавиці властива творча всеосяжність, відмінний артистичний смак, технічна досконаліть, які забезпечують точне, переконливе й оригінальне звучання п'єс будь-якого стилю та звучання» [3, с. 12].

Починаючи з середини 1970-х років, у концертах М. Крушельницької з'являється низка монографічних програм:

1966, 1976 – програма творів В. Косенка

1974 – звукозапис фортепіанних творів Л. Ревуцького

1978–79 – концертна програма і звукозапис творів С. Людкевича

1984 – концерт із творів М. Колесси

1985 – виконавська монографія фортепіанної музики Н. Нижанківського

1988 – виконавська монографія фортепіанних творів В. Барвінського

1992 – програма творів М. Лисенка

2000 – виконавська монографія з творів А. Кос-Анатольського [2, 193].

Марія Крушельницька відродила на сцені чудом знайдений Концерт Василя Барвінського. Це була неймовірна історія: від моменту спалення нотного тексту напередодні десятирічного заслання композитора до Сибіру, до пошуків у світі та віднайдення його в Аргентині.

Тож символічно, що на 30-ті роковини смерті композитора Роман Савицький (молодший) з американського континенту привіз до Львова клавір Концерту В. Барвінського та вручив його Марії Тарасівні [6]. І хоча М. Крушельницька на той момент працювала ректором Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка і мала надзвичайно багато обов'язків, вона погодилася вивчити та виконати Концерт В. Барвінського. Окрім Львова, віднайдений Концерт для фортепіано з оркестром В. Барвінського почули у багатьох містах України. Сьогодні він міцно увійшов у репертуар сучасних львівських піаністок – солісток Львівської національної філармонії імені М. Скорика: Народної артистки України Оксани Рапіти та лауреатки Міжнародних конкурсів Віоліни Петриченко.

Окрема сторінка творчості Марії Крушельницької – це інтерпретація, виконання і здійснення записів низки фортепіанних творів Миколи Колесси, Анатолія Кос-Анатольського та Богдани Фільц. Від 1963 року в репертуарі піаністки з'являються спочатку «Три коломийки» М. Колесси, далі: Сюїта «Пассакалія, скерцо і фуга» (1969), «Осінній прелюд», «Гуцульський прелюд» (1975), «Про Довбуша» (1981), «Коломийка» (1983), «Дві мініатюри на народні теми» (1987), «Коломийка» (1988) [6]. У 1994 році Марія Крушельницька разом із М. Колессою відвідала з концертами США та Канаду, де виконувала твори композитора [6].

З Анатолієм Кос-Анатольським Марію Тарасівну пов'язувала не лише спільна праця, але й міцні дружні стосунки, ще з часів навчання у Львівській десятирічці, де А. Кос-Анатольський викладав теоретичні дисципліни. Слід сказати, що композитор добре знався з родиною Крушельницьких, ще до 30-х років XX ст. бував на Квятківці [6] (тодішній район Львова) в домі Антона Крушельницького – дідуня Марії та Лариси Крушельницьких. Тож невипадково, що музика А. Кос-Анатольського знайшла відлуння в серці Марії Крушельницької. Окрім концерту-монографії (2000), піаністка підготувала запис таких творів (2001): Ноктюрн, Прелюди, Скерцо, Вальси «Зів'ялі троянди» та «Сніжинка», Фантазія на тему пісні «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», Сюїта «Козацькі могили», «Буковинська сюїта» та ін. На аудіодиску звучать також поезії А. Кос-Анатольського в прочитанні Богдана Козака [6].

Цікавою виявилась творча співпраця з сучасною українською композиторкою Богданою Фільц, з якою Марія Тарасівна була знайома ще зі шкільних років [8]. Спеціально для видатної піаністки Б. Фільц написала «Київський триптих» до 1500-ліття Києва (прем'єра твору відбулась у Великому залі Львівської консерваторії), «Спомин» («Відлуння минулих літ») до 100-річчя від дня народження Д. Січинського, цикл «Музичні присвяти», які студенти класу М. Крушельницької виконали на концертах у Львові та в Польщі [8].

Протягом довгої педагогічної діяльності в класі М. Крушельницької навчались: Йожеф Єрмінь, Неля Пастеляк, Надія Близнюк, Дзвенислава Помірко, Лідія Москаленко, Марта Сидор, Марія Фіголь, Оксана Левицька, Мирон Кушнір, Ірина Новицька, Тетяна Гончар, Олександра Пабст, Ірина Коваленко, Неля Бошицька, Оксана Небожинська, Оксана Мундяк, Мирослава Пашук, Оксана Хранюк, Зеновія Пак, Наталія Бурштинська, Ганна Каськів, Яромир Боженко, Оксана Баклагіна, Ярина Рак, Василь Котис, Юля Гошко, Юля Воропаєва, Ксенія Бахретдінова, Зеня Данчак, Олекса Кушнір, Ольга Чіпак, Мар'яна Самотос, Уляна Молчко.

Окрім концертної, педагогічної та студійної роботи, М. Крушельницька багато працювала у сфері редагування нотних видань (твори Н. Нижанківського, М. Колесси, Б. Фільц, А. Кос-Анатольського, В. Барвінського тощо), в публіцистиці. Зокрема, за її ініціативи були зібрані та видані матеріали про її вчительку Олександру П'ясецьку-Процишин.

Також Марія Тарасівна була членкинею журі багатьох конкурсів, серед яких – міжнародні конкурси піаністів імені В. Горовиця та імені В. Барвінського, а на Всеукраїнському конкурсі імені Н. Нижанківського тривалий час була головою журі [1, с. 9].

Тричі власними зусиллями організовувала концертний тур молодих піаністів-учасників Міжнародних конкурсів піаністів імені В. Горовиця до Львова, знайомлячи таким чином слухачів із фортепіанними школами інших регіонів України [1, с. 9]. Також М. Крушельницька була головою Товариства Генхріха Нейгауза, створеного у 1990 роках на базі музичного училища в Кіровограді (тепер м. Кропивницький) [1, с. 9].

У 1991–99 рр. М. Крушельницька була ректоркою Львівської консерваторії [1, с. 9]. У 1992 р. заклад перейменовано у Вищий Музичний

Інститут імені М. Лисенка, у 2000 р. – у Львівську державну музичну академію імені М. В. Лисенка [7, с. 40], яка в 2007 р. Указом Президента України від 13 вересня 2007 р. № 863 отримала Національний статус.

М. Крушельницька стала першовиконавицею творів І. Драго, Р. Сімовича, С. Людкевича, М. Колесси, А. Кос-Анатольського, Б. Фільц. З концертами вона побувала практично у всіх обласних містах України, а також у Криму – в Ялті та Євпаторії. Гастролювала в багатьох країнах: Польщі, Хорватії, Югославії, США та Канаді.

Має звання заслуженої артистки України (1989), професора (1991), народної артистки України (2006).

Висновки. Творчий та життєвий шлях Марії Крушельницької – це відданість українській справі, яка відслідковується у кожному її русі чи думці: від вибору концертної програми, її ретельного опрацювання, до виходу на сцену – часто в українській вишиванці, наче символізуючи український код, зашифрований як в музичних зворотах, так і у візерунках, вишитих хрестиком.

Список використаних джерел і літератури

1. Горак Я. Ювілей Марії Крушельницької. *«ART-ПОСТУП»*. Часопис. № 18 (1627), 2005. 29-30 січня 2005 р. С. 9.
2. Кашкадамова Н. Марія Крушельницька. Фортеп'янне мистецтво у Львові. Тернопіль: СМП «Астон» 2001. 400 с.
3. Кашкадамова Н. Талант служіння українській музиці. *«ART-ПОСТУП»*. Часопис. № 139 (1448), 2004. 22 червня 2004 р. С. 12.
4. Крушельницька Л. Рубали ліс. Спогади галичанки. Львів: Астролябія, 2008. 352 с. 32 с. іл.
5. Крушельницька Л. Рубали ліс. *Дзвін. Щомісячний літературно-мистецький та громадсько-політичний часопис спілки письменників України*, 1990. № 5 (547), травень 1990. С.123–125.
6. Крушельницька М. *Моя перша вчителька*. Музика. № 2. 1988. URL: https://md-eksperiment.org/post/20230608-perom-mariyi-krushelnickoyi (дата звернення: 20.01.25)
7. Сторінки історії Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. 20-те вид., доповнене. Львів: Сполом, 2008. 352 с.
8. Фільц Б. Слово про Марію Крушельницьку. URL: https://md-eksperiment.org/post/20230611-slovo-pro-mariyu-krushelnicku (дата звернення: 20.01.25)

УДК 78.071.2:78.071.1(477.87)

Ганна Карась,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри методики
музичного виховання та диригування,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника,
м. Івано-Франківськ (Україна)
karasg@ukr.net
https://orcid.org/0000-0003-1440-7461

РІЗНОЖАНРОВІСТЬ КАМЕРНОЇ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ У ТВОРЧИХ ПРОЄКТАХ РОМАНА РЕВАКОВИЧА

Яскравим представником полілогу сучасної музичної культури, амбасадором культур – української і польської – є відомий польський і український диригент, композитор і організатор музичних подій Роман Ревакович. Мета статті – охарактеризувати різножанровість камерної вокальної музики у творчих проєктах Маестро. Джерельною базою для проведення контент-аналізу програм обрано перелік концертних програм на персональному сайті диригента. Здійснено огляд 41 концертної програми за 30 років (1995–2025), в яких під керівництвом Р. Реваковича виконувалися камерно-вокальні твори за участю співаків. Засвідчено широку стильову і жанрово-тематичну сфери цієї музики, географію виступів, залучення значної кількості співаків та оркестрів з різних країн, першопрочитання нових творів.

Ключові слова: *диригент Роман Ревакович, полілог музичної культури, амбасадор культури, камерна вокальна музика, Польща , Україна.*

Hanna Karas,
Doctor of Arts, Professor,
Professor of the Department of Music Education
and Conducting Methods,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
Ivano-Frankivsk (Ukraine)
karasg@ukr.net
https://orcid.org/0000-0003-1440-7461

GENRE DIVERSITY OF CHAMBER VOCAL MUSIC IN THE CREATIVE PROJECTS OF ROMAN REVAKOVYCH

A prominent representative of the polylogue of modern musical culture, an ambassador of cultures – Ukrainian and Polish, is the famous Polish and Ukrainian conductor, composer and organizer of musical events Roman Revakovych. The purpose of the article is to characterize the diversity of chamber vocal music in the Maestro's creative projects. The source base for the content analysis of the programs was the list of concert programs on the conductor's personal website. A review of the 41st concert program over 30 years (1995–2025) was conducted, in which chamber and vocal works with the participation of singers were performed under the direction of R. Revakovych. The wide stylistic and genre-thematic scope of this music, the geography of performances, the involvement of a significant number of singers and orchestras from different countries, and the premiere of new works are attested.

Keywords: *conductor Roman Revakovych, polylogist of musical culture, ambassador of culture, chamber vocal music, Poland, Ukraine.*

Постановка проблеми. Для сучасної музичної культури характерним є полілог культур. Її яскравим представником, амбасадором культур – української і польської – є відомий польський і український диригент, композитор і організатор музичних подій Роман Реваковіч. Він народився 23 червня 1958 року у Лідзбарку-Вармінському (Польща) в сім'ї українців – жертв операції «Вісла», котрих переселили на північ Польщі [2]. Ходив у польську школу, вивчав польську культуру і, оскільки займався музикою, то крім фортепіано його мало що цікавило. Роман вивчав світову традицію, зокрема німецьку, однак про українську музику нічого не знав, бо її не вивчали в Польщі.

Навчаючись на другому курсі теоретичного факультету Музичної академії ім. Ф. Шопена у Варшаві, від 1979 року Роман співає у чоловічому хорі «Журавлі» Українського суспільно-культурного товариства (УСКТ). Коли колектив у 1983 році звернувся до студента з проханням очолити його, Роман погодився, оскільки, як сам потім говорив, був чоловіком молодим і сміливим. Саме тут він пізнає українську пісню, українську музичну культуру. Роман поглиблено вивчає український репертуар, відкриваючи для себе, хористів і слухачів імена М. Лисенка, К. Стеценка, Л. Ревуцького, а також українських класиків – М. Березовського, Д. Бортнянського та інших. У 1984 році, через рік після початку диригентської кар'єри Р. Реваковича, хор бере участь у Міжнародному фестивалі церковної музики у Гайнувці і здобуває ІІ премію (у номінації «непарафіяльні хори»). Важливим моментом становлення диригента і хору була концертна подорож до Північної Америки у 1986 році. За місяць було дано понад 20 концертів. Кінець 1980-х у певному сенсі був кульмінацією діяльності «Журавлів», оскільки хор вперше поїхав з концертами до України.

Аналіз досліджень. У нашій монографії основна увага зосереджена на диригентській діяльності Р. Реваковича з чоловічим хором «Журавлі» [1]. Про митця, як менеджера академічної музики, написано в монографії Людмили Обух [3, с. 191–194, 441]. На просторах Інтернету є ряд публіцистичних статей та інтерв'ю з диригентом, однак узагальнюючої статті з означеної проблеми нами не виявлено.

Мета статті – охарактеризувати різножанровість камерної вокальної музики у творчих проєктах Романа Реваковича.

Виклад основного матеріалу. Маестро понад чотири десятиріччя є активним будівничим українсько-польських культурницьких мостів в обох країнах. На сайті Львівської національної філармонії імені Мирослава Скорика, де часто виступає Маестро, зазначено, що особливу увагу Р. Ревакович надає сучасній музиці. У 1995 році у Львові спільно з композиторами, членами Львівської організації Національної спілки композиторів України, він став засновником Міжнародного фестивалю сучасної музики «Контрасти», на якому реалізував світові прем'єри творів Ігоря Щербакова, Юрія Ланюка, Едварда Сєліцкого та українські прем'єри Вітольда Лютославського, Кшиштофа Пендерецького, Арво Пярта і багатьох інших композиторів [5].

17 липня 1998 року у Варшаві Роман Ревакович та Єва Самборська нотаріально заснували фонд під назвою «Pro Musica Viva», що в інтенції засновників має означати «щоб музика жила». Фонд став вагомим чинником організації і фінансування мистецьких подій [4].

Першою і водночас надзвичайно масштабною акцією новоствореної установи була організація виконання 12 жовтня 1999 року у Львові «Credo» К. Пендерецького за участю польських солістів, Національної капели України «Думка», хору хлопчиків «Дударик» та польського оркестру «Sinfonia Varsovia» під диригуванням композитора. Це велике дійство відбулося в залі Львівського оперного театру імені С. Крушельницької в рамках 5-го Фестивалю сучасної музики «Контрасти».

Під час співпраці Р. Реваковича з львівським музичним середовищем в рамках Фестивалю сучасної музики «Контрасти», коли за активності Маестро фестиваль мав широку презентацію польської музики і польських виконавців, у нього виникало запитання: «А що з українською музикою в Польщі?». І відповідь була одна: «Нічого!» Українська музика була відсутня в польському культурному просторі. Так у диригента виникла ідея представляти українську музичну культуру польському слухачеві. У грудні 1999 року відбулися перші Дні української музики у Варшаві, котрі періодично відбуваються до наших днів. У вересні 2024 року відбулися вже десяті Дні української музики у Варшаві.

Здійснений нами контент-аналіз 41-ї концертної програми за 30 років (1995–2025), в яких під керівництвом Р. Реваковича виконувалися камерно-вокальні твори за участю співаків, засвідчує широку стильову і жанрово-тематичну сфери, географію виступів, залучення значної кількості співаків та оркестрів з різних країн, першопрочитання нових творів [9].

Встановлено, що концертні програми під керівництвом маестро виконувалися у п’яти країнах: Україні, Польщі, Словаччині, Сербії, Білорусії. Найбільшою є географія виступів в Україні: Київ (Концертний зал Національної філармонії України, Будинок органної та камерної музики – Костел Святого Миколая), Львів (Концертний зал Львівської філармонії; Будинок органної музики – Костел Св. Марії Магдалини), Дніпро (Єкатеринбурзький палацовий зал), Донецьк (Концертний зал Донецької філармонії), Харків (Концертний зал філармонії),

Одеса (Концертний зал філармонії), Хмельницький (Концертний зал філармонії), Вінниця (Концертний зал філармонії), Чернігів (Концертний зал філармонії), Ужгород (Концертний зал філармонії).

Концерти у Польщі відбувалися в семи містах: Варшаві (Концертна студія Польського радіо імені Вітольда Лютославського; Концертний зал Національної філармонії), Кракові (Церква Св. Катерини, Суконні ряди, Зал прусської шани), Познані (Аула Варшавського університету імені А. Міцкевича), Любліні (Концертний зал філармонії), Вроцлаві (Національний форум музики, Головний зал), Кошаліні (Концертний зал філармонії), Бидгощі; у Словаччині – Братиславі (Концертна студія Словацького радіо); в Сербії – Бєлграді (Концертний зал філармонії); в Білорусії – Мінську (Концертний зал Білоруської державної філармонії).



Диригент Роман Ревакович на концерті у Вроцлаві

Р. Ревакович тісно співпрацює за багатьма вокалістами в Україні, Польщі та інших країнах. Однією з перших є **Ольга Плиска-Пасічник** (пол. *Olga Pasiecznik*) – українська оперна та концертно-камерна співачка (сопрано), вихованка Київської консерваторії імені

П. І. Чайковського (1990–1995, клас Є. Мірошниченко). Вона удосконалювалася у Варшавській музичній академії ім. Фридерика Шопена у Варшаві (1991–1993, клас А. Болеховської), із 1992 року – солістка Варшавської камерної опери. Виступає також як камерна співачка. На прем'єрному вечорі у Львові 16 лютого 1995 року О. Пасічник виконувала твори Юрія Ланюка («Скарга терня» для сопрано та камерного оркестру) та Вітольда Лютославського («Chantefleurs et chantefables» («Співаки та співачки») для сопрано та оркестру (українська прем'єра) з камерним оркестром «Віртуози Львова». Ці твори прозвучали 14 травня того ж року на IV Міжнародному фестивалі молодіжного музичного форуму в Києві, 10 жовтня 1998 року на IV Міжнародному фестивалі сучасної музики «Контрасти» у Львові. Твір В. Лютославського О. Пасічник виконувала 31 травня 1996 року в Кракові на Восьмих Днях музики краківських композиторів, 05 вересня того ж року – у Варшаві на 10-тих Варшавських музичних зустрічах.

Білоруська прем'єра цього твору відбулася у Мінську 14 листопада 2008 року на XXXV Міжнародному фестивалі мистецтв «Білоруська музична осінь» у виконанні солістки Білоруської державної філармонії Світлани Стародетко (сопрано) і Білоруського державного камерного оркестру.

22 березня 2013 року він звучав у Львові у виконанні польської співачки Йоанни Фрежель (Joanna Freszel, сопрано) та симфонічного оркестру Львівської філармонії. 6 квітня в Одесі співачка виконувала його із Одеським національним філармонійним оркестром, 21 квітня в Чернігові – з місцевим симфонічним оркестром філармонії.

28 квітня естафету виконання цього твору в Києві прийняла О. Пасічник (сопрано) та Національний симфонічний оркестр України. На концерті-відкритті фестивалю «Donbas Modern Music Art» в Донецьку 13 травня 2013 року твір В. Лютославського виконувала Йоанна Фрежель та симфонічний оркестр Донецької філармонії. 18 травня із цією ж солісткою та симфонічним оркестром Дніпропетровської філармонії твір прозвучав у Дніпропетровську.

Польська прем'єра твору Юрія Ланюка «Скарга терня» для сопрано та камерного оркестру відбулась у Варшаві 11 травня 1997 року на 11-тих Варшавських музичних зустрічах у виконанні О. Пасічник.

31 травня 1996 року в Кракові на Восьмих Днях музики краківських композиторів відбулася польська прем'єра твору Юрія Ланюка «Пісня для рівнодення» для баритона, контртенора та камерного ансамблю. До виконання були запрошені українські виконавці – Василь Сліпак (контртенор), Валерій Буймістер (баритон) і камерний оркестр «Віртуози Львова».

На Фестивалі сучасної музики «Оксамитова завіса» в Кракові 25 жовтня 2000 року Р. Ревакович здійснює перше виконання твору словацького композитора польського походження Романа Бергера (1930–2020) «Korczak in memoriam» («Пам'яті Корчака») для мецо-сопрано та камерного ансамблю, запросивши до виконання польську співачку Александру Груцу (Aleksandra Gruca-Bartczak). Українська прем'єра цього твору в Києві відбулася 25 листопада 2001 року у виконанні солістки Національної опери України Наталії Кислої та струнного квартету ім. М. Лисенка.

Із симфонічним оркестром Белградської філармонії (Сербія) на Десятій Трибуні композиторів у «Концерті-відкритті» 25 травня 2002 року Р. Ревакович виконує твір сербської композиторки Ісидори Жебелян (Isidora Žebeljan, 1967–2020) «Rukoveti» (П'ять пісень для жіночого голосу та оркестру) із співачкою Анетою Ілліч (сопрано).

Твір швейцарського композитора Франка Мартіна (1890–1974) «Die Weise von Liebe und Tod» для мецо-сопрано та оркестру Р. Ревакович виконує у фінальному концерті на 6-ому Міжнародному фестивалі сучасної музики «Melos-Ethos» 16 листопада 2001 року із симфонічним оркестром Словацького радіо у Братиславі (Словаччина) та швейцарською співачкою Бріжит Балліс (Brigitte Balleys, мецо-сопрано).

На 4-му Фестивалі сучасної духовної музики в Ужгороді 4 травня 2006 року Р. Ревакович виконав твір Анджея Нікодемовича (1925–2017) «Via Crucis» для солістів, хору та камерного оркестру, залучивши заслужену артистку України Світлану Глебу (сопрано) з Ужгорода, Володимира Федаса (тенор), Камерний хор «Cantus», камерний оркестр «Леополіс».

На 18-му Міжнародному фестивалі «Музичні прем'єри сезону» в Києві в концерті «Між словом і звуком» 12 квітня 2008 року відбулося перше виконання творів Михайла Шведа «Więc w tej ciszy ukryty ja – liść..» («Так у цій тиші захований я – листок...») для

сопрано та камерного оркестру (2007) на слова Кароля Войтили, Олександра Шимка «Гімн Самотності» для сопрано та камерного оркестру (2007), Богдани Фроляк «Як молитва» на слова Богдана Задури, Богдана Сегіна «...а тим часом липень такий (жорстоко) прекрасний...» для сопрано та камерного оркестру (2007) на слова Марти Подгурнік, Єжи Корловича «Zorze IV Melos-Ethos» (українська прем'єра). Виконавці – польська співачка Агата Зубель (сопрано), Світлана Глеба (сопрано) та Національний ансамбль солістів «Київська камерата».

Польська прем'єра цих творів у виконанні Марти Боберської (сопрано), Агати Зубель (сопрано), Польського оркестру «Sinfonia Iuventus» відбулася 16 квітня 2009 року в Любліні, 17 квітня вони прозвучали у Варшаві, а 21 квітня були виконані у Львові, 22 квітня – у Вінниці, 24-го – в Одесі, 26-го – в Києві.

На Шостих Днях української музики у Варшаві 11 вересня 2020 року ці твори українських композиторів прозвучали у виконанні Івони Хосси (Iwona Hossa, сопрано) та Національного філармонічного оркестру.

17 травня 2010 року на Концерті-відкритті ІІІ Культурного фестивалю «Українська весна» в Познані звучала музика Д. Бортнянського: Мотет «Ave Maria» для сопрано, альта та камерного оркестру, Мотет «Salve Regina» для сопрано та камерного оркестру, Мотет «In convertendo Dominus» для сопрано, альта, баса та камерного оркестру у виконанні Марти Боберської (сопрано), Роксолани Хранюк (альт), Томаша Вія (бас) та Національного ансамблю солістів «Київська камерата».

У ювілейному концерті на відзначення 80-річчя від дня народження польського композитора Воєцеха Кіляра 15 червня 2012 року в Ужгороді відбулася українська прем'єра твору композитора «Te Deum» для 4 солістів-вокалістів, змішаного хору та оркестру у виконанні Олександри Дерій (сопрано), Лілії Нікітчук (альт), Назара Тацишина (тенор), Володимира Рибчука (бас), хору «Cantus» та симфонічного оркестру Ужгородської філармонії. З цими ж солістами, хору «Глорія» та симфонічного оркестру Львівської філармонії цей твір прозвучав у Львові 6 липня того ж року.

На XXV Фестивалі «Музичні прем'єри сезону» в Києві 30 травня 2015 року Р. Ревакович виконує твір Богдани Фроляк «Праведна

душа» на слова Т. Шевченка для солістів, хору та симфонічного оркестру. Його виконували Олена Нагорна (сопрано), Наталка Половинка (мецо-сопрано), Станіслав Бадрак (баритон), Національний хор України «Думка» та Національний симфонічний оркестр України. 3 березня 2020 року у Хмельницькому його виконували Ольга Абакумова (сопрано), Оксана Нікітюк (мецо-сопрано), Степан Дробіт (баритон), хор та оркестр Хмельницької філармонії. Цей твір був у програмі 8-мих Днів української музики у Варшаві 8 вересня 2022 року і прозвучав у виконанні Тамари Калінкіної (сопрано), Наталки Половинки (мецо-сопрано), Губерта Запьора (Hubert Zapiór, баритон), хору Національної філармонії та Національного філармонічного оркестру.

У фінальному концерті XXII Міжнародного фестивалю сучасної музики «Контрасти» у Львові 9 жовтня 2016 року твір Богдана Сегіна «... тим часом липень такий (жорстоко) прекрасний...» для сопрано та оркестру виконувала Світлана Глеба (сопрано) та Симфонічний оркестр Львівської філармонії.

Польська прем'єра «Камерної симфонії» для голосу та камерного оркестру Олега Киви на слова Т. Шевченка відбулася в рамках 5-тих Днів української музики у Варшаві у виконанні Оксани Нікітюк (мецо-сопрано) та Національного ансамблю солістів «Київська камерата». Польська прем'єра Камерної кантати № 3 для голосу та камерного оркестру на слова Павла Тичина Олега Киви відбулася на Сьомих Днях української музики у Варшаві 11 вересня 2021 року у виконанні О. Нікітюк та Національного ансамблю солістів «Київська камерата» [8]. Маестро так висловлюється про співачку: «Я дуже ціную її унікальний голос та унікальне відчуття музики. Скажу нескромно, вважаю, що наше з нею та "Київською камератою" виконання творів двох надзвичайних творів Киви – Камерної симфонії на вірші Тараса Шевченка у 2019 році і Камерної кантати № 3 на вірші Павла Тичини у 2021 році – є найкращими» [6].

Під час російсько-української війни цей твір прозвучав 9 лютого 2024 року в Хмельницькому на інавгураційному концерті фестивалю «Chmielnicki Classic Fest» у виконанні О. Нікітюк та симфонічного оркестру Хмельницької філармонії, 6 грудня 2024 року співачка виконала його у Кошаліні із симфонічним оркестром Кошалінської філармонії.

У концерті на відзначення 200-річчя від дня народження видатного польського композитора Станіслава Монюшка в Києві 13 листопада 2018 року було виконано його чотири «Litanie ostrobramskie» («Острobрамські літанії») за участю Валерії Туліс (сопрано), Марії Березовської (мецо-сопрано), Олександра Чувпило (тенор), Сергія Москальчука (бас) та Ансамблю класичної музики імені Б. Лятошинського. 15 листопада того ж року вони прозвучала в Харкові.

Солоспіви Миколи Лисенка, Кирила Стеценка, Якова Степового, Віктора Косенка та народні пісні в обробці для сопрано та струнного оркестру Ольга Пасічник (сопрано) виконувала 21 лютого 2024 року у Бидгощі з камерним оркестром «Capella Bydgostiensis».

На 10-их Днях української музики у Варшаві 13 вересня 2024 року О. Нікітюк з Національним ансамблем солістів «Київська камерата» виконала твір Олександра Козаренка «5 весільних пісень з Покуття» для голосу та камерного оркестру.

Р. Ревакович диригував прем'єрними виконаннями творів молодих українських композиторів – Богдани Фроляк, Богдана Сегіна, Михайла Шведа, Олександра Шимка, Золтана Алмаші, Світлани Азарової, Марії Олійник та Любави Сидоренко. Всі вони були в різні роки стипендіатами програми «Gaude Polonia» Міністра культури і національної спадщини Республіки Польща і написали свої твори на замовлення Польського інституту в Києві, виконання яких відбулося в рамках реалізації проєкту «Між словом і звукою» у 2008 році в Києві (виконував Національний ансамбль солістів «Київська камерата») та у 2009 році під час великого гастрольного турне містами Польщі та України, яке зробив Р. Ревакович разом із польським молодіжним оркестром «Sinfonia Iuventus».

Концерти польської музики і «Польсько-українські музичні діалоги» теж відбуваються в різних містах України, знайомлячи українського слухача з творами польських композиторів – Е. Сєліцкєго, В. Лютославського, К. Пендерецького, З. Краузе, А. Нікодемовіча, В. Кіляра та інших.

Висновки. Як засвідчує проведений аналіз, камерна вокальна музика, поряд із інструментальною, займає вагоме місце у творчості диригента Романа Реваковича. Його увага до творчості молодих українських композиторів та виконавців, до першопрочитання нових творів, до їх пропагування в різних країнах не тільки заслуговує на

пошану, але й на поглиблене вивчення цього творчого феномену. З початку повномасштабного вторгнення росії до України Р. Ревакович зайняв чітку позицію щодо підтримки нашого народу і нашої культури. Він наголошує на усвідомленні того, «…що росія використовувала і використовує свій культурний простір для маніпуляцій, для прикриття своїх злочинів…. Аж дивно, що повинні були проявитися звірства російської армії в Бучі, Ірпені та Маріуполі, щоб світ почав задаватися питанням – невже нормальна держава може себе так поводити?» [7].

Тож, підсумовуючи, встановлено багаторічну плідну працю Романа Реваковича як амбасадора української і польської музичних культур засобами різножанрової камерної вокальної музики.

Список використаних джерел і літератури

1. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
2. Лех Ф. Роман Ревакович: Останнім часом мене засипають питаннями про український репертуар [інтерв'ю]. URL: https://culture.pl/ua/stattia/roman-revakovych-ostannim-chasom-menezasypa%D1%96ut-pytanniamy-pro-ukrainskyi-repertuar-interv%D1%96u
3. Обух Л. Менеджмент академічної музики в соціокультурному просторі України (кінець ХХ – початок ХХІ століть) : монографія. Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2021. 460 с.; іл.
4. Ревакович Р. 25-ліття Фонду «Pro Musica Viva». *ZBRUČ.* URL: https://zbruc.eu/node/115811
5. Роман Ревакович – диригент (Польща). URL: https://philharmonia.lviv.ua/collective/actors-212/
6. Роман Ревакович, ініціатор «Днів української музики у Варшаві». Українська культура має свою унікальну вагомість. *УКРІНФОРМ.* 23.08.2022. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3556361-roman-revakovic-iniciator-dniv-ukrainskoi-muziki-u-varsavi.html
7. Роман Ревакович, організатор Днів української музики у Варшаві. Сьогодні є часом мовчання для російської культури. *УКРІНФОРМ.* 29.04.2022. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3470637-roman-revakovic-organizator-dniv-ukrainskoi-muziki-u-varsavi.html
8. Oleh Kyva. Pavlo Tychyna Chamber cantata n.3. URL: https://www.youtube.com/watch?v=2nwQVeB96T0
9. Roman Rewakowicz. Koncerts. URL: https://rewakowicz.com/koncerty/

УДК 78.071.1(477.87):78.03

Аделіна Єфіменко,
доктор мистецтвознавства (габільтований), професор,
Професор Українського Вільного університету, Мюнхен,
завідувачка катедри мистецтвознавства
філософського факультету УВУ,
професорка кафедри історії музики Львівської
національної музичної академії імені М. В. Лисенка,
член Спілки композиторів і музикознавців України.
Член GfM (Gesellschaft für Musikforschung).
Lehrbeauftragte an der Ludwig-Maximilians-Universität (LMU) München.
Lehrbeauftragte an der Hochschule für Musik und Theater München
(Hochschule für Musik und Theater München)
musikwiss@gmx.de
https://orcid.org/0000-0002-4278-5016

ОЛЕНА ІЛЬНИЦЬКА – УКРАЇНСЬКА КОМПОЗИТОРКА І ПІАНІСТКА У КОНТЕКСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

Стаття присвячена питанню, чому українська музика залишається terra incognita для освіченого західноєвропейського слухача. Як приклад для дослідження розглядається творчість української композиторки та піаністки Олени Ільницької. Її твори рідко виконуються, а її ім'я залишається маловідомим у західних музичних колах. Головною метою статті є привернути увагу науковців та виконавців до художньої спадщини Ільницької, тим самим сприяючи подальшому дослідженню та інтерпретації її музики. Дослідження має на меті заповнити одну з багатьох прогалин у широкому континуумі сучасної української художньої творчості. У статті викладено основні елементи творчої біографії композиторки та подано аналітичний огляд вибраних камерних композицій, які ілюструють її асоціативне та референтне залучення до музики Шопена та Баха. Крім того, стаття містить власні роздуми Ільницької про концептуальне мистецтво, діалогічний стиль та особливості її композиторської техніки.

Ключові слова: *Олена Ільницька, асоціативний стиль, концептуальне мистецтво, рецепція, ноктюрн, сюїта, Шопен, Бах.*

Adelina Yefimenko,
Doctor of Arts (Dr Habil), Professor,
Professor at the Ukrainian Free University, Munich,
Head of the Art Studies Department, Faculty of Philosophy,
Ukrainian Free University, Munich.
Professor of the Music History Department,
Lviv National Music Academy named after M. Lysenko.
Member of the Union of Composers and Musicologists of Ukraine.
Member of GfM (Gesellschaft für Musikforschung).
Lecturer at Ludwig Maximilian University (LMU) Munich.
Lecturer at the University of Music and Performing Arts Munich (HMTM).
musikwiss@gmx.de
https://orcid.org/0000-0002-4278-5016

OLENA ILNYTSKA – A UKRAINIAN COMPOSER AND PIANIST WITHIN THE FRAMEWORK OF WESTERN EUROPEAN MUSICAL ART

This article addresses the question of why Ukrainian music continues to remain terra incognita for the educated Western European listener. As a case study, the oeuvre of Ukrainian composer and pianist Olena Ilnytska is examined. Her works are rarely performed, and her name remains largely unfamiliar in Western musical circles. The primary objective of the article is to draw scholarly and performative attention to Ilnytska's artistic legacy, thereby promoting further research and interpretation of her music. The study seeks to contribute to filling one of the many gaps in the broader continuum of contemporary Ukrainian artistic output. The article outlines key elements of the composer's creative biography and offers an analytical overview of selected chamber compositions that exemplify her associative and referential engagement with the music of Chopin and Bach. In addition, the article incorporates Ilnytska's own reflections on conceptual art, dialogical style, and distinctive features of her compositional technique.

Keywords: *Olena Ilnytska, associative style, conceptual art, reception, nocturne, suite, Chopin, Bach.*

Постановка проблеми. Проблематика взаємодії музичної культури Західної Європи й України має полемічний характер і полягає у наступному: європейські музиканти і вчені мають досить релятивну і обмежену обізнаність з унікальним музичним тезаурусом української музичної творчості. Чому імена визначних українських композиторів, рецепція творів української класики і сучасної композиторської творчості досі оповиті у Західній Європі таїною? Чому українська музика надалі залишається для освіченого західноєвропейського слухача terra incognita? Це питання виникло під час знайомства з українською композиторкою Оленою Ільницькою, виконання творів якої в Україні – велика рідкість. Також на конференціях, присвячених популяризації українській музиці в Європі, її ім'я не згадується навіть у списку імен українських композиторок, у доповідях про творчість сучасних українських композиторок як складової музичного бренду України її ім'я пропустили чи забули включити у список видатних сучасних українських митців. Очевидно, також, що незважаючи на її внесок для української культури і музичної педагогіки, про Ільницьку не часто почуєш в Україні, її ім'я, як і її музика, «не-на-слуху».

Мета статті – привернути увагу до творчості композиторки, знання, виконання і дослідження музики якої повинно заповнити порожню ланку одного ланцюга сучасної творчості українських митців. Необхідний в структурі наукових статей посилань на **аналіз статей і джерела вивчення** творчості композиторки доводиться опустити через брак таких досліджень за винятком інтерв'ю Дзвенислава Саф'ян на порталі The Claquers[1] і Аделіни Єфіменко в газеті «Збруч»[2] і VAN-Magazin[3].

---

[1] Дзвенислава Саф'ян. Олена Ільницька: Я не люблю повторюватись. У кожному творі має бути якийсь винахід. *The Claquers*. 15.03.2023. URL: https://theclaquers.com/posts/11066

[2] Аделіна Єфіменко. Музика – внеском у Перемогу. Олена Ільницька: «Сподіваюсь, мій твір є моїм внеском у Перемогу». *Збруч*. 21.10.2023. URL: https://zbruc.eu/node/116754

[3] Adelina Yefimenko. Die ukrainische Komponistin Olena Ilnytska im Interview: "Ich konnte Tränen nicht zurückhalten, auch wenn es sich nicht gehört, bei der Aufführung des eigenen Werks zu weinen". *VAN-Magazin*. 7. Februar 2024.

Виклад основного матеріалу. З метою ліквідувати прогалину у вивченні творчості неординарної, виключно талановитої української композиторки Олени Ільницької звернемося для початку до окремих фактів її творчої біографії. Олена Ільницька народилася 1977 року в Тернополі. Вивчала композицію в Національній музичній академії України в класі видатного українського композитора Івана Карабиця. З 2005 року Олена Ільницька була зарахована до складу членів Національної спілки композиторів України. На той час композиторку цікавила камерна музика. Її твори для камерного і симфонічного оркестрів, для хору, обробки народних пісень були помічені колегами і професорами композиції. У 2010 року Ільницька взяла участь у стипендіальній програмі польського Міністерства культури «Gaude Polonia» в Музичній академії імені Кароля Шимановського в Катовіце. Досі із захватом Олена згадує період навчання в класі композиції Олександра Ласоня. Цей період став зірковим поштовхом для подальших успіхів і планів молодої композиторки. Так, у 2015 році твір «Серенада для скрипки та фортепіано», написаний у рамках стипендіальної програма Gaude Polonia, увійшов до збірки кращих творів українських композиторів «Барви нової музики в Україні», опублікованої видавництвом «Музична Україна». Також не обійшла Олену Ільницьку і хвиля вивчення і популяризації українських народних пісень. Ільницька є авторкою близько 30 обробок українських народних пісень для голосу та фортепіано, а також для хору, що увійшли до збірок «Ой у гаю, при Дунаю» (2015) та «Мій Дунай» (2019), опублікований видавництвом «Дзеркало світу».

На «Майстернях інтерпретації сучасної музики» Олена Ільницька здобула Гран-прі композиторського конкурсу і почала інтенсивно працювати над новими музичними проєктами. Серед них – «Шопен: Транскрипції нашого часу», «Спектри нової музики в Україні», «Pandemic Media Space».

Незабаром Олена Ільницька відкрила в собі нові здібності музичного педагога. З 2001 року вона викладала композицію на факультеті музичного мистецтва Київської дитячої академії мистецтв.

VAN Verlag GmbH, Köln. URL: https://van-magazin.de/mag/author/adelina-yefimenko/

З 2002 року стала доцентом кафедри композиції Національної музичної академії України імені П. Чайковського, а з 2004 року – викладає композицію та теорію музики в Київській дитячій музичній школі № 15.

Активне творче життя Олени Ільницької з кожним роком прогресувало. З гордістю згадує Олена про співпрацю з колегами і про свою участь у численних фестивалях сучасної музики: «КиївМузик Фест», «Форум музики молодих» (“Yorth Music Forum”), «Контрасти», «Дні української музики у Варшаві», «Український фестиваль сучасної музики» (США).

Потреба не лише писати музику і викладати композицію студентам, а й самій надалі навчатися, розширювати спектр своїх творчих можливостей стала покликом до інтернаціональних зв’язків з країною – західним сусідом України. Цікаво, що в Польщі Ільницька почала вивчати не лише музичні дисципліни, а і теологію, паралельно реалізувавши свої нові візії у низці успішних проєктів, про які детально, щиро і захоплено розповідала у своїх інтерв’ю.

Про вплив її музики насамперед потрібно зауважити її хист до асоціативної здатності музики як засобу комунікації не лише з минулими епохами, жанрами, стилями, а, в першу чергу, з відомими творчими персоналіями. Не дивно, що композиторка любить поєднувати різноманітні сучасні композиторські техніки, індивідуально розвивати на різному матеріалі діалог з європейськими та українськими традиціями. Якщо одним словом визначити сутність творчого процесу Олени Ільницької – це баланс. Очевидно, що для професіонала знайти баланс між різними техніками – ознака творчої зрілості. Однак Олена Ільницька йде далі. Для неї баланс – це імпульс до творення неповторної ідеї-концепції. Чи то жанр мініатюри, що включає твори для фортепіано чи скрипки соло (Ноктюрн, Сарабанда), чи то дитяча музика, важливим та цікавим аспектом її творчості є продуманий концептуальний погляд на експерименти зі звуковою матерією, жанрово-стильовими діалогами.

Риторичне питання, чому Олена Ільницька – відмінний професіонал з унікальним індивідуальним стилем ще не до кінця розкрита в українській музичній культурі сучасності – може мати декілька варіантів відповіді. У час соціальних мереж з мільйонною компанією

медійно розкручених «зірок» вона не вписується. Унікальна в різних жанрах і стильових напрямках композиторка Ільницька загалом стримана особистість, схожа на свого професора. Згадаймо, що Іван Карабиць міг писати як поп-музику, саунд-треки до фільмів, так і авангардну поряд із сакральною або неоромантичною музикою. При його вродженій інтелігентності, скромності попри великі досягнення, Іван Карабиць завжди залишає за собою і після смерті титул сучасного композитора. Він суттєво вплинув не лише як композитор, а й як людина на формування творчого характеру Олени Ільницької, але не лише. Композиторка згадує в інтерв'ю крім Івана Карабиця багато імен, які для неї дотепер служать творчим орієнтиром Також і композитори характеризують творчість Ільницької як глибоке явище сучасного українського культурного тезауруса. Євген Станкович відзначав «філософський підхід та глибину творчого бачення» композиторки, Ганна Гаврилець помічала «надзвичайне відчуття часу та музичної фактури», Аллу Загайкевич захоплював інтерес Ільницької до спектральної музики.

Але магістральне слово, яке наближує до таємниці процесу творення нової звукової матерії, Олена Ільницька залишила в інтерв'ю для онлайн-порталу «The Claquers». Ось як вона висловилась про свій «Симфонічний образ»: «*Під час другого року мого навчання... я добре пам'ятаю, як після написання варіацій, під час канікул... мені спав на думку акорд – «О, це буде акорд моєї симфонії!». І так воно й сталося! Але для мене цього було замало, не вистачало концепції. З дитинства я люблю читати наукову фантастику, і завдяки цьому я вивчала астрономію (ще в четвертому класі). Мене все життя цікавить космологія. Я нікому про це не розповідала, але мій симфонічний твір мав бути про Великий Вибух. Я прочитала багато літератури на цю тему, шукала джерела на книжковому ринку, щоб зрозуміти всі фізичні деталі процесу. Потім я нарешті почала працювати над партитурою. Згідно з моєю концепцією, твір мав починатися з «сингулярної точки», а потім все по черзі... Я нічого не сказала своєму професору з композиції, лише показала йому ноти. І коли твір був майже готовий, він подивився на партитуру і сказав: «Слухай, а ти не думаєш, що перед цим чогось не вистачає?». Я подумала: «О, Боже! Як таке може бути? Це не вписується*

в концепцію, там нічого не було: мав бути вакуум перед «цим»... І я зрозуміла, що мушу створити цей вакуум! Тож на початку є флуктуація фізичного вакууму».[4]

Визначним для композиторки став 2010 рік. Розпочався тривалий етап діалогів з творчістю Шопена. Олена Ільницька взяла участь у колективному проекті «Шопен: Транскрипції нашого часу», в рамках якого представила транскрипцію Прелюдії № 15 *Des-dur* Фридерика Шопена. Пізніше (2019 рік), асоціюючи жанровий спектр жанру романтичної мініатюри, композиторка взяла участь у восьмому концертно-музичному проекті «Творча майстерня інтерпретації сучасної музики» (при Національній музичній академії України імені П. Чайковського). Саме цей твір – Ноктюрн для фортепіано № 1 для фортепіано (2019), що був написаний спеціально для композиторського конкурсу в рамках Майстерні інтерпретації сучасної музики, увійшов до обов'язкових творів фортепіанного конкурсу.

Концепція *діалогів з Шопеном* означив жанр ноктюрна у творчості Олени Ільницькою – сміливий експеримент з музикою романтизму, в якому композиторкою передбачені певні усталені асоціації. Ноктюрн № 1, з одного боку, продовжує традиційну лінію розуміння ноктюрна як нічної музики, з іншого – це спроба «проспівати», інтонувати цю «нічну пісню» новою музичною мовою. В інтерв'ю Олена Ільницька зауважує: *«Ніч – це час, коли всі звуки стають виразнішими. Коли денна метушня вщухає, найтихіші та найнепомітніші звуки природи (шелест, цвіріньканння, дзижчання) звучать інтенсивніше. Щоб відобразити ці різноманітні звуки ночі, необхідно було використати розширені темброві можливості фортепіано (рояля)»*[5].

Усю темброву палітру цього твору можна охопити через поєднання таких компонентів:

1. Традиційна гра на клавіатурі, в якій вирішальне значення має висота тону.

2. Використання хроматичних кластерів, де значення окремого звуку нівелюється (на передній план виходить регістр).

---

[4] Дзвенислава Саф'ян. Олена Ільницька: Я не люблю повторюватись…

[5] Аделіна Єфіменко. Музика – внеском у Перемогу…

3. Гра на струнах фортепіано розширює темброві можливості інструмента, наближаючи його до арфи.

4. Техніка беззвучного натискання клавіш дозволяє звучати обертонам фортепіано.

5. Гра на дерев'яних деках наближає фортепіано до ударних інструментів без визначеної висоти тону.

Гран-прі композиторського конкурсу в рамках «Творчої майстерні сучасної музики» став для оригінального композиторського мислення Олени Ільницької закономірним явищем. Незабаром, у 2020–2021 роках композиторка звернула на себе увагу твором «Хмари в небі» (Clouds in the sky). Її участь у міжнародному проекті Pandemic Media Space, події якого детально аналізували на платформі *The Claquers* українські музикознавиці Ліза Сіренко[6] і Дзвенислава Саф'ян[7], Олена Ільницька в кооперації з іншими видатними українськими композиторами писала цей твір для сопрано, скрипки, віолончелі та фортепіано як *єдиний твір проєкту, в якому не використовується електроніка.* Про «Clouds in the sky» композиторка зауважила головне (наводимо повний текст Олени Ільницької, опублікований Лізою Сіренко на платформі *The Claquers*): *«Це алгоритмічна композиція, що базується на даних з платформи, а саме: air quality, humidity, pressure, wind degree та weather в Україні. Чому я обрала саме ці параметри? Я досить довго переглядала та порівнювала різні дані, і зрештою, зупинилась на air quality, humidity, pressure, wind degree та weather, які я застосовую до звуковисотності, ритму, звуковидобування, а також як текст. Оскільки я не дуже уявляла свою роботу над твором і не могла передбачити скільки часу це буде потребувати, то почала працювати буквально відразу після появи вебплатформи. Це дуже захопило, і несподівано навіть для мене самої процес пішов дуже швидко, тож до середини листопада твір був завершений. Насправді для написання алгоритмічної композиції*

[6] Liza Sirenko. Pandemic Media Space: артисти у площині перетину вебу та мистецтва. Частина друга. *The Claquers*. 30.03.2021. URL: https://theclaquers.com/posts/6489

[7] Dzvenyslava Safian. Pandemic Media Space: артисти у площині перетину вебу та мистецтва. Частина перша. *The Claquers*. 17.03.2021

можна використовувати будь-які дані. Головне – знайти принцип, за яким їх перетворювати. Так, у моєму творі деякі дані я використовую кілька разів, застосовуючи їх до різних параметрів або використовую вебплатформи чи різні шкали для їх перетворення. За основу звуковисотності партії сопрано взято дані air quality зі шкалою 1=півтон, кількість півтонів відраховується від початкової соль першої октави. Періодично виникають звуки, які лежать поза діапазоном сопрано. Я вирішила замінити такі звуки на шуми: шепіт та шум целофану. Тембр целофану з'явився випадково, завдяки моїй кішці, яка дуже полюбляє його гризти. Дані air quality також використовуються для ритмічної структури твору. Партія скрипки на початковому етапі роботи над твором взагалі не була передбачена. Вона з'явилась вже в процесі написання твору, для створення «акустичного середовища» для сопрано. Звуковисотно партія скрипки пов'язана з партією голосу: вона або повторює звуки, які вже були в сопрано (як обертон флажолетом), або навпаки, випереджає, ніби підказуючи співачці наступний звук. На даних параметрів humidity та wind degree базується партія фортепіано. У той час як числові значення humidity позначають просто номери клавіш, дані wind degree вказують на частотні характеристики звуків у герцах. Числовий ряд pressure використовується трьома різними способами: як звуковисотна основа партії віолончелі, як звуковисотна основа партії скрипки та як три способи звуковидобування на віолончелі. Графіки air quality та weather я використала наприкінці твору як схему для імпровізації скрипки та віолончелі, а також шумового елементу партії голосу. Дані weather також покладені в основу тексту вокальної партії. Початково я думала, що у партії сопрано не буде слів, лише звуки (голосні та приголосні), але згодом вирішила, що слід максимально використати дані з платформи. Саме це і стало визначальним для назви твору – Clouds in the sky»[8].

Наступна концепція діалогів Олени Ільницької ознаменована композиціями, натхненними генієм Йоганна Себастьяна Баха. Крім того, що багато асоціативних мотивів пов'язує українську композиторку із західноєвропейською творчістю, Баха вона називає своїм

[8] Liza Sirenko. Pandemic Media Space…

найважливішим митцем, що надихнув її на створення Сарабанди для віолончелі соло. У Сарабанді присутні не лише асоціації з Бахом. Композиторка звертається до безпосереднього цитування. Наприкінці її твору звучить тема Сарабанди з віолончельної сюїти ре мінор Баха. Цей твір звучить частіше завдяки медійній активності виконавця. Сарабанда Олени Ільницької була написана 2009 року спеціально для проєкту видатного композитора і віолончеліста Золтана Алмаші. Ідея полягала в тому, щоб організувати концерт, де віолончеліст у першому відділенні виконує бахівську Сюїту № 2 для віолончелі Баха, а в другому звучить «збірна» сюїта, кожна частина якої належить іншим композиторам. «Прелюдію» писала Анна Леонова, «Буре» – Сергій Пілютіков, «Сарабанду» створила Олена Ільницька. Говорячи про Йоганна Себастьяна Баха, композиторка звернула увагу в інтерв'ю на особливість власного методу навколо жанрової традиції Сарабанди: «*Для непідготовленого слухача, ймовірно, абсолютно незрозуміло, чому це Сарабанда, але твір має всі жанрові ознаки цього танцю. До них належать розмір, ритмічна формула та стара двочастинна форма, навіть якщо цитата наприкінці твору це дещо нівелює. До цього додається початковий імпульс, як у Сарабанді ре мінор Баха, та цитата, якою твір завершується. Для мене також було важливо відтворити настрій Сарабанди – сум мікротонових низхідних рухів, постійні зітхання…*».[9] Її Сарабанда не трагічна, радше філософська, натхненна іспанським духом. Щоб досягти певної емоційної дистанції, композиторка експериментує на рівні структури, тобто, тема Баха цитується не дослівно. Ільницька керується методом Дев'ятої симфонії Бетховена, де тема зароджується, росте і викристалізовується лише в останній частині. Отже суто цитата з'являється лише наприкінці твору. Цікаво, що також у цій заключній темі Ільницька знову експериментує з бахівським матеріалом, «відправляючи» тему у високий регістр, який вона асоціює з піднесеним, неземним, потойбічним... «Наче те, що відбувається в музиці, вже десь на небесах...».

[9] Аделіна Єфіменко. Музика – внеском у Перемогу…

Висновки по творчості Олени Ільницької підбивати поки що завчасно. Але на кінець варто завершити систематизацією списку її творів. Також необхідно надалі слідкувати за творчими стежками цієї неординарної особистості, талановитої, важливої для України композиторки – нашої сучасниці. Частіше виконувати її твори на світових концертних майданчиках і згадувати її ім'я на наукових конференціях – наша подальша місія.

Список творів Олени Ільницької

- Симфонічна картина (Image symphonique) для великого симфонічного оркестру (2001);
- Камерна кантата за словами Василя Стуса для сопрано та струнного квартету (2002);
- Симфоньєта (2003);
- Sinfonia piccola для камерного ансамблю (2004);
- Багатель для кларнета соло (2007);
- Сарабанда для віолончелі соло (2009);
- Концерт для віолончелі та оркестру (2010);
- Серенада для камерного оркестру (2010);
- «Ой, глянь, мати, та й на моє місце» (вісім обробок українських народних весільних пісень для голосу та симфонічного оркестру) (2011);
- Псалом № 61 для змішаного хору.
- Фантазія для органа (2010);
- «Et vidi caelum novum et terram novam» для труби та органа (2011);
- Прелюдія для скрипки соло (2012);
- Ноктюрн для віолончелі соло (2013);
- Серенада для скрипки та фортепіано (2015);
- Ноктюрн 1 для фортепіано (2019);
- Ноктюрн 2 для фортепіано (2020);
- «Clouds in the sky» («Хмари в небі») для сопрано, скрипки, віолончелі та фортепіано (2020);
- Прелюдія і фуга для фортепіано (2021);
- «Univers vivant» для електроніки (2022);
- «До Перемоги» для вокального секстету та симфонічного оркестру (2022–2023);

- Agnus Dei для меццо-сопрано, віолончелі і фортепіано (2023);
- «Вихор» для скрипки, контрабаса та фортепіано (2023);
- «Плач Землі» для симфонічного оркестру (2024);
- «Сам на сам» вокальний цикл на вірші В. Стуса для мецо-сопрано, віолончелі і фортепіано (2024);
- Дві рефлексії для фортепіано (2024);
- «Доки, Господи» (Псалом 12 (13)) для вокального секстету (2025);
- «З білої потойбічності виринуло чорне сонце» для віолончелі та електроніки (2025);
- Дитячі твори для фортепіано, надруковані в журналі «Музична школа», випуск 137 (2021);
- Пісні для голосу з фортепіано;
- Обробки українських народних пісень для дитячого голосу і фортепіано (надрукована збірка в журналі «Музична школа», випуск 134 (2020);
- Хори для дітей, обробки народних пісень для голосу і фортепіано, для голосу і оркестру народних інструментів.

Список використаних джерел і літератури

1. Єфіменко А. Музика – внеском у Перемогу. Олена Ільницька: «Сподіваюсь, мій твір є моїм внеском у Перемогу». *Збруч*. 21.10.2023. https://zbruc.eu/node/116754
2. Саф'ян Д. Олена Ільницька: Я не люблю повторюватись. У кожному творі має бути якийсь винахід. *The Claquers*. 15.03.2023. URL: https://theclaquers.com/posts/11066
3. Сіренко Л. Pandemic Media Space: артисти у площині перетину вебу та мистецтва. Частина друга. *The Claquers*. 30.03.2021. URL: https://theclaquers.com/posts/6489
4. Safian D. Pandemic Media Space: артисти у площині перетину вебу та мистецтва. Частина перша. *The Claquers*. 17.03.2021
5. Yefimenko A. Die ukrainische Komponistin Olena Ilnytska im Interview: "Ich konnte Tränen nicht zurückhalten, auch wenn es sich nicht gehört, bei der Aufführung des eigenen Werks zu weinen". *VAN-Magazin*. 7. Februar 2024. VAN Verlag GmbH, Köln. URL: https://van-magazin.de/mag/author/adelina-yefimenko/

Додаток 1. Фрагменти інтерв'ю з Оленою Ільницькою

Аделіна Єфіменко: С першого прослуховування Ваша музика невловимо асоціативна. Шопен, Малер, Карабиць, Грабовський – ті композитори, поряд з якими Ви формувалися як композитор і знайшли свій оригінальний стиль. Можете продовжити імена близьких Вам по духу композиторів?

Олена Ільницька: Бах, Станкович, Сильвестров.

Аделіна Єфіменко: Візьмемо для прикладу Ваш фортепіанний Ноктюрн № 1. Вражає звукове насичення високого регістру, експеримент (?), прагнення вийти у сферу ультразвуку (?), а можливо за межі і можливості людського сприйняття (?). В звучанні «на межі» уловлюється щось космічне. Яким було Ваше перше завдання і Ваш перший імпульс у цьому Ноктюрні?

Олена Ільницька: Стосовно звучання на високих частотах, якщо Ви поспілкуєтеся зі сучасними композиторами і назвете ім'я Шопена, Вас не зрозуміють. Вважається, що Шопен для нас повністю відкритий і вивчений. Натомість я вважаю, що Шопен – це передвісник спектральної музики, тому що він слухає обертони. Наслідуючи саме Шопена, я «граюся» з обертонами. Якщо ми вслухаємося в перший акорд його Ноктюрн ор. 62 № 1, ми почуємо весь спектр обертонів.

Аделіна Єфіменко: Цей акорд Ви цитуєте в Ноктюрні № 2 і намагаєтесь його розкладати, розщеплювати у різних звукових поєднаннях, зберігаючи первозданну структуру акорду.

Олена Ільницька: В Ноктюрні № 2 я далі розвиваю цю шопенівську якість. Для мене однозначно, що Шопен передбачив спектралізм, але з музикознавців, дослідників Шопена на цю особливість не вказує ніхто.

Аделіна Єфіменко: А які асоціації ідуть від Баха, якого Ви також назвали серед «своїх» композиторів? Наприклад, як складався Ваш діалог з Бахом у Сарабанді для віолончелі соло.

Олена Ільницька: В моїй Сарабанді є не лише асоціація, а бахівська цитата. В самому кінці звучить його тема – тема сарабанди – з віолончельної Сюїти ре мінор. Це був спеціальний проект у співпраці з українським віолончелістом і композитором Золтаном Алмаші. Це був концерт, в якому Золтан грав у першому відділі саме цю

віолончельну сюїту, а в другому відділі ми планували зробити сюїту, в якій би звучала музика нашого часу, музика різних композиторів. Ми між собою не домовлялися, хто яку частинку напише для другого відділу. Пам'ятаю, була Прелюдія, а мені дуже подобається саме ця бахівська Сарабанда.

Аделіна Єфіменко: Як Ви обійшлися з жанровою традицією цієї Сарабанди?

Олена Ільницька: Глянемо ноти, ось маємо розмір ¾, наявний ритмічний імпульс сарабанди, і форма в мене також старовинна двочастинна, спочатку ніби дзеркальна, але потім, коли звучить бахівська цитата, ламається і традиційна стрруктура. І що важливо, я запозичую настрій від сарабанди – траурність від мікротонових низхідних ходів, постійні зітхання…

Аделіна Єфіменко: трагічність, висловлена в танці?

Олена Ільницька: Я не вважаю, що сарабанда трагічна, радше філософська, по-іспанськи стримана.

Аделіна Єфіменко: У Вашій Сарабанді відчувається певна емоційна дистанція, зумовлена також на рівні структури.

Олена Ільницька: Так, я цитую тему не буквально. Власне цитата виникає лише в кінці твору.

Аделіна Єфіменко: За методом бетговенської Дев'ятої симфонії? Коли тема кристалізується лише у фінальній частині. Цікаво, що у цій фінальній темі Ви наново експериментуєте вже на бахівському матеріалі з високим регістром.

Олена Ільницька: Так, ніби це, що відбувається в музиці, – вже десь у небі…

Аделіна Єфіменко: тремтить і завмирає… В мене чомусь після слухання Сарабанди виникло моторошне відчуття, емоційний вплив власне не можу назвати дистанційним. А технічно складний для соліста твір?

Олена Ільницька: Я би не сказала, що складний, все дуже зручно, грабельне, вкладається ідеально в аплікатуру.

Аделіна Єфіменко: До самого інструменту Ви відчуваєте особливу зачарованість. Віолончель – Ваш інструмент? Ви написали також і концерт для віолончелі з оркестром…

Олена Ільницька: Взагалі я піаністка, і для мене головне, щоб всі пасажі дуже природно вкладалися під пальці.

Аделіна Єфіменко: Повернімося до віолончелі. Концерт мене вразив своєю актуальністю, хоча створений у 2010 році.

Олена Ільницька: Напевно тому, що цей мій Концерт об'єктивний. В мене виникла одна ідея, пов'язана з тембром віолончелі, з її глибиною, коли я була задіяна в Музичній академії ім. Кароля Шимановського в Катовіце в стипендійному проекті "Gaude Polonia" міністра культури Польщі. Дуже цікавий проєкт, я стажувалася в класі композиції Alexander Lason. Для мене віолончель не лише глибока за звучанням. Для мене її звучання має філософську глибину. З моєю неповною теологічною освітою я це відчуваю. Я три роки навчалася в домініканців, в академії Томаса Аквінського в Києві. Я вивчала ґрунтовно філософію, теологію, метафізику, і ця освіта вплинула на моє музичне сприйняття. І в віолончельному концерті я думала про «Діалоги» Платона, конкретно про діалог «Федон», в якому йдеться про душу, яка подібна на колісницю, запряжену двома кіньми. Один кінь добрий. Це розум. Він правильний, він знає все, і знає, куди він мчить. А другий кінь – чорний. Це наші пристрасті. І колісниця через цього коня завжди падає на землю до тих під, поки не наткнеться на щось тверде. Завдяки цьому вона отримує тіло, але вона втрачає крила. І потім вона знаходиться в цьому світі, вона кружляє і шукає світ ідей – ідеальний світ. Коли ж вона бачить красу, прекрасне, вона згадує світ ідей, і в неї знову виростають крила. І ось ця ідея асоціюється в мене з початком концерту. Є ще один цікавий момент у цьому концерті. Я в той час перебувала під впливом від грузинської культури. Захоплююся грузинським співом! Танцювала в той час навіть грузинські танці на сцені. Вивчала грузинську мову. Остинатність партії віолончелі мала імітувати грузинський інструмент дудук. Взагалі в концерті дуже багато усього цікавого. Це не програмний твір, але всі ці образи в мене виникали, коли я писала цей твір.

Аделіна Єфіменко: При цьому у віолончельному концерті також надзвичайний оркестр, наче живий організм. Яка роль, які образи Ви віддали оркестровій партії.

Олена Ільницька: Оркестр передає середовище, то вищі, то земні сфери, по яким кружляє ця колісниця. До війни я писала музику космологічну. З дитинства мене захоплювала астрономія. Я вивчала

планети, зірки знала відстані між ними. Моя дипломна симфонія – також космогонічна. Для мене музика це найвище і найглибше, найдосконаліше і найповніше мистецтво. Тому що всі інші мистецтва мають певні обмеження. А музика безмежна. При цьому кожна людина може сприймати музику в силу свого інтелекту, досвіду, світогляду, знань.

Аделіна Єфіменко: Цікаво, що Ваш перший великий твір – Симфонія – Image symphonique, починається з «флуктуація фізичного вакууму», який в основі сходиться в «сингулярну точку». Про концепцію цієї симфонії Ви детально розповідали в інтерв'ю для «The Claquers». Що для Вас є ця «сингулярна точка» в музичному розумінні?

Олена Ільницька: Музичний світ вбирає в себе космологічний. Все це дуже центровано. Це те, з чого все потім виходить Можливо це не чорна, а «біла діра». Для мене це точка, в якій щільність, маса, енергія максимальні. Як виник всесвіт з фізичної і філософської точок зору? Як внаслідок флуктуацій фізичного вакууму космічна енергія зійшлася в одну точку і відбувся вибух.

Аделіна Єфіменко: У Вашій новій симфонії з хором «До Перемоги» йдеться вже про інший вибух, не космічний, а актуальний, земний, наш український.

Олена Ільницька: Я свідомо не вказувала жанр. В одній польській рецензії його означали як кантату, з чим я не згідна, але я послухаю, як визначать жанр мого твору музикознавці.

Аделіна Єфіменко: Я визначаю як симфонію або симфонічну поему з хором. «До Перемоги» – не лише програмна назва. Для мене від першого прослуховування твір дуже кінематографічний. Я слухала цю музику очами. Багато конкретних візуальних асоціацій з війною «тут і зараз». Яскраво представлені дві цитати з українських пісень «Вийди сонечко» і «Пливе кача». Але хотіла запитати Вас ще про зв'язок з творчістю наших композиторів.

Олена Ільницька: Коли я писала цю симфонію, я справді не думала про це. З мене ця музика наче вийшла. Хоча, насправді, є місця з малерівською фактурою. Пізніше, коли я слухала цю симфонію, подумалося також про Станковича і Сильвестрова. Адже зараз всі ми пишемо музику, черпаючи з одного джерела. Для мене також Ліґеті і Ксенакіс дуже важливі композитори.

Аделіна Єфіменко: Як Вам запам'ятався час написання симфонії?

Олена Ільницька: Коли розпочалася війна, я була в Києві, евакуювалася у Францію. Робили з музикантами багато концертів. Я акомпанувала, але писати музику не могла. І умов для цього не було. Але відразу як приїхала в Париж, купила цифрове піаніно. Грала багато, але зосередитися на компонуванні не виходило. Так закрилася, наче в коконі. Під впливом стресу від війни мозок перетворився на жолудь. Дуже допомогла мені в цей період Алла Загайкевич. Я познайомилася з її другом Джінно Фавотті, який викладає електронну музику в консерваторії. Він попіклувався про дозвіл працювати в студії. І я приходила туди кожного дня. У цій студії я написала свій перший електронний твір. Пізніше, в листопаді 2022 року до мене неочікувано звернувся диригент Роман Ревакович, висловив подяку за мій віолончельний концерт і запропонував написати твір на годину. Твір мав бути для великого оркестру з простим складом дерев'яних духових, інші інструменти – з повним складом. Проте він запропонував обрати до складу оркестру також один з українських інструментів – чи сопілку, чи бандуру. Але я обрала цимбали. Я захопилася, почала працювати і вже з самого початку знала, що моєю центральною темою стане тема пісні «Пливе кача». Я всі Майдани пережила, переплакала на місці, наживо, не по телевізору. Бути разом, знаходитися всередині мільйонної маси народу, на морозі чи під дощем. «Пливе кача» для мене не просто пісня, не просто трагічна музика. Це велика частина мого життя, частина нашої спільної великої трагедії. На репетиції, під час виконання я не могла втримати сльози.

Аделіна Єфіменко: Невипадково Ви обрали також і пісню «Вийди сонечко»? Перебуваючи в стані шоку від воєнних подій. Всі думали після Майдану про те, що колись розпочнеться велика війна, але ніхто не міг собі уявити, що ворог буде таким по-звірячому жорстоким, що такий жах може відбуватися у XXI столітті. Пісня «Вийди сонечко» стала для мене уособленням картини зруйнованого Маріуполя, картини театру з надписом «Діти», в яких вороги націлено кидали бомбу. І це наша весна. «Вийди сонечко» не просто гарна мелодія, це саме дитяча веснянка з думками про розгромлений пологовий будинок, про вбитих вагітних жінок і дітей.

Аделіна Єфіменко: Я впізнала ще одну викривлену цитату російської пісні «Калінка моя».

Олена Ільницька: Так, цей ритм звучить і відразу упізнається. Дуже складно було відтворити цю тему в техніці мікрополіфонії, щоб її не було так явно чути, коли мікрофони розташовані перед пультом. А без мікрофону ця тема звучить суцільним навалом, і її не чути. В партитурі її видно, а в запису тема звучить кластерно. Але, напевно, саме так я хотіла увічнити мою злість на москалів. Я хочу щоб з часом цей твір залишився і завжди звучав і сприймався як конкретний твір саме про цю війну. І цей твір про нас.

Аделіна Єфіменко: Кожний український композитор залишив свою музику конкретно про цю війну. Музика боїв, сирен, смерті, молитви, небуття, горя і сліз. Не вічні, а конкретні Lacrymosa чи Miserere. У Вашій симфонії «До Перемоги», починаючи з 43’28’’ справді, у кожному звуці, у кожного інструменту прориває́ться світло і лунає перемога.

Олена Ільницька: Є така теорія Світу як книги, причому це не теорія про книгу як світ. От яку я книгу пишу, ось такий світ і виходить. Напевно, ця теорія ізотерична, але я неодноразово помічала: що я читаю, те відбувається. От написала я «Колискову для кішки», і почалася війна в 2014 році, вирішила перечитати, знову війна почалася. І я тобі вирішила, що буду писати музику про той світ, який я хочу бачити. Безумовно, це трагедія, але ми, українці, боремось на межі наших можливостей, віримо в Перемогу, і я вирішила цю Перемогу озвучити, зробити те, що я можу. Мабуть, ця Симфонія і є мій внесок в Перемогу.

Аделіна Єфіменко: Поряд зі світом ідей і зірок у Вашій музиці відчутний зв’язок зі світом фольклору і сакральної музики. Ваші темброві експерименти з імітаціями цимбалів на фортепіано і в оркестрі нагадали мені про творчість Олександра Козаренка. Серед останніх Ваших творів, написаних у часи війни, – Agnus Dei. Очевидно, цей твір не призначений для літургії?

Олена Ільницька: Весь Agnus Dei тримається на одному звуці. Музична тканина виростає з однієї ноти. Цей твір про страждання. Я його задумала рік тому, коли сама перебувала в нестійкому стані після початку війни. Твір про те, як нам важливо триматися, мати сили, підтримувати один одного, якщо потрібно, робити вигляд, що

все добре. Але… в якийсь момент не витримуєш! І тоді все наче повзе донизу. Щоб передати цей стан, використала чисельні глісандо. Потім звучить Peccata Mundi (ред. лат. – гріхи світу), але не відразу… Це є страх назвати ім'я Зла. Потім звучить Miserere (ред. лат. – помилуй). Але з другим проведенням Peccata Mundi піднімається опір Злу, з'являються сили, лють, відбувається боротьба І головне, в Peccata **Mundi** (Гріхи світу!) змінюються акценти. Це не лише наша війна, увесь світ винний у війнах, увесь світ відповідає за те, що коїться зараз. Звучання насправді страшне, все вирує у низькому регістрі: віолончель, мецо-сопрано – все починає розширюватися і емоційно кипіти. Після благального проведення Miserere наприкінці звучить найважливіша ідея Agnus Dei – Dona nobis pacem (ред. лат. – Даруй нам мир). Agnus Dei є оптимістичним.

УДК 78.071.1(477.87):78.042(091)

Любов Дердзяк,
доктор богословських наук,
магістр педагогічної освіти,
викладачка фортепіано та концертмейстерка,
завідувачка відділу фортепіано
та концертмейстерства
у Львівській хоровій школі «Дударик»
ім. Миколи Кацала,
м. Львів (Україна)
mojaluba@ukr.net
https://orcid.org/0000-0001-8611-1227

«ВСЕ СВОЄ ЖИТТЯ ПРИСВЯТИЛА МУЗИЦІ ТА УЧНЯМ». СПОГАДИ ПРО ЄВГЕНІЮ КОСИНСЬКУ

У статті здійснено осмислення постаті педагога та концертмейстера Косинської Євгенії Григорівни (1941–2024) у контексті розвитку музично-педагогічної освіти Дрогобича. Розкрито основні вектори її професійної діяльності, що охоплюють понад шістдесят років безперервної праці у Дрогобицькому музичному училищі, згодом Коледжі імені В. Барвінського. Проаналізовано феномен сформованої нею педагогічної школи, яка забезпечувала спадкоємність виконавсько-педагогічних традицій і впливала на професійне становлення кількох поколінь учнів та студентів. Окрему увагу приділено авторській методиці навчання, що стала міцною основою для подальшої освіти вихованців і їхньої діяльності у сфері педагогіки та концертмейстерського мистецтва. Підкреслено значення особистісного чинника, морально-етичних засад і педагогічної самовідданості у формуванні творчої індивідуальності митця-педагога.

Ключові слова: *педагог, концертмейстер, особистість, педагогічна школа, методика навчання, музична освіта, традиція.*

Lyubov Derdzyak,
Doctor of Theology,
Master of Pedagogical Education,
Piano Teacher and Accompanist,
Head of the Piano and Accompaniment Department,
Mykola Katsal Lviv Choir School "Dudaryk",
Lviv (Ukraine)
mojaluba@ukr.net
https://orcid.org/0000-0001-8611-1227

"SHE DEDICATED HER ENTIRE LIFE TO MUSIC AND HER STUDENTS." MEMORIES OF YEVGENIIA KOSYNSKA

The article reflects on the figure of teacher and accompanist Yevheniia Kosynska (1941–2024) in the context of the development of music and teacher training in Drohobych. It reveals the main vectors of her professional activity, covering more than sixty years of continuous work at the Drohobych Music School, later renamed the V. Barvinskyi College. The phenomenon of the pedagogical school she formed is analyzed, which ensured the continuity of performing and pedagogical traditions and influenced the professional development of several generations of pupils and students. Special attention is paid to the author's teaching methodology, which became a solid foundation for the further education of her students and their activities in the field of pedagogy and concertmaster art. The importance of the personal factor, moral and ethical principles, and pedagogical dedication in the formation of the creative individuality of the artist-pedagogue is emphasized.

Keywords: *teacher, accompanist, personality, pedagogical school, teaching methodology, music education, tradition.*

Постановка проблеми. Портрети бувають різні: створені пензлем художника, зафіксовані об'єктивом фотокамери. Однак найцінніші залишаються ті, що зберігаються в людській пам'яті та серцях. Саме такий нематеріальний, але надзвичайно промовистий портрет постає у спогадах учнів педагога й концертмейстера Євгенії Григорівни Косинської.

У процесі підготовки дослідження було проведено низку бесід з її учнями, серед яких – ті, хто пройшов повний освітній шлях під її керівництвом: від початкової музичної підготовки до завершення навчання в музичному училищі чи коледжі, а також ті, кому пощастило навчатися в неї протягом коротшого часу. Незалежно від тривалості навчання, постать Вчительки залишила глибокий слід у їхньому професійному становленні, інтелектуальному розвитку та життєвих цінностях, вписавшись у долі окремих особистостей і цілих родин.

Джерельну основу статті становлять спогади сімнадцяти учнів Є. Г. Косинської, а також матеріали з її приватного архіву. Повторюваність окремих мотивів і характеристик у наративах співрозмовників зумовила поліфонічність тексту, який не прагне до уніфікації, натомість відтворює живу тканину пам'яті. Отримані усні свідчення доповнені аргументами, що стосуються як особистісних рис педагогині, так і специфіки її професійної діяльності.

Метою статті є узагальнююча компіляція емпіричних даних, отриманих у процесі безпосереднього спілкування з учнями Є. Косинської і створення портрету непересічної особистості.

Виклад основного матеріалу. Структура статті охоплює такі розділи:

1. **«Особистість»** – аналіз рис характеру та морально-етичних якостей, які найяскравіше закарбувалися в пам'яті учнів і сформували цілісний образ педагогині;
2. **«Вчителька»** – огляд педагогічної діяльності, методичних принципів і фахових підходів до навчання;
3. **«Людина»** – осмислення міжособистісних взаємин, що склалися між Вчителькою та її учнями й збереглися поза межами освітнього процесу;
4. **«Осягнення та нагородження»** – висвітлення документально зафіксованих відзнак, здобутків і професійних результатів на основі матеріалів приватного архіву та автобіографії Є. Г. Косинської.

Метою дослідження є репрезентація авторської педагогічної школи виховання й навчання майбутніх викладачів фортепіано та концертмейстерів, сформованої Євгенією Григорівною Косинською. Будучи високопрофесійним концертмейстером і викладачем

відповідної дисципліни, вона прищепила своїм вихованцям комплекс виконавських, педагогічних і комунікативних умінь, якими вони активно послуговуються у власній професійній діяльності.

1. Особистість.

Народилася Євгенія Григорівна Косинська 6 квітня 1941 року в м. Нікополь Дніпропетровської області. Померла у Дрогобичі 6 жовтня 1924 року. Дитинство Євгенії Григорівни було дуже складним. Через голод її сім'я переїхала зі сходу України до м. Стрий, що на Львівщині. Тут вона навчалась у загальноосвітній школі № 8, яку закінчила із золотою медаллю. Одночасно, з 1949 р. навчалася у музичній школі О. Нижанківського по класу фортепіано у викладача Каленюк Д. Р. [10, с. 1; 14, с. 1].

З 1956 року Косинська навчалась у Львівському державному музичному училищі імені Станіслава Людкевича. Євгенія Григорівна була «направлена» на роботу в Дрогобицьке музичне училище 26 серпня 1960 року на посаду викладача по класу фортепіано та концертмейстера [24, с. 2–3], тобто одразу після здобуття середньої фахової освіти. Це свідчить про її високу професійну підготовку. Дрогобицький музичний заклад був єдиним місцем роботи, де вона працювала до 28 грудня 2021 року [24, с. 4–5], тобто 61 рік безперервної роботи на одному місці. В 1963–1969 роках вона навчалася у Львівській державній консерваторії імені Миколи Лисенка, у 1981 році – на ФПК Київської державної консерваторії імені П. Чайковського [14, с. 1].

Пережиття, пов'язані з голодом, навчили Євгенію Косинську «дуже цінувати їжу». Трапезуючи, вона «збирала усі крихти, щоб нічого не пропало». Взагалі, по житті вона була дуже ощадною і вміла усе цінувати. Про її ощадність свідчить також те, що вона майже ніколи не писала ручкою, усі свої записи робила олівцем. Його можна було витерти і поправити написане, а це в свою чергу заощаджувало папір [16, с. 3].

Євгенія Григорівна Косинська була «неординарною, дуже специфічною, можливо в якихось моментах не всім зрозумілою людиною, але доброю за своєю суттю, дуже глибокою, змістовною і професіоналом вищого штибу». Оскільки вона була «особистістю неоднозначною, тому й по-різному її трактували, і мабуть, це не всі

сприймали». Однак Євгенія Григорівна була «людиною з великої літери у всіх іпостасях» [23, с. 1].

Євгенія Косинська дуже любила порядок у своїх речах. В неї усе було рівненько поскладано в папках чи коробках і детально підписане. Це свідчить про те, що вона була дуже «організованою людиною» [16, с. 3].

Її згадують як дуже цікаву особистість, харизматичну, інтелектуальну. Вона володіла ґрунтовним багажем знань і значним професійним досвідом, якими охоче ділилася зі своїми вихованцями. Особливу увагу Євгенія Григорівна приділяла студентам, щиро зацікавленим музикою, вкладаючи значні зусилля в їхній фаховий розвиток [25]. Прагнучи максимально передати свій досвід, педагогиня послідовно формувала в учнів комплекс знань і навичок, необхідних для подальшої професійної діяльності [17]. Кажуть, що вона була «невичерпним джерелом знань, щедрості, любові та турботи» [4], особливо до дітей [21].

Євгенію Григорівну згадують як «майстра слова», здатного за допомогою мовлення мотивувати кожного до наполегливої праці [10, с. 1]. Її вирізняли висока культура мовлення, розвинене відчуття мови та образність висловлювань. У спогадах підкреслюється, що педагогиня широко використовувала порівняння, майстерно добирала синонімічні ряди до окремих понять, часто звертаючись до образів природи й духовного світу, що сприяло глибшому осмисленню навчального матеріалу [9, с. 2]. Водночас у своїх висловлюваннях вона залишалася прямолінійною й принциповою [1, с. 1].

У спогадах колег і вихованців Євгенія Григорівна постає як «педагог, відданий своїй праці» [27]. Одностайно стверджується, що вона цілковито присвятила себе педагогічній діяльності, музиці та своїм учням і студентам [13]. Її пам'ятають як людину безмежної професійної самовідданості, для якої робота була сенсом життя [25], а музика – найвищою цінністю [18]. Неодноразово наголошується, що вона «присвятила своє життя улюбленій справі» [12] і нерозривно пов'язала його з музикою [1, с. 1]. Для Євгенії Григорівни музика була понад усе, тоді як інші сфери життя відступали на другий план [10, с. 2]. Свою відданість професії вона підтверджувала титанічною працею та щирою любов'ю до справи, щоденно працюючи в коледжі до пізніх годин [25].

Вона також була «працездатною до неможливості, здавалося, що в неї надзвичайні енергетичні ресурси, щоб так працювати і по стільки годин. Вона працювала і вдень, і вночі». Навіть після важких безсонних ночей вона працювала активно, і в неї було абсолютно ясне мислення. Вона вміла знайти в собі потрібні ресурси, здавалося, що мала «надлюдську енергію» [9, с. 1]. Тому Євгенію Григорівну називають «великою трудівницею» [16, с. 2] і прикладом працелюбності для учнів [2]. Усі учні Євгенії Григорівни Косинської підкреслюють, що вона також була «прикладом жертовності»[17].

В редакторській роботі над творами Микола Адамовича Ластовецького була дуже скрупульозною, перевіряла кожний такт, робила відповідні позначки. Це свідчило про її небувалу пильність у роботі, якій вона приділяла дуже багато часу [16, с. 3].

Одночасно її згадують як вчительку терпеливу, наполегливу, добру, мудру, порядну та креативну [15]. Особливо Косинська була терпеливою в роботі з маленькими дітьми. Але якщо траплялися такі, котрі «не хотіли працювати, вона тоді мовчки збирала свої речі і могла вийти із класу». Казала: «все, я вже не можу» [9, с. 2].

Вона завжди прагнула навчити і хотіла донести все те, що найкраще і необхідне для музиканта. Косинська Є. була дуже терпелива в роботі, бо якщо студент чогось «не розумів, то вона могла пояснити тисячу і навіть дві тисячі разів, поки це не стало зрозумілим. Вона завжди шукала підхід до конкретної людини» [1, с. 1]. Як бачимо, Євгенія Григорівна була «надзвичайно терпеливою вчителькою» [8, с. 3].

Усі учні також одноголосно стверджують, що вона була «дуже вимогливою» [13]. Євгенія Григорівна вимагала, щоб студенти на уроки приходили «підготовленими, щоб в міру можливості добре відпрацювали домашнє завдання» [18]. Хтось інший згадує: «Попри те, що вона дуже вимагала, і другий раз так тебе притиснула, що ти аж скрипів, ти все одно згадуєш про неї з доброї сторони, тому що, той піанізм, який вона тобі заклала і пізніше тобі пригодився в консерваторії» [23, с. 1].

Євгенія Григорівна Косинська також була дуже добрим психологом. Вона «вивчала психологічні дисципліни, цікавилася гороскопами». Психологічну літературу переписувала та конспектувала

від руки, бо її «дуже цікавив внутрішній світ людини». Саме тому вона добре «орієнтувалася в темпераментах своїх учнів і завдяки тому вміло підбирала під їхні темпераменти репертуар. Такий репертуар для студента завжди був виграшний» [16, с. 4]. Вона завжди керувалася «психологічно-фізіологічними особливостями кожного свого учня». Брала до уваги його характер та вікові характерності [22].

В стосунках із людьми вона була «непримирима до будь-якої брехні» та не дозволяла принижувати себе [9, с. 1].

Її згадують, як «прямолінійну» особу, яка мала «свою думку та свою точку зору» [1, с. 2]. Отже, Косинська «вміла і не боялася відстоювати власну думку, але її боялися, бо вона була такою, яка заслужила собі на те, щоб висловити власну думку і не боятися. Вона завжди мала відповідні аргументи. За нею була велика праця, велика відданість і великі знання». Її думка, це не були порожні слова, за ними завжди стояла «велика база, великі знання і великий досвід, великі напрацювання і великі результати» [23, с. 2]. Також підкреслюють, що «Євгенія Григорівна була дуже скромною людиною і, одночасно, вона вміла відстояти свою думку». Особливо за своїх учнів «вона стояла горою» [16, с. 4].

Характерним для неї було те, що вона була «відкрита до тих людей, яких вона любила і поважала» [9, с. 1]. А ще в її житті була «певна шкала цінностей, і в неї були певні принципи, яким вона ніколи не зраджувала» [23, с. 2].

Євгенія Григорівна дуже любила природу. Навесні, коли все починало розвиватися, зеленіти та цвісти, Євгенія Григорівна разом із Петром Васильовичем Чайковським відкривали вікно у 309 класі і «спостерігали природу, пташок». Вчителька була дуже «близька до природи» [23, с. 1]. Її називають «справжнім пантеїстом», оскільки вона завжди «раділа природі, вітру та весні» [2, с. 2].

2. Вчителька

У своїй педагогічній діяльності Євгенія Григорівна керувалася девізом: «Не штука навчити талановиту дитину, а штука – навчити дитину середніх здібностей!» [10, с. 1]. Вона «вміла знайти дорогу до серця кожного» учня [21]. Вона жила за схемою: фортепіано-книжка-діти-навчання-додаткові репетиції-слухання музики [23].

Згадуючи свою вчительку, учні та студенти Євгенії Григорівни, підкреслюють її надзвичайний педагогічний талант. Зауважують, що в роботі вчителька була дуже «ретельною та скрупульозною» [13]. Вона не тільки «ідеально виконувала свою роботу», а й також «старалася бути досконалою в своїх методах» [18]. Підкреслюють, що її педагогічна робота була «унікальною», а вона сама була «винятковим викладачем» [16, с. 4].

Зрештою, всі одностайно стверджують, що «тільки вона так вміла працювати» [13], що в роботі Косинська була «надзвичайним професіоналом» [22]. Її праця була «кропітка та невтомна» [21].

Її учні підкреслюють, що вона була педагогом з великої букви, вчила перш за все любові до музики [15] і свою вчительську місію виконувала заради добра учнів [8, с. 1].

Працюючи з учнями, Косинська завжди мала перед собою «поставлену конкретну мету», до якої прямувала і вела своїх учнів. Оскільки вона знала до чого хоче дійти, тому «вміла підібрати такі засоби, які допомагали в осягненні тієї мети». Згадують: «інколи ми не розуміли цього, і могли навіть це сприймати боляче, але коли осягали високі результати, тоді приходила тільки вдячність і радість». Від неї ми вчилися, що в роботі завжди має бути поставлена мета, і вона має бути осягнена. Тим самим Євгенія Григорівна вчила своїх учнів та студентів так, щоб вони «ставали мислячими особистостями» в музиці та в житті [18].

Євгенія Григорівна «дуже добре вміла зосередитися на своїй роботі, на поставленій конкретній меті», вона не була «багатофункційною людиною», яка розпорошує свою увагу на не важливі справи [8, с. 2]. Вона часто так глибоко входила в роботу та слухання музики, що не зауважувала приходу в клас когось стороннього чи наступного учня.

Євгенія Григорівна була надзвичайно фаховим спеціалістом завдяки глибинному «знанню методики викладання». Варто підкреслити, що вона колись викладала методику навчання в музичному училищі. Давала своїм студентам прекрасні конспекти [9, с. 1]. Євгенія Григорівна була не лише методиком-теоретиком, а й надзвичайним практиком, бо «вміло втілювала теорію в життя і прилаштовувала її до конкретних ситуацій та учнів» [8, с. 2]. Окрім

навчання гри на фортепіано, Євгенія Григорівна також «давала дуже велику кількість теоретичних знань» [16, с.1].

Саме тому вона завжди вчила своїх учнів «методично правильно» [16, с. 5]. Підкреслюють, що «феноменом була її робота із дітьми-початківцями. Євгенія Григорівна вміла виростити дітей на великих спеціалістів». Також зауважують, що «знання, які вона посідала з методики початкового навчання, можливо, більше ніхто таких знань не мав» [9, с. 2]. В неї була власна методика навчання найменших дітей: для того щоб рухи були плавними, вчителька грала на фортепіано, а дитина мала колисати ляльку, яку приносила з собою на уроки. Робота над апаратом полягала в тому, щоб навчити дитину перекладати тенісний м'ячик з руки в руку, або підкинувши його зловити. Ритм виховувався завдяки машируванню в такт з музикою [8, с. 1]. Вивчаючи з дуже маленьким хлопчиком положення на клавіатурі тонів та півтонів, вони «їздили машинками по клавіатурі: якщо машинка входила між дві клавіші, то там був півтон». Косинська вчила в ігровій формі [16, с. 2]. Вона також мала «свою методику вивчення нот в басовому та скрипковому ключах». Пояснювала, що басовий ключ – «це дзеркальне відображення скрипкового, а пунктом віднесення є нотка *до* першої октави від якої в скрипковому ключі нотки рухаються вгору, а в басовому вниз» [16, с. 1].

Вона вчила «відчувати колорит тональності» завдяки тому, що на уроках фортепіано та сама пісня була проспівувана в мажорних та мінорних тональностях. Також вчила «проводити музичний та гармонічний аналіз творів» [16, с. 1].

Підкреслюють, що у Євгенії Григорівни Косинської «була своєрідна школа з дуже потужною методикою». Вона не просто знала методи навчання, вона «мала ключики». Наприклад, у вивченні пасажу «підказувала як оперти руку, як подумати, в яку сторону і куди повернути руку, голову, і одразу всі технічні моменти виходили. Це відбувалося значно швидше, бо вона мала ключики до майстерності» [23, с. 1–2].

Євгенія Григорівна ніколи не шкодувала часу для своїх учнів та студентів, інколи займалася з ними щодня, а навіть по «декілька разів на день» [4]. Згадуючи Косинську, з вдячністю підкреслюють: «вона вміла навчити і вміла подарувати тобі свій час. Сьогодні

стільки часу ніхто не вділить, бо нині час дуже монетизований» [23, с. 1]. Відтак, зі своїми учнями Косинська займалася не за розкладом, а «довгі додаткові години». Коли вже всі відпочивали у передсвятковий чи святковий час, вона далі працювала і запрошувала на уроки своїх учнів [2, с. 1; 9, с. 3]. Дуже часто затримувалася на роботі до ночі [16, с. 4]. Згадують: «ми, її учні, не бачили світа Божого, бо мали тільки займатися» [10, с. 2].

Євгенія Косинська усі свої сили «віддавала на служіння своїм учням та студентам через переказування знань та закріплення їх також на додаткових уроках» [18]. Відтак, Євгенія Григорівна проводила «величезну кількість годин» за інструментом зі своїми учнями та студентами та розбирала з ними твори до найменших деталей [12]. Завжди це робила безкоштовно. Свій дорогоцінний час щедро віддавала своїм учням [1, с. 1]. Для того, щоб підкреслити, скільки часу вона проводила навчаючи, кажуть: «вона насправді там з нами жила. Безконечно!» Особливо це стосувалося періодів, коли відбувалися приготування до відповідальних концертів, конкурсів, державний екзаменів [9, с. 3]. Як бачимо, це був стиль роботи Євгенії Григорівни, вона його застосовувала по відношенню до всіх поколінь своїх учнів та студентів. Це не була тільки одноразова примха або особливе ставлення до особливих студентів. Вона таким чином працювала з усіма без винятку. Як бачимо, Євгенія Григорівна ніколи не жаліла часу на те, «щоб навчити» учня чи студента, цьому процесу вона присвячувала «безкінечні години занять, репетиції та пояснень» [8, с. 1]. Можна сказати, що через свою відданість роботі Євгенія Григорівна «втрачала відчуття часу. Для неї не було важливим скільки годин вона працює з учнем, для неї важливим був результат, який хотіла через цю роботу осягнути». Вона настільки віддано сама працювала і «втягувала» учня в робочий процес, що він дуже часто забував про те, що він голодний [8, с. 2].

Через те, що репетиції відбувались у залі в пізні вечірні години, траплялися також кумедні історії. Студент міг запланувати в суботу повернення додому, наприклад, у Самбір о 22:10, останнім автобусом, однак репетиція затягнулася до пізніх годин, тому доводилося їхати додому «нічною електричкою» [23, с. 1].

У роботі над музикою Євгенія Григорівна була «педантичною» [10, с. 1]. В роботі над творами для неї найважливішим був добре прочитаний нотний текст. Він включав ноти, метроритм, аплікатуру, артикуляцію та фразування, а в кінці також роботу над художнім образом [22].

В роботі Косинська була «детальною та прискіпливою, що стосується вивчення нотного тексту», вона його бачила з різних боків і тому намагалася «донести у найзрозумілішій формі для кожного», те що полегшить його вивчення. Методика роботи над текстом завжди була однаковою: спершу «заглиблювалися в деталі та подробиці», а пізніше будували з тих деталей цілісність. Для зрозуміння форми вчителька показувала та виписувала головні кульмінації [9, с. 2]. В кінцевому результаті вона завжди доводила «звучання творів до досконалого рівня» [16, с. 2] і до «автоматизму» [16, с. 4].

В роботі над творами від самого початку багато уваги і часу присвячувала доборові доброї аплікатури. Згадують, що «жоден палець в аплікатурі не міг лишитися без її уваги» [2, с. 1]. Зрештою, Євгенія Григорівна була майстром аплікатури, вона вміла так її підібрати, навіть передати лінію з однієї руки в другу руку, щоб це учневі полегшило виконання [10, с. 1]. Євгенія Григорівна старалася, щоб усі твори були для учня чи студента «фактурно зручними», щоб музика була «під руками». Саме тому аплікатура в її роботі була основою, на неї вона витрачала багато часу, а в результаті це була зручність і полегшення у вивченні матеріалу [17; 8, с. 3]. Інколи їй доводилося багато часу приділяти на підбір і написання аплікатури, але вона завжди була «дуже вдала», бо завдяки їй «усе дуже добре звучало» [16, с. 2]. Підкреслюють, що Косинська часто робила «аплікаторні варіації», тобто підписувала аплікатурні варіанти і знизу, і зверху. Відтак, «це вже був готовий редакторський варіант роботи над твором» [9, с. 2].

Ноти Євгенія Григорівна розписувала всюди [12]. В них було записано багато вказівок, інколи так багато, що «вже не було видно нот». Викладачка робила позначки різнокольоровими олівцями, які завжди носила при собі. Вона не тільки підписувала в нотах кожний палець, але також різними кольоровими олівцями проводили голосоведення [16, с. 4]. Відтак, «після кожного уроку ноти зацвітали свіжими

кольорами позначок та записів талановитої вчительки. Все це допомагало звертати увагу на місця, які потрібно було до вчити чи відпрацювати» [8, с. 1].

Згадують також те, що для Косинської не було складних місць, вона із кожним «вміла дати собі раду», оскільки вона знала багато різних прийомів, які «полегшували студенту виконання» [10, с. 1]. «Якщо не виходило якесь місце, особливо технічно, Євгенія Григорівна сідала до інструменту і пробувала різні варіанти, які мали допомогти з легкістю виконати його. Все звучало і було виграшне» [8, с. 1].

Євгенія Григорівна мала свій власний «метод поділу матеріалу на менші частини» під час його вивчення. Вчителька в нотах писала цифри і вимагала, «щоб студенти грали їх напам'ять окремими руками та двома руками разом. Завдяки тому увесь твір вміли починати від різних місць, що дуже їм допомагало у сценічному виконанні. Якщо ти збився, ти вмів розпочати і піти далі» [18]. Для того, щоб твір був вивчений «в найменших деталях», приходилося вчити його по декілька разів: напам'ять двома руками разом, окремими руками та по цифрах [8, с. 1]. Косинська Є. Г. разом з учнями відпрацьовувала «кожний такт досконало». Тим самим вчила, що в роботі треба бути витривалим, впевненим та відданим [12].

Любила працювати зі своїми студентами над невідомими творами та збірками. Довгі години вона проводила у бібліотеці, вишукуючи відповідний твір для студента чи учня [22].

Багато часу Євгенія Григорівна присвячувала у своїй роботі зі студентами та учнями розвитку техніки. З декотрими, більш талановитими учнями, вона могла навіть цілий рік працювати лише над етюдами. Вже в музичній студії з ними вона вивчала гами в терцію, децимо та сексту [17]. Працюючи над технікою, етюди та пасажі відтреновувала зі своїми студентами «різними технічними способами» [2, с. 1].

В роботі над поліфонією вимагала від учнів, щоб вони, особливо у фугах Баха, грали кожний голос окремо на пам'ять [2, с. 1].

Здібним дітям вчителька давала такі програми, за які «ніхто інший з викладачів не брався, хоча вона тим дуже ризикувала» [9, с. 3].

В роботі над кантиленою уже багато працювала з учнями над мелодикою, глибиною звучання та якістю звуку. Для неї був характерний вислів: «візьми невагомо». Також заохочувала до того, щоб ті місця, які мали прозвучати на піано, були виконані відповідним туше [22]. Під час роботи над творами для вчительки дуже важливим був дотик до інструменту. Вимагала «тембрового різноманіття», його багатства і «найвищого рівня тонкощів» у видобуванні звучання. Відкликаючись до «образів, взятих із природи, заохочувала до наслідування їх» [9, с. 2]. Можливо, саме тому її студенти так «добре грали на сценах», в них завжди було «правильне звуковидобування» [16, с. 2]. Працюючи над туше, Є. Косинська використовувала прийоми нахилів тулуба назад-вперед-вліво-вправо, «все було підпорядковане осягненню потрібного ефекту» звучання [8, с. 3].

Багато часу присвячувала тому, щоб навчити учня чи студента «проводити тематичну лінію твору» [1, с. 2].

Косинська вчила своїх учнів також розуміння сучасної музики, показувала красу в її складних гармоніях. Вона вміла пояснити також додекафонію [2, с. 1].

Євгенію Косинську, як вчительку, характеризувало вміння доступно пояснити, ретельно проаналізувати та запропонувати різні варіанти вирішення даного завдання [4]. Підкреслюють, що вона вміла пояснювати в доступній та зрозумілій формі як дітям, так і дорослим [25]. Саме в цьому полягав її вийнятковий «професіоналізм дуже високого рівня», бо вона «вміла навчити, показати, розказати та пояснити дуже багато речей» [18], через що їй вдавалося «достукатися також до найменш здібних учнів» [9, с. 2].

Вона також піклувалася про те, щоб виконавець не був затиснутий під час гри, вчила: «коли ти відчуваєш, ти хилишся за музикою» [1, с. 2].

У шкільні роки Є. Косинська виявляла виразні здібності до образотворчого мистецтва, про що свідчать збережені шкільні альбоми [16, с. 3]. Ймовірно, саме ця художня обдарованість зумовила міжмистецький підхід педагогині до роботи над музичними творами: у процесі навчання Євгенія Григорівна зверталася до творчості поетів і художників, цитувала вірші, використовуючи слово як засіб поглиблення художнього мислення [4]. Для глибшого осмислення

емоційного змісту та образної сфери музики вона часто наводила приклади з поезії Тараса Шевченка. Найчастіше цитувався уривок: «О, сестри! Сестри! Горе вам....» [2, с. 1].

Для правильного проведення фраз вчителька «до музичного тексту підбирала поетичні слова». До деяких творів пропонувала читати відповідну літературу або поезію [16, с. 2]. Часто Євгенія Григорівна «вдавалася до лінгвістичних знань. Пояснювала за допомогою існуючих віршованих розмірів: ямб, хорей, дактиль, амфібрахій, анапест». «В мовних термінах вчителька почувалася як риба у воді» [8, с. 3].

А в роботі зі здібними учнями «простір фантазії» для Євгенії Григорівни був великий, і вона шукала різного роду «асоціації та допоміжні». Ними були ілюстрації відомих художників та скульпторів. Вона приносила з дому альбоми з репродукціями [9, с. 2] з метою наочнення образу і вимагала, щоб побачений «образ пов'язати з тим твором, який ти виконуєш. Отже, вона так навчала. В неї були власні додаткові методи, тих глибоких речей, які вона закладала у своїх учнів та студентів» [23, с. 1].

У виконанні творів на першому плані Косинська ставила образ, а також розуміння того, що́ ти граєш [16, с. 5]. Оскільки вчителька дуже добре орієнтувалася в художньому мистецтві, тому вона вміла розповісти про різні стилі та періоди і знала імена багатьох художників. «Прикликаючи» їхні «картини, вона хотіла викликати відповідні почуття, за допомогою яких студент мав передати характер музичного твору» [8, с. 3].

Вона не тільки допомагала, особливо дитині, перейматися образом, але вона також вміла навчити «грати образно» [16, с. 2]. Тому Косинська «не дозволяла грати голі ноти». Для неї дуже важливою була «душа твору» [22], і вона хотіла навчити переживати емоції через музику та музикування.

Євгенія Григорівна не тільки вчила своїх учнів показувати емоції, вона сама, як вчителька, була завжди щиро емоційна і вміла тішитися дрібничками [4]. Відтак, «усі етапи навчання та винесення на сцену вона переживала по-своєму, з ентузіазмом та емоційним заангажуванням» [18].

У Євгенії Григорівни була своєрідна манера викладання, що причинялося до того, що в її класі всі учні були граючими. Насправді, вона вміла усіх навчити. В її роботі і в стосунках з учнями «було все ніби дуже просто» [10, с. 2].

Окрім того, що її студенти добре грали, вони також були «грамотні». Це був наслідок її «сильної школи». Підкреслюють, що «діти в неї завжди грали, а таке не про всіх викладачів скажеш» [12, с. 2]. Вона «насправді вміла навчити грати будь-кого» [16, с. 3–4]. Унікальність Євгенії Григорівни як вчительки також полягала в тому, що вона змогла навчити дівчинку з серйозним порушенням зору [16, с. 3].

Косинська Є. «щедро ділилася своїми знаннями та своїм життєвим досвідом» зі своїми учнями, не хотіла зберегти їх тільки для себе [2, с. 1]. Їй дуже залежало на тому, щоб «передати свої знання» наступним поколінням. Підкреслюють, що в Євгенії Григорівни були «надзвичайні знання, і вона дуже хотіла ними ділитися», а це були свого роду «секрети в грі на фортепіано», які вона передавала своїм учням «до найменших деталей» [1, с. 1].

Євгенія Григорівна вчила розуміти та любити музику [12]. Вона розкривала сенс твору. Для кращого зрозуміння проводила зі студентами свого роду «медитації». Просила заплющити очі, а сама декілька разів перегравала твір і просила поділитися своїми відчуттями від того твору. Лише після цього приступала до розбору тексту [1, с. 2].

У Косинської не можна було пропускати уроків [10, с. 1]. Вчителька вимагала, щоб учні та студенти приходили на уроки готовими. Згадують вони це так: «ми знали, що не можна прийти на урок, не виконавши домашнє завдання», на такі проступки Євгенія Григорівна реагувала «імпульсивно», але це «було чесно, бо було за що» [17].

Дуже тішилася тим, що «її методичні напрацювання продовжують жити в роботі колишніх учнів» [8, с. 2].

3. Людина.

Характерним є те, що згадуючи свою вчительку, усі її учні підреслюють, що вона була для них, як «мама». Студенти та учні для неї – це «були її діти, це була її сім'я» [25]. Вважали її «другою мамою» через те, що з нею «проводили не менше часу, ніж зі своїми

батьками» [17]. Вона дійсно була як мама: «добра, чуйна та любляча» [27]. Саме до своїх учнів ставилася так, як мама «ставиться до своїх дітей» [13]. Вона ніколи не ображала і не принижувала своїх учнів та студентів, відносилися до них як до «своїх дітей» [22].

Одночасно вона була «дуже строга мама». Завдяки тому «ми дуже вчилися, дуже багато працювали» [23, с. 2]. Косинська, як «мама мистецька» родила своїх дітей-учнів для мистецтва та лікувала рани і проблеми, пов'язані з попереднім, часто, невдалим музичним досвідом [8, с. 3]. Вона як мама годувала своїх учнів «докладно розжованим» музичним матеріалом. Учневі залишалося лише його прийняти [17].

Є. Косинська надзвичайно сильно вірила у своїх учнів [12]. Вона дуже майстерно їх «надихала, підтримувала та піднімала самооцінку» [9, с. 1]. Вміла знайти потрібні слова. Сам її погляд завжди був сповнений віри і ласки [4]. В неї, можна сказати, була «безапеляційна віра», бо вона ніколи не сумнівалася, завжди була «твердо переконана», що учні її не підведуть. Тому вона «ніколи не грала ніяку роль, а у своїй роботі і в своїй довірі до студентів була чесною і відданою» [9, с. 3].

Євгенія Григорівна надзвичайно переживала, коли учні здавали іспити, або виступали. Хвилювалася, щоб усе вивчене було добре виконане. Тому її пам'ятають як ту, що «дуже вболівала» за своїх учнів [23, с. 1]. Тих, що здавали вступні іспити, вчителька запевняла, що вона буде їх підтримувати «під вікнами» коледжу [1, с. 1].

Зі своїми студентами-випускниками Євгенія Григорівна постійно підтримувала професійні та особисті контакти. Неодноразово консультувала щодо їхніх учнів та передавала їм «свій досвід викладання» [22].

Саме тому студенти-випускники по житті «зберегли зв'язок» зі своєю вчителькою. Вона дуже любила, коли її відвідували в училищі, любила спілкуватися. Підтримувала з усіма «гарний духовний зв'язок» [25, с. 2]. Її «студенти, це була її родина», чиїми успіхами вона дуже тішилася та радо слухала їхніх учнів, давала вказівки і завжди підтримувала [10, с. 2]. Завжди «цікавилася тим, чим вони займаються, де навчаються, де працюють і які у них плани» на майбутнє [8, с. 2]. Її випускники перейняли в неї манеру навчання,

тому й вони самі навчають своїх учнів «дуже грамотно і вчать дуже образно виконувати твори» [16, с. 5].

Євгенія Григорівна не лише сама була віддана роботі, але також «вчила своїх учнів бути відданими, зосередженими, мислячими і відчувати все те, над чим працюється» [8, с. 1]. Показовим є факт, що після завершення навчання вихованці Євгенії Григорівни приводили до її класу своїх рідних – братів і сестер, дітей, а згодом навіть онуків. Така спадкоємність свідчить про глибоку довіру до педагогині та високий авторитет її методики. Вона зберігала пам'ять про кожного учня, ніколи не помилялася в іменах і прізвищах, що засвідчувало не лише її професіоналізм, а й виняткову людську уважність і душевну теплоту. Попри високу вимогливість, їй без остраху довіряли навчання найближчих, що є переконливим свідченням поєднання педагогічної строгості з гуманістичним підходом.

Євгенія Григорівна Косинська до кінця життя залишалася Людиною з великої літери. Для багатолітнього й досвідченого педагога вихід на пенсію став болісним етапом, пов'язаним із втратою улюбленої справи – щоденного спілкування з учнями та передавання їм власних знань і вмінь. Це переживання зумовило свідоме звуження кола спілкування до найближчих людей. Водночас, попри відчуття самотності, вона ніколи не нарікала на життя, оскільки, за спогадами, «їй не дозволяло цього власне почуття гідності». До кінця зберігала мужність і велику терпеливість [8, с. 2].

На завершальному етапі життєвого шляху Євгенія Григорівна, здається, подала ще один важливий урок – осмислення найвищих життєвих цінностей, зокрема духовного виміру існування вчителя й вихователя. Не афішуючи своєї конфесійної належності до Української греко-католицької церкви, в останніх розмовах вона часто зверталася до теми молитви, її намірів і духовного служіння. За свідченнями близьких, вона відходила з життя, огорнена вірою, прийнявши біль і страждання з гідністю та позначена Святими Таїнствами Католицької Церкви [8, с. 3].

Осягнення та нагородження.

Наскільки великою та плідною була діяльність Євгенії Григорівни довідуємося з її автобіографії: «спеціальність, концертмейстерський клас, камерний ансамбль, фортепіанні ансамблі, викладання методики гри на фортепіано у 1960-70-х роках, педагогічна

практика, концертмейстер з хором, диригентами, симфонічним оркестром, духовими, народними, струнно-смичковими інструментами», створення власних творів для голосу, скрипка і фортепіано: «Весняна пісня» і кантати «Весняна пастораль» [14, с. 2]. Згідно з *«Характеристикою на представлення до нагородження Почесною грамотою Міністерства культури і мистецтва України викладача-методиста Дрогобицького державного музичного училища імені Василя Барвінського Косинської Євгенії Григорівни»*, станом на 2005 рік її педагогічний стаж становив 45 років. У документі дирекція навчального закладу підкреслювала, що за цей період викладачка «проявила себе як вдумливий, здібний та висококваліфікований педагог, який запроваджує в навчальний процес ефективні форми й методи роботи, що сприяють якісній підготовці спеціалістів» [26, с. 1].

Євгенія Григорівна забезпечила своїм випускникам ґрунтовну фахову підготовку, яка дала змогу успішно продовжити навчання у провідних мистецьких закладах України та за кордоном, зокрема у Львівській національній музичній академії імені М. Лисенка, Дрогобицькому державному педагогічному університеті імені І. Франка, Національній музичній академії України імені П. Чайковського, Вебстерському університеті (США), Краківській музичній академії, Варшавському органному інституті, Одеській національній музичній академії імені А. Нежданової [26, с. 1].

Серед її вихованців – відомі викладачі та концертмейстери: Т. Бондаренко-Молчанова – професор кафедри концертмейстерства Львівської державної музичної академії імені М. Лисенка; І. Кассельман-Магід – викладач Бостонського університету (США) [26, с. 2]; О. Дмитрієва – випускниця Київської консерваторії, викладач фортепіано та провідний концертмейстер Дрогобицького державного педагогічного університету; І. Лемех – випускниця Київської консерваторії, концертмейстер тієї ж академії. Усі вони перейняли від своєї Вчительки педагогічну методику й успішно реалізують її в роботі з молодим поколінням, досягаючи високих результатів на всеукраїнських та міжнародних конкурсах. Це переконливо засвідчує вміння Є. Г. Косинської закладати міцний і тривалий фундамент професійної підготовки, поєднуючи теоретичні знання з практичними навичками та формуючи стійку мотивацію до фахового зростання.

Багаторічна педагогічна діяльність Є. Г. Косинської була неодноразово відзначена почесними грамотами та подяками. Зокрема, вона отримала грамоту «Ветерану праці» з нагоди Дня вчителя (4 жовтня 1981 року) «за багаторічну та добросовісну працю» [3, с. 1]. До 50-річчя від дня народження (15 квітня 1991 року) дирекція музичного училища наголосила, що Євгенія Григорівна «своєю невтомною педагогічною працею завоювала заслужену шану і авторитет серед чисельного кола учнів», прищепивши їм любов до рідного мистецтва та спрямовуючи «на путь істини» [5].

Є. Г. Косинській неодноразово оголошувалися подяки за плідну працю та підготовку учнів і студентів до концертної діяльності. Однією з таких подій став Міжнародний конкурс юних піаністів імені Василя Барвінського (2008), у вітальному концерті якого виступили її студентка Ірина Лемех та учні педагогічної практики Яна Гордільянова й Остап Лемех [19].

З нагоди 70-річчя від дня народження (6 квітня 2011 року) Косинську Є. Г. було нагороджено грамотою «за багатолітню плідну працю на ниві виховання молодих музикантів» [6]. У відповідному наказі зазначено, що «своєю багаторічною сумлінною педагогічною працею, високим фаховим рівнем, доброзичливістю та організованістю вона заслужила найвищу оцінку серед колег і керівництва училища» [11]. У 2015 році (27 травня) педагогиню нагороджено Почесною грамотою з нагоди 70-річчя заснування Дрогобицького державного музичного училища імені Василя Барвінського «за сумлінну плідну працю» [20]. До 80-річчя від дня народження (6 квітня 2021 року) вона отримала ще одну грамоту за багатолітню діяльність у сфері виховання молодих музикантів [7].

Висновки. Аналіз спогадів учнів засвідчує глибоку повагу й щиру вдячність до Євгенії Григорівни Косинської за її педагогічну працю та життєву позицію. У наративах співрозмовників послідовно простежується усвідомлення не лише професійних знань і виконавських навичок, здобутих у процесі навчання, а й ціннісних орієнтирів, сформованих під впливом Вчительки. Її постать постає як об'єднавчий чинник, що згуртував учнів у своєрідну духовну спільноту, де панували взаємна підтримка, довіра й відчуття родинної єдності.

Особливо наголошується на поєднанні високого педагогічного таланту Є. Г. Косинської з наполегливістю та працелюбністю. У спогадах підкреслюється, що вона не лише вміла працювати, а й щиро прагнула цього, передаючи власне ставлення до праці своїм вихованцям. Вона послідовно формувала в учнів працездатність, відповідальність і здатність до професійної конкуренції як у сфері мистецтва, так і на педагогічній ниві.

Важливим є те, що досвід навчання у Євгенії Григорівни охоплює різні етапи її професійного шляху: одні учні навчалися в період її молодості та активного становлення, інші – у час зрілої педагогічної майстерності. Сукупність спогадів охоплює майже півстоліття її безперервної праці (1971–2021), що дозволяє розглядати діяльність Косинської Є. Г. як цілісне й тривале педагогічне явище.

Перелік співрозмовників і хронологія їхнього навчання подані в бібліографії, що забезпечує прозорість джерельної бази та відкриває можливості для подальших досліджень феномену педагогічної школи Євгенії Григорівни Косинської в контексті розвитку музичної освіти регіону.

Список використаних джерел і літератури

1. Васьків Вікторія (2021 від вересня до листопада). Інтерв'ю 4 лютого 2025 року / особистий архів Дердзяк Л. 2 с.
2. Ващук (Гордільянова) Яна (2000-2012). Інтерв'ю 3 лютого 2025 року / особистий архів Дердзяк Л. 2 с.
3. Ветерану труда 1 / копія особистого архіву Косинської Є. Г.
4. Гирчак (Табачук) Ольга (2007–2010). Інтерв'ю 6 лютого 2025 року / особистий архів Дердзяк Л. 1 с.
5. Грамота 15.04.1991 / копія особистого архіву Косинської Є. Г.
6. Грамота 06.04.2011 / копія особистого архіву Косинської Є. Г.
7. Грамота 06.04.2021 / копія особистого архіву Косинської Є. Г.
8. Дердзяк Любов (1975–1976; 1986–1989). Інтерв'ю 30 січня 2025 року / особистий архів Дердзяк Л. 3 с.
9. Дмитрієва Олена (1989–1992). Інтерв'ю 1 лютого 2025 року / особистий архів Дердзяк Л. 3 с.
10. Добош Мирослава (1977–1981). Інтерв'ю 2 лютого 2025 року / особистий архів Дердзяк Л. 2 с.

11. Дрогобицьке державне музичне училище ім. В. Барвінського. Наказ 6 квітня 2011 р. № 32 „Про Косинську Є. Г.” / копія особистого архіву Косинської Є. Г.
12. Кіндратів Ліля (2016–2019). Інтерв’ю 6 лютого 2025 року / особистий архів Дердзяк Л. 1 с.
13. Корчинський Олесь (1971–1974). Інтерв’ю 4 лютого 2025 року / особистий архів Дердзяк Л. 1 с.
14. Косинська Є. Г. Автобіографія. 2005 р. / копія особистого архіву Косинської Є. Г.
15. Крайчик Ірена (1984–1995). Інтерв’ю 2 лютого 2025 року / особистий архів Дердзяк Л. 1 с.
16. Лемех Галина (1980–1984). Інтерв’ю 5 лютого 2025 року / особистий архів Дердзяк Л. 5 с.
17. Лемах Ірина (1994–2009). Інтерв’ю 5 лютого 2025 року / особистий архів Дердзяк Л. 2 с.
18. Мала (Мартикляс) Марта (2001–2012). Інтерв’ю 18 лютого 2025 року / особистий архів Дердзяк Л. 1 с.
19. Наказ 05.06 2008 р. № 88 / копія особистого архіву Косинської Є. Г.
20. Почесна грамота 27.05.2015 / копія особистого архіву Косинської Є. Г.
21. Слободян Олександр (1989–1998). Інтерв’ю 5 лютого 2025 року / особистий архів Дердзяк Л. 1 с.
22. Татомир Галина (1974–1978). Інтерв’ю 4 лютого 2025 року / особистий архів Дердзяк Л. 1 с.
23. Татомир Тетяна (1976–1981). Інтерв’ю 4 лютого 2025 року / особистий архів Дердзяк Л. 2 с.
24. Трудова книжка / копія особистого архіву Косинської Є. Г.
25. Фрейзер (Іваницька) Марта (2005–2006). Інтерв’ю 6 лютого 2025 року / особистий архів Дердзяк Л. 1 с.
26. Характеристика на представлення до нагородження Почесною грамотою Міністерства культури і мистецтв України викладача-методиста Дрогобицького державного музичного училища ім. Василя Барвінського Косинської Євгенії Григорівни 2 с.
27. Хомич (Мартикляс) Оксана (1996–2009). Інтерв’ю 2 лютого 2025 року / особистий архів Дердзяк Л. 1 с.

УДК 78.422

Ніна Дика,
кандидат мистецтвознавства,
Doctor of Philosophy (Ph.D.), доцент,
професор кафедри камерного ансамблю та квартету
і кафедри загального та спеціалізованого фортепіано,
Львівської національної музичної академії
імені М. В. Лисенка, м. Львів (Україна)
ninadyka63@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-1447-689X

ІДА ПОЛЯК: СТОРІНКИ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ ПІАНІСТКИ (до 95-річчя від дня народження)

Відродити правдиві здобутки історії музичного мистецтва минувшини і сьогодення, і зберегти для прийдешніх поколінь – це не лише данина часові, а й покликання українського музикознавства. Багатогранністю таланту вияскравлюється життєтворчість піаністки, концертмейстера, камералістки, педагога Іди Поляк, професійна діяльність якої впродовж понад 30 років (1944–1978) нерозривно пов'язана із Львівською державною консерваторією ім. М. В. Лисенка, де вона зуміла проявити і реалізовувати свою майстерність, залишивши помітний слід у концертному житті краю, виступаючи в складі камерних ансамблів і як концертмейстер. Мистецьким та особистісним потенціалом І. Поляк охоплено й педагогічний напрямок.

Ключові слова: *Іда Поляк, піаністка, педагог, кафедра камерного ансамблю та квартету, кафедра концертмейстерства, ансамблеве виконавство, концертно-гастрольна діяльність, репертуарна політика, Львівська державна консерваторія імені М. Лисенка.*

Nina Dyka,
Candidate of Arts, Doctor of Philosophy (Ph.D.),
Associate Professor, Professor of the Department
of Chamber Ensemble and Quartet
and the Department of General and Specialized Piano,
Lviv National Academy of Music
named after M. V. Lysenko, Lviv (Ukraine)
ninadyka63@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-1447-689X

IDA POLIAK: PAGES OF THE LIFE AND CREATIVITY OF A PIANIST (to the 95th anniversary of her birth)

To revive the true achievements of the history of musical art of the past and present, and to preserve them for future generations is not only a tribute to time, but also the vocation of Ukrainian musicology. The versatility of talent is reflected in the creative life of pianist, accompanist, chamber musician, and teacher Ida Poliak (1920–2008), whose professional activity for over 30 years [1944-1978] has been inextricably linked with the Lviv State Conservatory named after M.V. Lysenko, where she managed to demonstrate and realize her skill, leaving a noticeable mark on the concert life of the region, performing as part of chamber ensembles and as an accompanist. Musical artifacts helped to learn the truth about little-known events in the creative lives of performing artists. I. Polyak's artistic and personal potential also encompassed the pedagogical direction. Concert evenings with her participation were of great educational importance for the popularization of chamber and instrumental art and encouraging students to perform it.

Keywords: *Ida Polyak, pianist, teacher, chamber ensemble department, concertmastership department, ensemble performance, concert and touring activities, repertoire policy, Lviv State Conservatory named after M.V. Lysenko.*

Постановка проблеми. Своє мистецьке покликання у відкритті знаного і незнаного камерного музичного всесвіту українських і західноєвропейських композиторів – від класики та модерну до творчості молодих – реалізовувала піаністка, концертмейстер, педагог Іда Зиновієвна Поляк [3, с. 357–358], якій в цьому році мистецька

громадськість вшановуватиме 95-річчя. Тож мова йтиме про ідентичність, про відновлення пам'яті, про мистців, які йдучи у авангарді історії, творять її культуру. Представляючи мистецький портрет нашої сучасниці піаністки в дзеркалі епохи, прагнемо передати нинішнім і наступним поколінням естафету шани до постаті мистця і педагога Іди Поляк (11.08.1920, м. Київ – 22.05.2008, м. Торонто, Канада).

Огляд публікацій. Мистецькі грані особистості піаністки Іди Поляк висвітлені на шпальтах газет, журналів, статей, відгуків, друкованих в періодиці та наукових виданнях в таких авторів: Н. Дикої, Я. Горака, Н. Кашкадамової, З. Лобанців-Попко, Л. Мазепи, Т. Мазепи, Я. Матюхи, А. Микитки, Т. Молчанової, О. Палиці, Т. Шуп'яної, а також у спогадах М. Вайцнера, О. Криси, Т. Лапсюк, інтерв'ю.

Мета статті. Представлене дослідження є спробою узагальнити відомості про піаністку Іду Поляк в контексті розвитку камерно-інструментального виконавства і концертмейстерства другої половини XX ст. Розвідка вміщує документи матеріалів [Архіву] бібліотеки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, фотоматеріали стендів кафедри камерного ансамблю та квартету (аудиторія 47) Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, спогади сучасників, учнів, колег.

Виклад основного матеріалу. Реконструкція багатопланового портрета піаністки, камералістки, концертмейстера та педагога Іди Поляк – лауреатки міжнародних, всесоюзних і всеукраїнських конкурсів – є основним завданням запропонованої статті. В часі 95-річчя від дня її народження мистецька громадськість вшановуватиме вагомий внесок мисткині у вітчизняну музичну культуру. Актуалізація сучасних джерельних пам'яток, їх оприлюднення якнайбільше потрібно нашому поколінню, аби вони не відійшли в історичну тінь. Дослідження граней виконавської творчості музиканта спонукає до висвітлення особистих та індивідуальних рис, які віддзеркалюють постать мисткині. Ювілеї – це, безумовно, знаменні події, що по короткім часі мають виключно історичне, сказати б, антикваричне значення, виносять на верх змагання й ідеї, що стають «боєвим прапором для віків, святощами для одних і страхом для других», про що влучно наголошував Михайло Грушевський.

Основною метою запропонованого дослідження постало висвітлення мистецтва ансамблевої гри піаністки Іди Поляк у складі різних камерно-інструментальних ансамблів, що здобули широкий резонанс і стали гідним продовженням давніх традицій камерно-інструментального ансамблевого виконавства в Галичині. Особливе місце в цьому напрямку належить творчій співпраці піаністки Іди Поляк із скрипалькою Лесею Деркач, а також з учнями її класу, вокалістами, у складі камерно-інструментальних ансамблів, які, продовжуючи давні мистецькі традиції своїх попередників, заклали міцне підґрунтя львівської камералістики. Методологія дослідження ґрунтується на емпіричному підході, що поєднує аналіз концертних програм, афіш, фотодокументів, архівних матеріалів, спогадів колег і учнів, інтерв'ю, а також методи опису, порівняння й узагальнення. Такий комплексний підхід формує своєрідний літопис, який істотно збагачує цілісну панораму епохи, в якій жила й творила піаністка.

Навчання Іди Поляк у Київській державній консерваторії імені П. Чайковського, що стало природним продовженням здобуття освіти в Київській загальноосвітній школі (1928–1939), розпочалося 1939 року. Друга світова війна розпорошила музикантів по всьому світу: чимало викладачів і студентів стали на захист Батьківщини. Багато з педагогів та студентів опинилися в еміграції, ближче чи далі від рідного краю. На цей період припало навчання піаністки Іди Поляк у Ташкентській консерваторії[1] і одночасно праця концертмейстером у Ташкентській філармонії; далі навчання в Московській консерваторії (від 1944 р.).

Як відомо, із звільненням міста Львова від нацистських загарбників (у липні 1944 року), почалося поступове відродження навчального процесу в музично-освітніх закладах. Повноцінні уроки у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка відновилися 15 жовтня 1944 року.

[1] В перші дні війни українські педагоги, які встигли виїхати з Києва, столиці України, яка піддавалася систематичному бомбардуванню, а згодом і артилерійському обстрілу нацистських загарбників, працювали на той час у різних містах, зокрема у Свердловську, Уфі, Алма-Аті, Іркутську, Баку та ін. Так, у Ташкенті працювали: Костянтин Михайлов, Левко Ревуцький, Давид Бертьє, Гліб Таранов, Ілля Тамаров та ін. [11, с. 165–166.].

Життя ставило численні виклики, які талановитій піаністці доводилося долати, щоб досягнути поставленої мети. Навчання піаністки у Львівській державній консерваторії імені М. Лисенка тривало впродовж 1945–1946 років і завершилося здобуттям диплома «з відзнакою». Згадаймо, що на той час фортепіанну кафедру представляли Олександр Ейдельман (завідувач кафедри), Василь Барвінський, Всеволод Задерацький, Людмила Уманська, Тарас Шухевич, Михайло Брандорф, Євгенія Коломойцева, Йосиф Радін; клас органу вела В. Бакеєва, клас арфи – В. Полтарєва. Від жовтня 1946 року Іда Поляк вже працювала асистентом професора кафедри фортепіано Василя Барвінського, який виконував «роль своєрідної централізуючої фігури у львівській фортепіанній культурі цього часу» [5, с. 125]. Саме уроки Василя Барвінського, де мистець утверджував свої музично-естетичні переконання стосовно художньо-естетичних переживань піаністом музики, які вважав «найвагомішою підставою мистецького відтворення музики», сформувалося творче кредо піаністки: «чим глибше і детальніше переживання, тим краще виконання» [5, с. 125]. Піаністка, зауважимо, одночасно працювала і концертмейстером оркестрової кафедри Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка. Педагогічний шлях І. Поляк у консерваторії розпочався від 1955 р. на посаді викладача кафедри камерної музики та концертмейстерства.

«Після відокремлення кафедри у 1972 році, – як декларує професор Тетяна Молчанова, – І. Поляк – викладач кафедри камерного ансамблю, продовжує виступати як концертмейстер: брала участь у всеукраїнських, республіканських і міжнародних конкурсах з видатними солістами сучасності як ансамблістка та концертмейстер, зокрема зі скрипалями Лесею Деркач, Лідією Шутко, Матисом Вайцнером, співаками Зеновієм Бабієм, Олександром Врабелем, Павлом Кармалюком, Б. Хідченко, В. Арбузовим та ін.

І. Поляк нагороджена дипломами, грамотами, подяками журі численних конкурсів» [15, с. 275].

В. о. доцента (від 1963 р.), від 1969 р. – провідний педагог кафедри камерного ансамблю Львівської консерваторії ім. М. Лисенка. Доцент кафедри камерного ансамблю Львівської консерваторії ім. М. Лисенка (від 1972 р.).



Зліва направо: Кіра Кравченко, Іда Поляк, Дарія Колесса-Залєська, Дарія Герасимович-Донченко, Анджей Нікодемович, Ірина Негребецька, Стефанія Пшеничка.

З архіву бібліотеки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка



Корифеї кафедри:
Фіда Гольдштейн, Іда Поляк, Дарія Залеська-Колесса.

Фото зі стенду «Сторінки історії кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М. В. Лисенка» (аудиторія № 47, кафедра камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М. В. Лисенка). Автор проєкту стенду – Ніна Дика; макет стенду – архітектор Тарас Гаращак



Сидять (зліва направо): Богдан Бонковський, Галина Ониськів (Стернюк), Дарія Колесса-Залєська, Іда Поляк, Роксоляна Залєська, Ярослава Матюха, Діна Москвіт.
Стоять: Зінаїда Максименко, Михайло Брат, Оксана Бонковська (Панасюк), Степан Шуп'яний, Тетяна Лагола-Баб'як, Лідія Савицька-Цьокан, Фіда Гольдштейн, Володимир Третяк, Олена Семенова, Юлія Онищенко, Надія Бабинець.

З архіву бібліотеки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

Піаністка І. Поляк працювала для розвитку музичної традиції краю – концертувала в складі розширених інструментальних ансамблів разом з Романом Криштальським (скрипка), Петром Пшеничкою (віолончель), що функціонували при Музичному Товаристві ім. М. Лисенка у Львові[2]. У концертних вечорах шанувальники мистецтва камерного музикування мали можливість почути виступи ансамблю

[2] Музичне Товариство імені М. Лисенка було засноване у Львові у 1907 році. Активна музична діяльність членів Товариства стимулювала розвиток камерно-концертного музикування в Галичині. Завдяки створенню його філій в інших містах Галичини (Тернопіль, Дрогобич, Станіславів (нині Івано-Франківськ), Коломия, Перемишль, Яворів та ін.) розширилась діяльність Товариства.

Леся Деркач (скрипка) та Іда Поляк (фортепіано) з сольними і камерними програмами. В їхньому виконанні звучали камерно-інструментальні полотна епохи бароко, класицизму та сучасних західноєвропейських композиторів в Україні (Львів, Київ), росії (Москва), Польщі, а також на пленумах Спілки композиторів у Києві та Москві.

На сторінках рецензій та в публікаціях на шпальтах преси періоду 50–70-х р. XX ст. зустрічаємо відгуки про виступи Лесі Деркач та Іди Поляк, де зазначалося, що музичні імпрези переважно відбувалися у Львівській консерваторії під рубрикою «Творчий звіт» (28 жовтня 1957 р.; 13 травня 1958 р. та ін.). Львів'янки ініціювали серію камерних вечорів класичної та сучасної музики українських та польських львівських композиторів на Львівському та Українському радіо. Про це знаходимо відомості у матеріалах музею Львівської державної консерваторії означеного періоду. Зауважимо, що низка музичних записів скрипальки Лесі Деркач з піаністкою Ідою Поляк, а також значний масив сольних виступів скрипальки та її участь у складі Львівського струнного квартету у складі: Леся Деркач (скрипка), Богдан Каськів (скрипка), Зенон Дашак (альт), Харитина Колесса (віолончель) збереглися у фондах Львівського радіо. Записи творів Адама Солтиса, Ізидора Вимера, Анатоля Кос-Анатольського, Богдани Фільц та ін. з концертного репертуару ансамблю у складі: Леся Деркач (скрипка) та Іда Поляк (фортепіано) представляють особливу цінність.

Художньо-естетичні погляди піаністки І. Поляк формувалися під впливом різноманітних чинників навчання, зокрема в Києві, Ташкенті та Москві, а також музичного середовища й насиченого концертного життя Львова. У подальшому це позначилося на трактуванні камерних творів західноєвропейських і українських композиторів. Саме ці музичні артефакти значною мірою сприяли глибшому проникненню в сутність ключових мистецьких ідей композиторів і, водночас, відкривали можливість осмислення маловідомих подій із життєтворчості мистців-виконавців. Вони постають важливим джерелом розуміння високих художніх завдань і пошуку шляхів їх реалізації в контексті культурно-мистецького простору означеного періоду.

На підтвердження наводимо спогади її сучасників. «Іда Поляк була універсальним концертмейстером, – зазначає професор Марія

Степанівна Макара, – вона вважалася запотребуваним концертмейстером. Піаністка належала до плеяди популярних, серед них була і Тетяна Лагола. Згодом прийшла інша зміна першорядних концертмейстерів – Зіна Максименко, Ярослава Матюха, Оксана Бонковська (Панасюк) та ін. На той час відбувалося багато концертів, де брали участь солісти Львівської опери за участі концертмейстерів. Пригадується, Іда Поляк багато виступала зі скрипалькою Олександрою Пилипівною Деркач, акомпанувала співакам П. Кармалюкові (баритон), О. Врабелю, Б. Хідченко, В. Арбузову (тенор) та іншим. І. Поляк була концертмейстером, яка дуже себе поважала. Була людиною привітною, з почуттям гумору, професійним, універсальним музикантом»[3].

Виконавська майстерність Іди Поляк вирізнялася прекрасним відчуттям форми, глибоким проникненням в авторський задум музичного полотна, відчуттям ансамблю. «Те, що Іда Поляк мала добру базу, то я добре пам'ятаю, – ділиться спогадами професор Ярослава Степанівна Матюха, – грала всі Бетовенські сонати з Лесею Деркач... незабутні циклічні концерти... і то є правда, бо, дійсно, це я чула. Пригадую, жила вона у Львові на вулиці Ушакова, 26 (нині О. Архипенка), а це недалеко вулиці Немировича-Данченка (нині вулиця Тютюнників), де також жила Марія Байко... А які ж там були гарні будинки... я там навіть була. Прийшли ми в гості із Зіною Максименко, яка весь час підтримувала з Ідою Поляк зв'язок, оскільки вчилася в неї. Прийшли ми, як нині пам'ятаю, і Іда нас пригостила «шарлоткою»[4]. Вона часто виступала з вокалістами, а тоді співаки,

[3] За матеріалами інтерв'ю з доцентом кафедри концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка Марією Степанівною Макарою у Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка, 7 жовтня 2025 року. Аудіозапис і текст зберігаються в особистому архіві Ніни Дикої.

[4] Професор Ярослава Степанівна Матюха з приємністю поділилася рецептом «шарлотки від Іди». Тож, кому цікаво, хай спробує: «перепис миттєвий: 3 яйця, склянка цукру, склянка муки, запах, трохи соди... . Щодо приготування: налити в форму трохи тіста, та перед тим помастити трохи маслом, потім засипати яблуками (дуже-дуже багато яблук) і зверху залити тістом, а далі випікати. Донині пам'ятаю перепис/рецепт «шарлотки від Іди»: такою смачною і, водночас, надзвичайно простою, я б сказала, навіть, примітивною

зауважу, були дуже гарні. Коли були якісь конкурси, вона їм акомпанувала, зокрема В. Арбузову (тенор) та іншим. Іда Поляк володіла філігранною піаністичною технікою»[5].

Концертні вечори камерно-інструментального мистецтва завжди мали велике виховне значення, зокрема для його популяризації і, водночас, заохочення студентів до виконання камерно-інструментальних творів. Інтерпретації складних, глибоких за змістом програм, жанрів вимагали від піаністки самопосвяченої праці. Окрім спільних виступів з Лесею Деркач, Іда Поляк також часто брала участь у концертах камерно-інструментальної музики в ансамблі зі скрипалем Матисом Вайцнером. На тлі активного концертного життя краю визнання та успіх цього дуету особливо вагомі. Широкий суспільний резонанс здобули їхні виступи, що відбувалися містами України (Дрогобич, 1965; Київ, 1975 та ін.) та за кордоном (Польща). «Довгі роки існував ансамбль Лесі Деркач та Іди Поляк. Вони виконали, – як зазначає Матис Вайцнер, – всі сонати Бетховена, Сонати Бартока, Шимановського, Р. Штрауса, Енеску, сонати українських авторів. Відбулися численні записи на радіо та телебаченні» [1, с. 265]. Про виконання всіх сонат Л. ван Бетховена для скрипки та фортепіано Лесею Деркач та Ідою Поляк зустрічаємо також прекрасний спогад їхнього сучасника, тодішнього вихованця Львівської музичної школи-десятирічки, а нині світового визнання українського скрипаля Олега Криси: «В концертному залі консерваторії Олександра Пилипівна разом із піаністкою Ідою Поляк протягом декількох вечорів виконувала всі сонати Л. ван Бетховена. Анотації до виконуваних сонат робив професор Львівської консерваторії, завідувач кафедри скрипки Дмитро

в приготуванні» [За матеріалами інтерв'ю з професором, Заслуженою артисткою України, професором кафедри концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка Ярославою Степанівною Матюхою у Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка, 9 жовтня 2025 року. Аудіозапис і текст зберігаються в особистому архіві Ніни Дикої].

[5] За матеріалами інтерв'ю з професором, Заслуженою артисткою України, професором кафедри концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка Ярославою Степанівною Матюхою у Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка, 9 жовтня 2025 року. Аудіозапис і текст зберігаються в особистому архіві Ніни Дикої.

Миколайович Лекгер. Навіть зараз, через стільки років, пам'ятаю своє відчуття від почутого. Це передовсім той емоційний стан, в якому я перебував, слухаючи ще не зовсім зрозумілу та й невідому для мене музику. Я був зачарований масштабом та різноманітністю творів. Вразила емоційність та енергетика, яка йшла від обох виконавчинь...» [6, с. 325–326].

Концертна діяльність львівських музиканток була тривалою, охоплювала широку географію гастрольних поїздок і здобула значний успіх у слухачів. Мистці, наділені винятковою самодисципліною, з особливим пієтетом і відповідальністю ставилися до спільного музикування, приділяючи велику увагу добору репертуару та художній цілісності програм.

Показовим є те, що ансамбль у складі Лідії Шутко (скрипка) та Іди Поляк (фортепіано) здобув звання лауреата IV Міжнародного конкурсу імені Йоганна Себастьяна Баха (1972, Лейпциг, Німеччина; Лауреати ІІІ премії), став переможцем Республіканського конкурсу музикантів-виконавців у Києві, а також був учасником численних фестивалів і мистецьких проєктів в Україні та за кордоном. «Мені запам'яталося, – як згадує Лідія Шутко, – що вона [О. Деркач. – Н.Д.] багато виступала в час мого навчання з піаністкою Ідою Поляк. Там були такі полотна, що досі в нас ніхто такого не повторив. Наприклад, всі сонати Бетховена, виконані десь у 1963–1965 роках. Дуже пам'ятним був також концерт в Органному залі, коли ми: Олександра Пилипівна, я і Вайцнер грали всі сонати і партити Й. С. Баха» [2], композитора, як відзначав в одній із радіопередач «Львів музичний» композитор Олександр Козаренко[6], «який дає зразки наддосконалого володіння самою технологією композиторського письма, вкладає в цю музику стільки життя, стільки непідробної людської емоції, політ душі, все, що дано людині Творцем» [4, с. 210].

[6] У репертуарі піаніста і композитора Олександра Козаренка чільне місце посідала творчість Й. С. Баха, Л. ван Бетховена, Д. Шостаковича, українських композиторів: М. Лисенка, Б. Лятошинського, С. Людкевича, Н. Нижанківського, А. Кос-Анатольського, а також його власні. Його сольні виступи поєднувалися із концертними імпрезами зі скрипалькою, професором ЛНМА імені М. В. Лисенка Лідією Шутко, творча співпраця з якою тривала впродовж 25 років.



А. Кос-Анатольський, І. Поляк, Л. Деркач, О. Паламарчук в телестудії під час перегляду передачі, Львів, 1958 р.

Не втрачаючи фундаментальних традицій камерно-інструментального ансамблевого музикування та досягаючи вагомих результатів у справі збереження й розвитку музичної культури в Україні та за її межами, мисткині активно здобували й зміцнювали міжмистецькі контакти. «Популяризацію камерної музики вибудовували на пошуках нових творів», – як згадує Лідія Шутко. – Репертуар ансамблю вирізнявся універсальністю: камералісти вміли глибоко проникати в авторський задум композитора та формувати власну виконавську концепцію. Важливою сферою діяльності дуету Л. Деркач – І. Поляк стало поширення української музики, зокрема першовиконання творів композиторів-сучасників, які набували статусу знакових подій мистецького життя».

Згодом про незабутні цикли концертів Олександри Пилипівни з піаністкою Ідою Поляк згадувала також Валентина Лапсюк: «Вперше у Львові вони виконали цикли концертів: „10 скрипкових сонат" Л. Бетховена, Скрипкові сонати Б. Бартока, „Концерт з творів українських композиторів" та ін. Концерти цього прекрасного ансамблю завжди проходили при переповненому залі; викликали велике зацікавлення та були визначною подією в музичному житті Львова» [8, с. 293].

Цікаво довідатися, що саме Іда Поляк була концертмейстером скрипальки Валентини Лапсюк (клас О. П. Деркач) в концерті дипломантів консерваторії (03.04.1962 р.).

Від 1978 року Іда Поляк проживала в Канаді, однак її професійна діяльність і надалі була тісно пов'язана з виконавською творчістю.

Записи численних камерно-інструментальних ансамблевих, вокально-інструментальних полотен за участі піаністки Іди Поляк збереглися донині. До слова, поштовхом до написання запропонованої зацікавленому читачеві статті постало моє знайомство з історичними записами камерно-інструментальних творів у виконанні скрипальки Лесі Деркач, де партію фортепіано виконувала Іда Поляк, серед них – «Роздум» Жюля Массне, «Повільний вальс» Клода Дебюссі, «Каприччіо» Едварда Ельгара, Скерцо «Квочка» Станіслава Людкевича (переклад Д. Лекгера), Серенада тв. 37 з «Альбому літа 1900» Миколи Лисенка (переклад Д. Лекгера), Соната для скрипки і фортепіано тв. 9, ре мінор Кароля Шимановського, Соната для скрипки і фортепіано № 1 Мирослава Скорика. Пропоновані музичні записи, що супроводжуються QR-кодами із посиланням на їх звучання і є досяжними в будь-якому куточку світу, можна знайти і послухати в рубриці під назвою «Компакт-диск „Грає Олександра Деркач"» у книзі, яка нещодавно вийшла друком до 100-річчя від дня народження Лесі Деркач [9].

Пам'ять про педагога Іду Зиновіївну Поляк донині живе в її учнях. Мисткиня виховала прекрасне гроно талановитих музикантів, де поміж інших зустрічаємо імена знаних музикантів сучасності: Вікторії Андрієвської, Наталії Багдасарьян, Тетяни Бергер, Ліни Буторіної-Ківи, Халіси Гумецької, Ніни Заїкіної, Єлизавети Зарицької, Тетяни Карпенко, Світлани Кисловець, Бориса Кокотайла, Марії Кокотайло, Людмили Кужель (Цап), Лариси Луців, Зінаїди Максименко, Ольги Осмоловської, Надії Охримюк, Любові Пагути, Жанни Пархомовської, Тереси Старух, Ренати Терлецької, Тетяни Шуп'яної, Ірини Юркевич та ін., а в подальшому також в учнях її учнів, надихаючи нові покоління музикантів-виконавців, педагогів...

Висновки. Піаністка І. Поляк поповнила когорту високопрофесійних фахівців, котрі спричинилися до розвою українського музичного виконавства. Її ім'я постало поряд із знаними піаністами-

концертмейстерами сучасності Костянтином Донченком, Зінаїдою Максименко, Ярославою Матюха, Тетяною Лаголою, Оксаною Бонковською та ін. Завдяки мистецькому таланту, ерудиції, високим духовним і естетичним чеснотам піаністки І. Поляк, її професіоналізму та відданості справі всього життя – концертно-виконавській діяльності камералістки й концертмейстера – культурно-мистецький простір української музики, зокрема конкурсно-фестивальна панорама в Україні та за її межами, постійно збагачувався новими смислами й векторами розвитку. І. Поляк, працюючи на різних кафедрах Львівської консерваторії ім. М. Лисенка, вела активне концертне життя, а згодом як педагог передавала свій досвід талановитій молоді. Горіння її таланту та мистецькі здобутки «світитимуть» у спогадах друзів, колег, учнів, у наукових розвідках і книжках, а інтерпретації музичних полотен, зафіксовані в аудіозаписах, – вічно! З плином років дедалі виразніше окреслюється масштаб постаті музиканта – піаністки Іди Поляк, ім'я якої вписано у вимір сучасного українського музичного мистецтва.

Список використаних джерел і літератури

1. Вайцнер Матис. Незабутня Леся Деркач. *Леся Деркач – скрипалька, камералістка, педагог у наукових дослідженнях та спогадах.* Вид. 2-ге; виправлене і доповнене. Автор ідеї і відп. ред. Артур Микитка, наук. ред.-упорядник Ніна Дика, гол. ред. Ігор Пилатюк. Львів: Видавець Тетюк Т. В., 2024. 388 с. з іл. С. 271–279.
2. Горак Яким. Інтерв'ю з Народною артисткою України, професором Лідією Остапівною Шутко (Львів, 20 січня 2011 року). *Леся Деркач – скрипалька, камералістка, педагог у наукових дослідженнях та спогадах.* Вид. 2-ге; виправлене і доповнене. Автор ідеї і відп. ред. Артур Микитка, наук. ред.-упорядник Ніна Дика, гол. ред. Ігор Пилатюк. Львів: Видавець Тетюк Т. В., 2024. 388 с. з іл. С. 259–270.
3. Дика Ніна. Поляк Іда Зиновіївна. *Українська Музична Енциклопедія.,* Том 5 [ПАВАНА – «POLIKАРП»]. Гол. редкол. Г. Скрипник; НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ: Вид. ІМФЕ НАН України, 2018. 536 с.: іл. С. 357–358.

4. Дмитровський Євген. Музика на Львівському радіо: соціокультурний дискурс. Львів : ПАІС, 2014. 228 с.
5. Кашкадамова Наталія. Фортепіанно-виконавське мистецтво України. Історичні нариси. Львів: КІНПАТРІ ЛТД, 2017. 616 с., іл.
6. Криса Олег. Спогади. *Леся Деркач – скрипалька, камералістка, педагог у наукових дослідженнях та спогадах.* Вид. 2-ге; виправлене і доповнене. Автор ідеї і відп. ред. Артур Микитка, наук. ред.-упорядник Ніна Дика, гол. ред. Ігор Пилатюк. Львів: Видавець Тетюк Т. В., 2024. С. 336–337.
7. Лабанців-Попко З. Іда Поляк. *Сто піаністів Галичини.* Львів, 2008. С. 143, 208.
8. Лапсюк Валентина. Спогади про Вчителя. *Леся Деркач – скрипалька, камералістка, педагог у наукових дослідженнях та спогадах.* Вид. 2-ге; виправлене і доповнене. Автор ідеї і відп. ред. Артур Микитка, наук. ред.-упорядник Ніна Дика, гол. ред. Ігор Пилатюк. Львів: Видавець Тетюк Т. В., 2024. С. 300–306.
9. Леся Деркач – скрипалька, камералістка, педагог у наукових дослідженнях та спогадах. Вид. 2-ге, виправлене і доповнене. Автор ідеї і відп. ред. Артур Микитка, наук. ред-упорядник Ніна Дика, гол. ред. Ігор Пилатюк. Львів: Видавець Тетюк Т. В., 2024. 388 с. з іл.
10. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові у 2-х томах. Т. 2. Львів, 2003.
11. Малозьомова О., Копиця М., Гусарчук Т. Стабілізація. Розвиток. Досягнення (1934–1941 рр.). *Національній музичній академії України ім. П.І. Чайковського 100 років /* авт.-упоряд. В. Рожок. К. Муз. Україна, 2013. С. 165–166.
12. Матюха Ярослава**.** Кафедра концертмейстерства Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. *Сторінки історії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.* Львів: Сполом, 2009. С. 247–257.
13. Матюха Ярослава. Іда Поляк. *Кафедра концертмейстерства Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка / Сторінки історії Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.* Львів: Сполом, 2009. С. 248.
14. Микитка Артур. Львівський камерний оркестр 1959–1999. Львів: Світло і Тінь, 2000. 110 с.

15. Молчанова Тетяна. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика : монографія. Львів: Ліга Прес, 2015. 558 (2) с.; іл.; рис.
16. Палиця О., Горак Я. Хронограф концертної діяльності Олександри Деркач. *Леся Деркач – скрипалька, камераліcтка, педагог у наукових дослідженнях та спогадах.* Вид. 2-ге; виправлене і доповнене. Автор ідеї і відп. ред. Артур Микитка, наук. ред.-упорядник Ніна Дика, гол. ред. Ігор Пилатюк. Львів: Видавець Тетюк Т. В., 2024. С.121–135.
17. Шуп'яна Тетяна. Кафедра камерного ансамблю та квартету. *Сторінки історії Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.* Львів: Сполом. 2009. С.148–170.

Розділ 4.

МЕТОДИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ЗАСАДИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

УДК 786.2.071.2:378

Владислав Пірус,
заслужений діяч мистецтв України,
старший викладач кафедри виконавського мистецтва
Навчально-наукового інституту мистецтв,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника;
аспірант кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва
Навчально-наукового інституту мистецтв,
ПНУ ім. Василя Стефаника,
м. Івано-Франківськ (Україна)
vladyslav.pirus@pnu.edu.ua
https://orcid.org/0000-0003-3289-0813

МИСТЕЦТВО ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В АСПЕКТІ ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ ТА ВИКОНАВСТВА

У статті досліджується феномен піаніста-концертмейстера як унікальне явище у виконавському мистецтві, що поєднує технічну майстерність, психологічну гнучкість та художню чутливість. На основі аналізу історичних, теоретичних та практичних джерел розкрито еволюцію професії від функції basso continuo до повноцінної творчої одиниці. Визначено комплекс унікальних компетенцій, що відрізняють концертмейстера від сольного піаніста, зокрема: транспонування з листа, мистецтво музичної адаптації (спрощення фактури), здатність до імпровізації та роль «музичного рятівника». Проаналізовано специфіку діяльності в різних контекстах: інструментальному, вокальному, оперному, хоровому, хореографічному. Підкреслено, що мистецтво концертмейстера ґрунтується на засадах живого творчого діалогу та партнерства. Обґрунтовано необхідність модернізації освітніх підходів до підготовки фахівців через поєднання традиційних методик з

інноваціями та міждисциплінарною взаємодією для формування нової генерації піаністів-концертмейстерів.

Ключові слова: *піаніст-концертмейстер, професійне становлення, виконавство, ансамблева взаємодія, музична адаптація, концертмейстерська педагогіка, компетенції.*

Vladyslav Pirus,
Honored Artist of Ukraine,
Senior Lecturer of the Department of Performing Arts,
Educational and Scientific Institute of Arts,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
Postgraduate student of the Department
of Ukrainian Music Studies and Folk Instrumental Art,
Educational and Scientific Institute of Arts,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
Ivano-Frankivsk (Ukraine)
vladyslav.pirus@pnu.edu.ua
https://orcid.org/0000-0003-3289-0813

THE ART OF THE COLLABORATIVE PIANIST IN THE ASPECT OF PROFESSIONAL FORMATION AND PERFORMANCE

The article explores the phenomenon of the collaborative pianist as a unique occurrence in performing arts, combining technical mastery, psychological flexibility, and artistic sensitivity. Based on the analysis of historical, theoretical, and practical sources, the evolution of the profession from the basso continuo function to a full-fledged creative unit is revealed. A set of unique competencies that distinguish a concertmaster from a solo pianist is identified, including sight-transposition, the art of musical adaptation (score reduction), improvisation skills, and the role of a "musical rescuer". The specifics of activities in various contexts are analyzed: instrumental, vocal, operatic, choral, and choreographic. It is emphasized that the art of the concertmaster is based on the principles of live creative dialogue and partnership. The necessity of modernizing educational approaches to training specialists by combining traditional methods with innovations and interdisciplinary interaction to form a new generation of pianist-concertmasters is substantiated.

Keywords: *collaborative pianist, professional formation, performance, ensemble interaction, musical adaptation, concertmaster pedagogy, competencies.*

Постановка проблеми. Піаніст-концертмейстер як мистецький феномен представляє собою унікальне явище у виконавському мистецтві, де синтезуються технічна майстерність, психологічна гнучкість та художня чутливість. Це не просто акомпаніатор, а рівноправний партнер музичного діалогу, співтворець художньої концепції. Ця роль виходить далеко за межі технічного супроводу, адже саме концертмейстер часто стає першим інтерпретатором твору для соліста, допомагаючи розкрити його драматургію та стилістичні особливості. Він є своєрідним «архітектором» звукового простору, в якому соліст може вільно реалізувати свій творчий потенціал. Проте, як зазначала Т. Молчанова, дотепер існує певна амбівалентність у ставленні до цього фаху, що пояснюється «довготривалою усталеною думкою щодо другорядності цього різновиду діяльності» [9, с. 212]. Ця проблема, що виражається в іронічних висловах видатних музикантів про роль концертмейстера як «гардеробника» [9, с. 212] або в принизливому статусі на конкурсах, де, за словами Є. Епштейна, соліст може стати лауреатом, а концертмейстер «“потягне” лише на диплом і на одну десяту від премії» [9, с. 213], потребує глибокого аналізу та концептуального переосмислення.

Аналіз останніх досліджень. Проблематика концертмейстерського мистецтва висвітлена у працях багатьох науковців. Історичні аспекти становлення професії досліджували О. Короткова [7] та Т. Молчанова [8]. Теоретичну модель діяльності розробив М. Петренко [10]. Методичні аспекти роботи з різними виконавцями проаналізували О. Боровицька та С. Клюєва [1; 2]. Специфіку імпровізаційних прийомів на основі власного досвіду розкрила Л. Гундер [3]. Особливості комунікації в оперному театрі висвітлила Т. Дранчук [4], а психолого-педагогічні аспекти роботи в хореографії – Н. Коресандович [9]. Попри широкий спектр досліджень, залишається актуальним завдання синтезувати ці знання для створення цілісного уявлення про професійне становлення та виконавство піаніста-концертмейстера.

Мета статті – на основі синтезу історичних, теоретичних та практичних аспектів визначити сутність мистецтва піаніста-концертмейстера, окреслити його унікальні компетенції та обґрунтувати перспективні напрями модернізації професійної підготовки.

Виклад основного матеріалу. Концертмейстерське мистецтво пройшло значний еволюційний шлях від функції *basso continuo* в епоху бароко до повноцінної творчої одиниці в сучасному виконавстві. Як зазначає О. Короткова, поштовхом до цього стала «реакція на широко розвинену у XIV столітті практику імпровізування акомпанементу», що вимагало від виконавців не «глушити, а допомагати» [7, с. 53]. Видатні піаністи-концертмейстери минулого і сучасності, зокрема зарубіжні – Джеральд Мур, Джеффрі Парсонс, Ірвін Гейдж, Хармут Хьолль, Мартін Кац, Малкольм Мартіно та вітчизняні – Святослав Ріхтер, Ніна Скоробогатько, Тетяна Лагола-Баб'як, Світлана Глух, Лідія Ніколаєва, Ярослава-Ганна Матюха, Костянтин Фесенко, Ігор Рябов, а також вихідці з Прикарпаття – Юрій Новодворський, Тетяна Сачевська, Тереза Кальмучин-Дранчук, Олена Мацелюх, Любов Гундер, Ольга Банашек (Шиптур), Тетяна Дранчук, Ольга Павлюк-Цимбрикевич, Наталія Зубко, не лише встановили високі стандарти виконавства, але й своєю діяльністю підняли цю професію на новий рівень мистецького визнання. Їхня діяльність продемонструвала, що мистецтво концертмейстера – це не лише бездоганне володіння інструментом, а й глибока ерудиція, знання вокальної та інструментальної специфіки, а також здатність до тонкої психологічної взаємодії. Саме завдяки таким постатям професія позбулася статусу «другорядної» і стала самостійною, престижною спеціалізацією, яку свідомо обирають талановиті музиканти.

Професійна специфіка піаніста-концертмейстера базується на унікальному комплексі компетенцій, які принципово відрізняють цю спеціалізацію від сольного піанізму. Насамперед, це транспонування з листа – уміння миттєво переводити нотний текст в іншу тональність, що особливо затребуване у вокальній практиці, коли виникає необхідність адаптації теситури під конкретний тип голосу. Не менш цінним є вміння спрощувати складну фактуру без втрати її художньої сутності – своєрідне мистецтво музичної адаптації. Цей навик особливо актуалізується в роботі з оркестровими клавірами,

де необхідно адаптувати полімелодичну оркестрову вертикаль до піаністичних можливостей.

Специфічною компетенцією є здатність підхоплювати партнера в разі помилки або непередбачуваного відхилення від тексту. В таких випадках піаніст-концертмейстер виконує функцію так званого «музичного рятівника», який забезпечує безперервність виконавського процесу навіть у критичних ситуаціях. Це потребує миттєвої реакції, глибокого знання не лише своєї партії, але й партії соліста, вміння імпровізувати і знаходити швидкі рішення. Як зазначає Л. Гундер, «важливим є вміння передбачити усі можливі варіанти інтерпретації виконуваного твору, а також появу несподіваних ситуацій під час сценічного виконання» [3, с. 459]. Досвідчений концертмейстер здатен створювати імпровізовані вступи, переходи та завершення, що особливо цінується в роботі з хореографічними колективами, оперними співаками та в ситуаціях, де традиційна нотація виявляється недостатньою.

Музикування піаніста-концертмейстера завжди відбувається в контексті живого творчого діалогу. Справжній майстер здатен не просто слухати, але й відчувати партнера, вловлювати найтонші нюанси його виконавських намірів та емоційного стану. Цей процес М. Петренко визначає через модель, де суб'єктом є концертмейстер, об'єктом – співвиконавець, а метою – «ансамблева узгодженість на всіх рівнях процесу спільного музикування» [10, с. 17]. В концертній ситуації, коли напруження зростає, концертмейстер часто стає емоційною опорою для соліста, допомагаючи своєю впевненістю та професіоналізмом подолати сценічне хвилювання та розкрити весь творчий потенціал.

Окрім технічних аспектів, ключовою є психологічна складова професії. Концертмейстер виступає не лише як виконавець, але й як тонкий психолог, здатний створити сприятливу атмосферу для співтворчості. Продовжуючи цю думку, О. Боровицька пише, його завданням є «забезпечення психологічного комфорту для усіх учасників музичної комунікації» [1, с. 478]. Це вимагає розвиненої емпатії, вміння слухати й чути партнера, а також здатності виступати емоційною опорою, особливо в стресових концертних ситуаціях. Саме ця психологічна гнучкість є фундаментом, на якому будується

успішна ансамблева взаємодія, перетворюючи механічне відтворення нот на живий, дихаючий музичний процес. Ця психологічна складова особливо яскраво проявляється в роботі з молодими виконавцями. Тут піаніст-концертмейстер виступає не лише як партнер, а й як наставник, який допомагає подолати сценічне хвилювання, додає впевненості та навчає мистецтву ансамблевої гри. Таким чином, він робить значний внесок у формування майбутнього артиста, закладаючи основи його професійної культури.

Становлення піаніста-концертмейстера нерозривно пов'язане з педагогічним аспектом. На відміну від соліста, концертмейстер постійно перебуває в освітньому процесі, працюючи зі студентами, допомагаючи їм опановувати репертуар. Ця діяльність вимагає не лише досконалого знання твору, а й глибокого розуміння специфіки різних інструментів та вокальних технік. Спираючись на аналіз О. Боровицької та С. Клюєва, піаністу-концертмейстеру доводиться «пристосовуватися до творчої манери багатьох викладачів» [2, с. 36], що підвищує його професійну компетентність та універсальність. Таким чином, професійний розвиток є процесом безперервного навчання та самовдосконалення, де виконавець одночасно є і учнем, і наставником.

Особливість концертмейстерської діяльності значною мірою визначається контекстом професійного застосування. В оперній практиці, як зазначає Т. Дранчук, він стає посередником між солістом і невидимим оркестром, передаючи на фортепіано всі барви оркестрової партитури [4, с. 28]. У хореографічній сфері, за Н. Коресандович, актуалізується «синхронізація темпоритму з ритмом та пластикою руху танцюристів, створюючи музичний простір, де звук і рух зливаються в єдине ціле» [9, с. 126]. Робота з хоровими колективами, як підкреслюють О. Боровицька та С. Клюєва, акцентує увагу на здатності «відтворювати на фортепіано багатоголосну фактуру, відчувати дихання хору як єдиного організму та забезпечувати інтонаційну підтримку» [2, с. 37]. Тут піаніст-концертмейстер часто виконує функції помічника диригента, допомагаючи в розучуванні нового репертуару та забезпечуючи гармонічну основу для розвитку вокально-хорових навичок.

Щоб досягти професійних висот, майбутній концертмейстер повинен працювати над специфічними вміннями. Корисні вправи на читання з листа з одночасною зміною тональності, практика створення стилізованих музичних фрагментів, робота над вмінням швидко аналізувати партитуру й передбачати можливі виконавські «сюрпризи» партнера. На відміну від сольного піаніста, який може зосередитись на власному баченні музичного твору, концертмейстер завжди працює у творчому тандемі, де інтерпретація народжується у співпраці.

Мистецтво піаніста-концертмейстера суттєво диференціюється від сольного піанізму за рядом параметрів. Замість віртуозного блиску та яскравої індивідуальності, на перший план виходять збалансоване звучання, гнучкість у веденні музичної лінії та вміння пристосовуватися до різних стилів. Навіть у камерному ансамблі, де всі учасники рівноправні, концертмейстер часто бере на себе роль гармонічного та ритмічного фундаменту, хоча й залишається при цьому повноцінним творчим партнером.

Особливу майстерність піаніст-концертмейстер проявляє в роботі з нотним матеріалом. Вміння швидко охопити поглядом багаторядкову партитуру, вибудування музичної вертикалі, відрізнити головне від другорядного і створити переконливе звукове втілення, ось головні складові, що відрізняє справжнього професіонала. При роботі з оперними клавірами ця навичка стає життєво необхідною, адже треба не просто зіграти ноти, але й передати особливості оркестрового звучання, тембри різних інструментів та загальний характер музичної драматургії.

Висновки. Мистецтво піаніста-концертмейстера представляє собою унікальний синтез виконавської майстерності, психологічної гнучкості, аналітичного мислення та творчої інтуїції. Специфіка професійної діяльності вимагає розвитку спеціалізованих компетенцій, які виходять за межі традиційного піаністичного арсеналу та формують особливу виконавську парадигму.

Аналіз наукових джерел останнього десятиліття свідчить про значний прогрес у дослідженні цього феномену. Якщо раніше науковці, зокрема Т. Молчанова, вказували на нагальну потребу в концептуальному осмисленні професії [9, с. 216], то сьогодні ми маємо

значний масив праць, що розкривають історичні, теоретичні, методичні та психолого-педагогічні аспекти концертмейстерства. Було доведено, що ця діяльність є не допоміжною, а самостійною, поліфункціональною творчою одиницею, яка ґрунтується на принципах діалогу та партнерства.

Водночас, попри досягнутий прогрес, актуалізується нова низка завдань. Перехід від описового етапу до етапу системних узагальнень вимагає розробки цілісної теорії концертмейстерського мистецтва, яка б інтегрувала розрізнені знання в єдину структуру. Особливої уваги потребує вивчення когнітивних механізмів, що лежать в основі унікальних навичок концертмейстера, таких як миттєва адаптація, імпровізація та «читання намірів» партнера.

У контексті сучасних трансформацій культурного середовища та освітніх реформ ключовою стає проблема модернізації підготовки піаністів-концертмейстерів. Перспективними напрямками вбачаються поєднання традиційних методик з інноваційними підходами, акцент на практичну підготовку та розвиток міждисциплінарної взаємодії (музикознавство, психологія, педагогіка, менеджмент). Такий комплексний підхід сприятиме формуванню нової генерації універсальних музикантів, здатних ефективно функціонувати в динамічному та конкурентному середовищі сучасного мистецького простору.

Список використаних джерел і літератури

1. Боровицька О. М. Концертмейстерська діяльність: проблема дефініції поняття, сутність феномену, сучасні реалії виконавства. *Молодий вчений*. 2018. № 4 (56). С. 476–479.
2. Боровицька О. М., Клюєва С. В. Методичні аспекти формування навиків роботи концертмейстера-піаніста. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи*. 2018. Вип. 62. С. 36–39.
3. Гундер Л. Специфіка імпровізаційних прийомів фортепіанного супроводу народної пісенності українців (на основі власного концертмейстерського досвіду). *Slovensko-ukrajinské vzťahy v oblasti jazyka, literatúry a kultúry na Slovensku a v stredoeurópskom priestore 70 rokov prešovskej ukrajinistiky na Slovensku.* Editorka: Jarmila Kredátusová. Prešovská univerzita v Prešove, 2024. С. 458–468.

4. Дранчук Т. Комунікація між оперним співаком та піаністом-концертмейстером. *Українське мистецтво, культура, освіта: актуальні проблеми, тенденції та перспективи розвитку* : збірник наукових праць. Івано-Франківськ : Фоліант, 2021. С. 27–31.
5. Клюєва С. В. Теоретико-практичні аспекти діяльності піаніста-концертмейстера. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 101–105.
6. Коресандович Н. М. Специфіка діяльності концертмейстера в хореографічному ансамблі: психолого-педагогічний аспект. *Мистецтвознавчі записки*. 2022. Вип. 41. С. 123–128.
7. Короткова О. В. Деякі історичні аспекти становлення професії акомпаніатора-концертмейстера. *Молодий вчений*. 2017. № 8 (48). С. 52–55.
8. Молчанова Т. О. Історико-соціальні умови формування мистецтва піаніста-концертмейстера в Україні. *Мистецтвознавчі записки*. 2013. Вип. 24. С. 84–97.
9. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у соціокультурному контексті сучасності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2013. Вип. 19, т. 1. С. 212–217.
10. Петренко М. Б. Діяльність концертмейстера-піаніста: теоретичний аспект. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. 2016. Вип. 2 (8). С. 13–21.

УДК 786.2.071.2:78.072.3

Петро Макєєв,
концертмейстер кафедри музичного мистецтва
Луганської державної академії
культури і мистецтв, Київ (Україна)
makeevpetr08@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАСІ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ

У статті висвітлено особливості професійної взаємодії піаніста-концертмейстера з виконавцями на мідних духових інструментах. Наголошено, що рівень майстерності концертмейстера безпосередньо зумовлений глибоким розумінням технічної та художньої специфіки інструмента-партнера. У процесі роботи з мідними духовими інструментами піаніст-концертмейстер повинен враховувати комплекс виконавських чинників, зокрема дихальну та ауфтактову узгодженість, темпоритмічну й агогічну координацію, штрихову артикуляцію, а також динамічну й звукову синхронність. Особливу увагу приділено формуванню ансамблевої єдності та виробленню спільної інтерпретаційної концепції.

Ключові слова: *духові інструменти, автор, концерт, піаніст-концертмейстер, діапазон, «пальцева атака», пальцевий апарат, ансамблева робота.*

Petro Makieiev,
Concertmastering of the Department of Musical Art,
Luhansk State Academy of Culture and Arts,
Kyiv (Ukraine)
makeevpetr08@gmail.com

FEATURES OF THE WORK OF A PIANIST-CONCERTMASTER IN THE WIND INSTRUMENT CLASS

The article highlights the peculiarities of professional interaction between a pianist-accompanist and performers on brass instruments. It is emphasized that the level of skill of an accompanist is directly determined by a deep understanding of the technical and artistic specifics of the partner instrument. When working with brass instruments, the concert pianist must take

into account a complex set of performance factors, including breathing and upbeat coordination, tempo-rhythmic and agogic coordination, bow articulation, as well as dynamic and sound synchronisation. Particular attention is paid to the formation of ensemble unity and the development of a common interpretative concept.

Keywords: *wind instruments, author, concert, pianist-accompanist, range, finger attack, finger apparatus, ensemble work.*

Актуальність. Робота в класі мідних духових інструментів спрямована не лише на вдосконалення технічної майстерності студентів, а й на розширення їхніх знань у сфері камерного та оркестрового виконавства. Важливою складовою освітнього процесу є формування ансамблевого мислення, розвиток стилістичної культури та усвідомлення специфіки творчої співпраці з піаністом-концертмейстером як рівноправним учасником виконавського процесу.

Мета статті полягає в розкритті особливостей професійної діяльності піаніста-концертмейстера в класі мідних духових інструментів, а також висвітлення камерно-інструментального репертуару, зокрема зразків української народної та професійної музики.

Виклад основного матеріалу. Мідні духові інструменти традиційно становлять важливу складову оркестрової групи, проте вже із середини XIX століття в музичному мистецтві посилюється інтерес до їхніх сольних і ансамблевих можливостей. Якщо в XIX столітті відбувався процес становлення та утвердження професійного виконавського рівня, то у XX столітті спостерігається активне розширення репертуару, зокрема завдяки появі творів, створених самими виконавцями: п'єс, концертів, транскрипцій і перекладень для духових інструментів із фортепіанним супроводом (клавіром). Удосконалення конструкції мідних духових інструментів сприяло виникненню нових жанрів і форм, серед яких особливе місце посіли концерти для мідних духових інструментів з оркестром, що значно розширили їхні технічні та виражальні можливості.

В європейських країнах, зокрема в жанрі концерту для труби плідно працювала плеяда майстрів, серед яких можна відзначити Й. Ендлера, Й. Граупнера, Ф. Шнайдера, Й. Фаша, Г. Телемана, Й. Мольтера, Г. Хельвінга, Ф. Сарджента, Ф. Берендта, а також композиторів,

менш відомих у сучасних довідниках, таких як Фезер, Азріль, Остранскі, Расмуссон, Дрігз, Ланге, Коукер, Декстер, Леман, Братфіш, Стернс, Конен, Коллієр та Панасьє. Ці музиканти та композитори значною мірою формували виконавські традиції та розширювали репертуар для мідних духових інструментів, відкриваючи нові технічні та художні можливості гри. На думку музикознавця Г. Марценюка: «українська виконавська школа гри на мідних інструментах формувалася під впливом, перш за все, німецької, чеської школи, вбираючи всі найкращі досягнення означених шкіл та зберігала й розвивала при цьому притаманні українській музичній культурі характерні риси й особливості» [2, с. 188].

Саме під впливом цих традицій та новаторських підходів у другій половині ХХ століття з'являється новий репертуар, який формує цілісну систему концертних творів для мідних духових інструментів. Як зазначає І. Палійчук, перші концерти для таких інструментів у цьому періоді включають «Трубний концерт Б. Яровинського, Концерт для труби і тромбона з оркестром Є. Зубцова та Концерт для туби з оркестром І. Ельгісера, що знаменують новий етап у розвитку української виконавської практики» [4, с. 221]. Згодом створюються концерти М. Сильванського, Ю. Щуровського, М. Бердиєва, В. Гомоляки, Л. Колодуба, О. Зноско-Боровського, Я. Лапинського, М. Дремлюги, О. Красотова. О. Зноско-Боровський створив камерний концерт для тромбона у 1975 р. Як зазначає С. Свірідова, «твір насичений гострими активними ритмічними фігурами швидкого руху з опорою на широкі інтервальні й тритонові інтонації, що пронизують низки мотивів та фраз» [4, с. 83]. У 1976 р. композитор створив також концерт для валторни з оркестром.

Досить цікавим аспектом творчості українських композиторів є звернення до музичних традицій, втілених у попередній вітчизняній практиці. Наприклад, у Третій сюїті з циклу «Українські танці» Л. Колодуба помітне не лише використання фольклорних елементів, а й імітація звучання рогових оркестрів. Л. Макаренко зазначає, що у танці № 14 композитор використав фольклорний тематичний матеріал, близький до створення тембрової імітації «засурдинених труб», що є характерним для звучання рогового оркестру [1]. Аналогічно, у творах ХХ століття: Шостій камерній симфонії «Тривоги осінніх

днів…» Є. Станковича для валторни з камерним оркестром, у Другому тромбоновому концерті В. Пацери, у творі «Сербське каприччіо» для труби з оркестром О. Костіна простежуються «індивідуальний авторський підхід до тембру та інструментальної виразності, що потребує особливої уваги виконавця» [9, с. 225].

Ці музичні приклади безпосередньо підводять до розгляду практичної роботи в класі духових інструментів, де реалізація авторських задумів композитора стає спільним завданням виконавця та піаніста-концертмейстера. Виконання творів з яскраво вираженими тембровими ефектами та фольклорними елементами вимагають від концертмейстера глибокого розуміння звучання інструментів, уміння виявляти причини виконавських труднощів, контролювати якість і професійність ансамблевого виконання. Саме ця взаємодія формує основу педагогічної та концертмейстерської майстерності в роботі з мідними духовими інструментами.

Одним із найголовніших завдань концертмейстера, який працює в класі з мідними духовими інструментами, є знання специфіки їхньої гри. Відповідно до існуючої класифікації, духові інструменти поділяються на дві групи: дерев'яні (кларнет, гобой, фагот, флейта, блокфлейта) та мідні (труба, валторна, корнет, тромбон, туба. Саксофон є посередником між мідними та дерев'яними духовими інструментами. Вони мають різну форму, будову, стрій, темброве забарвлення. Успішне вирішення спільних виконавських завдань, залежить від обізнаності концертмейстера у питаннях, пов'язаних з їх конструктивно-технічним удосконаленням.

Головна відмінність між різними мідними та духовими інструментами полягає в особливостях їх звуковидобування. У дерев'яних духових інструментів звук залежить від коливань повітря, що надходить у трубку з тростиною, тоді як у мідних він подається через мундштук. Діапазон духових інструментів залежить від їхньої форми та розміру. У дерев'яних духових на чистоту інтонації впливає форма і якість тростини; у мідних духових інструментів – діаметр каналу мундштука (так само, як і тростини в дерев'яних духових інструментів, мундштуки в мідних духових відрізняються за формою, розміром, використанням певного матеріалу виготовлення). Тому концертмейстер повинен враховувати звучання кожного ін-

струмента, а також труднощі, які виникають під час спільної гри. «Духові інструменти відрізняються особливостями конструкції, специфікою акустичної природи, тому одні з них мають більш широкий динамічний діапазон, інші – більш вузький. Великими динамічними можливостями володіють мідні духові інструменти. Виразними динамічними можливостями володіють кларнет і флейта» [3, с. 5].

В ансамблевій роботі з виконавцем на духовому інструменті повинно бути поєднання прийому звуковидобування на інструменті і «вимови» на роялі. Вирішення цього піаністу допоможе трактування поняття «атаки». Концертмейстер повинен розуміти, що який би вид «атаки» виконавець не обрав, на слух він сприймається як повітряний «поштовх». В результаті виникає пошук певного прийому у звуковидобуванні акомпанементу. Він отримав назву «пальцева атака». Акомпануючи духовим інструментам, концертмейстер повинен володіти активним пальцьовим апаратом (при будь-яких штрихах).

Крім цього, необхідно контролювати чистоту ладу інструменту з урахуванням його розігріву. В акомпануванні трубі, валторні, тромбону, тубі важливо звертати увагу на загальний стрій. Піаніст-концертмейстер повинен зважати на те, що кожен із мідних духових інструментів виготовляється з певного високоякісного матеріалу, металу або з різноманітних його сплавів. За допомогою різних крон та вентелів регулюється звуковисотна сторона інструменту.

Мідні духові інструменти мають особливу конструкцію, акустичну природу, тому в них різні динамічні діапазони. В одних вони ширші, в інших – більш вузькі. Звідси фортепіанне звучання в ансамблі з флейтою, кларнетом і трубою може бути більш яскравим і насиченим, ніж під час акомпануванню фаготу, гобою, валторні або тубі. Концертмейстер у процесі творчої діяльності з виконавцями на мідних духових інструментах, як і з представниками інших виконавських спеціальностей, традиційно надає їм допомогу в подоланні художньо-виконавських проблем. Для цього він повинен знати, що складові виконавського апарату інструменталіста, в залежності від виконуваної ними функції, поділяють на кілька груп: 1) пальцевий апарат, котрий забезпечує зміну довжини звукового стовпа повітря;

2) дихальний апарат, котрий забезпечує необхідний для звукоутворення тиск повітря; 3) губний апарат (амбушур), який безпосередньо або за допомогою тростини забезпечує звукоутворення (у мідних духових інструментів це відбувається за допомогою мундштука); 4) язик виконавця, який забезпечує вимову (атаку) звуку. Саме чіткий і ясний початок звуку, володіння різноманітними штрихами й артикуляційними прийомами визначають рівень майстерності виконавця на мідному духовому інструменті.

На духових інструментах штрихи доволі різноманітні та вимагають від піаніста-концертмейстера детального опрацювання. У них зв'язне звучання досягається завдяки постійній подачі повітря. У піаніста-концертмейстера процес відбувається завдяки об'єднуючим рухом руки та кисті, яке при цьому не повинно порушувати пульсуючий рух пальців, а також застосування тонкого використання педалі. Що стосується штриха legato, то його краще сприймати як legatissimo для досягнення зв'язного звучання в ансамблі. У спільному музикуванні з дерев'яними духовими необхідно прагнути до «акварельного» звучання фортепіано. Це відбувається завдяки використанню правої і лівої педалей, тонкими підмінами правої педалі, користуванням півпедальною майстерністю. Концертмейстеру в процесі роботи з мідними духовими інструментами слід ураховувати технічні можливості апарату соліста. Моменти взяття дихання всередині мелодичної лінії зазвичай обговорюються. Особлива увага звертається на темп виконання музичного твору. З одного боку, неприпустимо брати занадто швидкий темп, так як виконавець може стикнутися з проблемою нестачі дихання, з іншого, – грати дуже повільно, бо він буде задихатися. Найчастіше, акомпанементом треба завуальовувати природню паузу виконавця-інструменталіста, яка виникає при вдиху. Коли в нотному тексті не позначено дихання, тоді піаніст-концертмейстер повинен допомогти відшукати моменти дихання, не порушуючи при цьому музичну думку твору а також врахувати технічну сторону виконавця-інструменталіста. Під час спільного вступу обома виконавцями, досвідчений концертмейстер, вслуховуючись у характер вдиху соліста, проживає внутрішньо підготовку, до моменту «атаки»-початку ансамблевої гри. Тут можна провести аналогії зі співтворчістю з вокалістами.

«Гучна динаміка вимагає певних знань та навиків, які необхідні для роботи з духовими інструментами. Виписані в текстах динамічні позначення потрібно розглядати у співвідношенні: forte за написанням – mf по виконанню. У старовинній музиці для солюючих інструментів ефект контрастів гучності пов'язаний з виконанням відтінків в партії акомпанементу. Для створення звукового балансу потрібно враховувати регістр, в якому написана сольна партія.

На відміну від багатьох виконавських спеціальностей, для виконавців на мідних духових інструментах необхідна наявність тривалого періоду початкового навчання гри, в процесі якого протягом декількох років не може бути гарантованою з боку виконавця не тільки інтонаційна і темброва якість видобування звуку, але й елементарне «потрапляння» на конкретний звук. Сила, яскравість фортепіанного звучання в ансамблі, зокрема з валторною, повинна бути меншою, ніж з трубою, тому що валторна звучить значно м'якше, ніж труба.

Тембр цього інструменту в нижньому регістрі – грубший, у верхньому – валторна звучить досить м'яко, яскраво, наспівно, тому концертмейстер повинен тонко відчувати динамічний баланс між інструментами, бути уважним в динамічному плані і ощадливо користуватися педаллю. Специфікою звучання цього інструменту є виконання довгих нот. Валторна – транспонуючий інструмент, тому нотний текст фіксується у скрипковому та басовому ключах.

У труби, навпаки, звук ясний, виразний, блискучий, іноді навіть пронизуючий. Звучання цього інструменту відрізняється від досить тихого, м'якого за характером до міцного. В русі крещендо та в кульмінаційних моментах, соліст-трубач повинен активно відчувати динамічну підтримку з боку піаніста-концертмейстера. Під час акомпанування велику роль відіграють типи штрихів, які застосовує соліст-трубач.

Для розширення засобів художньої виразності трубачі досить часто застосовують сурдину. Головне її призначення полягає в зміні звучання інструменту та в деяких звукових ефектах. Наприклад, на трубі «форте» з сурдиною звучить досить різко, а «піано» дає ефект звучання на відстані. Існують різні класифікації інструментів: труба in B, in C, in A. Інструмент є технічно рухливим, на якому виконавець може віртуозно виконувати складні пасажі і різні мелодичні прикраси.

Окрему увагу концертмейстеру слід звернути на перекладення оркестрових творів, а саме на виклад клавіру. Такий вид роботи потребує особливої майстерності: уміння передати повноту оркестрового звучання, зберегти колористику твору та відтворити темброву окраску різних груп інструментів. Для цього концертмейстер знайомиться з оркестровою партитурою, аналізує кілька варіантів виконання твору та відвідує концерти за участю виконавців на мідних духових інструментах.

У цьому контексті важливо розуміти специфіку інструментів, зокрема таких, як саксофон, що належить до родини язичкових дерев'яних духових інструментів і з середини XIX століття широко застосовувався в духових оркестрах, а рідше – у симфонічних. Така поєднана робота дозволяє концертмейстеру максимально точно відтворювати авторські задумки та формувати високий рівень виконавської взаємодії. Інструмент має наспівний тембр, повнокровне звучання, великі технічно-виконавські можливості. Тому концертмейстер в ансамблі з саксофоном повинен грати свою партію яскраво, знаходячи необхідний баланс звучання. Особливу увагу треба звернути на нижній голос, як на гармонічну опору. У сумісному виконанні піаніста-концертмейстера з виконавцем на мідному духовому інструменті повинна бути присутня темпова та ритмічна стійкість (відповідність).

Висновки. Високопрофесійний піаніст-концертмейстер характеризується глибоким розумінням історичних аспектів розвитку мідних духових інструментів, їхньої конструкції, специфіки та можливостей звуковидобування. Концертмейстер забезпечує технічну готовність до реалізації різноманітних художніх завдань (індивідуальних і ансамблевих), а саме: раціональне спрощення технічно складних фрагментів шляхом рівномірного розподілу функцій між руками, вибір зручних аплікатурних формул, а також виважене застосування купюр у нотному тексті; формування цілісного образу твору та підтримання динамічного балансу під час виконання. Особлива увага приділяється коректному використанню педалі, підтримці єдності звучання з виконавцем на духовому інструменті та узгодженість партії акомпанементу з партією соліста.

Список використаних джерел і літератури

1. Макаренко Л. Засади фольклорної трансформації на основі дослідження Третьої сюїти із симфонічного циклу «Українські танці» Л. Колодуба. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство / ред. О. С. Смоляк. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2013. № 1. С. 16–23.
2. Марценюк Г. Формування зарубіжних духових шкіл та їх вплив на становлення українського тромбонового виконавства. *Вісник Харківської державної академії культури*. Музично-театральне мистецтво. Київ : КНУКіМ, 2011. № 3. С. 184–188.
3. Новікова В. Специфіка роботи концертмейстера у класах духових інструментів, скрипки, вокалу. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова*. Серія 5: Педагогічні науки. Вип. 62. Київ, 2015.
4. Палійчук І. Український концерт для мідних духових інструментів: особливе трактування жанру. *Музична україністика: сучасний вимір*. К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип. 3. С. 218–226.
5. Свірідова С. В. Камерний концерт як прояв неокласичних тенденцій у творчості О. Зноско-Боровського. *Мистецтвознавчі записки.* 2013. Вип. 23. С. 78–83.

К 18 **Персоналістичні та жанрово-стильові виміри камерно-вокального мистецтва** : зб. наук. праць / Гол. ред. І. Пилатюк, наук. ред.-упоряд. О. Басса. Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2026. 232 с.

До збірника наукових праць «Персоналістичні та жанрово-стильові виміри камерно-вокального мистецтва» увійшли фахові розвідки як відомих музикознавців, так і концертмейстерів-практиків, в яких представлено широкий спектр актуальної проблематики камерно-вокального мистецтва. Пропонований збірник охоплює широке коло питань, пов'язаних з історичними, теоретичними та практичними аспектами парадигми камерно-вокального жанру в сучасному музичному просторі. Автори зосереджують увагу на осмисленні особливостей стилю визначних митців та на культурних, вербально-поетичних, інтерпретаційних чинниках, що визначають специфіку камерно-вокального мистецтва в різні історичні періоди.

Видання адресоване науковцям, викладачам, аспірантам, студентам мистецьких закладів освіти та усім зацікавленим теорією і практикою камерно-вокального мистецтва.

DOI: 10.

УДК 781.66:782/785;788.071.2

Науково-методичне видання

ПЕРСОНАЛІСТИЧНІ
ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ВИМІРИ
КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Збірник наукових праць

Комп'ютерний набір
Оксана БАССА

Технічний редактор і верстка
Тарас ТЕТЮК

Авторський текст збережено.
Відповідальність за точність викладених фактів
несе автор.

Формат 64x84/16. Ум. др. арк. 13,5.

doi.org/10.5281/zenodo.19615589