

The most part of his life Andrew Zador devoted to work in Uzhhorod musical high school. That is, he was responsible for the important intermediate stage of vocal growth of the pupils between the childhood and singers maturity. It is known that this period is extremely important for future singers. Names of his pupils and followers testify to his great professional skills, among which – the national actress of Ukraine Maria Zubanych (soprano); Victor Moshany (baritone), the soloist of the Budapest opera theater and the vocal teacher in the city of Debrecen (Hungary); national actress of the USSR and Ukraine, Gisela Tsipola (soprano); honored actress of Ukraine Elvira Gotvoni and many others.

A. Zador considered that it is necessary to be engaged in singing gradually, penetrating, systematically and, whenever it's possible, already from the first occupation to achieve naturalness of a sound. Already from the first lessons it is necessary to explain to the pupil of a basis of elementary vocal equipment without which art of singing is impossible. To these bases it is conditionally possible to refer development of feeling of a basic sound, its extent and melodiousness; work on an exact intoning and accurate articulation; competent explanation of a role of resonators; regulation and control of registers of a voice.

According to his opinion, a formation of the correct sound education is a long and heavy process both for the teacher, and for the pupil.

A. Zador always gave good vocal base to his students. Even at the very beginning of training he could bring all their hidden talents to a surface.

Keywords: musical culture of Zakarpatye of the XX century, Andrew Zador, pedagogical activity, technique of teaching of a vocal.

Леся Лемех

ВИКОНАВСЬКІ РЕЦЕПЦІЇ МОДУСУ ЛІРИЧНОГО (ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ «ЛЮБОВ» ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МАРІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ)

Питання історичної пам'яті, зокрема висвітлення знакових для нації метаісторичних рис, є на сьогоднішній день чи не найважливішим у всіх ланках української культури. Як зазначає Сергій Кримський: «Дослідження метаісторії передбачає вивчення не того, що минає, а того, що зберігається, бо вона реалізується через синхронні виміри епох, їх збіжність, через „часовороті“, які утворюються навколо наскрізних, стрижньових цінностей <...>, які утверджують людину в її прагненні до нескінченного» [6, с. 91]. І з цього погляду, особливої ваги набирають зустрічі з видатними особистостями, які своїм доторком до одвічної таїни прекрасного, відкривають константи, ціннісні орієнтири, як для сучасних,

так і прийдешніх поколінь. Такою особливою постаттю для української культури є народна артистка України, професор Марія Крушельницька, творчість якої, *актуалізує* позачасові, одвічні риси національної традиції.

Дослідження описує й аналізує деякі аспекти майстер-класу, професора Марії Крушельницької, що відбувся 16 квітня 2013 року у Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка за безпосередньої участі у ньому автора даної статті. Заторкується питання особливостей виконання української музики, зокрема циклу Василя Барвінського «Любов». Шляхом аналізу ліричного модусу композиторського та виконавського тексту, унаочнюється виявлення рис кордоцентризму, як фундаменту національної світоглядної традиції.

Дослідженню творчого й педагогічного портрету Марії Крушельницької, як представника національної піаністичної традиції присвячені дослідження Тетяни Воробкевич [2], Наталії Кашкадамової [3], Тетяни Мілодан [7; 8]. Особливості національного світобачення висвітлено у постулатах Григорія Сковороди [9], працях Дмитра Чижевського [11], Володимира Яніва [14]. Питанню концепту ліричного присвячена праця Інни Татарінцевої [10].

Мета статті – проаналізувати інтерпретаційну концепцію Марії Крушельницької фортепіанного циклу «Любов» Василя Барвінського, на предмет втілення рис кордоцентризму в аспектах ліричного модусу.

У першу чергу варто зупинитися на тих світочуттєвих рисах професора Марії Крушельницької, які засвідчують тривкий сплав її особистості з національною культурною традицією.

Під час майстер-класу, звернула на себе увагу несподівано потужна енергія, відмінна від суворого, мовчазного образу Марії Тарасівни. Мимоволі виникла асоціація із рисою українського архетипу, що її Сергій Кримський визначає як Софійність, «радісне художество», «онтологічний оптимізм». Науковець пов'язує з Софійністю образи просвітленості, світла, духовного зору, прозоріння [6, с. 99–107]. Водночас, складалось враження, що живильним джерелом цієї енергії є радість від заповнення тиші звуками, які без зайвих зусиль співзвучні власному серцю педагога. «Зв'язок» із власним серцем, «внутрішньою людиною», простота і щирість виконання, що йде із непідробного нутра, яке у своїх порухах тотожне кожній інтонації, кожному «вигину», кожній звуковій, динамічній та агогічній «арабесці» ми пов'язуємо з кордоцентричним первнем української культури.

Ліричний модус – це прояв рис кордоцентризму, основу якого складають три аспекти: емоційність, персональність, інтровертивність.

Слід зауважити, що аспекти кордоцентризму, взаємопов'язані між собою, а їх визначальною детермінантою є перевага «внутрішнього»,

непредметного, на протипагу «зовнішньому», матеріальному. В контексті «пластичності» психічних процесів [14, с. 70], домінантатого чи іншого аспекту тріади, залежить від індивідуальних схильностей психіки творця, і в меншій мірі, піддається активним зовнішнім впливам, і як наслідок повній антонімічній заміні¹.

Слідуючи завданням статті, спробуємо розкрити суть кожного з аспектів ліричного з погляду української національної культури, та метафорично екстраполювати їх на засоби музичної виразовості циклу Василя Барвінського «Любов» в інтерпретаційній версії Марії Крушельницької.

1. **Емоційність.** Поняття емоційності образно пов'язують із серцем, яке на протипагу розуму людини є вмістилищем різного роду почувань та емоцій. Розкриваючи поняття «серця» Григорій Сковорода, не надає йому емоційної характеристики, проте виразно вказує на його несвідому природу, протиставляючи його свідомості, інтелекту. «Думки в серці, – говорив Сковорода – зароджуються в глибині єства, невидимо визрівають, надихають людину, і лиш після того випробовуються розумом» [9, с. 110]. Сковорода вважав, що серце є «дійсною людиною».

На культуру «серця», як на почування, звертають увагу мислителі та творці: П. Юркевич, М. Гоголь, П. Куліш, Т. Шевченко. Дмитро Чижевський, розглядаючи чинники, пов'язані з виникненням «філософії серця» в українській традиції, спирається на емоційність яка притаманна українській вдачі [11, с. 17]. Емоційність як безумовна риса психічного складу українця досліджена у працях: Євгена Онацького, Богдана Цимбалістого, Олександра Кульчицького [12].

Емоційний первень циклу Василя Барвінського «Любов» криється у **модусі програмності**. Твір компонувався протягом 1914–1915 років у Празі під час навчання молодого творця у визнаного майстра композиції, педагога Вітезслава Новака. У коментованому списку творів композитор зазначає, що твір був присвячений майбутній дружині композитора Наталії Пулюй, що у той час перебувала у Львові окупованому військами царської Росії [1, с. 145–146]. Твір, як зазначає автор, монотематичний, й складається з трьох частин виділеними поетичними назвами: «Самота. Туга любові», «Серенада», «Біль. Бій. Перемога любові». Вже самі емоційно-експресивні назви вказують на зв'язок з емоційним началом, на

¹ Так, зокрема український психолог Яким Ярема зауважує, що інтровертивні люди чи народи – творці культури, тоді як екстравертивні – творці цивілізації. Інтровертивні – творці релігійних світоглядів; з мистецьких стилів для них близькими є романтизм, символізм та експресіонізм; із видів мистецтв – лірика та музика [14, с. 71].

який звертає увагу Наталія Кашкадамова: «Барвінського цікавлять переживання, почуття – внутрішнє життя. Його музика не картина, скоріше поезія... У ній є дія, рух, розвиток, зміни. Її „істота” – відтінки почуттів. Це лірика» [5, с. 32]. Емоційна програма композиції зумовлює велику кількість характеристичних ремарок (91 ремарка на 414 тактів [5, с. 31]), які нюансують найтонші відтінки почуттів: від любовного смутку до пристрасного піднесення, від нерішучості до жартівливої примхливості.

Щодо емоційного насичення образної сфери твору, варто згадати також про *феномен трагедійності*, який згідно думки Дмитра Чижевського своєрідно висвітлений у традиціях української культури. Так, Чижевський довів, що бароко в Україні виступає як стиль цілої істричної епохи, який відбиває тип особи, тип культури та своєрідний філософський спосіб мислення, героїко-стоїчний дух українського бароко [6, с. 112]. Таке трактування має також стосунок до образної сфери в трактуванні Марії Крушельницької. Зокрема тлумачення початкової теми як своєрідної особистої трагедії та безвиході, що кінцево перемінюється в божественну любов сповнену гармоніями з «ароматами» благодаті й заспокоєння (частина *Meno mosso coninti missimo sentimento quasi poco ti moroso*). Таким чином, феномен трагедійності у складі барочної свідомості не затьмарив стоїчного ствердження буття в українському менталітеті [6, с. 112].

Іншим виразом емоційності українського народу є багата є **пісенна традиція**, що у своєму генезисі, ще з традицій античності, пов'язана з мелічністю (співністю), та суб'єктивністю ліричного вислову, на противагу об'єктивності епосу. В українській музичній культурі широко представлені жанри ліричної пісні, елегії. Риси ліричного модусу виявляє жанр старогалицької елегії, який поєднує традиції старогалицької пісні, народного пісенного мистецтва та професійної вокальної творчості.

Витончено-емоційний характер тем циклу Василя Барвінського, вказує на «мікродинаміку серця», які можна втілити у «живому», не механічному детальному інтонуванні мелодійних вокалізованих ліній. Такі «співані» мелодичні лінії, є важливими виразовими одиницями, які Марія Тарасівна радила віднаходити постійно, у кожній більшій, чи меншій побудові. Часто, гра супроводжувалась експресивними словесним супроводом професора: «Співай, співай!».

Варто зазначити, що образний зміст ліричних жанрів традиційно складають думки і переживання ліричного героя, а в українській культурі суб'єктивне начало часто пов'язане із сентиментальними, меланхолійними, журливими, а також медитативними образами. Так, Барвінський використовує ремарки з найрізноманітніших емоційних сфер, та щодо тонкощів почуттєвого нюансування часто звертається до ремарок елегійного

змісту: *triste* – сумно, тужливо; *doloroso* – з болем, зі смутком; *quasi sospirando* – ніби зітхаючи; *con intimissimo sentimento* – з найінтимнішим почуттям, *molto sensibile* – з великим почуттям; *amoroso* – любовно.

1. Персональність та інтровертивність.

Аналіз майстер-класу показав – особливість творчості Василя Барвінського полягає у тому, що риси персонального та інтровертивного не стратифікуються натомість індивідуальний стиль у засобах музичної виразовості репрезентує багатий спектр інтровертивного.

Суть українського інтровертизму на думку Якіма Яреми зразково втілює Григорій Сковорода: «...відданий більше внутрішнім переживанням, ніж діяльності назовні, з думкою спрямованою на ідеал моральної краси й щастя у світі вічності; естет і співак у своїх терпіннях...Таким Сковородою був український народ довгі віки» [14, с. 258].

Натомість на питання індивідуального та загального в українській культурі звертає увагу Сергій Кримський. Вчений зазначає, в Україні головний принцип візантизму – панування загального над індивідуальним не прийняли. На авансцені історії України завжди були люди вільного ратного духу. Ця стихія вільної самодіяльності особистості живила і республіку козаків, і вольницю бурсаків, і вдачу мандрівних дяків та приватну ініціативу громадян у містах, яким було надано магдебурзьке право, і незалежний стан жінки як співтовариша в родині, «дружини» [6, с. 113].

Зауважую, що важливість дотримання особливостей авторського стилю, домінувала протягом усього уроку. За словами Марії Тарасівни для дотримання «автентичного» стилю, важливо почути колорит гармоній, уявити **тональні взаємозв'язки**, зокрема співвідношення модуляцій та пануючої тональності (доволі часто композитор використовує тональності з багатьма знаками, а також співставляє тональності далеких ступенів споріднення), які часто «промовляють» композиторський задум. Цікаво, що у таких випадках, окрім бажаної тембрової зміни, Марія Тарасівна радила знайти відповідний «часовий вираз», що засобами агогіки характеризує «винятковість» емоційної ситуації. Переважно така заувага торкалася закінчення змістової побудови підкресленого модуляцією. Таким чином, тон закінчення втрачав своє стереотипне звучання найтихішого звучання побудови, підкреслював тональну значимість переходу, зміну образної сфери.

Прикметно, що проблема індивідуального торкалась не лише композиторського стилю загалом, а й різноманітності, постійного «оновлення» думки всередині твору, що застановляло на чутливому ставленні до кожного звуку і повну й безповоротну втрату одного і того ж «рецепту» виконання.

Щодо вибору *темпу* звернуло на себе увагу тяжіння до помірного руху, що є характерним для ліричного типу вислову. Дослідник ліричного Інна Татарінцева визначає ліричну область темпів як область повільно-помірних [10]. У цьому зв'язку стає зрозумілим доволі часте виправлення Марією Тарасівною загального руху тієї чи іншої частини твору, зокрема, до злегка заповільнених, стриманих настроїв у кантиленних частинах, та до неспішних ритмічно-напружених танцювальних ритмів у другій частині «Серенади». Дослідник Наталія Кашкадамова у виборі темпу підкреслює ракурс особистого темпераменту композитора: «...його [В. Барвінського – Л. Л.] улюблена ремарка *Andante sostenuto*. При змінах темпу віддає перевагу заповільненням перед процесами збудження <...> Вибір темпів характеризує темперамент композитора: стриманий, схильний до заглибленості і не схильний до різких емоційних виявів» [5, с. 32].

Стриманість та виваженість емоційної палітри при всій її зовнішній (текстовій) екзальтованості знаходить вияв у відповідному тембральному та динамічному інтерпретуванні. У цьому контексті звертаємо увагу на виконавський стиль самого Василя Барвінського, деякі риси якого зафіксовані у відгуках та рецензіях: «музик не грає, а чарує слухачів ніжними тонами, які неначе вичаровує з фортепіану своїми легенькими ударами...» [4, с. 28]; «Барвінському була властива багата палітра наспівного звучання <...> звук не блискучий, дещо глухуватий» [4, с. 28].

Щодо *тембрової інтерпретації* наведемо деякі позиції майстер-класу. На думку Марії Тарасівни до музики Василя Барвінського не треба «виладовуватись». Індивідуальна краса музики композитора полягає у тому, щоб грати її «ніби музикуючи», балансувати «на межі», передаючи найтонші відтінки авторських почувань і думок. Як наслідок, слід уникати крайнощів динамічної палітри, зокрема надто голосних, різких звучань. Характерною рисою динаміки є не апеляція до зовнішніх сил (різка акцентність, вибухові та різкі форте, нарочитість інтонування), а ненав'язливий вираз внутрішніх почувань, вільний від примусу «зовнішньої» необхідності.

З модусом ліричного, пов'язаний *тип фактури* твору. За Інною Татарінцевою ліричний тип фактури реалізується через тип полімелодичної музичної тканини, в якій взаємодоповнює, безконфліктне співіснування кількох мелодичних планів реалізується через: а) виділення однієї ведучої лінії на фоні доповнюючи мелодизованих голосів; б) втіленням «спілкування» кількох рівнозначних індивідуалізованих голосів в ансамблі солістів, і часто пов'язане з імітаційним чи імітаційно-контрастним принципами побудови багатоголосся [10]. Фактурний почерк В. Барвінського, втілює ліричний, полімелодичний тип, поглиблюючи

його перманентною багатоплановістю фактурних шарів. Ця багатоплановість є відображенням багатоплановості людської душі, яка у ракурсі ліричного, на думку Івана Франка є безкінечною [13].

Робота над авторським текстом без сумніву апелює до інтелекту виконавця. У цьому контексті цікавим було трактування Марією Тарасівною джерела виникнення звуку – емоційного або інтелектуального. Апостеріорний аналіз цього дискусійного питання, кожного разу наштовхувався на один і той самий висновок: нема ніякого протиставлення – натомість є взаємозалежний сплав. Цей сплав за Сергієм Кримським є типовим для вицвіту української культури, в якій «...було вироблено поняття *духовного розуму*, який не протистоїть почуттям та вірі, інтуїтивним переконанням, а включає їх» [6, с. 105; курсив мій – Л. Л.].

Таким чином, поєднання раціонального та емоційного начал в інтерпретаційній версії Марії Крушельницької циклу «Любов» Василя Барвінського є виявом духовного розуму, як запоруки проникнення до композиторського задуму через аспекти ліричного модусу метафорично екстрапольовані на засоби музичної виразовості, а саме: емоційність – відповідає програмності циклу, пісенності тематизму, елегійним ремаркам настрою; аспекти персональності та інтровертивності – знаходять відгук у тональних взаємозв'язках, гармонії, тембрі та типі фактури.

1. Барвінський В. Коментований список творів / В. Барвінський // 3 музично-письменницької спадщини: Дослідження, публіцистика, листи / [упоряд. В. Грабовський]. – Дрогобич : Коло, 2004. – С. 136–175.
2. Воробкевич Т., Пронюк О. Прелюдії В. Барвінського у виконавстві та педагогічній практиці Марії Крушельницької / Т. Воробкевич // Виконавсько-педагогічні принципи В. Барвінського як складова частина Львівської піаністичної школи: матеріали науково-практ. конф. – Львів, 2006. – С. 78–91.
3. Кашкадамова Н. Марія Крушельницька / Н. Кашкадамова // Фортепіанне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. – Тернопіль : Астон, 2001. – С. 189–194.
4. Кашкадамова Н. Про інтерпретацію фортепіанних творів В. Барвінського / Н. Кашкадамова // Василь Барвінський і українська музична культура: Статті та матеріали. – Тернопіль, 1998. – С. 25–30.
5. Кашкадамова Н. Риси сецесії у виконавському шарі фортепіанного твору / Н. Кашкадамова // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. праць. / [голов. ред. Г. Скрипник]. – НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2010. – Вип. 10. – С. 29–33.
6. Кримський С. Ранкові роздуми: Зб.ст / Сергій Кримський. – К. : Майстерня Білецьких, 2009. – 120 с.
7. Марія Крушельницька про фортепіанну педагогіку: Бесіду провела і записала у червні 2004 року Тетяна Мілодан // Марія Крушельницька. Спогади. Статті.

- Матеріали / [упор. і заг. ред. Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова]. – Львів : Сполом, 2004. – С. 35–43.
8. Мілодан Т. Про особливості фортепіанної педагогіки Марії Крушельницької // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні: зб. наук. праць. – К. : Музична Україна, 2006. – Вип. 1 : Еволюційні процеси у музичному мистецтві від минулого до майбутнього (Київ–Донецьк). – С. 224–234.
 9. Сковорода Г.С. Повне зібрання творів: у 2-х т. / Г.С. Сковорода. – К. : Наукова думка, 1973. – Т. 2. – 576 с.
 10. Татарінцева І. О. Ліричне в концерті-симфонії 80–90-х років ХХ ст. : дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю: 17.00.03. / І.О. Татарінцева. – Київ, 2002. – 167 с.
 11. Чижевський Дмитро. Філософські твори: у 4-х тт. / [Під заг. ред. В. Лісового]. – К. : Смолоскип, 2005. – Т. 1. – XXXVIII+402 с.
 12. Українська душа / ред. М. Шлемкевич. – Нью-Йорк-Торонто : Ключі, 1956. – 64 с.
 13. Франко І. Із секретів поетичної творчості / І. Франко // Франко І. Твори: у 50-ти т. – К., 1981. – Т. 31. – С. 45–119.
 14. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології / В. Янів / Упорядк. М. Шафовал. – К. : Знання, 2006. – 344 с.

Лемех Леся. **Исполнительские рецепции лирического модуса (фортепианный цикл «Любовь» Василия Барвинского в интерпретации Марии Крушельницкой).** В статье представлены некоторые аспекты мастер-класса известной украинской исполнительницы, пианистки, профессора, народной артистки Украины Марии Тарасовны Крушельницкой. Цикла Василия Барвинского «Любовь» рассматривается с точки зрения исполнительской концепции Крушельницкой, и выявляются аспекты лирического модуса – как воплощения национального первоисточника украинской культуры.

Ключевые слова: украинская фортепианная музыка, интерпретация, кардиоцентризм, лирический модус.

Лемех Леся. **Виконавські рецепції модусу ліричного (фортепіанний цикл «Любов» Василя Барвінського в інтерпретації Марії Крушельницької).** У статті подано деякі аспекти майстер-класу знаного інтерпретатора української музики, піаністки, професора, народної артистки України Марії Тарасівни Крушельницької. Цикл Василя Барвінського «Любов» розглядається з точки зору виконавської концепції Крушельницької, виявляються аспекти ліричного модусу – як втілення національного первня української культури.

Ключові слова: українська фортепіанна музыка, інтерпретація, кордоцентризм, ліричний модус.

Lemekh Lesya. **Performing reception lyrical modus (piano cycle «Love» of Vasilij Barvinskyu in the interpretation of Maria Krushelnytska).** Nowadays, the special weightis collected meetingwith

prominent personalities, whose touching to the eternal mystery of beauty, open constants values, for modern and coming generations. Such special figure for the Ukrainian culture is People's Artist of Ukraine, professor Maria Krushelnytska, whose work actualizes timeless, eternal features of national traditions. This article analyzes the master-class of the well-known performer of Ukrainian music, people's artist of Ukraine Maria Tarasivna Krushelnytska that took place on April 16, 2013 in M. V. Lysenko National Music Academy of Lviv with direct participation in it of the author of the present article.

The objective of this article is to expose the lyrical modus as the embodiment of the national source of the Ukrainian culture on the material of performance concept of Maria Krushelnytska in Vasilij Barvinsky's cycle «Love».

The lyrical modus of the music language elements operates with the ever present manifestation of lyrical (introvert nature, personal, emotionality) that is metaphorically extrapolated into the means of music expressiveness: programmability, melody, tempo, timbre, harmony, tone relationships, dynamics, texture. Thus, emotionality – answers programmatic ness of cycle, such as song topics, elegiac mood remarks; aspects of individuality and internal nature find a review in voice-frequency inter communications, harmony, timbre and type of invoice.

Based on the researches of the Ukrainian philosophers and historians of culture (Hryhorij Skovoroda, Dmytro Chyzhevskyy, Serhij Krymskyy, Volodymyr Yaniv), music critics (Natalia Kashkadamova, Tatiana Milodan, Inna Tatarintseva), the method of lyrical modus as the manifestation of cordocentric traits of the Ukrainian culture reveals peculiarities of the national style that in combination with the historical and individual styles creates the author's intent, whose analysis makes the foundation of the performer-interpreter.

Keywords: Ukrainian piano music, interpretation, cordocentrism, lyrical modus.

Ольга Савайтан

МАКС РЕГЕР. ШЕСТЬ ИНТЕРМЕЦЦО: СПЕКТР ТРАДИЦИЙ И ПРЕДВОСХИЩЕНИЙ, ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ

«Reger war der letzte Riese in der Musik»

Paul Hindemith

Макс Регер (1873–1916 г.) – уникальная личность, крупнейший немецкий композитор, органист, пианист, дирижер, автор работ по теории музыки и полифонии, творивший на рубеже XIX–XX вв. За свою недолгую жизнь он написал огромное количество музыки (полное собрание