

## РОЗДІЛ 4. ІСТОРІЯ МУЗИКИ У ДОСЛІДЖЕННЯХ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИКОЗНАВЦІВ

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-21>

### ПОЛЬСЬКА ВОКАЛЬНА КУЛЬТУРА: СТОРИНКИ ІСТОРІЇ І СУЧАСНІСТЬ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МАРІЇ ФОЛТИН)

Омельченко-Агай Кухі Г. С.

#### ВСТУП

Що таке вокальна культура? Це поняття включає в себе багато складників. Для існування й розвитку вокальної культури потрібні різні чинники та їх взаємодія. Такими є наявність вокальної школи, репертуар, не тільки загальноєвропейський, а й національний. А також спілкування, налагодження комунікативних зв'язків між виконавцями, створення умов обміну досвідом за рахунок змагання з розширенням колом учасників, які може надати міжнародний конкурс. Така форма спілкування особливо важлива для молодих співаків, які повинні набути сценічного досвіду, відшліфувати майстерність голосу, знайти свій особливий стиль виконання. У Європі існує велика кількість міжнародних вокальних конкурсів, а саме: конкурс молодих виконавців імені Марії Каллас у Греції, імені Тотті Даль Монте, Монсерат Кабальє, Пласідо Домінго в Італії, імені П.І. Чайковського в Москві, конкурс молодих оперних співаків Олени Образцової в Санкт-Петербурзі, а також українські вокальні змагання: імені Миколи Лисенка, Бориса Гмирі – у Києві, Соломії Крушельницької – у Львові, Анатолія Солов'яненка – у Донецьку.

До цієї системи конкурсів долучився Міжнародний конкурс імені Станіслава Монюшка у Варшаві (2019 року – відбулося 10 конкурсне змагання). У музичній культурі Польщі він не єдиний, однак має особливе значення. Головною ідеєю конкурсу є поширення серед співаків репертуару польських композиторів. Задля цього в програму конкурсу входять твори як з оперного, так і з камерно-вокального репертуару композиторів Європи та Польщі, що дає більше можливостей для молодих виконавців засвоїти різні стилі. Тому видається *актуальним* більше дізнатися про роботу конкурсу задля

обміну досвідом і поширення інформації про цю важливу культурну акцію. *Об'єктом* розвідки обрано постать однієї з активних організаторів конкурсу, співачки, суспільного діяча, режисера-постановника Марії Фолтин (1924–2012).

*Метою роботи* стало освітлення діяльності цієї непересічної особистості в польській музичній культурі. У роботу включено, окрім огляду її біографії, аналіз сольного диску співачки, де значну кількість творів займає камерно-вокальна лірика польських композиторів.

Для детального аналізу обрані пісні М. Карловича, які входять до обов'язкового репертуару цього міжнародного конкурсу. Оскільки робота охоплює різні часові періоди, для кращого розуміння історичних подій і соціокультурних процесів у Польщі опрацьована різна література. Статті з історії Польщі, вступні розділи двох дисертацій: О. Сердюка «Музична форма «Короля Рогера» К. Шимановського в контексті духовних пошуків епохи» (Київ, 1995), А. Середенко «Камерно-инструментальное творчество К. Шимановского (к проблеме индивидуального стиля композитора)» (Київ, 2001). Окрім цього, залучені відповідні фрагменти монографії С. Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі», де йдеться про діяльність угруповання «Молода Польща». Для пізнання та пошуку матеріалів з приводу режисерської роботи М. Фолтин використані рецензії на постановки вистав із журналу «Рух музичний».

### **1. Постать Марії Фолтин у польській музично-театральній культурі другої половини ХХ століття**

В історії світового та вітчизняного мистецтва знайдеться небагато постатей, які б поклали своє життя на олтар піднесення національної культури, її престижу та поширення далеко за межі рідного краю, особливо в такій хисткій і непевній сфері, як музика, де потрібно, так би мовити, згоріти до останнього, аби отримати навіть незначний результат. Така сфера культури потребує певної просвітницької роботи, що створює особливу духовну ауру, сприяючи поширенню невідкритого або ж забутого прекрасного.

Такою непересічною особистістю в царині польської культури є польська співачка, режисер-постановник, суспільний діяч Марія Фолтин (28.01.1924, місто Радом – 02.12.2012, Варшава). Вона все життя присвятила поширенню, популяризації польської музичної спадщини та підвищенню зацікавленості до надбань польських композиторів, особливо їхньої вокальної творчості. Передусім її приваблювала постать видатного композитора ХІХ століття Станіслава Монюшка – засновника національної композиторської школи, жанрів

польської історико-героїчної та комічної опери, автора цілої низки камерно-вокальних творів<sup>1</sup>.

Великою подією в музичній культурі Польщі кінця минулого століття стало заснування вокального конкурсу ім. С. Монюшка. Його відкриття відбулося в стінах Національного оперного театру у Варшаві в 1992 році за особистою ініціативою й за активною участю саме Марії Фолтин. Поява конкурсу, який носить ім'я С. Монюшка, розширила можливості молодих польських співаків удосконалювати свою майстерність у змаганні з колегами з інших країн. До цього в Польщі вже існували вокальні конкурси, які були пов'язані з іменами видатних польських співаків. Так, із 1985 року тут існує відомий за межами країни Міжнародний фестиваль і конкурс вокального мистецтва імені Ади Сарі (1886–1968) у місті Новому Сонші. Крім цього, у Польщі, а саме в місті Битомі, уже багато років регулярно проводиться Міжнародний фестиваль і конкурс вокального мистецтва імені видатного польського оперного співака (високий бас) Адама Дідура (1873–1946)<sup>2</sup>. Про цю видатну співачку – колоратурне сопрано (справжнє ім'я Ядвіга Шар) варто згадати, бо в неї вчилася Марія Фолтин. Ада Сарі отримала освіту у Відні й Мілані, виступала на оперних сценах різних країн, у тому числі в Італії та США. Вона була одним із провідних польських вокальних педагогів<sup>3</sup>.

Звернення молодих виконавців до камерно-вокальної та оперної спадщини С. Монюшка відіграє важливу роль у їх формуванні як представників польської культури. Завдяки Міжнародному конкурсу імені С. Монюшка до творчих надбань польських митців залучаються також співаки з інших країн. Конкурс проводиться раз на три роки і традиційно проходить у стінах Національної опери у Варшаві. Незмінним художнім керівником і натхненником проведення конкурсу протягом п'ятнадцяти років була Марія Фолтин. До складу журі цього престижного змагання входять відомі співаки, диригенти, оперні режисери. Так, на п'ятому конкурсі 2005 року до складу журі ввійшла видатна російська співачка, дружина Мстислава Ростроповича Галина Вишневська<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Maria Fołtyn. URL: <https://dzieje.pl/ksiazki/maria-foltyn-zycie-z-moniuszka> (дата звернення: 11.01.2021).

<sup>2</sup> Konkurs Wokalistyki Operowej im. Adama Didura. URL: <https://www.adamdidur.com/adam-didur> (дата звернення: 25.12.2020).

<sup>3</sup> Międzynarodowy Konkurs Wokalny im. Stanisława Moniuszki. URL: <https://teatrwielki.pl/dzialalnosc/konkurs-moniuszkowski/> (дата звернення: 12.01.2021).

<sup>4</sup> Międzynarodowy Konkurs Wokalny im. Stanisława Moniuszki. URL: <https://teatrwielki.pl/dzialalnosc/konkurs-moniuszkowski/> (дата звернення: 12.01.2021).

Умови проведення конкурсу та програма трьох турів показують досить високий рівень вимог до конкурсантів. Одразу потрібно сказати, що не кожний бажаючий може потрапити до складу учасників. За надісланими заздалегідь заявками й аудіо- чи відеозаписами відбувається попередній відбір конкурсантів, які допускаються до першого туру. Програма складається з виступів у трьох турах. На першому з них передбачено виконання чотирьох творів, таких як старовинна арія, пісні С. Монюшка або Ф. Шопена, романтична пісня XIX століття. Тривалість кожного виступу повинна бути більшою ніж п'ятнадцять хвилин. У другому турі виконується програма загальною тривалістю двадцять хвилин. У супроводі оркестру звучать дві оперні арії класико-романтичної доби, а також дві пісні з польського та іноземного репертуару. У третьому турі час виступу не змінюється. У супроводі оркестру фіналісти виконують одну арію з опери С. Монюшка або К. Шимановського й одну оперну арію зі світового репертуару<sup>5</sup>.

Основною нагородою конкурсу є Гран-прі<sup>6</sup>, а також перша, друга та третя премії в номінаціях чоловічі та жіночі голоси. Окрім того, на конкурсі діє спеціальна премія Марії Фолтин за краще виконання творів С. Монюшка. Конкурси дуже часто супроводжують міжнародні симпозіуми, присвячені розвитку опери й вокальній виконавській культурі, разом із тим проводяться майстер-класи видатних співаків Польщі та світу, які входять до складу журі<sup>7</sup>.

Завдяки старанням Марії Фолтин, Товариства любителів музики С. Монюшка та Національного оперного театру за час існування конкурс набув великого розголосу, адже протягом дев'ятнадцяти років участь у ньому брали співаки з багатьох країн світу. Завдяки цьому музика польських композиторів та особливо С. Монюшка поширювалася в цих країнах серед і слухачів, і виконавців-професіоналів. До того ж конкурс дає можливість молодим талановитим співакам проявити себе у виконанні як камерного, так й оперного репертуару. А переможцям відкривається дорога до найбільших оперних сцен світу, у тому числі театру Ла Скала, Метрополітен опера, паризької Гранд опера, московського Большого театру та петербурзького Маріїнського<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Międzynarodowy Konkurs Wokalny im. Stanisława Moniuszki. URL: <https://teatr Wielki.pl/dzialalnosc/konkurs-moniuszkowski/> (дата звернення: 12.01.2021).

<sup>6</sup> Її розмір 15000 євро.

<sup>7</sup> The 10th International Stanisław Moniuszko Vocal Competition. URL: <https://vere.fund.ru/competitions/the-10th-international-stanislaw-moniuszko-vocal-competition/> (дата звернення: 12.12.2020).

<sup>8</sup> Międzynarodowy Konkurs Wokalny im. Stanisława Moniuszki. URL: <https://teatr Wielki.pl/dzialalnosc/konkurs-moniuszkowski/> (дата звернення: 12.01.2021).

У 2019 році відбулося урочисте святкування ювілейного 10-го конкурсу, який співпав із 200-літтям від дня народження Станіслава Монюшка. Про популярність, що зростає, конкурсу та його високий рівень свідчить і зарахування конкурсу до Всесвітньої федерації міжнародних музичних конкурсів із травня 2019 року<sup>9</sup>.

Ще раз підкреслимо, що Марія Фолтин і конкурс імені Станіслава Монюшка, творчим директором якого вона була, передусім сприяють відродженню традицій виконання польської камерно-вокальної музики, адже музика і традиція можуть жити тоді, коли є тісний взаємозв'язок між поколіннями виконавців особливо у вокальному мистецтві. А вокальна професійна культура мала в Польщі свою цікаву історію розвитку. Для вивчення біографії і творчого шляху Марії Фолтин важливо нагадати деякі факти, які стосуються польських оперних театрів.

Історія виникнення музичного театру починається в Польщі майже одночасно з виникненням опери в Італії. У Варшаві будуються театральні приміщення під назвами «Операльня І» (1724) та Операльня ІІ» (1748), де відбувалися театральні постановки польської трупи. У 1765 році був відкритий національний «Театр Народови», у якому була поставлена перша польська комічна опера «Ощасливлені злидні» І. Каменського (лібрето В. Богуславського). Уже в 1779 році для Національного театру було побудовано спеціальне приміщення, де виступали відомі співаки того часу – С. Дашнер, Д. Качковський, Л. Трусколаська<sup>10</sup>. У 1823–1833 роках був відкритий «Театр Велькі», з 1835 року при театрі було відкрито школу співу під керівництвом К. Курпінського, а пізніше за ініціативи Ю. Ельснера також була сформована Варшавська консерваторія з музично-драматичного інституту. Проте після повстання 1831 року навчальний заклад було закрито, а відновлення роботи консерваторії відбулося лише 30 років потому<sup>11</sup>.

Важливий внесок у розвиток польського музичного театру належить режисеру, актору й театральному діячеві В. Богуславському (1760–1829), капельмейстеру й директору Театру народного протягом 1799–1824 років Ю. Ельснеру, а також К. Курпінському, який був головним диригентом і директором того ж театру з 1810 по 1840 роки. Поряд із творами світової оперної класики на польській оперній сцені виконувалися твори польських авторів. Зокрема, Ю. Ельснера (1769–1854), диригента й композитора, який створив сорок п'ять опер,

---

<sup>9</sup> Międzynarodowy Konkurs Wokalny im. Stanisława Moniuszki. URL: <https://teatrwielni.pl/dzialalnosc/konkurs-moniuzkowski/> (дата звернення: 12.01.2021).

<sup>10</sup> Бэлза И. История польской музыкальной культуры. Москва : Гос. муз. издат, 1954. Т. I. 336 с. С. 225–230.

<sup>11</sup> Бэлза И. История польской музыкальной культуры. Москва : Гос. муз. издат, 1957. Т. II. 308 с. С. 15–30.

водевілів, музично театральних сцен у традиціях віденської школи, наприклад, «Відьми з Лисої гори» та «Король Лешек», К. Курпінського (1785–1857), відомого свого часу композитора, диригента, музичного теоретика, у творчому доробку якого понад двадцять шість вистав, для яких характерно поєднання елементів французької комічної опери, німецького зингішпіля, традицій італійської ходи та польської національної мелодики, – «Шарлатан», «Дивний маг або покійник у лицах», Я. Стефані (1748–1829), диригента і скрипаля-концертмейстера Театру Велькі, композитора, що створив одинадцять комічних опер і водевілів, найвідоміша опера – «Удаване чудо, або краківці й горці»<sup>12</sup>.

Справу своїх попередників продовжив С. Монюшко (1858–1872), що працював на посаді директора й диригента театру з 1858 року. Композитор диригував переважно своїми творами, винятком стала улюблена опера «Бронзовий кінь» Д. Обера, яку С. Монюшко доповнив власними вставками. Його творчість стала принципово новим етапом, бо піднесла польську культуру до світового рівня. У творах він відбивав настрої й сподівання польського суспільства, а також критикував його вади, порушував гострі соціальні питання. Саме в перший рік його праці в театрі була поставлена опера «Галька», а пізніше – «Графиня» (1860), «Зачарований замок» (1865), «Парія» (1869)<sup>13</sup>.

Період 1858–1864 років відмічений поживаленням музичного життя у Варшаві, адже С. Монюшко диригував не тільки виставами в театрі, а й концертами Філармонічної спілки, де були виконані симфонічна увертюра «Казка», «Концертний полонез», а також окремі випуски «Домашнього пісенника»<sup>14</sup>. Паралельно з активною роботою Театру Велькі відновлює свою роботу Варшавський музичний інститут під керівництвом Ап. Контського (1861–1879), у якому викладали І. Добжинський, Ю. Сікорський, І. Новаковський, С. Монюшко. У 1861 році до Варшави приїхали три представники тогочасної влади над польськими землями: російський цар Олександр II, австрійський імператор Франц Йосип і прусський принц Вільгельм, у зв'язку із цією подією у Варшаві відбулися вуличні демонстрації протесту, що стало поштовхом до польського визвольного повстання в 1863–1864 роках, яке було жорстоко придушено. У країні був оголошений траур, і тому музичне життя Варшави завмерло. Його відродження поступово почалося десятиліття потому. Відновлення музичного життя Варшави пов'язано з приватними оркестрами І. Добжинського (1856), З. Носковського (1881), гастрольними концертами симфонічного оркестру під керівництвом Б. Більзе в так званій Швейцарській долині,

---

<sup>12</sup> Собакина О.В. Портреты польских музыкантов : Очерки по истории польской музыкальной культуры. Санкт-Петербург : Алетей, 2010. 152 с. С. 9–16.

<sup>13</sup> Там само. С. 61–69.

<sup>14</sup> Там само.

під час літніх сезонів 1857–1858 років, а з 1870 року – з роботою любительського оркестру Варшавської музичної спілки, який із другої половини XIX століття пов'язаний із діяльністю організації «Молода Польща», і відновленням її функціонування й організацією постійного філармонічного оркестру. До неї входили Е. Млинарський, З. Носковський, Г. Фітельберг, а пізніше й М. Карлович<sup>15</sup>.

Наприкінці XIX на початку XX століть на сцені варшавського Театру Велького виступали видатні співаки Європи, такі як М. Баттістіні, Е. Карузо, Тотті Даль Монте, Т. Скипа, Ф. Таманьо, Ф. Шаляпін, польські співаки А. Сарі та А. Дідур. Варто нагадати, що польське вокальне мистецтво було тісно пов'язаним із розвитком української вокальної школи, особливо через такий культурний центр, як Львів. У 1880 році Олександр Мишуга дебютував на оперній сцені Львова у фрагментах опери С. Монюшка «Страшний двір», а в 1884 році співав на варшавській сцені провідні тенорові партії. Серед них – партії Йонтека та Стефана в операх С. Монюшка «Галька» і «Страшний двір». У цих же творах протягом 1898–1902 років виступала в провідних жіночих партіях видатна українка співачка зі світовим ім'ям Соломія Крушельницька (1872–1952)<sup>16</sup>.

Однією з яскравих представниць польської вокальної школи другої половини XX століття стала Марія Фолтин. Розпочала навчання під керівництвом відомих постатей у вокальному мистецтві Польщі – Адама Дідура<sup>17</sup> та Али Сарі. Після навчання в Польщі Марія Фолтин бере участь у Міжнародному конкурсі музики і танцю<sup>18</sup> ім. Дж. Віотті<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> Собакина О.В. Портреты польских музыкантов : Очерки по истории польской музыкальной культуры. Санкт-Петербург : Алетейя, 2010. 152 с. С. 84–86.

<sup>16</sup> Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва : підручник. Київ : НМАУ, 1997. 320 с. С. 259–262.

<sup>17</sup> Адам Дідур, своєю чергою, навчався в класі професора В. Висоцького – учня Ф. Ламперті (голос – бас-кантанте). В. Висоцький розпочав оперну кар'єру в італійській трупі, в Одесі. Пізніше співав на італійських оперних сценах, зокрема в міланському театрі Ла Скала, у Римі, Флоренції, Венеції, Трієсті, Вероні, Падуї. Залишивши оперну сцену, В. Висоцький відкрив власну школу співу, а згодом зайняв посаду професора Львівської консерваторії. Найвідоміші учні, вихідці з класу Висоцького, – це С. Крушельницька, Ю. Манн, А. Дідур, О. Мишуга. Після закінчення навчання у класі львівського професора А. Дідур був солістом міланського театру Ла Скала, у період 1898–1904 років працював солістом Варшавської опери, а з 1914 по 1932 роки – солістом Метрополітен-опера. Після закінчення сольної кар'єри повернувся до Польщі, викладав і жив у Варшаві. З 1939 року займав посаду директора Львівської опери. Після закінчення війни сформував оперний театр у Битомі та викладав вокал у консерваторії Катовіци, де розпочала навчання М. Фолтин. У 1946 році, після його смерті, Марія Фолтин переїжджає до Сопоту, аби продовжувати навчання під керівництвом Людвіга й Ванди Хендрік. Konkurs Wokalistyki Operowej im. Adama Didura. URL: <https://www.adamdidur.com/adam-didur> (дата звернення: 25.12.2020).

<sup>18</sup> Конкурс організований у 1949 році в місті народження Джованні Віотті на загальній хвилі поновлення культурних зв'язків між країнами в післявоєнні роки.

у місті Верчеллі (Італія, 1956 рік), де стає лауреатом першої премії. У 1957 році М. Фолтин прослуховує лекції італійської співачки та педагога Джулії Тесс-Армані (при міланському театрі Ла Скала)<sup>20</sup>.

У 1949 році виконанням партії Гальки в однойменній опері С. Монюшка на сцені оперного театру Гданська М. Фолтин розпочала свою сценічно-виконавську кар'єру<sup>21</sup>. Така дата співпадає з початком відновлення музичного життя всієї Польщі після закінчення Другої світової війни та звільнення території від окупації. Будівля Театру Велькі була відновлена лише в 1965 році, тому перші вистави відбувалися в уцілелих театрах, зокрема в Гданську. Як солістка, Марія Фолтин виступала на провідних сценах Польщі, зокрема Великого театру, Опери Народової, варшавської Камерної опери, Краківської опери й на сценах місцевого гатунку<sup>22</sup>. Паралельно працювала на різних оперних сценах світу та Європи, зокрема в Бухаресті, у Гавані, а в сезони 1965–1967 років виступала солісткою театрів Любека й водночас гамбурзької опери в Німеччині. Завдяки широкій географії та насиченому графіку виступів співачка підготувала значний репертуар оперних партій усесвітньо відомих і менш знаних композиторів<sup>23</sup>.

---

У газеті «Osterreichische Musikzeitschrift» подано список міжнародних конкурсів, проведених у 1961 році, серед них і Міжнародний конкурс імені Дж. Віотті (спів, фортепіано, композиція, танець), який проходив дванадцятий раз поспіль.

<sup>19</sup> Джованні Батіста Віотті (1755–1824) – італійський скрипаль і композитор, музичний діяч, директор паризького «Гранд Опера» (1819–1822). Значна кількість його творів написана для струнних інструментів, скрипки соло та симфонічного оркестру.

<sup>20</sup> Międzynarodowy Konkurs Wokalny im. Stanisława Moniuszki. URL: <https://teatrwielki.pl/dzialalnosc/konkurs-moniuszkowski/> (дата звернення: 12.01.2021).

<sup>21</sup> «Moniuszko urządził mi życie». Nie żyje Maria Fołtyn, śpiewaczka i reżyser operowa. URL: <https://tvn24.pl/kultura-i-styl/moniuszko-urzadzil-mi-zycie-nie-zyje-maria-foltyn-spiewaczka-i-rezyser-operowa-ra292262-3515208> (дата звернення: 11.01.2021).

<sup>22</sup> Великий театр у Лодзі, Великий театр ім. С. Монюшко в Познані, опера в Битомі, Панстова опера балтиська, Опера вроцлавська, Опера на замку в Щеціні, Нова опера в Бидгощі, Музичний театр у Любліні. Ще при королі Станіславі Августі Понятовському, окрім вистав у театрі Варшави, відбувалися музично-театральні постановки в замку й у парку Лазенка, які називалися «садовими» концертами. Тому в Польщі існує традиція не тільки великих постійних театрів, а й відкритих, літніх, сезонних театрів: оперний театр – Міський Хол на Зеленій Горі (у Ченстохові) та Оперний театр у Швідніці, які діють і досі. Międzynarodowy Konkurs Wokalny im. Stanisława Moniuszki. URL: <https://teatrwielki.pl/dzialalnosc/konkurs-moniuszkowski/> (дата звернення: 12.01.2021).

<sup>23</sup> Саме в цих театрах Марія Фолтин виступала в головних партіях в операх: Ж. Бізе «Кармен» Мікаела (Ліпськ, Варшавла), О. Бородін «Князь Ігор» Ярославна (Лодзь), П. Чайковський «Пікова Дама» Ліза (Москва, Варшава) та «Евгеній Онегин» Тетяна (Ліпськ, Москва, Варшава), Умберто Джордано «Андреа Шеньє» Мадалена (Варшава), Л. Яначек «Катя Кабанова» Катя (Ліпськ), В. Моцарт «Чарівна флейта» Дама двору (Любек) і «Дон Жуан» Донна Анна (Ліпськ, Варшава), Ж. Оффенбах «Казки Гофмана» Джульєтта (Любек), Дж. Пуччіні «Тоска» Тоска (Бухарест, Гавана, Любек, Лолзь, Варшава), Дж. Верді «Аїда» Аїда (Гданськ, Варшава), «Бал-Маскарад» Амелія (Любек), «Сила долі» Леонора ді Варгає (Битом, Ліпськ, Штутгарт), «Набукко» Абігаль, Фенена (Ліпськ), «Трубадур» Леонора



Марія Фолтин отримала не тільки вокальну, а й професійну режисерську освіту. Первинно навчалася протягом 1949 року в Гданську в музично-драматичній студії Іво Галла<sup>24</sup>, під час перших виступів на оперній сцені. Із цього можна зробити висновок, що молода співачка прагнула вдосконалення не тільки вокальної, а й театральньо-акторської майстерності. До ідеї більш ґрунтовної підготовки в цій галузі Марія Фолтин повернулася вже після багатьох років успішних виступів у різноманітному оперному репертуарі на сценах театрів Польщі і світу, де набула безцінного досвіду із середини постановочного процесу. У 1971 році Марія Фолтин уперше випробовує себе як оперний режисер саме в постановках опери С. Монюшка «Галька». Паралельно з практичною діяльністю М. Фолтин вдосконалює режисерську майстерність у Вищій театральній школі Варшави, яку закінчує в 1973 році. Можна з упевненістю сказати, що творчість видатного польського композитора настільки вразила молоду співачку, що вона все своє життя присвятила активній пропаганді його спадщини, особливо оперної та камерно-вокальної. Її режисерські надбання також пов'язані переважно з постановками творів С. Монюшка на різних сценах світу, у тому числі в Румунії, Туреччині, а також на Кубі, у Мексиці, у Японії. За межами Польщі С. Монюшко залишався відомим переважно як автор «Гальки» (Гавана 1971, Мехіко 1974, Варшава 1975, Битом 1975, Анкара 1977, Новосибірськ 1984, Вроцлав 1985, Краков 1987, Куртиґаба 1990, Варшава 1995, Осака 1995). Світове поширення отримали також постановки інших його опер: «Страшного двору» (Бухарест 1979, Токіо 1979, Гданськ 1980, Кудова Здруй 1989, Краков 1990, Самара 1994, Кельце 1998), «Парії» (Варшава 1980, Гавана 1990, Лодзь 1992), «Графініні» (Варшава 1982). Окрім оперних постановок, М. Фолтин реалізувала окремі музичні проекти, такі як театралізація збірки камерно-вокальної лірики С. Монюшка «Домашній пісенник» (Кудова Здруй 1983, Вроцлав 1983, Гдиня – Міський театр 1994, Варшава 1996) і його й кантати «Verbum Nobile» (Вроцлав 1983)<sup>25</sup>.

---

(Турин, Верчеллі, Варшава), Р. Вагнер «Летючий Голандець» Сента (Ліпськ), «Лоенґрін» Ельза (Ліпськ, Лодзь, Варшава), «Танґейзер» Елізабета (Ліпськ), В. Желеньський «Гоплана» Балладина (Варшава). Maria Fołtyn. URL: <https://dzieje.pl/ksiazki/maria-foltyn-zycie-z-moniuszka> (дата звернення: 11.01.2021).

<sup>24</sup>Іво Галл (1890–1959), польський театральний режисер, сценограф, педагог, директор театрів. Був директором театру в Ченстохові (1952–1935), а пізніше відбудованого після воєнного знищення Театру імені Войцеха Богуславського в Калішу (1936–1938). Під час гітлерівської окупації проводив таємні театральні студії. У 1946–1949 роках був директором Театру Гданська.

<sup>25</sup>Такі музичні проекти проходили також у рамках Фестивалю імені С. Монюшка в Кудові Здрую, директором якого М. Фолтин була з 1978 по 1998 роки. Maria Fołtyn. URL: <https://dzieje.pl/ksiazki/maria-foltyn-zycie-z-moniuszka> (дата звернення: 11.01.2021).

Показово, що до виконання партій в операх видатного композитора Марія Фолтин заохочувала відомих співаків як Польщі, так й інших країн. Зокрема, варто згадати виконання партії Гальки кубинською співачкою Йоландою Хернандез і мексиканкою Росаріо Андраде на сцені Вроцлавського оперного театру. Так, у польському журналі «Рух музичний» (1981, № 7) уміщена рецензія присвячена виступу останньої в Театрі Велькому. «Молода співачка Росаріо Андраде, відкрита {...} М. Фолтин і К. Корда під час приготування до мексиканської прем'єри «Гальки», {...} має ліричне сопрано особливої краси {...} Її Галька була відмінна від героїні, до якої нас призвичаїли польські співачки {...}»<sup>26</sup>.

Діяльність М. Фолтин як режисера-постановника на батьківщині пов'язана не лише з національним, а й світовим оперним репертуаром, що вражає різноманітним вибором творів. Згідно з відомостями, які вдалося отримати, це солідний список, до якого входять твори польських композиторів, а саме: Ромулат Твардовський «Лорд Джим» (Лодзь 1976, Гданськ 1977); Фелікс Нововойський «Легенда Балтики» (Гданськ 1974); Ромулат Твардовський «Марія Стюарт» (Лодзь 19581); Станіслав Монюшко «Парія» (Варшава 1980, Гавана 1990, Лодзь 1992); Людомир Ружицький «Казанова» (Варшава 1979); Кароль Курпінський «Ядвіга, польська королева» (Варшава 1985); Ігнацій Ян Падеревський «Манру» (Вроцлав 1990).

До поставлених опер входять і найбільш популярні твори так званого «залізного» репертуару, такі як: Петро Чайковський «Пікова Дама» (Битом 1977) П'єтро Масканьї «Сільська честь» (Варшава 1977); Руджієро Леонкавалло «Паяци» (Варшава 1977); Джузеппе Верді «Трубадур» (Битом 1981); Вінченцо Белліні «Сомнамбула» (Битом 1982); Джакомо Пуччіні «Тоска» (Битом 1985); Жорж Бізе «Кармен» (Битом 1988); Гаetano Доніцетті «Лючія ді Ламермур» (Краков 1988). А також опери, менш відомі загалу глядачів, а саме: Карло Менотті «Медіум» (Битом 1973); Гонзало Ройг «Чечилія Валдес» (Сопот 1973, Гдиня 1974, Познань 1977); Чарльз Гоунод «Фауст» (Гданськ 1976); Мануель де Фалья «Ляльки пана Петра» (Варшава 1976); Антоніо Сальєрі «Музика тримає першість, слово вторить» (Варшава 1976); Ясквес Галеви «Єврейка» (Лолзь 1983); Йозеф Штейн, Джері Бок «Скрипка на даху» (Лолзь 1983); Ернест Бриля «Біля каміна» (Варшава 1987)<sup>27</sup>.

На жаль, у 2012 році Марія Фолтин померла у Варшаві.

---

<sup>26</sup> Ruh muzyczny. 1981. № 7. С. 9 (прямий переклад із польської мови автора роботи).

<sup>27</sup> Maria Foltyn. URL: <https://dzieje.pl/ksiazki/maria-foltyn-zycie-z-moniuszka> (дата звернення: 11.01.2021).

## 2. Характеристика сольного диску співачки

Марія Фолтин була не тільки виключно оперною співачкою та режисером-постановником, а й працювала в галузі камерного виконавства. Свідчення цьому – один із її сольних дисків, який вийшов у зв'язку з двома визначними датами: 50-річчям артистичної діяльності співачки та 75-річчям Польського радіо. Зміст диску складено за хронологічною послідовністю записів сольного, камерно-вокального репертуару співачки, збереженого у фондах радіо. Марія Фолтин активно співпрацювала з Польським радіо в період з 1950 року до 1965 року. Різноманітним був її репертуар. Вона виконувала не лише польську музику, у тому числі пісні Ф. Шопена, С. Монюшка, М. Карловича, а й твори Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Ліста, А. Дворжака, Е. Гріга. Дуже важливо, що завдяки їй змогли прозвучати також твори мало відомих композиторів: В. Желенського, К. Бьома, В. Фрімана, Ф. Новейського, Фернанда Обрадорза, Сандовала<sup>28</sup>.

Виконавська манера Марії Фолтин позначена емоційністю, проникненням у музичний і словесний тексти. Вона відкривається як чуйний інтерпретатор польської музики, що слідкує за найтоншими вказівками композитора, і як носій польської мови відчуває особливість інтонаційної природи творів. Її виконанню властива продумана артикуляція з найтоншим розрахуванням динамічних відтінків вимови та чіткості дикції (що є дуже цінним у виконанні камерного репертуару). Разом із тим звертають на себе увагу певні елементи «звукової» театралізації й вияв індивідуального прочитання кожного твору. Як відомо, в аудіозапису найтяжче передати входження в образ, розуміння настрою співаної музики, адже на сцені є можливість передавати емоції в тому числі мімікою та жестами, що значно полегшує комунікацію між аудиторією та виконавцем. Однак і в аудіозаписі М. Фолтин уміє майстерно передати характер, настрій, емоційне забарвлення музики. Це видно з використання тонких агогічних засобів виразності, прекрасної роботи з голосом щодо гри тембрів, особливих барв, що виділяють смислові відтінки окремих фраз. Потрібно також зазначити, що камерні твори не потребують від виконавця особливо складної вокальної техніки. Їх призначення полягає у створенні атмосфери довірливої бесіди, самозаглиблення, у змалюванні колоритної картинки-замальовки. Тому важливе завдання співачки полягало в побудові продуманого динамічного розвитку, який би підкреслював особливість стану героя чи героїні пісні, виявляв підтекст задуму композитора. Значну складність інтерпретації для виконавців, акомпаніатора, особливо вокаліста становить куплетна форма

---

<sup>28</sup> Międzynarodowy Konkurs Wokalny im. Stanisława Moniuszki. URL: <https://teatrwielki.pl/dzialalnosc/konkurs-moniuszkowski/> (дата звернення: 12.01.2021).

пісень, у якій змінюється текст. У кожному з наступних стовпчиків віршованого тексту, як правило, розкривається нова риса головного героя, зміна його настрою або місця події. Музичний текст у більшості випадків залишається незмінним, тому все навантаження падає на тонкі виконавські штрихи (темпові уповільнення чи прискорення, наголошення окремих слів, чи рядків за допомогою тенуто й фермат, техніки філіровки голосу, гри барвами голосу). Особливою а цьому стосунку є пісня «На снігу», написана на вірші М. Конопницької. У романсі чітко простежуються символістські впливи, які розкривають дуалізм психологічного стану героїні – болісне передчуття краху, неможливість подолання ворожої дійсності та хворобливо фантастичний, гіперболізовано-ідеальний, хиткий і тендітний світ в уяві героїні. Перші два куплети пісні співачка виконує блискучим тембром за допомогою головного резонатора та високої позиції. Так досягається легкість та особливе сріблясте забарвлення звучання, яке відповідає характеристиці хиткого й тендітного світу героїні. В останньому ж куплеті співачка використовує можливості грудного резонатора, тому голос стає більш глибоким, об'ємним, тьмяним. Так досягається ефект контрасту настроїв від ілюзорного піднесено-фантастичного до трагічної кульмінації – звучання мазурки в *es-moll*.

Менш переконливим, на нашу думку, є виконання романсів німецьких композиторів, зокрема Ф. Шуберта, Р. Шумана, а також відомих романсів Ф. Ліста. Позитивним є виконання творів мовою оригіналу, однак це й стало основною складністю інтерпретації. Також уважаємо, що у зв'язку з мовним фактором важливо приділяти особливу увагу чистоті інтонації. У виконанні співачки відчувається так званий «слов'янський тип виконавця», тому твори німецьких композиторів звучать із дещо надмірною чутливістю й відтінком сентиментальності.

На диску також представлені пісні Станіслава Монюшка з «Домового пісенника». Ці пісні записані на радіо протягом 1958–1959 років. Із них дві досить відомі, зазначені в переліку творів композитора в монографії В. Рудзинського. Це пісня на слова Й. Гете в перекладі А. Міцкевича «Чи знаєш той край?» («Znasz-li ten kraj?») – одна з трьох відомих пісень Міньйони з роману Й. Гете «Роки навчання Вільгельма Мейстера» (входить до четвертої збірки пісень), і пісня під назвою «Краков'як» («Niech sie panie...» на вірші Ю. Корсака, третя збірка). Інші пісні: «Зозуля» («Kukulka» на вірші Я. Чечота), «Саджаю руту і барвінок» («Sadzę rutę i barwinek»<sup>29</sup> на вірші О. Грози), «Чи повернешся?» («Czy powróci?» на вірші Й. Крашевського). Виконання цих пісень позначено особливою теплою, ніжністю, величністю.

---

<sup>29</sup> На диску зазначена як пісенька № 2 із циклу «Дві пісеньки».

Особливо виразним, на наш погляд, є виконання «Краков'яка», витриманого в легкому, танцювальному ритмі народного танцю, де співачка змальовує гарну панну-кокетку.

### **3. Аналіз романсів М. Карловича у виконанні Марії Фолтин**

Програма міжнародного вокального конкурсу ім. С. Монюшко включає широкий спектр творів польських композиторів, серед яких і камерно-вокальні твори Мечислава Карловича. Цього року виповнюється 145 років від дня народження композитора та 111 – від дня загибелі. Але, попри таку часову відстань, музика М. Карловича залишається виконуваною як у Польщі, так і за її межами.

Мечислав Карлович був спадкоємцем великого й давнього польського роду. На формування молодого музиканта й композитора значно вплинув його батько – Ян Карлович, який отримав філологічну освіту в Московському університеті, окрім цього, він закінчив Брюссельську консерваторію, де проходив навчання як віолончеліст, органіст, опанувавши також комплексом теоретичних дисциплін. Саме тому, повернувшись на батьківщину, Я. Карлович займався активною музично-просвітницькою діяльністю, виступав як віолончеліст і диригент. Неодноразово виступав Ян Карлович разом із С. Монюшко та С. Барцевичем у залі Московської консерваторії. А після смерті С. Монюшка Ян Карлович підготував до друку та опублікував рукописи його пісень і романсів. Мати композитора, Ірена, мала виразне контральто і грала на фортепіано, тому Мечислав Карлович ріс в атмосфері музикування та поваги до науки й мистецтва<sup>30</sup>.

Професійну музичну освіту Мечислав Карлович отримав як скрипаль у друга сім'ї, відомого скрипаля Станіслава Барцевича, а композиторську освіту – спочатку в учня С. Монюшка Зігмунта Носковського, а пізніше у варшавського педагога, учня Г. Берліоза – Густава Рогуського. Завершив свою музичну освіту М. Карлович у Берлінській вищій музичній школі, однак заняття проходили приватно з видатним композитором і скрипалям Генріхом Урбаном (учнем Ф. Лауба<sup>31</sup>). Паралельно вивчав філософію та історію музики в Берлінському університеті. У роки навчання в університеті композитор розпочав критично-публіцистичну діяльність. Він є автором статей про П. Чайковського й С. Танєєва, музику Ф. Шопена, С. Монюшка, а також статті, присвяченій польській скрипковій школі. Великим

---

<sup>30</sup> Бэлза И. Мечислав Карлович. Москва-Ленинград, 1951. 183 с. С. 7–10.

<sup>31</sup> Чеського композитора скрипаля й педагога Фердинанда Лауба, що в період з 1856–1862 роки викладав у Берлінській музичній академії, а в 1866–1874 роки був професором Московської консерваторії. Виступав в ансамблі з Н. Рубінштейном і викладав в С. Барцевича й С. Танєєва (клас камерного ансамблю).

вкладом у вивчення польської музичної культури стала підготовлена М. Карловичем збірка неопублікованих матеріалів до біографії Ф. Шопена<sup>32</sup>.

Повернувшись до Варшави, він зміг організувати любительський симфонічний оркестр при Варшавській музичній спілці, де проявив себе також як диригент. У такій якості виступав у Відні та Берліні з авторськими концертами. Задля вдосконалення диригентської майстерності навчався в Лейпцігу в А. Нікіша<sup>33</sup>.

На жаль, життя і творчість композитора обірвалися в молодому віці. Він був завзятим альпіністом, його улюбленим місцем відпочинку були гори Татри, і саме там композитор загинув під час зсуву снігової лавини.

Більша частина доробку Мечислава Карловича складається з творів для симфонічного оркестру, переважно з програмними назвами. Це єдина симфонія «Відродження», сім симфонічних поем. Крім того, він є автором низки камерно-інструментальних творів, п'єси для скрипки та фортепіано, сонати й сонатини для фортепіано та декількох інших творів. У доробку також представлена музика до драматичної вистави Ю. Повінського «Біла голубка» (симфонічна прелюдія й інтермеццо). Тому й не дивно, що дослідники творчості М. Карловича зараховують його найперше до значної когорти композиторів-симфоністів. Саме ця частина доробку детально висвітлена в музикознавчій літературі. Однак значне місце в спадщині композитора, особливо в ранній період творчості, займає камерно-вокальна лірика. Це першої черги двадцять чотири пісні й романси, з яких збереглося лише двадцять два, видані в 1966 році (Москва, Сов. музика)<sup>34</sup>.

До сольної вокальної лірики М. Карлович звернувся досить рано. Основні камерно-вокальні твори, пісні та романси на вірші польських поетів написані в період навчання у Варшаві й у Берліні протягом 1881–1898 років. Серед поетів, до яких він звертався, – Чеслав Яновський, Л. Мейє, К. Глінський, К. Тетмаєр<sup>35</sup>, Я. Васневський, Ю. Словацький, М. Конопницька, З. Красинський, Я. Іванський, А. Асника. Одна з пісень написана на народний текст («Під явором»), одна – на вірш Г. Гейне в перекладі М. Конопницької («Спи в нічному

---

<sup>32</sup> Бэлза И. Мечислав Карлович. Москва-Ленинград, 1951. 183 с. С. 9–12.

<sup>33</sup> Під орудою А. Нікіша, перебуваючи в Берліні, М. Карлович кілька разів слухав Шосту симфонію П.І. Чайковського, яка справила на молодого композитора яскраве враження. Бэлза И. Мечислав Карлович. Москва-Ленинград, 1951. 183 с. С. 80–91.

<sup>34</sup> Бэлза И. Мечислав Карлович. Москва-Ленинград, 1951. 183 с. С. 91–100.

<sup>35</sup> Найбільша кількість романсів (дев'ять із двадцяти двох) написана композитором на вірші поета К. Тетмаєра, представника літературного руху «Молода Польща».

сяйві...»). У камерно-вокальному жанрі М. Карлович, без сумніву, став послідовником Ф. Шуберта, Ф. Шопена та С. Монюшка<sup>36</sup>. Це виявилось в поєднанні тендітної камерності, зверненні до поезії «підтексту», внутрішнього образного розвитку з використанням окремих рис фольклору (наприклад, танцювального ритму мазурки в пісні на текст М. Конопницької «На снігу»).

Пісня Мечислава Карловича Оп. 1 № 1 «*Zasmuconej*» (Засмученій) написана 2 травня 1895 року (за вказівкою самого автора в кінці романсу). Текст Казимежа Глінського (1850–1920), польського поета й письменника, який свого часу був відомим і популярним. Його твори насичені романтичними образами, зокрема «Спогади про Татри», «Чародійка».

Вірш К. Глінського складається з двох стовпчиків по шість строф. Характер та емоційне наповнення досить різні. У першому – це фактично риторичні запитання, що залишаються без відповіді. Вони звернені до молодої дівчини, яка є близькою герою вірша й, мабуть, за віком досить юною. Такий висновок можна зробити через використання таких слів, як «голівка, очата, дівча». Одразу виправдовується назва вірша «Засмучена», коли герой говорить про сльози в очах і запитує, що трапилось. У наступних рядках він вдається до пошуку причини смутку дівчини. На його думку, це можуть бути хвили мрій, або давніх спогадів, або, можливо, засмутили дівчину троянди, які зів'яли. У наступному куплеті настрої дещо змінюється. Герой підбадьорює дівчину й намагається подати їй надію. Він нагадує, що повернеться весна, розцвітуть троянди, повернуться метелики, береза одягне свої довгі сережки, упаде на землю теплий дощ, у гаях буде чути спів соловейка, барда й поета. Тоді сум перетвориться на радість.

На перший погляд вірш відкриває лише звернення героя до невідомої нам молодої особи. Але якщо прислухатись уважніше, то можна помітити взаємодіючі сфери. Це герой і його ставлення до дівчини, природа, яка їх оточує, й образ самої дівчини. Отже, незважаючи на монологічність вербального тексту, разом із музичним наповненням він переростає в завуальований діалог. У зв'язку зі збільшенням кількості планів завдання композитора ускладнюється. Він повинен поєднати сферу героя і сферу природи (що представлені в обох куплетах) спільними музичними засобами. Йому вдається це зробити завдяки образу дівчини, який яскраво виступає вже у вступі фортепіанної партії. Це виявляється через позначку *Allegretto grazioso*, що виявляє образ дівчини-кокетки, жартівниці, у якої сум

---

<sup>36</sup> Бэлза И. Мечислав Карлович. Москва-Ленинград, 1951. 183 с. С. 120–135.

швидкоплинний, після якого на вустах з'являється прекрасна посмішка (останній такт вступу – акорд Д, узятий арпеджіо).

У вступі намічені основні характерні риси виточеної вокальної мініатюри. За формою вона являє собою період із двох речень неповторної будови, що звучить на домінантовій гармонії. У першому реченні – чотири такти домінантового органного пункту, а в другому – відхилення в *Мі мажор* (домінанту до ля), яке завершується затриманням Д до *ре*, як П<sub>43</sub> на басу ля із подвоєнням квінти акорду й нетиповим розв'язанням у Д – без квінти. Отже, тоніка з'являється лише в дев'ятому такті. Відтермінування стійкості створює ефект розімкненості й готує слухача до вступу вокальної партії. Отже, завдяки домінантовій сфері композитор у вступі підкреслює збентеженість, легку схвильованість, пристрасність мови героя, а завдяки темпу й ритмічній будові – танцювальність, граціозність і кокетливість, що натяками експонують риси портрету дівчини.

У зв'язку з чітким фактурним розшаруванням маємо чотири пласти голосів. Мелодична лінія представлена в середніх голосах низхідним тетра хордом від четвертого ступеня з оспівуванням першого. Вона вступає на слабку долю такту (в розмірі 2/4), що створює м'який ефект зітхання. У третьому такті з'являється *сі бемоль* гармонічної субдомінанти в *ре мажорі* – витончений натяк на світлий смуток, який змінюється розв'язанням із затриманням у середньому голосі. У другому реченні, уже у верхньому голосі, імітується, ніби в збільшенні, низхідний рух по верхньому тетра хорду. Регістр стає більш високим порівняно з початковим низхідним рухом, у гармонії з'являється увідний септакорд до ля мажору. Так підкреслюється кульмінація мелодичного розвитку, з'являється певна щемливість, напруженість, що одразу ж зникає завдяки арпеджованому домінантовому акорду. Це створює ефект просвітлення, ніби після смутку на обличчі дівчини з'являється чарівна посмішка.

Отже, у вступі виявлено не тільки характер пісні, а й ставлення самого композитора до тексту. Він не змальовує смуток дівчини, на який нас налаштовує назва романсу, а одразу подає танцювально-граціозний образ, можливо, натякаючи на плинність тимчасового смутку молоді та привабливої особи.

Перший період куплету складається з двох речень повторної будови, друге з яких завершується модуляцією в *сі мінор*. Вокальна партія дублюється у верхньому голосі акордового акомпанементу. Мелодія наспівна, з рисами танцювальності, утворює в кожному реченні фрази, що побудовані як дві динамічні хвилі в обсязі сексти. Перша, висхідна, більше схиляється до запитальності, друга, низхідна, ніби відповідь. Ці дві хвилі не створюють емоційного збентеження



завдяки тонічному юрганному пункту, що утримується в шести тактах першого періоду.

Мелодія середнього розділу (період із двох речень неповторної будови) стрибкоподібна, менш наспівна, але більш рухлива й активна. Вона піднімається до «фа<sup>2</sup>», тобто розширює діапазон. У першому реченні вона звучить на фоні гітарної фактури «бас-акорд». У другому – утворює кульмінаційну зону, що підкреслюється охопленням широкого діапазону в акомпанементі, акордовою фактурою, а в гармонії септакордами ДД, Д – до *ля мажору*. Так композитор створює гармонічну й мелодійну арку зі вступом (повторюється мелодичний хід стрибком, зупинка на акорді Д, взятого арпеджовано в т. 8 і в т. 24). Це найбільш насичена й напружена зона в романсі, що виявляє зміст вірша, у якому йдеться про кохання і мрії. А оскільки ці слова промовляє герой, то можна припустити, що він також відчуває почуття приязні до молодої особи, у такий спосіб хоче відчувати взаємність.

Реприза точно повторює перші чотири такти першого періоду вступу, тим самим уносить заспокоєння після кульмінації. Різний за настроєм текст утілений композитором у двох куплетах із фортепіанним вступом і закінченням. Куплет, своєю чергою, має просту тричастинну будову. Вступ і закінчення побудовані на однорідному матеріалі, що надає формі завершеності, а також створює своєрідну арку (типова для романсів і пісень акордова фактура, а також тональність твору *ре мажор* – пасторальна). Закінчення складається з двох речень неповторної будови. Перші два такти повторюють перші такти вступу, далі все-таки з'являється тоніка, однак у вигляді септакорду. У другому реченні знову звучить ніби відгомін подій, цьому сприяє інтенсивна зміна гармоній:  $S_1$ , а також акордів ДД на Д басу, у яких звучать збільшений тризвук і септакорд без терції, що розв'язується в  $K_{64}$ , Д і тоніку. Весь час фактура пронизана низхідним поступовим рухом, що нагадує низхідний тетерахорд із вступу.

Романс «*Na sniegu*» (На снігу) Op. 1, № 3, написаний 23 лютого 1896 року на вірші Марії Конопницької (1842–1910), польської поетеси, яка підписувала свої вірші псевдонімом «Ян Сава». За визначенням літературної енциклопедії, М. Конопницька вважається представницею реалістичної течії в літературі, яка описує життя сільської й міської бідноти. Проте поетичний твір, який використав композитор, відрізняється своїм яскравим символістським змістом.

Вірш складається з трьох куплетів. У перших двох авторка змальовує дивовижні припущення, які створені за допомогою граматичної форми умовного способу, «Якби срібне перо мала», що проєктуються в її уяві (польським аналогом використання такої

граматичної форми в пісні є «Бажання» Ф. Шопена). У цих припущеннях змальовано фантастичний світ, у якому героїня пише свої поезії срібним пером, яке змочує в іній, на галявині, де розсипане коштовне каміння, що відбиває бліде сонячне сяйво. У наступному куплеті її припущення продовжуються, вона пише на кристалі, на воді, що застигла ясним льодом, і ніби ховає думки у своїй глибині. Уявність і нереальність цих химерних думок підкреслюють останні слова кожного з куплетів «на нашій воді!», що повторюються двічі. Вони також указують на те, що героїня не просто змальовує свої фантазії, а вона ніби поетично прикрашає дійсність, яка її оточує, намагаючись побороти буденність. Проте в цих рядках закладений і глибокий філософський підтекст, що виражений через окремі символи. Наприклад, дорогоцінне каміння, а також коштовності символізують моральні та інтелектуальні цінності. Зокрема, кришталь – дух інтелект. Стан прозорості кристалю визначається як одне з найбільш гармонічних поєднань фізичних протилежностей: існування речовини в твердому фізичному стані та її нереальність через надпрозорість. У філософії кришталь характеризується як об'єкт споглядання, прямо протилежний стражданню. Срібло як дорогоцінний метал є символом жіночого начала, чистоти й мудрості. Тобто через образи-символи композитор розкриває внутрішній світ героїні, її психологічний стан. Завдяки прикрашанню дійсності у своїй уяві вона намагається досягти гармонії своїх почуттів, заспокоїти збентеженість духу, зберегти моральні цінності, протистояти стражданню (у такій вишуканості стилю можна відзначити певні риси маньєризму).

Повністю зрозуміти стан героїні можна в останньому, третьому, куплеті романсу, у якому відкривається трагічна реальність. У ній немає нічого живого, світлого, високого, а є лише биття смертного дзвону і сльози.

Композитор чітко слідує за формою вірша. Перші два куплети написані у світлому *сі бемоль мажорі*. Вступ (перші чотири такти) одразу вводить у сферу активного танцю. Цьому сприяють темп *Тетро тазурка*, метрична чіткість першої долі, що підкреслена басом (низький регістр, октавне подвоєння), тріольна фігура, яка має фанфарно-тиратний характер, а також тема, що рухається від вершини-джерела трьома секвентно подібними хвилями на стакато. Завдяки танцювальній жанровій основі створюється ефект кружляння, можливо, замкненого кола. До появи мазуркового ритму вступ романсу нагадує початок блискучих вальсів Й. Штрауса. Відсутність гармонічного заповнення мелодії (октавне дублювання) надає холодного блиску низхідній темі і створює відчуття внутрішньої спустошеності, болісного світосприйняття, завульованого зовнішнім сяйвом.

Мелодія вокальної партії, як і в попередньому романсі, будується двотактними фразами, у яких використані широкі стрибки та їх поступове заповнення, що й дає підстави охарактеризувати її як мелодію інструментального типу. Це пов'язано з текстом, у якому використані «холодні кольори та символи», тобто срібло, блиск коштовного кришталю, іній, лід, бліде сонечко.

Гармонія в романсі є особливим виразником як зовнішнього уявного світу, так і внутрішнього стану героїні. Яскравим прикладом може бути відхилення із *сі бімоль мажора в ре мажор*, що відбувається досить швидко (у двох тактах 7–8), використовується на початку твору, а також перехід відбувається хоч і через споріднену тональність *соль мінор*, але остання представлена лише у вигляді одного акорду (шостого ступеня в *сі бемоль мажорі*). Тонке коливання між мажором і мінором (7 т., 15 т., 24 т.) відбиває внутрішні коливання в душі героїні.

За формою куплет організований так. Чотири поетичних рядки утворюють період єдиної будови, цезуру між реченнями можна поставити досить умовно завдяки злитності тексту, а також уникненню повного чіткого розв'язання в тоніку. Останні чотири такти куплету відіграють важливу роль у розумінні ідеї романсу. У них мелодія переривається, в акомпанементі повертається тема вступу, а у вокальній партії звучать дві фрази, що повторюються, немовби змалювання спогаду: «На нашому полі! На нашому полі!». Отже, музичний матеріал першого і другого куплетів створює арку зі вступом, що завершується домінантою *сі бемоль мажору*, яка розмикає структуру й дає поштовх до наступного руху.

Третій куплет контрастний до двох попередніх. Точно відтворюючи зміст вірша, композитор надає театральності подальшому розвитку. Уповільнюється темп *meno mosso*, стає більш вагомим загальне звучання. Замість очікуваного мажору, різко з'являється однойменний *сі бемоль мінор*. У ньому сконцентрована змістова кульмінація твору. Поява трагічного *мі бемоль мінору* підкреслена типовим ритмом траурного маршу, з низхідною секундовою інтонацією у верхньому голосі акомпанементу, що дублюється й у вокальній партії, акордовим складом супроводу, динамікою *ff*, *sf*. Глибокий остинатний бас із легкого танцювального типу (у перших куплетах) перетворюється на органічний, застиглий, кам'яний, а пунктир, що характеризував блиск вишуканого танцю, став «глухим криком», завдяки паузі на першій долі такту і внутрішньо тактовій синкопі.

Матеріалом вступу в тональності *сі бемоль мінор* завершується романс. Це завершення стає своєрідним підсумком, де блискучі кришталеві стакато перетворюються на колючі, холодні й сурові.

Дійсність не відступає від героїні, а, навпаки, вона поглинає її, можливо, не даючи надії на майбутнє.

Романс «Zawo'd» (Розчарування) Op. 1 № 4, написаний у квітні-травні 1896 року на вірші К. Тетмаєра (1865–1940), одного з найяскравіших представників напряму «Молода Польща», який у творчості наслідував різні літературно-поетичні течії, зокрема символізм.

У вірші «Розчарування» можна помітити певну ситуаційну роздвоєність. У своїй розповіді герой вірша використовує дві форми минулого й теперішнього часу. Тому, з одного боку, його слова можна сприймати як не до кінця розкритий спогад про події в особистій, навіть інтимній сфері життя. На це вказують фрази-спогади про дівчину. Усі вони подані через окремі замальовки пейзажів, які описані на межі реального й фантастичного. Окремим природним явищем надано певного філософсько-символістського змісту («... де вітер блакитну млу розпинає», «шуміли смереки... молитвою, тихою, вічною»<sup>37</sup>). У кінцевому підсумку складається враження, що у вірші змальовано ідеальний образ кохання й навколишнього середовища, який є через надмірну ідеалізацію одразу недосяжним. Жодний із куплетів не завершується повним закінченим описом, а обривається словами «... ах, як мені жаль, як жаль!».

Композитор у кожному з трьох куплетів намагається передати водночас і стан героя, і певним чином змалювати окремі риси пейзажу, поряд із цим основна думка недосяжності високого ідеалу пронизує всі три куплети. Форма романсу тричастинна з динамізованою репризою, що повертає до основної ідеї романсу (у вокальній партії повторюється перше речення першого куплету), але на іншому рівні розвитку (зміна акомпанементу).

Розпочинається романс чотиритактним вступом, що вводить у сферу *фа дієз мінору* (основна тональність). Тріольна фігура тоніки (у розмірі 4/4), що представлена одразу  $зб^5_3$  (як відхилення в II ступінь), ніби намагається подолати чіткість акордової функціональності й рівності метричної долі. Вона надає певного поштовху подальшому розвитку як подолання якоїсь протидії завдяки висхідному мелодичному руху (дублюється в октаву). Однак чітка й прозора поліфонізована фактура, з чітким метроритмом підкорює собі початковий порив. Протягом першого куплету вона залишається акордово-хоральною (тріольні фігури присутні в тактах 9 і 11 як дублювання вокальної партії) із суворо витриманими тривалостями,

---

<sup>37</sup> Прямий переклад із польської мови автора роботи.

підкресленими гармонічною пульсацією (зміна гармонії відбувається на сильній і відносно сильній долях такту).

Вокальна партія мелодико-декламаційного типу будується двотактовими фразами, що поділяються на менші мотиви. Загалом у першому куплеті мелодія представлена двома хвилями. Перша висхідна (до п'ятого ступеня), друга – низхідна від *фа дієз*<sup>2</sup> – до другого ступеня. Обидві хвилі збігаються з двома каденціями першого куплету (у формі періоду), друга з яких розмикає загальну будову, модулюючи до тональності паралельного мажору в середньому розділі. Така чіткість структури, підкреслена статичність фактури (тонічний органний пункт 5–7 такти) створюють враження особливої внутрішньої спустошеності, втоми, виснаженості. Гармонія, навпаки, уносить напруження й щемливість завдяки використанню різних септакордів (особливо домінантової групи), певними моментами просвітлення (*ре мажор*, у перерваному звороті 10 такт), а також специфічними розв'язаннями із затриманням в одному з фактурних голосів, які до того ж виділені метрично за допомогою синкоп (такти: 4–5, 7–8, 11–12). На фоні такого акомпанементу через вокальну партію композитор передає знесилену розповідь героя, що ніби поринає у хвилі снів. Прямих характеристик, що вказують на жанр колискової, немає, але слова героя «Виколисав тебе...» стануть своєрідною аркою до двох наступних куплетів, у яких акомпанемент із характерним фактурним коливанням, що нагадує колискові, буде переважати. Тобто в першому куплеті це лише натяк на сон, який у поезії символістів має філософське значення відстороненої споглядальності або навіть смерті, якщо й не тілесної, то духовної.

Середній розділ звучить у тональності *ля мажор*. Зміна фактурного викладу з акордово-хорального на чітке розмежування мелодії та акомпанементу посилена м'яким коливанням. У фактурі розширюється діапазон (за допомогою розкладених акордів і глибокого басу), створюючи певний просторовий ефект. Ми ніби опиняємося на зелених схилах, відчуваємо, як вітер розганяє блакитну млу. З такту 17 *piu mosso* фактура насичується заповненим акордовим звучанням, що стає частиною тріольної фігурації. Композитор досягає ілюзії зміни метру, створюючи легке коливання, що переходить навіть у танцювальне кружляння. Септакорди (відхилення в *мі мажор*) у тісному розташуванні, а також підкреслена декламаційність вокальної партії створюють характер експресивної промови. На словах «...була для мене, дівчино, ти єдиною...», двічі повторених, відбувається сплеск емоцій, кульмінація, підкреслена самим автором позначкою *appassionato*. У гармонії – акордами домінантової сфери, що у 22–24 тактах утворюють ланку акордів, які переходять один в одного еліптично, за допомогою мелодичних зв'язків (Д<sub>6</sub><sup>#5</sup>–Д<sub>7</sub>).

Реприза динамізована за рахунок варіантно зміненої вокальної партії. В останньому куплеті композитор використовує особливий акомпанемент. У фортепіанній партії з'являється подрібнений рух переважно секстами у високому регістрі, що, з одного боку, передає «...шум смerek...», а з іншого – насправді заколисує завдяки характерному погойдуванню. До кінця романсу такий рух зберігається, звучність спадає, тоне, затухає, віддаляється через зміщення фігурації в нижній регістр.

Після аналізу деяких пісень М. Карловича можна зробити висновок, що в камерно-вокальній ліриці він є послідовником традицій, започаткованих Ф. Шубертом і в польській музиці продовжених Ф. Шопеном та С. Монюшко. Це виявляється у витонченості мелодичних ліній, підпорядкованості фортепіанної партії вокальній, яку вона відтіняє, допомагає створити потрібний колорит (особливо в пейзажних або побутових замальовках). Вокальна партія, як правило, не широкого діапазону, це дає змогу більшу увагу приділити тексту. Поетичний текст у піснях Мечислава Карловича спонукає до пошуків нових трактувань для виявлення завуальованого підтексту. Він обирає поезію із символічним змістом (як у випадку з К. Тетмаєром або М. Конопницькою) або подає твір в об'ємному, ніби тривимірному баченні, де виконавець й особливо слухач сприймають ситуацію ніби зсередини. Незважаючи на особливу камерність пісень, у них використані яскраві образи героїв із неоднозначними почуттями. Самі твори набувають нової якості, фактично зримості як пейзажної, так і подієвої. У більшості з пісень композитор тяжіє до тричастинності, що викликано принципом чіткого слідування за поетичним текстом, однак іноді, бажаючи підкреслити ті чи інші поетичні рядки, він повторює їх із чітким інваріантом динамічних чи фактурних змін. Отже, рання творчість композитора продовжує лінію романтичної течії з додаванням характерних рис для стилевих напрямів кінця XIX, початку XX століття, зокрема символізму.

## **ВИСНОВКИ**

На прикладі діяльності видатної постаті Марії Фолтин зроблена спроба подати огляд вокальної культури Польщі та її розвитку в сучасних умовах. Ішлося про риси та шляхи формування польської вокальної школи, які сьогодні не лише сконцентровані в професійних музичних навчальних закладах, зокрема Краківській і Варшавській консерваторія, а й стимулюються розгалуженою системою міжнародних конкурсів. Серед них особливе місце зайняв найбільш відомий у наш час Міжнародний вокальний конкурс імені Станіслава Монюшка. У зв'язку з тим що фінальні змагання між конкурсантами проходять у залі Театру Народового у Варшаві, переможці конкурсу пізніше мають змогу виступити на сцені цього славетного театру в оперних виставах як

солісти. Такий шлях формування оперних співаків є давньою польською традицією, започаткованою з моменту виникнення головного оперного театру країни. Як відзначалося вище, при ньому були організовані вокальні класи, на ґрунті яких пізніше сформувалися вищі музичні навчальні заклади.

Вражає також і те, що конкурс імені С. Монюшка не просто змагання в майстерності співу. Він має високу ідею, пов'язану з ознайомленням і поширенням серед виконавців із різних країн світу творів польських композиторів, зокрема І. Добжинського, Ф. Шопена, С. Монюшка, М. Карловича. До того ж програма конкурсу дає змогу молодим виконавцям спробувати свої сили як в оперному репертуарі, так і в камерно-вокальній ліриці.

На прикладі режисерської діяльності Марії Фолтин можна прослідкувати відновлення зацікавленості, навіть своєрідний «Ренесанс» музичної спадщини Станіслава Монюшка. Це її велика праця з відновлення повного зібрання «Домового пісенника» та його пропаганда на фестивалі імені С. Монюшка в Кудові Здруй (1978–1998), це постановки М. Фолтин у провідних театрах Польщі та світу як найвідомішої опери композитора «Гальки», так і менш відомих оперних творів автора.

## **АНОТАЦІЯ**

Стаття присвячена видатному діячеві польської вокальної культури, оперній співачці та режисеру, засновниці Міжнародного конкурсу імені Станіслава Монюшка Марії Фолтин. Побіжно в статті розглянуто особливості польської вокальної культури, її історії та сучасного стану. Також проаналізовано пісні польського композитора Мечислава Карловича у виконанні Марії Фолтин. Виявлено, що конкурс імені С. Монюшка – не просто змагання в майстерності співу, а діяльність Марії Фолтин як оперної співачки, режисера оперних вистав і засновниці конкурсу має високу ідею, пов'язану з ознайомленням і поширенням серед виконавців із різних країн світу творів польських композиторів, зокрема І. Добжинського, Ф. Шопена, С. Монюшка, М. Карловича. На прикладі режисерської діяльності Марії Фолтин можна прослідкувати відновлення зацікавленості, навіть своєрідний «Ренесанс» музичної спадщини Станіслава Монюшка. Це її велика праця з відновлення й виконання повного зібрання «Домового пісенника» та його пропаганда, постановки М. Фолтин у провідних театрах Польщі та світу як найвідомішої опери композитора «Галька», так і менш відомих оперних творів автора.

## SUMMARY

What is vocal culture? This concept includes many components. These are the presence of a vocal school, the repertoire, not only pan-European but also national. As well as communication, establishing communication links between performers, creating conditions for the exchange of experience through competition with an expanded range of participants, which can provide an international competition. This form of communication is especially important for young singers, who must gain stage experience, hone their voice skills, find their own special style of performance. The Stanislaw Moniuszko International Competition in Warsaw joined this system of competitions (in 2019 – the 10th competition took place). He is not the only one in the musical culture of Poland, but he is of special importance. The main idea of the competition is to spread the repertoire of Polish composers among the singers. To this end, the competition program includes works from both opera and chamber vocal repertoire of composers from Europe and Poland, which gives more opportunities for young performers to learn different styles. Therefore, it seems relevant to learn more about the work of the competition, to share experiences and disseminate information about this important cultural event. The object of this article is the figure of one of the active organizers of the competition, singer, public figure, director Maria Foltyn (1924–2012). The aim of the work was to shed light on the activities of this extraordinary personality in Polish musical culture. At work are included, in addition to review her biography, analysis her solo disc, which takes a considerable amount of works of chamber-vocal lyricism of Polish composers.

A study of the peculiarities of the development of vocal culture in Poland proves that Maria Foltyn (January 28, 1924, Radom – December 2, 2012, Warsaw) is an extraordinary person in the field of Polish culture, a Polish singer, director, public figure. She has dedicated her entire life to the dissemination, popularization of Polish musical heritage and increasing interest in the achievements of Polish composers, especially their vocal creativity. First of all, she was attracted by the figure of the outstanding composer of the XIX century Stanislaw Moniuszko – the founder of the national school of composers, genres of Polish historical-heroic and comic opera, the author of a number of chamber and vocal works. Thanks to the efforts of Maria Foltyn, the Society of Music Lovers S. Monyushko and the National Opera House during its existence, the competition has gained great notoriety. After all, for nineteen years, singers from many countries of the world took part in it. Due to this, the music of Polish composers and especially S. Moniuszko spread in these countries both among listeners and professional performers. In addition, the competition gives young talented singers the opportunity to prove themselves in the performance of both chamber and opera repertoire. And the winners will have access to the



world's largest opera stages, including the La Scala Theater, the Metropolitan Opera, the Paris Grand Opera, the Bolshoi Theater in Moscow and the Mariinsky Theater in St. Petersburg.

Maria Foltyn was not only an opera singer and director, but also worked in the field of chamber performance. Evidence of this is one of her solo CDs, which was released in connection with two significant dates: the 50th anniversary of the singer's artistic activity and the 75th anniversary of Polish Radio. The content of the disc is compiled in chronological order of recordings of the singer's solo, chamber and vocal repertoire, stored in the radio. Maria Foltyn actively collaborated with Polish Radio from 1950 to 1965. Her repertoire was diverse. She performed not only Polish music, including songs by F. Chopin, S. Moniuszko, M. Karłowicz, but also works by F. Schubert, R. Schumann, F. Liszt, A. Dvorak, and E. Grieg. It is very important that thanks to her the works of little-known composers V. Zhelensky, K. Böhm, V. Freeman, F. Novevsky were also able to sound.

Maria Foltyn's performance style is marked by emotionality, penetration into musical and verbal texts. It opens as a sensitive interpreter of Polish music, following the subtle instructions of the composer, and as a native speaker of the Polish language feels the peculiarity of the intonation nature of the works. Its performance is characterized by well-thought-out articulation with the subtlest calculation of dynamic shades of pronunciation and clarity of diction (which is very valuable in the performance of chamber repertoire). At the same time, certain elements of "sound" theatrical performance and display of individual reading of each work attract attention.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бэлза И. История польской музыкальной культуры. Москва : Гос. муз. издат, 1954. Т. I. 336 с.
2. Бэлза И. История польской музыкальной культуры. Москва : Гос. муз. издат, 1957. Т. II. 308 с.
3. Бэлза И. Мечислав Карлович. Москва-Ленинград, 1951. 183 с.
4. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва : підручник. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
5. Карлович М. Песни для голоса с фортепиано. Москва : Музыка, 1976. 58 с.
6. Мельник І. Всесвітній бас Адам Дідур. URL: <https://zbruc.eu/node/16943> (дата звернення: 22.12.2020).
7. Монюшко С. Избранные песни. Piesni wybrane / Red. M. Foltyn. W. Rudzinsky. Krakow : PWM, 1990. 48 с.
8. Музыкальный энциклопедический словарь. Москва : Сов. энциклопедия, 1991. 672 с.
9. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1999. 446 с.

10. Рудзинский В. Монюшко. Москва : Гос. муз. изд-во, 1969. С. 284.
11. Сердюк О.В. Музична форма «Короля Рогера» К. Шимановського в контексті духовних пошуків епохи : дис. ... канд. мист-ва. Київ, 1995. 182 с.
12. Середенко А.М. Камерно-инструментальное творчество К. Шимановского (к проблеме индивидуального стиля композитора) : дисс. ... канд. искусствоведения. Киев, 2001. 172 с.
13. Собакина О.В. Портреты польских музыкантов : Очерки по истории польской музыкальной культуры. Санкт-Петербург : Алетейя, 2010. 152 с.
14. Эдуардо К. Х. Словарь символов. Москва : REFL-book, 1994. 608 с.
15. Konkurs Wokalistyki Operowej im. Adama Didura URL: <https://www.adamdidur.com/adam-didur> (дата звернення: 25.12.2020)
16. Międzynarodowy Konkurs Wokalny im. Stanisława Moniuszki. URL: <https://teatr Wielki.pl/dzialalnosc/konkurs-moniuszkowski/> (дата звернення: 12.01.2021).
17. Maria Fołtyn. URL: <https://dzieje.pl/ksiazki/maria-foltyn-zycie-z-moniuszka> (дата звернення: 11.01.2021).
18. Maria Fołtyn. URL: <https://culture.pl/pl/tworca/maria-foltyn> (дата звернення: 11.01.2021).
19. Moniuszko urządził mi życie. Nie żyje Maria Fołtyn, śpiewaczka i reżyser operowa. URL: <https://tvn24.pl/kultura-i-styl/moniuszko-urzadzil-mi-zycie-nie-zyje-maria-foltyn-spiewaczka-i-rezyser-operowa-ra292262-3515208> (дата звернення: 11.01.2021).
20. The 10th International Stanisław Moniuszko Vocal Competition. URL: <https://vere.fund/ru/competitions/the-10th-international-stanislaw-moniuszko-vocal-competition/> (дата звернення: 12.12.2020).
21. Ruh muzyczny. 1980. № 15. С. 14; № 16. С. 10–11; № 19. С. 9–11; № 26. С. 2; 1981. № 1. С. 2, 11; № 7. С. 9; 1982. № 4. С. 6–7; № 5, С. 6–7, 10–11; № 6, С. 13–14; № 7. С. 12–13.

**Information about the author:**  
**Omelchenko-Aghaie Koohi G. S.,**

Musicologist,  
Teacher of Historical and Theoretical Disciplines and Piano  
Sheyda Music School  
Khak Shenasi, Shiraz, IR Iran