

Krystyna Pankiewicz

Problematyka pracy nad partyturą chóralną współczesnych kompozytorów lwowskich

Wartości w muzyce 1, 104-112

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Krystyna Pankiewicz

Akademia Muzyczna im. M. Łysenki

Lwów

Problematyka pracy nad partyturą chóralną współczesnych kompozytorów lwowskich

Głębokie wniknięcie w treść utworu muzycznego, zbudowanie logicznej koncepcji jego wykonania zawsze było decydującym czynnikiem w kształceniu dyrygenta. Absolutnie nie lekceważąc innych aspektów artystycznej osobowości — w tym również poziomu erudycji ogólnomuzycznej, techniki dyrygowania, umiejętności efektywnej pracy z zespołem, obcowania z publicznością — główną uwagę zwracamy jednak na zdolność odnalezienia przekonującej interpretacji wykonywanego dzieła jako cechy podstawowej dla dyrygenta.

Współczesne utwory z powodu braku ustalonego wzorca lub wzorców ich interpretacji stawiają przed wykonawcą nowe ciekawe zadania: wybór tempa, dynamiki, frazowania, w końcu zbudowania całościowego zdania muzycznego, czyli podjęcia decyzji dotyczących elementów muzyki.

Podajemy tu krótki opis metody odnalezienia odpowiedzi na te problemy, zaczerpniętej od Kierownika Wydziału Dyrygowania lwowskiej Akademii Muzycznej — profesora Jurija Łuciwa.

Jurij Łuciw sam jest wspaniałym interpretatorem i częstokroć pierwszym wykonawcą wielu muzycznych utworów¹. Piszą o nim: „Wśród wielu jego indywidualnych zdolności [...] jest jedna cecha, która **wyduje się szczególnie ważna dla dyrygenta — umiejętność prawidłowego wyznaczenia i uwypuklenia tego, co jest główne w treści muzyki, określenie najważniejszych dla koncepcji utworu charakterystycznych momentów, zgłębienia i przekazania osobliwości jego stylu**”².

¹ Krótki biogram J. Łuciwa patrz aneks nr 1.

² І. Ю з ю к: *Із секретів його диригентської майстерності//Маестро Ю. Луців*. Львів 2001, s. 28.

Cechy te również charakteryzują działalność profesora J. Łuciwa jako pedagoga. Spróbujmy wyobrazić sobie, że przystępujemy do dyrygowania całkowicie nowym utworem muzycznym, np. *Paschalną utrenią* (2005) autorstwa współczesnego lwowskiego kompozytora Wiktora Kamińskiego. Od czego powinniśmy zacząć? Jaka praca trzeba wykonać w okresie indywidualnego opracowania partytury?

Według rad Jurija Łuciwa, konieczne jest przede wszystkim zapoznanie się z osobliwościami stylu kompozytora oraz okolicznościami napisania utworu. W wypadku *Paschalnej utreni* mamy do czynienia z utworem wpisującym się w muzykę kościelną. Warto więc określić miejsce tego dzieła również w kontekście tradycji sakralnej. Analizując jakąkolwiek dziedzinę sztuki religijnej (cerkiewnej) w krajach, które wchodziły do imperium radzieckiego, łatwo wyodrębnić tzw. nowy, postradziecki okres. Jeżeli chodzi o muzykę duchowną Zachodniej Ukrainy, to w okresie od 1939 roku i aż do końca lat osiemdziesiątych czy początku lat dziewięćdziesiątych tradycja jej komponowania została zupełnie przerwana. Przymusowe milczenie zaowocowało tym, że w latach dziewięćdziesiątych nastąpiła prawdziwa eksplozja, z jednej strony, odrodzenia kościelnej tradycji wykonawczej, z drugiej — tworzenia nowych form muzyki religijnej.

Przymusowe nauczanie w duchu ateistycznym musiało wpłynąć na sposób komponowania utworów liturgicznych oraz paraliturgicznych gatunków³ w najbliższym postradzieckim okresie. Tematyka religijna znajduje odzwierciedlenie w niewłaściwych jak dotąd dla ukraińskiej muzyki kościelnej gatunkach takich jak: kantata *Ukraina. Droga krzyżowa* — symfonia-kantata Wiktora Kamińskiego do słów poety Ihora Kałynecia na chór mieszany i solistów oraz na orkiestrę kameralną (1992), oratorium — *Pasja Pana Boga naszego Jezusa Chrystusa* Aleksandra Kozarenki z udziałem recytatora, solistów, chóru, orkiestry kameralnej (1996), *Ide, nawołuję, wzywam* W. Kamińskiego według tekstów kazań metropolity Andrzeja Szeptyckiego w aranżacji poetyckiej I. Kałynecia (1998).

Do aparatu wykonawczego tradycyjnych ukraińskich duchownych kompozycji w stylu *a cappella* aktywnie dołącza się orkiestra: *Cztery modlitewne pieśni do Najświętszej Maryi Panny* na chór żeński i solistów oraz orkiestrę (1996) oraz *Psalm Dawida* na chór i orkiestrę (1998) A. Kozarenki, *Akafist*⁴ na chór mieszany i orkiestrę kameralną W. Kamińskiego (2002), *Palimpsesty* Jurija Łaniuka do tekstów Wiktora Barki oraz kompozycje kościelne na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1994) oraz wiele innych utworów.

Powstała także programowa muzyka instrumentalna, zainspirowana tematyką religijną — *Irmologion* na instrumenty smyczkowe A. Kozarenki (1988)

³ Ukraińska muzykologia do liturgicznego gatunku odnosi cykle nabożeństw (*Liturgie, Wse-nicznu* i in.), do paraliturgicznego zaś inne utwory o tematyce religijnej, które mogą być w zasadzie wykonywane w świątyni.

⁴ Rodzaj prawosławnego nabożeństwa.

i *Sonata psalmów* na dwa flety i fortepian (1993), *Te Deum* na instrumenty smyczkowe (1996) i *Koncert bożonarodzeniowy* na skrzypce i instrumenty smyczkowe (2001) W. Kamińskiego. Odbyła się reinterpretacja zasad rodzajowych kompozycji, organiczne włączenie ich do światowego nurtu sakralnej twórczości. Procesom tym sprzyja Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Kontrasty”, zainaugurowany w 1995 roku. Co jesień odbywa się on we Lwowie. Na nim szeroko prezentowana jest także muzyka religijna zagranicznych kompozytorów: Arvo Piarta (*Berlińska msza, Kanon pokajanienny, Nunc dimittis* na chór mieszany *a cappella*) oraz Krzysztofa Pendereckiego (*Credo* na chóry dziecięcy i mieszany, solistów i orkiestrę symfoniczną, *De profundis z Siedmiu Bram Jerozolimy* na orkiestrę smyczkową), a także utwory Andreja Nikodemowicza (*a propos* urodzonego we Lwowie), Alfreda Schnitkego oraz wielu innych kompozytorów⁵.

W 1996 roku we Lwowie została założona dyskoplikowa seria Duchowna Muzyka Ukrainy, która popularyzuje zarówno dzieła kompozytorów klasyków (Rafała Bortniańskiego, Michała Werbyckiego, O. Koszyca), jak i współczesnych artystów (Mieczysława Kuzana, Aleksandra Kozarenki, Wiktora Kamińskiego).

Religijna twórczość lwowskich kompozytorów z przełomu wieków naznaczona jest radykalnym odnowieniem wypowiedzi muzycznej. Ciekawe, że najnowocześniejsze sposoby pisania są aprobowane najpierw w muzyce paraliturgicznej, to znaczy w takiej, której teksty nie wchodzi do kanonicznych nabożeństw. Dopiero w latach 1999—2000 powstała *Liturgia Jana Złotoustego* dwóch autorów A. Kozarenki i W. Kamińskiego na chór *a cappella*, *Zaupokijna* Mirosława Skoryka na sopran, tenor i chór mieszany *a cappella*, a z czasem *Ukraińska katolicka liturgia* A. Kozarenki na chór mieszany, solistów i orkiestrę symfoniczną (2004). To dzieło okazało się naprawdę znamienym w historii ukraińskiej muzyki religijnej, ponieważ po raz pierwszy nabożeństwo cerkwi bizantyjskiego obrządku, która mała tradycję wyłącznie śpiewu *a cappella*, przewiduje wykorzystanie orkiestry. Trudno powiedzieć, czy istnieje możliwość wykorzystania muzyki *Liturgii*... Kozarenki do odprawienia liturgii w świątyni „na żywo” (podobnej praktyki jeszcze nie było). Dzieło jest nadzwyczaj subiektywną, uczuciową, ekspresywną wypowiedzią, a zastosowanie potężnych instrumentów blaszanych dętych oraz perkusyjnych i „eksplozje” ludzkiego głosu w krańcowo wysokim rejestrze. Taka muzyka budzi w słuchaczach ogromne emocje.

Po tej krótkiej charakterystyce ukraińskiej muzyki sakralnej, zwanej też muzyką kościelną, przystępujemy do kwestii: jakie miejsce zajmuje w niej *Paschalna utrenia* Wiktora Kamińskiego — utwór wybrany przeze mnie. Na tle wszechogarniających modernizacji język muzyczny tego dzieła wydaje się dość

⁵ *Контрасти. 7-й Міжнародний Фестиваль Сучасної Музики. Львів 2001.*

tradycyjny. W. Kamiński, którego twórczość w latach dziewięćdziesiątych, zwłaszcza kantata *Ukraina. Droga krzyżowa* i oratorium *Ide, nawołuję, wzywam*, propagowała współczesne podejście do muzyki duchownej, w komponowaniu *Paschalnej utreni* obrała zupełnie inną drogę.

Kanwę melodyjną *Paschalnej utreni* Kamińskiego stanowią galicyjskie śpiewy na wielkanocną rezurekcję pochodzące z *Napiwnyka cerkownogo*⁶. **Melodie kościelne poddawane są najrozmaitszym rodzajom opracowania kompozytorskiego, poczynając od prostej harmonizacji, a kończąc na subtelnym wplataniu w ich koronkowe wzory innych bardzo ruchliwych linii wokalnych.** Taki rodzaj faktury jest jednym z podstawowych aspektów „rozpoznawalności” chóralnego stylu W. Kamińskiego. Opierając się na polifonicznych zasadach kompozytorów „nowej szkoły” ukraińskiej duchownej muzyki (M. Leontowicz, Kyrylo Stecenko, O. Koszyc, J. Jacyniewicz, P. Kozycycki), nie mieści się on w wyraźnie określonych ramach klasycznej harmonii. Prawdopodobnie wiąże się to z modalnością, częstokroć też z nieobecnością funkcyjnych ciężarów przyśpiewów kościelnych, na których opiera się kompozytor.

Jeśli spróbujemy dać całościową charakterystykę języka muzycznego utworu, to na ogół wygląda on tradycyjnie i jednocześnie dość „świeżo”. Tak np. tradycyjne uroczyste galicyjskie *Chrystus zmartwychwstał* u Kamińskiego nabywa odnowionej postaci dzięki swoistemu opleceniowi głównej linii melodyjnej wieloma ruchliwymi podgłosami. Podobne rozwiązanie twórcze obserwujemy również w innych częściach, zwłaszcza w pieśni dziewiątego kanonu *Anioł zwiastował*, w ekzapostylariuszu lub (świelnemu) *Ciałem zasnął (Płottiu zasnaw)*. Ostatnia z wymienionych części, przez swoją obrazowość, jest faktycznie jedyną w całej *Paschalnej utreni*, która na jakiś czas pograża się we względnym smutku, lecz w smutku świetlistym, z przecuciem radości zmartwychwstania Pańskiego. Nieśpieszny, piękny przejmujący śpiew kościelny *Płottiu zasnaw* w interpretacji W. Kamińskiego stwarza wrażenie nieograniczności. Kompozytor swobodnie rozczłonkuje go na niewielkie zdania, przekazywane z ust jednej partii do ust drugiej partii, rozpoczynając i kończąc melodią w basach — aspekt, który odpowiada tradycji prawosławnego „pisnopinija” (pieśniośpiewu), a odśpiewywanie połowicznych trwałości głównego przyśpiewu przez podgłosy, utkane z drobniejszych wartości rytmicznych, jak gdyby naocznie odzwierciedla odwieczną zasadę duchownej muzyki wschodniej tradycji — zasadę „dynamiki w statyce”.

Największą objętościowo część *Paschalnej utreni* stanowi tzw. kanon, składający się z dziewięciu pieśni (faktycznie pieśni jest osiem, ponieważ druga używana jest tylko w czasie nabożeństw wielkiego postu). Wydarzenia przed-

⁶ *Napiwnyk cerkowny* wydany przez Ukraińską Kolegię Papieską św. Josafata w Rzymie (1959). W jego podstawie leży *Głasnopisnec* bł. p. ojca prałata Izydora Dolnickiego (Lwów 1894).

stawione w Starym Testamencie, które stanowią kanwę, przeplatają się z obrazami oddzielnych świąt. W przypadku *Paschalnej utreni* — ze zmartwychwstaniem Pańskim.

Konieczność przekazania słuchaczom wielkiej ilości tekstu warunkuje głównie recytatorski charakter muzycznego rozwiązania pieśni W. Kamińskiego — jest to harmonizacja irmosu (rozśpiewania każdej z pieśni) na dwa, trzy lub cztery głosy, krótkiego refrenu „Chrystus zmartwychwstał”, troparców i katawasii⁷ (zakończenie pieśni, które jest powtórzeniem irmosu).

Zgodnie z tradycją kościelną, w której irmos i katawasia są rozśpiewywane, a tropany recytowane, tak skomponowane są również pieśni kanonu W. Kamińskiego. Nierzadko w nich rozśpiewy i reprzyzy są zharmonizowane dla pełnego chóru na cztery głosy z ornamentalem dodatkiem w głosach, które nie prowadzą podstawowej melodii (na przykład pieśń trzecia lub pieśń piąta), troparce zaś, przeważnie w trzygłosowym układzie, są powierzane na zmianę chórowi żeńskiemu i męskiemu (tradycja klirosowego antyfonowego śpiewu). Prawie w każdej pieśni szczególna jest funkcja basów: one albo nagłaśniają burdonową kwintę w niskiej testyturze, na tle której rozwija się główny śpiew, albo tworzą wyraźne indywidualizowane podgłosy.

Nie całkiem tradycyjne opracowanie w *Paschalnej utreni* otrzymują trzy psalmy (148, 149, 150). Określane są one jako „chwalebne” dzięki refrenowi „Wszelkie tchnienie niechaj chwali Pana...”, od którego zaczynają się. Zgodnie z galicyjską tradycją praktyki liturgicznej pierwsze wersy 148 psalmu są śpiewane, a inne — recytowane. W dziele Kamińskiego początkowe wersety też są śpiewane sposobem podgłosowej polifonii, a następne na zmianę głosami męskimi i żeńskimi. Ta recytacja przed każdym nowym wierszem dopełniana jest powściągliwą kwintą na dwa głosy, na tle których inne partie wygłaszają psalm. W psalmie 149 recytację dopełniają ornamentalne melodyzowane rozśpiewywania. Oryginalnie z punktu widzenia tradycji kościelnej jest napisany pierwszy werset 150 psalmu — jest to fugetta, temat której przypomina ruchliwe barokowe fugi. Część *Paschalnej utreni* zatytułowany *Woskresni stychyry*, która jest logiczną kontynuacją chwalebnych psalmów (następne wersety 150 psalmu przemierzają się z *Woskresnymi stychyramy*), mają polifoniczne kanonopodobne zakończenie, na słowach „Panie, chwała Tobie!”. Muzykolog Luba Kijanowska podkreśla szczególną rolę w dramaturgii cyklicznych utworów W. Kamińskiego „polifonicznych epizodów, jako podsumowującego, wnioskującego zjawiska”⁸.

Na ogół kompozytor wykazał wielki takt, opracowując tradycyjne galicyjskie pieśniośpiewy, a wraz z tym nadał im dużo świeżości. Interpretowane przez pryzmat własnego kompozytorskiego stylu W. Kamińskiego przyśpiewy

⁷ Katawasia — z greckiego *κατάβασις*, zejście się (chóry z dwóch kryłósów schodziły się na środek świątyni i śpiewały razem) [4].

⁸ Л. Кияновска: *Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму*. Київ 2001.

te nie tracą swej podstawowej wewnętrznej istoty — jasnej, lecz duchowo cichej radości ze zmartwychwstania Pańskiego. „Dla Kamińskiego religijna istota rzeczy oznacza jednak wybór wielu dogłębnie uwarunkowanych podstaw artystycznego światopoglądu i odpowiednio do tego surowe dobieranie zasad muzyczno-wyrazowego systemu, w tym także świadomą rezygnację z prezentowania swojego »ego«, od subiektywnie-uczuciowego pierwiastka, przewagę kontemplacyjnie-modlitewnego stanu”⁹.

Jeżeli porównać *Paschalną utrenię* W. Kamińskiego z jednym z najnowszych utworów lwowskiego kompozytora A. Kozarenki: *Strychra nowomuczenykam Ukrainkojki Grekokatolyckoji cerkwy* (2006), u podstaw drugiego leży siedemnastowieczna kościelna melodyka. Wygląda na to, że okres najbardziej radykalnego unowocześnienia języka muzycznego, aktywnych poszukiwań, odnowienia wypowiedzi powoli ustępuje. Kompozytorów interesują dawne wzorce „monodium” i to nie tylko ich kształt zewnętrzny, ale i wewnętrzny sens. Założony w nich duch modlitwy pozostawia widoczny ślad także na wykonawczej interpretacji danych dzieł.

Zrozumiałe, że wybór tempa oddzielnych fragmentów, agogiczne odchylenia centralnej części, szczegóły budowy najdrobniejszych ogniw muzycznej formy, a w końcu — koncepcji wykonania całego utworu, powinny odpowiadać całości kształtowi wyżej wymienionych osobliwości i — co najważniejsze — powinny odpowiadać samej definicji „muzyki religijnej”.

Oto dlaczego tak ważne jest chociażby krótkie zbadanie okoliczności napisania tego czy innego dzieła, zaznajomienie się ze stylistyką jego autora. W klasie profesora J. Łuciwa praca nad nową partyturą zawsze zaczyna się od tego etapu. O samym profesorze patriarcha lwowskiej szkoły dyrygenckiej Mikołaj Kołessa powiedział: „Jakie są jego główne cechy jako artysty? **Rzetelnie przestudiowany muzyczny (a w wypadku opery lub oratorium — tekstowy) materiał o wiele wcześniej przed początkiem procesu repetycyjnego, swobodna orientacja w najbardziej skomplikowanej partyturze pozwala mu pewnie, bez niepotrzebnych poszukiwań i błędzenia, prowadzić zespół wykonawców...** Stawiając przed sobą najtrudniejsze pytania co do formy, architektоники i, wskutek tego, koncepcji utworu, uzyskuje odpowiedź: on zawsze ma właśnie takie, a nie inne zdanie, co jest rezultatem niekiedy kilkumiesięcznych studiów utworu muzycznego”¹⁰.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Г. П а н к е в и ч: *Сакральне мистецтво. Монодія в світлі вчення Отців Церкви*. „Слово” [Дрогобич] 2005, nr 4.

Biogram Jurija Łuciwa

Jurij Łuciw urodził się w 1931 roku we Lwowie. W 1953 roku ukończył klasę dyrygentury w Konserwatorium Lwowskim; zdobywał wiedzę u wybitnych dyrygentów i pedagogów — M. Kołessa i A. Sołtysa.

Był kolejno kierownikiem chóru Opery Lwowskiej, a następnie dyrygentem i kierownikiem artystycznym symfonicznych orkiestr Lwowskiej Filharmonii oraz Zaporoskiej Filharmonii, wieloletnim dyrygentem i kierownikiem artystycznym Lwowskiej Opery.

W 1956 roku został laureatem (I-e miejsce) konkursu młodych dyrygentów w Kijowie. Od 1956 roku stale koncertował w wielu krajach Europy, USA, Kanadzie oraz na Kubie.

Uczestniczył w międzynarodowych festiwalach, w tym także wielokrotnie brał udział w znanym w Polsce Festiwalu „Muzyka w Starym Krakowie”.

W swym dorobku twórczym posiada wiele nagrań archiwalnych dla radia i TV oraz zapisów na płytach i CD.

Był jurorem wielu konkursów.

Oprócz działalności koncertowej prowadzi działalność dydaktyczną w lwowskiej Akademii Muzycznej, gdzie pełni funkcję profesora zwyczajnego i kierownika Wydziału Dyrygentury.

Uhonorowany wieloma dyplomami oraz nagrodami państwowymi. W 1960 roku otrzymał tytuł honorowy „Zasłużony Artysta”, a w 1990 roku „Narodowy Artysta Ukrainy”.

W 1971 roku został laureatem najwyższej nagrody Ukrainy w dziedzinie sztuki — Państwowej Nagrody im. T. Szewczenki.

Biogram Wiktora Kamińskiego

Wiktor Kamiński urodził się w 1953 roku w okolicach Tarnopola, w latach 1972—1977 studiował na Wydziale Kompozycji w Konserwatorium Lwowskim (klasa Wołodymyra Fłyasa), w 1983—1985 był w aspiranturze Konserwatorium Moskiewskiego (klasa Tychona Chrennikowa). Od 1978 roku pracuje na Wydziale Kompozycji lwowskiej Akademii Muzycznej. Został wyróżniony Państwową Nagrodą im. M. Łysenki, a w roku 2005 został laureatem Państwowej Nagrody im. T. Szewczenki.

Autor utworów: *Kwartet smyczkowy* (1976), poemat symfoniczny *Pamięci Kamienniarza* (1978), *Koncert na skrzypce i orkiestrę* (1979); *Koncert na obój i orkiestrę* (1980); *Recytatyw i rondo* na alt, fagot i fortepian (1981); *Symfonia nr 1* (1982); *Huculska legenda* na dudkę *solo* (1982); *Symfonia nr 2 Rzeka przyjaźni* na sopran, baryton, chór (1983); *Iwan Pidkowa* — kantata na chór *a cappella* (1986); *Kantata kameralna nr 1* na bas i orkiestrę kameralną do słów D. Pawłyuczka (1987); *Kantata kameralna nr 2* na bas, bandury i orkiestrę kameralną do tekstów T. Szewczenki (1988); *Oj czoho ty poczornito, zeleneje pole* na chór *a cappella* do słów T. Szewczenki (1989); *Ukraina*.

Droga krzyżowa — symfonia-kantata na chór, solistów, orkiestrę kameralną do słów I. Kałynecia (1992); *Sonata psalmów* na dwa flety i fortepian (1993); *Gagiłka* na chór *a cappella* do słów I. Kałynecia (1993); *Koncert fortepianowy z orkiestrą kameralną* (1995); *Kaprys na fortepian* (1996); *Te Deum* na orkiestrę smyczkową (1996); *Koncert na czterech solistów, orkiestrę smyczkową, klawesyn i organy* (1996); *Adagio* na orkiestrę smyczkową (1997); *Ide, nawołuję, wzywam* — oratorium na solistów, chór i orkiestrę kameralną do tekstów A. Szeptyckiego (1998); *Urlicht-Irrlicht?* na flet *solo* (1998); *Liturgia św. Jana Złotoustego* solistów i chór (1999—2000); *Fantazja* na orkiestrę kameralną (2000); *Preludium z Partity E-dur J.S. Bacha* (transkrypcja na orkiestrę kameralną) (2000); *Utwór muzyczny na orkiestrę kameralną* (2001); *Akafist do Najświętszej Bogarodzicy* (2002); *Paschalna utrenia* (2005).

Krystyna Pankiewicz

Some problems of work at score of modern Lviv composers

S u m m a r y

A deep penetrating into the music composition's contents, building up a logical conception of its performance were always decisive in the upbringing.

It gets especially up-to-date these days to find a suitable method of a young conductor — interpreter to solve the issue because of style difficulties of modern music and often the lack of a fixed model of its interpretation.

Basing on the example of "Paskhalna utrenya" (Divine service on Easter morning) — a choir composition written by one of the eminent Lviv composers Wiktor Kamiński — we try to explain some aspects of this score deep understanding by a young conductor and also give the opinions we have got from Prof. Jurij Lutsiv, the chief of Conductor's Department at Lviv Music Academy.

Being a great interpreter himself and often the first performer of many music opuses, Maestro Lutsiv, in his pedagogical work, emphasizes detailed analyses of the score, penetrating in the composer's intention on the one hand and creating one's own performing conception on the other.

Krystyna Pankiewicz

La problématique du travail sur la partition chorale des compositeurs contemporains de Lvov

R é s u m é

Dans la formation d'un chef d'orchestre — interpréteur, une pénétration profonde dans le contenu de l'oeuvre musicale ainsi que la construction d'une conception logique le la performance ont été toujours des éléments décisifs.

Retrouver une méthode adéquate d'apporter une solution de ce problème devient aujourd'hui particulièrement actuel à cause de la complication stylistique et, souvent, du manque d'un modèle d'interprétation.

En prenant comme exemple une oeuvre chorale d'un compositeur éminent de Lvov Wiktor Kamiński *Paschalna utrenia* (2005), l'auteur examine certaines règles de la compréhension profonde de cette partition par un jeune chef d'orchestre. Elle présente aussi les observations et la méthodologie qui s'inspirent des cours du professeur Jurij Luciw, directeur de l'Institut de Conduction d'Orchestre de l'Académie de Musique de Lvov.

Luciw, un excellent interpréteur et souvent le premier exécutant de nombreuses oeuvres musicales, dans son travail avec des étudiants se concentre sur une analyse précise de la partition et sur une pénétration dans le concept du compositeur ainsi que sur la construction de son propre rapport envers l'oeuvre exécutée.