

Костянтин Регамей і Костянтин Казимір Регамей.

Батько і син. Музична зустріч по літах

Специфічною рисою творів Костянтина Регамея, наповнених інтенсивною експресією, є часте використання сольних голосів – сопрано і баритона в супроводі фортепіано чи симфонічного оркестру. Обидва ці голоси композитор зіставив разом у *Симфонії інкантації* для сопрано і баритона з оркестром. Однак, у своїй творчості дав привілей баритоновому голосу, сольну партію якого включив також до останнього твору *Візії пророка Даниїла* (1979). Представлений диск CD демонструє корпус усіх творів Костянтина Регамея для баритона і фортепіано з включенням баритонових пісень його батька Костянтина Казиміра Регамея. Ці твори обох Регамеїв, із текстами в чотирьох мовах, доручено інтерпретації швейцарського баритона Роберта Коллера та краківських піаністок Домініки Пешко і Юстини Данчовської.

Початок компонування *Перських пісень* восени 1940 року в Кракові завершує десятирічний період композиторського мовчання Костянтина Регамея в 30-х роках, після невдач, пов'язаних з передбачуваним успіхом *Концертного етюдa*. На той час він завершив студії індуської філології у Варшаві і Парижі та став викладачем у Варшавському університеті. Саме тоді став також захисником і пропагандистом найновішої музики – додекафонії, що вступала до Польщі – додекафонії Шенберга і Веберна, модерністичної мови музичного Бартока і творів Кароля Шимановського. Водночас здобув позицію авторитетного музичного критика та есеїста, вершиною чого було очолення редакції місячника «Польська музика», перерваного гітлерівським нападом на Польщу в 1939 році.

Регамей вже тоді був добре обізнаний зі староіндуською літературою, яку також перекладав, але до своїх пісень вибрав *рубаяти*, стислі чотиривірші, приписані Омарові Хаяму. На той час ця поезія у Польщі та Європі була надзвичайно популярною, її публікували в найновіших перекладах. У нас нею із зацікавленням займалися поети *Молодої Польщі* Мариля Вольська, Міхал Павліковський та Антоні Ланге, польські переклади яких Регамей вибрав для омузичення в композиції для баритона в супроводі двох фортепіано. «Коли в якійсь антології я познайомився з кількома перекладами Вольської та Павліковського, власне їхня сецесійність і чарівна штучність мови видалися мені більш придатними, ніж переклади Гавронського, що провають до компонування музики»¹, – згадував. А діяльність окупаційних фортепіанних дуетів у Варшаві, таких, як

Лютославський з Пануфніком, була суттєвим прикладом і визначала межі можливостей музичних інтерпретацій.

Лавину інспірації відкрив контакт із партитурою *Воццека* Альбана Берга, яку Регамей вивчав у Кракові, позичену у професора Здзіслава Яхімецького. Костянтин відкриває «*вражаючу музику, знаходить у ній низку видатних задумів експресіоністичного співу*»². Другим джерелом натхнення були зворушливі, глибокі, екзистенційні тексти Хаяма: «*При самій праці над вибором текстів мені вимальовувалися засадничі риси композиції*». Крім того, Регамей зазначає: «*Я хотів із цієї забави витягнути користь вивчення, вивчення в різних стилях. Наперед відмовився від стилістичної єдності циклу. Швидше навпаки*»³. І ця засада, тоді на самому початку відновленої композиторської праці, вже визначає напрям майбутнього розвитку його індивідуальної поетики, яку окреслюємо як полістилістика.

З великою легкістю пише перші дві пісні, з тим, що від другої пісні композитор упроваджує вже друге фортепіано. Два інструменти стали солідною звуковою базою усієї музичної конструкції. При третій пісні Регамей мав уже дуже розгорнену уяву і намір барвистих і звучних візій. Ця пісня надавалася, як він це визначив, «*до чисто імпресіоністичного сприйняття*». Четверта – це «*пияцька пісня... танцювально-гротескова, щось у стилі [...] Стравінського*» і «*певних рис джазової музики*». Композитор почав відчувати потребу «*виходу поза фортепіано*» і захопився «*розоркеструванням акомпанементу*». Над нотами фортепіанної версії став позначати скорочені назви інструментів, які хотів би застосувати в оркестровій версії. П'ята пісня «*спокушувала до дуже простої музики майже в стилі Брамса*». Допіру в піснях шостій, а також в останній – сьомій, композитор застосував «*гостріші експресіоністичні ефекти*».

«*Перські пісні*» вирізняються теж тим, що є закритим циклом, в яких композитор вказує окремі частини виконувати *attacca*, тобто цілий твір без перерв. До його будови застосував оригінальний чин. Поєднав усі частини в «ланцюгову» структуру, яка полягає в тому, що початок кожної пісні є варіантом кінцевої структури попередньої пісні. Таке захоплення – ніби з дужки (клямри) – звукового матеріалу запевнило надзвичайну єдність цілості. Звідси увага композитора до виконавців: «*Пісні складають цикл і не повинні виконуватися відокремлено*».

Виник віртуозний твір, який цікавий для виконавців та інтригує слухачів. В умовах окупації мусив ще рік зачекати до прем'єри у кав'ярні Войтовіча 1943 року. Сольну партію баритона виконав бас-баритон Міхал Булат-Міронович, а біля двох інструментів сиділи композитор і Лідія Славіч, його матір. Відлуння офіційної прем'єри було дуже позитивне. Задоволений

композитор підписав рукопис присвятою для соліста: «... з *гарячою вдячністю за чудову інтерпретацію*».

Під час цієї окупаційної презентації був виконаний польський текст, який є підставою композиції. Наступний, черговий, власне в цій версії – з рукопису, двома фортепіано – на 19-му фестивалі «Міжнародних днів музики краківських композиторів» у 2007 році. Тоді співав Томаш Мазур, а партію фортепіано виконали Анджей Татарський і Мацей Пабіх. Натомість у теперішньому записі з участю Роберта Коллера використано французький текст. Здійснився на підставі першого нотного видання французької версії «*Перських пісень*» із двома фортепіано⁴, базованого на доконаному самим композитором вже по закінченні війни опрацюванні французької версії з оркестром. Перше виконання оркестрової версії з польським текстом відбулося вже в 1947 році в межах концертів Польського музичного видавництва у Кракові; знову співав Міхал Булат-Міронович. Натомість французьку версію в Лозанні виконував відомий швейцарський баритон Етьєн Беттенс на річних концертах композитора, реєстрованих Radio Suisse Romande. Перший плитовий запис здійснив польський соліст Адам Крушевський з оркестром Sinfonia Varsovia під керівництвом Войцеха Міхновського; він виданий Swiss Radio International у Лозанні в 1994 році.

«*Перські пісні*» Регамея часом зіставляють із піснями Равеля. Вони отримали значний репертуарний успіх, до чого міцно спричинилося згадане вище нотне видання. Після прем'єри в Кракові в 2019 році за участі піаністок Юстини Данчовської і Домініки Пешко Роберт Коллер представляв цикл із швейцарським фортепіанним дуєтом на десяти концертах у 2021 році в Швейцарії, Німеччині і Франції.

Опера Костянтина Регамея залишилася нереалізованим твором життя композитора, над яким він працював понад 10 років. Великий успіх на міжнародних фестивалях під кінець 50-х років його *Етюдів* для сопрано з оркестром на індуські тексти, що містять великий драматичний заряд, Регамею подав думку зайнятися оперою. Ідея була складною, бо композитор не був прихильником традиційної опери, швидше навпаки. Однак, отримавши в 1959 році замовлення від фундації Pro Helvetia, вирішив у властивий для нього спосіб прийняти цей виклик, що означає скомпонувати ультрасучасний твір, а водночас правдиву «комічну оперу», що була б видом *пастишу* і критикою традиційної форми опери, і також такої, що трактує теми сучасного світу, кондиції суспільства, духовності, політики. До написання лібрето такої тематики Регамей запросив Ервіна Таубера, поета з Женеви, який в молодості співпрацював із Брехтом. У вказаному в лібрето сучасному світі лише головний герой опери, Клаун, виявляє повне розуміння важких і глибоких тем

часу, в якому живе. Текст у перебігу опери є співаним, речитованим або поданим як *Sprechgesang*.

Для реалізації цього нетипового наміру Пауль Захер, який завжди сприяв Регамею, приділив йому своє сільське помешкання в Schönenberg'у. Там композитор в цілості завершив I акт і намітив акт II. Богуслав Шеффер, великий прихильник Регамея, підкреслював, що Регамей є першим польським творцем після Коффлера, який вже в *Квінтеті* «адаптував» дванадцятитонову техніку, натомість його *«найновіший оперовий твір, композиція, творена впродовж кількох років і довго реалізована, являє собою ніби екстремальну стадію розвитку сучасних композиторських технік включно з додекафонією. [...] Маємо тут справу з дуже розбудованим виконавським апаратом, який складається з наступних пластів звука, світла й руху: три оркестри, хор, світлові плями та фігури (рухи танцівників). Увесь матеріал детермінований різними техніками від стисло серіальної аж до максимально спрощеної»*⁵.

Сам композитор представляв своє бачення Шефферу (у листі з Лозанни, 19 листопада 1960 року) в наступному вигляді: *«опера призначена на театральний ефект, це не є експериментальна музика, тут радше оперую дуже широкою сферою технік від найзвичнішої тональної через «неотональну» додекафонію, аж до неорганізованої атональності, пуантилізму чи «шумовиння», також до поліструктуралізму, розтягненого також на візуальні просторові елементи»,* як, наприклад, в *Марші автоматів*. Кульмінацією цих процесів є аналізований Шеффером і ним захоплений *Електронний гімн*, завершений фрагмент із II акту, який на думку композитора є *«прикладом найбільшої у моїй творчості тотальної і систематично розбудованої конструкції»*.

Регамей, не бачачи можливості представлення в цілості такого ускладненого оперового твору, з готового I акту здійснив доступ до трьох арій Клауна для концертного виконання. Вони викликали великий інтерес завдяки нетиповій музичній мові, потужній експресії і, насамперед, дякуючи аурі провокації, іронії, а також гумору. Прем'єра відбулася на 6-й Діорамі сучасної музики Романської Швейцарії в 1969 році за участі Етьєна Беттенса. Також отримала розголос презентація в Єрусалимі і запис у Хайфі в 1971 році, здійснена Радіо Ізраїля за участі Дерріка Ольсена та ізраїльського оркестру під керівництвом Менді Родана. А в 2009 році на концерті у філармонії Львова *Колискову для дорослих* виконав також Роберт Коллер.

Перша з арій Клауна, *Пісня про мовлення «так»* є гострою сатирою на конформізм, що панує у світі. «Із «так» вигідніше жити», співає Клаун. Друга арія *Колискова для дорослих* виникла найшвидше, в 1959 році. В оригіналі має акомпанемент двох гітар та арфи в супроводі оркестру, є видом парадоксу, забарвленого сюрреалістично, все вияснює Клаун у вступі до арії:

Заспіваю вам щось до сну: колискову.
Кажеш, що колискова є для дітей?
Швидше чи пізніше діти заснуть і так, але нам,
дорослим, трудно спати.
Тому співаю тобі колискову для дорослих...

Далі падає питання повної іронії:

Вже дорослий? Дорослість робить сліпим,
не бачиш самого себе,
хоч від тебе починається світ.

Третя *Пісня Клауна* – *Балада про всевладдя*, щось на кшталт моралітету про повсякденний брак відповідальності. Клаун співає:

Ніхто не має відваги, щоб говорити за себе.
Немає нас там, де виникають рішення; дозволяємо
щоб інші діяли замість нас.

В рецензіях піднесено моральне і філософське значення тексту цих арій, однак не всі хотіли це визнати. На початку 60-х років Оркестр Tonhalle, що в музичному житті Швейцарії відігравав важливу роль, відмовився виконувати *Пісні Клауна*, з огляду на те, як визнано, що неповажний текст має вивернений характер. Це нагадує нам на той самий час легковажність або відмову європейських оркестрів виконувати авангардові твори Пендерезького. Однак світлі швейцарські критики, такі, як П'єр Мейлан, наголошували: «*Ці пісні Клауна є винаходом, що дивує своєю оригінальністю*».

Не знаємо прикладів концертного виконання чи студійного запису *Пісень Клауна* в супроводі фортепіано, що є предметом даного дослідження. Тому також ця початкова реалізація вимагала опрацювання складної фортепіанної партії та її виконавської адаптації, особливо в третій *Пісні*, що зреалізувала піаністка Домініка Пешко у співпраці з Робертом Коллером. Повстав перший світовий запис одного з найбільш вимогливих, а також видатних творів техніки музичної мови Регамея.

Два репрезентаційні вокальні цикли Костянтина Регамея в запису доповнюють його ранні фортепіанні твори. До найперших, із початку 20-х років, належать *Чотири короткі прелюдії* для фортепіано, награні з рукопису комплекту чотирьох прелюдій, відкритого в Архіві Регамея в Лозанні. Це приклади таланту мотивованої праці молодого композитора з потреби, що вимальовувалася, виходу поза квінтове коло. Натомість віднайдена в Кракові *Легенда*, єдиний знаний його фортепіанний твір із літературним титулом та

епічним характером, вказує на міцні піаністичні і нараційні можливості молодого композитора.

Репертуар плити завершують пісні для баритона, з яких перша *Відійди в сні* зі збірки *Молодечі пісні* для сопрано і фортепіано (1921), належать Костянтину, опрацьовані ним для баритона. Решту трьох романсів скомпонував батько Костянтина, Костянтин Казимір Регамей – київський піаніст, композитор і педагог. Його постать, знищена советськими службами НКВД трагічною смертю розстрілом у в'язниці в Києві у 1938 році, нині повертається до історії музики. З багатого вибору віднайдених пісень для сопрано та фортепіано на тексти дореволюційних російських поетів, які так охоче komponував Костянтин Казимір, кілька з них призначив для відомих, заприятельованих співаків тієї епохи, яким він на публічних концертах і на київському радіо постійно товаришував як акомпаніатор.

Дві з них – це твори на вірші Семьона Надсона. Пісня *Безмежний простір мені снівся* (1912-1913) на нашій плиті був виконаний польською Робертом Коллером у винятковому, чудовому перекладі Генрика Зелена. Наступна драматична пісня *Я знов один* (1912-1913) Коллер заспівав російською. Ці композиції – результат співпраці з відомим баритоном Миколою Філімоновим (1884-1943), солістом опери в Києві, засудженим у 1933 році на чотири роки заслання. Також вціліли рідкісні записи цих двох пісень у виконанні Філімонова з акомпанементом композитора на плитах київської фірми «Екстрафон». Ці дві пісні розділяє фортепіанний *Романс*, одна з багатьох віднайдених мініатюр для фортепіано Регамей-батька, вдячна для виконавця – розбудований твір ноктюрнового характеру з романтичним поривом емоції. Засвідчують талант і піаністичний рівень композитора, як і високу культуру київських дореволюційних салонів.

Нашу плиту завершує найвідоміша, мабуть, серенада Костянтина Казимира Регамей *Я тут, Інезільйо* поезії Александра Пушкіна. Видана друком як і всі пісні Індішком, також присвячена Філімонову. Але її охоче виконував теж інший великий співак тієї доби Михайло Бочаров (1872-1936), наділений нетиповим тембром низького голосу, який вдосконалював у Мілані, а в своїй кар'єрі був солістом багатьох театрів від Москви, через Санкт Петербург до Одеси. Цю серенаду відкрив, а також виконував польський баритон Казімеж Чекотовський (1901-1972), народжений в Катеринославі (нині Дніпро) і початково працюючий в Росії, а після повернення на вітчизну – на Узбережжя, він професор Вищої музичної Школи у Гданьську і Варшаві, вокальний керівник Балтійської опери. Займаючись перекладом оперових лібрето, на свій смак тлумачив поезію Пушкіна, яка тут представлена у виконанні Роберта Коллера у польській версії.

Так, як Бочаров свої речиталі з акомпанементом Костянтина Казимира Регамея завершував великим фіналом віртуозною, скомпонованою з розмахом іспанською серенадою, так само цим твором закриваємо всебічну презентацію пісень обох Регамеїв – батька і сина – в інтерпретації Роберта Коллера з участю піаністок Домініки Пешко і Юстини Данчовської.

Краків, 5 листопада 2023 року

Переклад з польської Володимира Грабовського