

**ФОРТЕПІАННА ТВОРЧИСТЬ НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ  
ПРОФЕСІЙНОГО РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ГАЛИЧИНИ  
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.**

*У статті досліджуються особливості фортепіанної творчості Нестора Нижанківського та його роль у формуванні національної спілки композиторів, виконавських та педагогічних шкіл Галичини у першій половині ХХ ст., та стильові аспекти виконавської інтерпретації фортепіанної спадщини.*

Актуальною тенденцією сучасного українського фортепіанного мистецтва є відродження, дослідження та популяризація його професійного розквіту, що припадав на період становлення національної композиторської школи як окремої мистецької складової світової культури. Серед значної кількості науково-практичних розвідок в цій галузі особливу сторінку становить творчість композиторів Галичини першої половини ХХ ст. Проте при наявності новітніх досліджень яскрава, самобутня постать одного з фундаторів української фортепіанної школи Нестора Остаповича Нижанківського (1893-1940рр.) потребує широкої популяризації та всебічного вивчення. Тільки з 70-х рр. ХХ ст. його творча діяльність як композитора, піаніста, педагога, культурно-просвітницького діяча стала об'єктом наукового дослідження музикологів Західного регіону України. Однак для всієї національної культурологічної системи вона представляла маловідому сторінку, оскільки твори композитора до 90-х років ХХ ст. майже не включалися до репертуару концертуючих піаністів та до навчальних програм мистецьких освітніх закладів.

У процесі наукових розвідок відзначимо, що інформаційну обмеженість стосовно творчої постаті Н.Нижанківського спричинили ряд об'єктивних причин, серед яких домінують наступні: складний перебіг історичного розвитку Галичини в першій половині ХХ ст., що супроводжувався війнами, революціями, репресіями національно свідомої еліти краю; еміграція композитора за кордон під час Другої світової війни; короткочасність його сповненого драматизму життя (всього 47 років).

Достатньо згадати, що протягом життя Н.Нижанківський перебував на службі в австрійській армії, потрапив до російського полону, далі в УПА. Його батька, відомого культурно-громадського діяча, диригента, священика Остапа Нижанківського у 1919 році вбили поляки, що вплинуло на композитора шокуюче. Постановивши для себе не вживати на окупованих поляками землях польської мови, композитор знаходився у постійному конфлікті з урядовими чиновниками.

Крім цього, вже після смерті композитора, в 1945 році, у Празі доля наносить ще один удар: за свідченням дружини – Меланії Нижанківської – при її арешті рукописи творів Нижанківського були фактично знищені. На цьому трагічному епізоді наголошують у своїх спогадах і найближчі друзі сім'ї Нижанківських, зокрема В.Балтарович-Штоун: «Тепер я згадую, скільки горя мусила прожити сердешна Меця (Меланія Нижанківська) в Празі в 1945 р., як пропали всі композиції Нижанківського – важко робиться на серці» [2].

Безперечно, життєвий шлях Н.Нижанківського, як і більшості українських митців цієї епохи, є відзеркаленням безжального історичного та політичного пресу. Однак випробовування долі: «...напівголодне існування під час навчання у Відні й Празі, боротьба за елементарні людські права та кусник хліба у львівський період...»; «...його твори не видавалися, і до того ж його переслідували як українця...» [3, 3] – набували для Нижанківського в багатьох випадках підкреслено трагічного забарвлення, що призвело до духовного виснаження та передчасної смерті композитора в розквіті творчих сил.

Як наслідок цих обставин – відсутність систематизації, видавництва всього обсягу композицій, відсутність дискографії творчості композитора, і, нарешті, значний відрізок часу незаслуженого мистецького забуття на Батьківщині.

У процесі досліджень та художньо-виконавського відтворення творчості композитора визначилась мета даної публікації – висвітлення самобутності фортепіанного доробку композитора в контексті європейських традицій фортепіанного мистецтва та характерних тенденцій розвитку професійного виконавства і педагогіки в Галичині першої половини ХХ ст. Стосовно визначеної мети поставлені наступні завдання: узагальнити інформативні дані щодо найважливіших особливостей формування композиторського стилю Нижанківського з акцентом на фортепіанну творчість, висвітлити координуючі аспекти інтерпретації фортепіанних творів композитора на основі виконавських та педагогічних традицій.

У контексті актуальності проблематики даної статті треба наголосити, що після смерті композитора до справи упорядкування і популяризації його творчого доробку долучились видатні представники українського музичного мистецтва, зокрема композитор, піаніст Василь Барвінський, композитор та музикознавець Ігор Соневицький – молодший сучасник Нестора Остаповича. Щоб відновити творчий доробок, необхідно було віднайти та упорядкувати якомога більшу кількість нотних автографів, копій, що знаходились у приватних колекціях по всьому світу. До пошукової справи активно долучились представники української культурної еліти за кордоном, зокрема д-р Антонович, проф. Бережницький, композитор А.Гнатишин, піаністи Л.Колесса, Р.Савицький, Р.Климкевич, оперний співак М.Скала-Старицький, друзі родини Нижанківських –Л.Крушельницький, З.Лисько, П.Маценко, І.Фурган, В.Балтарович-Штон та ін.

В українському музикознавстві життя і творчість Н.Нижанківського стали об'єктом серйозного наукового вивчення завдяки першим публікаціям відомого музикознавця Ю.Булки. Зокрема, в 1972 р. у видавництві «Музична Україна» вийшла праця Ю.Булки «Нестор Нижанківський» у серії «Творчі портрети українських композиторів». А в 1989 р. у цьому ж видавництві побачила світ довгоочікувана нотна збірка «Нестор Нижанківський. Твори для фортепіано» (упорядник М.Крушельницька, передмова Ю.Булки). Згодом, у 1997 році, було здійснено дещо доповнене видання праці Ю.Булки: «Нестор Нижанківський. Життя і творчість» (Львів – Нью-Йорк).

Розглядаючи ряд аспектів у рамках означеної проблеми, неможливо оминати ключові шляхи формування індивідуальності Нижанківського як творчої особистості. У зв'язку з цим важливого значення набувають мистецькі контакти, безпосередня співпраця композитора з кращими представниками нового покоління української культурної еліти початку ХХ ст. Більшість митців після років еміграції в Західній Європі, пов'язаної з громадянською війною 1918-1919 рр., починаючи з 20-х років, повертаються до Львова, найбільшого культурно-мистецького центру Західної України, для втілення плідних прогресивних ідей на ниві української музичної освіти та мистецтва. Здобувши блискучу освіту у вищих музичних закладах Відня, Праги, Берліна, Варшави, «нова культурна хвиля» вирізняється насамперед спільністю ідейно-художніх пріоритетів: високим професіоналізмом, національно-просвітницькими ідеалами, духовною витонченістю та всебічним інтелектуалізмом. Згуртувавшись на базі Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка, кращі її представники С.Людкевич, В.Барвінський, Б.Кудрик, М.Колесса, З.Лисько, Р.Сімович, С.Туркевич-Лукинович, А.Рудницький, Г.Левицька, Р.Савицький, Т.Шухевич та ін. створюють потужну професійно-освітню базу для розвитку національного мистецтва та мистецтвознавчої науки. Характерною відмінністю її професійних засад є синтез класичних європейських та національних мистецьких традицій.

У цьому процесі Н.Нижанківський, представник Віденської та Празької шкіл, займав активну професійну та громадянську позицію. Етичне кредо композитора яскраво проявилось під час створення Союзу Українських Професійних Музик у Львові (СУПРОМу), основними гаслами якого стає розвиток національної культури та її професіоналізація. Нижанківського обирають першим його головою.

Громадська робота, яка вимагала самопожертви, певною мірою заважала його композиторській творчості. За спогадами Зеновія Нижанківського, родича композитора, «більшу частину часу він віддавав непродуктивним лекціям, поїздкам в ролі акомпаніатора, музичним рецензіям, організації СУПРОМу. На komponування залишалося мало часу. Що гірше, Нестор, не зважаючи на свій

гумор і товариську вдачу, весь час не почував себе добре. Крім фізичних, і то хронічних недомагань, був вразливий, емоційний, схильний до різкої зміни почуттів» [6].

Однак попри всі життєві негаразди композитор активно займається не тільки культурно-громадською, педагогічною, але й концертною діяльністю здебільшого в ролі імпровізатора та акомпаніатора. Відомо, що Нижанківський рідко виступав у ролі концертуючого піаніста-соліста, хоча блискуче володів мистецтвом фортепіанної гри. Натомість його талант акомпаніатора та імпровізатора перетворював концерти в особливу мистецьку подію. Як свідчать сучасники, Н.Нижанківський не акомпанував, а творив на сцені: «його власний акомпанемент до своїх пісень чи до пісень батька був такий одухотворений, що здавалося, ніби за кожним разом чуємо новий твір» [9]. Підтвердження концертмейстерської майстерності знаходимо й у рецензіях на концерти 1937 р. Зокрема, в рецензії В.Барвінського зазначено: «Незвичайну допомогу виразовим інтонаціям співачки надав справді мистецький супровід Нестора Нижанківського» [14]. Майже аналогічну думку зафіксував і Р.Савицький на концерті до 20-ліття проголошення Української держави: «Фортепіанний супровід Н.Нижанківського до романсів В.Барвінського і С.Людкевича, та до Лисенкових «Гетьманів» надав усім трьом композиціям виразного, високомистецького профілю» [15].

Концертні імпровізації Нижанківського, які створювалися виключно на теми українських народних пісень, відзначалися унікальним відчуттям форми та можливостей варіантного розвитку автентичних тем, природністю висловлювання, майстерним використанням усього багатогранного арсеналу художньо-виразових засобів фортепіано та їхнім віртуозним втіленням. Своєрідним віддзеркаленням імпровізаційного таланту композитора є Вальс до-дієз мінор, який задумано після імпровізації у Задонську 1917 р. та присвячено талановитій танцівниці Г.Голубовській. Свого часу «Вальс» був дуже популярним і в Європі. Зокрема, в 1921-1922 рр. у Відні його виконував як віолончельний твір Б.Бережницький. Цей твір свідчить, що сценічні експромти Нижанківського були нахненними, довершеними композиціями. Тому не дивно, що часто вони сприймалися слухачами як оригінальні твори композитора. Звідси, можливо, і витікає причина багатьох розходжень, що мали місце у точному переліку фортепіанних творів Н.Нижанківського.

Водночас наче в унісон концертній діяльності викристалізовується домінуючий інструмент його творчості – фортепіано.

В аспекті даного дослідження підкреслимо, що важливою тенденцією періоду становлення професійної музичної культури у першій половині ХХ ст. є домінуюча роль фортепіанної музики в інструментальній творчості українських композиторів. Характерно, що значний інтерес до цієї галузі музичного мистецтва консолідувався з еволюційними змінами, котрі відбувалися в надрах національної піаністичної школи. Серед особливостей розвитку цих тенденцій в Галичині відзначимо найважливіші:

1. поява когорти високопрофесійних виконавців-піаністів, котрі, здобувши мистецьку освіту в кращих європейських навчальних закладах, стали впроваджувати ідеї та традиції високого професіоналізму на теренах національної музичної культури. Серед них В.Барвінський, Л.Колесса, В.Божейко, Д.Гординська-Каранович, І.Фрідман, Є.Ляевич, Р.Савицький, Л.Мюнцер, Г.Левицька, Т.Шухевич, А.Рудницький, А.Солтис, О.Літинська, М.Бібулович;

2. у практиці сольних концертних програм все більш відчутнішою стає тенденція до переваги творів українських композиторів;

3. загальний професійний рівень європейського виконавського мистецтва вимагав, щоби репертуар концертуючих піаністів складався з конкурентоздатних творів національної композиторської школи, які могли б звучати поряд із найкращими зразками світової фортепіанної літератури.

У зв'язку з цим підкреслимо, що твори Нижанківського не тільки відповідали найвищим мистецьким вимогам, їх охоче і неодноразово включали до своїх програм такі метри європейського піаністичного мистецтва, як Л.Колесса, Р.Савицький, Д.Гординська-Каранович ще за життя композитора.

Так, починаючи з юнацьких років, Р.Савицький захоплювався фортепіанними творами композитора, був першим виконавцем «Тріо», прекрасним інтерпретатором «Малої сюїти», Прелюді та фуґи до-мінор, «Інтермеццо».

У 1938 р. у концерті-монографії з творів нової української фортепіанної музики, що презентувала львівській публіці учениця В.Барвінського Д.Гординська-Каранович, поряд з прелюдями Л.Ревуцького, «Українською сюїтою» В.Барвінського, «Поємою» ор.5 №1 В.Косенка, «Картинками Гупульщини» М.Колесси прозвучала «Мала сюїта» Н.Нижанківського.

Однак найвагоміше місце у формуванні композиторського стилю Н.Нижанківського відіграє його творча співпраця з відомою в Європі українською піаністкою Л.Колессою, мистецтво якої сучасники порівнювали з мистецтвом великої С.Крушельницької, присвоївши їй звання «примадонни фортепіано». Під її майстерним керівництвом Н.Нижанківський студіює гру на фортепіано під час навчання у Відні. Характерно, що більша частина фортепіанних творів композитора, написаних у Відні і Празі, призначені і присвячені саме Л.Колесі та зорієнтовані на її виконавську манеру. Це «Варіації на українську тему», Прелюдія та фуґа до-мінор, «Відповідь на картку з Мадриду», «З мого дневника», «Мала сюїта».

Треба відзначити, що мистецтво Л.Колесси було самобутнім виявом шопенівсько-лістівської піаністичної традиції. Здобувши блискучу освіту у Львові під керівництвом К.Мікулі – учня Шопена, та у Віденській консерваторії під керівництвом учнів Ф.Ліста – Л.Терна та Е.Зауера, піаністка з великим успіхом концертує на найбільших сценах світу, репрезентуючи поряд з найскладнішими творами світової фортепіанної літератури музику українських авторів. Відомо, що саме гра Л.Колесси була записана в Лондоні ще на світанку телебачення (30-і роки), а деякі твори в інтерпретації української піаністки мали небувалий успіх в її європейських турне, зокрема Прелюдія та фуґа до-мінор Н.Нижанківського під час концертів в Італії.

Визначним мистецьким явищем стали гастролі Л.Колесси в Україні. Починаючи з 1925 р. і включно до 1929 р., артистка щорічно виступала у Львові з двома великими, різноманітними програмами. Пізніше концерти відбулися ще в 1933, 1936, 1938 рр. Гастролювала Л.Колесса і в Радянській Україні, зокрема в Харкові та Києві у 1929 р.

Безперечно, що вплив виконавського мистецтва на розвиток творчості українських композиторів першої половини ХХ ст., зокрема композиторського письма Н.Нижанківського, є дуже вагомим. Разом з цим відзначимо, що кардинальна перебудова форм і змісту концертного життя Галичини в 20-30-х рр. орієнтувалась саме на такі величини, як Л.Колесса. Достатньо навести далеко неповний перелік творів великої форми, що прозвучали на концертах у Львові: Й.Бах – Ф.Бузоні. Чаконна та декілька органних транскрипцій; В.Моцарт. Варіації на тему Глюка; Л.Бетховен. Соната №2,3; Ф.Шопен. Фантазія, Соната №1,2 та Концерт №1; Р.Шуман. Карнавал та Симфонічні етюди; Ф.Ліст. Концерт №1; М.Лисенко. Гавот; В.Барвінський. Українські мініатюри, Прелюдії; Н.Нижанківський. Імпровізація на українську народну пісню та Варіації на українську тему.

Аналізуючи основні риси стилістики виконавського мистецтва Л.Колесси на основі відомих інформативних даних, можна стверджувати, що в творчості піаністки превалюють традиційні аспекти романтичного піанізму, які яскраво проявляються у виборі емоційного, образно насиченого репертуару. Поряд з цим прихильність до інтерпретації жанрів старовинної музики, зокрема творів поліфонічного письма, хоча і в романтизованому аранжуванні, творів епохи класицизму додає до характерних рис романтичного піанізму значний відсоток академізму, що притаманний, насамперед традиціям німецько-австрійських шкіл. Загалом виконавський стиль Л.Колесси синтезує ці два європейські стилістичні напрямки та на їхній основі є виразником суттєво нового стильового різновиду академічно-романтичного, який впродовж ХХ ст. виростає в переважаючу традиційну категорію світового фортепіанного мистецтва. Треба відзначити, що стосовно сутності естетичних ідеалів творчості Н.Нижанківського, як і творчості Л.Колесси, найбільш співзвучна ідеалам мистецтва Символізму, які полягають насамперед у «...концентрації величезної індивідуальної виразовості, перевтіленої в суб'єктивний монолог та індивідуалізовані інтонації» [12].

Достатньо нагадати відгуки на виступи Л. Колесси українських критиків: «На її обличчі, – писав В. Барвінський, – наче в найчутливішій сейсмографі відбивались настрої і зміст не лише кожного поодинокого твору, але настрої кожної фрази, такту, тремтіння поодиноких тонів» [3].

У контексті досліджень характерних особливостей творчої діяльності Н. Нижанківського неможливо залишити поза увагою спрямування його композиторського потенціалу на розвиток професійних засад національної фортепіанної педагогіки. В цій мистецькій галузі Нижанківським був зроблений надзвичайно вагомий внесок.

Працюючи у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка і викладаючи гру на фортепіано у його філіях, композитор бачив, що стан справ у національній музичній освіті вимагає появи високохудожнього репертуару, який би попри свою виконавську та педагогічну цінність мав яскраво виражену національну основу. А вже на початку свого існування Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка майже зовсім не включав до навчальних програм творів українських композиторів. Основу репертуарної політики складала переважно західноєвропейські салонні композиції. Крім цього, на фоні зневажливого ставлення до української культури наприкінці XIX – початку XX ст. в музичній царині процвітало провінційне аматорство, претендуючи на роль професійного критерію. Ця ситуація ускладнювалась невтішним станом справ у сфері професійного виконавства, яке було скоріше проявом ентузіазму, оскільки українське суспільство не мало змоги оплатити діяльність концертуючих піаністів. Кращі з них знаходили визнання і підтримку за кордоном, зокрема Л. Колесса, Д. Гординська-Каранович, Т. Микитка.

Реальний крок до втілення ідеї професіоналізації національного музичного мистецтва був зроблений лише починаючи з 30-х рр. XX ст. Основним фундаментом прогресу стали: інтенсивне функціонування концертного життя як у стінах Вищого музичного інституту ім. Лисенка і його численних філіях, так і в діяльності представників європейського виконавського мистецтва – вихідців з Галичини; забезпечення педагогічної та виконавської галузей високопрофесійною, змістовною, національною за духом репертуарною літературою. На фоні цих процесів поява збірників композицій для дітей С. Людкевича, В. Барвінського, М. Колесси і «Фортепіанних творів для молоді» Н. Нижанківського стала визначною подією не тільки для сучасників, але і для подальшого розвитку українського мистецтва. Створені на зразок циклів Шумана, Чайковського, Гріга, Прокоф'єва, Бартока, Орфа, композиції цього циклу відзначаються насамперед оригінальністю мовної стилістики, оскільки побудовані на переосмисленій композиторській версії фольклорного мелосу України з акцентом на Галицький регіон. Репрезентуючи синтез романтичних традицій з яскраво вираженим національним колоритом тематизму, спрямовуючи конкретні художні та педагогічні завдання піаніста, «Фортепіанні твори для молоді» стали значним духовним підґрунтям формування світогляду українського юнацтва, дороговказом розвитку його професійних мистецьких орієнтирів.

Загалом професійно-духовним ідеям, втіленим у фортепіанному збірнику для юнацтва, підпорядкована вся творча діяльність Нижанківського. У зв'язку з цим відзначимо її характерну рису: на відміну від переважаючої у першій половині XX ст. тенденції до жанрової універсалізації композиторської творчості, для Нижанківського пріоритетним генератором композиторської, виконавської, педагогічної та культурно-просвітницької діяльності залишається фортепіано.

Не випадково, що серед фортепіанних творів українських композиторів, написаних у першій половині XX ст., композиції Н. Нижанківського вирізняються своєю підкреслено піаністичною природою. Вони не обтяжені складною оркестровою фактурою, яка притаманна творам композиторів-симфоністів, не вимагають значних розмірів піаністичного апарату у досягненні технічної свободи виконання. Їхня домінуюча особливість – неповторний художній світ, наділений глибокою, а точніше сказати, глибинною змістовністю. Самобутність, оригінальність тематизму творів, що органічно поєднані з емоційними гамами тонкої лірики і драматичної імпульсивності, елегантності і стрімкої патетики, гротеску і філософського роздуму, формують основні смислові координати виконавської інтерпретації.

Характерною неповторністю відзначена як мелодико-гармонічна, так і метро-ритмічна канва композицій. У лаконічних мотивах-поспівках, де сконцентровані найістотніші інтонаційні риси

народної музики, домінуюча роль належить гуцульському мелосу з його характерним ладо-гармонічним забарвленням (двічі гармонічний мінор, фрігійський, дорійський, лади), гостро синкопованою артикуляцією, різнобарвною альтерацією, ритмікою, що надає творам яскравої виразовості та самобутності. (Прелюдія та fuga до мінор, Коломийка фа-дієз мінор, Коломийка з циклу «Твори для дітей», «Лист про силу «з сюїти «Листи до неї», Великі варіації фа-дієз мінор.)

Важливо, що в своїх творах композитор не використовує цитат. Творення та розвиток яскраво вираженої національної мелодики є для Нижанківського органічним, інтуїтивним, природним способом висловлювання. Визначальним з цього приводу є переосмислення автентичних тематичних джерел у Великих варіаціях фа-дієз мінор.

Особлива гама відтінків притаманна і тембрально-динамічній палітрі композицій, що безпосередньо пов'язана з образною, емоційною, психологічною символікою. Постійна зміна тембрів-настроїв, динамічних барв-емоцій, поліфонізація фактури сприяють оркестровій інтерпретації музичного матеріалу, що значно розширює виразові можливості виконавського рішення.

Проводячи аналогії з європейською фортепіанною музикою, відзначимо виразну співзвучність музичного світу Нижанківського з лірико-драматичними жанрами творчості композиторів-романтиків: Шопена, Ліста, Шумана, Лисенка, Гріга (Вальс до-дієз мінор, Інтермеццо ре мінор, «Івасько грає на чельо», «Спомин» та ін.). Та ж відданість фортепіано, широкий спектр застосування арсеналу музичної виразовості у відтворенні образно-емоційної сфери, глибинне розуміння сутності фольклору та розкриття величезних можливостей його трансформації, трактування віртуозності як художньої категорії, відмежованої від показової бравурності. Проте, перебуваючи в колі традиційних жанрових констант романтизму, фортепіанна творчість Нижанківського відтворює своєрідний синтез різностильових ознак з естетичних позицій ХХ ст., осмислюючи їх у яскраво вираженому національному контексті.

Особливо показовими в цьому відношенні є зразки стилізації старовинних європейських жанрів: «Гавот ляльки», «Марш горобчиків», в яких на фоні жанрових аналогій, традицій звукообразжальних ефектів, що відомі в музичних зразках ще з ХVІ ст., виразно простежується інтонаційна, метро-ритмічна основа таких українських танців, як козачок, дергунець, козацький марш, скоромовка, жартівлива пісня.

Загалом стилістиці композиторського письма притаманний принцип «калейдоскопу» у поєднанні та зіставленні (артикуляційному, динамічному, фактурному, штриховому, агогічному) різно-типових інтонаційно-структурних елементів. Найяскравіше він простежується в Маленькій сюїті «Листи до неї». Саме цей твір є прикладом «нової сюїти», максимальним виразником характерного для ХХ ст. стилю музичного Символізму. Програмна поетичність, що складає змістову основу твору, відразу ж скеровує інтерпретацію в сферу психоемоційних категорій. Примхлива зміна образів і настроїв майстерно втілюється за допомогою різностильової фрагментарності у викладі тематичного матеріалу: типово романтичні звороти романсово-пісенного типу – поруч з імпресіоністичними цілотоновими утвореннями, просторовою, обертовою розімкненістю фактури, імпресіоністичними педалізаційними принципами («Зміст», «Про ніжність її рук», «Про мрії»); пружна перемінність метро-ритмічних акцентів у танцювальних темах, близьких до «Аркана», в поєднанні з дисонуючою терпкістю поліфонічних та гармонічних побудов («Про силу»); співіснування типових для романтизму стаккатних повторень одного звука, що втілюють сарказм, зловіщий сміх в темі фугато, з подоланням тонально-структурних устоїв, появою рис атональної музики («Про насмішку над самим собою»). Символізованим є і «показ психологічного зерна» сюїти у «Змісті». Композитор демонструє приклад блискучого володіння мистецтвом сконденсованості музичної мови – в лаконічній, дванадцятитактовій прелюдії сфокусовані всі тематичні інтонаційні імпульси подальших номерів.

Сутність композиторського дару, виявлена в характерній для лірико-драматичних творів нахненно-щирій манері висловлювання та сконденсованості музичної мови, є вагомим пріоритетом всієї творчості Н.Нижанківського. Ця особливість характеризується насамперед здатністю концентрувати в кожній одиниці тексту – звуці, фразі, періоді, у кожному розділі форми – щільну художню інформацію. За допомогою мінімуму фактури композитор досягає максимально можливого виразо-

во-зображального ефекту. Перші підтвердження цього піаніст знаходить у п'єсах альбому «Твори для дітей», які Нижанківський присвятив дітям найближчих своїх друзів. Будучи музичними аналогами художнього портрету, вони яскраво репрезентують слухачам кожну дитину, особливості її характеру, уподобання крізь призму найпростіших образних асоціацій: «Марш горобчиків» – Ліду Нижанківську, «Староукраїнська пісня» – Степана Яросевича, «Коломийка» – Олега Нижанківського, «Івасько грає на чельо» – Івана Барвінського, «Гавот ляльки» – Ларису Крушельницьку.

При аналітичному осмисленні творів Нижанківського варто відзначити, що їхня композиційна побудова – це не тільки традиційна логіка розміщення складових частин. Кожна частина форми, кожний її розділ має свій особливий стиль, або ж, точніше сказати, свою поетику, що дозволяє композитору зберігати унікальну напруженість емоційного висловлювання, акумулювати рівновагу сили і ніжності, ліризму і драми, роздуму і гротеску не тільки у значних за розміром циклах, але і в мініатюрах: Мала прелюдія, Інтермеццо, Вальс, Марш фа-дієз мінор. Тобто невід'ємною рисою фортепіанних композицій Нижанківського є обов'язкова наявність драматургічної концепції, яка своєю природою спонукає до асоціативного, театралізованого, кінематографічного рішення у трактуванні цілого спектра виконавських проблем. Однак з цієї точки зору зазначимо: сценарій зрежисовано композитором лише в основних моментах, що створює бездонне джерело для уяви, фантазії, напруженої роботи душі виконавця. («Листи до неї», «Відповідь на картку з Мадриду», «З могою дневника», «Спомин»).

Розглядаючи творчість Нижанківського в контексті переважаючої в його творах психологізації музичної мови, неможливо оминати їхню ладову характерність, яка в більшості випадків не виходить за рамки мінору. Багатогранне представлення мінорної тональної аури окутує звукові символи легким серпанком таємничості, недовомленості, водночас надає їм глибинної драматичної сили, величності, що надзвичайно притягує як виконавця, так і слухача, зачаровує, збуджує їхню уяву, почуття. У зв'язку з цією особливістю наголосимо, що аналогічні тенденції знаходимо в ладових особливостях гуцульської фольклорної традиції, в якій домінуючим колоритом емоційного виразу є саме мінор.

Безперечно, в історії національного музичного мистецтва фортепіанна творчість Нижанківського складає особливу, психологічну музичну сторінку, з поетичних рядків якої народжується неповторний, багатогранний світ людських почуттів. «З журбою радість обнялась...» – можливо, ці слова українського поета О.Олеся найкраще слугуватимуть словесним епіграфом до його емоційно-психологічної сутності.

Отож, яскрава індивідуальність творчої особистості, самотність таланту, витончена стилістика композиторського письма Н.Нижанківського, засвідчена його сучасниками і підтверджена новітніми музикознавчими дослідженнями, підносять його творчість до непересічних зразків європейського музичного мистецтва, а в українській культурі – до її мистецьких скарбів.

Високий рівень професіоналізму, національна свідомість, творчі зв'язки та співпраця з відомими в Європі композиторами, виконавцями українського походження викристалізували яскраву творчу особистість композитора та основні риси його стилю: звернення до камерних жанрів з перевагою фортепіанного; використання фольклорного мелосу не в прямому, а в переінтованому вигляді з акцентом на гуцульську автентіку; використання варіаційних, сюїтних та поліфонічних форм як певної традиції у національному музикуванні.

Символічна стилістика його фортепіанних творів синтезує багатогранний психо-емоційний спектр образності, втілений виразовими засобами романтичної композиторської традиції, імпресіоністичного письма та фольклорними джерелами тематизму.

Фортепіанна творчість Н.Нижанківського значно розширила поняття сутності фольклору, його функції в розвитку професійного мистецтва, засвідчила величезні можливості його трансформації, відкрила нові горизонти в сфері національної виконавської традиції академічного стилю.

Тому зростання інтересу до творчості композитора з боку сучасного фортепіанного виконавства та педагогіки в останні роки не є випадковим явищем. У наукових публікаціях з питань розвитку українського та європейського мистецтва, в програмах різноманітних культурно-просвітницьких

акцій (конкурсах, концертах (зокрема, відзначимо юнацький конкурс ім.Н.Нижанківського, що відбувається на батьківщині композитора – в м. Стрий ), навчальних планах професійних музичних закладів музиканта Н.Нижанківського переживає своє друге народження та вимагає найширшої мистецької популяризації на основі подальших всебічних наукових досліджень.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Теория музыкально-исторического процесса как основы музыкально-исторического знания // Задания и методы изучения искусств. – Л.: Academia, 1924.
2. Балтарович-Штон В. Д-р Нестор Нижанківський – музикант й людина. Жмуток спогадів за літа спільного проживання в Празі і Львові (1925 – 1939). – Прага, 1963.
3. Барвінський В. Концерт Любки Колесси // Діло. – 1925. – Ч.209.
4. Барвінський В. Л. Колесса // Діло. – 1928. – Ч.79.
5. Булка Ю. Нестор Нижанківський і його фортепіанна творчість // Н.Нижанківський. Твори для фортепіано – К.: Муз. Україна, 1989.
6. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Життя і творчість. – Львів-Нью-Йорк, 1997.
7. Кашкадамова Н. Про фаховість у виконанні української музики: здобутки галицьких піаністів // Союз Українських професійних Музик у Львові: Матеріали і документи. – Львів, 1997. – С. 31-40.
8. Соневицький І. Життя і творчий шлях Нестора Нижанківського // Бандура. – 1991. – № 35-38.
9. Соневицький І. Нестор Нижанківський / Щорічник «Богослов'я». – 1971. – С. 99-130.
10. Соневицька О. Причиною до спогадів про композитора. // Вільне слово. – 1960.
11. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973.
12. Тихонюк Б. Примадонна століття // Дзвін. – 1990. – № 9. – С. 144-149.
13. Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи // Матеріали науково-практичної конференції асоціації піаністів-педагогів України. – Львів, 1994.
14. Хроніка і рецензії. – Ч.1. – 1937. – С.51.
15. Хроніка і рецензії. – Ч.7. – 1937. – С.94.

#### Tereza Kalmuchyn-Dranchuk

#### THE PIANO CREATIVITY OF NESTOR NYZHANKIVSKY IN CONTEXT OF THE PROFESSIONAL DEVELOPMENT OF MUSIC ARTS IN GALYCHYNA DURING THE FIRST HALF OF XX-TH CENTURY

The peculiarities of the piano creativity of Nestor Nyzhankivsky, his role in forming of the National professional composer's, performing and pedagogical schools in Galychyna of the first half of XX century, style aspects of performing interpretation of his piano heritage are investigated.

*Неля Пастеляк*

#### ТРАНСФОРМАЦІЯ ПОЕМНОСТІ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

*У статті висвітлюються різноманітні аспекти видозмін у фортепіанній творчості Бориса Лятошинського, які базуються на його Сонаті-Баладі опус 18 і на Баладі опус 24, що є яскравими ілюстраціями цього.*

Кожен піаніст, причетний до фортепіанної спадщини Бориса Лятошинського, звертає увагу на те, яку велику роль в ній займають поемно-баладні ознаки драматургії. Іноді це відображено в назві (як в Сонаті-баладі), іноді «завуальоване» в програмних епіграфах (як у циклі прелюдій до поезій Т.Шевченка), іноді роззосереджене та приховане за більш складними драматургічними концеп-