

# ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

*Оксана Басса*

## СОЛОСПІВИ ПЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО В АСПЕКТІ ТЕОРЕТИЧНОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ (ДО 110-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ КОМПОЗИТОРА)

У 90-х роках ХХ століття у зв'язку з кардинальними суспільно-політичними змінами в українській культурі починається своєрідний «ренесанс» – відродження творчої спадщини багатьох діячів вітчизняної культури, зокрема деяких композиторів Галичини, музика яких довгий час була вилучена з мистецького життя.

Серед них виділяється постать Н.Нижанківського, діяльність якого вписала яскраву сторінку в історію національної музичної культури. Публікуються фортепіанні твори композитора, солоспіви<sup>1</sup>, його творчість частково висвітлюється у розділі «Музична культура Західної України» шеститомної Історії української музики [1], перевидається, доповнена новими фактами, монографія Ю.Булки, присвячена вивченню життєвого шляху і творчості композитора [2]. Значну роль для повернення з небуття та пропагування творчої спадщини Н.Нижанківського відіграв І.Соневицький. Йому належать публікації оглядового характеру [3, 4, 5]. Особливостей стилю творчості митця торкається Л.Княповська у фундаментальній праці, присвяченій розвитку галицької музичної культури ХІХ–ХХ століть [6]. Згадки про окремі твори Н.Нижанківського знаходимо в статтях та нарисах з різних питань української культури<sup>2</sup>.

Разом з тим, творча постать Н.Нижанківського, його різнобічна діяльність заслуговує на більш докладне вивчення, а його спадщина мала б повернути до себе більш пильну увагу виконавців, хоча певні зрушення на цьому шляху вже є<sup>3</sup>.

У зв'язку з тим, що частина творів Н.Нижанківського вже видана і вони поступово виходять на концертну естраду та включаються до навчального процесу, постає проблема інтерпретації його

<sup>1</sup> Нижанківський Н. Фортепіанні твори для молоді. – Тернопіль, 1996; Нижанківський Н. Солоспіви. – Львів, Київ, Нью-Йорк, 1996. На жаль, це видання, що є «лерною ластівкою» у справі відродження камерно-вокальної спадщини композитора, рясніє великою кількістю помилок.

<sup>2</sup> Наприклад, у статті Л. Ніколасової «Духовна тематика в українській камерно-вокальній музиці» йдеться про його молитву «Богородице Діво». Див.: Духовність українства: Зб. наук. праць. Вип. 3. – Житомир: Ред.-вид. відділ ЖДПУ, 2001.

<sup>3</sup> Певні кроки у напрямку популяризації камерних жанрів композитора робляться в Галичині. У м. Стрию був запланований дитячий міжнародний конкурс ім.Н.Нижанківського. До 110-ї річниці від дня народження композитора у Львівській музичній академії ім. М.Лисенка відбувся концерт силами студентів. Солостка Львівської філармонії Л.Коструба (сопрано) підготувала концертну програму, до якої увійшли солоспіви (а також деякі інструментальні твори за участю відомих львівських виконавців) Н.Нижанківського та його батька – О.Нижанківського, для якого 2003 рік також став ювілейним (140-річчя від дня народження).

музики, зокрема солоспівів. На відміну від вокальних доробків інших галицьких композиторів (О.Нижанківського, Д.Січинського, Я.Лопатинського, С.Людкевича, М.Колесси, А.Кос-Анатольського, навіть В.Барвінського), які входять до репертуару багатьох українських співаків, записані на грамплатівки, є у фондах радіо, солоспіві Н.Нижанківського тільки-но починають знаходити своїх інтерпретаторів. Поодинокі записи, які нам вдалось відшукати у Львові, – це виконання його солоспівів Є.Зарицькою та М.Байко<sup>1</sup>.

Н.Нижанківський, який був не лише композитором, але і громадським діячем, публіцистом-критиком, педагогом, концертмейстером-аккомпаніатором, залишив кількісно невелику творчу спадщину, що, однак, охоплює різні жанри. Писав солоспіві, твори для фортепіано, хорові композиції (оригінальні авторські й обробки українських народних пісень для хору а capella), камерно-інструментальну музику, твори для симфонічного оркестру і музику до театральної п'єси.

Особливий інтерес становить камерно-вокальна творчість композитора – одна з яскравих сторінок національної вокальної лірики. На матеріалі його музики цікаво дослідити ряд проблем, а саме:

- трансформації традицій національного і західноєвропейського романтизму в українській музиці першої третини ХХ століття;
- особливості прочитання поетичного тексту, взаємозв'язків слова і музики;
- питання взаємодії інструментального та вокального начал у солоспівих композитора-піаніста: роль та значення фортепіанної партії в його солоспівих.

Нам найбільше цікавить останній аспект.

У загальних рисах камерно-вокальна творчість Н.Нижанківського висвітлюється у згаданих вище працях. Наприклад, Ю.Булка у дослідженні 1997 року [2], опрацювавши великий фактологічний матеріал, що міститься в численних рецензіях та публікаціях С.Людкевича, В.Барвінського, А.Рудницького, М.Нижанківської, В.Витвицького, Б.Кудрика, М.Сабат-Свірської, Р.Климкевича, Р.Придаткевича та інших, торкається і питання стильових рис вокальної лірики композитора, особливостей її образно-емоційного змісту, жанрового спрямування, аналізує форму деяких солоспівів, риси мелодики, гармонії, фактури тощо. І.Соневіцький обмежується загальною характеристикою, зосереджуючи основу увагу на історії створення солоспівів [4, 5]. Обидва дослідники відзначають, що камерно-вокальний жанр Н.Нижанківського є однією з найяскравіших сторінок його мистецької спадщини, в якій він проявив себе майстром вокальних мініатюр, які відзначаються різноманітною гамою почуттів – від споглядальної меланхолії до екстатичних, позначених внутрішнім неспокоєм, експресивних переживань.

Мета і завдання цієї публікації – розглянути камерно-вокальну спадщину одного з яскравих представників пізнього романтичного стилю західноукраїнського романтизму ХХ століття у світлі виконавської проблематики. Визначити чинники, що спонукали його до творчості саме в цьому жанрі, висвітлити значення співпраці з солістами-співаками для формування рис стилю Н.Нижанківського та особливостей його вокального письма, накреслити шляхи реалізації творчого задуму композитора, адекватного втілення образно-емоційного змісту його солоспівів.

Доречно навести слушну думку Я.Якубця про те, що для виконання творів, які представляють певну національну школу, «потрібний стилістично відповідний виконавський «ключ». Однак водібний ключ не раз потрібний також і для різних композиторів однієї і тієї ж національної школи, а іноді навіть різних періодів чи тенденцій у творчості одного і того ж автора» [7, 215].

Якщо говорити про чинники, що спонукали композитора до творчості в галузі камерно-вокальної музики, то цілком ймовірно, що одним з них став той, що сам композитор був активним концертуючим піаністом-аккомпаніатором. Його перші виступи (ще в молодому віці) відбулися у концертах разом зі стрийським хором «Боян». Плідною була його діяльність у «Музичному товаристві».

<sup>1</sup> Ці записи виявлено у фондах львівського радіо: «Прийди, прийди» (№ 260388), «Снився мені» (№ 160387) у виконанні М.Байко (партія фортепіано – Т.Лагода). У кабінеті звукозапису ЛДМА ім.М.Лисенка зберігаються такі твори: «Засумуй, трембіто», «Прийди, прийди» в інтерпретації М.Байко та два романси – «Ти, любчику, за гороку», «Засумуй, трембіто» у виконанні Є.Зарицької.

Розквіт ансамблевої виконавської діяльності Н.Нижанківського припадає на 20-30-і роки ХХ століття (дослідники називають цей період його діяльності «празьким»). Він виступає з концертами у Празі, гастролює з Р.Любинецьким, з Українським академічним хором, у Львові виходить на концертну естраду з С.Крушельницькою, С.Руснаком. Співпрацює з багатьма виконавцями, готуючи нові концертні програми: з І.Приймою-Шмериківською, І.Синенською-Іваницькою, М.Сабат-Свірською, М.Голинським, В.Тисяком, М.Дудою, Є.Зарицькою, О.Бандрівською, Т.Юськівим-Тереном, а також зі скрипачами Є.Перфецьким та В.Цісіком.

Високо оцінювали гру Н.Нижанківського А.Рудницький, М.Скала-Старицький, С.Людкевич, рецензуючи концерти вокалістів чи інструменталістів за участю цього піаніста, відзначав «справді мистецький» фортепіанний супровід свого молодшого «музичного побратима» [8, 519]. В одній з рецензій читаємо: «До вдержання вечора на високім артистичнім рівні причинився, в немалій мірі, знаменитий фортепіанний дострій доктора Н.Нижанківського» [8, 587]. В.Барвінський вважав, що саме Н.Нижанківський підніс фах концертмейстера до найвищого мистецького рівня, а кожен його виступ «мав незатертий відпечаток його сильної мистецької індивідуальности» [2, 50].

Саме практика піаніста-акомпаніатора стала найважливішим чинником превалювання камерно-вокального жанру в творчому доробку Н.Нижанківського. До написання солоспівів митця, мабуть, спонукала і традиція батька – Остапа Нижанківського, котрий, як відомо, створив багато солоспівів і обробок народних пісень.

Ще одним чинником звернення композитора до камерно-вокальної лірики було прагнення вивести жанр галицького солоспіву на широкий загальнонаціональний і європейський рівень. Цим же керувались, створюючи свої вокальні композиції, С.Людкевич і В.Барвінський. Вони усвідомлювали, що значна частина вокальних творів галицьких композиторів ХІХ ст. була позначена рисами аматорства (хоча й високого художнього рівня – досить згадати твори Д.Січинського, Я.Лопатинського, О.Нижанківського, В.Матюка).

Як і кожен митець, Н.Нижанківський пройшов певний еволюційний шлях у виробленні своєї композиторської ідентифікації, зокрема, це яскраво проявилось саме у камерно-вокальній творчості. Стиль цього жанру не є однорідним, цільним, що характерно і для інших видів музичної творчості, в яких працював композитор. Це зумовлено тим, що солоспіви написані в різні періоди життя митця і відображають ступінь професійної зрілості, є різнобарвними за стильовим звучанням, «бо все його свідоме життя, – пише Ю.Булка – це постійні пошуки власного світосприймання, власного способу вислову»<sup>1</sup> [9, 22].

Н.Нижанківський за стильовим спрямуванням є яскравим неоромантиком, творчість якого спиралась на досягнення західноєвропейського й українського романтизму, зокрема його вчителів – Й.Маркса, В.Новака, а також М.Лисенка та західноукраїнських композиторів ХІХ ст.: Д.Січинського, Я.Лопатинського, О.Нижанківського, В.Матюка та ін. Як і В.Барвінський, він був ліриком-мініатюристом і найбільш яскраво виявив себе у жанрах фортепіанної та вокальної мініатюри, хоча обидва писали і твори великої форми, переважно циклічні, розширюючи рамки камерного жанру. З В.Барвінським Н.Нижанківського споріднюють ліричні теми і образи, типи фортепіанної фактури, вибір засобів гармонічної виразовості. Для обидвох особливо близькою була поезія Б.Лепкого, О.Олеся, І.Франка. Втілюючи їхні тексти в своїх солоспівах, вони створили справжні перлини вокальної лірики. Вибір поезій, співзвучних внутрішньому світові Н.Нижанківського, виявляє деякі риси спорідненості з естетичними уподобаннями С.Людкевича<sup>2</sup>.

Загалом, для композиторів галицької композиторської школи ХІХ – поч. ХХ ст. характерним є звертання, переважно, до західноукраїнських поетів та до перекладів чи оригінальних текстів німецької поезії, зокрема Г.Гайне. Коло поетів, до яких звертається Н.Нижанківський, обмежене, бо

<sup>1</sup> На думку Л.Кияновської, його стиль втілює ознаки септесійної стилістики «із більшим ухилом до салонності, камерної рафінованості солоспіву [...] поезизації побутових жанрів» [5, 205].

<sup>2</sup> В обох композиторів є солоспів на один текст Р.Купчинського «Засумуй , трембіто», про що стало відомо лише нещодавно. Автор цієї статті розшукала його в архіві С.Людкевича, за що виносить щирю подяку кандидату мистецтвознавства, дружині композитора З.Штундер.

його доробок у жанрі солоспіву невеликий. Поки що відомі його дев'ять творів на оригінальні авторські тексти та дві пісні-молитви. Звертався до поезій сучасників і близьких йому людей. Поклав на музику два німецькомовні вірші, написані дружиною – Меланією Семакою. Дві вокальні мініатюри створив на тексти близького друга і побратима по еміграції О.Олеся. Звертався до поезій Б.Лепкого, Р.Купчинського, І.Манжури, У.Кравченко, І.Франка.

Перші спроби композиторського пера припадають на 1917-18 роки, коли були написані солоспіву «Не співай по весні» (текст І.Манжури), «Прийди, прийди» (слова О.Олеся) та «Снишся мені» (слова Б.Лепкого). Дослідники (зокрема Ю.Булка) відзначають, що ці твори ще не позначені яскравою індивідуальністю автора, хоча характеризуються самобутнім національним колоритом.

У 20-ті роки написані романси – «Жита» на слова О.Олеся (приблизно 1920-1923 рр.), «Чому я пробудивсь» та «Осінь» – інтерпретація німецького тексту М.Семаки<sup>1</sup>, «Засумуй, трембіто» на слова Р.Купчинського (1922 р.).

30-ті роки знаменуються появою таких солоспівів, як «Поклін тобі, моя зів'яла квітко» для голосу з оркестром на слова І.Франка (1933 р.)<sup>2</sup>; «Ти, любчику, за горою» на слова У.Кравченко (1930 р.), а також пісень-молитов «Отче наш» та «Богородице Діво».

Романси 1920-1930 років – більш зрілі і довершені зразки камерно-вокальної спадщини композитора. Вони вирізняються вільнішою формою, більш індивідуалізованою музичною мовою, поєднанням пісенної кантиленності з речитативно-мовними інтонаціями. В цих солоспівах зростає значення фортепіанної партії, яка відіграв велику виражальну і зображальну роль у творенні музично-поетичного образу.

У композиціях тих років, зокрема у солоспівах «Засумуй, трембіто» та «Ти, любчику, за горою», композитор оригінально використовує національні традиції. У першому творі виявляються риси українських епічних жанрів – дум, позначених великою вагою драматичних елементів, підвищеною експресією висловлювання. У другому – проступають обриси ліричної коломийки.

Різноманітними аналогіями апелює до слухача один з перших солоспівів Н.Нижанківського «Не співай по весні». Вже в перших тактах інструментального вступу (9 тактів) вчуваються інтонації відомого «Щедрика» М.Леонтовича (характерні поєднання інтонацій малої секунди і ритмічного малюнка – вісімка і дві шістнадцятки), які асоціюються, швидше, з мотивами українських веснянок, а не з солов'їним тьохканням. Партія соліста також виростає з початкового інтонаційного «зерна». Фортепіанна «інструментовка» цих поспівок, звучання у «світлому» верхньому регістрі асоціюються з веснянковими образами музики багатьох українських авторів.

Цікаво провести паралелі між цим твором і солоспівом С.Людкевича «До соловейка» на слова П.Грабовського (1964 р.). Композитори звертаються до різних текстів, але співзвучних за змістом, побудованих на співставленні двох образів: природи (її уособленням є соловейко) і героя, що мріє про щастя. Така двоплановість є дуже характерною для українського фольклору і типовою для романтичного мистецтва<sup>3</sup>.

Споріднюють обидва романси такі моменти: вибір темпу (*Andantino* і *Andante e capriccioso*); міжорні тональності (*d moll* і *h moll*); тричастинні композиції, середні розділи яких будуються на активних гармонічних модуляціях. Але є між цими творами і суттєві відмінності, які особливо важливо усвідомити інтерпретаторам. У тексті віршів йдеться про спів соловейка, і це часто спонукає композиторів вдаватись до звуконаслідування (згадаймо хоча б «солов'їні романси» Кропивницько-

<sup>1</sup> Автор перекладів німецьких текстів невідомий, дослідникові І.Соняницькому не вдалось цього дізнатись. У виданні солоспівів Н.Нижанківського [Львів-Київ-Нью-Йорк, 1996] ці твори подаються з українським перекладом, хоча композитор компонував їх, враховуючи інтонаційну специфіку німецької мови, що відчувається у вокальній партії.

<sup>2</sup> Існує і клавірний варіант твору, зроблений автором.

<sup>3</sup> Для прикладу можна згадати шубертівські пісні, де часто в одній вокальній мініатюрі співіснують два образи («мельник і струмок», «мандрівник і крук»), відомого глінкінського «Жайворонка», а також численні солоспіву українських авторів, де акцент робиться не на звукозображальності, ілюстративності, а на психологічному стані героя. У деяких творах ці два моменти поєднуються, як, скажімо, в «Солов'їному романсі» А.Кос-Анатольського.

го, Кос-Анатольського). Йде цим шляхом і С.Людкевич, але доручає ці звукові характеристики партії фортепіано. Н.Нижанківський використовує звуконаслідувальні елементи ще економніше й опосередкованіше. Вони містяться у фортепіанному вступі (9 тактів) та у 33-му такті інструментальної партії (короткі мотиви у високому регістрі фортепіано, які водночас нагадують веснянкові заклики, про що вже йшлося). Ці асоціації виникають на основі не лише звукової, але й вербальної інформації, яка міститься в тексті: «не співай *по весні*». У солоспіві Нижанківського в цілому переважає пісенно-романсова кантілена в партії соліста та фігуративна фактура у партії фортепіано. Переливи гармонічних пасажів та хроматичні пасажі в партії лівої руки (у середній частині форми), до того ж у низькому регістрі фортепіано (у басовому ключі), аж ніяк не асоціюються зі співом птаха.

У фортепіанному вступі солоспіву Людкевича більш виявлені звукозображальні елементи: вже в перших тактах звучать хроматизовані тріольні групети, які «перехоплює» партія соліста.

Твір Людкевича – це схвильована оповідь про долю сиротина. І цей контраст жалібно-стогнучих, розпачливих інтонацій (сиротина) і безтурботного пташиного «гьохкання» ще більше підсилює драматичність сюжету, яка вповні розкривається в момент каденції-кульмінації – в останніх чотирьох тактах твору.

У Н.Нижанківського загальний характер романсу більш урівноважений, панує настрій сумно-елегійний з моментами «світлого смутку» (на початку середньої частини), хоча музика також містить елементи драматизму, які виявляються в кульмінації на словах: «і загра гіркий сміх на устах враз моїх» (авторські ремарки: *rosso agitato, ff*). Цей солоспів – згадка про щастя, що минуло, соціальна драма тут відсутня, і це є ключем до інтерпретації твору.

Першою виконавицею солоспіву «Не співай по весні» була С.Корінець, якій Н.Нижанківський акомпанував на Шевченківському концерті 11 березня 1921 року (тоді ж було виконано і солоспів «Снишся мені»).

Цікавими вокальними мініатюрами є романси «Прийди, прийди» (сл.О.Олеся) та «Снишся мені» (постичний текст Б.Лепкого), який в 1937 р. виконував тенор В.Тисеж. Записи «Прийди, прийди» у виконанні І.Синенко-Іваницької з фортепіанним супроводом Г.Куна та П.Кева зберігаються у колекції Марти і Романа Савицьких [2, 56].

Поезія О.Олеся була дуже близькою Н.Нижанківському, обидва митці часто зустрічались на зібраннях літературного клубу в Празі. Поет вважав музику найкращим втіленням стану душі, людських переживань. Складаючи свої вірші-пісні, він чув їх у звучанні музичних інструментів – арфи, ліри, кобзи. Тому його поезія, «сповнена загадкових ритмів, мелодій, тонів і справді моцартівської легкості, стала невичерпним джерелом для композиторів», – пише у своїй передмові до збірки поета Р.Радишевський<sup>1</sup>.

Поезії О.Олеся «Прийди, прийди» та Б.Лепкого «Снишся мені» створені майже одночасно (в 1906 р. і в 1905 р.) і походять із перших збірок поетів: «З журбою радість обнялась» (з підбірки «В Криму») та «Весною». Мова віршів багата, образна, побудована на контрастах, порівняннях, насичена тонкими емоціями, позначена впливами поезій символістів. Вони пов'язані з образами почі. У них йдеться про найпотаємніші людські бажання і поривання, які здійснюються лише у снах чи у нічних мріях, коли все навкруги засинає, і людина залишається наодинці зі своїми думками, стражданнями і прагненнями.

Образний зміст віршів має елегійний характер. Туга за минулим, смуток і розпач самотності переплітаються із зверненнями-закликами до коханої, образ якої – світла мрія, що асоціюється із запланими квітами, співами солов'я, дзиччанням бджіл.

Обидва солоспіви забарвлені в темні, смутні кольори – тональність *g mol* (не випадковий

<sup>1</sup> Олеся О. Поетичні твори / Ред.-упор. Р.Радишевський. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1990. – С.15. О.Олеся – один з найулюбленіших поетів М.Лисенка, С.Людкевича, К.Стеценка, Я.Степового, Б.Фільц, а також багатьох зарубіжних авторів, які брали за основу поетичні шедеври митця і створили кілька сотень музичних творів найрізноманітніших жанрів – від солоспівів, пісень для дітей, хорів до театральної, оперної музики. Тонкі, пелювими настроями барви його поезії напрочуд органічно єдналися з музикою. Серед солоспівів досить згадати «Айстри» М.Лисенка, «Ой, чого ти, тополенько, не цвітиш», «Літньої ночі» К.Стеценка, «Дихають тихо акації ніжні» Я.Степового, «Піду, втечу» С.Людкевича, цикл «Срібні струни» Б.Фільц.

вибір тієї ж тональності для втілення споріднених текстів різних поетів), яка «освітлюється» мажором – B dur (в першому творі – це другий розділ двочастинної репризної побудови) і D dur (в другому – середній контрастний епізод тричастинної побудови)<sup>1</sup>, коли з'являються емоції, пов'язані з образом коханої.

Однак у солоспівах виявляються різні типи драматургії й композиції. У «Снишся мені» – «замкнена» побудова, що виникає внаслідок репризності. Після невеликого просвітлення («А па душі так любо, красно») знову повертається образ ночі – містичної порадиці і втішниці; музика, відповідно, «огортається» в темні фарби *g moll* (у «Снишся мені»). Закінчення забарвлене навіть у трагічні тони. Рівномірне ритмічне повторення октав на тонічному звуці «соль» (у заклочних тактах) створює відчуття трагічної невідворотності, неможливості щастя. Воно підсилюється словами «тоді я засну на вічний сон». Остатні октави звучать, як подзвін. У цьому солоспіві також зауважуємо, що композитор зосереджує увагу виключно на емоційному стані героя. Звуки природи, про які йдеться у тексті («журчить потік, співають соловії, бринять пчілки»), не «провокують» композитора на їх втілення в музиці. Лише в одному такті він «віддукується» на слова «співають соловії» і прикрашає треллю ноту «ре».

Солоспів «Прийди, прийди» значно динамічніший, побудований на яскравому контрасті, форма його розімкнена. Драматургічний розвиток відбувається внаслідок протиставлення двох емоційних станів, що пов'язані з двома образами. Перший – стан невтішної журби, яка огортає вночі героя. Другий – дифірамбічно-екстатичний, викликаний спогадами про кохану, її ніжність і красу. Композитор створює контраст засобами фактури, динаміки, зміною ладу (співставляються бемольна і дізна тональності частин: соль мінор – ре мажор). Вокальна мелодика першої частини (характеристика «першого образу») містить мовні інтонації, вигуки (авторські позначки протягом 15 тактів вокальної партії: *grave, più mosso, doloroso, ritard., accel., energico*, які поєднуються з частою зміною розмірів). У другій частині романсового характеру панує кантілена (*andante cantabile*).

Н.Нижанківський в обидвох солоспівах ставить до поетичних текстів досить вільно, вдається до їх трансформації: замінює деякі слова синонімами (у «Прийди» замість «журбі» використовує «нудзі», замість «і ти» – «бо ти», «оця» – «отця»; у «Снишся мені» – замість «найчастіше» – «найвірніше», «минулу» – «змарілу», «про тебе» – «о тоді», «бджілки» – «пчілки»); повторює фрази, цілі епізоди (в «Прийди, прийди» – останні два рядки поезії повторюються двічі, як і друга строфа вірша; у «Снишся мені» – третій розділ теж повторюється двічі). Композитор додає нові слова чи уникає їх (це стосується навіть цілих фраз). Це спричиняється до інших, ніж у поетів, смислових і ритмічних акцентів (у О.Олеса: «нудьую по тобі», у Нижанківського: «Нудьую я по тобі» чи «і ніч ясна мене не втіше» – «ніч ясна мене не втіше»; у Б.Лепкого: «Та годі, годі! Минулися надії, мрії, не буде другої весни»; у музичному варіанті – «Та годі, годі, не буде другої весни»; чи: «Аж колись з тим сном про тебе я засну на вічний сон...» – «аж колись з тим сном, о тоді я засну на вічний сон...»).

У музичних формах своїх солоспівів композитор відтворює будову поетичних текстів (відповідно, двочастинну і тричастинну). Музика тонко реагує на зміни в поезії, «йде» за текстом, і зміною образу змінюється лад, динаміка, позначення виразності (*dolce cantabile, doloroso*), фактурний виклад фортепіанної партії: у «Прийди, прийди» тремоландо в низькому регістрі (перша частина), які пов'язуються з образом ночі і підсилюють настрій тужливості, гнітності, поступаються місцем повнозвучній акордовій фактурі (до неї долучаються віртуозні «арфові» пасажі), яка охоплює далекі регістри фортепіано і створює урочисто-піднесений настрій. У «Снишся мені» неспокійні тріолі і секстолі «переходять» у мрійливо-споглядальний епізод, навіяний образами природи. Тип фактури подібний до того, який був у ліричній частині попереднього романсу. Фортепіанний виклад – насичений, оркестральний, об'ємний. Розлогі фігурації у партії лівої руки, що розливаються по всій клавіатурі, поєднуються з повнозвучною акордиком та низхідними пасажами-форшлагами у верхньому регістрі. Тип викладу в цілому досить віртуозний, традиційно-романтичний (поєднани

<sup>1</sup> Тут можна не погодитись із Ю.Булкою, який вбачає «емоційний зміст солоспівів у сфері світлої, тендітної м'яко-сентиментальної лірики» [2, 30].

акордовості з фігуративністю гармонічного складу).

Тематичний матеріал фортепіанної партії цих солоспівів інтонаційно пов'язаний з вокальною мелодикою<sup>1</sup>. Вокальна партія позначена впливом традицій старої галицької пісні XIX ст. Характеризуючи музичну мову ранніх солоспівів Н.Нижанківського, Ю.Булка пише: «тут переважає мелодика узагальненого пісенного типу» [10, 3].

Виконання цих, на перший погляд дуже простих солоспівів, вимагає від виконавців підвищеної уваги до авторських ремарок щодо темпу й характеру виконання. Композитор використовує багато алогічних позначень, у нотному тексті є велика кількість фермат над нотами (підкреслюють певні слова, що є смисловими «віхами» у розгортанні музично-поетичного процесу) та над паузами (моменти роздуму, зупинки). Вдумливий аналіз усіх авторських ремарок (динамічних, алогічних) допоможе вокально-фортепіанному дуету адекватно втілити задум композитора, відтворити особливості його письма. Разом з тим, вони надають простір для більш вільного трактування темпу, цезур, дають ширші можливості для виявлення виконавської індивідуальності.

У камерно-вокальному доробку Н.Нижанківського є ще одне втілення поезії О.Олесь. Це – солоспів «Жита», текст якого був написаний поетом у 1919 році в Бадені, а в 1920-1923 роках у Відні Н.Нижанківський поклав вірш на музику. Солоспів був дуже популярним у свій час, часто виконувався в українських концертах. Першою виконавицею цього солоспіву була Анда Остапчук, виконували його І.Сипенька-Іваницька (партія фортепіано Г.Кун і Г.Коваль), І.Маланюк (записи зберігаються у колекції Савицьких) [2, 56].

Неодноразово його чув і О.Олесь, захоплений музичним втіленням своєї поезії, про що пише Ю.Булка [2]. Всі музикознавці, що писали про Нижанківського, однастайні в тому, що це – найкращий його солоспів. У ньому композитор, як і в інших своїх камерно-вокальних творах, досить вільно ставиться до тексту. Він додає від себе рефрен-звернення:

О, дорогі мої, о, дорогі жита,  
О, дорогі мої жита, о дорогі,

який використовує в середині музичної побудови і в її завершенні. Останній рядок поезії також повторюється двічі. Митець вдається до такого засобу для надання творові більшої експресивності, бо в цих рядках йдеться про коханий край. Тут також мають місце заміни слів синонімами, як от: «біля» – «коло», «шуміть» – «кажіть»; замість особової першої особи однини «схиляюся і падаю на землю» Н.Нижанківський подає третю множину: «схиляються і падають», маючи на увазі жита.

Композитор вдається до перенесення ритмічно-смыслових акцентів, проте це не перешкоджає адекватному інтерпретуванню поезії, не змінює її характеру, а лише підкреслює окремі її елементи для надання музиці більшої виразності.

Солоспів написано у «темній» мінорній тональності (f moll), яка своїм забарвленням допомагає досягти емоційної експресії для передачі стану героя-емігранта, що тужить за Батьківщиною.

Твір вирізняється масштабністю побудови (65 тактів).<sup>2</sup> У ньому є велика інструментальна прелюдія (16 тактів), дві інтерлюдії (4 і 6 тактів) і фортепіанна постлюдія (4 такти). Вже в першому епізоді домінує фортепіанна партія, воєна – виразник ідеї, головної думки твору. Після інструментальної перегри головна роль переходить до партії голосу, проте роль фортепіано не зменшується, інструментальна партія дуже насичена фактурно (велика кількість арпеджіюваних арфових «переливів», октавних, акордових послідовностей).

Такий концертно-віртуозний тип фактури був зумовлений виконавськими можливостями цього композитора-піаніста<sup>3</sup>. Тематичний матеріал фортепіанної партії інтонаційно пов'язаний з

<sup>1</sup> Уже перші такти фортепіанних вступів в обох солоспівах (5 тактів і 4 такти) містять у собі «зерно» мелодії соліста. В інтерлюдіях романсу «Снишся мені» (сольні фортепіанні перегри є лише в цьому солоспіві) вони продовжують партію голосу, інтонаційно «виростають» з неї. Це має почути і виразно проінтонувати піаніст.

<sup>2</sup> У попередніх солоспівах розгорненість форми досягалась за рахунок репризних повторень частин (у «Прийди, прийди» – 55 тактів, «Снишся мені» – 68 тактів).

<sup>3</sup> Багаточисельність фактури супроводу викликає аналогії з інструментальними партіями вокальних творів деяких

партією голосу, як лейтмотиви звучать мелодичні звороти партії соліста в інструментальних інтерлюдіях, вторять голосу чи навіть дублюють його (у другому і третьому розділах).

Вокальна партія будується на інтонаційно-мовних силабічних інтонаціях (кожному складові слова відповідає нота) та кантиленних поспівках (поступеневий рух, стрибки в межах кварта і поступове їх заповнення, єдиний стрибок на сексту в кульмінаційний момент твору), які виявляють свою національну природу (як і окремі ладо-інтонаційні звороти, особливо кадансування), хоча композитор не вдається до цитування. Український фольклор у його творчості органічно вростає в авторський мелос, який навіть на слух сприймається як національний.

Ця велика розгорнена композиція містить елементи, що можуть сприйматися як звукозображальні. В середньому розділі твору у фортепіанному супроводі застосовуються «переливи» фігурацій на *pp*, що асоціюються з «шелестом-коливанням» жита і мають знайти адекватне відтворення фортепіанними засобами. Важливо, щоб на початку другої строфи («Кажіть мені забуту казку»), де вокальна партія звучить на *pp*, жито дійсно «шелестіло», а фортепіанні пасажі (починаються в низькому та середньому регістрах) динамічно «виростали» лише на слові «диханням» і рвучко злітали вгору на хроматичній гамі (ремарка автора *velocissimo*).

В нотному тексті цього твору також дуже багато авторських позначок, адресованих виконавцям (*triste, con passione, dolce, velocissimo*), агогічних нюансів (*accelerando, rallentando, rubato*). Широкою вирізняється шкала динаміки (від *pp* до *smorzando*, від *sfz* до *p. subito, diminuendo* і *morendo*).

У цьому творі Н.Нижанківський спирається на традиції пізнього романтизму. Він не прагне до радикального оновлення традиційних форм і засобів виразовості (такі тенденції були дуже характерними для творчості багатьох композиторів першої третини ХХ ст.) проте, як В.Барвінський та С.Людкевич посилює образно-драматургічну роль інструментальної партії в жанрі солоспіву<sup>1</sup>, що для галицької музики того часу було новим.

У солоспівках «Прийди, прийди», «Снишся мені» та «Жита» композитор узагальнено передає тон вірша, для цього важливішим є створення емоційного настрою, а не зображення фону чи пейзажу, виражальне переважає над зображальним (на відміну від В.Барвінського, частково С.Людкевича). Хоч поезії О.Олеся і Б.Лепкого містять елементи, що надаються для «музичного ілюстрування».

У більш зрілих творах композитора можна відчутти «подих ХХ століття» – підвищену експресію висловлювання, використання мовної патетики, зростання ваги речитативних елементів. До певної міри тут виявляються впливи італійського веризму, німецького експресіонізму. Підстави для таких аналогій дає аналіз музичної мови солоспівів (ладоінтонаційної та метроритмічної будови) та вивчення ремарок автора.

Твором новаторського для галицької музики спрямування є солоспів Н.Нижанківського на слова І.Франка «Поклін тобі», в якому виявилось прагнення до симфонізації камерно-вокального жанру. Романс написано для голосу з оркестровим супроводом, що в 30-х роках ХХ ст. було новим для української музики<sup>2</sup>. Твори такого плану були написані лише В.Барвінським (до речі, саме він подав Н.Нижанківському ідею написання солоспіву на текст Франка для голосу з оркестром). У його доробку є три розгорнуті вокально-оркестрові композиції, в яких дослідники вбачають риси по-

композиторів-романтиків, у яких фактурний виклад залежав від можливостей власного виконавського апарату, як, наприклад, у Ф.Ліста, С.Рахманінова, М.Метнера, В.Косенка.

<sup>1</sup> Перебуваючи на навчанні у Й.Маркса, а пізніше у В.Новака, Н.Нижанківський ознайомився із найсучаснішими течіями і музичними експериментами, що мали місце в тогочасній західноєвропейській музичній культурі. Але вони на нього не вплинули. Це відбилися на його вокальній творчості і тенденції переростання солоспіву у вокальну поему (як, скажімо, у В.Барвінського), трансформації традиційного жанру романсу у «вірш з музикою» чи інструменталізація вокальної партії, характерні для вокальної музики ХХ ст.

<sup>2</sup> Поодинокі зразки українських камерно-вокальних творів у супроводі інструментального ансамблю епізодично з'являлися в творчості українських композиторів ще у ХVІІІ ст. У 1775 році Д.Бортнянський створив молитву «Ave Maria» на канонічний латинський текст для сопрано і контральто в супроводі струнних та 2-х валторн. Галицькі композитори продовжили цю ліній розвитку камерно-вокального жанру, перервану на півтора століття, надаючи своїм солоспівам рис вокально-симфонічних поем, кантат.



емності.

Солоспів «Поклін тобі» вперше був виконаний з нагоди святкової академії в пошану І.Франка 27-28 травня 1933 р. тенором М.Голинським. Н.Нижанківський використав поезію І.Франка «Моїй не моїй» із збірки «Мій Ізмарагд» (підзбірки «Поклони»), написану у 1897 р., створивши розгорнуту композицію (66 тактів) із сольшими інструментальними епізодами (прелюдія – 11 тактів, інтерлюдія – 9 тактів).

Композитор у цьому творі також вдається до заміни слів поетичного оригіналу, застосовуючи скеспресивніші за змістом синоніми. Вносить зміни в структуру тексту: останні три рядки поезії повторює двічі, а попередні три вилускає. Декламаційно-мовна патетика партії голосу органічно поєднується з оркестровою насиченістю партії супроводу. Музичне втілення поезії Камеяра адекватне урочистому характеру солоспіву.

Цікавим з огляду інтерпретаторських втілень є романс на слова Р.Купчинського «Засумуй, трембіто» (поезію створено в 1920 р., а солоспів – у 1922 р.). Перші виконавці цього твору – Є.Зарицька, І.Синенька-Іваницька, М.Скала-Старицький. Записи їх виконань та М.Мінського, Г.Шерей в супроводі Л.Вахнянина зберігаються у колекції Савицьких [2, 56].

Поезія Р.Купчинського – трагічного змісту, в ній йдеться про загибель 40 тисяч молодих січових стрільців, що боролись за незалежність Галицької України. Тон оповіді – патетично-трагедійний, позначений підвищеною експресією як вокальної, так фортепіанної партій. Характер мелосу витриманий в дусі історичних балад, дум, на що звертає увагу Ю.Булка<sup>1</sup>.

Композитор обирає мінорну тональність із характерним четвертим підвищеним ступенем, використовує елементи жалібного маршу (чотиридольна пульсація, гострі пунктирні ритми), які поєднують з експресивними заплачковими інтонаціями, що містять збільшені секунди, насичені мелізматикою, мають примхливу ритміку, виявляючи імпровізаційну природу. Протиставлення цих двох елементів – маршового (об'єктивного, втіленого в «хоровій» акордовій фактурі) і суб'єктивного (одноголоса заплачкова фраза) відбувається вже у двотактовому вступі.

В тексті багато фермат, темпових відхилень, авторських позначок *rubato*. Це передбачає досить вільну, quasi-імпровізаційну манеру виконання, яка вимагає від виконавців великої агогічної гнучкості, доброї ансамблевої взаємодії.

У вокальній партії композитор вдається до мовної патетики, випуклих фраз, речитацій. Партія фортепіано віртуозна, динамічно-експресивна, захоплює всі регістри інструмента, ущільнена. У фактурі виявляється тенденція до оркестральної насиченості фортепіанного супроводу, властива творчості пізніх романтиків (Ліст, Штраус, Рахманінов, Метнер, Лисенко), яка стала характерною рисою вокальної музики ХХ ст.

Генегічну спорідненість солоспіву Н.Нижанківського з думовим епосом виявляють фортепіанні пасажі-перегри, що містять елементи «думового» ладу (по звуках мінору з лідійською квартою, але без VI ступеня).

До трьох строф поезії Н.Нижанківський застосовує двочастинну форму рапедійного типу. Характер оповіді – надзвичайно драматичний, напружений. Динамічна шкала – широка, музика насичена різкими і часто раптовими динамічними спадками і наростаннями. Виконавцям слід звернути на це особливу увагу, бо у межах одного такту (чи навіть півтакту) відбувається динамічне коливання від *ff* до *pp*. Цей солоспів, як і інші вокальні твори Н.Нижанківського, вимагає від виконавців підвищеної емоційної «температури», великої напруги, вміння раптово переходити від одного динамічного нюансу та тембру до іншого.

Цікаво провести аналогії цього твору Н.Нижанківського з баладою С.Людкевича «За байраком» на слова Т.Шевченка, в тексті якої також йдеться про загибель людей – козаків («нас тут триста, як скло товариства лягло»). Епіко-драматична оповідь Людкевича містить трагедійні елементи (в центральному розділі також використано жанрову модель жалібного маршу), обидва композитори спиралися на український спос. Проте у Людкевича переважає епіко-драматичне пачало, оповідь

<sup>1</sup> Ю.Булка пише про епічно-драматичне звучання солоспіву, «в численних мелізмах і характерних мелодичних каденціях якого відтворений дух козацьких історичних пісень і дум» [2, 31].

про трагічні події більш об'єктивна, описова (в епізодах «від автора»), суб'єктивне (розповідь козака про трагічні події) позбавлене емоційної надмірності, екзальтованості (хоча тут також є кульмінацій-спалахи). Музичний матеріал ґрунтується на мелосі пісенного складу, який ритмічно «організований» чотиридольною рівномірною пульсацією. Зрушення темпів та динамічні наростання відбуваються переважно в межах великих розділів. У фортепіанній партії багато моментів звукозображальності (зумовлені елементами фантастики, які є в шевченковій баладі), вдається композитор і до звуконаслідування. Є певні елементи театралізації (послідовне розгортання дії), розвиток – наскрізний.

У Н.Нижанківського панують вибухові суб'єктивні емоції, текст подається крізь призму особистісного переживання. Тричі повторюється «ключова» фраза «засумуй, трембіто» – і кожен раз з новою інтонацією. Виконавці мають звернути увагу на динаміку трьох фаз емоційного її розвитку –  $p - f < p$  *oso agit.* –  $pp$  *molto semplice*, а також на ритмічні малюнки, в яких кожен раз втілюється ця фраза. Ці моменти є дуже важливими для інтерпретації.

Виконавцям вокальної музики Н.Нижанківського слід звернути увагу і на те, що така емоційна насиченість, «відвертість», безпосередність висловлювання властива навіть його творам на тексти, позбавлені драматизму, зокрема духовні (безумовно, діапазон емоцій тут вузький і тип інтуїтування інший, ніж у творах трагічного чи драматичного змісту).

Дві пісні-молитви «Отче наш» та «Богородице Діво» композитор написав у 30-ті роки у львівський період творчості для свого стрийка отця Олександра, використовуючи релігійний канонічний український текст. До духовної тематики у світській вокальній музиці неодноразово зверталися композитори різних національних шкіл (Й.Брамс, А.Дворжак, С.Рахманінов, С.Гречанінов). У творчості ж українських композиторів-класиків ХІХ століття духовна тематика зосередилася переважно в хорових та вокально-симфонічних жанрах, на що звертає увагу в згадуваній вже статті Л. Ніколаєва. Надзвичайна зацікавленість такою тематикою і впровадження її в камерно-вокальні жанри спостерігається в українській музиці, починаючи з другої половини ХХ століття. Музичні молитви на канонічні тексти (латинські, українські) створюють І.Соневицький, М.Шух, І.Кириліна, О.Козаренко та багато інших<sup>1</sup>.

«Богородице Діво» є українським варіантом католицької молитви «Ave Maria». Н.Нижанківський трактує духовний текст дещо в незвичному ключі, надаючи висловлюванню яскравої емоційності, пристрасності, екстатичності, які виявляються в момент кульмінації.

Струнка тричастинна невелика композиція (14 тактів, кожен із розділів форми композитор відокремлює цезурою чи підкреслює агогічно) при її адекватному звуковому втіленні викликає алюзію з архітектурою храму, а будова музичного тематизму – з лішкою скульптурних композицій собору. Композитор використовує крайні регістри інструмента задля досягнення просторовості звучання, насичену об'ємну фактуру з «упіщеними» музичної тканини, що надає творові оркестральних барв. Важливим виразовим і формотворчим засобом у молитві є динаміка. Велике «накопичення» звучності спостерігається в другому розділі (такти 5-6), де відбувається динамічне наростання від  $pp$  до  $f$ , а після цього емоційного «вибуху» – раптове повернення до  $pp$ . В останньому розділі динамічний розвиток досягає апогею в екстатичній кульмінації. Цьому сприяє ущільнення та збільшення об'єму фактури, розширення діапазону звучання в момент кадансування, октавні басові форшлаги. Але раптово щільна музична тканина «розріджується», відбувається просвітлення, динаміка зменшується до  $pp$ . Ефекти накопичення звукової маси та танення звучання застосовуються і в «Отче наш». Для цього твору-молитви також є характерним підвищений емоційний тонус, побудова яскравими динамічними хвилями (вже в перших 4-х тактах вступу відбувається розвиток від  $pp$  до  $ff$  з раптовим поверненням до  $p$ ). Тому важко погодитись з Ю.Булкою, який вважає солоспів-молитви позбавленими «будь-яких слідів [...] емоційної вибуховості», а фактуру фортепіанного супроводу характеризує як повнозвучну, але стриману [9, 10], та з І.Соневицьким, що визначає настрій цих творів як «молитовний» [4, 5].

Ліричною мініатюрою з використанням жанрових ознак коломийки є солоспів «Ти, любчику,

<sup>1</sup> У творах духовного змісту часто використовується й авторська світська поезія на біблійні чи євангельські сюжети.

за горою» на слова Уляни Кравченко, присвячений акторці Л.Кривицькій. Виконавцям треба звернути увагу на характерні інтонації гармонічного мінору, динамічні градації проансуювання (в кожному такті відбувається наростання і спад динамічної хвилі), часте підкреслювання мовних акцентів, контрасти виразності (від *espressivo* до *sotto voce*). Чітка метроритмічна будова (дводольність у перших двох строфах, яка змінюється на тридольність в останній) підкреслює риси танцювальності. Це має бути головним для виконавців при визначенні темпу твору. Ремарка автора вказує лише на те, що темп має визначатися характером музики (*Tempo giusto*)<sup>1</sup>. Другий розділ солоспіву позначений іншим пастросом, тут з'являються «ноти» смутку, навіть розпачу («Ой, лягла туга тяженька на моїм серденьку»), тому позначення *piu mosso*, мабуть, є помилковим, органічнішим було б *meno mosso* (так вважає також проф. Я.Матюха, яка виконувала цей твір зі співачкою М.Байко). С запис солоспіву у виконанні С.Зарицької (партія фортепіано – Дж.Фаваретто).

Розглянувши вокальну спадщину Н.Нижанківського в синтезі теоретичної та виконавської проблематики, можна зробити певні узагальнення. Серед найважливіших чинників його звернення до камерно-вокальної музики була, безперечно, власна виконавська акомпаніаторська діяльність, співпраця зі співаками. Це позначилося на вокальних партіях його солоспівів, які виявляють добре знання природи голосу і переважно ґрунтуються на кантілені. Навіть тоді, коли композитор використовує речитативно-декламаційні, мовні елементи, він уникає складної для вокального інтонуювання інтервалики.

Аналіз фортепіанної фактури солоспівів також виявляє риси письма композитора-піаніста. Вона дуже розвинена, оркестрально насичена, ущільнена (октавно-акордовий виклад домінує у більшості творів), часто містить віртуозні елементи – пасажі, які «пробігають» по всій клавіатурі, інструментальні ритурнелі. Такий тип фортепіанного викладу виявляє близькість до тих формул, які часто застосовують акомпаніатори, імпровізуючи музичні супроводи.

Неабияку роль у написанні солоспівів відіграла любов композитора до поезії та спілкування з видатними майстрами слова (такими, наприклад, як О.Олесь). Н.Нижанківський використовує для своїх солоспівів виключно українську поезію та німецькомовні тексти, в чому виявляється продовження однієї з традицій його галицьких попередників. Ставиться композитор до поетичних першоджерел досить вільно, трансформує їх структурно, вносить зміни в текст. Головний акцент ставить на емоційному відтворенні образного змісту віршів, характеру, тону висловлювання. Дуже рідко вдається до звукообразності і звуконаслідування, навіть якщо зміст поезії спонукає до цього.

Композитор не прагне до трансформування традиційних жанрових форм солоспіву, виявляє, в першу чергу, прагнення до піднесення його на рівень європейських зразків. Разом з тим, йому (як і В. Барвінському), належить пріоритет у створенні перших зразків композицій для солюючого голосу та симфонічного оркестру.

Суттєвими рисами солоспівів Н.Нижанківського є лірико-драматичний тон висловлювання, підвищена експресія, імпульсивність, насиченість динамічними контрастами, рельєфність фразування. Виконання його творів вимагає від учасників вокально-фортепіанного дуєту великого емоційного напруження, вміння раптово «відгукуватися» на численні авторські ремарки, миттєво переключатися в різні емоційні стани.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Булка Ю.П. Музична культура Західної України // Історія української музики. – К.: Наук. думка, 1992. Т. 4. – С. 545-489.
2. Булка Ю.П. Нестор Нижанківський: Життя і творчість. – Львів, Нью-Йорк, 1997.
3. Соневицький І. Життєвий і творчий шлях Н.Нижанківського // Бандура. – Нью-Йорк. – 1991. – № 3. – С. 5-36; С. 1-5; № 37-38. – С. 11-17.
4. Соневицький І. Композиторська спадщина Нестора Нижанківського // Записки НТШ. – Львів, 1993. – Т. ССХХVI: Праці музикознавчої комісії. – С. 334-352.
5. Соневицький І. Композиторська спадщина Нестора Нижанківського. – Рим: Богослов'я, 1973.

<sup>1</sup> У виданні 1996 року замість *giusto* надруковано *giusto*.

6. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. – Тернопіль: СМП «Астон», 2000.
7. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич: Монографія. – Львів: ДВУ НТШ, 2003.
8. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упор. З.Штундер. – Львів, 2000. – Т. 2.
9. Булка Ю.П. Нестор Нижанківський. – К.: Муз. Україна, 1972.
10. Булка Ю.П. Солоспіви Нестора Нижанківського // Нижанківський Н. Солоспіви / Упор. М.Скорик. – Львів, Київ, Нью-Йорк: В-во М.П.Коць, 1996. – С. 3-4.

*Людмила Садова*

### РОЛЬ ПАЛЬЦЬОВИХ ВПРАВ У ВИХОВАННІ ПІАНІСТА

У методиці виховання виконавсько-піаністичної техніки вправи займають особливе місце. Багато видатних піаністів-виконавців і педагогів минулого і сучасності не обходились у своїй практиці без використання цієї своєрідної щоденної гімнастики. За словами Я. Мільштейна, починаючи від Й.-С. Баха, стало майже традицією зводити в певну систему жанри та форми фортепіанної техніки [1, 3]. Вправи для фортепіано писали Ліст, Гензелът, Таузіг, Брамс, Бузоні, Маттей; обдумував їх, очевидно, й Шопен, не говорячи про тих композиторів-піаністів, які спеціалізувалися на навчально-інструктивній літературі, наприклад: Клементі, Черні. Залишили нам технічні вправи й багато піаністів, які переважно займалися концертною або педагогічною діяльністю, наприклад: Теодор Куллак, Шміт, Пішна, Йозефі, Чезі, Сафонов, Філіпп, Пледі, Ганон, Корто, Лонг, Бланше, Курц, Курцова-Штепанова та ін.

У радянській фортепіанній педагогіці першої половини ХХ ст. склалося негативне ставлення до щоденних фортепіанних вправ як небажаного явища: пустої трати часу, бездумного механістичного вправління, що, як вважалося, тягне за собою беззмістовне, поверхневе виконання. Рекомендувалось, зокрема, для розвитку піаністично-виконавської техніки вивчати інвенції та прелюдії і фуги Й.-С. Баха, використовувати в якості технічних вправ фрагменти класичних сонат або творів композиторів-романтиків тощо [2, 103-105, 142-143, 149-151; 3]. Найбільше «потерпіли» пальцові вправи, які було відкинуто ще й через те, що в тогочасній радянській педагогіці культивувався метод вагової гри. Лише з середини 1960-х років почали з'являтися публікації відомих піаністів-виконавців і педагогів, в яких спочатку обережно, а потім все сміливіше наводились аргументи на користь технічних, зокрема пальцових, вправ. «Мені видається надзвичайно важливим побесідувати про деякі принципи фортепіанної техніки, до того ж я хочу, перш за все, звернути увагу на порівняно «вузький», але чи не найважливіший її розділ – пальцову техніку» – писав Лев Оборін [4, 71]. «За останні роки справедливе різко негативне ставлення до механічних вправ привело частково до того, що постановка рук і будь-які вправи почали вважатися непотрібними, необов'язковими і мало не шкідливими» [4, 73].

Подібні думки висловлював і Яків Зак: «Не можу не сказати про те, що з піанізмом у нас далеко не все гаразд, що класичні традиції піанізму, на жаль, не завжди підтримуються на відповідній висоті. Погано, коли людині, яка володіє «чистою технікою», немає що сказати, але ще прикріше, коли відсутність технічного «спорядження» стає перешкодою в розкритті музичного образу» [5, 96]. Розвиваючи свою думку стосовно корисності спеціальних технічних вправ, Зак вступає в полеміку з прийнятою у московській школі вищеописаною методою використання художніх творів задля технічного вправління: «Блюзнірство – спотворювати геніальні твори, які є напоєю естетичною совістю, змінюючи властивий їм ритм, динаміку, фразування, перетворюючи їх на гімнастичні вправи. Проте потрібно чесно займатися «гімнастикою пальців» на навчальному матеріалі, вивчати етюди Клементі, Кулау, Мошковського, Шлецера, вчити legato і pop legato, вісімками з крапками тощо. Е.Гігельсу піколи не прийде до голови вивчати гамми за сонатами Бетовена, але він щоденно грає гамми» [5, 97]. Саме в 1960-ті роки видавництво «Музыка» почало випускати збірки фортепіанних вправ зарубіжних авторів (своїх напрацювань у цій галузі, відповідно, не було): Корто, Йозефі, Бузоні та ін. У вступних статтях до цих збірок Яків Мільштейн активно відстоює право на існування технічних фортепіанних вправ. Він аргументує: «По-перше, те, що не потрібно для одних (найчас-