

С.М. КУДРИНЕЦЬКИЙ

КОЛОМИЙКА У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ ОСТАПА ТА НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКИХ

У статті розглянуто фортепіанну творчість Остапа та Нестора Нижанківських як одну з найбільш продуктивних спроб адаптації коломийкового комплексу виразності в артифіційній практиці галицьких композиторів. Проаналізовано конкретні твори композиторів, зокрема «Вітрогони» О.Нижанківського, «Коломийку» fis-moll, «Коломийку» d-moll, «Прелюдію і фугу на українську тему» Н.Нижанківського. Виявлено цілий ряд характерних композиційних прийомів, які розвивають складові фольклорного коломийкового комплексу засобами композиторського письма.

Ключові слова: коломийка, коломийковий комплекс виразності, жанрова модель, фортепіанна творчість Остапа та Нестора Нижанківських.

С.Н. КУДРИНЕЦЬКИЙ

КОЛОМЫЙКА В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ОСТАПА И НЕСТОРА НИЖАНКИВСКИХ

В статье рассмотрено фортепианное творчество Остапа и Нестора Нижанкивских как одно из наиболее продуктивных попыток адаптации коломыечного комплекса выразительности в артифициальной практике галицких композиторов. Проанализировано конкретные произведения композиторов, в частности «Ветрогоны» О.Нижанкивского, «Коломыйку» fis-moll, «Коломыйку» d-moll, «Прелюдию и фугу на украинскую тему» Н.Нижанкивского. Обнаружено целый ряд характерных композиционных приемов, развивающих составляющие фольклорного коломыечного комплекса средствами композиторского письма.

Ключевые слова: коломыйка, коломыечный комплекс выразительности, жанровая модель, фортепианная музыка Остапа и Нестора Нижанкивских.

S.M. KUDRYNETSKYY

KOLOMYJKA IN THE PIANO CREATIVITY OSTAP AND NESTOR NYZHANKIVSKYH

In the article considered piano works Ostap and Nestor Nyzhankivskyh as one of the most productive attempts to adaptation kolomyukovoho complex expression in practice Galician composers. Analysis of specific works by composers, including: «Skipper» O.Nyzhankivskoho, «Kolomyjka» fis-moll, «Kolomyjka» d-moll, «Prelude and fugue to Ukrainian theme» N.Nyzhankivskoho. There are a number of specific compositional techniques to develop components of folklor kolomyukovoho complex of the means composer's writing.

Key words: kolomyjka, kolomyjkovyy complex expression, genre model, piano creativity Ostap and Nestor Nyzhankivskyh.

Коломийка репрезентує один з найдавніших зразків фольклорного синкретизму мистецтв, що розкриває глибинні особливості національної культури на різних її щаблях. Зародившись у дохристиянських часах як культовий танець оргієстичного характеру, коломийка вже з початку XIX століття стала потужним жанрово-семантичним знаком національної артифіційної музики. Невичерпний музично-інформаційний потенціал визначив її плідне засвоєння в композиторській практиці. Одним з перших композиторів, хто адаптував коломийку в професійній музиці, став М. Вербицький — основоположник «перемишльської школи» в галицькій музиці. Вся творчість композитора пронизана фольклорними архетипами, з яких найпоширенішим є коломийка. Заклавши міцний фундамент для становлення і розвитку національної музики шляхом авансування в артифіційну практику фольклорних елементів,

М. Вербицький започаткував розгортання етнохарактерного коломийкового комплексу в творчості українських композиторів.

Мета статті - висвітлити одну з найбільш вдалих спроб адаптації коломийкового комплексу виразності у фортепіанній музиці Остапа та Нестора Нижанківських. Їх творчість майстерно поєднала в собі традиційні жанрово-танцювальні фольклорні елементи з європейськими романтичними засобами виразності.

Побутуючи у фольклорному середовищі впродовж століть, коломийка на початку XIX століття стала предметом спеціального вивчення дослідників та музикознавців. Перш за все вражає безмежна кількість цих однорідних за формою та структурою пісень. Іван Франко називав коломийки «відламом нашої любовної поезії, ... яким, мабуть, у такій численності, різносторонності та свіжості мотивів не може повеличатися ні один інший народ. Скільки знаємо, аналогічні появи в інших народів (так звані Schnadahüpfeln (частівки) німецьких горців, «краков'яки» та «мазурки» поляків, свіжо постаючі «частушки» москалів, ані багатством тем, ані яркістю колориту, різnorodністю тону та правдивістю чуття, ані числом не можуть іти в порівнянні з нашими коломийками» [8, с. 148].

Усвідомлення коломийки як жанру відбулося приблизно у XVII ст. Саме тоді уперше були зафіксовані пісні коломийкової будови. Деякі дослідники зараховують коломийку та інші танки коломийкової структури до «давніх» танців на підставі деяких варіантів їхніх назв: «старовіцька», «давня», «стародавна» тощо. Один з найавторитетніший дослідників українських коломийок В. Гнатюк зазначає, однак, що питання генетичної архаїчності коломийки як жанру простежити важко «зادля браку відповідних джерел» [3, с. 15]. Фольклористи вважають, що місцем виникнення коломийки є Покуття, а походження цього слова пов'язують з назвою міста Коломия – адміністративним і культурним центром Гуцульщини. Існують також й інші гіпотези щодо походження назви. Семантика та етимологія слова сягає прадавніх українських мовних витоків, які збереглися ще в санскриті. Простежуються також і загальнослов'янські корені: «микатись», «умикати», «коломикати», що означало колись крутитися, трястися в круговому танці. Дехто з дослідників виводить назву слова від сербського танцю «коло».

У кінці XIX століття етнографічним записам коломийок приділяла велику увагу ціла плеяда українських дослідників. Серед них І.Франко, Я.Головацький, М.Лисенко, І. Колесса та Ф.Колесса, В.Гнатюк, О.Нижанківський, С.Людкевич.

У результаті проведених етнографічних зборів у національній фольклористиці склався багатий корпус тверджень про коломийку як пісенно-танцювальний жанр та архетипальну ритмоформулу. Про жанрову пісенно-танцювальну природу коломийки в українському музикознавстві писали В.Гнатюк, С.Людкевич, а згодом – А.Зачиняєв та М.Жінкин.

Підрунттям для виникнення іншої, «формально-структурної» гіпотези стало дослідження 14-складової метро-ритмічної структури строфи коломийки у працях І.Франка, Ф.Колесси, В.Гошовського, які доводили, що форма коломийки є старшою за жанр, а 14-складова модель двовірша сформувалася ще до періоду розселення слов'ян. Таким чином, дослідники сходяться на думці, що коломийка є спільним архетипальним явищем в музичному фольклорі індоєвропейських народів.

Таке синтетичне розуміння коломийки як архетипового комплексу виразності дозволяє нам простежити, як окремі його складові (метро-ритмічна структура, ладово-інтонаційна виразність) «прочитувались» у творчості українських композиторів. Особливу роль у процесі адаптації коломийки в композиторській творчості, створенні високохудожніх фортепіанових зразків національної артифіційної музики належить Остапу та Нестору Нижанківським, які стали чи не першими українськими композиторами, хто наважився експресивно-танцювальну стихію коломийки передати виразовими можливостями фортепіано. Будучи уродженцями Стрийщини, де коломийка була чи не найпопулярнішим видом народної творчості, композитори тонко розуміли і відчували цей жанр.

Життя і творчість **Остапа Нижанківського** — композитора, видатного диригента, організатора музичного життя та нотовидавничої справи в Галичині — ще не до кінця досліджене в історії галицької музичної культури. Як зазначає Р.Сов'як, «... в особі

О.Нижанківського Галичина мала найкращого послідовника М.Лисенка, найдіяльнішого пропагандиста його творчості» [7, с. 6]. О.Нижанківський був одним з творців «культу» М.Лисенка в Галичині, орієнтувався на його творчість як зразок національного стилю. І.Франко, говорячи про «школу національної української музики», писав: «Сучасними її представниками є українські композитори Лисенко і Ніщинський; в Галичині йде за ними молодий талановитий митець О.Нижанківський» [7, с. 5]. Засвоївши кращі традиції західноукраїнської, передовсім вокально-хорової музики (М. Вербицького, І.Лаврівського, В.Матюка, С.Воробкевича, А.Вахнянина), О.Нижанківський як композитор вийшов на свої оригінальні засади композиторського письма. Як справедливо зазначив С.Людкевич, «це був дуже сильний, правдивий, а до того доволі різнорідний талант» [7, с. 8].

Працюючи виключно в жанрах вокально-хорової музики, О.Нижанківський епізодично звертався й до сфери інструментального музикування. Зразком у цій музичній царині є фортепіанна сюїта «Вітрогони» (1890 р.) – оригінальне коломийкове попури, жартівливу назву якого спрогнозувала сцена з приватного життя Нижанківського: «вітрогони» – подружки сестри композитора Осипи, котрі під час написання твору перебігали через кімнату, де працював О.Нижанківський. Вперше ця композиція була надрукована як 16-й випуск «Бібліотеки музикальної» у серії «Львівський Боян» (1890). Хоч «Вітрогони» автор й назвав коломийками для фортепіано, проте музично-інтонаційний матеріал цього твору виявляє сліди різних жанрів пісенно-танцювального фольклору – коломийки, козачка, шумки, мазурки, а також деяких лірико-побутових жанрів (початок твору). На структурно-композиційних принципах твору помітний вплив західноєвропейської інструментальної музики, а саме рапсодії – популярного жанру європейського бідермаєру, що опоетизував явища і жанри побутового музикування. Вступна частина (інтродукція) за фактурним викладом нагадує імпровізацію народно-інструментального ансамблю.



Октавні мартелято ніби імітують гру цимбал, а наспівна бандурна тема (*Andante con moto*) поступово вводить у танцювальну атмосферу.



Р.Сов'як: зазначає «Майже всі розділи «Вітрогонів» – це творче переосмислення композитором музично-танцювального фольклору, і лише один з них – останній (четвертий) – є дослівно фольклорною цитатою» [7, с. 44]. В основі цього розділу лежить народний танець «бичок» (різновид козачка), що його О.Нижанківський записав у м. Бучач на Тернопільщині.

Перший епізод твору (*Allegro*) написаний у простій двочастинній формі репризного типу, де перше речення має мелодично-інтонаційні ознаки козачка, а друге зберігає метроритмічну структуру коломийки.



Другий епізод привертає увагу характерним для коломийки і козачка зворотнім пунктиром, оригінальним лідійським ладовим «відсвітом», що надає першому епізоду форми лемківського колориту. За характером мелодики ця частина близька до коломийки-пісні, традиційно витриманій у простій двочастинній формі.



У третьому епізоді виразно проступає нетипова для коломийки мазуркова тридольність, що за характером звучання є близька до «етнічних» Шопенівських мазурок. Лаконічна за обсягом, написана у формі двочастинного періоду, вона виконує роль своєрідного інтермецо у творі, підготовлюючи тим самим масштабну фінальну частину.



Четвертий розділ твору, позначений композитором як кода, розпочинається вступним домінантовим предиктом, що наслідує типову фольклорну формулу вступу до танцю, заснованому на ритмічному подрібненні долей у кожному наступному такті. Таким чином виникає атмосфера танцювально-коломийкової стихії, де головна тема, зазнаючи фактурних змін, без порушення функційно-гармонічної основи, проводиться тричі, після чого повертається тема першого епізоду, ніби підсумовуючи інтонаційний розвиток твору, надаючи вільній формі танцювального попури рис репризності.



Майстерно оперуючи основними складовими коломийкової структури (ритмоформула, двоскладовість форми, характерні гармонічно-інтонаційні звороти), О. Нижанківський у

фортепіанній сюїті «Вітрогони» досягає певного рівня узагальнення жанрів танцювальної та пісенної коломийки із вкрапленням популярної в тогочасному побуті мазурки. А над всім цим витає жанрово-стильова модель Лисенкових рапсодій, добре знаних у галицькому середовищі.

Фортепіанна творчість **Нестора Нижанківського** стала виразно новим етапом в адаптації пісенно-танцювальних жанрів українського фольклору. Глибоко національна в своїй основі музична мова композитора майстерно поєднала етнічні та неоромантичні тенденції музичного вислову. Дарія Гординська-Каранович, характеризуючи його фортепіанний стиль, пише: «Нестора Нижанківського можна зачислити до неоромантиків з дещо імпресіоністичним забарвленням, але він має власну музичну мову, позначену стихійністю ритмів, поривною схвильованістю в кульмінаціях в поєднанні з теплим зворушливим ліризмом» [4, с. 3]. Сам про себе композитор писав: «Я є лірик з великою дозою героїзму» [2, с. 46]. Цим Н.Нижанківський є близький до С.Людкевича. Лірико-пісенна домінанта творчості проявляється навіть в суто танцювальних, моторних п'єсах. Ця спрямованість композиторського мислення відобразилась і на принципах музичної драматургії. Найбільш характерною ознакою творчого методу митця є секвентно-варіаційний тип розвитку тематичного матеріалу, що призводить до наявності динамізованих реприз та код, які усталюють провідний для цього твору тематичний елемент («Коломийка», «З мого щоденника», «Прелюдія і фуга на українську тему» та ін.). Стосовно ж фактури викладу, гармонічного мислення композитора, то типовою ознакою тут є романтична багатоплановість, поліфонічність, «тяжіння до хроматизації ладу, насичення музичної тканини альтерованими акордами, часте вживання еліптичних зворотів, захоплення збільшеними гармоніями тощо» [6, с. 63]. Незважаючи на визначальну роль фольклорних прообразів у фортепіанній творчості митця, ми все ж таки не зустрінемо автентичних зразків національних пісенно-танцювальних тем. Н. Нижанківський не вдавався до відвертих фольклорних цитувань, а досягав національного колориту завдяки стилізації тематичного матеріалу, використовуючи окремі, найбільш типові інтонаційно-ритмічні стереотипи, запозичені з того чи іншого фольклорного жанру, які майстерно поєднував у творах з «улюбленими романтичними засобами виразовості, насамперед фактурно-гармонічними, що й надає їм ознак неповторності» [2, с. 41-42]. Такий опосередкований тип взаємодії з фольклорними джерелами через наповнення жанрової пісенно-танцювальної моделі авторизованим модерним музичним змістом є властивою ознакою галицької музичної сецесії. Ця риса стилю виразно простежується у фортепіанній «**Коломийці**» **fis-moll**. Створивши власну тему в гуцульському ладі (підвищенні в мінорі IV та VI щаблі), композитор оригінально модифікує традиційну коломийкову ритмоформулу, а типізована фактура, синкопований ритм та дводольна пульсація підкреслює вируючу танцювальність твору.



Для супроводу характерне остигнате повторення основного тону (fis) з різноманітним гармонічним насиченням (тоніко-домінантні бурдонні співзвуччя). Мелодія в процесі музично-інтонаційного розвитку збагачується інструментальними прикрасами та ритмічно-імпровізаційною мінливістю (відповідно до побутування коломийки у фольклорній традиції), також мають місце окремі елементи звуконаслідувань та фактурні вкраплення імітації народного музикування. Форма твору дещо специфічна, оскільки поряд з принципом варіаційності має місце активний інтонаційний розвиток теми. Та все ж присутнє тяжіння до тричастинності.

Середній епізод форми, ліричний центр твору дещо пригальмовує вируючу танцювальну стихію експозиції. Типово коломийкова фактура першої частини змінюється на

романтичну з глибокими басами та мелодизованим середнім голосом. Семантика тональності (fis-moll), альтерація IV ст. (за Лисенком «додавання жалоців») надає головній темі характеру ліричної меланхолії.



Реприза твору продовжує принцип варіаційного розвитку головної теми, але її проведення є регістрово відтіненим. Насичена арпеджіоподібними салоно-віртуозними пасажами, романтичною багатоплановістю фактури, дещо надмірною емоційністю в кульмінації ця частина твору найбільш виразно відображає естетику та салонний тип піанізму композитора – *still brillante*, що панував в добу бідермаєру та сецесії.

«Коломийка» fis-moll є типовим зразком подолання композитором прикладного характеру у трактовці коломийки як фольклорного жанру. Тут має місце явище «узагальнення через жанр», коли крізь побутову модель автор створює багатоскладовий художній образ. Вільно послуговуючись метро-ритмічною формулою коломийки, Н. Нижанківський ніби передбачив шляхи дезінтеграції коломийкового комплексу в майбутньому, коли композитор, обираючи якийсь один складовий елемент, вільно модифікує його, зберігаючи при цьому виразні алюзії до жанрового прообразу. Цей прийом знайде своє плідне застосування у творчості М. Колесси та Є. Станковича.

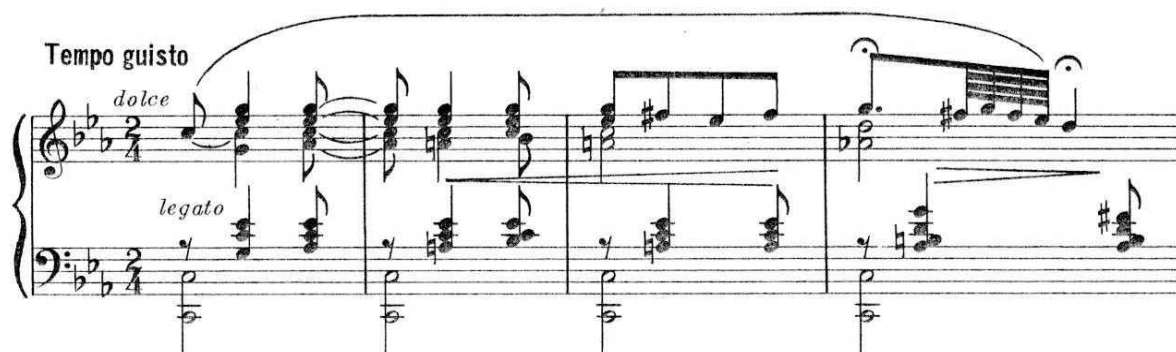
Парним твором до великої fis-moll'ної «Коломийки» є п'єса з циклу **«Твори для молоді» «Коломийка» d-moll**. Ця приваблива інструментальна мініатюра, зберігаючи типові ознаки фольклорного прообразу – дводольний метр, пружний ритм, характерна ладовість й фактурні прийоми, – ознайомлює початкуючих виконавців з атмосферою гуцульського народного танцю. Лірико-пісенна домінанта творчого мислення митця позначається як на творенні мелодико-інтонаційного матеріалу, так і на способах його розвитку. П'єса написана в тричастинній формі з типовим для композитора варіаційним типом розвитку музичного матеріалу. Головна тема, що за характером близька до коломийки-пісні, супроводжується ламаними інтервалами з вкрапленням прихованої поліфонії. Фактурно видозмінений середній епізод форми містить окремі моменти звуконаслідувань (звучання ансамблю «троїстих музик»), а змінна акцентованість ніби імітує характерне для гуцульських танців притопування.

Поява такої п'єси Н.Нижанківського якісно збагатила педагогічний репертуар початківців впливанням в нього свіжих західноукраїнських мотивів. А весь цикл, за словами В. Барвінського, «був першою такого роду збіркою в Галичині, адресованою початкуючим піаністам» [6, с.49].

Деякі сучасники композитора (В.Барвінський, І.Соневіцький) згадують про наявність ще однієї, так званої «Концертної коломийки», яка спочатку входила до циклу «Великих варіацій» fis-moll, а згодом виконувалась автором і як самостійний твір. На жаль, ми не маємо змоги ознайомитися з цим твором, оскільки 1945 року повна колекція творів композитора була втрачена.

Ще одним зразком подолання прикладного характеру фольклорного прообразу стало перенесення окремих ознак коломийкового комплексу у сферу високоінтелектуального поліфонічного циклу прелюдії та фуги. **«Прелюдія та fuga на українську тему» c-moll** була написана у 1923 році як навчальний матеріал в класі контрапункту Й.Маркса. За образно-психологічним наповненням цей поліфонічний твір перегукується із солоспівом Нижанківського «Засумуй, трембіто». В основі прелюдії – тужлива, сповнена безмежного болю мелодія коломийкової метро-ритмічної структури. Прихована танцювальна жанровість

пісенної коломийки виявляється характерним синкопуванням першої фрази головної теми, багатой на фермати та мелізми, що за типом образності нагадує українські історичні пісні чи гуцульські співанки-хроніки. У фортепіанній фактурі переважає октавно-акордовий виклад, який насичений органними пунктами.



Фуга подвійна: перша тема (4-тактне речення) побудована на тій самій гуцульській мелодії, що й прелюдія; друга (двотактова) – на кварсектакордовій поспівці, запозиченій із середини прелюдії. Завдяки пунктирним вкрапленням друга тема фуги набуває героїко-вольових рис. У яскравій кульмінації циклу, яка припадає на кодус фуги, композитор використовує складні поліфонічні переплетення голосів, котрапунктичні зіставлення обох тем фуги, колосальні зростання фактурних та динамічних планів (аж до розщеплення клавіру до трьох нотонаосців). Всі ці засоби дозволили Нижанківському «симфонізувати» скромну пісенну тему, надати їй епічного відтінку. Таке сміливе подолання меж апріорно-канонічного фольклорного жанру стало багатообіцяючим кроком, що передбачив наступні узагальнюючі коломийкові «прозоріння» фортепіанної музики М. Колесси та А. Кос-Анатольського, опери Ю. Мейтуса «Украдене щастя», симфонічних композицій М. Скорика та Є. Станковича.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булка Ю. Нестор Нижанківський / Ю. Булка. – К.: Музична Україна, 1972. – 39 с.
2. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Життя і творчість / Ю. Булка. – Львів–Нью-Йорк: Вид-во М.П. Коць, 1997. – 60 с.
3. Гнатюк В. Коломийки Т. 1-3 / В. Гнатюк. Етнографічний збірник НТШ. – Львів, 1905-1907. – Т. 17-19. – 596 с.
4. Гординська-Каранович Д. Нестор Нижанківський / Д. Гординська-Каранович. Вибрані фортепіанні твори. – Нью-Йорк, 1984. – С. 3.
5. Ішук Я. Коломийка в українській фортепіанній музиці середини ХІХ – другої половини ХХ століть / Я. Ішук. Магістерська робота. – Львів, 2006. – 46 с.
6. Молчко У. Фортепіанна творчість Нестора Нижанківського / У. Молчко. – Дрогобич: Коло, 2001. – 66 с.
7. Сов'як Р. Остап Нижанківський. Нарис про життя і творчість / Р. Сов'як. – Дрогобич, 1994. – 87 с.
8. Франко І. Володимир Гнатюк. Коломийки. Т. II / І. Франко. Зібрання творів у 50 томах. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 37. – С. 147-149.

УДК 78.442

О.В. МІЗЮК

МАЙСТЕР ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МІНІАТЮРИ

У статті визначено значення інструментальних мініатюр у концертному репертуарі видатного віолончеліста Емануеля Фойєрмана (1902-1942). Розглядаються інтерпретаторські принципи Е. Фойєрмана на прикладі його власних транскрипцій віртуозних п'єс для скрипки.

Проаналізовано найбільш відомі грамофонні та кінозаписи інструментальних мініатюр, зроблені віолончелістом протягом його життя.