

- ¹⁵ А. Мусі належить також музика до хореографічної композиції для піонерського ансамблю «Дружба народів» (1972).
- ¹⁶ Серед інших музично-театральних жанрів важлива роль належить мюзиклам, поміж яких особливо популярним був спектакль «Пригоди Гекльберрі Фіна» Ж. і Л. Колодубів. У ляльковому театрі впродовж багатьох років ішли вистави з музикою В. Гомоляки («Великий Іван»), А. Філіпенка («Барвінок»), В. Шаповаленка («Пригоди Піфа») й «Наш веселий Колобок») та інших українських композиторів.
- ¹⁷ Серед інших «великих форм» – переважно зразки концертів та концертино. Це – фортепіанні концерти І. Берковича, М. Сильванського, «Молодіжні концерти» для фортепіано з оркестром Ю. Знатокі, М. Скорика, Б. Фільца, Концертино для фп. з орк. Л. Шукайло, Б. Фроляк, Концертино для 2-х фп. Т. Сакаєвої, «Концертино» для скрипки з оркестром А. Штогаренка, Концерти для скрипки К. Шутенко й Г. Фінаровського тощо.
- ¹⁸ Не маючи визначення «альбом», закономірності драматургічно-композиційної організації притаманні Десяти дитячим п'єсам для фортепіано за мотивами казок Андерсена Ю. Шамо, фортепіанному циклу «Картинки зоопарку» В. Зюзіна.
- ¹⁹ Звернення до ресурсів джазової музики є достатньо частим явищем в сучасній українській творчості для дітей. Зокрема, неабияку популярність у педагогічному репертуарі мають шість п'єс для фортепіано «Приобщение к джазу» Л. Толстова, «Дві джазові п'єси юним музикантам» для фортепіано Є. Мілки, цикл із десяти джазових п'єс для дітей для віолончелі і фортепіано «Джаз малюк» В. Журавицького,
- ²⁰ Такий підхід – загалом типовий для кращих досягнень української музики і ретельно проаналізований в роботах багатьох сучасних мистецтвознавців. Так, Б. Сюта в дослідженнях можливостей досягнення мистецької цілісності доходить висновку, що «деяких авторів приваблює і експериментування з фонічною складовою системою виразових засобів. Ретельна увага надається загальному характеру звучання поезії і відповідності всього звучання сонорно-музичному ряду (цикли Л. Дичко на вірші П. Тичини). Іноді ж здійснюється ... практично повне редукування зв'язного мовного інтонування. Компонентом музичної драматургії залишається тоді лише загальний характер звучання поезії, а семантичне навантаження переводиться в абстрактне емоційно-музичне звучання складів і фонем при трактуванні всіх тембрів-учасників драматургічного процесу як рівноправних. Своєрідні ефекти досягаються також шляхом переміщення центрального елемента звукової вражальності зі сфери інтонації у сферу метрики і ритму» (Сюта Б. Проблемы обновления музыкальной драматургии... – С. 9).
- ²¹ Конькова Г. Традиції і новаторство в розвитку жанрів.... – С. 43.

**Марія Ярکو
(Дрогобич)**

ЕСТЕТИКО-СТИЛЬОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО СОЛОСПІВУ У ТВОРЧОСТІ НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО

До музичного процесу Галичини Нестор Нижанківський (1893–1940) увійшов у 10-х роках ХХ ст., коли відомими постатями української музичної культури вже були Станіслав Людкевич та Василь Барвінський [6]. До того ж важливо наголосити на тому, що своєю творчою манерою саме Нестор Нижанківський зумів унікально накреслити національний вираз цілого ряду актуальних на той час стильових орієнтувань (експресіоністичного зокрема) [2, 7]. Та попри це, він не постає однозначно адептом модернізму: як і інші його сучасники, він ще є учасником того процесу, що його Василь Витвицький метафорично окреслив як «півстолітню стретту» – коли йшлося про місію академічного покріплення національної композиторської школи, а саме: освоєння певних стилістичних прийомів, жанрових форм тощо. Актуальність теми дослідження визначає питання особистого внеску композитора в жанрово-стильову спеціалізацію української камерно-вокальної лірики.

Об'єктом виконуваного дослідження є теоретично осмислювана картина сукупного досвіду тієї жанрової сфери, що в лоні української музичної культури здобула оригінальне понятійне означення – солоспів. Предмет дослідницького пошуку складають жанрово-стильові принципи камерно-вокальної лірики Нестора Нижанківського: сукупність певних способів та прийомів творення цілком конкретних жанрових різновидів безпосередньо солоспіву. Отже, метою дослідження є осягнення результатів реальної участі композитора в покріпленні жанрово-стильових пріоритетів української камерно-вокальної лірики.

Теоретичну базу пошуку становитимуть, з одного боку, положення С. Людкевича щодо типів солоспіву (на основі аналізу солоспівів М. Лисенка з поезією Т. Шевченка), з другого, – їх доповнення сучасними положеннями щодо принципів встановлення жанрового інваріанта камерно-вокальної творчості взагалі (І. Лаврентьева, Ю. Малишев, Т. Попова).

Суть дослідницького завдання зводиться до розгляду жанрових типів камерно-вокальних творів Нестора Нижанківського (в їх зіставленні з творчим досвідом М. Лисенка як основоположника національної композиторської школи), а також до аналізу специфіки способів та прийомів, якими Н. Нижанківський досягає такого результату, як жанрово-стильова спеціалізація різновидів безпосередньо солоспіву. Очікуваний результат – висновок про індивідуально-стильове обличчя камерно-вокальної творчості Нестора Нижанківського, що сформувалося на тлі модерної ситуації в музичній культурі Галичини початку ХХ ст.

Камерно-вокальні твори Н. Нижанківського охоплюють традиційний для української музичної творчості межі ХІХ–ХХ ст. спектр жанрових різновидів, зокрема, описуваних Станіславом Людкевичем при дослідженні форми солоспіву у творчості М. Лисенка [5].

Жанровий тип камерно-вокального твору «в народному дусі» (за визначенням С. Людкевича) представлено в «пісні» «Ти, любчику, за горою» на слова У. Кравченко. Причетність цього солоспіву до власне пісенного його різновиду забезпечує узагальнена постава музичного образу на втілення змісту словесного тексту. Зокрема, у цьому творі Н. Нижанківського стилізовано ліричну народну пісню на зразок співанки. У зв'язку з цим характерним є спирання на коломийкову (за визначенням Ф. Колесси) складочисельну формулу (4+4+6) та регулярну симетричну повторюваність так званих «колін». Складається враження, ніби авторський твір композитора є обробкою народної пісні – такою близькою до автентичної природи є саме пісенна стилістика. Окрім коломийкового вірша, її лексичне забезпечення складають метроритмічна модель танцювального типу – з акцентною регулярністю та кружляючим рельєфом мелодичної лінії (у мотивних та фразових структурах). Примітно, що виразом локального (гуцульського) колориту слугує не лише структурна модель коломийки, але й ладові прикмети гуцульського фольклору – мінорний лад з двома збільшеними секундами (двічі гармонічний мінор – з підвищеними ІV та VII шаблями). Проте якщо класичний норматив обробки народної пісні (згідно з настановами М. Лисенка) передбачає принципову, так би мовити, лояльність (тематичну недиференційованість) інструментального супроводу, то в цьому випадку Н. Нижанківський вдається, по-перше, саме до індивідуалізації інструментальної тканини як певного начала, що на вираз є підкреслено віртуозним (аж до розкутості), нестримно фантазійним і чутливим до заданого в тексті вірша змістовного мотиву; по-друге, інструментальна тканина є місцем присутності «авторського голосу», через що саме цей пласт тематизму вокального твору сприймається як автономний. Принагідно варто наголосити: у стильовій перспективі ХХ ст. подібна двоплановість виразу здобула позначення діалогізму та поліфонії смислів (за визначенням М. Бахтіна), що слід розцінювати як творчу (модерну за наміром) знахідку композитора.

Жанровий різновид камерно-вокальної лірики типу «пісня-романс» представляють твори «Засумуй, трембіто» на слова Р. Купчинського та «Не співай по весні» на слова І. Манжури. Прикметно, зокрема, що типова (як для жанрового різновиду «пісні») куплетна строфіка втрачає свою автентичну тотожність співвідношень, натомість здобуває контрастні зіставлення. Таку видозмінювану строфіку прийнято позначати як варійовану (тут – форма варійованої строфи [1, 126–129]). Необхідно визнати, що подібні ставлення до куплетної строфіки, а саме – її переведення у варіантну або ж навіть варіаційну, сприяє драматизації та психологізації образної програми твору, оскільки постає засобом унаочнення її смислової логіки. А отже, саме драматургічні прийоми (за ефектом контрасту) спричиняють деталізацію образного змісту – принцип, який визначає «романсовий» тип вокального твору. Так у кожній строфі вокальна партія зазнає видозмін: засобом інтонаційного рельєфу вокальної мелодики моделюються найдетальніші позначення настроєвих занурень.

Жанровий різновид камерно-вокальної лірики типу «романс» представляють твори «Вже осінь є» на слова М. Семаки, «Поклін тобі» на слова І. Франка, «Снишся мені» на слова Б. Лепкого та «Прийди, прийди» на слова О. Олесья. Типізувальним фактором в цьому випадку постає насамперед словесний текст: наявні композиторські прийоми й способи деталізації образного змісту вірша, фактично зумовлені образною програмою саме поетичного першоджерела.

Загалом жанровий різновид романсу у творчості Н. Нижанківського – це явище неабиякої естетичної вишуканості: романсам Н. Нижанківського притаманна активна присутність аріозної стилістики вокального мелосу; подекуди – по-оперному афектованої (як у романсі «Прийди, прийди»), або ж більшою мірою «співної» – коли кантиленність постає за інтонаційний тип вокального мелосу (як у романсі «Вже осінь є»). Загалом для романсового типу творів Н. Нижанківського характерною є творча практика відтворення, так би мовити, мовленнєвої ситуації – коли зву-

ковисотний рельєф вокальної мелодики та її метроритмічне оформлення ідеально моделюють імовірне декламування віршованого тексту (тут – і система словесних наголосів, і вигини думки; реальне образно-сміслове та настроєве наповнення поетичного першоджерела тощо). Урешті, дуже вагомою прикметою романсового типу творів Н. Нижанківського є «поведінковий» характер інструментальної тканини, що подекуди через афектованість і прагнення бути «оркестрованою» перевищує видимість вокальної партії. Зокрема, у самому намірі максимальної причетності до занурень в образний зміст поетичного першоджерела інструментальна тканина вирізняється ефектами підкресленої чуттєвості (як у романсі «Прийди, прийди», де інструментальний супровід містить вишукані, смакові гармонії та несподівані хитросплетіння).

Особливою ознакою романсів Н. Нижанківського є принципово наскрізна – без найменшої міри тотожності (за відсутності композиційно-драматургічного принципу повторності) – композиційна логіка, що сприяє деталізації образної програми твору. Водночас навіть подільність композиційного плану на строфи є дуже відносною – так чітко накреслено намір конкретизації смислу й настрою. Причому за спосіб розгортання в Н. Нижанківського постає, радше, характер самого композиційно-драматургічного маневру – фрагментарність та просто «інакшість» кожного наступного вигину думки й настрою. Подібна мінливість безпосередньо логіки процесування така інтригуюча, що дає підстави для аналогії з подібною (за характером) маневренністю при джазовому музикуванні. При цьому заданість теми як такої для музикування (імпровізації) міститься безпосередньо в поетичному тексті, де накреслено думку-тему, але саме для інструментальної імпровізації. Мало того, інструментальна манера письма в солоспівах Н. Нижанківського дуже часто переходить у прийом картинної ілюстративності. Водночас сам розмах цього художнього прийому підсилює як ситуацію відчуження суб'єкта, так і укрупнює загальний план безпосередньо художньої композиції.

Варто зазначити, що подібна драматургічна завантаженість інструментальної тканини у вокальному творі притаманна, швидше, музично-сценічним жанрам (опера, балет), де, окрім супроводу, вона виконує також роль коментатора сюжетної ситуації тощо. До того ж така сама семантика підключення «чистої» (інструментальної) музики до перебігу подій спектаклю зберігається за інтродукцією, інструментальними антрактами. Проте описувані міркування стосуються вже наступного жанрового різновиду, притаманного камерно-вокальній творчості Нестора Нижанківського. Це – монодраматичний солоспів (або ж «монолог»).

Як уже зазначалося, монодраматичний солоспів – це такий тип камерно-вокального твору, який, завдяки відповідним композиційно-драматургічним властивостям, виявляє спорідненість зі структурною логікою та образно-сміською природою такої жанрової форми, як оперний монолог. Принципово важливими, зокрема, є прийоми найдетальнішого накреслення характеристики персонажа, ситуативного контексту тощо. Отже, аналогія щодо театральної природи жанрового виду є провідною, оскільки йдеться про належну міру наочності безпосередньо характеристики персонажа.

Ознаки монодраматичного солоспіву як «монологу» виявляють «Жита» на слова О. Олеся та «Чому я пробудивсь» на слова М. Семаки. Обидва твори містять особливу міру наочності описуваного, виявляють тяжіння до концептуальності. Це виразно філософський тип образної програми – коли накреслено непрості (так звані «останні») запитання, що у відповідь очікують стану прозріння («Чому я пробудивсь») або ж осмислення істин та цінностей буття («Жита»).

Здавалося б, що такого надзвичайного (супроти деталізації образної програми в такому жанровому типі камерно-вокальної лірики як «романс») може містити монодраматичний солоспів як «монолог». Відповідь на поставлене запитання слід шукати насамперед у змістовних прикметах безпосередньо поетичного тексту. Так, у романсі (як «романсі») «Снишся мені» монологізм образної програми хоча і наявний, проте одновимірний щодо суб'єктивної реальності ліричного героя. Натомість текстова основа монодраматичних солоспівів «Чому я пробудивсь» і «Жита» апелює до кількох вимірностей життєвих координат. Слід визнати: поезії М. Семаки й О. Олеся здобули в особі Н. Нижанківського надзвичайно чутливого й мудрого інтерпретатора. Характерно, зокрема, що філософська основа поетичного змісту – як і чуттєво-сміськова глибочінь символів-понять – не піддаються ординарному їх переведенню (власне омузиченню) засобом адекватного інтонаційно-мовленнєвого рельєфу; вочевидь, мовленнєвими є лише поодинокі (проте вельми важливі) слова-звернення, слова-запитання. А отже, мелодичний рельєф вокальної партії позбав-

лений прямих аналогій (засобом декламаційного прочитання) з суто понятійним накресленням «слова». Натомість вокальна мелодика транслює смислову енергію, її тяглість.

Максимальну міру виразності в обох згаданих творах покладено на інструментальну тканину, драматургічна функція якої (як супроводу) є максимально диференційованою. У вступних розділах це самодостатній щодо образного змісту поетичного тексту ілюстративно-картинний музичний тематизм, що постає в ролі виокремленого «кадру» із загального художнього полотнища.

Чимало примітних моментів міститься в солоспіві «Чому я пробудивсь»: тематична модель супроводу вдало стилізує формули супроводу «під речитатив» старовинного зразка, а також історично йому супутні стилістичні «знаки» інструменталізму (візерунковість мелізматика, чуттєвість переднімань); художній зміст твору до наочності транслює те, що сприймається в сенсі психічної реальності. Серед традиційних стилістичних прийомів – тональні та тематичні переключення, однак з-поміж них на першому плані постають ефектні гармонічно-функційні зіставлення. І ще одна вагома стилістична прикмета – композиційно-драматургічне виокремлення фінальної зони, що транслює вичерпаність смислу.

Серед камерно-вокальних творів Н. Нижанківського існує ще один жанровий різновид, семантика якого ґрунтується на певному способі музичного прочитання канонічної молитви – солоспів-молитва («Отче наш» та «Богородице-Діво»). Найперше, що кидається у вічі – це абсолютна несхожість прийомів типізації солоспіву-молитви як жанрової форми при порівнянні зі стилістикою інших різновидів («пісня», «пісня-романс», «романс», «монолог»). У точності конструктивного розрахунку композитор постає досить переконливим і бездоганим: типізації підлягають прикмети каноніки й самої практики творення молитви як духовного акту. Це, з одного боку, певний регламент споглядальності (засобом фактурної формули хоралу); з другого, – чуттєво позначене пережиття людиною самого зв'язку з Всевишнім, Його волею.

Правомірно буде стверджувати, що Нестор Нижанківський додав до ситуації модерну оригінальні стильові акценти, оскільки спирався на розвинуту культуру міського побутового музикування (традиційно поширеного в Галичині) і спричинив суто сецесійне її естетизування. Мало того, Н. Нижанківський зумів долучити до цієї нової естетичної категорії («музика побуту») власну рефлексію – стиль віртуозів-інструменталістів [4, 170]. До цієї зауваги (О. Козаренко) варто додати: а також власну рефлексію на стильові моделі європейської камерно-вокальної лірики.

У камерно-вокальних творах Н. Нижанківського чимало «місць» сприймаються як запозичення певної жанрово-стильової моделі чи фактурного прийому тощо, які розпізнаються як «маски» реального історико-культурного простору. Причому інтерес складає безпосередньо тактика самих запозичень як засобу «потенціювання смислового простору» (вислів Т. Гундорової): безпосередньо запозичуване постає за «знак» (із йому властивим історико-культурним вмістом), що існує лише натяком-цитатою (букв. – алюзією) про певне «інше». Отже, семантичний простір твору постає залежним від безпосередньо гри алюзіями як певної інтерпретаційної можливості.

Н. Нижанківський далекий від сталого зв'язку з такою реальністю (чи, радше, буденністю), як народнопісенна стилістика. Натомість він більшою мірою перейнятий способами раціонально, семантично організованого мислення. Як адепт модерну, Н. Нижанківський виявляє схильність до формування семантики виокремленого, естетизованого типу свідомості (як способу комунікації в культурному просторі «богеми», «авангарду»), у рамках якого розгортаються нові цінності й смаки, формується нова «мода», що підвладна стилізації – найпримітнішій ознаці сецесійності [Каралюс].

Безпосередньо стилізації (або ж алюзії) підлягають:

(1) російський побутовий та «жорстокий» романс доглинківського періоду, стилістика й прийоми жанрово-стильової спеціалізації яких конструктивно збігаються зі «старогалицькою елегією» (у Н. Нижанківського – «Не співай по весні» на сл. І. Манжури);

(2) шубертівські прийоми деталізації образу (інтонаційна рельєфність віднайдені деталі – у гармонічній мові чи фактурній формі супроводу, у самій ідеї наскрізності композиційного розгортання), з якими у свою чергу резонують аріозної природи романси П. І. Чайковського та естетичні принципи вокальної мелодики О. Даргомижського та М. Мусоргського – сама ідея унаочнення інтонації мовлення та розмовної ситуації засобом конкретизації психологічного стану й смислового підтексту (у Н. Нижанківського – «Прийди, прийди» на слова О. Олеса, «Снишся мені» на сл. Б. Лепкого, «Вже осінь є» на сл. М. Семаки, «Поклін тобі» на сл. І. Франка);

(3) ілюстративна функція інструментального супроводу як романтична традиція, що сформувалася у творчості Ф. Ліста, П. Чайковського, С. Рахманінова (у Н. Нижанківського – «Жита» на сл. О. Олеся, «Поклін тобі» на сл. І. Франка, «Ти, любчику, за горою» на сл. У. Кравченко);

(4) фактурна формульність акомпанементу на зразок старовинних речитативних форм – речитативів типу *secco*, *acompanato* (у Н. Нижанківського – «Прийди, прийди» на сл. О. Олеся, «Снишся мені» на сл. Б. Лепкого, «Чому я пробудивсь» та «Вже осінь є» на сл. М. Семаки, «Поклін тобі» на сл. І. Франка);

(5) суто галицька традиція функційно-гармонічного аранжування з підкресленою колористичною функцією інструментального супроводу, що як художній прийом вирізняє Фортепіанні обробки колядок і щедрівок В. Барвінського (у Н. Нижанківського – «Отче наш», «Богородице Діво»);

(6) джазовий колорит, який поширюється на композиційні та фактурні параметри тематизму, прозирає в «блюзовій» чуттєвості гармонічних барв, і подекуди композиційний план твору сприймається як імпровізація «на задану тему» керована парадоксальністю джазової логіки структурування засобом несподіваного «переключення» або ж «повороту» власне імпровізації.

Отже, безпосередньо «солоспів», що як поняття виявляє тотожність до позначення національної камерно-вокальної лірики, відображає особливий стосунок до історико-стильового контексту. Камерно-вокальні твори Нестора Нижанківського – це передусім особливе жанрово-стильове середовище, у регламенті якого відбулися важливі моменти національного стилеутворення, зокрема – доволі місткий на результати досвід жанрово-стильової спеціалізації. Цей висновок не суперечить положенням, що їх представлено в концепціях національного стилеутворення (Л. Кияновська, О. Козаренко, С. Павлишин, Р. Стельмащук), а також становить аналітичне доповнення до даних про класичний український солоспів (Т. Булат, С. Людкевич, Л. Яросевич).

З'ясована в солоспівах Н. Нижанківського наявність усвідомлюваних запозичень під виглядом жанрово-стильових алюзій доводить модерний характер його творчості, зокрема близький смисловий стосунок до так званої «Лисенкової моделі національної мови» (О. Козаренко), що має виразну «на зовні» розгортку за координатами загальноєвропейського досвіду.

1. Анализ вокальных произведений. – Ленинград, 1988.

2. Дувірак Д. СУПром в контексті епохи // Союз Українських Професійних Музик у Львові. Матеріали і документи. – Л., 1997. – С. 7–14.

3. Каралюс М. Музичний модерн як останній відблиск романтизму // Романтизм у культурній генезі. – Дрогобич, 1998. – С. 127–133.

4. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Л., 2000.

5. Людкевич С. Форма солоспіву у М. Лисенка (Спроба аналізу) // Людкевич С. Дослідження і статті. – К., 1976. – С. 159–170.

6. Павлишин С. Львівські музиканти і «Празька школа» // Союз Українських Професійних Музик у Львові. – С. 15–18.

7. Стельмащук Р. Нові напрямки і тенденції європейської музики в творчості українських галицьких композиторів першої половини 20 століття (до 1939 року) // Союз Українських Професійних Музик у Львові. – С. 19–30.