

5. Егорова В. Н. Музыкальная жизнь Праги конца XIX – начала XX века // Художественные центры Австро-Венгрии. – С.Пб. : Алетейя, 2009. – С. 323–352.
6. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя. – Тернопіль : АСТОН, 2006. – 608 с.
7. Коган Г. Ферруччо Бузони. – М. : Сов. композитор, 1971. – 232 с.
8. Мацаберидзе Н. В. Стиль модерн в музыке и специфика его преломления в творчестве белорусских композиторов 1960–1990-х годов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Минск, 2004. – 19 с.
9. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль : избр. статьи. – М. : Сов. композитор, 1979. – Вып.1. – 320 с.
10. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. – М. : Муз. сектор Госиздата, 1925. – 318 с.
11. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. – М. : Искусство, 1989. – 294 с.
12. Скворцова И. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков // Русская музыка. Рубежи истории : материалы международной научной конференции. – М. : Московская консерватория им. П. И. Чайковского, 2005. – С. 51–63.
13. Скворцова И. Стиль модерн и русская музыка рубежа XIX–XX веков // Музыкальная академия. – 2005. – № 4. – С.189–194.
14. Смирнова М. В. Артур Шнабель в контексте фортепианной культуры первой половины XX века : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – С.Пб., 2006. – 48 с.
15. Чинаев В. Стиль модерн и пианизм Рахманинова // Музыкальная академия. – 1993. – № 2. – С. 200–203.
16. Чинаев В. Вселяя ощущение космоса // Музыкальная академия. – 1992. – № 1. – С. 174–178.

Лідія Ніколаєва
(Львів)

ЕЛЕМЕНТИ СТИЛЮ МОДЕРН (СЕЦЕСІЇ) У ВОКАЛЬНО-ФОРТЕПІАННИХ ДУЕТАХ НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО

У статті розглядаються твори Н. Нижанківського для голосу і фортепіано в аспекті зв'язків з модерном (сецесією). Авторка простежує прояви цього стилю, поєднаного з національними традиціями, в естетиці, засобах виразності, особливостях фактури, композиції.

Ключові слова: стиль модерн, український модерн, сецесія, західноукраїнська музика.

The article deals with the compositions for vocal and piano by Western Ukrainian composer Nestor Nyzhankivskyj. The author observes manifestations of modern style – Art Nouveau – and national traditions on his vocal style, analyses a esthetics, expression means, figurative musical material, tendencies in musical dramaturgy and form.

Keywords: Art Nouveau, Ukrainian modern, Western Ukrainian music, N. Nyzhankivskyj, chamber-vocal music, vocal-piano duet.

Серед локальних різновидів стилю модерн найвідомішою є віденська сецесія, і Львів, центр Східної Галичини, що ніколи не стояв осторонь європейських культурно-мистецьких процесів, безумовно, зазнав її впливу. Сецесія визначала насамперед архітектурне обличчя міста першого десятиріччя XX ст. Разом з тим, серед прихильників цього стилю були не лише архітектори, а й представники інших видів мистецтва та різних національностей, письменники, художники: З. Курчинський, В. Блоцький, М. Яцків, С. Твердохліб, М. Парашук, Р. Братковський, Х. Збержховський, І. Труш, А. Захарієвич, Т. Обмінський, І. Левинський, О. Новаківський, О. Кульчицька та ін.

У музиці, через особливості «матеріалу» цього виду мистецтва, зв'язки зі стилем виявляються більш опосередковано, проте, як зазначалося, дослідники активно розробляють цю проблематику на матеріалі музичної творчості та виконавства.

В українській музикознавчій думці пріоритет щодо ґрунтовного вивчення українського модерну (сецесії) належить Л. Кияновській [6]. Ця проблематика перебуває також у колі наукових зацікавлень О. Козаренка [7], а також Н. Кашкадамової, яка про-

ектує ідеї стилю модерн на питання інтерпретології. Можна також згадати публікації М. Каралюс «Музичний модерн як останній відблиск романтизму» [5] та І. Вавренчук «Рецепція сецесії в сучасному українському музикознавстві» [4]. На думку більшості дослідників, найвиразніше сецесійні риси виявляються у фортепіанній та вокальній творчості В. Барвінського та Н. Нижанківського, опосередковано і спорадично – у С. Людкевича і М. Колесси.

Спробуємо, ґрунтуючись на працях вищезгаданих дослідників, спроектувати їхні ідеї на камерно-вокальну творчість Н. Нижанківського, у якого елементи української сецесії, на наш погляд, виявляються чи не найяскравіше. У цьому повністю солідаризуємося з М. Ярком, яка називає цього композитора «адептом модерну» [8, с. 4].

Індивідуально-стильове обличчя композитора, яке виявляється і в його камерно-вокальних композиціях, сформувалося в річищі різних традицій і тенденцій. Безумовно, базувався він передусім на національній традиції – М. Лисенка та композиторів галицької школи, одним із представників якої був і його батько, композитор Остап Нижанківський. На спільні риси у творчості батька й сина, зокрема у вокальній творчості, звертає увагу Ю. Булка [3, с. 3]. Ознаки цього складника індивідуального стилю Н. Нижанківського дуже виразно виявляються у солоспіві «Не співай по весні» (сл. І. Манжури), особливо ж у першій частині (пісенний тип мелодики, наближений до солоспівів його галицьких попередників, типові інтонаційні та фактурні формули тощо). І згодом українська національна основа домінуватиме в усіх його вокальних творах, проступаючи крізь нашарування інших стильових елементів.

У процесі формування стиль його камерно-вокального письма зазнав істотного впливу композиторів Й. Маркса, у якого молодий український музикант навчався у Відні, та В. Новака, вчителя Н. Нижанківського у Празі. Результатом спілкування з першим став романс «Жита» (1922 р.), написаний у традиціях пізньоромантичного мистецтва (дослідники вважають, що тут виявляється близькість до традицій музики Г. Вольфа, яку Н. Нижанківський перейняв через Й. Маркса [2]). Щодо В. Новака, то він є одним з найяскравіших представників чеського різновиду модерну (чеської сецесії), і в такому аспекті його творчість розглядає у своїй книзі «В. Новак і сецесіон» Ярослав Волек [9]. Цей чеський композитор, як відомо, справив істотний вплив на творчість представників «празької школи» у львівській музиці, представником якої є і Н. Нижанківський.

Проте сецесійні риси простежуються і в творах, які він написав ще до навчання за кордоном, його стиль почав формуватися в атмосфері львівської сецесії з її яскраво національним колоритом. Узагалі цей стиль, основними естетичними постулатами якого були культ краси, свобода самовираження, якнайкраще відповідав індивідуальності Н. Нижанківського. Він був, як читаємо у нарисі Ю. Булки, «великим прихильником краси в мистецтві, ... завжди прагнув до високої художності, тонкого смаку» [2, с. 27].

Одним зі стилевизначальних засобів модерну в музичній матерії стає фактура. Декоративний характер естетики модерну втілюється в музиці Н. Нижанківського у «пишноті» викладу, великій кількості орнаментики, яка оздоблює музичну тканину. Одна з провідних ідей стилю – декоративність, орнаментальність, переходить у представників модерну з фону в «центр художньої уваги» (О. Лосев). Ця риса виявляється практично в усіх вокальних творах Н. Нижанківського. Інструментальна партія в його композиціях для голосу з фортепіано є надзвичайно розвиненою, нерідко – домінуючою, витонченість ліній вокальної партії поєднується з щільністю, оркестральністю фактури.

Підкреслимо дуже суттєвий момент: у сучасників Н. Нижанківського – В. Барвінського та С. Людкевича музичний матеріал, зосереджений в інструментальній партії, виконує зовсім іншу функцію. У них фортепіанна партія, «реагуючи» на слово, часто позначена рисами звукозображальності, ілюстративності, є носієм асоціативної образності. Достатньо згадати «За байраком байрак» С. Людкевича, де фігурації інструментальної партії «змальовують» плескіт хвиль, пориви вранішнього вітерцю, композитор застосовує звуконаслідувальні прийоми, імітуючи спів півня, гуркіт землі та ін.

У вокально-фортепіанній поемі В. Барвінського «Спи, дитинко моя» цілий фортепіанний сольний епізод, що звучить після слів «іди ти в гай», відтворює пташиний гомін. Різноманітні фігурації, прикраси, фонічні ефекти у цих композиторів виконують семантичну функцію. У Н. Нижанківського всі типи фігурацій – форшлаги-сплески, різного виду орнаментика, «каскади» октав – не мають семантичного навантаження, виконуючи виключно декоративно-оздоблювальну функцію. Ілюстративно-картинний музичний тематизм для нього не характерний. Усі музичні побудови фонового типу – самодостатній декор, який прикрашає, розцвічує, збагачує музичну тканину.

Багатство орнаментики – типово сецесійні вишукані пасажі-арабески, багатозвучні мелізми (гамоподібні – діатонічні та хроматизовані, «арфоподібні»), групето, віртуозні пасажі, які «пролітають» по всій клавіатурі, різні фігурації, ритурнелі, каденції – визначають особливості фортепіанної партії фактури таких його композицій, як «Жита», «Прийди, прийди» на слова О. Олеся, «Снишся мені» на сл. Б. Лепкого, «Чому я пробудивсь» та «Вже осінь є» на сл. М. Семаки. Ефектний пасаж, який звучить двічі, знаходимо навіть у трагічній пісні баладного типу «Засумуй, трембіто» (сл. Р. Купчинського), хоча жанрами, які зумовлюють характер тематизму, є жалібний марш, хорал та голосіння. Цей матеріал не зумовлений змістом тексту, пасаж розмежовує частини форми та звучить у кінці твору. Такими самими віртуозно-ефектними були його блискучі сольні імпровізації та не зафіксовані акомпанементи-експромти, про які згадують сучасники композитора.

Характерною ознакою фактури камерно-вокальних творів Н. Нижанківського є також її об'ємність, просторовість, широта діапазону. В одному творі часто зіставляються дуже різні типи викладу (від оркестрово насичених звучань до прозорого лінійного двоголосся). При такій насиченості, щільності, багатоскладовості музичної тканини всі лінії чітко окреслені, рельєфно-фонові співвідношення – не між голосом та інструментом, а в самій фортепіанній фактурі – виявляються досить виразно.

Сецесійні риси виявляються також в темпо-ритмічній примхливості музичної мови, раптових динамічних контрастах, неочікуваних зіставленнях тематизму, змінах речитативних епізодів кантиленними. Естетична вишуканість поєднується з афектованістю почуттів. Це виявляється навіть у творі на канонічний текст – музичній молитві «Богородице Діво» з її раптовою неочікуваною екстатичною кульмінацією на словах «Благословенна ти в жонах».

Мелодичні лінії виразні, рельєфні, у фортепіано часто укрупнені октавними та акордовими вертикалями. В оригінальній музичній мові композитора поєдналися мелодика декламаційного (як-от *parlando ad libitum* у романсі «Чому я пробудивсь?») та аріозно-речитативного типу, романсова і пісенна кантилена, елементи думних речитатив і «заплачок», ознаки фольклорних танцювальних мелодій-співанок.

Цікавою і барвистою є гармонічна мова. У традиційні для пізніх романтиків ладотональні структури, септакордові вертикалі «вживлені» елементи народної ладовості, характерні для карпатського регіону, що дає підставу дослідникам, зокрема О. Козаренку, вважати цього композитора представником «гуцульської музичної сецесії» аналогічно до визначення цього стилю в архітектурі та інших візуальних мистецтвах [9]. Виразні низхідні звороти зі збільшеною секундою (підвищений 4-й – низький 3-й) знаходимо в таких творах, як «Снишся мені», «Засумуй, трембіто», у експресивній фортепіанній інтерлюдії солоспіву «Ти, любчику», де використано коломийкову ритмоформулу. Національні ознаки – квартові трембітні ходи – виразно виявляються у творі «Засумуй, трембіто». Тут можна згадати і про акордику кварто-квінтової будови, і варіантно-поспівковий тип розвитку тематизму, який переважає в більшості композицій та є одним з виявів орнаментальності.

Звукова просторовість, об'ємність композицій, захоплення орнаментом, його «естетизуюча» роль характеризуються типовою для сецесії чіткістю, врівноваженою асиметрією. У цьому плані показовою є будова більшості творів. Симетрична тричастинність – модель, що характерна для класичної романсової лірики, зустрічається рідко

(«Не співай по весні»). Наприклад, форма твору «Прийди, прийди» побудована на зразок двочастинних арій, де перша виконує функцію вступного речитативу: А ||: В :||. Дво-частинною є «Богородице Діво». Несиметричну тричастинну структуру композитор використовує у творі «Снишся мені»: А В ||: С :||. У тричастинній куплетно-варіантній формі з інтенсивним розвитком написана пісня-балада «Засумуй, трембіто». У всіх творах наявний чіткий структурний поділ.

Сецесійні риси виявляються і на рівні артикуляційних засобів. Для цього стилю, як відомо, характерним є культ деталей. У музиці це виявляється не лише у захопленні прикрасами, а й у великій кількості дрібних артикуляційно-динамічних позначень. У Н. Нижанківського дуже детальним є звукове нюансування, у текстах його камерно-вокальних творів знаходимо численні позначення змін динаміки – вилючки, словесні ремарки, які вказують переважно на раптові зміни динаміки та характеру музичного висловлювання. Наприклад, у творі «Чому я пробудивсь» після *morendo e perdendosi* раптово йде *con passion* (тт. 51–54, див. також тт. 7–8), у музичній молитві «Богородице Діво» (5–6 тт.) такий динамічний план: *pp cresc.* > *f pp*. Особлива деталізація характерна для пісні-балади «Засумуй, трембіто», де у вокальній партії лише одного такту спостерігаємо таку динаміку: *mf* < > *p* < *ff* > *pp ff*. Багато трапляється змін темпу, агогічних нюансів, позначок *rubato*, які надають музичній матерії пластичності; розмаїттям вирізняються і штрихи.

Елементи сецесійної стилістики простежуються і в деяких поетичних текстах, зокрема тих, автором яких є дружина композитора М. Семака (в оригіналі – німецькомовних). Типово сецесійними є такі фрази, як «мій дух дрижав у сні в розкішному терпінню», «я забув про все в розкоші болю, бо дух мій в мріях був» та ін.

Характерне для сецесії перенесення акценту з внутрішнього на зовнішнє виявляється у трактуванні деяких деталей тексту. Наприклад, у солоспіві «Ти, любчику, за горою» у фразі «як не будеш приходити, умру за тобою» на слові «умру» з'являється кокетливо-примхлива, капризна синкопа.

Таким чином, твори для голосу і фортепіано Н. Нижанківського, які фактично становлять вокально-фортепіанні дуети з домінуючим положенням інструментального складника, є яскравими репрезентантами основних типологічних рис стилю модерн, зокрема такого його національного різновиду, як «українська сецесія». Вони так само як і композиції сучасників митця – С. Людкевича, В. Барвінського та ін., свідчать про суголосність провідним тенденціям часу та вихід західноукраїнської музики перших десятиліть ХХ ст. у європейський простір.

1. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії / Юрій Бірюльов. – Л. : Центр Європи, 2005. – 184 с.
2. Булка Ю. П. Нестор Нижанківський / Ю. Булка. – К. : Муз. Україна, 1972. – 39 с.
3. Булка Ю. П. Солоспіви Нестора Нижанківського / Ю. Булка // Нижанківський Н. Солоспіви [Ноти]. – Л. ; К. ; Нью-Йорк : Видавництво М. Коця, 1996. – С. 3–4.
4. Вавренчук І. Рецепція сецесії в сучасному українському музикознавстві [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Spkho/2009_5/PDF/HO-5_2009_p-027-035_Vavrenchuk.pdf.
5. Каралюс М. Музичний модерн як останній відблиск романтизму / М. Каралюс // Романтизм у культурній генезі. – Дрогобич, 1998. – С. 127–133.
6. Кияновська Л. Стиль сецесії в українській музиці першої третини ХХ сторіччя // *Musica Galicijana*. – Жешув, 1999. – Т. 3. – С. 225–237.
7. Козаренко О. В. Гуцульська музична сецесія: національний відгук на європейський виклик / Олександр Козаренко // Музична україністика: сучасний вимір : зб. статей на пошану А. Терещенко / Ред.-упоряд. М. Ржевська. – К. ; Івано-Франківськ, 2008. – Вип. 2. – С. 146–152.
8. Ярмо М. Естетико-стильові трансформації українського солоспіву у творчості Нестора Нижанківського [Електронний ресурс] / Марія Ярмо // Літ. ярмарок. – Режим доступу : www/lit-jarmarok.in.ua/index2php?option=
9. Volek Y. Vítězslav Novák und der Jugendstil / Volek Yaroslav // Vítězslav Novák – Mitbegründer der tschechischen Musik des 20 Jahrhunderts. – Brno, 1989. – S. 106–117.