

УДК 781.1

Цитування:

Гнатишин О. Є. Про висвітлення фортепіанного мистецтва у галицькій публіцистиці 1930-х років (мета, проблематика, концептуальні авторські пріоритети). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 4. С. 102–109.

Hnatyshyn O. (2023). On the Coverage of Piano Art in Galician Journalism of the 1930s (Purpose, Problematics, Conceptual Author's Priorities).. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 102–109 [in Ukrainian].

*Гнатишин Оксана Євстафіївна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри загального
та спеціалізованого фортепіано
Львівської національної музичної академії
імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0003-1878-8214>
oxanaostap@ukr.net*

**ПРО ВИСВІТЛЕННЯ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА
У ГАЛИЦЬКІЙ ПУБЛІЦИСТИЦІ 1930-Х РОКІВ
(МЕТА, ПРОБЛЕМАТИКА, КОНЦЕПТУАЛЬНІ АВТОРСЬКІ ПРІОРИТЕТИ)**

Мета роботи – розкрити особливості висвітлювання фортепіанного мистецтва першими українськими професійними музикознавцями у галицькій публіцистиці 1930-х років. **Методологія дослідження** виявляється у використанні спеціально-історичного (джерелознавчого, компаративного та історично-типологічного), гносеологічного та узагальнюючого методів аналізу. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві здійснено спробу аналізу тематичного публіцистичного доробку перших українських професійних музикознавців конкретного історичного часу. У ньому вони пропагували українську музичну культуру, роз'яснювали широкій громадськості стилеві прикмети фортепіанної творчості та «секрети» виконавства. Вперше об'єкт уваги досліджений як окреме типізоване явище в контексті розвитку науки першої третини ХХ ст. **Висновки.** Розбір публіцистичної спадщини С. Людкевича та Н. Нижанківського, присвяченої фортепіанному мистецтву, довів, що його автори, відгукуючись на події та аналізуючи творчість і виконавство, продемонстрували більшу (перший) або меншу (другий) широту охопленої тематики (у Людкевича, крім творчого та виконавського, часто порушені освітні проблеми), різні типи викладу думки (відповідно, аналітичний та описовий), неоднаковий ступінь висвітлення теми (явища, портрета), несхожий характер вислову (спокійний, уважний до деталей, принципівий у критичних зауваженнях, або картинний – експресивний, емоційно піднесений), показали відмінні критерії оцінки явища (з позицій суспільно-мистецької користі чи особистого смаку / враження). Тим продемонстрували багатогранність української фортепіанної публіцистики, новий (професійно продиктований) рівень критичного аналізу, що заявив про себе в цей період розвитку науково-критичного мислення.

Ключові слова: музична публіцистика, індивідуальна творчість, фортепіанне мистецтво, новаторство, жанр, стиль.

Hnatyshyn Oksana, Doctor of Study of Art, Associate Professor of the Department of General and Specialised Piano, M. V. Lysenko Lviv National Music Academy

On the Coverage of Piano Art in Galician Journalism of the 1930s (Purpose, Problematics, Conceptual Author's Priorities).

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the coverage of piano art by the first Ukrainian professional musicologists in Galician journalism of the 1930s. **The methodology of the study** is based on the application of special historical (source, comparative and historical-typological), epistemological and generalising methods of analysis. **The scientific novelty** is that for the first time in Ukrainian musicology an attempt was made to analyse the thematic journalistic work of the first Ukrainian professional musicologists of a certain historical period. They promoted Ukrainian musical culture, explained to the general public the stylistic features of piano composition and the "secrets" of performance. For the first time, the object of attention is studied as a separate typified phenomenon in the context of the development of science in the first third of the twentieth century. **Conclusions.** The analysis of the publicistic legacy of S. Liudkevych and N. Nyzhankivsky, dedicated to the piano art, has shown that its authors, reacting to events and analysing creativity and performance, showed a greater (the former) or lesser (the latter) breadth of topics (in addition to creativity and performance, S. Liudkevych often touched upon educational problems), different types of presentation of thoughts (analytical and descriptive, respectively), different degrees of coverage of the topic (phenomenon, portrait),

different types of expression (calm, attentive to details, principled in critical remarks, or pictorial – expressive, emotionally uplifting), showed different criteria for assessing the phenomenon (from the standpoint of social and artistic utility or personal taste/impression). Thus, they demonstrated the versatility of Ukrainian piano journalism and a new (professionally dictated) level of critical analysis, which has emerged in this period of development of scientific and critical thinking.

Keywords: musical journalism, individual creativity, piano art, innovation, genre, style.

Актуальність теми дослідження. У першій третині ХХ ст. українська музична публіцистика в Галичині зійшла на новий (вищий) етап свого розвитку. Після початкового періоду перших років ХХ ст. з його епізодичними появами дописів на музичні теми ініціативних патріотично налаштованих авторів, однак із переважно аматорським підходом до справи, в основному з метою заповнення інформацією даної культурної ділянки, без чіткого уявлення мети та визначення кола читачів [10, 397], а далі, за 15-річним «затишшям» (почасти у зв'язку з війною), наступив підйом, пов'язаний з приходом перших українських фахівців у справах видавництва та мистецтва.

Повернувшись у Галичину після здобуття вищої музичної освіти в західноєвропейських мистецьких закладах, перші музиканти-професіонали (науковці та виконавці) швидко зорієнтувалися у місцевій культурно-мистецькій ситуації і взялися активізувати галицьке мистецьке життя шляхом розв'язання конкретних суто мистецьких проблем. Вони усвідомлювали, що у бездержавній Україні плекати й розвивати наше музичне мистецтво є архиважливим завданням, бо музика – «величезна зброя в боротьбі за існування нашого народу» [16, 155]. Істотним помічником у справі стала музична публіцистика на сторінках численних нових періодичних видань. Нею безпосередньо зайнялися чи не усі тодішні галицькі музиканти-професіонали і досягли на цьому полі величезних успіхів: як у розвитку самої музичної публіцистики, так і поступі національної музичної культури, зокрема фортепіанного мистецтва. Останнє багато десятиліть було в Україні об'єктом уваги переважно спеціалістів немусичного профілю. Відповідно й характер дописів обмежувався інформативним повідомленням про події концертного життя, а про їхній недостатній якісний рівень, найчастіше зумовлений відсутністю фахової освіти авторів, нерозвиненістю естетичних і художніх поглядів, свідчать примітивні форми викладу текстів із демонстрацією головно оціночного (слухацького) ставлення автора до події: від заперечення до ідеалізації.

Із появою професіоналів якості музичної публіцистики значно зростає. Особлива роль у цьому належить першому професіональному музичному критикові С. Людкевичу, який тепер

суттєво пожвавив цю ділянку своєї роботи. До ранніх критично-аналітичних статей (Про розвій та сучасне становисько так званої програмної музики. *Ілюстрований музичний календар*, 1904; Кілька поправок до так званого питання про український пісенний стиль. *Діло*. 1908. Ч. 30, 31) швидко додавалися нові численні рецензії, замітки, огляди (загальний час появи яких охоплює понад сорокарічний відрізок — із 1899 по 1944 р. [17, 17–18]). Започаткувавши музичну аналітику в періодиці за відсутності спеціалізованих музичних видань, учений суттєво стимулював подальший розвиток науково-музичної критики, розквіт якої спостерігався в Галичині починаючи з середини 1920-х років.

Той важливий почин активно підхопило молодше покоління українських музикознавців, котрі, об'єднавшись в організовану групу, (крім С. Людкевича ще В. Барвінський, З. Лисько, Б. Кудрик, В. Витвицький, Р. Савицький, А. Рудницький, Є. Цегельський та ін.) доволі швидко визначилися з колом своїх потенційних читачів, станом їхнього інтелектуального розвитку, рівнем мистецької освіченості та взялися за фахове висвітлення музичного мистецтва.

Професійна спеціалізація та особисті пріоритети й симпатії зумовлювали тематику дописів і повідомлень кожного автора. Вони порушували цікаві широкій громадськості, навіть злободенні, теми (як-от національний музичний стиль), вперше започаткували дискусійні проблеми, першими давали фахову оцінку творчості, репертуару й виконання, що базувалася не на поверховому загальному враженні, а на сутнісних (якісних – звукових і ментальних особистісних) характеристиках.

Помітно важливе місце в публіцистичній діяльності займало фортепіанне мистецтво, котре тоді також набувало фахових форм. В останні роки ця тема викликає значний спеціальний і принагідний інтерес дослідників.

Аналіз досліджень і публікацій. Сьогодні завдяки плідній пошуковій та аналітичній роботі музикознавців картина висвітлення фортепіанного мистецтва у галицькій музичній публіцистиці істотно прояснюється. Дослідники рухаються щонайменше у трьох напрямках: 1) вивчають музично-критичну ділянку наукової спадщини українських учених, котрі з-поміж іншого приділяли увагу

фортепіанному мистецтву; 2) досліджують виконавську творчість піаністів; 3) аналізують особливості культурно-мистецького життя, зокрема пов'язані з концертами фортепіанної музики або 4) характеризують конкретні періодичні видання (як-от «Українські вісти» (О. Дроздовська, 2003) з публікаціями на дану тему) чи інформують про загальні прикмети «Галицької музичної критики 20–30-х рр. ХХ ст. (за матеріалами українських періодичних видань)» (Н. Кобрин, 2004).

Відтак у руслі заявленої теми перший (із названих) напрям (щодо вказаного періоду) представлений хронологічно впорядкованим «Бібліографічним покажчиком музикознавчих досліджень, статей, рецензій і виступів С. Людкевича» З. Штундер [1], статтею про «Жанрові пріоритети музичної публіцистики Василя Барвінського» (Р. Мисько-Пасічник, 2009), монографією про «Публіцистичні матеріали Нестора Нижанківського» (У. Молчко, 2014), бібліографією праць і критичних публікацій Б. Кудрика (Н. Голошняк. «Панорама музичного життя Львова 1920–1930-х рр. у дзеркалі музично-публіцистичної спадщини Бориса Кудрика», 2008 та О. Гнатишин. «До історії західноукраїнської музичної критики та публіцистики (Борис Кудрик і його публікації про музичне мистецтво у часописі «Мета» (1931–1939)» (2009) та «До історії музичного джерелознавства. Сторінками публікацій про музику у галицькій періодиці 20-30-х років ХХ ст. («Назустріч», «Неділя»)» (2004).

Другий напрям репрезентують корпуси віднайдених і впорядкованих публікацій про конкретних осіб піаністів, як-от Любку Колессу (Н. Кашкадамова) та багато ін.

Третій напрям представлений, зокрема, працею М. Черепанина «Музична культура Галичини (друга половина ХІХ – перша половина ХХ століття) (1997), а четвертий – працями О. Осадці «Періодика Галичини ХІХ – першої половини ХХ ст. як об'єкт музичного джерелознавства», 2009), О. Федорків «Галицька преса першої третини ХХ століття як один з рефlectorів процесу професіоналізації музичної освіти» (2012) тощо.

Усі вони лише частково торкаються теми пресового висвітлення фортепіанного мистецтва (відповідно в ракурсі теоретичному, ракурсі виконавському та у фокусі аналізу видавничого репертуару). Звичайно, так чи інакше усі дослідники збагачують наші знання з даної теми, проте не дають цілісного різностороннього уявлення про фортепіанну

публіцистику як окремо взяте явище. Воно створиться лише за умови послідовного розбору кожного персонального доробку, порівняння їх між собою з усіх можливих сторін.

Тож метою пропонованого дослідження є не огляд змісту публікацій (що домінує зараз в українському музикознавстві), а *окреме цілеспрямоване узагальнене* (а водночас і конкретизоване) дослідження висвітлення фортепіанного мистецтва у галицькій музичній публіцистиці 1930-х років як самостійного неповторного явища.

Актуальність статті полягає в тому, що досі розрізнені знання про публіцистичний доробок на тему фортепіанного мистецтва мусить постати в цілісному вигляді в контексті дослідження перехідного етапу від дилетантизму до професіоналізації і самого виду музичної творчості, і науково-критичного погляду на нього.

Виклад основного матеріалу. Перша третина ХХ ст. відома як період завершення етапу становлення української музикології, коли у Галичині силами випускників західноєвропейських вищих музичних закладів остаточно визначилися головні напрями цієї нової гуманітарної науки, проявилися основні підходи до вивчення Музики, усталилася методологія, вималювалася провідна тематика. Це могло статися за умови невинного розвитку композиторської творчості та достатнього рівня виконавської майстерності. Тому відразу після повернення до рідного краю після здобуття вищої освіти молоді фахівці відразу зайнялися підвищенням художнього рівня місцевого культурно-мистецького життя. Паралельно зі своєю дослідницькою діяльністю вони почали аналізувати головні його події, свою й чужу композиторську творчість, виступи місцевих і заїжджих артистів, активно пропагували українську композиторську творчість та виконавство, зокрема фортепіанні. Особливо плідно доклалися до цієї справи у вказаний період С. Людкевич, В. Барвінський, В. Витвицький, Н. Нижанківський. Звичайно, найбільший досвід у музично-критичній та публіцистичній діяльності мав на той час С. Людкевич, адже перші його відгуки на концерти з'явилися ще у 1900 році у львівській газеті «Діло». Відтоді композитор співпрацював із різними виданнями (крім «Діла» та його перейменованих видань «Український вісник», «Громадська думка», «Громадський вісник», у зазначений період ще «Світ», «Світло», «Українська рада», «Український голос», «Вперед», «Молода Україна», «Літературно-науковий вісник», «Новий час»), зокрема й музично-

культурологічного та освітнього спрямування («Артистичний вісник», «Музичний вісник», «Глюстрований музичний календар», «Боян», *Muzyka w szkole*, «Українська музика»).

Той факт, що вишколені у західноєвропейських закладах українські митці друкувалися в україномовних виданнях (хоча тоді в Галичині було чимало польсько-, німецько- та іншомовних видань) вказує на чітку громадянську позицію, що полягала в безупинній турботі про збереження національної визначеності української музичної культури.

Аналіз музично-критичного доробку і публіцистики С. Людкевича доводить, що тема фортепіанного мистецтва найчастіше звучала з-під пера композитора на сторінках щоденника «Діло»: спеціально й детально – у відгуках і рецензіях, принагідно – у деяких статтях. Показово, що в полі зору С. Людкевича були як фортепіанна творчість (М. Лисенка, В. Барвінського, О. Нижанківського, Д. Січинського), так і виконавство (в особах чи не всіх концертуючих тоді галицьких піаністів: Р. Савицького, В. Божейко, Д. Гординської-Каранович, Л. Колесси, а також початківців – учнів Вищого музичного інституту у Львові чи музичної школи в дівочому ліцеї Перемишля). Одне і інше розглядалося композитором переважно крізь призму національного стилю української музики. А щоб саме так розуміти музику, закликав детально аналітично розбирати музичний матеріал. Тому, відгукуючись на 27-му річницю смерті М. Лисенка, Людкевич бідкався про нерозуміння навіть фахівцями «мистецького образу Лисенка як композитора», бо не старалися «точно перевірити й зааналізувати всіх галузей його творчості, здефініювати та здати собі справу з прикмет стилю як композитора та [його] історичної ролі в розвою поодиноких ділянок української музики» [9, 350]. Таке недопрацювання призводило до безпідставної критики, зокрема й фортепіанних творів, котра була б неможлива за умови ґрунтовного точного аналізу самих композицій, наукового розбору їх стилістичних прикмет [9, 351]. Вдаючись до цього, сам композитор давав хоча й стислі, а проте слушні характеристики: фортепіанної сонати f-moll Лисенка (як такої, що «тематично і формально є ближчою до романтиків, як Шуберт, Мендельсон, ніж до класиків» [8, 384], тоді як «фортепіанна сюїта з українських пісень у старокласичному стилі є одним з найцінніших творів нашої фортепіанної літератури. У ній поєднується граціозно-класична форма з українським

народним колоритом» [8, 384], а разом вони свідчать про силу Лисенка як фортепіанного композитора [8, 385].

С. Людкевич був одним із перших, хто не лише естетично оцінив, а й науково охарактеризував також і фортепіанну творчість В. Барвінського. На його думку, галичанин «у своїй найглибшій істоті, мистецько-музичній структурі і психіці всюди залишався вірний своїй рідній цвітисто-запашній сфері, ...себто у фортепіанно-камерному стилі музики» [4, 366]. Причину вбачав у «самій суті музичної психіки й таланту композитора» [4, 366], які зробили його «щирим, глибоким ліриком» та «типовим настроєвим гармоніком» одночасно [4, 366]. Відзначаючи як прикметну, рису Барвінського, Людкевич вказав передусім на багату і виразну гармонію його музики, з якої виростала його мелодія і поліфонія. За його «гармонічний стиль» Людкевич порівняв Барвінського з Р. Шуманом та Ц. Франком. Водночас підкреслював, що це фортепіанний композитор «наскрізь модерного напрямку, що спирається на найновіших модерних взірцях», і якому побажав якнайшвидше знайти «свій питомий стиль, в якому зберігся би також наш національний вираз і напрям української музики» [7, 435]. Теоретик також зарахував Барвінського «до тих нечисленних визначних новітніх композиторів, котрі під оглядом технічних (виразових) засобів зберегли свій «барвінковий стиль» цільним, оригінальним, невіддатним зовнішнім впливам [4, 366].

Аналізуючи гру піаністів В. Божейко, Г. Левицької, Д. Гординської-Каранович, Р. Савицького, Т. Райс, Л. Колесси, Людкевич звертав увагу як на піаністичні засоби (силу удару, фразування і педалізування, ритміку і динаміку, акцентування тощо), музичну пам'ять, «психічну погоду», темперамент, так і на необхідне логічне мислення виконавців, «а саме: загальне зрозуміння будови твору і думок компоніста». Тільки їх поєднання вказує на «прикмети доброї школи і музикально-піаністичного таланту» [11, 449]. Щодо школи, то Людкевич часто любив інформувати читачів про піаністичні студії піаніста (наприклад, добре орієнтувався в прикметах випускників віденської школи).

Особливо ревно ставився Людкевич до українських піаністок, котрі з різних причин тривалий час перебували за межами рідного краю: він переживав, щоб українська музика не переставала звучати, до того ж у доброму виконанні. Тут наочним прикладом є дві рецензії на близькі в часі виступи у Львові Д. Гординської-Каранович (після тривалого

перебування у Відні) та Л. Колесси, котра в ті роки активно гастролювала країнами Європи та Америки. Першу Людкевич похвалив за те, що вона, «живучи на чужині, із запалом і пієтизмом посвячує свій талант для пропаганди української музики» [6, 584], тоді як інший дорікнув за відсутність бажання «бодай у надатках [творих, виконуваних на біс] зазначити деякий зв'язок з українською фортепіанною музикою» [5, 577].

Звичайно, були у композитора й неприховані симпатії до певних виконавців. Одним із таких «найінтересніших» був для нього В. Барвінський, бо захоплював не зовнішніми ефектами (силою, «перлистою» технікою), а особливою інтелігентністю, що є чинником не так репродукції звуку, як фактором його творення [7, 435].

Загалом усіх виконавців, хто грав українську фортепіанну музику, Людкевич підтримував, заохочував, вселяв їм упевненість у власні сили, збуджував натхнення до нелегкої творчої праці, попереджаючи про готовність віднести на другий план особисті інтенції. Та й суспільність закликав не знеохочувати естетично «нашу музикальну галицьку мізерію» до дальших змагань у подоланні рештків дилетантизму, бо це було б великою шкодою для нашої бідної музичної культури [3, 439].

Публіцистична спадщина композитора, піаніста і музикознавця Н. Нижанківського – яскрава сторінка української «музикографії» (С. Людкевич) першої третини ХХ ст. Від недавнього часу тогочасні його нариси, статті, рецензії, музичні огляди, спогади від 1928 року у часописах «Діло», «Назустріч», «Життя і знання», «Українські вісти», «Світло й тінь» стали відомі широкому загалу, об'єктом зацікавлення дослідників. Вони відзначають пріоритети творчої естетики автора, його бачення ролі митця в суспільстві, врешті різножанрове («репортаж», «проблемна стаття», «стаття-огляд», «стаття-портрет», «аналітичне есе») відтворення автором картини музичного життя західноукраїнських земель. Щодо останнього, то Н. Нижанківський торкався багатьох проблем [13, 8], серед яких є й питання фортепіанного мистецтва. Про цю сферу музичного мистецтва більше або менше йдеться у дописах автора «Шляхи розвитку української музики» (1934), «Василь Барвінський (з нагоди 30-ліття композиторської діяльності)» (1938), «Любка Колесса» (1936), «Імре Унгар» (1936), «Галя Левицька» (1936), «Марта Кравців» (1936), «Галя Левицька» (1937), «Вечір фортепіанних творів Й. С. Баха» (1937), «Дарія Гординська-Каранович» (1938) та ін. Відразу необхідно

зауважити, що більшість із цих публікацій позбавлені аналітичного заглиблення в проблеми фортепіанного мистецтва і є переважно інформативно-оглядовими, маючи просвітницько-виховну мету.

Чи не найпоказовішою щодо аналітичного хисту Нижанківського-музикознавця є його ювілейна стаття про Барвінського, написана у 1938 р. Щоправда, про цього українського композитора і піаніста він писав ще у 1934-му, коли уперше зауважив оригінальну інтонаційну природу фортепіанних творів Барвінського, вперше вказав на іноземні видання його творів, їхній передрук в окремих збірниках модерної фортепіанної літератури, а отже відкриття доти незвіданої стежки популяризації української фортепіанної музики в світі. Чергове, тепер ювілейне, звернення до постаті митця значно ширше й глибше розкривало об'єкт уваги. Хоча б тому, що подавало немалий перелік фортепіанних творів Барвінського, у тому числі тріо, квартети, обробки для голосу в супроводі фортепіано. А ще наголошувало на «дуже поважній вазі творчості композитора не тільки в дуже високій якості цих творів, але й головно в підході його до музичної творчості». Н. Нижанківський підкреслював наявність у Барвінського «того творчого первня» [інтонації української народної пісні], який здатний до органічного, природного розвитку – аж до більш мистецьких музичних форм» [14, 164]. А оскільки ті його музичні форми тотожні формам найвищих досягнень у світовому мистецтві, то Барвінський представляє українську культуру, що рухається шляхом поступу «всесвітнього музичного мистецтва» [14, 164].

Чи не вперше про техніку фортепіанного виконання Нижанківський писав у рецензії на концерт угорського піаніста Імре Унгара. Цікаво, що добре вишколений у Віденській музичній академії піаніст Н. Нижанківський спробував пояснити загалу, що таке фортепіанна техніка. «Не треба під технікою розуміти біглисть згл. [тобто] швидкість чергування тонів, бо техніка — це збір усіх виразових засобів» [15, 184]. Важливо, щоб вона була «примінена до виразових потреб його [виконавця] внутрішнього я» [15, 184].

У дописі про концерт піаністки Галі Левицької автор не тільки дає характеристику виконавиці («піаністка-віртуоз»), а й підкріплює її відповідними спостереженнями («повний глибокий звук, уміння видобувати з фортепіану найрізномодніші краски..., достроєні до потреб твору і місця, гнучкість звукових переходів», котрі «працюють» на

стильове відтворення конкретної музики). Вимога дотримання стилю композитора, особливо українського – спільний важливий критерій в оцінці виконання і для С. Людкевича, і для Н. Нижанківського.

Зіставляючи стилі публіцистичного вислову С. Людкевича та Н. Нижанківського, видно домінування стриманого аналітично-критичного характеру першого та вільного літературно-художнього у іншого. Проте це не означає, що дописи Н. Нижанківського позбавлені важливих і навіть концептуальних висновків, властивих досвідченому музикознавцю. Так, слушно (й чи не вперше) зауваживши «майже 150-літню перерву» в розвитку нашої музичної культури, Н. Нижанківський водночас побачив перевагу в другій половині XIX ст. споживацького ставлення українців до всесвітньої скарбниці музичної культури над їхнім привнесенням до неї [4, 161]. Ймовірно, композитор мав на увазі лише тогочасний нечисленний і художньо не завжди досконалий конкретний музичний доробок українських митців-аматорів, панування закордонних артистів на сценах Галичини за відсутності вишколених своїх. До честі автора допису в ньому вперше прозвучала характеристика В. Барвінського як митця, котрий «перший говорить до всього світу — загально прийнятою мовою сучасних виразових засобів інструментальної музики, але говорить – по-українськи. Тим започатковує Барвінський нову добу у розвитку української музики, яка входить у загально світову скарбницю і дає цілому світові українські музичні вартості» [4, 161].

Важливо відзначити, що на відміну від Нижанківського, С. Людкевич у 1956 р. вперше в українському музикознавстві стило (тезово) намітив історію розвитку старогалицької фортепіанної музики XIX ст. від М. Вербицького. Музикознавець поетапно назвав: 1) «одну-одинокую мазурку для фортепіано та фортепіанний супровід для дуету «Не чужого ми бажаєм» цього композитора; 2) Звернув увагу на популяризацію в Галичині фортепіанних творів Лисенка завдяки родинами Барвінських і Шухевичів силами його учнів перших піаністок О. Окуневської та О. Ціпановської; 3) виділив «лисенківський період у фортепіанній музиці» – еру фортепіанної «Думки-шумки» Завадського і Заремби, варіацій на українські народні пісні Тимольського, Витвицького, Яронського, 4) назвав перших місцевих композиторів (О. Нижанківського та Д. Січинського), «які

склали несміливі кроки у дрібних фортепіанних жанрах» [12, 404].

Висновки. У першій третині XX ст. українська музична публіцистика в Галичині зійшла на новий (вищий) етап свого розвитку. Після початкового періоду перших років XX ст. (з його епізодичними появами дописів на музичні теми ініціативних авторів з переважно аматорським підходом до справи, часто з метою заповнення інформацією цієї культурної ділянки, без чіткого уявлення мети та визначення кола читачів), згодом понад 15-річного «затишшя» (почасті у зв'язку з війною) наступив підйом, пов'язаний з приходом перших українських фахівців у справах видавництва та мистецтва. Повернувшись у Галичину після здобуття вищої музичної освіти в західноєвропейських мистецьких закладах, перші музиканти-професіонали (науковці та виконавці) швидко зорієнтувалися в місцевій культурно-мистецькій ситуації і взялися за розв'язання суто мистецьких проблем для активізації галицького мистецького життя. Нове покоління митців хоч і об'єдналося у своїх цілях і завданнях, проте не було однорідним у своїх смаках та художньому мисленні. Зрештою, неоднаковими були й індивідуальні фахові пріоритети (у цей період С. Людкевич – композитор, педагог, музикознавець, Н. Нижанківський – композитор, піаніст). Це наклало відбиток і на їхню музичну публіцистику, що була важливим чинником розвитку українського фортепіанного мистецтва.

Оцінюючи культурно-мистецьке життя, вони, з одного боку, сприяли зацікавленому суспільству розуміти виконавське мистецтво, з іншого — допомагали самим артистам враховувати недоліки з метою підвищення власного виконавського рівня. А ще – пропагували кращі зразки української фортепіанної літератури в світі.

Публіцистичний доробок С. Людкевича значно переважає спадщину Н. Нижанківського (як і всіх інших сучасників) за кількістю порушених проблем, рівнем обізнаності в сучасних мистецьких тенденціях, виконавських школах і творчих стилях. На протипагу Людкевичевому раціоналізму й принциповості, Н. Нижанківський – критик «широкого мазка», якому, попри окремі точні характеристики, місцями доцільний підхід, усе ж властивий романтичний характер вислову, майже позбавлений гострих висловлювань у критиці (за винятком, мабуть, оцінки української музики А. Рудницьким), часто збагачений «навколомузичною» інформацією. Такі різні в підходах і манері виразу (стриманий і

виважений та експресивний, «ілюстративний»), обидва митці близькі між собою величезним патріотизмом, наполегливістю в справі пропаганди української музики в світі, непримиренністю до несправедливих (а подекуди й неправдивих) оцінок, гордістю за найменші творчі успіхи. А ще відданістю національній ідеї, котра в 1930-ті роки в культурі проявлялася у змаганні за всебічний розвиток українського мистецтва, набувши форми популяризації української музики, підкреслення у ній власних оригінальних прикмет, що тривалий час викристалізувалися у зв'язках із західноєвропейським мистецтвом, здатних проявитися лише на високо професійному рівні творчості та виконавства. Саме на сторінках періодики – тієї відповідальної «трибуни» для всіх фахових музикознавців – відбувалася запекла боротьба з дилетантизмом у національній музичній культурі, виховувалися музичні смаки широких кіл громадськості. Завдяки активній публіцистичній діяльності С. Людкевича, Н. Нижанківського та їхніх колег-професіоналів українська «фортепіанна» публіцистика 1930-х років здійнялася на втрачений сьогодні високий рівень розвитку у своїй тематиці, жанровій різноманітності, проникливості науково-критичного аналізу, гостроті вислову, принциповим неупередженим оцінкам.

Література

1. Бібліографічний покажчик музикознавчих досліджень, статей, рецензій і виступів С. Людкевича. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Львів, 2000. Т. 2. С. 768–784.
2. Гнатишин О. Виконавська інтерпретація як об'єкт наукових зацікавлень Станіслава Людкевича *Українська музика*. 2011. Ч. 1. С. 86–95.
3. Людкевич С. Артистичні замітки. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Львів, 2000. Т. 2. С. 439.
4. Людкевич С. Василь Барвінський. У 30-ліття музичної діяльності. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Львів, 1999. Т. 1. С. 365–367.
5. Людкевич С. Вечір українських фортепіанних творів п. Д. Гординської-Каранович. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Львів, 2000. Т. 2. С. 577.
6. Людкевич С. Восьмий філармонічний концерт: В. Бердяєв і Любка Колесса. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Львів, 2000. Т. 2. С. 584.
7. Людкевич С. З концертної зали. Концерт в честь Т. Шевченка. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Львів, 2000. Т. 2. С. 435–436.
8. Людкевич С. Камерно-інструментальні твори та опера-хвилинка «Ноктюрн» М. В. Лисенка. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Львів, 1999. Т. 1. С. 384–386.
9. Людкевич С. М. В. Лисенко і українська суспільність. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Львів, 1999. Т. 1. С. 349–351.
10. Людкевич С. Огляд нашої музичної публіцистики в Галичині. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Львів, 2000. Т. 2. С. 396–398.
11. Людкевич С. Попис школи фортеп'яно в Перемишльському дівочім ліцеї. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Львів, 2000. Т. 2. С. 449.
12. Людкевич С. Старогалицька фортепіанна музика XIX століття. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Львів, 2000. Т. 2. С. 404–405.
13. Молчко У. Публіцистична спадщина Нестора Нижанківського. Дрогобич, 2014. 303 с.
14. Нижанківський Н. Василь Барвінський (з нагоди 30-ліття композиторської діяльності). Молчко У. *Публіцистична спадщина Нестора Нижанківського*. Дрогобич, 2014. С. 159–165.
15. Нижанківський Н. Імре Унгар. Молчко У. *Публіцистична спадщина Нестора Нижанківського*. Дрогобич, 2014. С. 184–185.
16. Нижанківський Н. Наші музичні болячки. Молчко У. *Публіцистична спадщина Нестора Нижанківського*. Дрогобич, 2014. С. 151–154.
17. Штундер З. С. Людкевич як музикознавець, фольклорист і музичний критик. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Львів, 1999. Т. 1. С. 5–28.

References

1. Bibliographic index of musicological research, articles, reviews and speeches by S. Liudkevych (2000). Research, articles, reviews, speeches, 2, 768–784 [in Ukrainian].
2. Hnatyshyn, O. (2011). Performing interpretation as an object of scientific interests of Stanislav Liudkevych. *Ukrainian music*, 1, 86–95 [in Ukrainian].
3. Liudkevych, S. (2000). Artistic notes. Studies, articles, reviews, speeches, 2 [in Ukrainian].
4. Liudkevych, S. (1999). Vasyl Barvynskiy. On the 30th anniversary of his musical activity. Studies, articles, reviews, speeches, 1, 365–367 [in Ukrainian].
5. Liudkevych, S. (2000). Evening of Ukrainian piano works by P. D. Hordynska-Karanovych. Studies, articles, reviews, speeches, 2, 577 [in Ukrainian].
6. Liudkevych, S. (2000). Vos Philharmonic Concert: V. Berdyaev and Lyubka Kolessa. Studies, articles, reviews, speeches, 2, 584 [in Ukrainian].
7. Liudkevych, S. (2000). From the concert hall. Concert in honour of Taras Shevchenko. Studies, articles, reviews, speeches, 2, 435–436 [in Ukrainian].
8. Liudkevych, S. (1999). Chamber and Instrumental Works and Opera Minute "Nocturne" by M. Lysenko. Studies, articles, reviews, speeches, 1, 384–386 [in Ukrainian].
9. Liudkevych, S. (1999). M. V. Lysenko and Ukrainian society. Studies, articles, reviews, speeches, 1, 349–351 [in Ukrainian].

10. Liudkevych, S. (2000). Review of our musical journalism in Galicia. Studies, articles, reviews, speeches, 2, 396–398 [in Ukrainian].

11. Liudkevych, S. (2000). The record of the piano school in the Przemyśl Girls' Lyceum. Studies, articles, reviews, speeches, 2, 449 [in Ukrainian].

12. Liudkevych, S. (2000). Starohalytska piano music of the nineteenth century. Studies, articles, reviews, speeches, 2, 404–405 [in Ukrainian].

13. Molchko, U. (2014). Publicistic heritage of Nestor Nyzhankivskyi. Drohobych [in Ukrainian].

14. Nyzhankivskyi, N. (2014). Vasyl Barvinskyi (on the occasion of the 30th anniversary of his composing activity). Publicistic heritage of Nestor Nyzhankivskyi. Drohobych, 159–165 [in Ukrainian].

15. Nyzhankivskyi N. (2014). Imre Ungar. Publicistic heritage of Nestor Nyzhankivskyi. Drohobych, 184–185 [in Ukrainian].

16. Nyzhankivskyi, N. (2014). Nashi muzychni boliachky. Publicistic heritage of Nestor Nyzhankivskyi. Drohobych, 151–154 [in Ukrainian].

17. Shtunder, Z. S. (1999). S. Liudkevych as a musicologist, folklorist and music critic. Studies, articles, reviews, speeches, 1, 5–28 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 02.10.2023

Отримано після доопрацювання 06.11.2023

Прийнято до друку 14.11.2023