

*Оксана Гаргай*

## ІННОВАЦІЙНІ РИСИ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СТИЛЮ А. НІКОДЕМОВИЧА «ЛЬВІВСЬКОГО ПЕРІОДУ»

*«У наш час лише деякі композитори  
вміють поєднувати модернову музику  
з емоційністю й одухотвореністю.  
Нікодемівич цього сягає»*

*Стефанія Павлишин*

Серед визначних представників львівської композиторської школи другої половини ХХ століття особливо виокремлюється постать Андрія Маріановича Нікодемівича (нар. 1925, Львів) – композитора-експериментатора, піаніста, педагога. **Анджей Нікодемовіч** (*Andrzej Nikodemowicz*) належав до кола галицько-польських музикантів, чия творча діяльність постійно реалізовувалася у львівському соціокультурному середовищі, зокрема, у стінах Львівської консерваторії. Саме тут на початку 50-х років він закінчив навчання у відомих польських композиторів і педагогів – А. Солтиса (клас композиції) і Т. Маєрського (клас фортепіано), а впродовж 1951–1973 років обіймав посаду викладача теоретичних предметів, обов'язкового фортепіано і композиції. Як всебічно обдарована особистість, Нікодемівич знаходив додаткове поле для творчого самовираження в заняттях астрономією й різьбярстві по дереву, в режисурі і навіть акторському амплуа, зокрема, створених ним комедійних короткометражних фільмах-новелах. Доля Нікодемівича-музиканта в історичних умовах 60-х – початку 70-х років була не надто райдужною: глибоко релігійний світогляд ревного католика був мішенню для численних ідеологічних нападок, нищівної критики і негласного контролю з боку влади. Духовні композиції, що вийшли з-під його пера у ті роки, не проходили крізь цензурне «сито», а відтак не виконувались. Зрештою, вкрай нечасто доходили до сцени й інші твори автора – експериментальні і новаторські за характером інструментальні та оркестрові опуси.

Музика А. Нікодемівича знаходила ширше публічне визнання здебільшого поза рідними «пенатами». Його твори періодично виконувалися на фестивалях «Варшавської осені», у Вроцлаві, Кракові, Любліні, а згодом і дальшому зарубіжжі. Попри те, у львівському осередку 50-70-х років глибоку симпатію до людської особистості Нікодемівича та його оригінальної творчості виявляли окремі сміливці різних поколінь і суспільного статусу. Молоде студентство, відкрите до експерименту в музичній творчості, бачило у ньому не лише щиро обожнюваного духов-

ного наставника та ерудита в мистецькій сфері, а й цікавого автора, вартого наслідування. З-поміж авторитетних музикологів галицького краю найвищої подяки заслуговує С. Павлишин – провідний викладач консерваторії, яка докладала неабияких зусиль до популяризації спадщини композитора, толеруючи його творчі експерименти передовсім у царині сонористики. Її позиція стала вирішальною і в наполяганні колег по консерваторії, які переконали автора у потребі надіслати свій твір «Імпровізації» для 2-х скрипок і фортепіано на Всесоюзний конкурс у Москві (1961), за який він здобув, до речі, III премію. Постаті Нікодемівича присвячена її публікація у варшавському часописі «Рух музичний» [3], а також ґрунтовна й глибока за змістом стаття «Композитор-експериментатор», надрукована в журналі «Музика» [2]. Здійснений у даному дописі огляд творчої спадщини композитора, який на той час уже покинув Україну, дозволив їй без вагань констатувати наступне: «Українська культура втратила людину, яка могла б ще так багато зробити для неї» [2, с. 27].

Започаткований С. Павлишин інтерес до творчої постаті Нікодемівича знайшов підтвердження у публікації її вихованки Д. Дувірак [1], а також у включенні його твору «Капричіо» для скрипки соло у концертну програму ювілейних заходів, приурочених до 60-річчя заснування Союзу Українських Професійних Музик (осінь 1994, Львів). Логічним продовженням стане вшанування композитора шляхом залучення численних його творів у концертні програми Міжнародного фестивалю сучасної музики «Контрасти», заснованому Львівською організацією Спілки композиторів України з ініціативи провідного теоретика-науковця Львівщини Яреми Якуб'яка. Так, в рамках першого Фесту (1995) озвученими є «Чотири медитації» для фортепіано (1986), а в рамках другого (1996) – духовна композиція «Антифон до Найсвятішої Діви Марії» (для мішаного хору і струнного оркестру, 1982/85) та перша версія твору «Грудки кадила» (інший переклад – «Крихти кадила») для вокального ансамблю. Не оминають увагою Нікодемівичеву спадщину й фестиваліні вечори «Контрастів» у наступні роки: восени 1997-го вперше виконується його експериментальна за жанром байка-пантоміма «Скляна гора» (1969) на слова польської поетеси Б. Островської, у 1998-му – Концерт для фортепіано з оркестром, у 1999-му – Шість медитацій для фортепіано (1997). У цьому ж сенсі послідовними стануть VII і IX фестивалі, в ході яких прозвучать (згідно переліку) найновіші опуси композитора – *Via crucis*, 1997 та Концерт для фортепіано з оркестром №3 (2003). Тим самим, музика А. Нікодемівича поступово повертається до сучасника на теренах України,

але перед нею, одначе, заборгували як вітчизняне музикознавство, так і ширша естрадно-концертна практика, в тому числі й скрипалів-виконавців.

Спроби «перевиховання» Нікодемівича в дусі марксизму-ленінізму не мали успіху, то ж за ідеологічними мотивами і принагідних обставин його було звільнено з посади викладача, що прирєкло музиканта на роки безгрошів'я і матеріальної непевності. Не покращили життєвої ситуації заняття коректурою музичних текстів і вимушена практика приватних уроків. Відтак у 1980 році Нікодемівич із жалем покидає Львів, переїжджаючи до Польщі й оселяючись у Любліні. Тут він активно включається у викладацьку роботу, працюючи одночасно у двох поважних закладах – Католицькому Університеті та Університеті ім. М. Кюрі-Скłodовської, а також упродовж 1982–92 років диригує знаним на теренах Європи хором Вищої Духовної Семінарії. Невдовзі одержує титул професора (1995) і ряд почесних нагород (1981, 1999, 2000, 2009), від 1989 року очолює Люблінський відділ Спілки композиторів Польщі.

Творчий спадок Нікодемівича у 80–90-і роки інтенсивно доповнюється, та домінуючу частку у ньому складають твори сакральної тематики: тепер він може, за висловом С. Павлишин, «відверто творити релігійну музику, найближчу своєму серцю». Повсюдно в Польщі та за її межами звучать численні духовні композиції Майстра – масштабні і мініатюрні, вокально-інструментальні і сольні, знаходячи щирий резонанс у широкої публіки та наукове зацікавлення в колі західноєвропейських музикознавців. У фокус аналітичних розвідок потрапляють також деякі інструментальні композиції «львівського» та раннього «люблінського» періодів його творчості. Скрипкова ж спадщина автора досі чекає на ґрунтовне фахове дослідження, не будучи достатньо чітко окресленою в уявленні сучасних музикантів – як в кількісному параметрі, так і в якісній, художньо-естетичній чи стилістичній її площині.

Стиль А. Нікодемівича постійно еволюціонує. Почавши від захоплення колористичними можливостями гармонії, яку композитор особливо виокремлював з-поміж головних музично-виразових засобів, він починає «балансувати» між розширеним тональним і атональним мисленням. Показовими в цьому відношенні є цікаві фортепіанні, вокальні та хорові композиції раннього періоду, а поміж ними і *Три поеми* для скрипки і фортепіано (1955/56). Уже невдовзі, на межі 60-х років його творчий дух поринає у сонористику – «музику тембрів», незвичних звукових комбінацій і шумових ефектів, які поєднуються у його авторській палітрі з вишуканими гармонічними та своєрідними, вибагливо «колоруючими» ритмічними елементами. У цьому стилістичному вимірі написані численні «со-

нористичні» композиції львівського періоду, до яких належать, передусім, цикли фортепіанних «Експресій», Камерний концерт, *Musica concertante* для сопрано і великого оркестру, а також характерні за назвами «*Composizione sonoristica*» для скрипки, віолончелі і фортепіано, фортепіанна «*Сонорита у 3-х зворотах*».

Незабаром творчий пошук приводить Нікодемівича до додекафонії – методу оперування 12-звучною серією, який імпонує композиторові своїм раціоналізмом і логічною довершеністю. Ним він диспонує напрочуд «елегантно» – у витонченому, природно відповідному його внутрішньому єству сонористичному письмі, що засвідчують, зокрема, «*Імпресія*» для фортепіано, «*Імпровізація*» для 2-х скрипок з фортепіано, «*П'ять діалогів*» для флейти і фагота та, головне, цикл інструментальних «*Сонорит*» – триада сольних п'єс для скрипки, «препарованого» («підготовленого») фортепіано (1966) і, дещо згодом, віолончелі (1971). На перехресті творчих манер постає і «*Капричіо*» для скрипки соло (1976). Поряд із мініатюрними формами масштабний скрипковий опус демонструє Концерт для скрипки з оркестром (1973 – I версія твору).

Підсумком творчих шукань та експериментів львівського періоду постає яскраво індивідуальний стиль Нікодемівича, в якому нові концепції і техніки не є самоціллю, а ретельно підібраним виразовим засобом. Модерним творам композитора завжди супутні глибина і щирість переживань. З цього приводу варто згадати влучні спостереження його сучасниці С. Павлишин, яка вбачала в його стилі співіснування і взаємопроникнення двох протилежних, здавалось би, тенденцій: з одного боку, тяжіння до тембрової й гармонічної колористики, яка породжує багату сонорно-імпресійну фактуру, а з другого, культивування лаконічного, навіть аскетичного вислову. Барвистість мови поєднується з відчуттям пропорцій і прозорими формальними схемами, складні елементи музичної мови врівноважуються простотою інших. І, врешті, головний висновок: у кожному творі Нікодемівича відчутний «філософський, обарвлений психологічним ліризмом підхід до теми» [2, с. 28].

З переїздом до Польщі стилістична манера Нікодемівича модулює в бік спрощення. Композитор свідомо відмовляється від складних додекафонних комбінацій, і музична мова переважаючих у «люблінський» період духовних творів автора – *Вчуй, о Боже, моє благання* для альти і малого оркестру (1981), ораторія на Вербну Неділю *Ave, Maris stella, Льоретська літанія* (4 версії), *Sequentia Paschalis, Упокоєння, Laudate Dominum, Грудки кадила, Давидові псалми*, меса «*Містерія Святого Христа*» та ін. – повертається, уже на вищому витку спіралі, до характерних прикмет коло-

ристично-гармонічного письма. Від 1991 року композитор часто послуговується у своїх творах потужним і колоритним звучанням органа, поєднуючи його з голосом та інструментами соло. Оригінальні тембральні сполуки властиві, до прикладу, циклу «Шість медитацій» для труби, органа, флейти Пана і струнного оркестру (1997). Цей твір завершує серію інструментальних «медитацій» в доробку композитора, вкотре засвідчуючи його творчу прив'язаність до медитативної лірики, витриманої у споглядальному плані і стишених тонах, до котрої все більше схиляється його авторське слово, мовби вслухаючись у Божу присутність і красу музичних звуків та пропорцій. З-поміж скрипкових композицій цього часу маємо поодинокий зразок – «П'ять коліскових» для скрипки з фортепіано (1991), невідомих, на жаль, широкому загалу вітчизняних музикантів.

Майже первістком у творчому доробку Нікодемівича виступає «*Поема*» для скрипки і фортепіано (1955), якій передує хіба що скрипкова соната 1948 року, створена молодим студентом за програмою навчального курсу. Прем'єра відбулася по закінченні консерваторського навчання, проте одразу виразно презентувала творчу індивідуальність і фахову майстерність композитора.

У своїй «*Поемі*», що написана 30-літнім композитором у розквіті творчих сил, автор не ощаджує емоцій: все у ній вирує, переливається через край, від перших звуків бентежить нуртуючими почуттями. Ніжні і наче невловимі настрої часто змінюються повноводною емоційною потугою, екстатичним бринінням, і в цій хвилюючій поемній повіні насичена скрипкова кантілена то зринає у хвилях «шопенівських» фігурацій, то здіймається над вібруючим гармонічним фоном до найвищих регістрових плато або ж сама розливається фігураційними потоками. Амплітуда динамічних відтінків у п'єсі сягає крайніх точок, нюансування щонайтонше градуйоване – від *ppp leggierissimo sussurando* до *fff tutta la forza maestevole*, зчаста остуджуючи високий «температурний» режим музики поринанням у стишене *misterioso* та невагоме *perdendosi*.

Своїм витонченим і багатим фактурним рисунком та гармонічними фантазіями «*Поема*» нагадує імпресійні «міфи» К. Шимановського і «фонтани» О. Респігі, включно з її віртуозним піанізмом у супроводі і квазі-оркестровим колоритом загальної партитури. В окремі моменти виникає подібність до «*Рапсодії*» для кларнета з оркестром К. Дебюссі, коли у плині емоцій сплітаються жадання і томління, та висловлені вони автором в особливому тоні: тут більше йдеться про духовне піднесення, ніж про солодкі зваби і поривання, властиві французькому гедонізму. Остання алюзія, що вабитиме при озвученні цього твору – звукові «вітражі»

О. Мессіана. До цього спричиняється ідея монотематизму і безнастанного ритмічного та гармонічного колорування кількох поспівок, що творить враження переливчасто-мінливої кольорової мозаїки чи вітражних фарботонів.

Музика скрипкової «Поєми» дивна й чаруюча, дещо езотерична: має потаємну знаду, що не окреслюється звичними словами чи буденним виміром. Про що в ній мовиться? Загадка-таїна, приваблива, немов, незна-на мова – мелодійна, метафорична, з ескізно накресленими впізнаваними лексемами, які, однак, щоразу вимикаються, проростаючи новими інтонаційними пагінцями. Розкішно співає мелодія скрипки, вишукана гармонія і вся звукова тканина – субстанція вочевидь матеріальна, але слухача не полишає відчуття якоїсь непевності, чекання надійного підґрунтя. Головна «провина» в цьому заворожуючому звуковому дійстві лягає на ладо-тональний план, котрий у творі є хисткий і, власне, неоднозначний. Для повного психологічного комфорту в умовах переливчастої звукової стихії бракує тональної визначеності, а з тим – «заземлення», точки опори. Та саме такий ефект чи психофізіологічна реакція передбачені композитором, який експериментує з тональним компонентом, ховаючи від сприйняття «гравітаційний» центр, лише де-не-де накреслюючи ефемерні тональні чи, радше, модальні «острівці». Звукові вертикалі незвичні, часто нетерцієвої будови, та в них бринить своя енергетична наповненість й колористична принадність. Трапляються співзвуччя витончено «кришталеві», а поруч – експресивні, по-своєму «соковиті». Поєднання цих, здавалося б, суперечливих ознак виявляє початковий акорд твору  $a-es^1-gis^1-c^2$ . Із нього виростають різні інтонаційні утворення мелодії, його ж переливи заповняють численні ланки композиції, і ним же композитор завершить останнє слово поеми. Акорд-джерело, альфа і омега поемного розгортання – у цьому криється один із проявів конструктивного підходу в komponуванні твору, що характеризує не лише ранній скрипковий опус Нікодемівича, а й наступні артефакти в його творчій біографії.

Музична форма «Поєми» виявляє дзеркально-симетричну будову, наближену до складної тричастинної форми, але не контрастного, а, радше, розвиваючого типу (нестійка середина замість тріо). Конттури типової схеми накреслює позначка *Tempo I*, згідно якої основна тема повертається до початкового звуковисотного рівня, зазначаючи початок репризи<sup>58</sup>. Між

---

<sup>58</sup> Аналіз здійснюється за рукописом автора, який надійшов у цьому вигляді до продажу і збережений таким у фондах бібліотеки Львівської музичної академії. У рукописі відсутні будь-які цифрові позначення, що могли б увиразнити поділ композиції на складові розділи та етапи. То ж для визначення будови твору обираємо інші орієнтири: контрасти фактурного і жанрового плану, повтори в інтонаційних перетвореннях, зупинки в течії музики на пролонгованих звуках, динамічні вказівки на початку розділів,

ними – тривалі перетворення теми, переважно варіантного характеру. Модифікації початкової мелодичної фрази (перший такт, нижній голос у партії фортепіано) або й цілого речення (3–6-й такти скрипкової партії) заповнюють усі без винятку структурні ділянки форми, не полишаючи місця навіть для тематично нейтральних зон, принципово «атематичних» сполучних переходів. Можна говорити про суцільну тематизацію не лише в горизонтальному, а й вертикальному, фактурному зрізі: інтонаційний зміст теми пронизує всі пласти фактури, «множиться» в поліфонічній імітації голосів, ховається у найдрібнішій ритмічній димінущій, зокрема, у хвилях арпеджіо і «трелеподібних» фігураціях скрипки.

Накреслимо, однак, головні віхи розвитку в монотематичній конструкції п'єси. Перше проведення натхненно ліричної теми «Поєми» – поліфонічно-імітаційний дует-канон фортепіано і скрипки в тактах 1–8. Наспівна скрипкова мелодія м'яко коливається в невеликому діапазоні, перемижована хроматичним ковзанням, ритмічним пунктиром, тріпотливими тріолями і, врешті, ніжно-питальними інтонаціями. Як мінімум, три тональні обриси сплавляються тут в єдиному «пантональному» річищі: натяк на *a-moll* в акорді і нижньому голосі фортепіано, над ним – *d-moll* у сплесках шепочущих фігурацій, а ще вище, у скрипки – хистке балансування між *fis* (локрійського відтінку – з пониженим квінтовым тоном), *f/F*, *As* і *G*. Кожна мить у мелодичних зворотах та їх «тональному» освітленні крихка і мінлива, особливо у скрипки.

Відносно контрастна середина експозиції – мрійливо заколисний «баркарольний» епізод у тріольному ритмі (такти 9–13) і буцім *fis-moll'* ному оточенні, який набирає невдовзі стрімкого розбігу. Місцева реприза при завершенні експозиції перетворена: тиха й замислена «хоральна» варіація *Meno mosso* з елементом печально загостреного сарабандового ритму (17–26 тт.). Поступово активізуючись, вона динамічно перетікає у центральний епізод (від *Più mosso*), який продовжує тематичний розвиток: вступає в дію елізія, подрібнення мелодичних побудов, наполегливе повторення окремих мотивів, інтенсивне висхідне спрямування до потужної кульмінації (*con spirito, sempre cresc. ed accel., con molto espress.*).

Реприза (від 10 сторінки рукописного тексту і 42-го такту) – *Tempo I* і *tutta la forza* – екстатична вершина композиції. Голоси скрипки і

---

агогічні підказки, лабільність звуковисотного положення теми тощо. Редагування потребують деякі деталі авторського нотного запису: слід додати позначення початкового темпу в ансамблевій партитурі (у виписаній окремо партії скрипки він фігурує: *Moderato molto espressivo e rubato*, виставити тактову риску на сторінці 4 (після *strepitoso*), уточнити кількість нотонасців у партії фортепіано на початку репризи *Tempo I*, де їх аж чотири в першому такті (замість трьох, дбайливо виписаних у подальшому).

фортепіано обмінюються матеріалом навзаєм (обернений контрапункт октави), але скрипка оповиває звуки теми блискучим і віртуозним каскадом фігурацій, послідовно виділяючи її мелодичні інтонації акцентами і сфорцандо. Хвиля бурхливого піднесення, підсилена імпульсами мотивно-імітаційних перегуків, поступово згасає і підводить до ніжно-експресивного епізоду *misterioso*. За тим від 57-го такту знову повертається головна тема, але цього разу на тлі застиглих ніжно-кришталевих співзвуч, із зміщенням мелодії на секунду вниз та канонічною імітацією скрипки з дистанцією у два такти та ефемерним *sul ponticello* у третій октаві. Ближче до закінчення п'єси у плині музики переважатиме побічна лінія – облюбований раніше «колисальний» тріольний рисунок. Він огортає тему ласкавим плюскотом, м'якою пульсацією ритму, роблячи її еластичною і заокругленою. Чарівна магія варіантних повторень добігає кінця, і після двох секвентних ланок на матеріалі другого речення тема-образ остаточно втихомирюється. У тритактовій «післямові» твору синтезуються колисково-баркарольні паралельні сексти скрипки з основним мотивом твору, випростаним інтонаційно і ритмічно. Фінальні звуки «Поєми» смиренно й поетично завмирають у просвітленій тиші.

«Поєма» А. Нікодемівича – твір високохудожнього гатунку і найвищого технічного класу. Він може достойно конкурувати з відомими скрипковими шедеврами ХХ століття. Ця рання у творчості композитора п'єса пропонує виконавцям суперскладні завдання й випробування на мистецьку зрілість і віртуозне володіння інструментом. Поліритмія і політональність, складні інтонаційні моменти в мелодичній панорамі та проблеми ансамблевої координації партій – першорядні «риффи», що їх таїть у собі барвисто виткана партитура твору.

Естетичний зміст «Поєми» належить вдумливо осягнути і тонко інтерпретувати. Слід донести до слухача найголовніше: духовну наснагу: оповита колористичною феєрією звуків, вона нуртує в глибинах поетичного змісту. Слід озвучити ту слов'янську лексику, що прозирає в авторському слові крізь вибагливу складність та «прянощі» гармонічної мови; виявити артистичною грою глибинно заховані у поємних «вольностях» засади раціональної конструкції, а з тим і творчого хисту та Божого дару молодого композитора.

1. Дувірак Д. Відлуння епохи у класах його ...: [90-ліття Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові] / Д. Дувірак. – *Музика*, 1994. – №3. – С. 11–12.
2. Павлишин С. Композитор-експериментатор / С.С. Павлишин – *Музика*, 1996. – №3. – С. 27–28.
3. Pawlyshyn S. Andrzej Nikodemowicz / S. Pawlyshyn. – *Ruh muzychnyj*, 1972. – №11. – S. 15–17.



**Гаргай Оксана. Инновационные черты инструментального стиля А. Никодемовича «Львовского периода».** В статье на основе детального анализа текста скрипичной «Поэмы» А. Никодемовича осуществляется попытка выяснения жанрового и стилевого генезиса данного уникального произведения, написанного в начале творческого пути одним из самых смелых композиторов-экспериментаторов Западной Украины, представителем второй волны европейского музыкального авангарда.

**Ключевые слова:** скрипичная миниатюра, жанр, стиль, национальная музыкальная речь, сонористика.

**Гаргай Оксана. Інноваційні риси інструментального стилю А. Нікомедовича «Львівського періоду».** У статті на основі детального аналізу музичного тексту скрипкової «Поєми» А. Нікомедовича здійснюється спроба з'ясування жанрової та стильової генези даного унікального твору одного з найсміливіших композиторів-експериментаторів Західної України, представника другої хвилі європейського музичного авангарду.

**Ключові слова:** скрипкова мініатюра, жанр, стиль, національна музична мова, сонористика.

**Harhay Oksana. Innovation traits of instrumental style of A. Nikodemovych of «Lviv Period».** Based on a detailed analysis of musical text of violin «Поєма» by A. Nikodemovych «Поєми», this article is an attempt to establish genre and style genesis of this unique composition of one of the boldest composers-experimenters of the Western Ukraine, representative of the second wave of European musical vanguard.

**Key words:** violin miniature, genre, style, national music language, sonoristics.