

УДК 786.2.071.1.091(4=161.2)

## ПЕРШІ УКРАЇНСЬКІ ПІАНИСТИ НА ЄВРОПЕЙСЬКИХ СЦЕНАХ

**Оксана ДІТЧУК**

*Кафедра академічного співу,  
Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка,  
вул. Нижанківського, 5, 79602 Львів, Україна  
тел.: 8 063 325 85 40.*

У статті розглядається діяльність та особливості виконавського стилю двох видатних українських піаністок діаспори – Софії Дністрянської та Любки Колесси. Визначається роль Віденської фортепіанної школи у формуванні їхнього виконавського мистецтва та розкривається значення цих піаністок для української культури.

*Ключові слова:* концертна діяльність, репертуар, виконавський стиль, інтерпретація, виразові засоби.

Визначні українські піаністи – ті, що, концертуючи в Європі й світі, називали себе українцями, – стають відомі від першої половини ХХ ст.: С. Дністрянська, Л. Колеса, Т. Микиша, Д. Гординська, Б. Максимович, С. Корольков... Це видатні митці, які своєю діяльністю зробили важливий внесок до формування образу України і українців у світовій культурі. Більшість із них були пов'язані з Віднем: вони їхали до цього осередку музичної культури в пошуках професійної освіти.

В літературі можна зустріти висловлювання про те, що в Австро-Угорщині існували гострі національні проблеми. Очевидно, що так: вони неминучими були в багатонаціональній державі, вони ж і розвалили імперію. Але (може саме завдяки явності цих проблем і намаганням їх якось розв'язати) на зламі ХІХ–ХХ сторіч тут було значно більше можливостей для розвитку окремих національних культур, ніж в Російській імперії того самого часу, було визнання своєрідності культур окремих народів і робилися кроки до її плекання. «Австро-Угорщина була імперією, Західна Україна – однією з її колоній. Імперії ніколи не ставляться до колоній, як до рівного партнера. Офіційний Відень чинив чимало прикрощів тій частині українського народу, яка перебувала під протекторатом Австро-Угорщини. Проте, заради справедливості, мусимо писати й говорити, що прикрощі Австро-Угорщини стосовно України не можуть йти в жодне порівняння з тим, що робила Україні Російська імперія» [17; с. 202]. На початку ХХ ст. розпочалося дослідження фольклору всіх народів Австро-угорської імперії. Саме у Відні Олександр Колеса робив кроки до створення українських освітніх закладів, і це починання часто мало більше можливостей, ніж у Львові. Під час Першої світової війни у Відні було відкрито українську гімназію та інші українські навчальні заклади. Тут започатковано створення Українського вільного університету, що після розвалу імперії перенесений був до Праги. Українське культурне життя мало у Відні сприятливі умови для свого розвитку. Столиця Австро-Угорщини була тим місцем,

де найменше обмежували культурно-громадську діяльність українців. Тож “українці майже ціле століття мали в столиці Австро-Угорщини Відні один з центрів свого духовного життя” [14; с. 251].

У 1920-30-х рр. політична ситуація Відня істотно змінилася – він перестав бути центром величезної імперії, а залишився лишень столицею невеликої республіки. Однак тут і надалі зберігався високий рівень музичної культури, інтенсивне мистецьке життя, а австрійським діячам, як і раніш, властива була широта поглядів та національна неупередженість.

Відень давав добру школу для піаністів. Це визнано було в цілому світі, і вчитися до Відня їхали не тільки з Галичини, з України, але й з Росії, з Америки і інших країн. Чимало талановитих піаністів з України після навчання у Відні продовжили свою концертну діяльність в широкому світі поза межами Батьківщини. Серед них такі відомі гастролери, як Володимир Пахман, Юліуш Зарембський, Марк Гюнцбург, Лео Сирота, Паула Шаліт, Корнеліус Чарнявський, Бено Мойсеєвич, Мечислав Горшовський, Олександр Брайловський, Стефан Аскеназі, Любка Колесса, Якуб Гімпель, Тарас Микиша.

Дана стаття має на меті прослідкувати, як навчання у Відні сприяло появі перших концертуючих в світі українських піаністів.

Українська молодь, їдучи до Відня, потрапляла в рідне середовище української діаспори – тут дуже великої, організованої та національно свідомої. В організаціях діаспори плекалися українські політичні інтереси, світогляд, смаки, художні уподобання. Тут був значний вплив греко-католицької церкви, адже церква св. Варвари була «серцем» української діаспори, тут панувала політична ідея національного самоствердження. Українська діаспора у Відні мала своє розвинене музичне життя [19; с. 243]. Систематичним було виконання рідної музики. Українські національно-музичні маніфестації появилися у Відні не пізніше, а раніше, ніж в самій Україні: 1866 – один з перших Шевченківських вечорів. І до них постійно та обов’язково залучали молодих українських піаністів.

Українським діячам у Відні більшою мірою властивий був традиціоналізм і бажання утвердити себе в традиційних престижних сферах, аніж прагнення протиставитися їм. Можливо, для багатьох українських піаністів саме їхня національна заангажованість й була захистом від авангардних впливів. Треба також брати до уваги, що музиканти-виконавці завжди консервативніші від інших митців, бо сама специфіка їхнього мистецтва зобов’язує рахуватися зі смаками аудиторії. Тож українським музикантам виявилися ближчими романтичні тенденції, вони зазнали впливу сецесії, пристосованого до національної ментальності, але, переважно, були далекими від авангардної естетики.

Протягом 1910–1930 рр. у Відні виховалася низка видатних українських піаністів, що виступали в різних країнах світу. В статті розглянуто діяльність Софії Дністрянської та Любки Колесси.

Софія Дністрянська (1885-1956) – найстарша серед українських піаністів, що жили й виступали в діаспорі. Матеріали до характеристики Дністрянської дуже обмежені. Найбільше відомостей про неї подає у своїй статті Микола Мушинка\*.

---

\* С. Дністрянська почала навчатися гри на фортеп’яно з 6 років у Тернополі. Виростала в родині директора гімназії, то ж мала належний догляд і освіту. Навчання йшло успішно. Дозволило дівчині в 15 років з успіхом взяти участь у концерті Модеста Менцинського в Стрию [Стриянин. Про концерт п. Модеста Менцинського в Стрию при участі п. Софії Рудницької, п’яністки зо Львова, і “Стрийського

У 1908–1912 рр. Дністрянська навчалася у Віденській Академії музики й відтворчого мистецтва з фортеп'яно у Луї Терна, закінчила фортеп'яний відділ з дипломом і продовжила в 1912/13 н.р. навчання на відділі фортеп'яної педагогіки (Lehrerbildungskurs Klavier)\*.

Чого Дністрянська навчилася від Луї Терна, можна зробити висновок, основуєчись на відомих нам фактах її подальшої діяльності. Після закінчення Академії вона три роки викладала у Віденській консерваторії (очевидно, Новій віденській консерваторії). Факт запрошення її на цю роботу засвідчує достатньо високий професіоналізм піаністки. А репертуар її концертних виступів – зокрема, концерти для фортеп'яно з оркестром Е. Зауера (e-moll), Ф. Ліста (Es-dur і Фантазія), А. Рубінштейна (d-moll), П. Чайковського (b-moll), виконані протягом 1913–18 рр., – свідчить про нахил до великих віртуозних творів і готовність до їхнього виконавського опанування. Це й може бути результатом навчання у Л. Терна, адже цей піаніст славився саме як бравурний віртуоз.

Натомість переконання С. Дністрянської формувалися в українських колах: її чоловік, Станіслав Дністрянський, був значним українським політичним та науковим діячем, що, зокрема, разом з О. Колесою відстоював права українців на власні освітні заклади. Софія поділяла погляди свого чоловіка і також вела постійну активну діяльність задля розвитку української культури. Вона була непересічною особистістю і вже в юні роки вирішила свою долю. Не лякаючись звичаєвих норм, протягом цілого життя вела активну громадську діяльність, відстоюючи національну та гендерну гідність у музичних та публіцистичних виступах на міжнародній арені. Вибір вищезгаданих творів у репертуарі Дністрянської також співзвучний з її проукраїнськими переконаннями, адже П. Чайковського шанували в Галичині як композитора українського за походженням і музичними темами, а Ф. Ліста – як борця проти національного гніту.

Після закінчення Академії С. Дністрянська ще 10 років (до 1922) мешкала у Відні і вела педагогічну та виконавську роботу як піаністка. Діяльність її була активною і поціновувалася сучасниками. Проходила вона переважно в українських

---

Бояна”. – Діло. – 1900. – 16 жовт. – № 223. – С.3], очевидно, були й інші виступи. В рецензії є така фраза: “Гра концертантки... свідчить про її знамените вишколення (після методи Лешетицького)”, – однак, кому з учнів Лешетицького вона могла завдячувати цим вишколенням, важко встановити. У 1903–1908 рр. навчалася у Львові в Консерваторії ГМТ, яку закінчила з відзначенням [Мушинка М. Наймолодша з родини Лева Рудницького: Неювілейна стаття про активну діячку українського жіночого руху Софію Дністрянську (1885–1956) / М. Мушинка // “Жіночий світ”. – Вінніпег, 1989. – Серпень, ч. 9]. Під час навчання виступала: 1906 року виконала Концерт e-moll Бетовена з (військовим) оркестром під керівництвом Конопасека [програма концерту в фондах музею С. Крушельницької: Другий концерт «Бандуриста»; рецензія Людкевича: Людкевич С. Другий з ряду концерт “Бандуриста” // С. Людкевич. Дослідження... – Львів, 2000. – Т. II. – С. 427]. Очевидно, були й інші виступи. В кого навчалася з фортеп'яно у Львові, також поки що невідомо.

\* Statistische Bericht über den galizischen Studenten in der Academie für Musik und darstellende Kunst in Wien (1911–1926). – Архів Університету музики й відтворчого мистецтва у Відні.

В різних джерелах зустрічаються згадки, що С. Дністрянська закінчила також майстершуле у Зауера або концертний курс у Бузоні. Однак, в роках 1912–13 майстершуле у Відні керував Леопольд Годовський, а обидва вищезгадані піаністи були у від'їзді. Тому наведені твердження сумнівні, нічим не підкріплені.

колах. Щоправда, у 1913–1916 рр. С. Дністрянська викладала у Віденській консерваторії, але потім покинула цю роботу і зосередилася на власній музичній школі для української молоді (1916–1922). Музичну освіту у Дністрянської здобули багато талановитих молодих західно-українських піаністок: М. Доскоч (Байлова), Г. Лагодинська (Залеська), Ст. Левицька, О. Марітчак, О. Сидорак, Г. Тимінська. Навчання було поставлено на доброму рівні, при кінці навчального року учні виступали з концертом (пописом), для чого спеціально винаймалася концертна зала [7;13]. Всі учениці Дністрянської стали в подальшому фаховими піаністками. Проте її школа не давала державного австрійського диплому, і ученицям доводилося здавати державний іспит в інших музичних навчальних закладах Відня.

У ці ж роки С. Дністрянська досить активно виступала як піаністка, про що періодично повідомляють українські газети:

– 1911 в концерті до 100-річчя М. Шашкевича у Відні грає (зі скрипалем Ульманом) сонату для скрипки і фортеп'яно А-dur Й. Брамса [10];

– 1913 в концерті на честь Т. Шевченка та М. Лисенка у Відні грає твори Лисенка (в дуєті зі скрипалем Грезером) та Концерт d-moll А. Рубінштейна [8];

– 1914 в урочистому концерті до 100-річчя Т. Шевченка у Львові грає Перший концерт Ліста для фортеп'яно з оркестром [5];

– 1918 дає у Львові власний концерт, в якому виконує з оркестром концерти П. Чайковського (b-moll) та Е. Зауера (e-moll) [12].

Всі відомі нам концерти С. Дністрянської відбувалися перед українськими слухачами, і поки що немає жодних свідчень про те, що вона виступала також і перед австрійцями. Однак є низка прикмет, що виділяють її на тлі західно-українських обставин того часу. Передовсім, професіональних українських піаністок на початку ХХ ст. було ще зовсім мало, а ті, що були, зосереджувалися на педагогічній діяльності і виступали не часто. Їхні рідкісні концертні виступи відбувалися тільки в програмах збірних концертів-академій і для них не типовим було виконання творів великих форм. С. Дністрянська ж виділялася схильністю до виконання концертів для фортеп'яно з оркестром і здебільшого грала їх таки з оркестрами (тільки одного разу в супроводі другого фортеп'яно).

Концерт же Дністрянської 1918 року, що відбувся в незадовго перед тим збудованому залі Товариства ім. Лисенка, став знаковою подією для української громадськості Львова – «уряджений на європейський лад, з повною артистичною програмою» [12], «був це у нас перший того рода концерт» [1; с.137]. Треба визнати, що й на сьогоднішні мірки, вечір цей був видатним. Адже піаністка заграла в його програмі два концерти для з оркестром (Чайковського b-moll та Зауера e-moll), а потім, на біс, виконала ще й Угорську фантазію Ліста для фортеп'яно з оркестром. Її партнером був військовий оркестр 23 п.п., диригент – Ол. Сеге. Отже, своєю діяльністю С. Дністрянська приносила в українське середовище нові норми концертування, засвоєні нею, звичайно, у Відні. Щоб їх оцінити, слід зазначити, що ще й у наступному, другому десятиріччі ХХ ст. повнопрограмні концерти українських піаністів відбувалися рідко, не кожного року, а виконання концертів з оркестром взагалі не фіксується аж до 1938 року .

Звертає на себе увагу, що два відомі нам ансамблеві виступи Дністрянської відбувалися разом з австрійськими скрипачами (Ульманом та Грезером), отже піаністка підтримувала фахові контакти з австрійськими музикантами. М. Мушинка вказує, що численні концерти піаністки «знаходили прихильні оцінки не лише в

українській, але й у німецькій фаховій пресі” [11; с.10]. Всі наведені факти можуть бути непрямими свідченнями того, що піаністка й виступала не тільки перед українськими слухачами. Але прямих підтверджень поки що немає.

У 1922 р. С. Дністрянська переїхала разом з чоловіком до Праги, де викладала в Педагогічному інституті ім. Драгоманова. І в Празі, і в подальшому в Ужгороді, Виноградіві, Перечині та знову в Празі вона вела подібну діяльність – передовсім музично-педагогічну. Водночас зберігала добру виконавську форму і виступала в концертах та на радіо.

Нечисленні доступні сьогодні рецензії на гру піаністки дозволяють лишень приблизно оцінити її виконавський стиль. З них усіх найбільш конкретну і фахову оцінку дає рецензія Барвінського, який зазначає, що “Дністрянська є артисткою високої піаністичної культури в кожному напрямі (у всіх відношеннях – *О.Д.*), котру здобула собі великою і витривалою працею і то в такому музичнім центрі як Відень, серед сприяючих такій праці обставин”. Барвінський констатує водночас, що “вона захоплює та полонить слухачів може більше незвично великою технікою та силою в бравурних партіях, чим теплотою та глибокістю тону в настроєвих, більш інтимних частях” [1; с.138].

Вказані якості, очевидно, великою мірою коренилися в природних даних піаністки. Вже в 1906 р. С.Людкевич помітив їх у виступі студентки львівської Консерваторії ГМТ. Він зазначав, що “Дністрянська є, мабуть, першою нашою п’яністкою в Галичині, що лучить в собі всякі дані першорядної артистки: вроджений інтелект і інтелігенцію, темперамент і повне опанування технічне та зрозуміння інструменту”. А водночас і він підкреслював, що піаністка грає “з незвичайною певністю себе, темпераментом і хистом, майже бравурою, що подекуди в 3-й часті (Третього концерту Бетовена – *О.Д.*) майже переходила границю клясичної німецької «стильовості»” [9; с.427].

Високорозвинену техніку Дністрянської відзначають у всіх відомих рецензіях на її виступи, але вона вміла й передавати різні емоційні стани, відповідно до виконуваних творів: дуже влучно «відтворила думки й бажання композитора» в концерті А.Рубінштейна [8]; “з надзвичайною зефіровою легкістю, а притім, так сказати б, з певного рода дотепом та музичною рафінерією” заграла скерцо з Концерту Зауера [1; с.138]; продемонструвала в творах Шопена “добре розуміння” і вміння “в добре зрозумілий твір музичний перелляти цілу свою душу” [18; с.3].

Базою для аналізів діяльності та виконавського мистецтва Л.Колесси (1902–1997) послужило джерелознавче дослідження В.Бобицької, в якому зібрано, перекладено та систематизовано 580 рецензій на концерти цієї піаністки [3].

Представляючи Л. Колессу, рецензенти переважно зазначають її українське походження та віденську школу як дві визначальні прикмети. Наступна характеристика – імена вчителів. Найчастіше згадується, що Колесса – учениця Еміля Зауера. Ім’я Зауера, як візитна картка: “Приваблива піаністка Любка Колесса, народжена у Львові і вивчена передусім Емілем Зауером, швидко стала улюбленицею публіки в німецьких концертних залах і як піаністка стоїть в найпершому ряду” [22]. Дуже подібні характеристики зустрічаємо і в радянських рецензіях 1929 року, і в американських – 1943-го.

Ті критики, що добре знали виконавський стиль Е. Зауера, досить точно відзначали, що споріднює Л.Колессу з вчителем: ніжна, мрійлива, романтична душа; вишукана майстерність; краса і шляхетність гри; культура звуку. “Юна артистка

отримала освіту у Емілія Зауера. Йому завдячує своєю чудово врівноваженою, досконалою технікою. Подібно до свого вчителя вона зробила непорушним законом красу і шляхетність гри. Навіть в афекті м'який і пишний звук, який вона видобуває з прекрасного фортеп'яно Бехштайна, нічого не втрачає у блискучій ясності й прозорості" [4].

Однак, цю красивість Зауера, якщо її ставало над міру, можна було розцінювати і як вияв кічуватості, «салонності», на що прозоро натякнув Барвінський: "Не дуже переконує мене рівнож і Зауерівська інтерпретація (у формі арпеджія) третьої сторінки твору [концерта Вівальді-Страдала – *О.Д.*], яку п'яністка вибрала мабуть більш з куртуазійних зглядів супроти свого маєстра" [2].

Мистецтво Л. Колесси не обмежувалося всіма тими красивостями, яких вона навчилася у Зауера. Їй притаманна була також мужність, «душа борця». Дехто з критиків (можливо, наївно) пов'язував цю сторону її стилю з впливом Луї Терна (у якого п'яністка три роки навчалася у віденській Академії музики і відтворчого мистецтва). "Здається: дві різні натури поєднані в одній особі. І не можна бути певним під час виконання, котра з них перемагає, котра є справжньою і істотною ... тут проявляється усміхнена грація, неначе другий відблиск на чудово виконаних мініатюрах.... відчутний тремтливий резонанс жіночої інтуїції. Але водночас у всіх творах пульсує мужня артерія, щось, що хотілося б визначити як чоловічу властивість, і що в меншій мірі можна пояснити істотою Любки Колесси, а більше – процесом її мистецького розвитку" [20].

Говорячи про впливи вчителів, слід мати на увазі, що видатні особистості на кшталт цієї п'яністки беруть від вчителів тільки те, що їм відповідає. Л. Колесса набула у Відні майстерність ставить на службу українській ментальності. Гадаю, ця її позиція є якраз типовою для українських піаністів у Відні. Просто в Л. Колесси, як більш талановитої і яскравої артистки, вона виявилася з найбільшою очевидністю.

Для розуміння національних рис мистецтва Л. Колесси допомогу дають міркування Філарета Колесси про українські національні ідеали та особливості національної ментальності, що він їх виявляє в українському фольклорі. Природно припустити, що ці погляди поділяв і Олександр Колесса і з такої саме позиції виховував своїх доньок.

Ф. Колесса так писав про риси національної ментальності, виявлені в українській народній творчості: "...пронизана гуманними і свободолюбивими ідеями, вона розвиває й підносить усе, що є тільки доброго і гарного в людській душі, плекає почуття краси, піддержує національну свідомість та історичну традицію – взагалі має великий та виховний вплив" [15; с.53]. Дослідник поглядів Філарета Колесси І. Денисюк зазначає, що тут підкреслено явище калокагатії – благопрекрасне, добропрекрасне. Це поняття означає сплав етноетики й етностетики: прекрасним є добро [там же]. Саме такий ідеал благопрекрасного втілювався у грі Л. Колесси, – не дарма критики писали, що гра її має на слухача ошасливілюючу дію.

Характер Любки Колесси як п'яністки повністю відповідає тому розумінню українського жіночого характеру, що його описав Ф. Колесса: "...В українських любовних піснях жінка виступає далеко не в такій пасивній (безвольній) ролі, не в такому безвольному принизливому становищі, як, наприклад, у московських піснях. Вона вимагає, щоб її трактували нарівні з чоловіком; дівчина вміє зберегти свою волю й супроти коханця, і супроти батьків, незважаючи навіть на неприхильне

становище людей, сусідів і ворогів. До того ж українські любовні пісні стоять на високому моральному рівні з вимогою вірності й чистого розуміння любови та береження жіночої гідності” [там само; с. 54–55]. Ось тут – коріння тієї мужності і рішучості в характері Л. Колесси, що так дивували німецьких критиків при співставленні з її витонченою лірикою і жіночою м’якістю. У поєднанні жіночої чутливості з мужньою волею можна побачити вияв саме тих рис, що, на думку Філарета Колесси, притаманні українським жінкам.

Своє перше визнання як піаністка Л. Колесса здобула в Австрії ще у роки навчання. Вона завоювала дві високі нагороди, встановлені для кращих випускників Академії та Майстершуле, – фортеп’яно Безендорфера (1918) та Державну премію (1920). У Відні 1920 року Л. Колесса дала низку дебютних концертів у престижних залах Konzerthaus та Brahmsgesellschaft і зустріла дуже теплий прийом з боку публіки та критики. Всі відзначені критиками її достоїнства відповідали уподобанням вимогливих віденських слухачів, вони ж (мабуть не випадково) залишилися і надалі характерними для виконавського обличчя Колесси: “Продукції сеї молоденької, гарненької Українки перевищують о много звичайну міру фортеп’яних вечорів. Вона наповняє свою гру чаром свіжої молодости і її певна сміла техніка, її милозвучне ударення походять очевидно зі школи Зауера, а почуття ритму, здорова музикальність належать до її вроджених прикмет” [24].

Ці перші віденські концерти відіграли немаловажну роль у майбутній долі Л. Колесси як піаністки. Вона одержала у Відні, міжнародному музичному центрі, славному своїм вимогливим смаком, потужний «стартовий майданчик», якого не мали численні інші українські піаністи. Під значним впливом віденського смаку склався її піаністичний тип, стиль та імідж.

Але надалі Л. Колесса не зберігала постійних фахових зв’язків з австрійськими музикантами, ніколи не пропагувала австрійської сучасної музики, та й взагалі не так і часто (якщо робити висновки з наявних рецензій) виступала в Австрії. Протягом двох наступних десятиліть Л. Колесса опанувала концертні зали багатьох європейських країн, здійснила гастрольну поїздку Латинською Америкою, виступила в передачах раннього англійського телебачення, випустила платівки зі звукозаписами в престижних німецьких та англійських фірмах, – словом, досягла світового класу. А перебравшись перед загрозою Світової війни до Америки, вона й там, зокрема, в Канаді зайняла стабільне положення провідної артистки і ще довго продовжувала свою діяльність.

В першій половині і в середині ХХ сторіччя жодному з українських піаністів не вдалося домогтися у своїй діяльності такого успіху, як Л. Колессі. Треба підкреслити, що вона скрізь представлялася саме як українська піаністка, а деякими своїми вчинками, як зокрема, відомим виступом в українському національному костюмі з виконанням творів Барвінського та Нижанківського на Лондонському телебаченні (1937), маніфестувала свою національну приналежність. В репертуарі Л. Колесси була певна кількість українських творів: Гавот М. Лисенка, 5 Прелюдій, Мініатюри та фортеп’янна партія віолончельної Сюїти В. Барвінського, Прелюдія і фуга, Варіації, Імпровізація на українську народну пісню Н. Нижанківського, Концерт та п’еса “Жонглер” С. Борткевича. Щоправда, вона більше виконувала їх у молоді роки, а пізніше, потрапивши у вир комерційно-концертної діяльності, грала переважно традиційний європейський репертуар. Але пам’ятала ці твори і поверталася до них при відповідних нагодах, як наприклад, згадана телепередача чи концерт у Тавн-Голлі Нью-Йорку в 1943 р.

Більш важливо те, що Л. Колесса виробила власний індивідуальний стиль і образ в інтерпретації фортеп'яної класики, і цей стиль та образ асоціювався для слухачів з образом України, а в грі піаністки вони чули (і не безпідставно) своєрідність українських національних інтонацій. Для того, щоб виявити ці риси, потрібно детальніше охарактеризувати виконавське обличчя Л. Колесси на підставі записаних виконань.

На відміну від всіх інших українських піаністів першої половини ХХ ст. Л. Колесса зробила за час своєї концертної діяльності і залишила після себе чимало звукозаписів. У 1999 р. більшість їх було зібрано, відреставровано та випущено в світ спадкоємцями великої піаністки [21]. У комплекті записів представлені твори Скарлатті, Моцарта, Бетовена, Гумеля, Шопена, Ліста, Шумана та Брамса, а також популярна транскрипція А.Шульца-Евлера – вальс “На прекрасному, блакитному Дунаї” Й. Штрауса.

Для наочності аналізу доцільно погрупувати зібрані в комплекті звукозаписи Л. Колесси за стильовими прикметами. До першої групи є сенс ввести невеликі твори Скарлатті, Моцарта та Гумеля [16]. В цьому розділі репертуару виявляються такі важливі для Л. Колесси риси, як граціозність, стильність, філігранність виконання у поєднанні з щирим почуттям й натхненною імпровізаційністю в інтерпретації. Піаністичні засоби теж мають цілком індивідуальне забарвлення: легкий, прозорий, трошки “матовий” звук, виразне “говоряче” фразування та гнучка агогіка на його службі. Тракування Л. Колесси є дуже теплим і чарівним, щирим, дещо романтизованим, а водночас не переходить меж доброго смаку.

Другу групу звукозаписів Л. Колесси складають великі класичні твори – концерти для фортеп'яно з оркестром Моцарта (с-moll, KV 491) та Бетовена (с-moll, op.37). Це два прекрасні виконання, зроблені піаністкою в розквіті її концертної діяльності – у другій половині 30-х років\*. Тракування кожного з концертів має свої особливості: моцартівський звучить більш лірично й меланхолійно, а бетовенівський – активно та піднесено. Вони не тільки захоплюють чистотою, технічною бездоганністю та інтерпретаційною впевненістю виконання, але й розкривають нові сторони виконавського мистецтва Л. Колесси, зокрема, - масштабність, віртуозний розмах, концертність. Проте індивідуальність артистки впізнається в тому, що поряд з волею і мужністю їй притаманна також безпосередність, а подекуди й поривчастість висловлювання. Агогіка загалом має у виконанні Л. Колесси дуже особистий характер і від неї значною мірою залежить образ виконання – палкого, щирого, але все ж таки не хаотичного, а опанованого. Її характеризує активний, легкий, навіть рвучкий, але завжди організований рух, їй чужа метричність, важкість, маршовість. Єдність поривчатості і волі відчутна також у мелодійному інтонуванні. Піаністка грає широкими фразами, їй притаманна виразна інтонація, активне, спрямоване розгортання до випуклих інтонаційних вершин.

Романтичну частину записаного репертуару Л. Колесси доцільно поділити при аналізі на ще дві групи: 1) твори Шопена, Ліста та транскрипція вальсу Штрауса, записані у різний час (частково – приватні або не видані звукозаписи); 2) великі записи Шумана і Брамса, зроблені в США. Їх помітно розмежовують і якість звукозапису, і

---

\* Концерт с-moll Моцарта записано 28 квітня 1936 р. з оркестром Берлінського радіо під управлінням Макса Фідлера, а Третій концерт Бетовена – у 1939 р. з Саксонською державною капелою під батуту Карла Бьома.



ставлення піаністки до композиторських стилів, і зміни в її інтерпретаціях, зумовлені зміною часу та місця діяльності.

Твори Шопена займали велике і важливе місце в репертуарі Л. Колесси. Про їхню інтерпретацію часто і захоплено писали рецензенти, питанню українських особливостей цієї інтерпретації присвячено спеціальну статтю [6]. Її автор робить висновок, що “для гри Л. Колесси визначальним є пісенний архетип інтонування... Цей архетип визначає вибір всіх конкретних виконавських засобів та прийомів:

- першочергову увагу до мелодії та природного співного вищесереднього регістру фортеп’янного звучання;
- фразу, за масштабом і розвитком близьку до людського співу;
- виразне і м’яке, співуче туше;
- плавний рух з природними коливаннями швидкості” [там же; с.154].

В звукозаписах Л. Колесси представлено чимало п’єс Шопена (три вальси, шість мазурок, три етюди), але відсутні твори більшої форми, хоча, як відомо з рецензій, вона грала і шопенівські концерти, і полонези, сонати та фантазію. Треба визнати, що при одноразовому слуханні цих виконань українські особливості зразу не привертають уваги: вальси звучать, здавалося б, чисто по-австрійськи, а в мазурках добре чути польські особливості метроритму. Розуміння особливостей інтерпретації Л. Колесси істотно поглиблюється при співставленні з іншими виконаннями тих самих творів (записано популярні п’єси Шопена і кожна з них має багато різних інтерпретацій). Співставлення показує, що поряд з трьома, чотирма чи й п’ятьма іншими виконаннями, трактування Л. Колесси не тільки не губить своєї індивідуальності, а й щораз більше висвітлюється як особливе і неповторне. Причина такого сприймання полягає в тому, що індивідуальність піаністки виявляється не в якихсь спеціально ефектних чи характерних окремих прийомах, а в загальному дуже природному тоні її фортеп’янного висловлювання.

Четверту групу звукозаписів на компактдиску Л. Колесси складають твори Шумана і Брамса, записані 1949 року в США на довгограючій грамплатівці\*. Тут у виконавстві піаністки спостерігається багато нових рис. Це, передовсім сама композиція програми, більш цілісна, в якій два автори представлені доволі значними, однорідними добірками їхніх творів. Більш строгим, навіть прискіпливим стало ставлення до авторського тексту. Ці риси, що вперше виходять у грі піаністки на передній план, – мабуть, данина смакам американського музичного світу, до якого їй довелося в цей час пристосовуватися\*\*.

Одним із позитивів нової орієнтації стилю Л. Колесси стає дуже наочно й логічно вибудована форма великих творів. Так, переконливість композиції “Симфонічних етюдів” досягається низкою прийомів, з одного боку, пов’язаних з підсиленням контрастів, а з другого боку, спрямованих на логічне групування сусідніх варіацій за подібністю настрою і на розгортання більш тривалих наростань, що охоплюють по декілька етюдів. Задля контрасту піаністка вводить до обов’язкового циклу твору

\* Шуман – “Симфонічні етюди”, ор. 13 та Токата, ор. 7. Брамс – Варіації та fuga на тему Генделя, ор. 24, два Інтермеццо, ор. 117 №№ 1 і 3.

\*\* В рецензіях на перші американські концерти Л. Колесси зустрічалися критичні зауваження на адресу її надто вільного (на думку американців) ставлення до ритму і стилю виконуваних творів. В США у цей час панували академічні смаки, для яких незвичними були романтичні традиції в грі європейської піаністки.

ще дві додаткові варіації з числа неопублікованих (тзв. посмертних). Наскрізний розвиток приводить до кульмінації при стику сьомого (закінченого потужним наростанням) і «барокового» восьмого (вельми драматично заграного в широкому русі) етюдів. У виконанні Л. Колесси саме це драматичне співставлення, а не бравурний фінал, стає головним у композиції цілого циклу.

Цікаво, що й у продуманому плані композиції “Симфонічних етюдів” також є зв’язок з традиційними, цього разу австрійськими, коренями стилю Л. Колесси. Це підтверджує співставлення з інтерпретацією Емілія Зауера. Для порівняння було взято виконану Е. Зауером редакцію твору Шумана [23]. У своїй редакції “Симфонічних етюдів” Зауер пропонує декілька невеликих темпових змін. Л. Колесса приймає ідею темпової інтерпретації, запропоновану їй вчителем, але реалізує її значно сміливіше і темпераментніше: вона робить більші зміни темпу, як у бік прискорення, так і сповільнення; застосовує поляризацію темпів і стосовно інших, не позначених Зауером, варіацій, – як основних, так і вставних. Зауерівська інтерпретація “Симфонічних етюдів” знаходить свій розвиток у виконанні Колесси\*.

Водночас піаністка і в американських звукозаписах не зраджує своєї індивідуальності. Вона від першого ж звуку захоплює увагу слухача дуже виразним і спрямованим веденням мелодійних фраз. Тут впізнається і її лірично-розповідна інтонація, і м’якість звучання, і неповторне панування над музичним часом. Тут знову ж, “витягаючи” з фактури найбільш співучі голоси, вона нагадує нам про українську пісню (див. 9-10 такти теми “Симфонічних етюдів”, як і всі відповідні їм розділи варіацій). Саме правдивістю інтонування, щирістю, як і різноманітністю настроїв захоплює виконання твору Шумана, а не віртуозністю і не бравурою.

Більшість рис зрілого виконавського стилю Л. Колесси, виявлених при аналізі “Симфонічних етюдів” Шумана, яскраво виявляються і в її інтерпретації Варіацій Брамса на тему Генделя: досить точне ставлення до авторського тексту і, водночас, неповторне й чарівне особисте трактування; продумана побудова великої форми; вишукана звукова майстерність; виразне й індивідуальне мелодійне інтонування; панування над музичним часом і навіть тонкі моменти співпадіння з редакцією Е. Зауера. Цілком очевидно, що всі ці риси не є випадковими, а характеризують суттєво у виконавстві піаністки.

Підсумовуючи характеристику українських піаністок, що виступали поза межами батьківщини, слід підкреслити їхні здобутки. С. Дністрянська, порівняно з західно-українським музичним життям початку ХХ ст., вигідно виділялася фаховим рівнем концертних виступів та трудністю й масштабністю виконавських завдань, які вона перед собою ставила. Це була перша українська жінка-піаністка, що виступала на рівні європейських вимог свого часу. Вона започаткувала професійні фортеп’янні концерти серед українців Галичини. В репертуарі С. Дністрянської були великі твори сучасних їй композиторів-романтиків. Водночас її програми (твори Лисенка, Чайковського, Ліста) часто несли в собі й українську національну ідею. Її гру характеризувала висока піаністична культура й інтелігентність, добре розвинена техніка. Особистою рисою піаністки була гра впевнена, потужна і темпераментна,

\* Слід зазначити, що метрономічні визначення темпів Л. Колесси є умовними – стосуються початкових тактів кожної частини. Загалом же темпоритм піаністки надзвичайно гнучкий, темп весь час змінюється, але так природно, що це не завжди й зауважується. Гнучкість руху в її грі стає очевидною при метрономічних замірах і надзвичайно їх ускладнює.

навіть бравурна, проте не одноманітна. Їй підвладні були різні емоційні відтінки змісту і проникнення в стиль різних композиторів.

Ім'я Л. Колесси, української піаністки з віденською освітою, увійшло до сонму легендарних постатей світового фортепіанного мистецтва\*. Обширні архівні матеріали дозволяють показати унікальний масштаб її діяльності, а також сприймання Л. Колесси у світі як представниці українського народу. Комплексний аналіз численних звукозаписів гри цієї піаністки показує, що взаємодія набутої у Відні майстерності з національною ментальністю, яка у інших українських піаністів виявлялася на рівні діяльності й засобів, піднімається у Л. Колесси на рівень стилю. Так, співставлення двох інтерпретацій “Симфонічних етюдів” Шумана – Зауером (на підставі редакції) та Колессою (на підставі звукозапису виконання) – показує, що піаністка, дотримуючись конструктивних ідей свого вчителя, наповнювала їх більшою емоційністю, щирістю, безпосередністю почувань, притаманною українцям. У грі Л. Колесси яскраво виявилися типові прикмети української жінки та ідеал благопрекрасного, характерний для національної ментальності.

Столиця Австро-Угорщини Відень стала в першій половині ХХ ст. тим місцем, де існували найсприятливіші умови для плекання українських піаністів-концертантів міжнародного рівня. Це було зумовлено, з одного боку, ліберальністю політичних обставин та наявністю високофахових піаністів-педагогів, прихильно настроєних до молодих українських музикантів, а з другого боку, підтримкою великої, організованої та національно свідомої української діаспори. Особливі умови такого середовища сприяли найбільшою мірою орієнтації на академічне мистецтво, частково – на розвиток сецесії, пристосованої до національної ментальності, але, переважно, відмежовувалися від авангардної естетики.

1. *Барвінський В.* Концерт Софії Дністрянської / В. Барвінський // Шляхи. – 1918. – 1/6. – С. 137–141.

2. *Барвінський В.* Любка Колесса // Новий час. – 1929. – 15 квітня. – № 41.

3. *Бобицька В.* Документальні матеріали до портрету піаністки Любки Колесси. Публікації в пресі 1920-1951 рр.: диплом. робота / В. Бобицька; ВМІ ім. М.Лисенка. – Львів, 1998. – 218 с.

4. Дістервег Адольф– Берлін, 1928 // Бобицька ... – № 14.

5. *Жалоба О.* Ювілейні Шевченківські концерти у Львові / О.Жалоба // Ілюстрована Україна. – 1914. – Ч.5–6. – С.99100.

6. *Кашкадамова Н.* Національний міф Шопена і українська інтерпретація / Наталія Кашкадамова // Фортеп'яне мистецтво у Львові: статті, рецензії, матеріали. – Тернопіль: Астон, 2001.- С. 148–154.

7. *Кміцикевич-Цибрівська Н.* Спогади. – Рукопис. – 9 с. [Приватний архів автора].

8. Концерт в честь Шевченка і Лисенка у Відні [Без підпису]. – Діло. – 1913. – 26 мая. – Ч.115. – С.7.

9. *Людкевич С.* Дослідження, статті, рецензії, виступи: в 2-х т. / С.П. Людкевич; упор.-ред. З. Штундер. – Львів, 2000. – Т. II. – С. 427.

\* Це засвідчує назва серії звукозаписів, в якій видано її компакт-диски: *Legendary Creasures*.

10. Маркіянові свята [Без підпису]. – Діло. – 1911. – Ч.278. – С.5.
11. *Мушинка М.* Наймолодша з родини Лева Рудницького: неювілейна стаття про активну діячку українського жіночого руху Софію Дністрянську (1885-1956) / М. Мушинка // «Жіночий світ». – Вінніпег, 1989. – Серпень, ч.9. – С. 10.
12. Musicus. Концерт української п'яністки п. С. Дністрянської у Львові / Musicus // Діло. – 1918. – 24 марта. – Ч.67 (9.627). – С.3.
13. [О.К.] Музичний вечір у Відні. – Діло. – 1918. – 22 черв. – Ч.139. – С.2.
14. *Погребенник Ф.* Архів Івана Франка – одне з джерел вивчення українсько-австрійських культурних взаємин / Ф. Погребенник; гол. ред. О. Федорук // Українсько-австрійські культурні взаємини другої половини ХІХ – початку ХХ століття. – Київ-Чернівці, 1999. – С. 251.
15. Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця ХІХ-ХХ століття: зб. наук. праць та матеріалів. – Львів : Видав.центр ЛНУ ім.Франка, 2005. – Вип. 5. – С. 53. – (Серія: “Українська філологія: школи, постаті, проблеми”).
16. Скарлатті: 2 сонати – С-dur, К.159 та В-dur, К.551; Моцарт: Варіації на тему Глюка та Романс As-dur KV 205; Гумель Рондо “favori”, оп.11. Записи ЕМІ-Elektrola 1938-1939 рр.
17. *Степовик Дмитро.* Значення Відня в історії першого перекладу Біблії українською мовою / Дмитро Степовик; гол. ред. О. Федорук // Українсько-австрійські культурні взаємини другої половини ХІХ – початку ХХ століття. – Київ-Чернівці, 1999 – С. 202.
18. Стриянин. Про концерт п. Модеста Менцинського в Стрию при участі п. Софії Рудницької, п'яністки зо Львова, і «Стрийського Бояна» / Стриянин // Діло.- 1900.- 16 жовтня.- № 223.- С. 3.
19. *Черепанин М.* Відень і українська музична культура другої половини ХІХ ст. – 1918 р. / Мирон Черепанин; ред. Олег Купчинський, Юрій Ясиновський // Записки НТШ. - Львів, 1996. - Том ССХХІІ. – С. 243.
20. Штендер Бартоломеус // Kasseler Neueste Nachrichten.-1938.-25 травня // Бобицька ... – № 509.
21. *Kolessa Lubka*: 3 CDs.- Серія “Legendare Creasures”.- DOREMI, 1999.- DHR-7743-5.
22. Neue Leipziger Zeitung. – 1932. – 7 квітня // Бобицька ... – № 406.
23. *Schumann R.* Etudes symphoniques, op. 13 – Neue Ausgabe von Emil von Sauer. – Lpzg: Peters, 1925.
24. “Tageblatt” – Відень, 1920 – 20 березня // Бобицька ... № 10.

## THE FIRST UKRAINIAN PIANISTS ON THE EUROPEAN SCENES

**Oksana DITCHUK**

*Chair of academic singing  
of M.Lysenko Lviv National Musical Academy  
Nyzhankivsky str., 5, 79602 Lviv, Ukraine  
tel.: 8 063 325 85 40.*

In this article the art activity and the peculiarities of performing style of the prominent ukrainian pianists with austrian musical education – Sofia Dnistrijanska and Lubka Kolessa – is lighted. The role of Vienna piano school in the formation of their performing art is revealed and the meaning of their art for ukrainian culture is disclosed.

*Keywords:* concert activity, repertoire, performing style, interpretation, means of expression.

## **ПЕРВЫЕ УКРАИНСКИЕ ПИАНИСТЫ НА ЕВРОПЕЙСКИХ СЦЕНАХ**

**Оксана ДИТЧУК**

*Кафедра академического пения,  
Львовская национальная музыкальная академия имени Н. Лысенко,  
ул. Ныжанковского, 5, 79602 Львов, Украина  
tel.: 8 063 325 85 40.*

В статье рассматривается деятельность и особенности исполнительского стиля двух выдающихся украинских пианисток диаспоры – Софии Днистрянской и Любки Колессы. Определяется роль Венской пианистической школы в формировании их исполнительского искусства, а также раскрывается значение пианисток для украинской культуры.

*Ключевые слова:* концертная деятельность, репертуар, исполнительский стиль, интерпретация, средства выразительности.

Стаття надійшла до редколегії 21.03.2012

Прийнята до друку 18.09.2012