

УДК 78.421

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-53-10>

ФОРТЕПІАННІ МІНІАТЮРИ Н. НИЖАНКІВСЬКОГО В ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ М. КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ ТА О. КОЗАРЕНКА

Фу Юаньюань – аспірантка третього року навчання кафедри спеціального фортепіано № 2, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0009-5412-888X>

Композиторська майстерність митця, його талант найбільш повно розкриваються у взаємодії з талантом виконавця. Саме виконавець своїм прочитанням музики надає їй щоразу нових сенсів, відкриває нові, невідомі раніше, грані складної емоційно-інтелектуальної моделі змісту. Для формування власного інтерпретаційного задуму піаністу-виконавцю необхідно дослідити мистецький стиль автора, його особистість, деталі біографії та особливості конкретного твору. Важливою складовою частиною у цьому процесі є ознайомлення з якісними аудіофіксаціями виконань піаністів минулого та сьогодення, які варто брати до уваги. Такими вважаємо інтерпретації видатних виконавців, які здобули національне й європейське визнання. Назвемо насамперед найперші, прижиттєві записи творів Н. Нижанківського на вінілових дисках Любки Колесси і Дарії Гординської-Каранович. З подальших зафіксованих виконань вагомими є інтерпретаторські здобутки Марії Крушельницької та Олександра Козаренка. З огляду на відмінності засад фортепіанного виконавства, різницю генерацій, соціокультурних умов і творчих психотипів цих видатних піаністів порівняння їхніх трактувань творів Н. Нижанківського постає для піаніста-виконавця пізнавальним і цінним завданням. Обидві вибрані постаті є музикантами-універсалами – виконавцями, дослідниками, педагогами, для яких якісна інтерпретація і популяризація української музики є провідним завданням. У пошуку інтерпретаційного оптимуму обоє виконавців глибоко вивчали джерела творчості і стильові орієнтири композитора, життєві обставини, за яких виник твір, адресатів його дедикацій, структуру, драматургію, музичну мову кожного з творів. Спільними творами, які збережено у звукозаписі, є «Вальс» і «Спомин».

Дослідження інтерпретацій видатних виконавців доводять можливості побудови різних, проте художньо переконливих стратегій у трактуванні авторського тексту. Очевидною є докладна підготовча робота піаністів щодо дослідження авторського задуму, граней форми, комплексу виразових засобів (насамперед фактури, динаміки, агогіки, штрихів). Водночас, будучи досвідченими виконавцями та харизматичними особистостями, кожен з них вибудовує власне унікальне трактування твору, не порушуючи при цьому авторської волі. Подібні порівняльні аналізи важливі для формування власних інтерпретаційних концепцій.

Ключові слова: авторський текст, аудіофіксація виконань, інтерпретаційна концепція.

Фортепіанна спадщина Нестора Нижанківського нині активно виконується як професійними піаністами на концертних сценах, так і здобувачами освіти у шкільних та студентських концертах. Щодо Нижанківського маємо змогу говорити про витворену виконавську традицію (на відміну від З. Лиська, А. Рудницького, В. Витвицького, чия творчість після замовчування радянської доби досі не повернулася у репертуари українських виконавців).

Завдяки нотним виданням, концертним програмам, численним музикознавчим працям творчість митця стала невід’ємною складовою частиною музичної культури його доби. Особливу цінність мають розвідки, присвячені діяльності Н. Нижанківського як піаніста, інтерпретації його фортепіанної творчості сучасниками й виконавцями наступних генерацій, музикознавчому аналізу його фортепіанної спадщини. Серед них особливою цінністю вирізняються праці Ігоря Соневицького, Юрія Булки, Уляни Молчко. Дедалі частіше дослідники звертаються до аналізу інтер-

претацій видатних піаністів, які присвятили значну увагу виконанням творів Н. Нижанківського. Це праці Наталії Кашкадамової, Аделіни Єфіменко, Олександра Козаренка [1], Ольги Коменди [2], Мар’яни Копиці [3], Юрія Чекана [4].

Однак для повного враження від композиторської майстерності і таланту митця та для формування виконавського ідеалу необхідні якісні аудіофіксації виконань, які варто брати за орієнтир. Такими вважаємо інтерпретації видатних виконавців, які здобули національне та європейське визнання. Подібних прикладів небагато. Назвемо насамперед найперші, прижиттєві записи на вінілових дисках Любки Колесси (Прелюдія і fuga на українську тему, Вельте Міньйон, 1928) і Дарії Гординської-Каранович (Коломийка, Ukrainian Piano Music – Українська фортеп’янова музика. Канада. LP, Album, Not On Label – DHK-85).

З подальших вагомих зафіксованих виконань визначними щодо інтерпретаторських здобутків є записи Марії Крушельницької та Олександра Козаренка.

Постать Марії Крушельницької цьогоріч привертає до себе особливу увагу з огляду на 90-річний ювілей піаністки. Представниця репресованої української творчої інтелігенції, лауреатка Всеукраїнського конкурсу імені Миколи Лисенка (1962), учениця Олександри П'ясецької-Процишин у Львові і Генріха Нейгауза в Москві, професорка класу фортепіано Львівської консерваторії (тепер Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка), ректорка цього закладу (1991–1999), вона постійно вела інтенсивну концертну діяльність. Піаністка не лише охопила своїми турами численні міста України, Європи та США, але й послідовно втілювала місію пропагування українського музичного мистецтва, долаючи ідеологічний шаблон щодо його провінційності і другорядності, що нав'язувався нам радянською системою. Їй належить заслуга численних першовиконань, прочитань віднайдених чи тривалий час заборонених творів Миколи Колесси, Станіслава Людкевича, Романа Сімовича, Анатолія Кос-Анатольського, Богдани Фільц, Тадеуша Маєрського, Віктора Косенка, Ігора Драго, Нестора Нижанківського та Василя Барвінського, підготовка монографічних програм, а також цілісне виконання композицій, які до того виконувались лише фрагментарно на концертних сценах. Так, у 1985 році її велика монографічна програма була присвячена творчості Нестора Нижанківського. М. Крушельницька підготувала до видання збірку фортепіанних творів композитора, низку опусів записала до фондів Українського радіо. У 2006 році нею було записано подвійний диск «Шедеври Галицької Фортепіанної Музики» (2 CD, Album, 2006, GAL records – 0198), до якого увійшли такі твори композитора, як «Вальс», «Інтермеццо», «Коломийка», «Спомин», «Прелюдія і fuga на українську тему».

Майже на три десятиліття молодший Олександр Козаренко формувався як піаніст в класах Євгенії Агроскіної у Львівському музичному училищі (тепер Львівському музичному фаховому коледжі ім. С. Людкевича, 1978–1982) та В. Воробйова в Київській консерваторії (НМАУ ім. П. Чайковського), окрім цього, почергово здобув освіту як композитор (клас М. Скорика) та музикознавець (клас Г. Ляшенка, 1983–1993). Як і М. Крушельницька, є лауреатом Всеукраїнського конкурсу піаністів імені М. Лисенка (1984) та дипломантом Республіканського конкурсу камерних виконавців (1986). На запрошення Марії Тарасівни як ректорки вів педагогічну діяльність (1993–2010), обіймав високі адміністративні посади (з 2006 року – завідувач кафедри теорії

музики) у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка, був начальником відділу міжнародного співробітництва у Міністерстві культури і мистецтв України (за Міністра культури Оксани Білозір), деканом факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені І. Франка (від 2010 року).

У своїй інтенсивній концертній діяльності О. Козаренко прагнув розкрити мистецьке багатство української фортепіанної літератури (основу його програм складали найчастіше твори М. Лисенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, Є. Станковича, М. Колесси, А. Кос-Анатольського, Н. Нижанківського); гастролюючи Україною, Францією, Іспанією, Німеччиною, Польщею, Естонією, Словаччиною, США як соліст, камераліст, концертмейстер, супроводжував свої виступи глибокими дослідницькими лекціями-коментарями, а також виконував власні твори. Таким чином, усі фахові напрями митця взаємодоповнювались у його мистецькій універсальності.

Захоплення творчістю Нестора Нижанківського визначилося останніми роками життя – твори композитора стали фігурувати в програмах музиканта. В одному з інтерв'ю останніх років, окреслюючи найближчі творчі плани він відзначив: «Хочу вивчити кілька гарних фортепіанних творів і зробити одну/дві монографічні фортепіанні програми. Чи це буде музика Анатолія Кос-Анатольського, чи це буде музика Нестора Нижанківського, якого я страшно люблю <...>, а можливо, варто зробити спільну програму: Нижанківський і Кос-Анатольський разом» [5]. На жаль, виконання О. Козаренка не зафіксовані на CD, проте ним реалізований масштабний проєкт «25 миттєвостей української фортепіанної музики», здійснена відеофіксація його сольних концертних програм «Українська фортепіанна мініатюра» (грає Олександр Козаренко, Луцьк, 12 жовтня 2018 року), «Година українського фортепіанного бідермаєру» в Будинку звукозапису Українського радіо в рамках КиївМузикФест (день 2, частина 2, Київ, 27 вересня 2021 року), де виконано низку творів Н. Нижанківського.

Як і В. Барвінський, Нестор Нижанківський був представником стилю сецесії в українській музичній культурі і цінувався насамперед як майстер камерної музики і митець-лірик. Його стилю притаманні вишуканість образів і докладне пропрацювання деталей, прозорість фактури та хроматизація тонально-гармонічних співвідношень.

«Вальс» (cis-moll) композитора є найбільш раннім фортепіанним твором збереженого ком-

позиторського спадку (1917 рік). Його неоромантичні риси проявилися насамперед в інтимній сокровенності змісту, ліризмі висловлювання, психологізмі трактування ужиткового танцювального жанру. Структура твору динамізована тричастинна, з розробковою розвиненою серединою. Основна інтонація розвивається секвенційно-варіантно, надаючи композиції рис романсової мелодики чи старогалицької елегії. Теми крайніх і середньої частин ритмічно споріднені, близькі за синтаксисом і драматургією розгортання. Дослідник спадщини композитора І. Соневицький засвідчував початкову авторську версію для віолончелі і фортепіано (для виступу Богдана Бережницького у Відні у 1921 чи 1922 році), інваріанту назви «Сентиментальний вальс», спорідненість із солоспівом «Не співай по весні» і наявність дедикації на рукописі: «Дорога Галинко! Прийми цей чорновик як доказ вдячності за прекрасний танок, який ти під цю музику танцювала. Нестор Нижанківський. Львів, 14 квітня 1934 року» [6, с. 337].

Чайний вечір у квітні 1934 року в малій залі був присвячений відкриттю домівки УФОТО в приміщенні Музичного товариства ім. М. Лисенка. До його програми увійшли перегляд кінострічок, спільне фото, концертна частина з виступів співаків, віолончеліста (ймовірно, І. Барвінського), «Ревелерсів Євгена», сольного мистецького танцю, фотографічно-гумористичної прелекції. До концертної частини вечора долучились віолончеліст, студент ВМІЛ Іван Барвінський, співачка Марія Свірська (концертмейстер Володимир Балтарович), ритмопластична танцівниця Галина Голубовська-Балтаровичева (концертмейстер Нестор Нижанківський). «Мелянхолійно-ліричний «Вальс» Н. Нижанківського зілюструвала пластичним танком талановита танцюристка Г. Голубовська-Балтаровичева. Її повна краси та граційності поява, музикальність та уміння висловлювати свої думки за допомогою руху відповідають вимогам ритмічного танку», – відзначала в рецензії на цей концерт Ірина Приймова [7, с. 5].

У виконанні Марії Крушельницької ця п'єса постає глибоко пережитою особистою історією, сповненою цнотливої лірики з нотками сповідальності. Піаністка прагне надати кожному інтонаційному звороту і навіть звуку смислового наповнення. «Звук – це слово. Він не може бути непроінтонованим, беззмістовним. Він повинен бути завжди доцільним, відповідати характеру, змісту, стилю твору», – стверджувала виконавиця в одному з інтерв'ю [8, с. 41]. Вона вибудовує

драматургію твору в нюансових звучаннях з виразними смисловими ферматами та темповими *rubato*, максимально наближаючи провідну тему до емоційної і змістовно-глибокої оповідності. В кульмінації середнього розділу та початку репризи, де композитор розосереджує опорні звуки мелодії між перлистими пасажами, виконавиця вибудовує безперервну наскрізну мелодичну лінію як приховану поліфонію, суворо дотримуючись звукового балансу.

Олександр Козаренко надає твору рис ефектної театралізації, зіставляючи світи зовнішнього і внутрішнього: святкового вихору у крайніх розділах і стихію ліричних почуттів у середньому розділі п'єси. Герої його історії наприкінці спільного танцю розлучаються з великим жалем, зберігаючи в серцях відгомін танцювальної стихії, яка захопила їх обох. Тому його прочитання більш яскраве за звуком, з вільним фразуванням та нотками світської елегантності, а пасажі кульмінаційної зони більш вибухові, сповнені взаємного всепоглинаючого почуття пари, що кружляє у танці. Перервані каданси коди та повтори початкового мотиву вальсу набувають рис відгону балу і ностальгійного спогаду про пережите.

«Спомин» (*h-moll*) написаний у зрілий період творчості. Композиція походить з празького періоду навчання і викладання Н. Нижанківського в інституті ім. М. Драгоманова та присвячена Платоніді Шуровській-Росиневич – колишній помічниці диригента Українського національного хору О. Кошиця. Напис автора на рукописі, датований 11 листопада 1926 року, вельми промовистий: «Не виключаю, що життя з часом може затерти духа цієї маленької композиції, Вам присвяченої <...> та я певний, що згадка про спільну працю на полі піднесення української музичної культури, в яку Ви вклали цілу Себе, – не затратна сила – і занадто багато духових вартостей Ви поклали в це діло. А це пропасти не може!».

Це більш розвинена п'єса у складній тричастинній формі з тонким авторським пропрацюванням деталей: фактури, динаміки, агогіки і драматургічної лінії. Тема, на основі якої побудовані крайні частини («*Andante sostenuto*»), має щемливо-сентиментальний характер з типово сецесійною пластичною мелодикою з частими злетами й спаданнями, секундовими затриманнями і сентиментальною патетикою, що споріднює її з попереднім твором (її початковий мотив перекликається з початком п'єси «Відповідь на картку з Мадриду»). Вона має доволі широкий діапазон (*h-g³*), дуже складну й мінливу ритмічну організацію – поєднання пунктирів, тріолей, синкоп,

паузування сильних долей, численні фермати. У мелодичну канву введено чимало мелізмів (моргентів, форшлагів, трелей), які, на зразок шопєнівських, мелодизуються і стають складовою частиною основної лінії. Фактура розподілена на три шари: окрім мелодії, є теситурно віддалена лінія баса і середній шар, який балансує від одноголосся до акордових смуг з постійним включенням у традиційний поділ тріольної пульсації. Автор докладно прописаний і динамічний план, який підпорядковується синтаксису фразування і генеральній лінії розвитку. Він нюансовий, з численними градаціями від *pp* до *f*, частими філіруваннями та тривалими динамічними вилками, що різняться для різних фактурних пластів. Не меншу увагу приділено й агогічним вказівкам, орієнтованим на темпо-характери і способи інтонування: *veloce*, *espressivo*, *affettando*, *con fuoco*, *leggero*, *tartando*, *doloroso*, *volando* тощо, які стрімко змінюють одна одну в межах речення чи навіть фрази. Все це демонструє виразні ознаки сецесійної стилістики з її мінливістю і нюансовістю образів, стрімкими перепадами від пориву, польоту, сплеску до знемоги чи медитації, емоційної відкритості і недомовленості водночас.

Середній розділ (*riú mosso*) більш піднесений, фактурно насичений (середній шар акордовий, басовий октавно подвоєний), проте динамічна шкала залишається стриманою, мінливою і позбавленою яскравої кульмінаційності чи вибуховості. Мелодична лінія набуває рис м'якої довірливої оповідності, декламаційності, експресія переміщається у сферу тонально-гармонічного розвитку.

Розвинена динамізована реприза (*tempo primo*) містить ще більш ритмічно ускладнені співвідношення трьох шарів, їх більшу мелодизацію та диференційованість. Мелізми та мелодичні звороти підголосків розростаються до масштабних пасажів, в яких розосереджено генеральні мелодичні лінії, агогічні позначення вказують на потребу вищої хвилі експресії (*marcato*, *pesante*, *rubato*, *dolce non sentimento*, *tenuto la melodia*, *quasi tartando*) з дотриманням зовнішньої стриманості і важливості збереження цілісності. Такий значний комплекс авторських завдань є серйозним викликом для виконавця, водночас він залишає інтерпретатору велике поле для творчості.

У трактуванні Марії Крушельницької в першому розділі п'єси увагу сконцентровано на інтонуванні основної романсово-оповідної мелодичної лінії з невеликим *rubato*, всі інші складові фактури підпорядковані поглибленню її смислових відтінків. Тут немає навіть найменшого

натяку на сентиментальність, натомість є глибина, лірика та емпатія.

Середній розділ набуває характеру строгої заглибленості, навіть деякої суворості в м'якій матовій динамічній барві з економним туше при самій клавіатурі. В репризі виконавиця зосереджує свою увагу на лініях провідної мелодії і розвинених діалогічних підголосків, діамантові пасажі залишаються м'яким тлом, яке жодним чином не втручається в розгортання мелодичної думки, акордові комплекси надають емоційних нюансів, підкреслюють багатство складних емоційних планів. Кульмінації більшою мірою смислові і агогічні, ніж динамічні. Віртуозна пасажна кода філірується і набуває значення примарного постскрипту до сказаного.

На прикладі цих прочитань переконуємося в справедливості судження щодо інтерпретаційних рис видатної піаністки: «експресивно-мовленнєві контури виконавського стилю Марії Крушельницької, що синтезував декілька потужних виконавських традицій, набувають максимальної рельєфності завдяки майстерній артикуляції, з'являються патетична декламаційність, мужня енергія, драматизм, емоційна відвертість, сюжетна загостреність фабульного розгортання твору, героїка та романтична вибуховість <...>, гра <...> захоплює глибиною виконавських концепцій, одухотвореною вдумливістю та заглибленою зосередженістю, що зазвичай супроводжуються виразними сповільненнями темпу, особливо промовистими у виконанні музики українських авторів. У перспективі «сакральної вертикалі» української ментальності моменти слухового занурення у тишу звукового світу музики набувають пантеїстичного сенсу» [9, с. 64].

В прочитанні твору Олександром Козаренком на передній план виходить увага до кожного з чинників виразового комплексу, до їх почергового домінування. За збереження цілісності і логічного розгортання провідної мелодичної лінії виконавець підкреслює переключки з підголосками кадансових зворотів, в яких стає помітним етнічний початок, секвенційні каскади творять динамічно вибудовані хвилі експресивних сплесків, які раптово спадають до примарних відзвуків. В центральному розділі п'єси він приділяє особливу увагу гармонічній варіантності схожих фраз, роблячи зміну підтекстів кожної з них більш рельєфною, підкреслює локальну кульмінацію каскадом секундових інтонацій зітхання, доповнених альтерованими гармоніями та відхиленнями, дає слухачеві відчуття значимість низки перерваних кадансів – як болісних недомовлених думок.

Реприза в його прочитанні містить чергування емоційних сплесків-вибухів і повернення у відсторонену зосередженість центрального розділу. Виконавець більш рельєфно виділяє звороти, які підкреслюють інтонаційну спорідненість матеріалу. Пасажі він не диференціює від основної мелодичної думки, а навпаки – занурює її в піну звукових хвиль. У результаті пасажна кода набуває значення логічного завершення цілісного викладу.

Таке прочитання співзвучне з характеристикою виконавського стилю О. Козаренка, сформульованою Аделіною Єфименко: «він щоразу несподівано й переконливо відповідає на запитання про те, яким чином особливості звуковидобування, фонізму, тонової драматургії увиразнюють детермінанти українського національного характеру – матерії, яка вкрай важко піддається точному визначенню та відтворенню» [10, с. 42].

Інтерпретації М. Крушельницької та О. Козаренка яскраво демонструють різницю мистецько-виконавських стилів цих видатних

піаністів та їхніх підходів до розкриття музики Н. Нижанківського. У виконанні М. Крушельницької переважають настрої самозаглиблення, рефлексії, ностальгії та щемкого суму, музика пронизана психологізмом та особистісним переживанням. Такий суб'єктивно-емоційний підхід дає нам змогу віднести мистецтво виконавиці до пізньо-романтичного стилю, що поглиблює в музиці композитора драматичний підтекст. Натомість в інтерпретації О. Козаренка підкреслюються вишуканість, святковість, елегантність та деяка сентиментальність музики композитора, піаніст дуже тонко відчуває авторський стиль, розкриваючи саме його сецесійну природу. Водночас трактування обох піаністів є надзвичайно переконливими і такими, які не порушують авторського задуму. Сподіваємось, інтерпретації цих визначних львівських митців стануть вагомими моментами натхнення для виконавців молодших поколінь у формуванні власного бачення музики композитора.

Література

1. Козаренко О. Терня і троянди на шляху Марії Крушельницької. *Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали* / упоряд.: Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова. Львів: СПОЛОМ, 2004. С. 31–34.
2. Коменда О. Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець: монографія. Луцьк: Вежа, 2017. 252 с.
3. Копиця М. Смысловая суть «тіней і зорь» творчості Олександра Козаренка. *Музика*. 2020. 17.11. URL: <http://mus.art.co.ua/smyslova-sutnist-tiney-i-zor-tvorchosti-oleksandra-kozarenka> (дата звернення: 11.05. 2024).
4. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка. *Музика*. 1996. № 3. С. 3.
5. Іванова С. Олександр Козаренко: розмова з ювіляром. *Zbruc*. 2013. 26.08. URL: <http://zbruc.eu/node/11971> (дата звернення: 15.01.2025).
6. Соневицький І. Композиторська спадщина Нестора Нижанківського. *Записки НТШ: Праці музикознавчої комісії*. 1993. Т. ССХХVI. С. 334–352.
7. Приймova І. З товариського життя. Чайний вечір УФОТО. *Діло*. 1934. Ч. 100. 20.04. С. 5.
8. Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали / упоряд.: Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова. Львів : СПОЛОМ, 2004. 208 с.
9. Опарик Л. Мовленнєвий підхід у дослідженні національного музично-виконавського стилю (у світлі піаністичного мистецтва Любки Колесси та Марії Крушельницької). *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2013. Вип. 12. С. 59–67.
10. Єфименко А. Співтворчість крізь часи у просторі української культури. *Музика*. 2013. № 1. С. 42–43.
11. Нижанківський Н. Твори для фортепіано [Ноти] / комп.; уклад. М. Крушельницька. Київ: Музична Україна, 1989. 64 с.
12. Швець-Савицька Н. У сорокаліття композитора, п'яніста і музиколога Олександра Козаренка. *Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка*. Вип. 10. Musica humana: зб. ст. кафедри муз. україністики. Число 2. Львів, 2005. С. 360–365. (Серія «Історія української музики». Вип. 13: дослідження).

References

1. Kozarenko, O. (2004). Ternia i troiandy na shliakhu Marii Krushelnytskoi. [Thorns and roses on the path of Maria Krushelnytska]. Mariia Krushelnytska. Spohady. Statti. Materialy / [uporiad.: T. Vorobkevych, N. Kashkadamova]. Lviv: SPOLOM. P. 31–34. [in Ukrainian]
2. Komenda, O. (2017). I. Oleksandr Kozarenko – pianist, kompozytor, muzykovedets [Oleksandr Kozarenko – pianist, composer, musicologist]. Lutsk: Vezha. [in Ukrainian]
3. Kopytsia, M. (2020). Smyslova sutnist "tinei i zor" tvorchosti Oleksandra Kozarenka. Muzyka. [The semantic essence of "shadows and dawns" in the work of Oleksandr Kozarenko]. 17.11. URL: <http://mus.art.co.ua/smyslova-sutnist-tiney-i-zor-tvorchosti-oleksandra-kozarenka> (zvernennia 11.05. 2024). [in Ukrainian]
4. Chekan Yu. (1996). Muzychnyi svit Oleksandra Kozarenka. [The musical world of Oleksandr Kozarenko]. Muzyka, 3. P. 3. [in Ukrainian]

5. Ivanova, S. (2013). Oleksandr Kozarenko: rozmova z yuviliarom. [Oleksandr Kozarenko: a conversation with the hero of the day]. Zbruc. 26.08. URL: <http://zbruc.eu/node/11971> (zvernennia 15.1. 2025). [in Ukrainian]
6. Sonevytskyi, I. (1993). Kompozytorska spadshchyna Nestora Nyzhankivskoho. [The composer's legacy of Nestor Nyzhankivsky]. Zapysky NTS: Pratsi muzykoznavchoi komisii. Lviv, Vol. SSKhKhVI. P. 334–352. [in Ukrainian]
7. Pryimova, I. (1934). Z tovaryskoho zhyttia. Chainyi vechir UFOTO. [From social life. Tea party UFOTO.]. Dilo, 100. 20.04, p. 5. [in Ukrainian]
8. Mariia Krushelnytska. Spohady. Statti. Materialy [Maria Krushelnytska. Memories. Articles. Materials]. (2004). / [uporiad.: T. Vorobkevych, N. Kashkadamova]. Lviv: SPOLOM. [in Ukrainian]
9. Oparyk, L. (2013). Movlennievyyi pidkhid u doslidzhenni natsionalnoho muzychno-vykonavskoho stylu (u svitli pianistychnoho mystetstva Liubky Kolessy ta Marii Krushelnytskoi). [Speech approach in the study of national musical and performing style (in the light of the pianistic art of Lyubka Kolessa and Maria Krushelnytska)]. Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya myst-vo. Vol. 12. P. 59–67. [in Ukrainian]
10. Yefymenko, A. (2013) Spivtvorchist kriz chasy u prostori ukrainskoi kultury. [Co-creation through time in the space of Ukrainian culture]. Muzyka, 1. P. 42, 43. [in Ukrainian]
11. Nyzhankivskyi, N. O. (1989). Tvory dlia fortepiano [Works for piano]. [Noty] / komp.; uklad. M. T. Krushelnytska. K.: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian]
12. Shvets-Savytska, N. (2005). U sorokalittia kompozytora, pianista i muzykoloha Oleksandra Kozarenka. [On the fortieth anniversary of composer, pianist and musicologist Oleksandr Kozarenko]. Naukovi zbirkky LDMA im. M. Lysenka. Vyp. 10. Musica humana: zb. st. kafedry muz. ukrainistyky. Vol. 2. P. 360–365. (Seriia "Istoriia ukrainskoi muzyky". Vol. 13: doslidzhennia). [in Ukrainian]

Fu Yuanyuan – third-year Postgraduate Student at the Department of Special Piano № 2, Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko

Piano miniatures by N. Nyzhankivskyi in the interpretations of M. Krushelnytska and O. Kozarenko

To fully experience the composer's skill and talent and to form one's own interpretative plan, high-quality audio recordings of performances are necessary, which should be taken as a guideline as optimal. We consider these to be the interpretations of outstanding performers who have gained national and European recognition. Let us first mention the very first, lifetime recordings of N. Nyzhankivskyi's works on vinyl discs by Lyubka Kolessa and Daria Gordynska-Karanowych. Of the subsequent significant recorded performances, the figures of Maria Krushelnytska and Oleksandr Kozarenko are relevant in recognizing interpretive achievements. Given the differences in the principles of piano performance, the difference in generations, socio-cultural conditions and creative psychotypes of these outstanding pianists, the correlation of their interpretations of the works of N. Nyzhankivskyi becomes a cognitive and valuable task for the pianist-performer. Both selected figures are universal musicians: performers, researchers, teachers, for whom the high-quality interpretation and popularization of Ukrainian music is the leading task. In search of the interpretative optimum, both performers deeply studied the sources of creativity and stylistic guidelines of the composer, the life circumstances under which the work arose, the addressees of his dedications, personal manifestations of the composer's style, structure, dramaturgy, musical language of each of the works. The joint works that have been preserved in the sound recording are "Waltz" and "Memory".

Studies of interpretations of outstanding performers reveal the possibilities of building different, but artistically convincing strategies in the interpretation of the author's text. The pianists' detailed preparatory work on the general and author's stylistics, the study of style and author's intention, dramaturgy, facets of form, a complex of expressive means (primarily texture, dynamics, agogics, strokes) is obvious. At the same time, being experienced performers and charismatic personalities, each of them builds their own unique interpretation of the work, without violating the author's will. Such comparative analyses are important for the basis for the formation of their own interpretative concepts.

Key words: author's text, audio recording of performances, interpretative concept.