

20. Історія української музики. – К., 1990. – Т. 3. – С. 298, 333, 363.
21. Касперт А. Шевченко і музика. – К., 1964. – №№ 53, 54, 287, 528. – С. 17, 33, 49, 51.
22. Литвин М., Науменко К. Історія галицького стрілецтва. – Львів: Каменяр, 1991.
23. Луців Л. За волю України // Альманах Українського Народного Союзу. – Джерзі Ситі-Нью Йорк: Свобода, 1975. – С. 35-46.
24. Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи / Упорядкування З.Штундер. – Львів: Дивосвіт, 1999. – Т.1.
25. Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи / Упорядкування З.Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т.2.
26. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові. У двох томах: Том 1. – Львів: СПОЛОМ, 2003.
27. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника) // Записки НТШ. – Том. ССXXXVI: Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С. 389-390.
28. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника) // Записки НТШ. – Том. ССXXXII: Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1996. – С. 554-555.
29. Мінчак М. Українські Січові Стрільці Дрогобиччини // Дрогобиччина – земля Івана Франка. – Нью Йорк-Париж-Сідней-Торонто, 1973. – Т. 1. – С. 85-90.
30. Модест Менцинський: Спогади. Матеріали. Листування / Автор-упорядник М.Головащенко. – К.: Рада, 1995.
31. Мороз В. Україна в ХХ ст. – Тернопіль, 1992. – С. 77.
32. Пастух Р. Дрогобич у прізвищах, датах, подіях і фактах. – Дрогобич: Коло, 2002.
33. Подуфалий В. «І Великдень прийде ще до нас» // Україна. – 1990. – №43. – С. 10-11.
34. Салига Т. Курилася доріженька // Україна. – 1990. – № 6. – С. 6-9.
35. Сов'як П. Трагедія роду Коссаків // Франкова криниця. – 1992. – №18.
36. Sonevuts'kyi I., Palidvor-Sonevits'ka I. Dictionary of Ukrainian composers. – L'viv, 1997. – P. 307.
37. Ханік Л. Історія хорового товариства «Боян». – Львів, 1999.
38. Хроніка // Наші дні. – 1943. – Ч. 8. – С. 15.

Olexandra Nimylovytch

#### THE MUSICAL-CRITIC LEGACY BY MYKHAILO VOLOSHYN

In this article M.Voloshyn's contribution to the Halychyna's music culture of the first part of XX century is uncovered. This paper also features important stages of the creative activity by M.Voloshyn as a music critic.

**Оксана Басса**

#### НОВОВІДНАЙДЕНИЙ СОЛОСПІВ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА

*Вперше в науковий обіг вводиться нововіднайдений солоспів С.Людкевича «Засумуй, трембіто» на слова Р.Купчинського. На матеріалі перлини української романсової лірики досліджуються риси стилю та особливості камерно-вокальної творчості С.Людкевича.*

Творчість С.Людкевича, на відміну від багатьох галицьких композиторів, його сучасників, імена яких на довгий час були вилучені з історії національної культури (Н.Нижанківського, А.Рудницького, Р.Савицького, З.Лиська та ін.), дістала досить ґрунтовне вивчення у працях багатьох музикознавців.

Дослідженням камерно-вокальної творчості С.Людкевича займався Я.Якуб'як, зосереджуючи

увагу переважно на рисах мелодики, гармонії, фактури, особливостях взаємозв'язку слова і музики, іноді побіжно торкаючись і питань інтерпретації солоспівів [7-10]. У загальних рисах розглядає питання стильових рис камерно-вокальної лірики Людкевича С.Павлишин у нарисі про композитора [3]. Його вокальна творчість частково висвітлюється в роботах Т.Булат. Аналізуючи найяскравіші зразки вокального доробку композитора, вона робить акцент на принципах зв'язку слова і музики в його солоспівах, особливостях музичної мови [1, 2]. Про особливості кадансування та велику роль звуконаслідувальних інтонацій йдеться у дослідженні Б.Фільц [6]. Питання народнопісенних виразових засобів солоспівів С.Людкевича простежується в статті Р.Сов'яка [5].

Майже всі музикознавці відзначають, що камерно-вокальний доробок С.Людкевича – вагома й сильна сторона його мистецької спадщини. І хоча композитор працював насамперед у сферах вокально-симфонічної й оркестрової музики, розвинув і поглибив традиції М.Лисенка, створивши найвизначніший свій твір – кантату «Кавказ» на вірші Т.Шевченка, він виявив себе майстром і в галузі камерно-вокальної лірики. Серед його вокальних мініатюр, як справедливо зазначає Я.Якуб'як, трапляються справжні перлини із найрізноманітнішою гамою людських почуттів, широким колом тематичних і жанрових напрямків [7, 57].

Твори С.Людкевича в радянські часи друкувалися (правда, часто під іншими назвами)<sup>1</sup>, виконувалися, пропагувалися, вивчалися в курсах історії музики. Водночас про деяку частину його композиторської спадщини згадувати було не бажано, багато творів з різних причин залишалися в рукописах (наприклад, досі не виданий чудовий солоспів – варіант для голосу з фортепіано відомого хору а capella на слова І.Франка «Осінь»). Певна частина творчого доробку С.Людкевича ще чекає на своїх дослідників, і тому вивчення спадщини цього визначного митця ХХ століття і в наші дні не втрачає своєї актуальності<sup>2</sup>.

Особливе зацікавлення виявляють твори, які не фігурували в жодному дослідженні про композитора. До таких належить солоспів «Засумуй, трембіто» на слова Романа Купчинського. Нещодавно дружина композитора, кандидат мистецтвознавства З.Штундер віднайшла в архівах бібліотеки ім. В.Стефаніка перше і єдине видання цього твору (1935 р.). Протягом довгого часу він був майже невідомим, лише деякі музиканти мали на руках копію його рукописного варіанту, зокрема, М.Байко, яка іноді виконувала його разом з піаністкою Я.Матюхою.

Твір з 1935 р. не перевидався. Він не увійшов ні до збірок оригінальних вокальних композицій для голосу з фортепіано, ні обробок народних пісень С.Людкевича<sup>3</sup>.

На матеріалі цієї перлини української камерно-вокальної музики цікаво дослідити ряд проблем, а саме:

- зв'язок із традиціями національного і західноєвропейського романтизму;
- особливості інтерпретацій композитором поетичного тексту, взаємозв'язку слова і музики в його солоспівах;
- взаємодії інструментального і вокального начал у солоспіві.

Мета і завдання цієї публікації – проаналізувати цей солоспів, виявити особливості інтерпретації Людкевичем вірша відомого у свій час у Галичині поета-пісняря, вийти у виконавську проблематику, звернути увагу на деякі риси стилістики у зв'язку з виконавськими завданнями.

У науковий обіг солоспів С.Людкевича «Засумуй, трембіто» на слова Р.Купчинського вводиться вперше.

Цей вокальний опус викликає особливий інтерес не лише тому, що досі був практично невідомим, але й привертає увагу тим, що Людкевич звернувся до твору Р.Купчинського.

На поезії цього автора українські композитори створили відносно небагато композицій. І річ не в тім, що вона не надається до музичної інтерпретації. Навпаки, його вірш вирізняється близькіс-

<sup>1</sup> «Стрілецька рапсодія» для симфонічного оркестру стала «Галицькою рапсодією», «Танець кістяків» перетворився на «Рондо юнаків».

<sup>2</sup> До речі, до цього часу немає більш-менш повної систематизованої нотографії С.Людкевича.

<sup>3</sup> С.Людкевич. Солоспіви /Упор. З.Штундер. – К.: Муз. Україна, 1969; Українські народні пісні в обробці С.Людкевича /Упор. М.Байко. – К.: Муз. Україна, 1980; Людкевич С. Вокальные произведения для голоса в сопровождении фортепиано. – М.: Сов. композитор, 1975.

ттю до народнопоетичних зразків, співністю й музичальністю, легкістю слова, композиційною виразністю і легко кладеться на музику.

Свого часу лірика поета була дуже популярною, народ «підхоплював» його тексти і створював свої мелодії; деякі патріотичні твори Р.Купчинського (зокрема «Ода до пісні») входили до обов'язкової програми шкільних читанок. Але це відбувалося лише в західноукраїнському регіоні. На Великій Україні згадування творчості січового стрільця, який побував у колізіях братовбивчої війни, було справою небезпечною, не кажучи вже про пропагування її чи втілення в музично-поетичних образах. Тому інтерпретували поезію Р.Купчинського переважно композитори галицької школи – С.Людкевич, Н.Нижанківський, В.Барвінський, З.Лисько, А.Рудницький, Б.Кудрик і здебільшого в жанрі хорової мініатюри.

Найчастіше привертав до себе увагу композиторів вірш «Засумуй, трембіто», який має кілька музичних інтерпретацій у жанрах солоспіву і хорової обробки<sup>1</sup>.

С.Людкевич, звертаючись до поезії Р.Купчинського, проходить повз своєрідний безвимір символістської частини спадщини поета-стрільця, що вміщує в собі світ таємничості, казкову атмосферу, загадковість почуттів, неокресленість асоціативних горизонтів; оминає громадянську лірику (що має риси своєрідної публіцистичності), яка становить більшу частину його творчості. Композитор відбирає лише ті рядки, які за поетичним виразом та стилістикою наближаються до народної пісні<sup>2</sup>.

Вірш був написаний поетом у 1920 р. в польському таборі в Тухолі на Помор'ї<sup>3</sup>, тут же склалися і мелодія до тексту.

Людкевич створив свій солоспів у 1934 р., а в 1935 р. він вийшов друком у Львові у збірці «Стрілецькі пісні» разом із твором «Човник хитається» на слова цього ж автора<sup>4</sup>.

За стильовим спрямуванням С.Людкевич є яскравим неоромантиком, у творчості якого трансформувались здобутки українського й австро-німецького романтизму. Відповідно й мелодика композитора, як пише Я.Якуб'як, «більш строга, ... більш точно пов'язана з поетичним текстом і в цьому одна з причин великої сили її виразу» [7, 58]. Мелодії його солоспівів «влучно відбивають усі змістові та фонетичні нюанси тексту» [9, 34]. Однак стиль письма камерно-вокальної лірики композитора не є рівним, цільним. Певна хронологічно близька група творів митця, як зазначає Т.Булат, «репрезентує певний стильовий субстрат і відбиває концентрацію динамічного розвитку музичної мови» композитора [1, 54-55].

Коло поетів, до яких звертається С.Людкевич, широке, бо його камерно-вокальна спадщина досить об'ємна. Це оригінальні тексти Г.Гайне, українських поетів Т.Шевченка, Лесі Українки, І.Франка, П.Грабовського, М.Шашкевича, П.Карманського, А.Кримського, В.Пачовського, І.Гаврилюка, В.Старосольського, О.Олеся, Б.Лепкого, У.Кравченко, Р.Купчинського.

Поезія Р.Купчинського «Засумуй, трембіто» – трагічного змісту, в ній розповідається про загибель молодих стрільців, що боролися за створення й незалежність Галицької України в умовах Першої світової війни. Поет сумує з приводу смерті великої кількості «галицького цвіту», який уже ніколи не повернеться до отчого дому, якого не дочекається кохана дівчина.

Мова поезії багата, її образно-емоційний настрій і оповідальний тон викликають в уяві слухача аналогії з народними піснями тужливого характеру, кожен куплет якої починається однаковими словами-звертаннями чи закличними інтонаціями – зойками (характерною для народної поезики парентезою).

С.Людкевич з чотирьох строф-куплетів вірша обирає три (до речі, так само, як і Н.Нижанківський у своєму солоспіві на цей текст). Різні види композицій з трьох куплетів (написа-

<sup>1</sup> Найбільш відомими є оригінальний солоспів Н.Нижанківського «Засумуй, трембіто» та його ж обробка авторської мелодії Р.Купчинського для мішаного хору.

<sup>2</sup> До речі, Р.Купчинський досяг найбільшої популярності як поет-пісняр. Він писав не лише прозу, вірші, але й музику. У військових походах не розлучався з гітарою. Деякі з його мелодій («Як з Бережан до кадри», «Зажурилися галичанки») сприймаються як народні пісні.

<sup>3</sup> Купчинський Р. Невиспівані пісні. – Нью-Йорк: Бурлаки, 1983. –124 с.

<sup>4</sup> Термін *солоспів* використовується в значенні *вір для голосу з супроводом фортепіано*.

них у простій куплетній, куплетно-варіаційній, куплетно-варіантній формі) досить поширені у вокальній творчості Людкевича. Можна згадати такі його оригінальні солоспіви, як «Черемоше, брате мій», «Про ніженьки», «Там далеко на Підгір'ю», «Чи тямийш ще», обробку «Ой, співаночки мої» та ін.

У солоспіві «Засумуй, трембіто» Людкевич, як і в інших своїх творах, дуже коректно ставиться до авторського тексту, лише двічі вдається до його трансформації (замість рядка «та по всьому світу» – «по цілому світу», замінює «що зів'яло галичанам» на експресивніший за змістом рядок «що пропало галичанам»). Це не перешкоджає адекватному музичному інтерпретуванню поезії і не руйнує ритмічної будови віршованого рядка.

Водночас композитор вдається до повторень поетичного матеріалу: останній рядок кожного куплету в музичній композиції повторюється двічі. У другому проведенні слова звучать з більшою експресією. Це досягається завдяки музичним засобам: у мелодії з'являються нові інтонації, збільшується сила звука, ущільнюється фортепіанна фактура.

Вокальна партія солоспіву є авторським варіантом пісні Р.Купчинського, що стає очевидним при їх порівнянні (хоча сам композитор визначає цю мелодію як фольклорну, зазначаючи в підзаголовку («народня мелодія»)).

*Приклад №1<sup>1</sup>*

Помалу

За - су - муй, трем - бі - то, та по всьо - му  
сві - ту, що про - па - ло га - ли - ча - нам  
со - рок ти - сяч цві - ту, цві - ту.

Інтонаційно близькими до пісні Р.Купчинського є лише початкові мотиви вокальної партії. Подальше розгортання мелодії виявляє прагнення композитора до більшої інтенсивності її розвитку, процесуальності. Мелодія стає більш цільною, долається членування її на окремі замкнені ланки. До речі, Людкевич використав інтонації пісні Р.Купчинського «Засумуй, трембіто» також у своїй «Стрілецькій рапсодії» для симфонічного оркестру.

Втілюючи три строфи вірша в музику, С.Людкевич обирає куплетно-варіаційну форму, залишаючи вокальну мелодію без змін. Він створює досить розгорнену тричастинну музичну композицію (54 такти) з інструментальними вступом-заспівом (6 тактів), тритактовими інтерлюдіями і заключенням (також 3 такти). У ритмічній будові тексту переважає тридольність (формули анапесту), і композитор підкреслює це, обираючи тридольний метр (тактовий розмір  $\frac{3}{4}$ ).

Перший куплет, що об'єднує два симетричні і квадратні за будовою рядки (аналогічно будуються другий і третій куплети вірша), С.Людкевич втілює в стриманому трагічно-ляментозному характері.

Пісенна тужлива мелодія, що містить звороти народнопісенного характеру, звучить на тлі

<sup>1</sup> Ой у лузі червона калина: Пісні Українських Січових Стрільців. – Львів: Світ, 1990. – С.132.

## МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

суворого хорального поступу акордів фортепіано. Цей горизонтально-вертикальний вимір (багато-голосий звуковий потік інструментального супроводу і мелодії) апелює до феномена хорového мислення композитора, що переноситься на інший вокальний жанр-солоспів (особливо виразно це простежується в іншому, вже згаданому солоспіві «Восени» на слова І.Франка). Зміст першого куплету – сумна оповідь про події минулого, і тому тон її – скоріше епічно-об’єктивний.

### Приклад №2<sup>1</sup>

The musical score is presented in two systems. The first system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with the lyrics "Засумуй трембіто поцілому світу" and is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The piano accompaniment is marked with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the vocal line with the lyrics "Що пропало Галича нам сорок ти сяч цвіту" and the piano accompaniment. The vocal line in the second system is marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment also maintains a piano (*p*) dynamic. The score is written in a 3/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat major).

У другому і третьому куплетах йдеться про марні сподівання батьків і дівчини-нареченої про повернення хлопця з війни. Композитор залишає мелодію без змін, проте об’єднує другий і третій куплети одним типом супроводу, у який вносить суттєві зміни (так само побудований його солоспів «Черемоше, брате мій»). Фортепіанна партія базується на тих самих, однакових за структурою, акордових вертикалях, що і в першому куплеті, але вони відмінні за інтервальним складом, звучать більш напружено, експресивно. Грона низхідних форшлагів у басовому регістрі інструментальної партії викликають асоціації з улюбленими фактурними фортепіанними формулами Б.Лятошинського. Вони надають музиці трагічної патетики, масштабності, оркестровості. Цікавими також є звукозображальні моменти – накладання заключних «порожніх» квінт у кінці кожного куплету на танучі звучання попередніх пасажів, затриманих на педалі (ремарка щодо такої довгої педалі є в тексті і належить авторіві). Це створює ефект гірських «відлунь», надає звучанню своєрідної стереофонічності.

<sup>1</sup> Приклади 2-4 подаються за виданням: Людкевич С. Стрілецькі пісні: Човник хитається; Засумуй, трембіто. – Львів, 1935.

Приклад №3

Музичний приклад №3. Соло співи з фортепіано. Музика в стилі романтизму. Темп середній. Динаміка: *f* (форте), *p* (піано).

Лірична співачка в першому куплеті звучить спокійно, в другому і третьому – більш драматизовано і пафосно (це досягається, як вже згадувалось вище, завдяки гармонії й інструментальному супроводу). Партія соліста базується за принципом мотивного нанизування, для неї характерні варіантність розвитку, форшлаги, розспіви говіркового типу – власне, ці прийоми композитор використав з арсеналу народної творчості.

Трансформоване зерно партії голосу (в ритмічному укрупненні), що викликає опосередковані аналогії з фортепіанним заспівом ще одного «народного» романсу С.Людкевича «Одна пісня голосенька» (до слів Уляни Кравченко), міститься в інструментальному вступі соло співи (6 тактів). Арпеджійовані фортепіанні фігурації «прориваються» бурхливим потоком із стриманих закличних інтонацій прелюдії, заповнюючи весь діапазон інструмента і протягом одного такту від динамічного вибуху на *ff* раптовим спадом звучності сходять на *ppp*.

Приклад №4

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a strong dynamic marking *f* and includes triplet figures in both hands. The second system continues the piano accompaniment with dynamic markings *ff*, *m.s.*, *m.d.*, *Dim.*, and *ppp*. It also includes a *Con Lento* marking and a *rit.* (ritardando) marking. The piano part concludes with a final chord marked with a double asterisk.

Ще одним важливим чинником адекватного емоційного наповнення лірико-епічного твору є динамічна шкала. Передачі урочистого пафосу і в той же час затаєних внутрішніх болю й туги (чому сприяє і вибір мінорної тональності g-moll) допомагають стрімкі динамічні наростання емоційної напруги від *p* до *f* і таке ж експресивне одномоментне її танення.

У цій музично-поетичній композиції С. Людкевич втілює цілу гаму різноманітних почуттів: від епіко-героїчних до суб'єктивно-ліричних, особистісних переживань. Таке зіставлення двох контрастних начал є вельми характерним для творчої індивідуальності композитора.

Органічне, гармонійне злиття поезії і музики свідчить про близькість творчого почерку обох митців – поета й музиканта, що проявилось у майстерно стилізованій вокальній мініатюрі «Засумуй, трембіто», у якій стираються грані між обробкою народної пісні та оригінальним композиторським твором (це спостерігається і в таких солоспівах Людкевича, як «Ой вербо, вербо» на слова В.Пачовського або «Про ніженьки» на народний текст).

До поетичного тексту Р.Купчинського у жанрі солоспіву звернувся також молодший побратим С.Людкевича – Нестор Нижанківський, який у своєму солоспіві, що був створений десятиліттям раніше (у 1922 р.), робить змістовий наголос більше на драматичному, трагічному. До того ж він апелює до світу Карпат, вдається до наслідувань трембітних звучань. Покажемо, що до цього є зміни в тексті: у фразі «засумуй, трембіто та на все Поділля» Н.Нижанківський слово «Поділля» замінює на «Підгір'я», хоча внаслідок цього зникає рима («Поділля – весілля»). Жанрова основа виявляє близькість до жалібного маршу, використовуються також елементи думного епосу – експресивні «заплачки», вигуки, декламаційно-речитативні інтонації.

У Людкевича панує пісенність. Він зосереджує увагу на більш об'єктивному зображенні людських переживань – суму, жалю за «зів'ялим цвітом», даремного чекання.

Н.Нижанківський значно вільніше поводить ся з поетичним текстом, частіше вдається до заміни авторських слів їхніми синонімами. У формі його солоспіву риси куплетної тричастинності поєднуються з рапсодійністю.

Споріднюють обидва солоспіви мінорні тональності (у С.Людкевича – g-moll, у Н.Нижанківського – d-moll), близькість мелодики, що витримана в дусі народних пісень, використання характерних ритмоінтонацій з мелізмами, збільшеними секундами, імітаціями трембітних закликів (висхідні тріольні мотиви).

Динамічний план обох солоспівів напружений, музика насичена різкими і часто раптовими динамічними спадами й наростаннями. У тексті Н.Нижанківського багато позначень щодо виразності, темпових відхилень, авторських позначень *rubato*, фермат. У тексті Людкевича такі ремарки відсутні: немає позначень ні темпу, ні характеру виконання. Це мають зрозуміти самі інтерпретатори.

Обидва солоспіви виявляють генетичну спорідненість зі стилістикою українського епосу. Проте у Нижанківського більше рис спільності з думним епосом, у Людкевича – з історичними піснями, що є важливим для інтерпретації цих творів. У Людкевича тип експресії – ліро-епічний, тон оповіді досить стриманий. Для нього характерним є більш плинне розгортання музичного матеріалу, виваженіша ритміка, емоції позбавлені надмірного пафосу. У Н.Нижанківського характер висловлювання наближується до естетики експресіоністів: переважає вибухова патетика, почуття – нестримні, панують суб'єктивні (навіть екзальтовані) емоції, контрасти – дуже різкі. У його творі є яскраво виявлена кульмінація. У творі Людкевича цього немає, і перед інтерпретаторами постає проблема щодо драматургії цілого, бо відсутність авторських ремарок та ідентичність музичного матеріалу другого й третього куплетів надають більше можливостей для ініціативи виконавців у вирішенні питання щодо драматургічних «вузлів» та центральної кульмінації.

Партії фортепіано обох солоспівів містять сольні інструментальні інтерлюдії, що можуть асоціюватися з бандурними переграми. Проте вони їх не наслідують. Віртуозні двоголосі пасажі у рівнобiжному русі у фортепіанній партії солоспіву Нижанківського наближуються до фактурних формул романтиків (зокрема Ф.Ліста) і виконують скоріше емоційно-декоративну, а не звуконаслідувальну функцію. Вони надають викладу рис імпрізаційної рапсодійності.

У С.Людкевича інструментальні перегри, які повторюються кількаразово, «прослоюють» форму немов рефрен. На цьому матеріалі побудовані вступ, закінчення та обидві інтерлюдії. Одноголосі, витримані на педалі, фігурації фортепіано ближчі до бандурних награвань, проте вони виконують не лише цю функцію. Пасажі, що завершують другий і третій куплети, побудовані на звуках збільшеного тризвука і асоціюються з образом смерті (у Н.Нижанківського такої семантики набували ритмоінтонації жалібного маршу).

Солоспів С.Людкевича «Засумуй, трембіто», в основу якого лягли текст та трансформована мелодія відомого галицького поета Р.Купчинського, виявляє характерні риси вокального стилю Людкевича, як-от: тонке відчуття поезії, її форми, особливостей поетики автора, його манери. У ньому виявляються також зв'язки з народнопісними традиціями, які були джерелом створення й інших жанрів композитора.

Твір являє собою той тип композиції для голосу з фортепіано, який займає проміжне місце між сольною обробкою народної пісні, оригінальним авторським твором на основі фольклорної мелодії та солоспівом-стилізацією народнопісенного зразка.

Цей замовчуваний протягом довгого часу і незаслужено забутий твір С.Людкевича заслуговує на увагу виконавців. За своїм високомистецьким рівнем цей солоспів вартий того, щоб звучати з концертної естради та в навчальних аудиторіях. І, нарешті, він має функціонувати в науковому обігу, звідки був штучно вилучений внаслідок сумнозвісних реалій часу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булат Т. Питання музично-поетичної єдності в солоспівах С.Людкевича // Творчість С.Людкевича / Упор. М.Загайкевич. – К.: Муз. Україна, 1979. – С. 54-82.
2. Булат Т. Український романс. – К.: Наук. думка, 1979.
3. Павлишин С. Станіслав Людкевич. – К.: Муз. Україна, 1974.
4. Павлишин С. Василь Барвінський і українська музична культура // Василь Барвінський і українська музична культура: Статті і матеріали / Упор. О.Смоляк. – Тернопіль, 1998. – С. 4-7.
5. Сов'як Р. Народнопісенні виразові засоби солоспівів С.Людкевича // Творчість Станіслава Людкевича: Збірка статей. – Львів, 1995. – С. 60-76.
6. Фільц Б. Гармонія солоспіву. – К.: Наук. думка, 1979.
7. Якуб'як Я. Василь Барвінський та Станіслав Людкевич // Василь Барвінський і українська музична культура: Статті і матеріали / Упор. О.Смоляк. – Тернопіль, 1998. – С. 53-61.
8. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич: Монографія. – Львів: ДВУ НТШ, 2003.
9. Якуб'як Я. Про мелодик С.Людкевича // Творчість Станіслава Людкевича: Збірка статей. – Львів, 1995. – С. 24-36.
10. Якуб'як Я. Солоспіви С.Людкевича // Українське музикознавство. – К.: Муз. Україна, 1972. – [Вип.] 7. – С. 39-57.

Oksana Bassa

NEWLY FOUND SOLO SINGING BY STANISLAV LYDKEVICH

For the first time the new discovered S.Ludkevich's solosong «Don't grieve trembita» is introduced in the scientific practice. On the material of this pearl Ukrainian romance lyrics the style feature and the peculiarities of S.Ludkevich's chamber vocal creative work are studied.

Світлана Салдан

КОМПОЗИЦІЙНІ ТА ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ «СЮЇТИ НА УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ТЕМИ» ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

*У статті розглядаються характеристики циклів різних типів і аналізуються перехрещення їх своєрідних рис на прикладі «Сюїти на українські народні теми» для фортепіано В.Барвінського.*

Різноманітність циклічних композицій і наявність загальних генетичних витоків їх основних різновидів (сюїта, партита, соната) є проблематичними при розробці їх типологічних визначень і достатньо повної класифікації. Наявність значної за кількістю літератури, що присвячена різним циклічним композиціям, не знімає вказаної проблеми. Більшість дослідників звертаються до конкретних творів, аналізуючи їх як окремі художні явища. Деякі узагальнюючі спостереження містяться в енциклопедичних статтях та навчальних посібниках, але вони обмежуються викладанням фактології виникнення та описанням основних етапів розвитку циклічних композицій різних типів. Праць же, у яких розроблялися б суто теоретичні питання особливостей цих явищ, не дуже багато. Серед останніх можна назвати «Сюїти Баха для клавіру» Б.Яворського [1], «Музична форма як процес» Б.Асаф'єва [2], роботи В.Цукермана з аналізу музичних творів [3, 4], Вл. Протопопова [5] та Л.Мазеля [6], фундаментальне дослідження української фортепіанної музики В.Клима [7] й монографію М.Калашник, яка спеціально пов'язана з вивченням сюїт і партит українських композиторів з точки зору специфіки й взаємозв'язків цих жанрів [8].

Узагальнюючи різні підходи до класифікації циклічних композицій, уявляється можливим запропонувати ще один її варіант, який дозволяє охопити досить широке коло вказаних явищ: