

17. Довженко В. В. Косенко // Из истории русско-украинских музыкальных связей: Сборник статей /Ред.-сост. Т.И. Карышева. – М.: Музгиз, 1956. – С. 358-386.
18. Нейгауз Г. Современник Скрябина и Рахманинова // Метнер Н.К. Воспоминания. Статьи и материалы /Ред.-сост. З.А. Апетян. – М.: Сов. композитор, 1981. – С. 31-35
19. Метнер М. Письма /Ред.-сост. З.А. Апетян. – М.: Сов. композитор, 1973.
20. Лавріненко Ю. Лірика і ліричний епос Максима Рильського // Українське слово. Книга друга. – К.: Рось, 1994. – С. 91-99.
21. Слободская О. Я исполняла песни Метнера с его участием // Метнер Н.К. Воспоминания. Статьи и материалы. – М. Сов. композитор, 1981. – С. 196-198.

Оксана Фрайт

ПРОБЛЕМА ПРОГРАМНОСТІ У ВЕЗІІ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА (НА МАТЕРІАЛІ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ)

Якщо твір мистецтва щось нам каже і якщо цим сказаним він зумовлює все те, що ми повинні розуміти, то ця його здатність – не метафора мистецького твору, а його добра й реальна суть (Г.-Г. Гадамер)

Програмність в музиці є однією із «вічних» тем музикознавства, вивчення якої постійно супроводила полеміка між прихильниками й супротивниками. Багато дослідників, у тому числі й українських, внесли свій вклад у висвітлення проблеми поєднання музики і слова в інструментальних жанрах. С.Людкевичу тут належить почесне місце, адже він розпочав свої студії над програмною музикою паралельно з іншими європейськими вченими початку ХХ сторіччя на новому історичному етапі. Оскільки його композиторська інструментальна творчість виявляє виразний нахил до словесної конкретизації задуму, то стає зрозумілим прагнення розкрити та осмислити цей принцип творчості теоретично. І навпаки – можна припустити, що теоретичні положення етимували його власні творчі пошуки.

Проблема програмності й досі залишається остаточно не розв'язаною. Вивчення її різних аспектів фокусує здобутки власне музикології та інших галузей мистецтвознавства, літературознавства, психології, філософії, естетики і т.д. Позаяк дослідження феномена програмності «стоять» на перетині багатьох напрямів науки, у світлі їх сучасних досягнень воно набуває ще більшої актуальності та перспектив його подальшого опрацювання.

Л.Княновська в статті «Симфонічні поеми Станіслава Людкевича в контексті пізіморомантичної західноєвропейської культури» розкриває погляд С.Людкевича, «що торкаються проблеми програмності в музиці, і ширше – взаємодії слова і музики» [1, 110], спираючись на його дисертацію та статтю «Про композиції до поезій Т.Г.Шевченка». Симфонічні поеми С.Людкевича аналізуються як художній результат дослідницьких розробок. Фортепіанній музиці С.Людкевича присвячено ґрунтовну монографію Г.Брилинської-Блажкевич [2]. Хоча в ній розглядаються програмні твори композитора, проте програмність як принцип творчості у всій розмаїтості своїх проявів не артикулюється. Тому видається доцільним висвітлити нерозривний зв'язок творчого доробку митця у фортепіанному жанрі з його музикологічною спадщиною, тим паче, що внаслідок виходу в світ двотомника праць С.Людкевича з'являється можливість вивчити праці, які раніше не публікувалися.

Пропонована стаття ставить за мету дослідити теоретичні положення Людкевича-музиколога, які проєктуються на показові зразки фортепіанної спадщини. Таким чином, з'ясування потребують наступні моменти: висвітлення позиції С.Людкевича стосовно питання програмності; здійснення аналізу програмних фортепіанних творів, які демонструють основні образно-тематичні сфери творчості й способи їх впровадження; виявлення специфіки втілення принципу програмності, що впливає з індивідуальної творчої манери митця.

Проблема програмності в музиці - одна з тем, що довгий час перебувала у колі зацікавлень С.Людкевича-музиколога. Ще у 1904 році він опублікував статтю «Про розвій та сучасне становисько програмної музики», котра стала «предтечею» майбутньої докторської дисертації. У статті пору-

шуються питання, що зі одом дістануть широке та всебічне висвітлення у ґрунтовному дослідженні. Це, зокрема, стосується генетичних витоків програмності, які С.Людкевич вивчає на прикладах найдавніших відомих у музиці зразків

Вже у цій першій праці даються цінні висловлювання про феномен програмності. Так, автор називає програмну музику предметом довготривалої суперечки в музичних колах внаслідок нерозуміння самого поняття. Тому вважає за потрібне сформулювати власну дефініцію, котра звучить так: «Програмна музика – це така форма абсолютної, т.е. чисто інструментальної музики, у якій композитор тонами інструментів хоче представити зрозуміло для уяви людської певні точно означені образи, поняття, ситуації, навіть події» [3, 30].

Здійснений С. Людкевичем екскурс у глибину віків, що сягає витичності, а також наступні приклади застосування принципу програмності у світовому музичному мистецтві (твори Баха, Кунена, Куперена, Гайдна, Бетховена, композиторів-романтиків) засвідчують, що дана галузь музики є «довго приготуванним витвором усієї музичної культури і майже так старою, як музика сама». Вона має «природні, отже, тривкі основи розвитку...», невпинно розвивається, між її репрезентантами є найзнаменитіші музики не тільки нашого, аде й усіх віків, «...має радію життя-буття й будучину» [3, 34]. Висупереч переліченим фактам на користь програмності, наприкінці статті вчений визнає існування маловартісних творів (що, зрештою, зустрічається і в інших різновидах мистецтва та літератури). На його думку, програмні опуси деяких мало талановитих композиторів грішать поверховістю та зловживанням ілюстративністю. Однак закінчується розвідка висновком, що попри все програмна музика заслуговує уваги, оскільки викликана прагненням її творців «виразити свідомо те, що криється в глибині людської душі» (підкреслення авторське – О.Ф.) [3, 34].

У статті «Проблема асоціації в естетиці» (до появи останнього видання праць С. Людкевича знаходилася у рукопису без дати написання) автор розглядає розмаїті прояви асоціацій – реакцій психоемоційної сфери людини в процесі музичного сприйняття – та підкреслює значення цих явищ для програмної музики. Дослідник групує їх за категоріями, заснованими на предметах і об'єктах наших вражень, що відображуються відповідними для музичного мистецтва виражальними засобами.

До першої категорії належать звуковисотність регістрів та тембральна характерність інструментів, які часто посилюються ще й конкретними ритмічно-інтонаційними зворотами

До другої С. Людкевич відносить «різні голоси природи, як органічного, так і неорганічного світу, які музики за своєю логікою осмислює і стилізує, та в'яже в уяві зі своїми замислами та образами» [4, 202].

Наступним об'єктом асоціацій з мелодичною виразністю він вважає людську мову, адже «у кожній поетичній сильно виразовій фразі криється теж якийсь зародок музичної інтонації» [4, 202].

І останню категорію можна окреслити як символічно-образну. Це асоціації, які утворюються в результаті звучання «...загальновідомих, вироблених у даній суспільно-національній сфері (і в даній історичній даті) мелодій, зв'язаних з якимись епохальними історичними подіями». Столя зархувати слід «...характеристичні національні танці, що служать композиторам для влучної ілюстрації національної сфери різних народів, ... характеристичні жанрові мелодії веснянок, колядок, педривок для зображення українських народних сцен та картин» [4, 204].

Таким чином, ця стаття є тісно дотичною до питання програмності. Вона висвітлює роль тих позамузичних чинників і суто музичних символів, які часто є поштовхом для виявлення композитором своїх «вражень і почувань» (С. Людкевич), що відповідно сприймаються та осмислюються слухачами

Навчання у Віденському університеті увічалася в 1908 році захистом докторської дисертації «Два причинки до питання розвитку звукообразності». У ній на основі нових відкриттів в галузі походження музики С. Людкевич розглянув співвідношення конкретних понять і категорій, безпосередньо пов'язаних з реальністю, а також звукових сигналів, які супроводжували трудовий процес або побут в прадавні часи, з тими символами й знаками, що згодом викристалізувалися в музичній творчості впродовж наступних віків.

На відміну від інших європейських музикознавців, котрі займалися цією проблемою, український вчений спеціально акцентував архаїчні корені в дослідженні звукообразності та звукона-

слідування. Найдавнішим зразком програмної музики С.Людкевич вважає грецький піфійський ном кіфариста Сакада (586р. до н.е.), який відобразив боротьбу Аполлона з драконом. Проте цей зразок, за словами дослідника, «не є унікатом»: його аналогами він називає програмні соніткові п'єси пастуків Гуцульщини, а також порівнюючи обидва випадки застосування програми, зауважує стиліні риси драматургії та форми.

С.Людкевич в історичному зрізі спостерігає за процесом переходу звуконаслідування та звукозображальності з вокальної музики (в ширшому розумінні – зі синкретично-обрядових джерел) в інструментальну. Особливу увагу звертає на добу бароко, яка стала «колискою» звукозображальності в інструментальній музиці, але не обминає в цьому сенсі й класицизму, хоча загальновідомо, що цей стиль набагато менше уваги приділяє конкретності образів, віддаючи перевагу узагальненню ідей та емоцій. Проте й тут С.Людкевич знаходить такі показові зразки програмної музики, як квінтет «Пташник» Л.Боккеріні, квартети Й.Гайдна – «Жайворонковий», «Пташиний», «Жаб'ячий». Справедливо критикуючи салонну фортепіанну літературу ХІХ століття, наповнену «безглуздяма нагромадженням пташиних голосів», де вони виступають самоціллю, вирізняє такі високохудожні п'єси романтиків: трансарифіцію Ф.Ліста «Соловей», «Віщий птах» Р.Шумана, «Пісню жайворонка» П.Чайковського, «Пташку» Е.Гріга (підкреслюючи при тому їх різнонаціональне забарелення) [5, 87]. Очевидно, під впливом усебічного вивчення цього питання С.Людкевич-композитор робить власну – українську – спробу трактування звукозображальної традиції у фортепіанному скерцо «Квочка».

Розглядувана праця містить начебто два шаани, в котрих розкривається ідея звуконаслідування та конкретних зображальних символів у музиці. Насамперед, автор розглядає програмність як явище, нерозривно пов'язане з мистецтвом від самих його витоків і відображене в давніх синкретичних обрядах. У подальшому дослідженні проблеми він переходить до основних історичних віх, ставлячи логічну кульмінацію у розвитку програмності на драматичних симфоніях Бетховена, де органічно поєднуються звуконаслідування як об'єктивний елемент, що сполучає музику з реальністю, і – драматичність, насиченість виразу, котрі походять від театральності, тобто мають суб'єктивне походження.

Оскільки сам С.Людкевич продовжив на новому історичному етапі романтичну лінію творчості, то в його працях можна знайти висловлювання, характерні для цієї естетичної платформи. Так, у дисертації відзначається зв'язок програмного задуму з особливостями форми твору: «драматична проблема в музиці часто діяла формотворчо, або, навпаки, ламава форму» [5, 124]. Відомо, що радикальне оновлення формотворчих чинників у романтичну добу досить часто обумовлювалось конкретним програмним задумом. Сам композитор у своїх масштабних фортепіанних циклах теж іде цим шляхом: тлумачить архітектоніку варіаційної форми відповідно до змісту програми.

З.Штундер у передмові до останнього видання музикознавчих праць зауважує: «Людкевичів вибір дисертаційної теми не був даниною моді, а віддзеркалював особисті зацікавлення композитора та його нахил до програмності й звукопису в музиці, підтвердженням чого є музична (головно симфонічна) творчість Станіслава Людкевича» [6, 15]. Як буде показано нижче, цей висновок цілком слушний і для фортепіанної музики композитора, в якій безпосередньо відбилися його візії програмності¹.

Серед значної кількості фортепіанних опусів С.Людкевича до програмних належать: «Пісня до сходу сонця», «Нічна пісня» («Гармонія сфер»), «Тихий вечір», «Заколисна пісня», елегія на тему пісні «Там де Чорногора», балада на тему пісні «А із ночі, із вечора», парафраза української народної пісні «Ой, що ж бо те та й за ворон», скерцо «Квочка», мініатюри «Сирітка», «Пересторога матері», «Кізочка з колядою» та ін. Кожен з них репрезентує своєрідний підхід до програмної назви і дає зразок розмаїтого співвідношення вербального компонента та музичного тексту.

Пасторальна триада – п'єси «Тихий вечір», «Пісня до сходу сонця» та «Пісня ночі» – обіймає

¹ Як зазначає З.Штундер, окрім дисертації та вищезгаданих статей, С.Людкевич мав намір продовжити студії над питанням програмності у 1940-1941 навчальному році. Однією з тем, заплянованих для досліджень на цей період, була тема «Проблеми музичного виразу в програмній музиці» [6, 25]

пейзажні образи, демонструючи своєрідний підхід композитора до картинного типу програмності. «Тихий вечір» (на тему Брамса) є цікавим зразком постромантичного трактування програмної моделі. Попереднє словесне пояснення обумовлює бінарні асоціації: з одного боку, вони спрямовані на картинно-пейзажні уявлення (а звідси – на колорит і простір звукового п'єнесу), з іншого – ту присутній компонент «чужого стилю», тобто програмним прообразом гіпотетично може вважатись і весь контекст творчості Й.Брамса з притаманною йому образною сферою. Паралелі з письмом німецького композитора й відлуння його образів виявлені у п'єсі набагато яскравіше, ніж прямолінійні, візуально-конкретні картинні порівняння, на які могла б напштовхнути «пейзажна» програма. Ключ до розшифрування змісту програми міститься у ритмі колискової, хоча й вона дещо завуальована випуканими гармонічними зіставленнями та щільною, типологічно романтичною фактурою. Суб'єктивне відтворення нюансів чуттєвих хвилювань переважує над об'єктивним спогляданням, властивим для колискових пісень. Привертає увагу і трактування провідної теми в процесі розвитку: фактурні видозміни не просто слугують їй прикрасами, вони надають темі нових, ледь помітних нюансів змісту. Репризна тричастинна форма п'єси водночас виявляє очевидні риси варіаційності. Тому образ подається в достатньо інтенсивному становленні, типовому для романтичних експресій.

«Пісня до сходу сонця» – одна із ранніх творчих спроб композитора. Це музичний образок заснований на туркестанському мотиві. Одноголосий початковий виклад теми асоціюється з пробудженням світила, його далекими проблисками на горизонті. Ряд фактурно-темпових варіацій призводить до зміни первісного англяду пісенної мелодії. Вже її перший варіант істотно відрізняється від початкового – це спів із супроводом. В подальшому проведенні розлога мелодія поступається місцем танцювальній, поступово наростає темп та масив фактури. Наприкінці тема укрупнюється як за рахунок подвійного збільшення тривалостей, так і завдяки октавно-акордовому викладу на тлі бурхливих пасажних переливів. Таким чином пісня перетворюється на справжній гімн сонцю, яке щодня підіймається все вище, щедро даруючи людям і природі свою життєдайну силу. Засобами варіаційного та динамічно-фактурного розвитку композитор малює яскраву звукову картину «в русі», користуючись здатністю музики до часово-процесуального розгорання.

П'єса «Пісня ночі» забезпечена потрійним програмним поясненням. Окрім основної назви, автор подає підзаголовок «Гармонія сфер», але у деяких виданнях зустрічається й інша назва твору «Готичний ноктюрн». У рукопису С.Людкевич наводить ще й поетичний епіграф – уривок із вірша Чайченка (Б.Грінченка), котрим посилює і без того багатий «асоціативний ореол» п'єси. Вона побудована на зіставленні двох м'яко контрастних образів: перший – урочисто-хоральний, другий – лірично-баркарольний. Ці образні сфери відповідно втілені у тричастинній формі з синтетичною репризою. У початковій темі зосереджується філософський підтекст п'єси: неспішним хоральним поступом, що охоплює широкий діапазон інструменту, композитор прагне передати «космічність» ночі, її глибину й загадкову безкінечність (на противагу середній, цілком «земній» частині в душі українських ліричних пісень). Адже саме вночі, споглядаючи міради сяючих і згасаючих зірок, ми відчуваємо свою причетність до великого всесвіту, вслухаємося в його дивовижну гармонію. Всесвітній лад – Божа краса – якраз і являється тоді нам у єдності своїх складових, викликаючи «лад душі» (Г.-Г.Гадамер). Підзаголовок «Гармонія сфер», очевидно, не випадковий. Дане словосполучення сягає античного мистецтва, яке вивчав С.Людкевич (це видно хоча б із його дисертації). «Давні елліни знали на красі зоряного неба, це ж їхнє слово – «космос», тобто «краса»» [7, 342]. За класифікацією римлянина Босція, котрий у своїй праці виклав основи античної музичної теорії, «гармонія сфер» – це «музика всесвітня» [8, 30]. Наступні дві складові «кусієї музики» – «музика людська (вокальна) та музика інструментальна» [8, 30]. Інша згадка Т.Льванової про «гармонію сфер» стосується театрального мистецтва епохи Відродження. Як відомо, італійські гуманісти захоплювалися античними пам'ятниками, грецькими трагедіями, їх приваблювали ідеї давньогрецьких письменників про мистецтво. Так, у постановці однієї з вистав поміж актами виконувалися інтермедії з музичними фрагментами на античні сюжети. «Гармонія сфер», «Змагання муз», «Битва Аполлона з піфоном», «Демони неба і пекла» [8, 204]

За настроєм і характером, як і за типом фактури, лірична середня частина п'єси викликає ана-

логії з національними пісенними джерелами («Ніч яка місячна», «Українська баркарола», «Місяць на небі»). Вона є доволі значною за масштабом, тут панує приглушена звучність «під покровом ночі» (*sempre pp misterioso*), що вкупі з вибагливим розміреним плетивом тріолей породжує відчуття спокою та умиротворення. В репризі обидві теми після їх почергового проведення наче зливаються в одне ціле, спрямовуючись до короткочасної кульмінації. Заклучна фраза несподівано «вибухає» від *ppp* до *grandioso sostenuto ff*, ніби на мить розкриваються небеса, і тут же все згасає у непроглядній темряві (останній акорд – знову *ppp*). Якщо враховувати й титул «Готичний ноктюрн», то викликані середньовічним мистецтвом паралелі (зокрема, вертикально скомпоновані собори, що тягнуться до неба) ще вчотіше увиразнюють намір автора перекинути арку через різні епохи, подати жанрові та стилістичні поєднання, продиктовані ідеєю «надчасності» ночі. Все минає, а ніч, як і багато віків тому, залишається такою ж казково-прекрасною, оспіваною митцями.

Можна підсумувати все сказане щодо цих трьох п'єс словами С.Павлишин: «Романтизм Людкевича – особливого характеру. В ньому поєднуються глибока емоційність з філософським осмисленням життя» [9, 23]

Різновидом картинної програмності є портретна. П'єса «Сирітка», що належить до цього типу, розвиває традицію шуманівської дитячої музики. Принцип характеристично-персоніфікованої програмності був притаманний багатьом композиторам-романтикам (окрім п'єс-портретів Р.Шумана, варто згадати мініатюри Е.Гріга, наприклад, «Подорожній»). Основне мелодичне зерно «Сирітки» – це виразний синкопований інтонаційний хід, який однозначно асоціюється із благанням. Оформлення фактури в цій п'єсі вказує на фольклорне коріння. Про це свідчить застосування органного пункту, принцип «розгойдування» мотивів, підголосковість. Тематичні мотиви переосмислюються в основному завдяки виразовості гармонічних послідовностей, зіставлення натуральних та альтерованих шаблів. Низький другий щабель (одна із традиційних прийомів драматизації національної музичної мови, який «...посилує «мінорність», надає скорботних рис музичному образу» [10, 203]) у співдії з безроздільним пануванням монотонної мелодичної фрази сприяє створенню словненого жалю музичного портрета. Яскрава асоціативність п'єси при економності фактурн й простоті засобів розрахована на превалюючу картинність дитячого сприйняття.

Створюючи детепний звукообразувальний образ у п'єсі «Квочка», С.Людкевич вдається і до певного жанрового стереотипу, а саме скерцо, підкреслюючи жартівливий сенс програмної назви. Сама ж характерологічна деталь виражена в мініатюрі досить завуальовано. В цьому відношенні цікаво порівняти її з «Куркою» Ж.-Ф.Рамо, в якого подібна деталь є і музичним «епіграфом», і надалі впроваджується доволі прямолінійно. С.Людкевич трактує звукообразувальність поромантичному: вільніше й опосередковано. Цікаво, що всі музичні засоби тут не є «односпрямовані», тобто призначені для імітації. Композитор створює колористичний контекст для звуконаслідувально-характерного ритмоінтонаційного звороту, що нагадує настирливе аноктання. Скажімо, гармонічна послідовність із типово романтичними «повзучими» послідовностями та секвенціями знімає ефект прямолінійного «зображення», пом'якшуючи гумористичний настрій твору. Завдяки тям різноплановим виразовим прийомам образ виходить дещо об'ємнішим, з певними додатковими емоційними нюансами, не передбаченими програмою

Отже, звукообразувальність для Людкевича є лише частковим засобом у створенні музичного образу, доповненого картинним контекстом. У даному випадку звернення до цього типу програмності переслідувало цілком конкретні цілі: дати слухачеві натяк, допомогти у виявленні реального прообразу, що необхідне для повноцінного сприйняття такого роду музики.

Як вже було зазначено вище, серед об'єктів, що аанвляють певні асоціації, С.Людкевич вирізняв загальновідомі мелодії, «зв'язані з влохальними історичними подіями», «характеристичні надіонувальні танці» та «характеристичні жанрові мелодії веснянок, колядок, шедрівок» [4, 204]. Можна продовжити думку музикознавця щодо вказаної групи асоціацій. Безперечно, перелічені зразки служать вагомими імпульсами для розбудження конкретних уявлень у нашій свідомості (підтвердженням чого є наведена нижче цитата), проте цей ряд варто доповнити популярними побутовими мелодіями – народними й авторськими піснями, поширеними у певний час та у певному регіональному

середовищі Свідченням популярності цих мелодій було не тільки написання професійних музичних творів на їх основі, а й те, що часто різні композитори зверталися до тих самих, отже, найбільш розповсюджених джерел.

М. Антонович наводить у своїй книзі про С. Людкевича приклад диференціації сприймання, описуючи виконання його симфонічної поеми «Каменярі» 1926 року у Львові, що на той час був під владою Польщі. В якості головної теми була використана широко відома пісня Д. Січинського на слова І. Франка «Не пора, не пора, не пора москалеви й ляхові служити...». «Хто не знає поеми І. Франка «Каменярі», ані пісні «Не пора», а до того необізнаний з історією українського народу, той буде слухати і оцінювати твір С. Людкевича лише з суто музичних позицій...». В українця ж «...постаять інші думки, інші почування, інші асоціації. Кожна перемна, кожний різновид мелодії пісні «Не пора» є немов ілюстрацією чи символом різних фаз і різних форм змагань українського народу за свою свободу. А цілий твір є ніби віддзеркаленням відвічної боротьби проти ворожих сил» [11, 20]

Тут, однак, постає необхідність враховувати й фактор обмеженого сприйняття такого типу творів, призначених для найбільш безпосереднього відгуку в певному етнічному ареалі (хоча декотрі пісенні «перлини» переростають свою локальну мотивацію і отримують усталене образно-семантичне навантаження)

Якщо повернутися до фортепіанної музики композитора, то тут маємо декілька вищезгаданих випадків записування тем популярних народних пісень для створення оригінальних авторських композицій. Притім С. Людкевич послуговується також і назвами цих пісенних джерел, виносячи їх у заголовки фортепіанних опусів, заздяки чому посилюється й збагачується вплив музики

Елегія на тему пісні «Там, де Черногора» є зразком особливого типу програмності в українській інструментальній музиці – фольклорного – породженого зверненням до пісні в якості мелодичної основи розгорненої фортепіанної форми. Проте в ній не лише відтворюється основний образ пісні, як це переважно гралялося до Людкевича (зокрема, в творчості композиторів долисенківського періоду), а послідовно втілюється скланний і драматичний сюжет, передбачений першоджерелом.

«Там, де Черногора» – популярна старогалицька елегія, що широко побутувала в Західній Україні, як в ХІХ, так і в ХХ століттях (її «зміст ...відверто трагедійний», вона «написана автором-священником на смерть коханої дружини» [12, 45]). Крім масштабного концертного циклу, ця пісня послужила С. Людкевичу й у створенні фортепіанної мініатюри («Старогалицька мелодія»). На неї також спирався Б. Кудрик у своїх інструментальних п'єсах педагогічного репертуару

Текст пісні-елегії динамічний, хоча розповідь ведеться в умовному нахилі (за принципом «що би було, якби...»). С. Людкевич розгортає монументальний цикл, ґрунтуючись на даній мелодії, але вже в самій темі він її істотно змінює. Уже третій такт будується більш стиснено інтервально – в ньому опускається широкий розповідний хід (в оригіналі квінта, в Людкевича повторення того самого звуку), чим підкреслюється речитативність. Ще виразніші зміни приходять у другому реченні. Тут традиційна мелодична лінія старогалицької елегії набуває рис романтичної експресії, завдяки як чисто піаністичним ефектам, так і секвентному розгортанню низхідного мотиву, у супроводі якого акцентується альтерована гармонія.

Варіації на експоновану тему виявляють типовий для даного періоду європейської музики нахил до полістилістичних видозмін і зіставлень. В даному випадку для С. Людкевича слугують моделями романтичні стилі Р. Шумана, Ф. Шуберта і Ф. Мендельсона. Хоча можна помітити й деякі імпресіоністичні барви, часамперед, гармонічно-фактурні, наприклад шостої варіації. При всьому тому варто зауважити, що використання різноманітних жанрових стереотипів відповідає основним етапам поетичного тексту. Якщо перша варіація подекуди імітує бурхливу течію ріки, то друга і третя – ніби образ «ілюзорного щастя». Певний неспокій четвертої варіації так само помітний в четвертому куплеті «програмного прообразу» – самої старогалицької пісні. Від цього моменту наступає драматичний злам відповідно до розвитку тексту. Шоста варіація є першою драматичною кульмінацією всього циклу. Сьома, стисліша, – це знову образ ідиції, за викладом нагадує італійську кантилену. На зміну їй приходить схвильоване розгортання і тривожні, наче закличання, риторичні запи-

гання (дев'ята і десята варіації). Після цього з'являється мотив копискової відповідно до пісенного тексту – згадка про дітей. У дванадцятій варіації вводиться вальс, котрий сприймається як світлий спогад про минуле. Останній проблиск надії перед лицем невблаганної долі – це короткочасна модуляція в мажор у тринадцятій варіації, чим ще більше підкреслено драматизм твору. Стрімкий розвиток призводить до монументального й ефектного завершення твору. Отже, варіації побудовані на основі зіставлення, конфліктного зіткнення образних сфер за принципом стилістичного контрасту. Водночас їх послідовність ґрунтується на літературній базі – пісенному тексті старогалицької елегії.

Традиції поєднання фолкклорних витоків з досягненнями західноєвропейського піанізму в українській фортепіанній музиці сягають раних зразків. У М.Лисенка поряд із Сюїтою ор.2, де кожна частина є монолітною за характером та викладом матеріалу, в окремих фортепіанних обробках народних пісень («Без тебе, Олесю», «Ой зрада, карі очі, зрада») намітилась тенденція до різнопланового трактування пануючого пісенного образу. Ця тенденція була плідно розвинута наступниками Лисенка, в тому числі С.Людкевичем. Як зазначає Л.Кияновська, «в згаданих варіаціях композитор вельми винахідливо трансформує поемний принцип монстематизму» [13, 213].

Мініатюра «Пересторога матері» є досконалою ілюстрацією однієї із перелічених С.Людкевичем у розглянутій вище статті асоціативних груп, пов'язаної з відтворенням у музиці сфери розмовних інтонацій. Кожен з нас знає, яке безмежне море почуттів, роздумів, тривог, і, нарешті, життєвого досвіду містять у собі материнські настанови. Тому п'єса з такою назвою спонукає до об'ємного смислового наповнення фраз-звернень і метивів-зіткань, які буквально «промовляють» від глибини душі та серця. Композитор урізноманітнює однотипність фактурно-ритмічних формул модуляційними переходами, а також ремарками, що стосуються характеру звучання й агогіки. Цим досягається вирізнення тої чи іншої фази емоційного наснаження. Так, мажорні фрагменти привносять дещо інший, обнадійливо-підбадьоруючий відтінок до пануючого скорботно-тривожного характеру п'єси. Кількаразові повтори підкреслюють настирливість застережень найближчої людини. Вельми промовистими є і паузи, котрі доповнюють асоціації з «живою» ниткою материнського монологу. Отже, завдяки конкретизації наміру автора мініатюра набула рис театральної сцени.

Наведені зразки фортепіанної музики С.Людкевича демонструють легітимність та творче переосмислення ним закономірностей програмного мислення, що історично складались в європейських композиторських школах. Разом з тим, він зумів майстерно пов'язати ці канони з українськими самотніми «специфічностями» (З.Лисько), які впливають із культурного тезаурусу нації та її ментальних засад. У фортепіанних творах корифея українського музичного мистецтва сусідують високий інтелект і чутлива душа. «Програмність і національний колорит зробили їх доступними для широкого кола виконавців та любителів музики» [2, 77].

Таким чином, теоретичні положення С.Людкевича-науковця щодо програмної музики знайшли переконливе підтвердження у його творчих «доказах» того, наскільки багатогранними є способи втілення принципу програмності і як цим принципом з успіхом послуговуються композитори для збагачення та поживлення виконавського й слухачького сприйняття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кияновська Л. Симфонічні поеми Станіслава Людкевича в контексті пізньоромантичної західноєвропейської культури // Записки наукового товариства імені Т.Шевченка. Т. ССХХVI. – Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С.110-117.
2. Бриянська-Блажкевич Г. Фортепіанна музика Станіслава Людкевича. – Львів: Вищий державний музичний інститут ім.М.Лисенка, 1999.
3. Людкевич С. Проблема асоціації в естетичній // Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т.1. – Львів: Дивосвіт, 1999. – С. 202-204.
4. Людкевич С. Про розвій і сучасне становисько так званої програмної музики // Дослідження, статті. Рецензії, виступи. Т.1. – Львів: Дивосвіт, 1999. – С. 30-34
5. Людкевич С. Два причинки до питання розвитку звукообразності // Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т.1. – Львів: Дивосвіт, 1999. – С. 62-150.
6. Штундер З. С.Людкевич як музикознавець, фольклорист і музичний критик // С. Людкевич.

- Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т.1 – Львів: Дивосвіт, 1999. – С. 5-28.
7. Содомора А. Наодинці зі словом. – Львів: Літопис, 1999.
 8. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. Кн.1. О античности к XVIII веку. – М: Музыка, 1986
 9. Павлишин С. Риси стилю С Людкевича // Творчість С.Людкевича. Зб: статей. – К. Музична Україна, 1999. – С.16-29.
 10. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів: Вид-во НТШ, 2000.
 11. Антонович М. Станіслав Людкевич: композитор, музиколог. – Львів, 1999.
 12. Пастеляк Н. Поємиєть в українській фортепіанній музиці першої половини ХХ сторіччя – Львів: Сполом. 1997.
 13. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ-ХХ ст. – Тернопіль. СМП «Астон», 2000.

Світлана Салдан

ФОРТЕПІАНА ТВОРЧІСТЬ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО – НАЦІОНАЛЬНЕ ВІДРОДЖЕННЯ

Вивчення музичної культури Галичини показує, що вона становить органічну ланку національної культуротворчої системи, своєрідність котрої визначилась потужністю національно-державницьких ідей

У музичній творчості та музикознавстві відбулись та продовжують царювати інтенсивні процеси, що виявили цілісність національного мистецтва, своєрідність шляхів його розвитку, природу української ментальності. Ці процеси були реалізовані творчістю західноукраїнських композиторів, високий професійний рівень яких отримав визнання не тільки в Україні, але й за її межами. Потужний потенціал західноукраїнської композиторської школи виявився у стрімкому піднесенні професіоналізму, розширенні образно-емоційного спектра, збагаченні стилістичних засобів та окремих новаційних знахідках

Висвітлення художніх явищ і творчої атмосфери науково-мистецького минулого, простеження еволюції форм естетичного мислення належить до актуальних завдань українського мистецтвознавства та культурології.

В умовах програних визвольних змагань, а надто після початку репресій в УРСР, саме Галичина виконувала особливу компенсаторну місію, поглиблюючи націотворчі процеси. В таких обставинах остаточно сформувалась музикознавча школа виразно національного спрямування, яка відіграла неабияку роль в загальнонаціональному обширі для збереження та культивування історичної пам'яті, спадкоємності єдиної культури. Окремі здобутки галицьких композиторів не тільки витримують зіставлення з високим рівнем композиторської творчості інших країн, але й репрезентують істотні оригінальні тенденції

Останнє десятиріччя відмічено появою трьох монографій, які спеціально присвячені проблемам галицької музичної культури у її минулому та сучасності: М.Черепаніч «Музична культура Галичини»[1], Л.Кияновська «Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст.»[2], О.Козаренко «Феномен української національної музичної мови»[3]. В останній є окремий розділ – Галицька композиторська школа в контексті становлення національної музичної мови. Новава цих публікацій свідчить про розвиток регіонального музикознавства, котрий ще не так давно вважався не вартим до розгляду. Разом з тим не можна сказати що дана тема є повністю висчерпаною. Творчість галицьких композиторів повністю не описана як за хронологічними параметрами, так і з точки зору жанрового та стильового аспектів. Зауважимо, що саме у Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського за ініціативою академіка І.Ляшенка була планово розпочата тема української регіоники. Західний регіон України з його багатьма культурними центрами й обставинами історії існування цілком природно опиняється у центрі уваги дослідників. О.Козаренко лише: «Творчість композиторів Галичини, окрім своєрідних ознак манери письма кожного з авторів, виявляє здатність