

Міністерство освіти і науки України  
Центральноукраїнський державний педагогічний університет  
імені Володимира Винниченка

# СТУДЕНТСЬКИЙ НАУКОВИЙ ВІСНИК

**Випуск 20**

**Кропивницький – 2019**

УДК 001.89

С – 88

Студентський науковий вісник. – Випуск 20. – Кропивницький: РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2019. – 38 с.

До збірника ввійшли матеріали наукових доповідей студентів звітних студентських конференцій 2019 року.

### **РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:**

1. *Михида С.П.* – доктор філологічних наук, професор;
2. *Чінчой О.О.* – кандидат педагогічних наук, доцент (відповідальний редактор);
3. *Ковальков О.Л.* – кандидат історичних наук, доцент;
4. *Нічишина В.В.* – кандидат педагогічних наук, доцент;
5. *Стасенко О.А.* – кандидат педагогічних наук, доцент;
6. *Данилків О.М.* – кандидат сільськогосподарських наук, доцент;
7. *Колоскова Ж.В.* – кандидат педагогічних наук, ст. викладач;
8. *Котелянець Ю.С.* – кандидат педагогічних наук, ст. викладач;
9. *Козій О.Б.* – кандидат філологічних наук, доцент;
10. *Леонідов О.С.* – викладач.

Друкується за рішенням ученої ради  
Центральноукраїнського державного педагогічного  
університету імені Володимира Винниченка  
(протокол № 12 від 27 травня 2019 р.)

**Статті подано в авторській редакції.**

© Центральноукраїнський державний педагогічний  
університет імені Володимира Винниченка, 2019



## **ЗА МАТЕРІАЛАМИ ІІ МІЖНАРОДНОЇ СТУДЕНТСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ «ПОСТАТЬ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА В ДИСКУРСИВНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ»**

### **КУЛЬТУРНО-МУЗИЧНІ УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКІ ЗВ'ЯЗКИ**

**Оксана Балакунець**

*(студентка 2 спец. курсу педагогічного факультету)*

*Науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент З.П.Яропуд*

Ми живемо сьогодні у непростий час. Час, у якому випробовуються такі, здавалося б, давно усталені явища, як ідентичності і культури модерних європейських націй. Минули часи, коли національні культури принаймні великих, розвинених країн могли претендувати на монопольну роль хоча б у власному культурному просторі. Сьогодні глобалізація й «віртуалізація» культурного життя зачепили майже всіх, а особливо невеликі та етнокультурно неоднорідні країни. Глобалізаційне розмивання меж національних культур породжує не лише виклики чи загрози їхньому існуванню, але створює нові можливості для розвитку, нові поля активної співпраці між цими «недомінантними» культурами. Така співпраця особливо важлива й бажана в тих випадках, коли дві національні культури знають одна одну і мають давні зв'язки – досвід сусідського співжиття, плідної співпраці і взаємних благотворних впливів, зокрема й у культурі, музиці, науці й освіті, громадському житті. Важко собі уявити польську літературу XVI століття без русина Станіслава Оріховського, а польську поезію XIX століття без уродженця Кременця на Поділлі, одного з «національних пророків» – Юліуша Словацького [1, 7]. В Україні інтерес до польської культури не зник і сьогодні на рівні «високої» культури – художньої літератури, серйозної та джазової музики, оскільки Польща належить до тих небагатьох країн Європи, де можна говорити хоча б про якусь українську культурну присутність: перевидаються й видаються книжки наших письменників, часто виступають наші різноманітні оркестри, популярні виконавці. Саме культурна близькість аудиторії за мовою, легкістю сприйняття творів є ключовим чинником для розвитку культурно-музичних зв'язків між польською та українською культурами.

Глибина зв'язків між українським і польським народами, взаємодоповнення і взаємопроникнення їх музичних культур значною мірою визначається спорідненістю походження, історичною долею і тривалою державною спільністю. Україна для багатьох польських письменників, поетів, художників, музикантів стала другою Батьківщиною. Народившись тут, вони полюбили чарівну українську природу, народну пісню і поезію з їх мелодійністю, багатством образів, особливим світоглядом, душевністю і простотою, захоплювалися героїчним минулим українського народу.

Українська народна музика захоплювала композиторів багатьох національних шкіл Східної та Західної Європи, зокрема й Польщі. Так, «інтонації українського музичного фольклору простежуються у народно-національних джерелах музики не тільки Зарембовського та Шимановського, що походять з України, Монюшка, який жив в Росії, а й Шопена, про що писав, зокрема, Ярослав Івашкевич» [2, 134]. Життя і творчість музикантів польського походження Юзефа Витвицького, Едуарда Добжинського, Міхала Завадського, Владислава Заремби, Антона Коципінського, Анджеля Ямовича, Ігнація Яна Падеревського та багато інших нерозривно пов'язані з Україною. Усі вони були виховані у шляхетсько-польських традиціях, але, перебуваючи тривалий час в українському середовищі, органічно засвоїли українську культуру, що, зрештою, зумовило характерні особливості їх творчості. Найбільш ранніми музичними враженнями здебільшого ставали народні мелодії, почуті від нянок, челяді, селян. Українські народні пісні й думи, що їх розносили бандуристи і лірники, звучали в маєтках і селах, в польському домашньому побуті й салонах знаті. Польський публіцист історик Є. Геленіуш писав, що «панночки з задоволенням виспівували українські пісні у супроводі фортепіано, створюючи на цій основі різноманітні салонні варіації» [3, 332]. А вишукане віденське товариство захоплювалося українськими піснями у виконанні Саломеї Словацької-Бекю. Великий інтерес до народної творчості був породжений епохою романтичної культури XIX століття і реалізувався в активному збиранні й виданні цими діячами народнопісенного матеріалу, його аранжуванні, гармонізації, появі різних творів, заснованих на українській народній музиці. Фольклорист П. Чубинський про культурне життя польських дворян



Правобережної України писав: “Українські мелодії, з якими познайомили польську публіку в 30-х роках Вацлав-з-леська і Жегота Паулі, а з 60-х Коципінський, зробилися модними і служили багатою темою для композиторів, таких, як Козловський, Яронський, М.Завадський, І.Коморовський, Ясінський, Обниський, навіть К.Ліпінський, почасти Монюшко та інші. Народні пісні і композиції на теми українських пісень розкуповувались нарозхварт”[4, 255].

Музикантів, яких об'єднувало звернення до українського фольклору, в першій половині XIX століття було дуже багато і різними були їх обарування і композиторський хист. Хоча серед них не було видатних митців, однак своїм творчим набутком вони збагатили загальнокультурний фонд українського народу, залишивши самотню творчу спадщину, як от: камерно-інструментальну (варіації, транскрипції, фантазії, танцювальні п'єси, аранжування народних пісень, танців), фортепіанну і вокальну (обробки народних пісень, власні твори, стилізовані під народну музику). Ці твори виконувались однаково як у салонах, так і за домашнього музикування, використовувались у педагогічній практиці, охоплювали всі сфери музичного побуту.

Важливу роль у музичному житті України відіграла педагогічна діяльність музикантів польського походження, життя і творчість яких пов'язані із Кам'янцем-Подільським – духовним і культурним центром Поділля. З поміж музикантів, чия спадщина однаково належить польському й українському народам, варто назвати Антона Коципінського (1816 – 1866) – композитора, етнографа і педагога. Проживаючи з 1845 до 1849 року у Кам'янці-Подільському, він поряд з композиторською і етнографічною діяльністю займається і педагогічною роботою. Серед його учнів найбільш відоме ім'я Владислава Заремби, згодом відомого композитора і педагога. У 1856 році Коципінський видає монографічне етнографічне дослідження “Ярмарок на Україні”, а в 1862 – збірку “Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і в Малоросії”. Крім цього, він автор багатьох вокальних і фортепіанних творів. І сьогодні надзвичайно популярними є подільські народні пісні “Тандзя”, “Ой під вишнею”, “Чом я в лузі не калина була” та інші. Ім'я Міхала Завадського (1828 – 1887) – композитора, піаніста і педагога – теж пов'язане з Кам'янцем-Подільським. Тут він працював учителем співу. Його творча спадщина нараховує понад 500 творів, більшість з яких пов'язана з українськими темами. Серед них незакінчена опера “Марія”, 12 думок для фортепіано, 42 шумки, 4 запорізькі марші, 2 рапсодії тощо. Важливий його внесок і у розвиток фортепіанної музики: вперше звертається до жанру рапсодії. Владислав Заремба (1833 – 1902) – композитор, піаніст і педагог теж знайий у Кам'янці-Подільському, оскільки музичну освіту здобував тут у А.Коципінського, а згодом декілька років працював учителем фортепіано. Він автор численних фортепіанних творів (п'єси “Прощання з Україною”, “Думка-шумка”, “Реве та стогне Дніпр широкий” та ін.), романсів та пісень на слова українських і польських поетів (понад 30 – на вірші Т.Шевченка), обробок популярних пісень для голосу і фортепіано тощо. Важливим його доробком є видання збірок для навчальних цілей, як от: “Пісенник для дітей” і для фортепіано “Маленький Падеревський”.

Великого подиву, захоплення і вдячності заслуговує саможертвна праця з організації і налагодження музичної професійної освіти у Кам'янці-Подільському відомого скрипаля, педагога, диригента і композитора Тадея Ганицького (1844 – 1937). Він закінчив Віденську консерваторію (1872), Берлінську Академію (1876), був професором консерваторії у Берліні (1877), Варшаві і Лодзі (1894—1901), Петербурзі (1901 – 1902), концертував як скрипаль-соліст, йому пророкували велику кар'єру, його визнала Європа. Але Т.Ганицький повертається на Батьківщину, продає маєток Чемериси і на виручені гроші відкриває у Кам'янці (1903 р.) музичну школу, яка діяла з перервами до 1921 року. У 1927 році вона переросла в музичну профшколу, а у 1930 — у музичний технікум ім. М. Лисенка. Весь цей час незмінним його директором і професором був Т.Ганицький. Крім педагогічної діяльності, Т.Ганицький провадив і велику музично-просвітницьку роботу. У 1914 році створив симфонічний оркестр і концертував з ним, займався збором фольклорних пісень, видав збірки власних творів для фортепіано, скрипки, навчально-методичні розробки, щоб якимось поповнити “...своїми музичними творами убогу нашу музичну літературу...”[5]. Вихований на кращих взірцях європейської музично-педагогічної школи XIX ст. Т.Ганицький заклав міцний фундамент справжньої професійної музичної освіти на Поділлі [6, 122]. Його музично-педагогічна школа опирається на міцний теоретико-методичний ґрунт і має багато послідовників не лише в Україні, а й за її межами. Однак його творча спадщина майже втрачена, пошуком її займаються музикознавці. Похований Т.Ганицький у Кам'янці-Подільському, а його ім'я носить сьогодні міська дитяча музична школа № 1. Ще одним прикладом співпраці українських і польських митців з налагодження музичної освіти в Україні служить утворення Львівської державної консерваторії (1939) шляхом злиття кількох музичних навчальних закладів: Консерваторії Польського музичного товариства, Консерваторії ім. Кароля Шимановського та Вищого музичного інституту ім. Миколи Лисенка. Таке об'єднання посприяло зближенню педагогічного складу та встановленню творчого взаємообміну.

Отже, підсумовуючи, скажемо, що українська народна музика, пісня мала величезний вплив на творчість музикантів польського походження, формування їх композиторського хисту, школи. Народившись тут, вони полюбили чарівну українську природу, народну пісню і поезію з їх мелодійністю, багатством образів, особливим світоглядом, душевністю і простотою, захоплювалися героїчним минулим українського народу. У



польській літературі й образотворчому мистецтві виник навіть цілий напрямок – «українська школа». Водночас просвітницька діяльність музикантів польського походження збагатила музичну культуру України досягненнями західноєвропейської музики, сприяла залученню скарбів української народної творчості до загальнокультурного обігу. Адже орієнтація цих композиторів на західноєвропейську музичну культуру сприяла, за визначенням Б.Асаф'єва, “пристосуванню” народного музичного матеріалу “до загальноєвропейських прийомів і форм музичного мислення” [7, 9]. Їх досвід допомагав становленню музичної педагогіки і професійної освіти в Україні.

Відтак культурні надбання двох народів, їх близькість за мовою, легкістю сприйняття творів є ключовим чинником для розвитку культурно-музичних зв'язків між польською та українською культурами.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Богуцький Ю. Потенціал українсько-польської культурної співпраці в умовах глобалізації та «інформаційних війн» / Ю.Богуцький. – К., 2018. – С.7.
2. Шамаєва К. Музикант-просвітитель з Поділля / К.Шамаєва // Український музичний архів. – К., 1995. – С.134.
3. Heleniusz E. Wspomnienia lat minionych. Krakow, 1876. – Т.2. – S. 332.
4. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край снаряженной Императорским русским географическим обществом. – СПб., 1872. – Т.7. – С.255.
5. Геренович В. Т. Ганицький (з нагоди 55-річчя музичної діяльності) / В.Т.Геренович // Червоний кордон. - 1928. - 3 березня.
6. Іванов В.Ф. Тадеуш Ганицький / В.Ф.Іванов. – Вінниця: ВМГО «Розвиток», 2007. – С.122.
7. Асаф'єв Б. Русская музыка. — Л., 1968. — С.9.

## СИМФОНІЧНІ ПОЕМИ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА У КОНТЕКСТІ ПІЗНЬОРОМАНТИЧНОЇ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Олександра ГАМОЛІЧ

*(студентка II курсу першого (бакалаврського) рівня вищої освіти*

*мистецького факультету Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка)*

*Науковий керівник – кандидат педагогічних наук, старший викладач Колоскова Ж. В.*

**Актуальність теми.** В історії кожної національної культури є люди, чий талант і діяльність стали натхненням не лише для сучасників, а й для майбутніх поколінь. Станіслав Людкевич був саме такою Особистістю. Людкевич – людина-епоха в історії української культури, і таке висловлювання не буде ані перебільшенням, ані кліше. Спадщина Людкевича настільки об'ємна і багатогранна, що вивчення бодай однієї її частини може стати справою цілого життя не для одного дослідника.

**Аналіз основних досліджень і публікацій.** Вагомий внесок у вивченні доробку композитора належить Л. Кияновській, яка розглядала його творчість на тлі галицької музичної культури періоду XIX-XX століть. Також на увагу заслуговують дослідження О. Ковальської-Фрайт щодо суголосності творчих устремлень Станіслава Людкевича та Олександра Олеся, в основі яких – прагнення внести до українського мистецтва, вільного від юрисдикції як Росії, так і Австро-Угорщини, струмінь свіжої й оригінальної музичної мови та поетичних образів. Розгляд інтенцій С. Людкевича стосовно хорового мистецтва у єдності хорової творчості, диригентської практики та музикознавчих здобутків надав можливість Л. Немцовій підкреслити національно-громадянську позицію композитора, виражену через хорову діяльність в соціокультурному контексті епохи.

**Метою статті** є дослідження симфонічної творчості Станіслава Людкевича у загальноєвропейському мистецькому контексті.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Станіслав Людкевич, як послідовник Миколи Лисенка, представляв стильову епоху пізнього європейського романтизму з характерним акцентуванням національно-патріотичної ідеї. Сам композитор з цього приводу висловлювався так: «Ще раз підкреслюю: справа нашої музичної культури – це справа у нас суто суспільна, тісно зв'язана з усіма іншими ділянками національного життя. Українська музична культура – це одна з найважливіших частин української культури взагалі, а українська музична фахова школа – це одна з найважливіших органічних частин нашої рідної школи, яка для нас є справедливо символом національного відродження...». Ця теза звучить як пряме звернення автора до широких кіл громадськості, – щоб слухачі осягнули глибокий зміст, закладений у звукових образах, пов'язаних з вершинними творами української літератури.

Станіслав Людкевич був не лише музикознавцем, педагогом, автором перших в Галичині підручників з сольфеджіо та гармонії музики, диригентом-практиком та безкомпромісним музичним критиком. Перш за все С. Людкевич був композитором, музика якого ввібрала дух епохи та здійснила вплив на творчість цілих



покоління композиторів. Він був не лише автором добре знаних хорових обробок, солоспівів, творів для фортепіано та скрипки, симфонії-кантати «Кавказ» – Станіслав Людкевич, передусім, був композитором-симфоністом. У списку його творів – десять симфонічних поем (серед яких – «Мойсей», «Чакона», «Веснянки», «Не забудь юних днів», «Меланхолійний вальс», «Каменярі», «Дніпро», «Подвиг» та ін.), симфонічна увертюра «Колядниця», «Стрілецька» чи «Галицька» рапсодія, «Прикарпатська» симфонія та два концерти у супроводі симфонічного оркестру (для скрипки та для фортепіано). Більшість інструментальних, і зокрема симфонічних творів С. Людкевича належать до програмної музики й пов'язані то з певними поетичними образами, то з ідеями та проблемами, що мають загальний характер. Вони викликають різні асоціації, збуджують думки, що виходять поза межі суто музичних проблем. З тих причин М. Білинська влучно поділила симфонічні твори С. Людкевича на три групи:

- 1) твори навіяні образами героїчної боротьби українського народу, («Каменярі», «Галицька рапсодія», «Дніпро», «Пісня юнаків», «Прикарпатська симфонія»);
- 2) твори, в яких розвиваються глибокі соціально-філософські та психологічні проблеми («Меланхолійний вальс», «Мойсей», «Наше море», «Не забудь юних днів», «Подвиг»);
- 3) твори, в яких переважають образи побуту народу, жанрові картини («Симфонічний танець», «Веснянки», «Урочиста увертюра», «Голоси Карпат»).

На думку Любові Кияновської, за оригінальністю, свіжістю музичної мови Станіслав Людкевич цілком вписується у європейський контекст... Його подолання обмеженої тональної функційності, тяжіння до розширеної ладотональності у більшості творів ... дозволяє віднести його до композиторів новаторського спрямування [1, 211]. Також на думку дослідниці, композитор міг залишити після себе набагато більший доробок, якби він не відійшов від творчості. Причиною цьому був не поважний вік, оскільки він зберігав прекрасну пам'ять та ясний розум до глибокої старості, а через те, що не завжди він міг писати те, до чого прагнула душа, у заідеологізованому суспільстві. Часом траплялися навіть анекдотичні випадки, коли задум і ідея твору видавалися за інший. Наприклад, симфонічна поема «Рондо юнаків», створена в 1945 році в пам'ять про бійців УПА, була визначена у тогочасній критиці як музика на честь Червоної армії, первісну назву симфонічної поеми «Стрілецька рапсодія» було змінено на «Галицьку рапсодію». Таке лицемірство не було властивим напрочуд чесному та принциповому митцеві, тому поступово він відмовляється від творчості.

Аналізуючи симфонічний доробок митця, ми бачимо, що композитор у своїй творчості найбільш був схильний до жанру **симфонічної поеми**. Зазвичай це одночастинний оркестровий твір, в основі якого – різні програмні джерела ( ними можуть бути сюжети або герої літератури та живопису, іноді – історичні події чи певна філософія). Для симфонічної поеми характерний вільний розвиток музичного матеріалу, який поєднує сонатність та монотематизм із циклічністю та варіаційністю.

Під час огляду симфонічних творів Станіслава Людкевича, хотілося б зупинитися на розгляді одного з них, а саме – **поєми «Каменярі»**. Вона була написана на вірші І. Франка і виконана вперше під орудою автора у 1926 році. Провідною ідеєю твору є тема визвольної боротьби народу, а в основі симфонічної поеми – революційна пісня, жанровими ознаками якої є маршовість, пунктирна метроритміка, активність інтонаційного розвитку й закличність. Її висока мистецька цінність та майстерність «музичного перетворення поетичного слова відкриває широке поле для аналітичних спостережень.

Я бачив дивний сон. Немов передо мною  
Безмірна та пуста і дика площина.  
І я, прикований ланцем залізним, стою  
Під височенною гранітною скалою,  
А далі тисячі таких самих, як я.  
І всі ми, як один, підняли вгору руки,  
І тисяч молотів о камінь загуло,  
І в тисячні боки розприскалися шути  
Та відривки скали; ми з силою розпуки  
Раз по раз гримали о кам'яне чоло [3].

Втілюючи музичними засобами цей фрагмент літературної програми, композитор звертається до зорово-просторових (висота скелі), сонористичних слухових асоціацій – удари молота, шумовий ефект осипання кам'яних відламків; одразу переходять у психологічно-емоційний ряд: відтворення поетичної алегорії – зусилля каменярів, що конкретизується мелодією відомої пісні часів національно-визвольної боротьби “Не пора!...” до слів Івана Франка. Удари литавр ілюструють гудіння “тисяч молотів”, спадні фрази струнних інструментів завершуються різкими акцентами осипання скелі... Це – з великою силою асоціативного впливу, мистецькими засобами “музичної режисури” підготована поява головних героїв твору в мужньому, бойовому звучанні хору



мідних інструментів (...з текстом у підтексті...), що прямо в'яжеться з постаттю Івана Франка, котрого народ нарік іменем "Великого Каменяря"[4, 73].

Відзначимо, що написання й виконання подібного твору в тих історичних умовах, у яких жили львів'яни у 1926 році (нагадаю, що Західна Україна на той момент знаходилася у складі Польщі) потребувало від автора великої мужності і патріотизму. Чому? Лишень вслухайтеся в текст:

Не пора, не пора, не пора  
Москалеві й ляхові служить,  
Довершилась України кривда стара,  
Нам пора для України жить.

Пісня ця була в Польщі заборонена, і коли на яких зборах чи святкуваннях, наприклад на Листопадових Роковинах у Львові, українська громада починала співати пісню «Не пора», тоді польська поліція кидалася з гумовими палицями а то й шаблями, і розганяла збори. Коли симфонічну поему «Каменярі» слухає українець, який знає не тільки пісню «Не пора», але й історію України, і сам пережив поразки українського народу та його перемоги, його трагедію та його героїчні змагання, у нього кожна переміна, 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 України проти ворожих сил.

Окремо слід відзначити оркестр Людкевича – він надзвичайно насичений, масивний. Композитор оперує окремими групами інструментів, як оркестровими масами, як певними колористичними музичними потоками. Часто Людкевич використовує низькі регістри – віолончелі, контрабаси, бас-кларнети, фаги. Особливе ставлення композитор демонструє до духової групи, до речі, саме їй було доручено перше проведення головної теми. У могутньому звучанні оркестру, як новий, результативний тематичний матеріал, насичений семантикою поетичного тексту, мелодія пісні «Не пора» утверджує впевненість у перемозі, є вагомим чинником загального життєствердного висновку, до якого приводить слухача весь образно-інтонаційний розвиток симфонічної поеми. Головна тема виступає в різних перетвореннях чотири рази, при чому під кінець дзвенить вона в первісному вигляді у виконанні оркестру й хору й приголомшує слухача лавиною звуків, стверджуючи віру в майбутнє та остаточну перемогу української правди.

**Висновки.** Досліджуючи симфонічну творчість С. Людкевича на прикладі симфонічної поеми «Каменярі», ми погоджуємося з твердженням Л. Кияновської, що його симфонічні твори є виявом певного етапу у творчості автора, а не повторенням західноєвропейських зразків. Жанр поеми розкривається композитором у більш активному, стрімкому розвитку, наявності драматичного конфлікту та піднесеного тону самої оповіді, у якому розкривається особлива атмосфера стилю письменника [2, 114].

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX століття / Л. Кияновська. – Тернопіль : СМП Астон, 2000. – 339 с.
2. Кияновська Л. Симфонічні поеми С. Людкевича в контексті пізньоромантичної західноєвропейської культури // Записки товариства імені Шевченка. — Т. ССХХVI: Праці Музикознавчої комісії / Редактори тому Олег Купчинський, Юрій Ясиновський. — Львів, 1993. — 532 с.
3. Франко І. Каменярі / Іван Франко/ Зібрання творів у 50 тт. – К. : Наукова думка, 1976 р. – Т. 1. – с. 67.
4. Яросевич Л. Поетичні твори І. Франка («Каменярі», «Не забудь юних днів», «Мойсей») у симфонічних інтерпретаціях С. Людкевича /Любомира Яросевич // Вісник Львівського ун-ту. – Серія мист-во. – 2006. – Вип. 6. – С. 70-78.

## МУЗИКОЗНАВЧА СПАДЩИНА С. П. ЛЮДКЕВИЧА

*Еліна ДРОБОТ*

*(студентка I курсу першого (бакалаврського) рівня вищої освіти*

*мистецького факультету Центральноукраїнського державного педагогічного  
університету імені Володимира Винниченка)*

*Науковий керівник – доцент кафедри вокально-хорових дисциплін та методики музичного  
виховання, народний артист України Дьомін С. П.*

Станіслав Людкевич – український композитор, фольклорист, педагог та музикознавець. Його турбував недостатній професіоналізм галицьких композиторів, виконавців, музичних критиків та музикознавців. Уся його високопрофесійна багатогранна діяльність сприяла поступовому розвитку української музичної культури, подоланню її провінційності й піднесенню до європейського рівня. За багато років музикознавчих досліджень Станіслав Пилипович написав значну кількість різного типу й жанру робіт, присвячених історії і теорії музики,



естетиці, створив серію нарисів про композиторів, співаків і музикантів. Маючи фундаментальну філологічну підготовку, Станіслав Людкевич цікавився проблемою взаємовпливів літератури й музики і, як вчений, виступав на "стиках" літературознавства й музикознавства. Він, по суті, визначивсь першим на західноукраїнських землях композитором-професіоналом. А тому й природно, що боротьба за художній прогрес і творчий професіоналізм складала основний сенс багатогранної діяльності видатного митця.

Перші його статті з'явилися на початку ХХ ст. у мистецькому часопису «Артистичний вісник» за 1905 р., який він редагував разом із художником Іваном Трушем. В столиці Австро-Угорщини він поглиблював та вдосконалював знання в галузі теорії композиції, поліфонії, інструментування. У середині 1907 р. Станіслав Людкевич прочитав у Музичному інституті доповідь про слов'янську пісенну форму. У Відні він написав дисертацію «Два причинки до питання розвитку звукообразності», у якій розглядалася проблема програмності в музиці на матеріалі західноєвропейської та української музики. Г. Адлер, як науковий керівник дисертації, дав їй схвальну оцінку. На перший погляд робота може здатися дещо вузькою за своєю темою, бо автор висвітлює у ній лише два конкретні питання з вельми широкої проблеми програмності музики. Однак розгляд цих питань (звуконаслідування і боротьба протилежностей), вірніше, спроба їх наукового з'ясування на основі найбільш ранніх творчих зразків узятих з фольклору, античності, початкового періоду західноєвропейської музики, переконливо свідчать про давність самого принципу програмності, про прагнення до конкретизації музичного вислову вже на перших порах розвитку цього виду мистецтва. Будучи пристрасним популяризатором народної творчості, Людкевич подав у своїй дисертації докладний аналіз фольклорних інструментальних сопілкових п'єс гуцульських пастухів, заснованих на відтворенні звуками простенького побутового сюжету. Підхід ученого до названих п'єс з цього погляду був справді новаторським. Їх аналізом автор обгрунтовує думку про те, що і програмність зародилася в народному побутовому музикуванні. Розглядаючи проблему відтворення образів боротьби в музиці, автор застерігає проти її обмеження тільки зовнішніми, чисто зображальними факторами. Він наголошує на принципі драматизму і ставить питання діалектично про боротьбу позитивного з негативним, про конфліктність розгортання системи образів. Крім правильного естетичного визначення деяких теоретичних питань, що впливають з принципу програмності, автор проявив у дисертації глибоке знання музичної і спеціальної наукової літератури. Складається враження, що в тому аспекті висвітлення теми, як його накреслив собі Людкевич, він дослідив усі можливі на той час джерела, визначив своє ставлення до них, а здобуті факти переосмислив і звів у наукову дисертацію. На підставі іспитів і дисертації Станіславу Людкевичу присвоїли науковий ступінь доктора філософії в галузі музики (1908). Станіслав Пилипович є першим українцем, хто захистив докторську дисертацію з музикознавства («Програмна музика», 1909 р.). На початку ХХ ст. ним також виданий двотомник «Галицько-руські народні мелодії», що підніс «українську фольклористику на світовий рівень». Мелодії до збірки списані у своїй більшості з фонографічних валків. Це була одна з перших праць такого типу у світовій фольклористиці. Незважаючи на недосконалість тогочасної звукозаписуючої апаратури, Станіслав Людкевич передрікав їй велике майбутнє і категорично заперечував скептичні погляди деяких фольклористів, які висловлювали сумніви щодо ефективності її застосування з науковою метою. У передмові до збірки автор проводить думку про безперервність розвитку народнопісенної творчості і її постійне оновлення, про відмирання одних сюжетів, образів, форм, засобів виразності і появу інших. Стаття «Кілька заміток про так звані дробі в нашій музиці» присвячена питанню співвідношення натуральних і темперованих строїв, зокрема нестабільності деяких щаблів та інтервалів у народній музиці. Досліди в цьому напрямі висунули кілька теорій щодо інтонаційно-ладової будови народних мелодій, про існування, які не збігаються зі звичними діатонічними, а тим більше темперованими. Та обставина, що цим питанням займалося багато фольклористів і музичних акустиків, свідчить про його актуальність. Станіслав Людкевич заперечує наявність інтервалів, вужчих за півтон (принаймні в українській народній музиці). Він визнає лиш мінливість третього й шостого щаблів, а також існування так званої нейтральної терції. Решту відхилень від "норми" в народному співі він схильний вважати випадковістю чи наслідком не зовсім точного інтонування.

У 1934р. Станіслав Людкевич стає одним із організаторів Союзу українських професійних музик (Супром), у 1936 очолює музикознавчу секцію Наукового товариства ім.Тараса Шевченка. Станіслав Пилипович не мислить своєї діяльності без активної участі в громадському житті. Вельми показовою щодо цього є доповідь "Проблема сучасної музичної культури в Західній Україні", виголошена в Станіславі в 1935 р. Доповідач засуджує тих, хто не усвідомлює значення музики у вихованні людини. Зокрема, він говорив, що музика - це не приватна справа, а загальнолюдська естетична потреба, яка вже в давні часи вважалася важливим фактором освіти й суспільного виховання. Отже, музика - це не забава й розвага, а важлива громадська справа. Цю тезу автор відстоює гаряче, зі справжнім полемічним запалом. Він критикує галицьке міщанство, яке своєю байдужістю призвело до повного занепаду музичної освіти. Серед наукового доробку С. Людкевича відзначаємо також праці в яких він безпосередньо або опосередковано торкається проблем хорової культури: посібник «Матеріали для науки сольфеджіо і хорового співу»; статті «Справа нашого церковного співу», «Д.





Бортнянський і сучасна українська музика», реферат «Організація музичного виховання», в яких він торкається проблем духовної хорової музики; масив праць, в яких досліджуються вплив поезії Т. Шевченка на українську музику; «У 40-ліття «Львівського Бояна», де висвітлена історія славетного хорового колективу; статті, присвячені творчості видатних українських композиторів М. Лисенка, О. Нижанківського, М. Вербицького, К. Стеценка, М. Леонтовича, В. Барвінського; статті «Націоналізм у музиці», «Кілька поправок до так званого питання про український пісенний спів», «Про красу звука»; цикл наукових праць, присвячених музичній естетиці. Станіслав Людкевич у статті «Д.Бортнянський і сучасна українська музика» (1925) закликав українських музикантів розвивати традиції, закладені Бортнянським, «глибше і ґрунтовніше зануритися у велику культурну скарбницю, що зосереджена в творах Бортнянського, знайти в ній джерела й основи нашого відродження».

Представлений підручник "Загальні основи музики" з теорії музики композитора, музикознавця, фольклориста та педагога Станіслава Людкевича було написано на початку 1910-х років, але опубліковано лише у 1921 році. Розуміючи потребу створюваних у той час музичних навчальних закладів у відповідних підручниках, Станіслав Людкевич цією працею намагався заповнити існуючу прогалину та систематизувати основні музично-теоретичні знання. В кінці видання вміщено словник іноземних музичних термінів.

Праці музикознавчої Лисенкіани, що з'явилися перед 1917 р. і на початку 20-х рр. на Великій Україні (К. Квітка, М. Грінченко), а також у Галичині до так званого возз'єднання (С. Людкевич, Ф. Колесса, В. Витвицький та ін.), відзначаються свободою висловлювання думок і спостережень, вільним веденням публічної полеміки з питань, в яких автори дотримувалися протилежних позицій. Все це, безперечно, викликає інтерес саме до таких матеріалів і вдячність музикознавцям, які підготували їх публікацію у відповідних виданнях 50-70 рр. (М. Гордійчук, С. Грица, З. Штундер). Відомо, зрештою, що і тут, через втручання цензури надрукована вже збірка досліджень Станіслава Людкевича (1973) була вилучена, а упорядник – Зеновія Штундер – піддана адміністративним репресіям. Все це обмежило доступ музичної громадськості до надзвичайно цікавої дискусії між С.П.Людкевичем і Ф. Колессою, яка значною мірою торкається творчих принципів Миколи Лисенка. Це – статті Станіслава Людкевича: «Про націоналізм в музиці» (1905) і «Кілька поправок до т.зв. питання про український пісенний стиль» (1908), в яких автор відповідає на публікації Ф. Колесси: «Кілька слів про збирання і гармонізування українських народних пісень з доданням листів Миколи Лисенка (1905) та «До питання про український музичний стиль» (1907). У лисенківському розділі музикознавчих праць С. Людкевича особливо цінне глибиною аналітичних спостережень і висновків дослідження «Форма солоспіву у М. Лисенка. Спроба аналізу» (1937). Тут Станіслав Людкевич на основі теоретичного аналізу вперше систематизує камерні вокальні твори Лисенка за стильовими ознаками. Виділяючи як окрему групу солоспіви циклу «Музики до «Кобзаря», вчений, у свою чергу, визначає дві категорії вокальних інтерпретацій творів Шевченка. Перша – це ті солоспіви, в яких композитор тісно дотримується фольклорних взірців. У творах другої категорії Лисенко також відштовхується від народнопісенної основи, але, творчо переосмисливши її, досягає високих та оригінальних мистецьких результатів. Людкевич різко виступав проти тих, хто хотів би звести значення Лисенкової спадщини до самих лише гармонізацій народних пісень, бо мовляв, його оригінальна музика написана за "німецькими" канонами. Станіслав Пилипович високо ставив оригінальні твори Лисенка, вважав їх справді українськими, а прагнення видатного композитора перетворювати на рідному ґрунті визначні набудки світової музики палко схвалював і підтримував. Про неминущу роль Лисенка і його спадщини в історії української культури, про його подвижницьку громадську діяльність Людкевич пише і в ряді інших статей. Це "Микола Віталійович Лисенко як творець української національної музики", "М.В.Лисенко і українська суспільність", "Опера-хвилинка "Ноктюрн"М.В.Лисенка", "М.Лисенко в моєму житті" та інші. Автор скрізь подає вдумливий аналіз творів Миколи Віталійовича, говорить про них розважливо у спокійному тоні, без надмірних захоплень і без штучного применшення їх мистецької ваги.

Важливим кроком у дослідженні мовної майстерності Тараса Шевченка стала стаття Станіслава Людкевича "Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка". Він науково обґрунтував, що однією з провідних рис, які еднають вірші Т. Шевченка з українськими народними піснями, де "мелодія є чинником рівноправним і безумовним нарівні з думками слів", є ритмічна основа. Аналізуючи розвиток народної пісні, Станіслав Пилипович також дійшов висновку, що наспівність, мелодійність, музичність Шевченкових віршів пов'язані з народнопісенною стилістикою: "Поезія Шевченка була складена не безпосередньо зі співом, але усі прикмети українських народних пісень перелились силою живого впливу на форми Шевченка" При цьому, як зазначав Станіслав Людкевич, поезія Т. Шевченка свідчить про глибоке засвоєння митцем класичної поетичної техніки. Одним із перших професіональних композиторів, який сформулював вимоги щодо інтерпретації поезії Кобзаря був Станіслав Пилипович. Перш ніж написати свої кращі твори на тексти Т. Шевченка, він намагався спочатку теоретично осягнути специфіку поезії Шевченка, секрети її музичальності (на допомогу прийшла філологічна освіта композитора). В інших статтях – "Про композиції до поезії Т. Шевченка" (1902 року) та "Вокальна музика на тексти поезії "Кобзаря" (1932 року) Станіслав Людкевич висловив свої погляди щодо



того, якою має бути музика на тексти Т. Шевченка, а також висловив свою думку стосовно музичних творів, написаних на слова поета: "...музикант, який хоче складати музику до Шевченка, мусить рахуватись не тільки з його індивідуальністю, яку він репрезентує: хто хоче розуміти, відчувати і відповідно інтерпретувати Шевченка, мусить, безумовно, розуміти і відчувати ту сферу, з якої вийшла поезія Шевченка. Без розуміння українських народних пісень нема й бесіди про розуміння й інтерпретування Шевченка. Отже, першим *canditio sine qua non*, першим канонам для всякого композиста до поезії Шевченка повинно бути не то пізнати, не то совісно студіювати, а вжитися в українські народні пісні, в їх поетичний і музичний зміст і форму, їх взаємозв'язок і відносини. Музика до Шевченка мусить бути так само живим вицвітом українських народних пісень, як його поезія"

Станіслав Людкевич, також, цікавився творчістю галицьких композиторів, зокрема, А.Вахнянина, М.Вербицького, В.Матюка, Д.Січинського. Статті про них позначенні доброю обізнаністю з їх творами, а також з тими соціально-культурними обставинами, в яких доводилось працювати піонерам західноукраїнської музики. Станіслав Пилипович усвідомлював недостатній професіоналізм деяких названих; як і ряду інших, композиторів, розумів, що їх музика, нерідко щира, сердечна, пов'язана з народними мелодіями, в основі своїй була дилетанською. С.П.Людкевич болісно сприймав це, проте, як ніхто інший у той час усвідомлював, що недостатній рівень творчого уміння галицьких композиторів — то їхня біда, зумовлена матеріальною незабезпеченістю, неможливістю одержати спеціальну освіту і спертися у своїй діяльності на високофахові виконавські сили. Станіслав Пилипович справедливо віддавав належне цим скромним, але самовідданим трудівникам на західноукраїнській музичній ціліні. Адже їхня праця принесла зрештою плоди. Ряд творів М.Вербицького, І.Воробкевича, В.Матюка Станіслав Людкевич відредагував і "пустив у люди".

Не обходив увагою видатний композитор своїх сучасників - К.Стеценка, Я.Степового, М.Леонтовича та Л.Ревуцького. Він пише про них у загальних статтях з питань укр.музики, а декотрим присвячує окремі нариси. Особливо цінував Станіслав Пилипович творчість М.Леонтовича. Вже в радянський час він проаналізував його стиль у дослідженні "Музична мова в оригінальних хорових творах і опері "На русалчин Великдень" М.Леонтовича". По суті, це була перша спроба теоретичного осмислення стилю композитора і визначення індивідуальних рис його музичної мови. До речі, Людкевич відредагував та інструментував кілька епізодів з незавершеної опери "На русалчин Великдень", і вони прозвучали в живому виконанні зі сцени оперної студії при Львівській консерваторії ім. М. Лисенка.

Тут уже йшлося про те, якого значення надавав Ст.Людкевич прогресивній російській музиці в становленні української музично-творчої школи. Віддаючи належне багатьом представникам братньої культури, Станіслав Пилипович особливо виділяв П.Чайковського й М.Мусоргського. Обоє їх він вважав митцями світового масштабу, художниками реалістами, що прокладали нові шляхи в мистецтві. Ще в 1912 році, вражений прослуханим фортепіанним тріо ля мінор Чайковського, С. П. Людкевич виступив зі схвильованою статтею про цей твір, визначивши його як одне з найвидатніших досягнень світової камерної музики. Зокрема, автор відзначив генетичні зв'язки творчості великого митця з українською народнопісенною культурою. Також, написав статтю про Мусоргського, в якій висвітлив естетику й творчі набутки великого правдолюбця.

Музикознавчий доробок С.П.Людкевича становить цінне надбання української радянської культури. Більш як вісімдесят років видатний композитор є безпосереднім учасником музично-творчого й музично-громадського процесу, свідком багатьох важливих мистецьких подій. З усіх питань, порушених у його дослідженнях, статтях, нарисах, замітках і рецензіях, він уміє сказати своє слово, позначене вагомістю й самобутністю думки, живим відчуттям сучасності. В основі його суджень лежить реальність, визначена безпосередністю сприйняття дійсності і здоровою реакцією на явища і події.

В сукупності наукові, публіцистичні, методичні й критичні праці Станіслава Людкевича сприймаються як свого роду літопис музичного життя на західноукраїнських землях, як віддзеркалення його найважливіших процесів і найпрогресивніших проявів. У них ми знайдемо правдиву картину становлення й розвитку музичного професіоналізму на рідному терені, змальовану людиною, щиро відданою інтересам культури свого народу, людиною неупередженою, яка добре бачила тіньові сторони мистецького побуту і вболівала за це. У цьому й полягає пізнавальна цінність музикознавчих праць Станіслава Людкевича.

#### БІБЛІОГРАФІЯ:

1. Асрян Л. Творча спадщина Миколи Лисенка. Джерелознавчий аспект
2. Гордійчук М. С. Людкевич-музикознавець
3. Мельничук Оксана. Музична інтерпретація поезії Тараса Шевченка у творчості композиторів XIX–початку XX століття Оксана Мельничук / [Електронний ресурс] Доступ: [http://ukrnotes.in.ua/biografi\\_Ljudkevych.php](http://ukrnotes.in.ua/biografi_Ljudkevych.php)



## СИНТЕЗ НЕОРОМАНТИЧНИХ ТА ФОЛЬКЛОРНИХ ТЕНДЕНЦІЙ У ФОРТЕПІАННОМУ ДОРОБКУ С.П. ЛЮДКЕВИЧА

Анастасія Жервчук

(студентка II курсу Бердичівського педагогічного коледжу  
відділення «Музичне мистецтво»)

Науковий керівник – викладач вищої категорії, викладач-методист І.М. Жервчук

Творчість українського композитора С.П. Людкевича увійшла до золотого фонду вітчизняної музики ХХ століття, адже він був першим музикантом-професіоналом на Галичині, фундатором провідних музичних жанрів, насамперед симфонічного та інструментального.

Творча спадщина композитора надзвичайно різноманітна: вокально-симфонічні, симфонічні та хорові твори, опери, камерно-інструментальні п'єси, ансамблі, романси, обробки народних пісень. Провідним мотивом творчості одного з відомих представників неоромантичної течії в українській музиці С. Людкевича була національна своєрідність. Окремі фортепіанні п'єси на фольклорній основі – особливо цінна сторінка української культури першої половини ХХ ст., адже в них композитор прагнув не лише розкрити всю багатогранність світу музики, але насамперед виховати любов до рідної пісні, до традицій свого народу.

До дослідження творчості С.П. Людкевича звертались такі науковці: М. Загайкевич, Л. Кияновська, А. Кос-Анатольський, С. Павлишин, З. Штундер, Я. Якуб'як, однак фортепіанний доробок композитора розглядається науковцями здебільшого в контексті загального аналізу, а характерні особливості фортепіанного стилю, які складають яскраву сторінку музичного мислення композитора, є малодослідженими.

Мета статті — визначити неоромантичні та фольклорні тенденції у фортепіанних творах С.П. Людкевича та охарактеризувати його композиторський стиль.

На початку ХХ ст. у творчості львівських композиторів помітно зростає роль камерно-інструментальних творів, що зумовлено утвердженням професійного виконавства, а також природою жанру, який міг відтворити як тонкі емоційні стани, так і філософсько-суспільну проблематику. У композиторській практиці цього періоду активізується зародження нових та розвиток вже сформованих інструментальних жанрів, що поєднують національну інструментальну традицію та вплив пізнього романтизму. Ці тенденції знайшли своє відображення й у фортепіанних творах С.П. Людкевича, який приділяв особливу увагу питанню синтезу європейської професійної музичної традиції з ознаками українського національного мислення [2, 107].

Ще в юнацькі роки, закінчивши гімназію, композитор уже мав у своєму фортепіанному доробку сім п'єс для фортепіано. Найвідоміші з них – «Заколисана пісня», «Пересторога матері», «Тихий вечір». Ці фортепіанні мініатюри інтонаційно спираються на народнопісенний матеріал і водночас продовжують лінію західноєвропейської романтичної музики — Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Й. Брамса.

Яскравою програмністю та національним колоритом вражають фортепіанні мініатюри Станіслава Людкевича. Написані вони в 1891-1905 та 40-50-х роках ХХ сторіччя і більшість із них вперше вийшла друком тільки в 1998 році [3, 27]: «Старовинна пісня», «Старогалицька мелодія», «Стара пісня», «Сирітка», «Танок», «Жалібний марш», «Скерцино», «Квочка», «Кізочка з колядою» і «Сюїта танцювальних жанрів» – дев'ять різноманітних танців, які стали педагогічним репертуаром для піаністів.

«Старовинна пісня» та «Старогалицька мелодія», нагадують народні пісні, що побутували в домашньому музикуванні Галичини ХІХ сторіччя. У тричастинній формі «Старовинної пісні» відобразилися її кантиленна природа і, водночас, продумана драматургія із кульмінацією перед репризою. Насиченість мелодичної лінії форшлагами сприймається як пісенна ознака та є показником її виразності. Композитор наблизив акомпанемент до мелодійного «співу». Від акордово-гармонічних послідовностей до розкладених акордів з артикуляцією м'якого портаменто, що нагадує супровід на гітарі. Наявність агогічних нюансів надають природності й невимушеності виконанню.

«Старогалицька мелодія» є одним із варіантів використання С. Людкевичем старогалицької пісні «Там, де Чорногора» (ця ж пісня пізніше лягла в основу однойменної «Елегії» – масштабного концертного фортепіанного твору у формі варіацій). Таку ж лінію продовжує «Стара пісня». Сповнена смутку мелодія, що звучить на тлі витриманого басу, переривається паузами. Вона розвивається в секвенційному викладі секстами, а бас рухається низхідними секвенційними зворотами. Звертає на себе увагу позначена композитором мікродинаміка кожного такту, а саме – зростання й спаду звучання та акценти (окремо виписані для кожної руки), поруч із загальною для усієї фрази лінією затихання. Така деталізація виконавських вказівок сприяє більшій виразності вислову, надає йому «живої» інтонаційної переконливості.

П'єса «Сирітка» – портретна мініатюра, пройнята жалем і співчуттям до нещасної дитини. Мелодія відтворює «зітхаючі» інтонації, яку супроводжує видозмінений акомпанемент. Підголоскове оформлення фактури вказує на фольклорні джерела. Розгортання музичної тканини насичене секвенціями та постійними



альтераціями в середньому голосі, що зближує її з романтичною традицією фортепіанної музики Роберта Шумана та Едварда Гріга, де максимально яскраво підкреслювалася характерність «персонажу».

Фортепіанна мініатюра «Пересторога матері» написана в такому ж зображальному ключі. Вона спонукає виконавця до змістового наповнення фраз-звернень і мотивів-зітхань, які «промовляють» від глибини душі та серця. Композитор урізноманітнює однотипність фактурно-ритмічних формул модуляційними переходами, а також вказівками, що стосуються характеру звучання і агогіки. Так, мажорні фрагменти привносять бадьорий відтінок до пануючого скорботно-тривожного характеру п'єси, а кількаразові повтори підкреслюють наполегливість застережень матері [5,17].

Л. Кияновська вважає, що плеяду представників модерної української музики, які зважилися вивести її з вузьких меж побутовщини й етнографізму на широкі простори всесвітньої музичної культури, очолює Станіслав Пилипович Людкевич [2, 107].

С. Людкевич, який здобув професійну музичну освіту у Відні та в Лейпцигу, одним із перших в українській музиці почав розробляти окремі види ліричних (пісня, елегія, баркарола,), епічних (балада) і моторних (гумореска) жанрів. Особливо відчутна його роль у формуванні варіаційного циклу, що сприяло виникненню нового жанру елегії-варіацій, фортепіанних мініатюр, котрі продовжують лінію західноєвропейської романтичної музики, але пронизані українськими народнопісними інтонаціями. [1, 95].

Протягом 1902–1918 рр. С. Людкевич написав багато творів, що ввійшли в історію української музики і визнані її класичними зразками.

В українській фортепіанній спадщині пісня пройшла шлях від простого аранжування фольклорного зразка до специфічно жанру фортепіанного мистецтва. С. Людкевич поряд із М. Лисенком зробив важливий внесок у розвиток жанру фортепіанної пісні. До речі, як композитор С. Людкевич починав саме з цього жанру — «Пісня ночі», «Колискова пісня», «Пісня до сходу сонця», «Пісня без слів», цими творами він розширив видові й тематичні характеристики пісні для фортепіано.

С. Людкевич також захоплювався популярними в Галичині народними танцями чабарашками. Використовуючи мелодії цих танців, він створив ансамбль «Чабарашки» для фортепіано в чотири руки (вони, на жаль, залишилися рукописними). Це були перші спроби втілення гумору у творчості композитора. Цікавим є його звернення до жанрів скерцо та гуморески, у яких також втілюється своєрідний гумор за допомогою засобів фортепіанної музики. У композиторській практиці С. Людкевича скерцо розроблено у формі невеликої п'єси тричастинної будови з контрастною серединою, яка відтворює швидкоплинний жарт або веселий, завзятий настрій. Яскравим прикладом цього жанру є «Курка» — жартівлива програмна п'єса з імітаційним розвитком, що нагадує твори французьких клавесиністів. У порівнянні зі скерцо, гумореска має менший образний діапазон та дводольність метру замість тридольності в скерцо. Саме така метроритмічна особливість є показовою для крайніх розділів форми «Гуморески» С. Людкевича.

В українській фортепіанній музиці достатньо популярною була баркарола –ліричний жанр, що відтворює споглядання водної стихії, а також спів на воді. Людкевич, котрий створив у 1917–1921 рр. «Баркаролу» і близьку до неї «Пісню без слів» (1922), творчо поставився до їхнього змісту. Його «Баркарола» примітна вмільм використанням головних засобів технічного комплексу, які формують її жанрову приналежність. Композитор прагне до високого професіоналізму і водночас до широкої доступності і зрозумілості своїх творів. У них відчувається вплив Лисенка, Чайковського, Рахманінова, Шуберта, Шумана, Брамса і Вагнера. Ці п'єси становлять еволюційну шкалу, на якій позначилася специфіка розвитку стильових ознак українського музичного романтизму [4, 249].

У 1917 р. С. Людкевич написав один зі своїх найкращих фортепіанних творів «Елегію». Традиційний романтичний жанр елегія був переважно мініатюрою, а С. Людкевич оновив його, створивши велику форму, якій надав виразної національної специфіки. Темою варіаційного циклу «Елегія» стала народна пісня. Твір написаний у формі романтичних варіацій. У дванадцяти варіаціях відчутні різні жанрові ознаки: ліричної пісні, маршу, скерцо, колискової. Серед них – варіації-настрої, варіації-роздуми, варіації-поривання, у яких відчутний жанрово-стилістичний досвід романтичної епохи: шопенівські, шубертівські, мендельсонівські та лістівські тенденції.

Проаналізувавши фортепіанну спадщину С. Людкевича, можна зробити висновок, що в ній органічно поєдналися пізньоромантичні стильові засоби, характерні для європейської музики, та фольклорна стилістика (без цитування народних пісень). Неоромантичні стильові тенденції помітні насамперед у гармонічній мові: у відтягуванні розв'язання в тоніку, у використанні акордики мажоро-мінору, альтерованих акордів (дослідники відзначають у цьому вплив Р. Вагнера)[1,178]. Із фольклорної стилістики композитор почерпнув типові для народних пісень мелодійні звороти, народні лади, деякі особливості народного багатоголосся.

С.П. Людкевич – один із найвидатніших українських композиторів ХХ ст., у творчості якого поєднуються риси національного музичного стилю з особливостями неоромантизму європейської музики. Фортепіанний спадок Людкевича синтезував нові та усталені традиції галицької школи в осмисленні фортепіанної музики як органічної складової української та загальноєвропейської культури.



## БІБЛІОГРАФІЯ

1. Брилинська-Блажкевич Г. Й. Фортепіанна творчість С. Людкевича / Г. Брилинська-Блажкевич. – Львів, 1999. – 234 с.
2. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. : монографія / Л. Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 339 с.
3. Павлишин С. С. Станіслав Людкевич / С. С. Павлишин. – Київ : Муз. Україна, 1974.–54 с.
4. Плоткіна І. Становлення жанру української інструментальної мініатюри доби «модерну» / І. Плоткіна // КУЛЬТУРА УКРАЇНИ: Збірник наукових праць за загальною редакцією В. М. Шейка. – Випуск 29. – ХДАК, 2010.– С.249-253.
5. Людкевич С. Фортепіанні п'єси для молоді / Упорядники М. Крушельницька, Г. Блажкевич, Т. Воробкевич. – Тернопіль: СМП "Астон", 1998. – 48 с.

**С. ЛЮДКЕВИЧ – КОРИФЕЙ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ****Катерина Жукова***(студентка I курсу першого (бакалаврського) рівня вищої освіти**мистецького факультету Центральноукраїнського державного педагогічного  
університету імені Володимира Винниченка)**Науковий керівник - кандидат педагогічних наук, старший викладач Назаренко М.П.*

**Постановка проблеми.** Станіслав Пилипович Людкевич – видатний український композитор, музикознавець, фольклорист, педагог, один з найбільш вагомих діячів Західної України початку ХХ ст. Йому судилося прожити цікаве та довге життя, сповнене плідною творчою діяльністю. Він став фундатором провідних музичних жанрів, насамперед симфонічного та інструментального.

Людкевич прожив на світі 100 років. Він був людиною-оркестром: композитором, диригентом, викладачем, науковцем, музичним критиком, редактором, фольклористом... Учень одного із найвідоміших західних професорів, Олександра Цемлінського. Захистив дисертацію у Відні, але повернувся до Львова, щоб працювати тут і розвивати українське мистецтво у найкращих європейських традиціях.

Світогляд С.Людкевича формувався під впливом двох велетнів української літератури - Т.Шевченка та І.Франка. В прочитанні спадщини письменників з'явилися його найкращі твори: симфонія-кантата "Кавказ", кантати "Заповіт" та "Наша дума, наша пісня", хори "Косар" (з оркестром) та "Ой вигострю товариша", солоспіви на слова Т.Шевченка та кантата "Наймит", хори "Вічний революціонер", "Конкістадори", симфонічні поеми "Каменярі", "Мойсей", "Не забудь юних днів" та ряд солоспівів на слова І.Франка

Отже, **метою статті** є аналіз хорових творів С. Людкевича

Протягом свого творчого життя Людкевичу вдавалося поєднувати композиторську діяльність та наукові дослідження. В своїх теоретичних, критичних працях він дуже часто висловлював і особисті переконання, які полягали у високій вимогливості до своєї творчості, справжньому професіоналізмі.

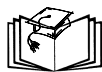
Окрім цього, митець постійно наголошував на розвитку музичної освіти народу. Саме тому, композитор проводить активну музично-просвітницьку діяльність в якості хорового диригента. Людкевич співпрацює з хоровим товариством "Боян", очолює хори "Бандурист" і "Сурма". Його однодумцями й помічниками стали відомі виконавці С.Крушельницька, О.Мишуга, М.Менцинський, діяльність яких була за межами України. За сприяння Людкевича ці майстри активно концертували на Батьківщині.

Поряд з цим, композитора цікавлять проблеми національного та загальнонародського втілення в музиці. Погляди майстра на композиторську творчість вражають глобальністю мислення - твори мистецтва він вважає втіленням духовності народу, нації, до якої належить митець. Проте, плекаючи самотність національного, він постійно акцентував на необхідності активної взаємодії із західноєвропейськими музичними системами.

В спадщині С.Людкевича переважають монументальні твори, присвячені героїко-патріотичній тематиці. У власних творах композитор подав зразок яскраво індивідуального синтезу національних джерел і багатой палітри гармонічних та поліфонічних засобів західноєвропейських шкіл, насамперед німецько-австрійської та італійської.

Хоровий доробок Станіслава Людкевича належить до найцінніших надбань української музики. З діяльністю митця пов'язаний важливий етап розвитку, поширення і професіоналізації хорової культури, видатні художні здобутки, що визначали досягнення в цій галузі, запліднювали творчі пошуки інших композиторів, активізували мистецький процес. Серед багатогранних інтересів Людкевича однією з найважливіших, провідних ідей стає прагнення демократизувати музичну культуру, зробити її надбанням мільйонів.

Найбільш реальним шляхом до цього в умовах початку ХХ століття Людкевич справедливо вважав хорове мистецтво. Цим зумовлена подвижницька праця митця в галузі хорової музики, якій він віддав безліч сил, енергії, натхнення й таланту як хормейстер, диригент, критик, вчений, композитор. Хорова творчість Людкевича тісно пов'язана з прогресивними ідеями епохи. Відбиваючи напружену історичну ситуацію початку



XX століття, надії та тривоги творчої інтелігенції, хорова музика Людкевича втілює передусім образи революційно-визвольної боротьби («Вічний революціонер», «Останній бій»), ідеї патріотизму і оманського обов'язку («Дайте руки. Юні друзі»), почуття непримиренності до насильства і гноблення («Хор підземних ковалів»). Вплив романтичного методу позначає ці твори героїчним пафосом, пристрасністю утвердження позитивного ідеалу, напруженою драматичною конфліктністю. Для музики властивий пошук динамічних форм, лейтмотивності, інтенсивного тематичного розвитку. Героїчні твори Людкевича вирізняє те, що композитор не обмежується результативно-концентрованими характеристиками, а вносить до п'єс елемент конфлікту, динамічний розвиток якого уособлює ідею боротьби. Такий принцип, характерніший для великої форми, позначається на будові хорових п'єс, де часто спостерігається тенденція до збільшення масштабу, а вплив на формотворення різних принципів музичного розвитку приводить до виникнення оригінальних, нетипових конструкцій. Відтворення внутрішньо-суперечливих ситуацій, складних художніх концепцій Людкевич часто здійснює, синтезуючи різні стильові засади, вдаючись до принципів симфонізму. Це дозволило йому в різних сферах образності, зокрема у ліриці, сказати вагоме слово. Плідною тенденцією композитора є синтез національних засад народної пісенної ладоінтонаційності, особливостей розспіву і голосоведіння – з формотворенням, прийомами тематичної розробки, контрапунктично-імінаційною поліфонією – здобутками професіоналізму в світовій музиці.

Композиції Людкевича постійно викликали підвищений інтерес митецької громадськості і мали істотний вплив на шляхи розвитку цілої галузі хорової музики. Кращі хорові твори Людкевича належать до золотого фонду української музики. Пройняті гуманізмом, високим етичним та громадянським пафосом, вони й сьогодні хвилюють щирістю, силою почуттів, красою музичних форм.

Вплив Станіслава Пилиповича на українську хорову творчість був фундаментальним. Він створив велику низку хорових творів на слова українських поетів-класиків: Т. Шевченка — кантата-симфонія «Кавказ» (1902—1913), кантата «Заповіт» (1934), І. Франка — кантата «Вічний революціонер» (1898), «Наймит» (1941), М. Шашкевича, Ю. Федьковича, М. Рильського; симфонічні поеми — «Каменярі» (1926), «Галицька рапсодія» (1928), «Веснянки» (1935), «Дніпро» (1947), «Пісня юнаків» (1948), опера «Довбуш» (1955) «Не забудь юних днів» (1956), «Наше море» (1957), «Мойсей» (1962), «Чакона» (1964), фортепіанні та скрипкові концерти, солоспіви. С. Людкевич викладаючи у Перемишлі в гімназії та музичній школі при Інституті для дівчат, писав для своїх учениць численні хорові композиції, серед них — «Тагілка» та «Українська баркарола», які стали перлинами української хорової мініатюри й до наших днів зберегли свою популярність. Як музикознавець виступав з численними критичними та науковими розвідками з фольклористики, теорії та історії музики, об'єднаними згодом у збірку «Дослідження і статті» (1976). Останній період свого життя займався переважно обробкою народних пісень і своїх власних музичних творів.

**Висновки.** Творчість Станіслава Людкевича у свідомості українця займає музейне місце. І це абсолютно заслужено, адже він чи не перший професійний український композитор на Галичині. Директор української «консерваторії» у Львові, він, як ніхто інший своєю громадською діяльністю зробив величезний внесок у розвиток української музики та виконавського мистецтва.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Королюк Н. Корифеї української хорової культури XX століття: збірник біографічної інформації. — К., Муз. Україна, 1994. - 288 с.
2. Павлишин С. Творчість С. Людкевича. — К., Муз. Україна, 1979.
3. Український радянський енциклопедичний словник. У 3-х т. Т. 2. — 2-ге вид. — К., 1987. — С. 304—305.
4. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. I (1879—1939) / Зеновія Штундер. — Львів: ПП «Бінар», 2005. — 635 с.
5. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. II (1939—1979) / Зеновія Штундер. — Львів—Жовква: Місіонер, 2009. — 360 с.

## МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНІ ПРАЦІ ТА СТАТТІ С. ЛЮДКЕВИЧА

Лілія Кіндратів

*(студентка IV курсу навчально-наукового Інституту музичного мистецтва  
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.  
Науковий керівник — кандидат педагогічних наук, доцент Т. О. Медвідь)*

Станіслав Пилипович Людкевич (1879 – 1979) – український композитор, музикознавець, фольклорист, педагог, музично-громадський діяч. Народився у м. Ярославі (тепер територія Польщі). Закінчивши вищу гімназію у рідному місті, навчався у Львівському університеті (1898 – 1901) на філософському факультеті (відділ української та класичної філології). Водночас був вільним слухачем консерваторії Галицького музичного товариства (1897 – 1899). Згодом, протягом 1906 – 1908 рр., навчався у Музично-історичному Інституті при Віденському університеті [5].



Протягом усього життя він віддає чимало сил вихованню талановитої молоді, розуміючи важливість цієї справи для розвитку музичної освіти та культури рідного народу. Зокрема, після закінчення Львівського університету, він викладав у гімназіях Львова та Перемишля українську, латинську, грецьку мови та літературу, а також теорію музики. У 1903 р. став одним із засновників Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові, який відіграв величезну роль у вихованні української музичної еліти [4].

З 1910 року С. Людкевич – директор Вищого музичного інституту ім. М. В. Лисенка. Він одразу націлює цей заклад на підготовку музикантів, здатних до різноманітної мистецької діяльності. «Піаністів орієнтують тут не тільки на розвиток віртуозної техніки, а й вимагають від них опанування фортепіанної літератури різних епох і стилів, оволодіння навичками сольного й ансамблевого виконання, транспонування, читання з листа тощо. Для поліпшення музичного розвитку інструменталістів та вокалістів вводяться уроки гри на фортепіано що сприяє розширенню їх музичної освіти...» [1, 185].

Згодом Людкевич виступив ініціатором організації філій Вищого музичного інституту по всіх містах Західної України: Бориславі, Дрогобичі, Золочеві, Коломиї, Перемишлі (тепер територія Польщі), Самборі, Станіславі (тепер Івано-Франківськ), Стрию, Тернополі, Яворові. У 1937 році було уже 10 філіалів, де працювало 60 вчителів та навчалось 600 учнів [1, 189]. Це мало велике значення у поширенні музичної освіти на цих землях.



*Після річного іспиту в Яворівській філії Вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка, 1938 рік. (Станіслав Людкевич у центрі другого ряду) [4].*

Ще в 1913 році Людкевич готує підручник «Загальні основи музики (теорія музики)», який вийшов друком лише у 1921 році. Ця праця довгі роки була чи не єдиним посібником для музикантів Західної України. У передмові автор писав: «Здавна відчувається в нас пекуча потреба доброго, відповідного нинішнім умовам підручника для науки підставових, загальних відомостей із теорії музики» [6, 3]. С. Людкевич вказує, що при підготовці підручника він опирався на аналогічні німецькі, польські та російські праці, беручи при тому до уваги специфіку наших потреб [6, 4]. Підручник складається з чотирьох розділів: Ритміка, Систематика, Краска тону, Музичні форми. В них педагог дає короткі відомості про ритм, такт, темп, інтервали, лади, музичні інструменти та можливості людського голосу, історію виникнення та розвитку музичних форм тощо. В кінці праці вміщено словник музичних термінів [6].



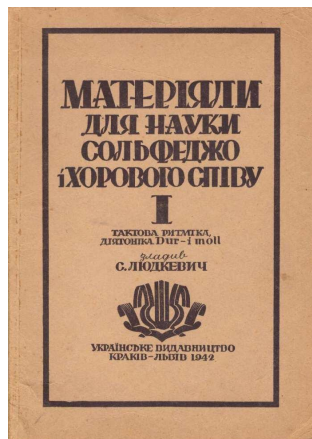


Величезну роботу здійснював С. Людкевич у 20-30-ті роки як інспектор Вищого музичного інституту ім. М. В. Лисенка та член шкільної комісії Товариства ім. М. В. Лисенка. Він постійно очолює екзаменаційні комісії на перевідних та випускних іспитах, виділяє кращих учнів для участі у звітних концертах у Львові [1, 190]. Музикознавець та композитор В. Витвицький у спогадах зазначає: «Ніхто інший не провадив так точно іспитових протоколів, як наш інспектор. Кожна гама, кожний пасаж і кожний твір були точно занотовані з маленькими позначками якості виконання. У цьому і в пильному вислухованні всіх учнів від першого до останнього він був непохитний» [2, 125].

Поряд з постійною роботою в галузі музично-професійної освіти С. Людкевич приділяє велику увагу питанням навчання музики та співів у загальноосвітніх та музичних школах. У журналі «Артистичний вісник» (1905) він пише статтю «Наші шкільні співаники», де висвітлює велику роль музики в естетичному вихованні особистості [1, 190]. Ці положення композитор розвиває впродовж усього свого життя. На Першому українському педагогічному конгресі у Львові (1935) С. Людкевич виступив з промовою «Організація музичного виховання» [9, 20]. Він звертається до музикантів-професіоналів із закликом залучити до роботи з музично-естетичного виховання різні верстви населення, створювати необхідні для навчання музики підручники, засновані на народній пісні, забезпечувати шкільні хори відповідним репертуаром, допомагати в організації духових оркестрів, курсів для диригентів тощо [1, 190-191].

Окрім того, професора Людкевича постійно турбувало питання методики викладання музично-теоретичних дисциплін, зокрема сольфеджіо та гармонії. У журналі «Боян» педагог пише статті «Критичні замітки в справі науки сольфеджіо й музичного диктанту в музичних школах», «Спроба критичного підходу до питання сольмізації та її реформи» та ін. Ці ж питання він декларує на засіданні комісії при Міністерстві освіти. У своїх статтях Людкевич висловлює пропозиції щодо вироблення єдиних методичних принципів для проведення цього предмета у всіх музичних школах. Першу з них пізніше було надруковано у польському журналі «Музыка в szkole» №3 за 1930 рік [1, 187].

У 1930 році Станіслав Пилипович видає «Матеріали для науки сольфеджіо і хорового співу», де використовує як навчальний матеріал народну пісню та кращі зразки класичної української (Бортнянський, Леонтович, Лисенко, Матюк, Стеценко), зарубіжної (Бетховен, Брамс, Вагнер, Верді, Гріг, Гуно, Моцарт, Сметана, Шопен, Шуберт) та російської музики (Чайковський). Автор виділяє в підручнику дві частини – «Тактова ритміка» та «Діатоніка (Dur, moll)». У 1942 р. виникла потреба у перевиданні цінної педагогічної праці.



З початку ХХ століття і до 1939 р. він працював штатним музичним оглядачем газет, писав і публікував рецензії на численні концерти, виступи «Львівського Бояна», мистецькі заходи з нагоди ювілеїв композиторів тощо. Упродовж сорока років Людкевич друкував свої статті та рецензії у щоденній галицькій пресі або в спеціалізованих музичних журналах. У цих статтях розкривається широка панорама музичного життя Галичини того періоду.

С. Людкевич написав чимало розвідок і статей, присвячених творчості багатьох українських композиторів. Він досконало знав музику М. Лисенка, досліджував її, високо оцінював його роль в українській музичній культурі. Музикознавець написав низку важливих статей, у яких дається оцінка доробку М. Лисенка, розглядаються окремі жанри його творчості. Окрім того, вперше в українському музикознавстві, композитор написав статтю про видатних українських співаків світової слави: Модеста Менцинського, Олександра Мишугу та Соломію Крушельницьку. «Однак Людкевич осуджує теж наше суспільство за байдужість до власних мистців, що в незavidних життєвих обставинах не могли належно продовжувати свою творчість для добра української справи», – пише Т. Терен-Юосків [9, 22]. Зокрема, композитор досліджував духовну творчість Д. Бортнянського і написав про українське коріння його музики та її національну специфіку («Д. Бортнянський





і сучасна українська музика», «Дмитро Бортнянський. У соті роковини його смерті» та ін.). Також у своїх статтях С. Людкевич висвітлює творчість західноукраїнських композиторів: В. Барвінського, М. Вербицького, В. Матюка, О. Нижанківського, Д. Січинського. У цих розвідках наскрізно проходить думка про необхідність піднесення професійного рівня як у композиторській творчості, так і виконавстві.

З 1939 року С. Людкевич – професор, завідувач кафедри теорії та композиції Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка. Одночасно 1939-1951 – старший науковий співробітник Львівської філії Інституту фольклору АН УРСР [5].

Студентам історико-теоретичного факультету Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка С. Людкевич читав курси гармонії, народної творчості, спецкурс з питань вокального мистецтва. Він завжди прагнув виховувати у них самостійність мислення, творче ставлення до роботи, інтерес до пошуків нового в науці та мистецтві, націлював їх на розробку актуальних питань історії й теорії музики [1, 191-192]. Музикознавець Тамара Гнатів згадує: «Професор був викладачем вельми унікальним, колоритним і, безсумнівно, стихійним, а ми в цей час надто молодими і незрілими, щоби зрозуміти і належно цінити його» [3, 114].

Під керівництвом професора С. Людкевича писали дипломні роботи десятки випускників історико-теоретичного факультету. Темами їхніх робіт була творчість українських композиторів-класиків та тогочасних митців: М. Вербицького, В. Косенка, М. Леонтовича, М. Лисенка, В. Матюка, О. Нижанківського, Л. Ревуцького, Д. Січинського, К. Стеценка [1, 192]. Професор зацікавлює студентів проблемами історії вітчизняної культури, звертає увагу на недосліджені сторінки минулого в музичній творчості. «Чудовий ерудит, який міг відповісти на кожне правильно поставлене питання, він сам стимулював творчі і наукові пошуки, не випускав їх з поля зору, розпитував про них», – згадує музикознавець Стефанія Павлишин [8, 85]. Згодом вихованці професора Людкевича стали відомими виконавцями, музикознавцями, композиторами. «Почавши з боротьби за професійну музичну освіту на західних землях України у важкі часи лихоліття, він зміг на повну силу проявити свої знання і ерудицію вченого в умовах вільного розвитку української культури, виховати цілий ряд талановитих музикантів – композиторів, музикознавців, виконавців, передати їм своє щире горіння у праці в ім'я рідного народу» [1, 195].

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бабюк Л. Музично-педагогічна діяльність С. П. Людкевича / Л. Бабюк // Творчість С. Людкевича / упор. М. Загайкевич. – Київ : Музична Україна, 1979. – С. 184 – 195.
2. Витвицький В. Станіслав Людкевич зблизка // Станіслав Людкевич у спогадах сучасників / упоряд. З. Штундер. – 2-е вид. – Жовква-Львів, 2014. – С. 123 – 141.
3. Гнатів Т. Станіслав Людкевич. Штрихи до портрету // Спогади про Станіслава Людкевича / упоряд. С. Павлишин. – Львів, 2010. – С. 108 – 117.
4. Зубеляк М. Станіслав Людкевич – педагог / Режим доступу : <http://ludkevych.in.ua/stanislav-lyudkevich-pedagog/>
5. Інтернет-ресурс / Режим доступу : <https://uk.wikipedia.org/>
6. Людкевич С. Загальні основи музики (теорія музики) / С. Людкевич. – Коломия : Друкарня Вільгельма Бравнера, 1921. – 136 с.
7. Людкевич С. Матеріали для науки сольфеджо і хорового співу / С. Людкевич. – Краків-Львів : Українське видавництво, 1942. – 127 с.
8. Павлишин С. Незабутній Людкевич // Спогади про Станіслава Людкевича / упоряд. С. Павлишин. – Львів, 2010. – С. 81 – 93.
9. Терен-Юськів Т. Національно-державна мотивація творчості С. Людкевича / Т. Терен-Юськів. – Лондон : Українська видавнича спілка, 1984. – 80 с.

## ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ ТА СТАНІСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ: ДВІ ЗНАКОВІ ПОСТАТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЧИНИ

Тетяна Колпак

*(студентка II курсу першого (бакалаврського) рівня вищої освіти мистецького факультету Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка)*

*Науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент І.Л. Шевченко*

**Актуальність дослідження.** Творча співпраця двох яскравих і напрочуд талановитих особистостей – Василя Барвінського та Станіслава Людкевича – унікальне явище в музичній культурі. Природним є науковий інтерес до порівнянь їхнього композиторського стилю, виявлення взаємовпливів, зіставлення фактів біографії тощо. Активна музично-критична діяльність обох композиторів дає ще одну цікаву тему для дослідження: йдеться про взаємну оцінку їхньої композиторської творчості й громадської діяльності, спільність та відмінність поглядів на актуальні проблеми української музики.



**Мета статті** полягає в дослідженні особистих контактів, співпраці, взаємооцінки творчості Василя Барвінського та Станіслава Людкевича, висвітлюються спільні та відмінні позиції митців у поглядах на актуальні питання та шляхи розвитку української музики.

**Аналіз останніх досліджень.** Цілоком слушно видається думка Я. Якубця про те, що “С. Людкевич, попри те, що пережив В. Барвінського (і то немало – на 16 років), був, по суті, великим завершенням попередньої епохи галицької української музики, В. Барвінський натомість означав початок її нової фази” [25, 51].

**Виклад основного матеріалу.** Станіслав Людкевич розпочав свою музикознавчу та музично-критичну діяльність в кінці XIX ст. Володіючи непересічним літературним талантом, він створив яскраві зразки музичної публіцистики, які й сьогодні вражають влучністю, принциповістю, високим професіоналізмом. В особі С. Людкевича Галичина мала першого професійного музичного критика, у спадщині якого – півстолітня хроніка музичного життя краю.

Прізвище Василя Барвінського досить часто зустрічається у музичній публіцистиці Станіслава Людкевича періоду 1910–40-х рр. Уперше С. Людкевич почув гру В. Барвінського 1910 р. на Шевченківському концерті, коли молодий музикант виконував фортепіанні твори М. Лисенка, А. Дворжака і свою прелюдію. У рецензії на цей концерт Людкевич відзначає передусім виконавський талант В. Барвінського-піаніста, який не засліплював віртуозною технікою, а виявив “незвичайну м’якість удару й лінії та велику самостійну інтелігенцію, що не так репродукує, як творить” [16, 435]. Композиції В. Барвінського також не пройшли повз увагу рецензента, який відзначив появу нової композиторської індивідуальності такими словами: “можна повітати в п. Барвінському компоніста фортепіанного наскрізь модерного напрямку, що спирається на найновіших модерних взірцях та який вповні використовує тайни фортепіанних ефектів, хоч годі утворити собі ще його індивідуальну фізіономію” [16, 435]. І побажав молодому автору якнайшвидше знайти свій власний стиль, в якому “зберігся би також і національний вираз і напрям української музики” [16, 435].

Відтоді С. Людкевич уважно стежив за розвитком нововідкритого таланту. Він щиро захоплювався фортепіанними мініатюрами на українські народні мотиви, які вперше прозвучали в авторському виконанні 1920 р., відзначаючи в них вишукане поєднання народного колориту і витонченої форми: “Се справді ряд тонко шліфованих мініатюрних народних силуеток у коштовній емалевій оправі” [19, 456]. Схвальну оцінку Людкевича отримали “Варіації на українську народну тему” для віолончелі і фортепіано у виконанні талановитого галицького віолончеліста, соліста віденської Volksoper Богдана Бережницького (партію фортепіано виконував Василь Барвінський): “У шістьох варіаціях теми автор виявив не тільки велике багатство нешаблонної інвенції, інтересних гармонічних проблем, але також численні нюанси колористичних секретів (особливо ж у Scherzo і Cadenza). При тім цей твір (мимо слідів деяких чехізмів у останній частині) має, подібно як того ж автора тріо і секстет, виконувани в нас давніше, незаперечну й виразну ціху українського характеру та становить поважний вклад у загальну чельову літературу” [18, 483]. В одній з рецензій С. Людкевич називає В. Барвінського композитором “з Божої ласки” [17, 498].

Увага рецензента зосереджувалася не лише на композиторській творчості та сольній концертній діяльності Василя Барвінського як піаніста. У своїх рецензіях С. Людкевич завжди відзначав його професіоналізм як піаніста-акомпаніатора: “...до артистичного успіху концерту причинився вполовині умілий і дискретний, а в кожному моменті вальорний фортепіанний дострій композитора” [18, 484]; “Акомпонував п. В. Барвінський з питомою собі солідною та інтимною дискрецією, але підкреслюючи вміло всі рішачі моменти кожного твору” [15, 508]. С. Людкевич високо оцінював активну працю В. Барвінського на посаді директора Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, його педагогічну, лекторську, організаторську діяльність.

Поступово Барвінський завойовує визнання, і в 30-х роках його вважають композитором № 1 як у Галичині (причому не лише серед українців, але й серед поляків), так і в Радянській Україні. У червні 1938 р., коли відзначали 30-річчя творчої діяльності В. Барвінського, львівське польське радіо, яке переважно надавало мінімум ефірного часу для українців, присвятило ювілярові цілу радіопередачу. Про цей факт читаємо у повідомленні журналу “Українська музика”: “Дня 3 червня відбулася у Львові авдиція з нагоди ювілею В. Барвінського, яку передавали всі польські радіостанції. В програмі були пісні з фортепіаном і скрипкою і фортепіянові твори Барвінського” [23, 142].

У статті “Василь Барвінський: У 30-річчя музичної діяльності” [13] С. Людкевич віддає В. Барвінському “чолове місце й переломне значення” [13, 366] в історії української музики. Згадана стаття є, по суті, єдиним творчим портретом композитора пера С. Людкевича, де автор детально аналізує композиторський стиль В. Барвінського, жанрові пріоритети його творчості, а також висвітлює педагогічну та громадську діяльність. Попри високу оцінку багатогранної праці В. Барвінського – композитора, піаніста, педагога, музичного публіциста, організатора музичного життя – зауважує, однак, що талановитий композитор занадто багато часу присвячує діяльності поза музичною творчістю: “...чи навіть найцінніші наслідки ревної педагогічної, наукової чи публіцистичної праці зможуть стати рівноважником тої втрати, якої легко може зазнати композитор у ділянці властивої, головної своєї праці – своєї музичної творчості?” [13, 367]. Сьогодні можна в дечому посперечатися із наведеним судженням С. Людкевича. Барвінський-педагог виховав плеяду талановитих



піаністів, які гідно продовжують традиції свого вчителя, а публіцистичний доробок митця – цінна джерельна база для дослідників музичного життя Галичини першої половини ХХ ст.

Стосунки С. Людкевича і В. Барвінського завжди були щирими, сповненими взаємоповаги. Їхня співпраця розпочалася 1913 р. і тривала до останніх днів життя Василя Барвінського, перерісши в міцну дружбу. Творчі контакти двох митців виникли з ініціативи В. Барвінського. Перебуваючи у Празі на навчанні, В. Барвінський готував з чеським хоровим товариством “Hlahol” концерт української народної пісні. У зв’язку з цим концертом він звернувся до Станіслава Людкевича з проханням надіслати свої обробки народних пісень для виконання. На той час Станіслав Людкевич мав уже у своєму доробку понад п’ятдесят творів, користувався заслуженим авторитетом громадськості, стояв на чолі культурного процесу в Галичині.

Найчастіше щоденна співпраця двох талановитих індивідуальностей приводить до конфліктів, викликаних чи то різницею віку, чи відмінністю поглядів. Людкевич, як відомо, був завжди безкомпромісно принциповим, навіть гострим в оцінках. Барвінський відзначався толерантністю, доброзичливістю. Та, незважаючи на різницю у віці, відмінності характерів і темпераменту, С. Людкевич і В. Барвінський спільно очолювали музичне життя Галичини впродовж кількох десятиліть, завжди підтримуючи один одного, виявляючи взаємоповагу та толерантність: “С. Людкевич і В. Барвінський з історичного погляду були немов доповненням один одного. Треба гадати, що цю річ вони самі не лише інтуїтивно вловлювали, але й усвідомлювали, і це була ще одна підстава для їх глибокої взаємної приязні” [25, 52].

Не зрадив С. Людкевич свого товариша і в найважчі для Барвінського часи, коли, здавалось, цілий світ відвернувся від нього. Виступаючи на сумнозвісних зборах у Львівській консерваторії 13 лютого 1948 р., С. Людкевич був єдиним, хто не пішов проти свого сумління і наважився сказати правду про В. Барвінського: “Всі, які знали Василя Барвінського довгі роки в різних фазах його життя, не можуть у своїй голові змістити образу його як зрадника, агента, провокатора. Ми знали Василя Барвінського через 30 років як доброго музику-професіонала, педагога, щирого композитора, не формаліста, з якого творів віяв голос серця. Дальше я знав Василя Барвінського як чоловіка, що дорожив чесним іменем і доброю славою, врешті, як чоловіка, який усім ішов на руку, якого “учинність” увійшла в пословицю” [14, 679].

С. Людкевич і надалі намагався, як міг в умовах тоталітарного режиму, сприяти поширенню творів В. Барвінського, на той час фактично забороненого композитора. З ініціативи С. Людкевича 1971 р. побачили світ камерно-інструментальні твори В. Барвінського. Передмову до цього збірника написав Станіслав Людкевич.

Людкевичіана у музично-критичній спадщині В. Барвінського бере свій початок з 1914 р., коли молодий музикант, спеціально приїхавши з Праги на Шевченківські концерти, вперше почув монументальні композиції Людкевича: драматичну картину для хору в супроводі оркестру “Останній бій” та III і IV частини кантати-симфонії “Кавказ”. В. Барвінський захоплено сприйняв “Кавказ” С. Людкевича, назвавши його “...тим залізним стовпом, на якому спочивав цілий концерт” [9]. З того часу В. Барвінський впродовж кількох десятиліть ретельно стежив за появою кожного нового твору С. Людкевича, присвятив йому чимало уваги як рецензент і завжди ставився до свого старшого колеги з величезною повагою та пієтетом. З роками у статтях В. Барвінського постає С. Людкевича набирає щораз більшої ваги і значущості.

С. Людкевич, за визначенням Барвінського, був композитором, який започаткував нову епоху в українській музиці: “Його музичний дорібок був довший час тим більших розмірів резервуаром, який не тільки кількісно, але й якісно насичував молоду галицьку музичну культуру і став головним виразником музично-культурних змагань в Галичині так, як творчість Лисенка на Великій Україні” [3].

Найвагомішим твором С. Людкевича В. Барвінський вважав кантату-симфонію “Кавказ”. Щоразу, коли звучала кантата-симфонія або її окремі частини, Барвінський знаходив все нові барви для розкриття змісту твору, його значення для українського народу: “Для нас, українців, не лиш в Галичині, але на цілій широкій Україні цей твір має неоціненне значіння. Чим для Німця є “Перстень Нібелюнгів” Вагнера, або для Чеха симфонічний цикл Сметани “Моя батьківщина”, тим – або й ще чимось більшим – є для нас “Кавказ” Людкевича” [2].

Актуальні проблеми українського музичного життя часто ставали темою музично-критичних статей цих найавторитетніших музикантів [1; 3; 7; 20].

На початку 30-х років у Галичині сформувалася і зміцніла плеяда молодих талановитих музикантів-професіоналів, які, здобувши освіту в Європі, повертались на Батьківщину, сповнені нових ідей та задумів. Це – Борис Кудрик, Нестор Нижанківський, Зиновій Лисько, Микола Колесса, Роман Савицький, Василь Витвицький. Разом з корифеями української музики Станіславом Людкевичем та Василем Барвінським вони рішуче виступили проти дилетантизму, провінційності, розуміючи, що період аматорства надто затягнувся. Перед митцями стояло завдання підняти загальний культурний рівень громадськості, змінити уявлення про працю музиканта (музикування сприймалося лише як приємне проведення часу, відпочинок, а не як серйозна професія).

С. Людкевич вважав, що важливу роль у вирішенні цієї проблеми повинна відіграти музична освіта. З цією метою він часто виступав перед музичними громадами міст і містечок Галичини, у філіях Музичного



Інституту ім. М. Лисенка, закликаючи громадськість заохочувати молодь до здобуття музичної освіти – для “культурної потреби душі, для формування національної фізіономії, характеру etc.” [20, 395].

Висловлюючи думки про сучасний стан композиторської творчості, С. Людкевич досить критично ставився до молодого покоління професійних музикантів, які в той час активно працювали в Галичині. Причиною цього було переконання С. Людкевича, що ці композитори (“свіжоспечені фахові музики”) [20, 393], здобувши освіту в Європі, захопилися новітніми тенденціями в європейській музиці, відриваються від рідного ґрунту, забуваючи про основне призначення: своїм талантом і знаннями служити рідному народові.

В. Барвінський ніколи відверто не критикував стильові уподобання того чи іншого молодого композитора (“Мимоходом кажучи, витикати комусь його музичний світогляд це те саме, що релігійна нетерпимість!”) [1], проте далекоглядно висловлював сподівання, що молоді композитори в подальшому можуть змінити свої творчі принципи, оскільки “це люди або в силі віку або цілком молоді, які в дальшому своєму розвитку – треба надіятися – не вдоволяться дотеперішніми обсягами, а в міру розвитку можуть дати нові цінності – яких напрямів сьогодні ще годі передбачити” [3].

На думку В. Барвінського, проблема полягає в тому, що суспільство не готове до сприйняття серйозної музики, особливо сучасної. У вирішенні цієї проблеми велику роль мала б відіграти преса як важливий чинник впливу на формування загального світогляду народу. Однак, вважав композитор, стан музичної критики в Галичині в той час був на дуже низькому рівні. Одна з причин, на яку вказував В. Барвінський, це відсутність контролю з боку редакторів щоденних газет за професійним рівнем дописувачів: “Очевидно, що таке поставлення справи не починається до відповідного виховання і наставлення суспільності до нашого музичного життя, і починається тільки до затемнення того хаосу, в якому годі розібрати де кінчається безпросвітний дилетантизм, а де починається хоча б скромне мистецтво” [3]. Своєю публіцистичною діяльністю В. Барвінський і С. Людкевич, а згодом їхні молодші колеги – Н. Нижанківський, З. Лисько, Р. Сімович, Б. Кудрик, Р. Савицький, В. Витвицький зуміли піднести роль і рівень музичної критики в Галичині. На сторінках популярних газет та журналів вміщувалися не лише рецензії на концерти, але й фахові статті, присвячені історії української та зарубіжної музики, творчості галицьких композиторів та виконавців.

С. Людкевич і В. Барвінський вболівали за стан української музики, прагнули підвищення професійного рівня не лише критиків, але й музикантів. Обоє митців об’єднувала ще інша спільна мета: піднести рівень громадськості для розуміння важливості музики в житті народу. Але кожен з них мав свій погляд на шляхи досягнення цієї мети.

Співпрацюючи з різними львівськими часописами, С. Людкевич і В. Барвінський не раз подавали статті, присвячені одній і тій самій події. Якщо порівняти такі статті, то можна помітити, що висловлені думки обох авторів взаємно доповнюються. Так, наприклад, у публікаціях про святкування 40-ліття “Львівського Бояна” Станіслав Людкевич детально розкриває історію діяльності хорového товариства, зазначає його важливу роль у розвитку музичної культури Галичини, але про святковий концерт інформації не подає [21]. Василь Барвінський присвячує згаданій події дві статті [8; 10]. У першій з них, піднесено емоційній, що вийшла напередодні концерту як анонс, В. Барвінський кількома штрихами знайомить читача з найважливішими фактами діяльності “Львівського Бояна”, розкриває значення цього товариства для української музичної культури, а наступну статтю повністю присвячує святковому концерту. Таким чином, ці публікації С. Людкевича і В. Барвінського всебічно розкривають одну й ту ж подію, немовби автори попередньо обговорили зміст публікацій, щоб вони не були тотожними.

Знаменним є той факт, що свою публіцистичну діяльність обидва митці практично завершили у другій половині 1940-х рр. Після 1945 р. імена С. Людкевича і В. Барвінського як рецензентів зникають із шпальт газет. С. Людкевич упродовж наступних десятиліть рецензує виключно наукові праці, статті, дисертації. В. Барвінський довгих десять років відбуває на засланні, а після повернення публікує єдину статтю, яка була присвячена його старшому колезі і другу Станіславу Людкевичу: “Митець великого обдарування” [5].

**Висновки.** Проаналізувавши публіцистичний доробок обох митців, можна дійти висновку, що уподобання С. Людкевича – це українська музика другої половини XIX – початку XX ст., а в поле зацікавлень В. Барвінського входила, передусім, музика XX ст., як українська, так і західноєвропейська. Людкевич, як ніхто інший, дбав про збереження творчої спадщини М. Вербицького, В. Матюка, А. Вахнянина, Д. Січинського, Н. Нижанківського. Він не лише редагував їхні твори, організовував концерти, але й виступав з лекціями про цих композиторів, писав статті. Знаковою статтю для С. Людкевича був Микола Лисенко, творчості якого він присвятив багато рецензій і наукових статей.

С. Людкевич вважав, що головною місією українських композиторів має бути служіння рідному народові. Він підтримував високий професіоналізм і гостро критикував примітивізм, графоманію. Водночас він не сприймав модерністських впливів, які в 1930-х рр. проникали у композиторську творчість галицьких митців.

Погляди В. Барвінського були звернені в майбутнє. В. Барвінський мріяв, щоб українські композитори і виконавці стали в один ряд з європейськими, а українська музична культура зайняла гідне рівноправне місце серед інших культур. Він вважав, що для цього українські композитори повинні вийти за межі вокально-хорової музики, опанувати інструментальні жанри (від камерних ансамблів до симфоній), формувати національний стиль, використовуючи досягнення європейських композиторів.



Отже, в історичному аспекті ці дві знакові постаті музичної культури були своєрідним мостом від минулого української музики до її майбутнього.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Барвінський В. В обороні доброго імені нашої музики // Новий час. – 1934. – 21, 22 берез.
2. Барвінський В. 25-літній ювілей д-ра Ст. Людкевича / Василь Барвінський // Діло. – 1925. – 14 берез.
3. Барвінський В. Декілька думок про наше музичне життя / Василь Барвінський // Новий час. – 1933. – 16 квіт.
4. Барвінський В. З музично-письменницької спадщини : Дослідж., публіц., листи / Василь Барвінський ; упоряд. В. Грабовський. – Дрогобич, 2004. – 256 с.
5. Барвінський В. Митець великого обдаровання / Василь Барвінський // Мистецтво. – 1958. – № 4. – С. 26-28.
6. Барвінський В. Музика / Василь Барвінський // Історія української музики / заг. ред. І. Крип'якевича. – 4-е вид., стереотипне. – Київ, 2002. – С. 621-648.
7. Барвінський В. На музичні теми. Відповідь о. Сапрунові на його статті п. з. “Співоча культура” / Василь Барвінський // Діло. – 1930. – 28 серп.; 2 верес.; 4 верес.
8. Барвінський В. Сорокліття спів. т-ва “Львівський Боян” / Василь Барвінський // Новий час. – 1932. – 14 берез.
9. Барвінський В. Тарасове свято у Львові / Василь Барвінський // Руслан. – 1914. – 11 берез.
10. Барвінський В. Ювілейний концерт “Львівського Бояна” / Василь Барвінський // Новий час. – 1932. – 19 берез.
11. Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: Ст. та матеріали / ред.-упоряд. О. С. Смоляк. – Тернопіль : Астон, 2003. – 188 с.
12. Василь Барвінський і українська музична культура : Святк. акад., присвяч. 110-й річниці від дня народж. В. Барвінського, 16 берез. 1998 р. : ст. та матеріали / упоряд. О. Смоляк. – Тернопіль, 1998. – 64 с.
13. Людкевич С. Василь Барвінський: У 30-річчя музичної діяльності / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. У 2 т. Т. 1 / С. Людкевич ; упорядкув., ред., вступ. ст. З. Штундер. – Львів : Дивосвіт, 1999. – С. 365-367.
14. Людкевич С. Виступ на загальних зборах професорсько-викладацького складу ЛДК у зв'язку з процесом брата бувшого директора консерваторії В. Барвінського, 13.II.1948 / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. У 2 т. Т. 2 / С. Людкевич ; упорядкув., ред. З. Штундер. – Львів : Вид-во М. Коць, 2000. – С. 678-680.
15. Людкевич С. Концерт Б. Бережницького і концерт на фонд допомоги вдовам і сиротам по священниках у Народнім домі / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. У 2 т. Т. 2 / С. Людкевич ; упорядкув., ред. З. Штундер. – Львів : Вид-во М. Коць, 2000. – С. 508-509.
16. Людкевич С. Концерт в честь Т. Шевченка / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. У 2 т. Т. 2 / С. Людкевич ; упорядкув., ред. З. Штундер. – Львів : Вид-во М. Коць, 2000. – С. 435-436.
17. Людкевич С. Концерт “Львівського Бояна” / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. У 2 т. Т. 2 / С. Людкевич ; упорядкув., ред. З. Штундер. – Львів : Вид-во М. Коць, 2000. – С. 497-498.
18. Людкевич С. Концерт челиста п. Б. Бережницького / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. У 2 т. Т. 2 / С. Людкевич ; упорядкув., ред. З. Штундер. – Львів : Вид-во М. Коць, 2000. – С. 483-484.
19. Людкевич С. Музичний огляд. Концерт М. Маслока, В. Барвінського і Чабанівної. Попис елевів Вищого Музичного Інституту / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. У 2 т. Т. 2 / С. Людкевич ; упорядкув., ред. З. Штундер. – Львів : Вид-во М. Коць, 2000. – С. 456-458.
20. Людкевич С. Проблема сучасної музичної культури в Західній Україні / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. У 2 т. Т. 2 / С. Людкевич ; упорядкув., ред. З. Штундер. – Львів : Вид-во М. Коць, 2000. – С. 389-395.
21. Людкевич С. У сорокліття “Львівського Бояна” (1891-1931) / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. У 2 т. Т. 2 / С. Людкевич ; упорядкув., ред. З. Штундер. – Львів : Вид-во М. Коць, 2000. – С. 379-384.
22. Людкевич С. Українська музика в сьогочасний момент / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. У 2 т. Т. 2 / С. Людкевич ; упорядкув., ред. З. Штундер. – Львів : Вид-во М. Коць, 2000. – С. 373-378.
23. Радісі авдиці // Українська музика. – 1938. – № 7/8. – С. 142.
24. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1 (1879-1939). – Львів : ПП “БІНАР-2000”, 2005. – 635 с.
25. Якуб'як Я. Василь Барвінський та Станіслав Людкевич // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах / Ярема Якуб'як ; ред.-упоряд. В. Грабовський. – Дрогобич, 2008. – С. 46-55.

## ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ С. ЛЮДКЕВИЧА У ЗМІСТІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Тетяна Крамар

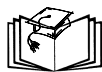
*(магістрантка I курсу психолого-педагогічного факультету*

*Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка)*

*Науковий керівник – ст. викл. Глушкова С. І.*

Сучасна концепція підготовки вчителя музичного мистецтва орієнтує вищу школу на розвиток творчої особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва, що потребує пошуків резервів змісту професійної освіти, які сприятимуть розвитку в нього образного мислення, інструментально-виконавських навичок і фахових компетентностей на засадах національних музичних традицій. Тому зміст фортепіанної підготовки студентів вищих педагогічних закладів вимагає гармонічного поєднання світової та вітчизняної класики, що позитивно впливатиме на становлення сучасної генерації вчителів Нової української школи.

Історію української музики досліджують О. Верещагіна, Н. Герасимова-Персидська, Л. Кияновська, Л. Корній, М. Черкашина-Губаренко, О. Цалай-Якименко та ін. У працях В. Мудрика, С. Павлишиної, І. Полякової, О. Фрайта та ін. розглядається фортепіанна спадщина українських композиторів минулого й



сучасності. Теоретико-методичні засади професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва у вищих педагогічних навчальних закладах досліджували Л. Арчажнікова, Г. Падалка, А. Растригіна, О. Реброва, О. Рудницька, Т. Стратан-Артишкова, О. Олексюк, та ін.; специфіку фортепіанної підготовки студентів розкривали О. Алексєєв, Л. Баренбойм, Н. Гуральник, Т. Завадська, Н. Ек, І. Мостова, Г. Нейгауз, Г. Ніколаї, Г. Ципін, О. Щолокова та ін. [5].

Яскравою програмністю, своєрідним колоритом української пісенності вирізняються фортепіанні твори С. Людкевича (24 січня 1879 року, м. Ярослав, тепер Польща – 10 вересня 1979 року, м. Львів) – композитора, музикознавця, фольклориста, педагога, публіциста, упорядника і редактора музичних видань, доктора музикознавства, професора, Героя Соціалістичної Праці, дійсного члена Наукового товариства імені Т. Г. Шевченка. Він закінчив Львівський університет (філологія, філософія), був вільним слухачем музичних дисциплін у консерваторіях Львова, Відня, Лейпцигу. Був одним із організаторів, директором і викладачем Вищого музичного інституту імені М. Лисенка у Львові (пізніше – консерваторії), старшим науковим співробітником Львівського відділення Інституту мистецтва, фольклору і етнографії АН УРСР. С. Людкевич концертував як піаніст, співак, диригент, виступав за збереження українських традицій. Він писав музику різних жанрів: кантата-симфонія «Кавказ», кантати («Заповіт», «Наймит»), «Прикарпатська симфонія», «Галицька рапсодія», симфонічні поеми («Каменярі», «Дніпро», «Мойсей», «Рондо юнаків»), фантазія «Наше море», концерти з оркестром, хори з оркестром («Вічний революціонер», «Останній бій», «Вільній Україні», «Наша дума, наша пісня», «Конкістадори», «Гей, слов'яни»), опера «Довбуш», інструментальні п'єси, романси, пісні, обробки народних пісень, збірники українських народних пісень. С. Людкевич – автор мистецтвознавчої праці «Галицько-руські народні мелодії», підручників («Загальні основи музики», «Матеріали до науки сольфеджіо і хорового співу»), наукових статей про Д. Бортнянського, М. Вербицького, С. Крушельницьку, М. Леонтовича, М. Лисенка, Д. Січинського та ін. [3, 14-15]. Фортепіанні твори, як зазначає Г. Ніколаї, митець написав у 1891 – 1905 та 1940 – 1950-х роках [7].

Творчість С. Людкевича вивчали М. Антонович, Г. Брилинська-Блажкевич, Т. Гнатів, Я. Горак, А. Кос-Анатольський, Р. Мисько-Пасічник, Л. Мелех-Яросевич, З. Штундер та ін. Більшість із них уперше вийшли друком лише 1998 року в збірнику «Фортепіанні твори українських композиторів для молоді», упорядкованому Т. Богданською [2]. Тому вони потребують поширення й популяризації, більш активного впровадження у практику професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, які покликані виконувати найкращі зразки спадщини українських композиторів.

**Мета статті** – визначити місце фортепіанної творчості С. Людкевича у змісті інструментальної підготовки вчителя музичного мистецтва.

Інструментальна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва у вищих педагогічних закладах постійно оновлюється, що викликано реформуванням системи загальної музичної освіти в Україні. Незважаючи на сучасне технічне обладнання, вчитель має демонструвати учням музичні твори в «живому» виконанні, вміти самостійно працювати над новим музичним репертуаром, вільно читати нотний текст з аркуша, акомпанувати й транспонувати, підбирати пісенний репертуар на слух, імпровізувати й писати оригінальні твори для шкільних музично-виховних заходів, обдарованих дітей тощо.

Згідно з навчальним планом інструментальна підготовка охоплює обов'язкові («Основний музичний інструмент», «Додатковий музичний інструмент», «Практикум зі шкільного репертуару», «Оркестровий клас») і вибіркові навчальні дисципліни (наприклад, «Інструментальний ансамбль», «Концертмейстерський клас», «Практикум із музичних дисциплін» тощо). Так, у навчальній програмі «Основний музичний інструмент (фортепіано)», упорядкованій С. Глушковою та В. Ірклієнко [8], пропонується включати до репертуару пісню С. Людкевича «Для України живемо» на слова В. Щурата [8, 18], а також фортепіанні твори митця за вибором студента й викладача при вивченні теми «Стилістичні особливості української фортепіанної музики кінця ХІХ – початку ХХ століття: її зв'язки з музичною культурою Західної Європи» [8, 28].

За ліцензійними й акредитаційними вимогами МОН України до кожного курсу укладається відповідний навчально-методичний комплекс. Зокрема, з основного музичного інструменту (фортепіано) пакет документів включає: навчальну та робочу програми, індивідуальні програми для кожного студента-піаніста, інструктивно-методичні матеріали до індивідуально-практичних занять і самостійної роботи, програми для різних форм контролю (конкурси виконавської майстерності, модульний контроль, традиційні або творчі заліки, семестрові й атестаційні екзамени, публічні контрольні уроки тощо).

Крім навчально-методичного забезпечення, для якісної інструментальної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва важливе значення має інформаційне забезпечення курсу «Основний музичний інструмент (фортепіано)». З цієї метою викладачі по класу фортепіано закладів вищої педагогічної освіти України працюють над підручниками, навчальними посібниками, репертуарними збірниками та хрестоматіями. Проте фортепіанна спадщина українських композиторів популяризується недостатньо (Т. Богданська [2], Е. Брилін, Б. Милич, Л. Повзун, О. Щербініна та ін.).



Досвідчені викладачі кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка С. Глушкова та Г. Пужай оприлюднили навчальний посібник «Вибрані п'єси українських композиторів» (частина I) для студентів-піаністів спеціальності 014 Середня освіта (музичне мистецтво) [3]. У ньому представлено широкий діапазон національної фортепіанної спадщини, створеної митцями другої половини XIX – першої половини XX століття, а саме: твори класиків В. Барвінського, В. Косенка, М. Лисенка, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, Я. Степового; маловідомі п'єси І. Берковича, Г. Гембера В. Довженка, М. Дремлюги, М. Жербіна, М. Завалшиної, В. Заремби, О. Зноско-Боровського, М. Сільванського, Д. Січинського, М. Скорульського, П. Козицького, М. Любарського, Н. Нижанківського, Є. Юцевича, а також твори полтавських композиторів І. Віленського, М. Колачевського (за іншою версією – Калачевського), А. Коломійця, Г. Компанійця, С. Шевченка, А. Штогаренка. До збірника ввійшли концертні фортепіанні твори, мініатюри, п'єси з дитячих циклів, які охоплюють широке коло тем, художніх образів і музичних характерів.

У навчальному посібнику міститься коротка біографічна довідка про кожного композитора та інформація про їхню творчість, узагальнення якої здійснено на підґрунті жанрово-стильової належності. Так, про Станіслава Пилиповича Людкевича читаємо: «Фортепіанні твори С. Людкевича забарвлені колоритом української пісенності та захоплюють яскравою програмністю – мініатюри «Старовинна пісня», «Старогалицька мелодія», «Елегія» (варіації на тему пісні «Там, де Чорногора»), балада на тему пісні «А із ночі із вечора», парафраз української народної пісні «Ой, що ж бо то та й за ворон». П'єси «Стара пісня» й «Сирітка» розвивають романтичну традицію дитячої музики Р. Шумана та Е. Гріга, і разом із мініатюрами «Пересторога матері», «Танок», «Жалібний марш», «Скерцино», «Квочка», «Кізочка з колядою», «Сюїта танцювальних жанрів» (9 різноманітних танців) складають вдалий дидактичний матеріал для юних піаністів» [3, 15]. Така інформація дає змогу майбутнім учителям музичного мистецтва цілеспрямовано шукати музичний репертуар з певної теми уроку або позакласного виховного заходу, що значно збагачує зміст загальної та спеціальної мистецької освіти дітей і юнацтва, а також розширює горизонти репертуарної політики та музичного кругозору молодих фахівців. Коротке, доступне й влучне визначення стильових особливостей творчості кожного українського композитора стане в нагоді студентам у подальшій музично-педагогічній практичній діяльності.

До навчального посібника автори включили лише дві п'єси С. Людкевича – «Пісня без слів» і «Скерцино», які яскраво демонструють поєднання в його творчості рис «національного музичного стилю з особливостями пізньоромантичного стилю європейської музики» [3, 14]. Під час вивчення п'єс викладачі й студенти мають можливість визначити національні риси, порівняти жанри й композиторські стилі, особливості фактури й драматургії творів, художні образи, сформувати цілісне уявлення про риси національного музично-інструментального мистецтва в контексті світової культури. Наприклад, порівняти «Пісні без слів» С. Людкевича та Ф. Мендельсона: почитати з аркуша, вивчити ескіз, виокремити характерні теми, знайти спільне й відмінне, послухати п'єси у виконанні відомих і юних піаністів, підготувати відгуки й рецензії, попередньо ознайомившись із рецензіями С. Людкевича як високопрофесійними зразками мистецтвознавчого аналізу, запропонувати тему для обговорення й представити сценарний план засідання клубу любителів класичного мистецтва, здійснити мистецтвознавчо-педагогічний аналіз пісень без слів тощо.

Аналогічну роботу можна продовжити, зокрема, у ході вивчення представлених у навчальному посібнику п'єс С. Людкевича та В. Барвінського. Музикознавець Р. Мисько-Пасичник, ґрунтуючись на архівних документах, довела, що С. Людкевич і В. Барвінський співпрацювали з 1913 року, підтримували один одного як у творчості, так і в складних життєвих ситуаціях. Науковець дійшла висновку, що вони «вболівали за стан української музики, прагнули підвищення професійного рівня не лише критиків, але й музикантів. Обоє митців об'єднувала ще інша спільна мета: піднести рівень громадськості для розуміння важливості музики в житті народу» [6, 96]. Майбутні вчителі, ознайомлюючись із їхніми п'єсами, можуть поміркувати над новими шляхами популяризації класичної музики в умовах сучасного інформаційного суспільства, продовжуючи традиції яскравих і непересічних митців-педагогів. У процесі опанування п'єс С. Людкевича та В. Барвінського можна запропонувати студентам виконати дослідницьке завдання: довести слушність думки Р. Мисько-Пасичник, що «в історичному аспекті ці дві знакові постаті музичної культури були своєрідним мостом від минулого української музики до її майбутнього» [6, 97].

Отже, представлені в навчальному посібнику фортепіанні твори можуть бути використані викладачами на індивідуально-практичних заняттях з основного музичного інструменту (фортепіано), студентами під час проходження різних видів педагогічних практик у школах і закладах позашкільної освіти, вчителями музичного мистецтва, викладачами мистецьких шкіл у різних видах музичної діяльності. Як зазначають автори, активне використання в навчальному репертуарі вітчизняних творів минулого й сучасного розширює уявлення про розвиток музичної культури України, сприяє ефективному формуванню національно-свідомої особистості майбутнього вчителя [4], а також на прикладі М. Лисенка та С. Людкевича вчить вболівати за долю вітчизняної музичної школи.



## БІБЛІОГРАФІЯ

1. Брилінська-Блажкевич Г. Фортепіанна творчість С. Людкевича. – Львів: Вищий держ. інститут ім. М. Лисенка, 1999. – 234 с.
2. Богданська Т. Фортепіанні твори українських композиторів для молоді / Т. Богданська. – Тернопіль: Астон, 2000. – Ч. 2. – 85 с.
3. Глушкова С. І., Пужай Г. В. Вибрані п'єси українських композиторів: навч. посібник [для студентів спеціальності 014 Середня освіта (музичне мистецтво)] / С. І. Глушкова, Г. В. Пужай. – Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2018. – 162 с.
4. Глушкова С., Пужай Г. Фортепіанні твори сучасних українських композиторів в інструментальній підготовці вчителя музичного мистецтва / С. Глушкова, Г. Пужай // Естетика і етика педагогічної дії: зб. наук. праць. Вип. 10 / Ін-т пед. освіти і освіти дорослих НАПН України; Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка. – Київ; Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015. – С. 85–94.
5. Ек Н. Фортепіанна творчість західноукраїнських композиторів у практиці вчителя музичного мистецтва / Наталія Ек // Молодь і ринок. – 2017. – № 3 (146). – С. 107-112.
6. Мисько-Пасічник Р. Василь Барвінський та Станіслав Людкевич: діалоги на мистецьких перехрестях / Роксолана Мисько-Пасічник // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. – 2009. – Вип. 9. – С. 92-100.
7. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття / Галина Ніколаї // Ars inter Culturas. – 2010. – № 1. – С. 121-132.
8. Основний музичний інструмент (фортепіано): навчальна програма [для спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво)] / укл. С. І. Глушкова, В. С. Ірклієнко. – Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2017. – 76 с.

## ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОЕЗІЇ Т. ШЕВЧЕНКА У ТВОРЧОСТІ С. П. ЛЮДКЕВИЧА

Софія Луценко

*(студентка III курсу відділення «Музичне мистецтво»  
КЗ «Бердичівський педагогічний коледж» Житомирської обласної ради)  
Керівник – викладач диригентсько-хорових дисциплін  
та української музичної літератури вищої категорії, Н. П. Григорцевич*

Значення поезії Т. Г. Шевченка – одного з наймузичніших поетів світу – для музичного мистецтва важко переоцінити. Саме наспівність, мелодійність, музичність Шевченкових поезій, близькість до народної творчості зумовили їх надзвичайну популярність, стали невичерпним джерелом натхнення для багатьох композиторів як в Україні, так і за її межами.

Вірші Т. Шевченка охопили майже всі музичні жанри: пісні й романси, хорові мініатюри й кантати, інструментальні п'єси, симфонічні поеми, опери, ораторії, балети. Вже на початку ХХ століття 227 поезій «Кобзаря» було втілено у 1500 музичних творах. До поетичного слова Кобзаря зверталось понад 120 майстрів музичного мистецтва, серед яких М. Вербицький, О. Рубець, К. Стеценко, Я. Степовий, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, М. Вериківський та інші композитори. Найбільш чисельним втіленням творчості Тараса Григоровича славиться М. В. Лисенко, чия збірка «Музика до «Кобзаря» містить близько ста творів різних жанрів (солоспіви, хори, кантати).

Серед митців, що натхненно втілювали поетичні образи Великого Кобзаря, значне місце займає Станіслав Пилипович Людкевич (1879-1979) – видатний український композитор, музикознавець, фольклорист, педагог. Різні аспекти творчості та особистого життя С. Людкевича досліджуються у роботах Л. Ярославича (інтерпретація поетичних творів І. Франка у симфонічній музиці С. Людкевича); Р. Мисько-Пасічник (співпраця С. Людкевича та В. Барвінського) та ін.

**Метою статті** є дослідження особливостей інтерпретації поезії Т. Шевченка у творчості С. П. Людкевича.

Поезія Т. Шевченка була особливо близька Станіславу Людкевичу. Митець стверджував, що мудре, відважне, сильне, вольове, полум'яне слово Т. Шевченка та його страдницьке життя зробили його українцем й мали вирішальне значення в тому, що він став на важкий, але почесний шлях служіння рідному народові [10]. С. Людкевич переконував, що коли б не поезія Т. Шевченка, то він, мабуть, узагалі не став би композитором [10].

Шевченкові теми наскрізь пронизують творчість митця. Хор «Гамалія» (1894), мішаний хор а саррелла «Закувала зозуленька» (1899), чоловічий хор з оркестром «Корсар» (1900), кантата-симфонія «Кавказ» (1903-12), мішаний хор а саррелла «Сонце заходить» (1916), чоловічий хор з фортепіано «Ой вигострю товариша» (1917), солоспів «За байраком байрак» (1920), кантата «Наша дума, наша пісня» (1931), кантата «Заповіт» (1934) – твори, що складають «шевченкіану» Станіслава Людкевича. Не слід забувати також малодосліджений твір для солістів (бас і альт) та мішаного хору у супроводі фортепіано «Чи ми ще зійдемося знову?».

Здебільшого Людкевича приваблювали найбільш популярні твори Т. Шевченка. Композитор намагався донести до слухача сутність рішучої, безкомпромісної революційності поезії Кобзаря. Вже в ранніх творах, серед яких хор «Гамалія» (1894) на слова Т. Шевченка, погляди молодого композитора стануть творчим кредо майстра – творити національну музику.





Одним з перших і найвідоміших творів на слова Шевченка є чоловічий хор драматично-трагічний «Косар» (1900). Не дивлячись на те, що твір написано у ранній період творчості композитора, він вражає глибиною розкриття філософської суті поетичного змісту у музиці. В образі Косаря, що кладе покіс за покосом, уособлюється сама смерть. Маршовий характер в поєднанні з невинним одноманітним ритмом передає кроки невблаганної смерті. Використання у хорі звукообразувальних засобів оркестру (удари тарілок у поєднанні з постійним повторюванням у хорі ритмічної фігури), дало можливість композитору створити яскравий алегоричний образ косаря, що передає неминучість долі [5].

1917 р. Людкевич звертається до поезії «Ой вигострю товариша». Вірш Шевченка – це пристрасна пісня про бунтаря-гайдамаку, що гострить товариша-ножа на панів, образ якого передано у музиці з войовничістю та юнацьким запалом. Твір складається з двох епізодів, що органічно доповнюють один одного:

I епізод «Ой вигострю товариша, засуну за халяву...» – зображення відчайдушного гайдамаки – завзята молодецька пісня з широкими вигуками «гей» наприкінці кожної фрази, що наближає музичний твір до козацьких пісень. Пісенно-танцювальний характер підкреслюють синкоповані наголоси та активні перегукування тенорів і басів. Образ доповнюється партією фортепіано, що нагадує стрімкий нестримний танець.

II епізод «Ой піду я не лугами і не берегами...» – мелодійно пов'язаний з українськими протяжними лірико-епічними піснями. Велична, широка тема уособлює образи української волі (шляхів широких, степів просторих) [5, с. 26].

Окрасою «шевченкіани» С. Людкевича став мішаний хор а cappella «Сонце заходить», що є прекрасним зразком ліричної хорової музики композитора. Твір було написано у 1915-16 рр. В музичній інтерпретації Людкевича, як і в самій поезії, на тлі картини заходу сонця розкриваються почуття глибокого смутку за далеким рідним краєм. Завдяки спокійній, задумливій музиці композитор передає настрій та змальовує теплий літній вечір. Субдомінантові гармонії підкреслюють спокій та зосередженість пейзажу.

Загалом весь твір витримано у спокійних тонах. Лише у фрагментах, які передають особисті переживання поета, що думками лине в Україну, музика жвавішає, стає більш світлою. Почуття туги за рідною землею та близькими людьми, душевну схвильованість композитор передає використанням акордів із затриманнями, що є характерним для творчості митця. У хорі «Сонце заходить» відсутні імітаційні прийоми, фактура суцільно гармонічна, але кожна хорова партія відзначається самостійною й розвиненою мелодичною лінією [5, с. 28].

Близьким до народної пісенності є мішаний хор а cappella «Закувала зозуленька» (1897), що загалом є характерною особливістю ранніх ліричних хорів С. Людкевича. Композитор використовує лише частину вірша Т. Шевченка про дівочу сирітську долю, проте застосовує «мотив народної пісні про сирітку» [5; 7].

Ліричний сумовито-ніжний настрій відчуваємо вже у першій побудові з народною мелодією. Гомофонно-гармонічне звучання мішаного хору фокусує увагу на делікатному мелодичному малюнку: гнучке фразування (переважають трихордові-пентахордові звороти), виспівування опорних тонів; звичайний синтаксичний поділ періодичної структури (8 тактів). Сам наспів не яскравий, але щирий, лагідний. Мелодизована хорова фактура нагромаджує елементи розспіву. Особливо важлива роль належить гармонії, м'які барви якої надають акварельності загальному звучанню [7; с. 105].

Друга частина твору – новий тематичний варіант, виразніший емоційно. Відтінений тональним зіставленням (перший куплет має суцільний g-moll, другий – B-dur – g-moll), розширений структурно-варіаційним повтором останнього речення (12 тактів).

Нове варіантне проведення другого куплету пов'язане з мелодико-фактурними змінами. Загалом трьома проведеннями куплетних побудов накреслюється рельєфна лінія розвитку, що поглиблює пісенний образ, створює відчуття цілісності, поетичної викінченості. Метод композитора близький до обробки ліричної пісні [7; с. 105].

Солоспів «За байраком байрак» (1920) – один з кращих камерно-вокальних творів С. Людкевича – монолог-сцена з ознаками балади. Драматичні образи однойменної поеми Т. Шевченка знаходять музичне відображення у «трагічному монолозі», в якому переважає схвильований речитатив. Герой твору, самотній козак, не має спокою у могилі, бо за життя був причетний до братовбивства. Лише в середньому епізоді зустрічаємо пісенні елементи. Фортепіанний супровід змальовує картини минулих боїв та поховального маршу. Увесь твір витримується в єдиному емоційному плані, без різких контрастів. Інтонаційна основа твору насичена оригінальними думними поспівками, що безперечно зумовлено розумінням специфіки змісту поезії Т. Шевченка та її єдності з характерними рисами епосу народного [6; с. 22].

Серед масштабних творів Людкевича майстерністю вирізняється кантата для мішаного хору у супроводі симфонічного оркестру «Наша дума, наша пісня» (1931). Кантата присвячена 40-річчю хорového товариства «Боян». Твір написано на текст вірша Т. Шевченка «До Основ'яненка». У кантаті використано уривок поезії, що прославляє українську пісню. Цікавою особливістю є те, що композитор використав форму теми з варіаціями, яка не є характерною для кантатного жанру. У кожній варіації використано один і той же текст «Наша дума, наша пісня не вмере, не загине...». Тема (Andante maestoso) має характер гімну і складається з



трьох періодів. Мелодика останнього періоду особливо близька до інтонацій українських народних прославних пісень. У творі композитор вирішує доволі складне завдання – передача в музиці поетичних образів при незмінному літературному тексті й досягнення «необхідної динаміки емоційного вираження» [2; с. 68]. Усі варіації передають урочистий настрій, проте відрізняються одна від одної емоційно. У кожній варіації змінюється фактура викладу, щоразу збільшуючи тембральне протиставлення. Завершується кантата невеликою фугою, що побудована на матеріалі третього речення теми кантати і є прикладом органічного поєднання українського народного мелосу та бахівського поліфонічного стилю [2, с. 68].

Найбільш вагомими у «шевченкіані» Людкевича вважається монументальні твори кантата-симфонія «Кавказ» та симфонічна поема «Заповіт». Революційно-героїчні настрої переважають у «Заповіті» – одному з кращих вокально-симфонічних творів С. Людкевича. Ідея написання твору виникла у композитора ще до першої світової війни. Двічі Станіслав Пилипович робив обробку «Заповіту» Г. Гладкого (1849-1894), довго працював над власною інтерпретацією, яку завершив у лише 1934 р. до 120-річчя Т. Шевченка. Прем'єра відбулася у 1935 р. на шевченковому концерті. Проте й тоді композитор не зупиняється на досягнутому. У 50-х роках світ побачив нову редакцію «Заповіту», де, зокрема, була значно поглиблена й розширена оркестрова партія, завдяки чому твір прозвучав з новою силою.

Розпочинається твір стислим драматичним вступом. Низхідний рух коротких хроматичних пасажів готує слухачів до трагічного першого хорового епізоду «Як умру, то поховайте». Сумний широкий наспів басів у низькому регістрі розвивається імітаційно, збільшуючи звучання аж до наступного епізоду. «Щоб лани широкополі» – контрастний епізод з пивною, м'якою мелодією у альтів на тлі мурмурандо у чоловічих голосів, що змальовує картину української природи. Ще більш контрастним видається епізод «Як понесе з України у синє море...». Тут композитор для передачі внутрішнього змісту, що сповнений драматизму й схвильованості, застосовує прийом ілюстративності (ревіння хвиль). Посилення напруженості, емоційної нестабільності створюється композитором завдяки гармонічній насиченості (затримання, імітаційно-секвенційний розвиток), змінному метру ( $\frac{6}{4}$  та  $\frac{4}{4}$ ). Мелодична лінія повторює інтонаційні звороти першого епізоду. Останнім ліричним перед кульмінаційним відступом у творі є соло тенора, що носить піднесено-бунтівний характер. Широка наспівна мелодія «Отоді я і лани, і гори...», що підноситься все вище й вище, різко обривається й переходить у напружені хроматичні пасажі оркестру [5]. «Поховайте та вставайте. Кайдани порвіте...» – кульмінація твору – вважається справжнім досягненням композитора. Прийом імітаційного накладення, що часто зустрічається у творчості Людкевича, тут набуває особливої насиченості й значимості. Тематичні уривки «Кайдани... порвіте...» накладаються один на одного все частіше, у все вищому регістрі, щораз з більшою силою.

«Найвизначнішою особливістю» називає С. Павлишин завершальний епізод «Заповіту». Завдяки простому, просвітлено-ліричному, але глибокому звучанню чоловічих голосів на тлі прозорого супроводу (піцикато струнних та арфи) втілюється прохання поета пом'янути його «в сім'ї вольній, новій незлим, тихим словом» [5].

Вершиною творчості С. Людкевича вважається кантата-симфонія «Кавказ». Так, В. Барвінський вважав «Кавказ» найвагомим твором С. Людкевича. Щоразу, коли звучала кантата-симфонія або її окремі частини, В. Барвінський знаходив все нові барви для розкриття змісту твору, його значення для українського народу: «Для нас, українців, не лиш в Галичині, але на цілій широкій Україні цей твір має неоціненне значіння. Чим для Німця є «Перстень Нібелюнгів» Вагнера, або для Чеха симфонічний цикл Сметани «Моя батьківщина», тим – або й ще чимось більшим – є для нас «Кавказ» Людкевича» [1].

Робота над кантатою-симфонією «Кавказ» тривала майже десятиліття. Твір став відгуком композитора, що завжди мав активну громадську позицію, на загострення революційних настроїв на території Західної України початку ХХ ст.

Першоджерелом композиції стала однойменна поема Т. Шевченка, з якої було вибрано лише три особливо яскраві початкові строфи, що концентрують у собі головні ідеї літературного першоджерела і є своєрідним епіграфом до змісту усього твору [5]. Отож, у композиції кантати-симфонії відобразилися контрастні образи: I ч. – «За горами гори, хмарами повіті» – образи нескореного Прометея та вічної природи; II ч. – «Не нам на прю з тобою стати» – роздуми про слабкість людини перед Божим провидінням; III ч. – «Хортам, і гончим, і псарям, і нашим батюшкам царям слава» – сатиричне скерцо, насмішквата, гротескна хвала; IV ч. – «Борітеся, поборете» – урочистий, сповнений героїчного епосу фінал, що велично завершується словами: «І вам слава, сині гори, кригою окуті, і вам, лицарі великі, славні, незабуті» [5].

Структура твору відповідає вимогам сонатного циклу, що сформувався ще у творчості композиторів-класиків. Зокрема, відчутний вплив симфонічної музики Бетховена (Дев'ята симфонія), де відбулося поєднання солістів, хору та симфонічного оркестру [3; 5].

Новим у творі С. Людкевича стало застосування програмності цілого твору та його частин, що зумовлене особливостями літературного тексту; сам жанр кантати-симфонії; глибоко народний характер; особливості музичного розвитку [5].



Окремі частини твору написані у наскрізній формі, а музика цілком йде за текстом. Кожна частина має свою кульмінацію, проте точку найвищого напруження спостерігаємо у фіналі.

В кантаті-симфонії «Кавказ» вповні проявилися такі характерні риси творчості Людкевича, як уміння протиставляти драматизм і лірику. Тут розкривається й важливість імітаційного принципу розвитку, що поєднується із характерним для романтизму секвенційним розвитком тем [7].

С. Людкевич не лише творив музику на вірші Тараса Шевченка. З Кобзарем пов'язана значна частина й музикознавчої діяльності митця. У 1937 р. Людкевича було обрано членом Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка у Львові, де він очолив музикознавчу секцію [5; с. 11]. Одним з перших серед професійних музикознавців і композиторів С. Людкевич сформулював вимоги щодо інтерпретації поезії Кобзаря. Він неодноразово звертався до неї ще на початку ХХ ст., розглядаючи її з різного погляду, – як філолог, професійний композитор, музикознавець [9]. Його дослідження знаходимо у збірнику «Дослідження і статті» (1976 р.). Серед них: «Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка» (1901), «Про композиції до поезії Т. Шевченка» (1902), «Вокальна музика на тексти поезії «Кобзаря» (1932). У дослідженні «Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т. Шевченка» (1934) С. Людкевич стверджує, що вся наша вокально-музична література за останні 70-80 літ (від 1860 р.) – поза церковною та протонародними піснями – це, мабуть, у добрій половині твори на слова Шевченка» [4]. Музикознавець писав, що «поезії Шевченка є творами індивідуально-артистичної творчості і саме тому... вимагають артистичної музики, що подібно ілюструвала б та давала б тонкий вираз нюансам змісту поезії» [9; с. 21].

Отже, поезія Т. Шевченка, за словами самого С. Людкевича, стала визначальною у становленні його як композитора. Станіслав Пилипович провадив активну наукову діяльність щодо дослідження поетичної спадщини Кобзаря та її музичного втілення. Досить вагомими у творчості композитора стали хорові твори на слова Т. Шевченка. Майстерне втілення образів шевченкової поезії відбулося завдяки глибокому розумінню їх внутрішнього ества.

Проаналізувавши твори С. Людкевича на слова Кобзаря, можна зробити висновок, що хоровій творчості С. Людкевича притаманні такі риси: органічне поєднання літературного тексту й музики; перевага героїчних образів; зв'язок з українським народним мелосом; часте застосування прийому ілюстративності як у хорових партіях, так і симфонічному супроводі; цікаве гармонічне вирішення; широке застосування техніки й прийомів поліфонічного письма (імітаційний розвиток матеріалу) з його перевагами над гармонічним.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Барвінський В. 25-літній ювілей д-ра Ст. Людкевича. Діло, 1925. 14 березня.
2. Загайкович М. С. П. Людкевич. Київ. 1957. 156 с.
3. Кияновська Л. О. Українська музична культура: навч. посібник. – К.: ДМЦНЗКМ, 2002. С. 70-75.
4. Людкевич С. П. Дослідження і статті. К.: Муз. Україна, 1976. С. 127 – 131.
5. Павлишин С. Станіслав Людкевич. Київ: Муз. Україна, 1974. 54 с.
6. Сояк Р. П. Проблема становлення і розвитку западноукраїнського романса ХІХ - початку ХХ вв.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Акад. наук Укр. ССР, инст. с. фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского. Киев. 1984. URL: <http://chelovek.nauka.com/problema-stanovleniya-i-razvitiya-zapadnoukrainskogo-romansa-xix-nachala-xx-vv> (дата звернення: 27.02.2019)
7. Творчість С. Людкевича. Зб. статей. Упор. М. Загайкович. К.: Муз. Україна, 1979. 208 с.
8. Терен-Юськів Т. Національно-державна мотивація творчості С. Людкевича. Лондон, 1984. 80 с.
9. Фільц. Б. Особливості розкриття поезії Т. Шевченка у творчості українських композиторів. URL: <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2014/3/20.pdf> (дата звернення: 02.03.2019)
10. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич: Монографія. Львів: НТШ, 2003. 264 с.

## ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ГАЛИЦЬКОГО ПРОМЕТЕЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

### С. ЛЮДКЕВИЧА

Анна Маслюкова

*(студентка III курсу першого (бакалаврського) рівня вищої освіти мистецького факультету Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка)*

*Науковий керівник – кандидат педагогічних наук О.А. Яненко*

**Постановка проблеми.** Постать Станіслава Людкевича оригінальна й велична, його діяльність – багатогранна й різноманітна, його заслуги для української музичної культури – великі та значущі, що приковують увагу не тільки музикознавців, але й усіх тих, кого цікавить доля української культури. Звідки композитор черпає свої ідеї, як вони знаходять своє втілення, яка формула створення шедевру – ці питання й досі залишаються відкритими, посилюючи інтерес до таємниць творчого процесу.



Станіслав Людкевич – український композитор, диригент, музикознавець, фольклорист, педагог, музично-громадський діяч. Лауреат державної премії ім. Т. Шевченка (1964), народний артист СРСР. Творчість композитора відкрила нову сторінку в історії української західної музики. С.Людкевич працював майже у всіх існуючих на той час жанрах. Він писав опери, ораторії, кантати, симфонічні твори, п'єси для фортепіано та скрипки, концерти, романси та обробки народних пісень.

**Аналіз літератури з проблеми дослідження.** Серед досліджень, присвячених плідному творчому доробку С. Людкевича велика кількість статей і рецензій, його творчості присвячені наукові дослідження на рівні монографій. Про життя та творчість композитора писали такі науковці: З. Штундер, М. Антонович, Р. Мисько-Пасічник,

В. Клиш, Т. Гнатів та ін..

Так, З. Штундер у дослідженні «Станіслав Людкевич. Життя і творчість, 1879-1939 роки» прослідкувала становлення творчого феномену композитора, починаючи з його перших кроків у музичній творчості. У першому томі зібрані матеріали родини Людкевича, рід якої прославився в українській культурі. Другий том (1939-1979 роки) описує останні 40 років життя композитора. У двотомній монографії Зеновії Штундер «Станіслав Людкевич. Життя і творчість» представлена вся публіцистична і наукова спадщина композитора і досить повно виписана бібліографія його музичних творів, які на сьогодні почути стало складно. [7]

Р. Мисько-Пасічник «Василь Барвінський та Станіслав Людкевич: Діалоги на мистецьких перехрестях» 2009 р. присвятив статтю постатям Василя Барвінського та Станіслава Людкевича в аспекті їхніх особистих контактів, співпраці, взаємооцінки творчості. В публікації висвітлюються спільні та відмінні позиції митців у поглядах на актуальні питання та шляхи розвитку української музики. [6]

Т. Гнатів «Станіслав Людкевич. Штрихи до портрета», 2013 р. Стаття присвячена спогадам професора Національної музичної академії ім. П. Чайковського Тамари Гнатів про період її львівського навчання у видатного українського композитора Станіслава Людкевича. [3]

Л. Кияновська автор навчального посібника «Українська музична культура» 2002 р. розрахованого на студентів музичних училищ, гуманітарних факультетів університетів та інститутів. У посібнику обгрунтовані історичні етапи розвитку, особливості національної ментальності в становленні професійної композиторської школи, що дозволить фактичний і аналітичний матеріал окремих монографічних і загальних тем використовувати в курсах Української літератури, історії, народознавства. [4].

**Мета статті** полягає у дослідженні особливостей творчого доробку композитора.

**Виклад основного матеріалу.** Свої перші творчі прориви С.Людкевич проявив навчаючись у гімназії, коли почав писати обробки народних пісень для хору, фортепіанні мініатюри, солоспіви та власний хоровий твір «Гамалія» на слова Т. Шевченка. М. Лисенко позитивно оцінив його перші спроби. За цим слідує композиція для хору «Поклик до братів слов'ян» (1897) та «Вічний революціонер». На кінець XIX ст. Людкевич пише твір для хору «Закувала зозуленька» на слова Т.Шевченка (1899). Твір цікавий тим, що в ньому композитор використовує народні мотиви, наслідуючи творчість М.Лисенка. Крім хорових творів, що зайняли перше місце в довоєнному періоді його творчості, С.Людкевич працював успішно в інших жанрах музичної творчості, при чому багато уваги присвятив солоспівам. В 1898 р. пише пісні «Якби ви знали», «Сирітка». В 1899 р. пісню «Кожним вечером царівна» на слова Гейне у власному перекладі. На початку XX ст. постає одна з найбільш виконуваних його пісень «Черемоше, брате мій». На конкурсі Львівського «Бояна», влаштованому в 1903 р., ця пісня була нагороджена третьою премією. Емоційна насиченість, безперервний рвучкий рух фортепіанної партії - пробуджує асоціації з гомінкими водами гірської річки Черемош, а широка, експресивна мелодія зі збільшеною секундою - нагадує мелодії українських пісень з околиці Карпат. Все це приваблює і захоплює як виконавців, так і слухачів. До найвизначніших фортепіанних творів належить «Пісня ночі» (1896), «Заколисана пісня» (1898) та «Пересторога матері» (1898) з елементами речитативу. [5, с. 8]

У творчому арсеналі XX років переважають монументальні твори, присвячені героїчно-визвольній тематиці: кантата «Останній бій» (перша частина найграндіознішого твору автора – кантати-симфонії «Кавказ» за поемою Т.Шевченка), «Симфонічний танець», «Капричіо» для оркестру. В той час Людкевич пише цілий ряд хорових творів, переважно в супроводі фортепіано чи оркестру. Найбільше відомі це «Косар» (1901), «Вечір у хаті», «Урочиста кантата» (1904), «Хор підземних ковалів» (1905) на слова В.Пачовського. Згодом С. Людкевич написав хор «Підлисса» на слова М.Шашкевича (1911). На його ж слова написав і популярну свого часу пісню «Дайте руки, юні друзі», в якій є заклик до спільної боротьби, та кантату «Вільна Україна» для сопрано, хору та оркестру (1912). З тематики творів видно, що Людкевич відгукувався на потреби суспільства, а музика в більшості його творів вказує на те, що дух боротьби за людські й національні права був головним імпульсом, який підштовхував його до творчої праці. [4, с. 71]

Перша світова війна перервала на деякий час музичну діяльність С.Людкевича. У 1915 р. він потрапляє до російського полону та опиняється в далекій Азії: Спочатку в Петровську (нині Кзил-Орда Казахської РСР), а потім у Ташкенті. Своє дозвілля в Азії він проводив знайомлячись з фольклором східних народів. Перебуваючи



далеко від України, сповнений тугою за рідною землею і рідним небом, С. Людкевич написав один з найкращих своїх хорових творів «Сонце заходить, гори чорніють». Інтонації східного фольклору використав і у творі «Пісня до схід сонця» (1916-1919) [2, с. 43]. Незабаром після війни 20-х років постає «Меланхолійний вальс», написаний під враженням однойменної новели О.Кобилянської. Потім С.Людкевич пише свою симфонічну поему «Каменярі» виконану у 1926 р. у Львові. Написати і виконати цей твір в умовах тодішньої Польщі вимагало неабиякої сміливості, адже головною темою стала бойова пісня:

*Не пора, не пора, не пора  
Москалеві й ляхові служить,  
Довершилась Україні кривда стара,  
Нам пора для України жити.*

Наступним симфонічним твором композитора була «Стрільцька рапсодія» (1928), переіменована в радянські часи на «Галицьку рапсодію» [4, с. 73]. Твір цей побудований на мелодіях двох популярних пісень Українських Січових Стрільців, «Ой видно село» та «Ой та зажурились стрільці січовії». Обидві пісні не тільки вражають своєю красою, але й пробуджують спогади про героїчні битви народу за свою державу. [1, с. 13]

З 1920 по 1929 роки С.Людкевич працював над своїм фортепіанним концертом. Композитор довго вагався щодо форми, та декілька разів перероблював цей твір. Перед Другою світовою війною композитор пише симфонічний твір «Веснянки» (1935). Він використовує мелодії старовинних українських народних пісень, пов'язаних з віруваннями та побутом наших предків. Творчість українського народу, що збереглася впродовж довгих сторіч, з'єдналася з індивідуальною творчістю українського композитора ХХ-го ст. і проста народна мелодика збагатилася різноманітними засобами композиторської техніки.

Перед Першою світовою війною С. Людкевич досягнув вершини своїх творчих можливостей і свого патріотичного натхнення у симфонічній кантаті «Кавказ» та кантаті-поемі «Заповіт» на слова Т. Шевченка. Характерну особливість для творчості Людкевича, можна вважати цілковиту пов'язаність його вокальних та інструментальних творів з Україною та українським суспільством. У вокальних творах головним речником ідей був літературний текст твору, а в інструментальних композиціях С.Людкевич говорив мовою асоціацій.

Між творами С. Людкевича є навіть композиції, які він писав не з внутрішньої потреби, а з суспільного обов'язку, керуючись виключно потребами рідного суспільства. До таких композицій треба зачислити «Збірник літургичних і церковних пісень» на основі народних наспівів, виданий у Львові в 1922 р. У вступі він писав: «Я є дуже далекий від сього, щоби до гармонізації отсих літургичних пісень присвячувати яку-небудь претензію і значення. Головна моя задача була підібрати легку і просту чотириголосну гармонію не надто далеко і чужо примітивному народному слухові і смакові, та знов не надто монотонну, а бодай трохи різноманітну та інтересну в естетичнім і настроєвім смислі...» При цьому композитор мав ще й практичну мету популяризувати складені ним пісні для мішаного хору між широкими масами, викорінюючи тим самим погані манери у церковному співі, та впливали на покращення народного смаку. [1, с. 15]

До композиторської праці С.Людкевича можна зарахувати ще переробки і редакції творів інших українських композиторів, такі як: «Огні горять» І.Воробкевича, «З крушків» О.Нижанківського та інші. Головною причиною редакцій та переробок творів, було бажання піднести ці твори на вищий мистецький рівень, відокремити їх від елементів дилетантизму, та зробити їх повними, репертуарними, щоб ці твори могли гідно репрезентувати українську музичну культуру перед зовнішнім світом. Крім поодиноких пісень Людкевич відредагував і переробив більш масштабні твори деяких українських композиторів – додав ще одну дію до опери Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», зредагував одноактну оперу М.Лисенка «Ноктюрн» і переробив для фортепіанного тріо одну з «Симфоній» М.Вербицького. [1, с. 16]

С.Людкевич багато часу присвячує науковій і публіцистично-журналістичній діяльності. Він пише статті про різних українських композиторів, О.Нижанківського (1920), М.Вербицького (1920), Д.Бортнянського (1925), А.Вахняніна (1928), Д.Січинського (1930), К.Стеценка (1931), М.Вербицького (1934), М.Лисенка (1937), В.Барвінського (1938), дає доповіді, пише рецензії та статті на актуальні теми. Він також звернув увагу на церковну музику, написавши, крім згаданого Збірника літургичних співів, статтю: «Справа нашого церковного співу» (1921). Все це творить цінний додаток до історії української музики. [1, с. 21]

За короткий час радянської влади в Західній Україні (1939-1941) відбулися великі зміни у всіх сферах життя. Майже всі українські установи, а в тому числі й ті, в яких працював С.Людкевич, (Муз. Інститут ім. М. Лисенка, «Львівський Боян», Наукове Товариство ім. Т.Шевченка) були зліквідовані. Натомість у Львові було створено багато нових організацій та установ за радянськими зразками та інструкціями. Коло діяльності С.Людкевича звужилося. Він працював тепер тільки в Державній Консерваторії ім. М.Лисенка та у Філіалі Інституту Фольклору Академії Наук УРСР. В обох інституціях Людкевич займав підрядне становище. [7]

У першій половині 50-х років Людкевич завершив «Прикарпатську симфонію», фортепіанний концерт та оперу «Довбуш». Згодом композитор пише ряд програмних симфонічних творів: «Наше море», «Не забудь юних днів», «Пассакалію», сюїту «Голоси Карпат», увертюра «Ой не ходи, Грицю». [3, с. 94]



У післявоєнний період у творчості композитора наступає поступове згасання – і не лише тому, що вік не дозволяв С.Людкевичу плідно працювати, але й через те, що не завжди в ідеологізованій державі він міг писати те, до чого прагнула душа. Часом траплялися випадки, коли твір написаний з певною метою і задумом, видавався за зовсім інший: «Рондо юнаків», симфонічна поема створена в 1945 р. в пам'ять про бійців УПА, визначалась критиками як музика не честь Червоної армії. Таке лицемірство не було властивим чесному та принциповому митцеві. Вірогідно, що саме з цієї причини композитор поступово відмовлявся від творчості, хоча в консерваторії залишається майже до останніх днів, викладає композицію та народну творчість. З приходом радянської влади С.Людкевич написав значне число своїх творів, але його робота не була такою плідною, як раніше. Він написав лише декілька музикознавчих праць та кілька невеличких спогадів, що або не були взагалі надруковані, або з'явилися пізно з редакційними пропусками, помилками та навіть зі змінами первісного тексту. [4, с. 73]

**Висновки.** Творча спадщина С.Людкевича – це величезний скарб для українського музичного мистецтва. Хоч С.Людкевич тісно пов'язаний із західноєвропейською музикою другої половини ХІХ-го й початку ХХ-го століття, але з кожного твору пробивається яскрава й неповторна творча індивідуальність композитора з власним, оригінальним українським обличчям. В кожному творі відчувається органічний зв'язок з Україною та українським народом, з його прагненнями, історією та побутом. Він творив орієнтуючись на потреби українського народу, української музичної культури, української нації. Тому кожний твір С.Людкевича можна вважати самоствердженням української людини й українського суспільства.

#### БІБЛІОГРАФІЯ:

1. Антонович М., Каменярі – Симфонічна, поема С. Людкевича / М. Антонович // Музичні вісті. - 1972, ч. 4-5. С. 13-21.
2. Антонович М., Станіслав Людкевич, Композитор - музиколог / М. Антонович // вид. Дзвони. - Львів: Veritas, 2007. — 64 с.
3. Гнатів Т. Станіслав Людкевич. Штрихи до портрета / Т. Гнатів // Мистецтвознавство України. - 2013. - Вип. 13. С. 94-98. - Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu\\_2013\\_13\\_15](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2013_13_15)
4. Кияновська Л.О. Українська музична культура / Л.О Кияновська // обкладинка Видавничий дім Репро-Графіка. – 2002. - С. 71-73.
5. Клиш В., Музика С. Людкевича / В. Клиш // Музика. - 1979, ч. 1. С. 8.
6. Мисько-Пасічник Р. Василь Барвінський та Станіслав Людкевич: діалоги на мистецьких перехрестях / Р. Мисько-Пасічник // Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство. - 2009. - Вип. 9. С. 92-100. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VLNU\\_Mistec\\_2009\\_9\\_10](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VLNU_Mistec_2009_9_10)
7. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. II (1939—1979 / Зеновія Штундер. — Львів — Жовква: Місіонер, 2009. 360 с.

## СТАНІСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ І ОЛЕКСАНДРА ЦАЛАЙ-ЯКИМЕНКО

Євгенія Медяник

*(магістрантка I курсу психолого-педагогічного факультету*

*Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка)*

*Науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент О. О. Лобач*

Постать Станіслава Людкевича (1879–1979) – композитора, диригента, музикознавця, фольклориста, педагога, публіциста, упорядника й редактора музичних видань – привертає увагу як професійних музикантів, так і людей, яким не байдужа доля української музичної культури. Його музична мова поєднувала колорит фольклору з провідними європейськими течіями. Творчий доробок композитора безцінний, він писав у всіх жанрах, окрім балету [8]. Загалом твори композитора присвячено героїко-патріотичній тематиці. Поштовхом до таких музичних образів стала непроста доля автора, відображення якої він знайшов у текстах І. Франка та Т. Шевченка [8]. З першим Станіслав Пилипович був знайомий особисто ще за років навчання у Львові. Талановитий студент написав симфонічний твір «Вічний революціонер» на честь 25-річчя творчої діяльності І. Франка [1]. Це стало поштовхом для подальшої праці з творами вищеназваних видатних письменників (кантати «Заповіт» і «Наша дума, наша пісня», симфонія-кантата «Кавказ», хори «Косар» і «Ой вигострю товариша» та солоспіви на слова Т. Шевченка; кантата «Наймит», симфонічні поеми «Мойсей», «Каменярі», солоспіви та хори на слова І. Франка) [8]. Митець зробив вагомий внесок і в хоровому диригуванні, присвятив сорок років життя хоровому товариству «Боян», у якому починав свій творчий шлях у 1899 році як учень і продовжив як диригент, акомпаніатор і член управи товариства до 1939 року. Привертає увагу діяльність Людкевича-музикознавця, його перу належать статті та дослідження творчості Д. Бортнянського, М. Вербицького, С. Крушельницької, М. Лисенка та ін. [3].

Про життя та творчість митця написано багато (М. Антонович, С. Барвінський, В. Витвицький, Т. Гнатів, Я. Горак, М. Загайкевич, А. Кос-Анатольський, Б. Луканюк, Л. Мелех-Яросевич, С. Павлишин, І. Савчук, С. Стельмашук, Б. Фільц, З. Штундер, Я. Якуб'як) [1; 2; 11]. Більшість дослідників знала С. Людкевича особисто, тому мали за честь у своїх працях згадати невідомі факти, передати власне ставлення до унікальної людини. Митець, «який своїм довгим столітнім життям і багатогранною діяльністю обняв цілу важливу епоху



для української культури і мистецтва в цілому» (Я. Горак) створив власну теоретичну й композиторську школу (музикознавці Т. Гнатів, В. Задерацький, М. Лемішко, С. Павлишин, С. Стельмащук, З. Штундер; етномузикознавець Б. Луканюк, диригент Ю. Луців, композитори О. Зелеський, А. Нікодемівич, Є. Станкович) [2; 6]. Учні професора згадують його з повагою та вдячністю: «Ми були щасливі, що мали Людкевича. Він давав так багато душевного тепла. Зустрінеш його, і на серці стане радісно, прекрасно. ... Він був романтиком, не тому, що ходив незмінно із зав'язаною на кокарду чорною шовковою стрічкою. Він мав велику красу – як зовнішню, так і внутрішню. Він був шляхетним» (С. Павлишин) [9]. Однією з його напрочуд обдарованих учениць була Олександра Сергіївна Цалай-Якименко.

**Мета статті** – розкрити роль Станіслава Людкевича у професійному становленні музикознавця, педагога О. Цалай-Якименко в контексті його педагогічної діяльності.

**Виклад основного матеріалу.** Освіта для Людкевича протягом життя була сенсом буття. Його першим наставником у світі мистецтва стала мати, яка передала синові не тільки майстерність гри на фортепіано, а й безліч старогалицьких і українських пісень, що стали підґрунтям творчості композитора [1]. Згодом музикант вступив до гімназії у місті Ярослав, де вперше спробував себе у якості керівника хору та композитора. Він закінчив факультет філософії Львівського університету, був слухачем лекцій із теоретичних дисциплін Львівської консерваторії, водночас самостійно вивчав композицію, консультуючись у М. Солтиса. Для вдосконалення та поглиблення знань вирушив до Відня, де брав уроки з теорії музики у Г. Греденера та Г. Адлера, а уроки композиції – в О. Цемлинського. Наслідком навчання у Відні став захист дисертації з теми «Дві проблеми розвитку звукообразності», яку переклала українською мовою З. Штундер лише на початку 70-х років минулого століття. Навіть цього було замало для Станіслава Пилиповича, який усе життя прагнув самовдосконалення. Він поїхав до Лейпцига слухати лекції музикознавців – основоположника функціональної теорії ладу Х. Рімана та дослідника німецької музики А. Прюфера [1; 3].

Після завершення навчання почався період плідної праці в гімназіях Львова і Перемишля (нині Польща). Проте провідною ідеєю «батька» західноукраїнської музичної культури була професійно-музична освіта рідного краю. Він не тільки закликав відкривати музичні школи, а й сам став одним із організаторів у 1903 році Вищого музичного інституту у Львові (згодом Львівська консерваторія, нині Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка). Із 1910 по 1915 роки С. Людкевич очолював цей заклад [1; 3]. Під його керівництвом почався розквіт музичного виконавства на Західній Україні. З 1912 року він уводить постійні вечори класичної камерно-інструментальної музики, на яких виступають обдаровані музиканти [4]. Через деякий час Людкевич знову виступив ініціатором відкриття музичних навчальних закладів – філій Вищого музичного інституту по різних містах західноукраїнського регіону та став їх інспектором. Через мобілізацію у 1914 році до армії тимчасово припинив педагогічну й творчу діяльність, до якої повернувся 1919 року. Станіслав Пилипович обіймає посаду викладача теоретичних дисциплін, а з 1939 по 1973 роки – професора й завідувача кафедри історії, теорії музики та композиції Львівської державної консерваторії імені Миколи Лисенка [1; 2; 12].

Майже все життя (70 років!) професор присвятив педагогічній діяльності саме у Львівській консерваторії. Учні характеризували улюбленого викладача як педагога-унікала, бо він варіативно підходив до процесу професійного навчання й ніколи не мав застиглої, усталеної моделі, що не заважало Станіславу Пилиповичу виховувати висококваліфікованих музикантів-фахівців [1; 2; 9].

Однією з відомих продовжувачів традицій дослідження української музичної культури, закладених С. Людкевичем, стала його учениця Олександра Сергіївна Цалай-Якименко (1932, Лубни на Полтавщині – 2018, Полтава) – мистецтвознавець, педагог, редактор видавництва «Музична Україна», член Національної спілки композиторів України, Дійсний член Наукового Товариства імені Т. Шевченка.

О. Цалай-Якименко народилася 27 березня 1932 року. Через голодомор родина змушена була переїхати до Львова, де майбутня вчена отримала музичну освіту спочатку в музичній школі, а потім в училищі. Після завершення середньої спеціальної освіти вона два роки життя присвятила навчанню на фізико-математичному факультеті Львівського університету та все ж таки повернулася до музики, яка стала сенсом її життя. Вона навчалася у Львівській консерваторії по двох спеціальностях – фортепіано (клас професора Л. Уманської) та історія й теорія музики (професор С. Людкевич) [11].

На одній із лекцій для вчителів музичного мистецтва в Полтавському обласному інституті післядипломної педагогічної освіти О. Цалай-Якименко розповідала про свого вчителя: «Людкевич уважно працював зі студентами, не обмежуючи їх «важкими рамками». Навпаки, надавав можливості для вільного вибору за умови широчини почуттів до музики та грамотності у її написанні або виконанні. Професор із радістю відгукувався на запрошення студентів на концерт, де вони виконували музичні твори або читали теоретичні доповіді. Після цього Станіслав Пилипович обов'язково оприлюднював об'єктивну, але доброзичливу рецензію на студентський (!) виступ, чим заохочував нас до самовдосконалення, розвитку й подальшої наполегливої роботи» (зі слів доцента О. О. Лобач, слухачки лекції).



Під час навчання в консерваторії Олександра Сергійвна була асистентом С. Людкевича, що засвідчують архівні документи, презентовані на сайті Львівської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені Соломії Крушельницької. У примітках читаємо про дипломну роботу «випускниці 1956 року історико-теоретичного факультету ЛДК ім. М. Лисенка Марії Михальчук-Іванишин: «Василь Барвінський на сторінках української преси ХХ століття»; керівники – професор Станіслав Людкевич та його асистент Олександра Цалай-Якименко, рецензент – Зиновія Штундер» [5].

По закінченню консерваторії 1958 року вчена паралельно працювала педагогом у музично-педагогічному і музичному училищах Львова. Проте осердя її різноманітної діяльності, на думку Ю. Ясіновського, була наука [13]. У 1962 році О. Цалай-Якименко блискуче захистила дисертацію «“Заповіт” Т. Шевченка в музиці – проблема співвідношення слова та музики у музичних інтерпретаціях поезії» в Київській консерваторії імені П. І. Чайковського (нині Національна музична академія) у Г. Таранова та О. Шреєр-Ткаченко [7].

Після аспірантури Олександра Сергійвна на певний час (1963–1973) повернулася до Львівської консерваторії у якості старшого викладача кафедри С. Людкевича. Вона швидко зарекомендувала себе як компетентний науковець і педагог, читаючи курс аналізу музичних форм. Молода вчена вражала і студентів, і знаних музикознавців «унікальними теоретичними знаннями» (Ю. Ясіновський) [13]. Дослідниця почала працювати над персоналією М. Ділецького та церковною монодією (ірмолійний спів). На жаль, у ті часи склалася несприятлива політична ситуація, несумісна з напрямками музичних пошуків, особистісною позицією і світоглядом О. Цалай-Якименко. Вона переїхала до Києва, де працювала редактором провідного в країні музичного видавництва «Музична Україна».

За рекомендацією І. Козловського в 1976 році Олександра Сергійвна їде на його батьківщину в село Мар'янівку Київської області. До 1981 року вона очолює місцеву школу, на базі якої знаний тенор започаткував експеримент із музично-естетичного виховання сільської молоді. Тут відбувалися Всесоюзні й Республіканські семінари для шкільних учителів музики та співів, де демонструвалися й обговорювалися нові методи загальної музичної освіти учнів. Результатом експериментально-дослідницької роботи, наполегливої щоденної праці педагогічного колективу під керівництвом директора-ентузіаста О. Цалай-Якименко став звітний концерт мар'янівського дитячого хору та його солістів на сцені Большого театру в Москві, де їм заспівував декілька творів сам маестро – незабутній Іван Семенович [13].

Разом із хормейстером, педагогом, винахідником і своїм чоловіком Ярославом Володимировичем Михайлюком Олександра Сергійвна розробили інноваційну систему моделюючих пристроїв «Модус» у контексті вирішення проблеми «Музична грамота для всіх» [11]. У 1981–1992 роках вона керувала експериментальною роботою з упровадження авторського свідоцтва у середній загальноосвітній і дитячій музичній школах м. Долина Івано-Франківської області [11; 13].

У середині 1990-х років О. Цалай-Якименко знову повертається до Львівської консерваторії. Завдяки ректорам Марії Крушельницькій, а згодом Ігорю Пилатюку, вона отримує «дослідницьку свободу» та давно заслужені регалії – звання доцента, а після захисту докторської дисертації – професора. Як і Станіслав Пилипович свого часу, вчена, незважаючи на труднощі й перешкоди, у складних життєвих обставинах продовжувала роботу над дослідженням Київської музичної школи XVII століття, результати якого оприлюднено 2002 року в однойменній монографії. На переконання її учня Ю. Ясіновського, саме Олександра Сергійвна підготувала ґрунт для створення кафедри музичної україністики та медієвістики у Львівській консерваторії, на якій працювала до 2014 року [13]. Мешкаючи в Полтаві, вона 2006 року підготувала монографію, присвячену видатному полтавцю, музикознавцю зі світовим ім'ям «Володимир Оголевець. Структура тональної системи» у 2-х томах (1 том «Основи гармонічної мови»; 2 том «Введення у сучасне музичне мислення» [11].

Однак осердя дослідницької роботи вченої стала творчість Т. Шевченка, співвідношення музики і слова, музичальність поезії Кобзаря, що відтворено в останній її книзі «“Заповіт” Тараса Шевченка в музиці», задля якої проаналізовано понад 50 творів на цей вірш. Книгу вперше презентовано в Полтаві в рамках щорічного регіонального фестивалю «Дні Миколи Лисенка в Полтаві», що проводиться за ініціативи Полтавського обласного осередку НСК України (голова – Т. Г. Оскоменко-Парулава) [7].

О. Цалай-Якименко співпрацювала з плеядою відомих науковців: І. Крип'якевич і Я. Ісаєвич, О. Мацюк і О. Купчинський, Я. Дашкевич і Л. Махновець, В. Кречетень і І. Кудрявцев, В. Свенціцька і В. Овсійчук, Л. Коць-Григорчук і У. Єдліньська, Д. Лихачов і В. Німчук та баг. ін. Її шанували А. Дмитрієв, Н. Герасимова-Персидська, М. Гордійчук, Н. Горюхіна, А. Котляревський, І. Ляшенко, С. Скребков, Ю. Холопов, О. Шреєр-Ткаченко; підтримували І. Козловський, А. Кос-Анатольський, С. Ріхтер [13]. Однак науковий талант Олександри Сергійвни Цалай-Якименко зростав, сформувався і виплекав Станіслав Пилипович Людкевич. Недарма поряд із учителем упокоївся її прах на Личаківському цвинтарі у Львові [11].

Отже, завдяки плідній праці О. Цалай-Якименко світ побачив низку важливих духовних і наукових надбань минулого, які вона підготувала, розшифрувала, відредагувала, проаналізувала та опублікувала. Її дослідницький інтерес концентрувався на давній українській музиці: церковна монодія, партесний спів, постаті





А. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Ділецького, Т. Шевченка, професійна та загальна музична освіта та ін. Її наукова спадщина й діяльність очікують спеціального вивчення, що й складатиме предмет нашого подальшого дослідження.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Антонович М. Станіслав Людкевич: Композитор, музиколог. – Львів: Veritas, 2007. – 64 с.
2. Гнатів Т. Станіслав Людкевич. Штрихи до портрета. URL: file:///C:/Users/ADmin/Downloads/Mysu\_2013\_13\_15.pdf
3. Енциклопедія історії України. Людкевич Станіслав Пилипович. URL: [http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu\\_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERM=S=0&S21STR=Ljudkevych\\_S\\_P](http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERM=S=0&S21STR=Ljudkevych_S_P)
4. Кафедра камерного ансамблю та квартету ЛНМА ім. М. Лисенка. URL: <http://conservatory.lviv.ua/kafedry/kafedra-kamernoho-ansamblyu-ta-kvartetu/>
5. Львівська середня спеціалізована музична школа-інтернат імені Соломії Крушельницької URL: <http://solomiya-sk.lviv.ua/%D0%BD%D0%B0%D1%88%D0%B0%D1%96%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%8F/>
6. Меморіальний музей Станіслава Людкевича. URL: <http://ludkevych.in.ua/stanislav-lyudkevich-pedagog/>
7. Музика: Український інтернет-журнал. URL: <http://mus.art.co.ua/pishla-z-zhyttya-oleksandra-tsalaj-yakymenko/>
8. НСКУ. Станіслав Пилипович Людкевич. URL: <http://composersukraine.org/index.php?id=2412>
9. Професор Стефанія Павлишин: Ми шасливі, що мали Людкевича. URL: <http://postup.brama.com/usual.php?what=20454>
10. Фотографії старого Львова. Несерйозні історії, або шкці про Сяся Людкевича. URL: <http://photo-lviv.in.ua/niserjiozni-istoriji-abo-shkitsy-pro-syasya-lyudkevycha/>
11. Фотографії старого Львова. Сьогодні перепоховують Олександрю Сергіївну Цалай-Якименко. URL: <http://photo-lviv.in.ua/sohodni-pererohovayut-oleksandru-serhijivnu-tsalaj-yakymenko/>
12. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич: [монографія] / Ярема Васильович Якуб'як. – Львів: ДВЦ НТШ, 2003. – 264 с.
13. Ясіновський Ю. Олександрі Цалай-Якименко – 80! URL: file:///C:/Users/ADmin/Downloads/Ukrmuzyka\_2012\_1\_15.pdf

## ЖИТТЄВИЙ ШЛЯХ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА

Євген Мудрий

*(студент I курсу першого (бакалаврського) рівня вищої освіти  
мистецького факультету Центральноукраїнського державного педагогічного  
університету імені Володимира Винниченка)  
Науковий керівник – доктор педагогічних наук, професор А.М. Растрюгіна*

**Постановка проблеми.** Станіслав Пилипович Людкевич - видатний український композитор, диригент, музикознавець, фольклорист, педагог та суспільний діяч, один з найбільш вагомих діячів Західної України початку ХХ ст. Він став першим музикантом-професіоналом на цих теренах, фундатором провідних музичних жанрів, насамперед симфонічного та інструментального. Творча спадщина композитора включає майже всі жанри, окрім балету.

Станіслав Людкевич виступав своєрідним каталізатором духовного життя Галичини. Йому судилося прожити цікаве та довге життя: композитор прожив більше ста років й все його життя було сповнене плідною творчою діяльністю. Він став першим музикантом-професіоналом на теренах української музичної культури, фундатором провідних музичних жанрів, насамперед симфонічного та інструментального. Творча спадщина композитора включає майже всі жанри, окрім балету.

Багаторічна праця митця була відзначена високими нагородами: 1964р. - лауреат Шевченківської державної премії за твори "Кавказ" та "Заповіт" на слова Т.Шевченка; 1969р. - народний артист Радянського Союзу; 1979р. - Герой Соціалістичної праці.

**Виклад основного матеріалу.** Станіслав Пилипович народився на Західній Україні, в місті Ярославі (нині входить до складу Польщі). Михайло Людкевич, дід майбутнього композитора, закінчив Львівську духовну семінарію і Львівський університет. Батько, Рандольф-Михайло-Пилип, упродовж багатьох років був директором школи в Ярославі. Педагогічна праця, якій він присвятив 45 років життя, була відзначена бронзовою медаллю [1]. Дід по материнській лінії, Олексій Гіжовський, також навчався у Львівських духовній семінарії та університеті, захоплювався історією, філософією, музикою. Ще у гімназії затоваришував із Михайлом Вербицьким, автором музики нашого Гімну, й приятелював із ним ціле життя.

Батьки Станіслава, Пилип Людкевич і Гонората Гіжовська побралися в 1871 році. В Ярославі у подружжя народився син Станіслав. Коли хлопчиків виповнилося чотири роки, рідні виявили в нього надзвичайний музичний слух[1].

Початкову освіту він отримав в місцевій гімназії і саме там розпочав співати та навіть спробував себе в ролі керівника хору. Ці роки позначені і першими композиторськими спробами. Неабиякий вплив в період



формування митця справило листування з М.В.Лисенком, твори якого Людкевич дуже високо цінував, а його "Музику до Кобзаря" називав «конденсатом народної мелодики».

Музичну освіту Людкевич здобуватиме самотужки. Першим викладачем музики стала мати - учениця Михайла Вербицького, яка зуміла передати свою обдарованість синові. Надалі Станіслав Пилипович самостійно вчитиметься, знайомлячись з партитурами класиків, теоретичними посібниками, творами, що звучали в Львові. Проте, відчуваючи потребу в професійній освіті, митець невдовзі вирушає до Відня, де протягом року (1907-1908) стажуватиметься під керівництвом Г.Адлера в австрійському Музично-історичному інституті, результатом чого стане докторська дисертація, присвячена питанням програмної музики. Одночасно він займатиметься приватно з композиції, музично-теоретичних предметів та диригування у О.Землінського, з поліфонії - у Г.Греденера[2].

З 1897 по 1901 рр. Людкевич навчатиметься в Львівському університеті на факультеті української та класичної філології. У Львові він розширює культурні зв'язки, знайомиться з провідними діячами свого часу. По завершенню навчання, випускник університету вчителює в гімназіях Львова та Перемишля.

У 1903-1904 рр. композитор був на військовій службі у Відні; там він мав змогу слухати оркестрову та оперну музику, а згодом, у 1907 р. він знову їде до Відня, щоб поповнити свої професійні знання. Протягом року Людкевич навчається у О. Цемлінського (композиція та інструментування) та Г. Греденера (поліфонія), слухає лекції з історії та теорії музики у Г. Адлера та Г. Рімана[2].

За цей час Станіслав Пилипович написав докторську дисертацію, присвячену питанням програмної музики. Повернувшись додому, він знову поринає в роботу. З 1908 р. Людкевич стає директором Музично-драматичного Інституту ім. Лисенка.

1914 р. Людкевича призивають до австрійської армії, невдовзі він потрапляє в полон і до кінця війни перебуває в Церовську (Казахстан).

Повертаючись у 1918 р. додому через Київ, Станіслав Пилипович зустрічається із Стеценком і Леонтовичем. Він знайомиться з їхньою творчістю, веде розмову про дальші шляхи розвитку української музики.

Невдовзі композитора буде обрано членом Етнографічної Комісії Наукового Товариства ім. Т.Г.Шевченка. Головним завданням майстра на цій ниві стане розшифровка і редагування двох томів збірки "Галицько-українські народні пісні" (1906-1907), яку високо оцінили К.Квітка, В.Гнатюк та І.Франко[3].

На той час Людкевич був уже зрілим музикантом. Формування його світогляду та мистецьких позицій пов'язано з тими величезними подіями початку ХХ століття, які сколихнули все життя суспільства. Це події російської революції, діяльність революційних демократів І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, робітничі страйки на Західній Україні, лихоліття першої світової війни і, нарешті, Жовтнева революція.

З 1939 р. С. Людкевич – професор нововідкритої Львівської консерваторії ім. Лисенка, старший науковий працівник філіалу Інституту фольклору Академії Наук УРСР. Станіслав Людкевич постійно роз'їжджав по всіх філіях, очолював комісії на піврічних і річних іспитах, виділяв кращих учнів для участі у звітних концертах-пописах у Львові.

Зі спогадів музикознавця і композитора Василя Витвицького: «Ніхто інший не провадив так точно іспитових протоколів, як наш інспектор. Кожна гама, кожний пасаж і кожний твір були точно занотовані з маленькими позначками якості виконання. У цьому і в пильному вислухованні всіх учнів від першого до останнього він був непохитний»[4]. Зі спогадів його учениці яка була студенткою Львівської консерваторії Тамари Гнатів він постає таким: «На зборах першокурсників ІТФ Львівської консерваторії декан урочисто оголосив, що всі мої колеги з теоретичних предметів працюватимуть в одній групі, а я — в класі Людкевича. По-перше, для мене це був шок: після музичної школи-десятирічки я не могла уявити собі, як можна вивчати теоретичні дисципліни індивідуально? По-друге, Професор видався мені надто древнім і належав, мабуть що, до небожителів. Адже ще з дитинства я, як і більшість львів'ян, знала, що це видатний музикант і особистість. Усі відносилися до нього з особливою шанобою і пієтетом, любовно, із зворушливою ніжністю, називаючи поміж собою — Сясьо (здрібніле від Станіслав). Протягом свого творчого життя Людкевичу вдавалося поєднувати композиторську діяльність та наукові дослідження. В своїх теоретичних, критичних працях він дуже часто висловлював і особисті переконання, які полягали у високій вимогливості до своєї творчості, справжньому професіоналізмі. Він був красивим, рвливим, з іскрометним почуттям гумору, сильним духом і світлим душею. Перший фаховий композитор у Західній Україні, який почав вчитися музиці в своїй матері-піаністки, а потім закінчив Віденський університет. Був і директором згаданого Інституту імені Лисенка у Львові, і завідував кафедрою Львівської Державної Консерваторії. Прихильник драматизму у музиці, він прожив життя, яке неможливо назвати ні симфонією, ні драмою – то було просто життя. Життя, яке звучало, і продовжує звучати, бриніти, світитися в росах на вічній траві львівських скверів, у виразному смутку львівських кленів, які його пам'ятають, у веснянім привіті птахів, які шлють нам із вирію його світлий усміх. Людина Епохи, сам він став Епохою...»[3]



Часто, гуляючи з батьками, ми зустрічали Станіслава Пилиповича, так як жили на сусідніх вулицях Святоюрської гори. Запамятався він мені своєю субтильною статурою в акуратному, але добре поношеному, костюмі (в повоєнні, сутужні роки усі так одягалися), в невеличкому капелюсі, але з великим бантом замість краватки. Остання деталь одягу приводила мене в захоплення і викликала подив. Професор видавався завжди чи то замріяним, чи то заглибленим у власні думки, якимсь відстороненим. Інколи він щось собі тихенько наспівував, або ж розмовляв сам з собою.

С. Людкевич і мій батько завжди віталися шанобливо піднімаючи капелюхи. Інколи Професор зупинявся і поміж ними починалася жвава бесіда; часто вони згадували ті часи, коли мій батько (інженер-енергетик мав прекрасні музичні дані) співав і мандрував з хором, яким керував Маєстро. В такі моменти обличчя останнього ставало винятково привітним, очі випромінювали лукаву усмішку. Зустрічала я С. Людкевича і в філармонії, і оперному театрі, декілька разів він завітав до музичної школи-десятирічки і був присутнім в моєму класі на уроці сольфеджіо[4].

Окрім цього, митець постійно наголошував на розвитку музичної освіти народу. Саме тому, композитор проводив активну музично-просвітницьку діяльність в якості хорового диригента. Людкевич співпрацює з хоровим товариством "Боян", очолює хори "Бандурист" і "Сурма". Його однодумцями й помічниками стали відомі виконавці С.Крушельницька, О.Мишуга, М.Менцинський, діяльність яких була за межами України. За сприяння Людкевича ці майстри активно концертували на Батьківщині[4].

Станіслава Пилиповича пам'ятають як людину інтелігентну, неголосну, але у своїх переконаннях непоступливу.

Станіслав Пилипович відвідував майже усі концерти, які відбувались у Львові. У тодішньому великому залі консерваторії (тепер – філармонії по вул. Чайковського) він мав своє постійне місце в центральній ложі балкону, а згодом сідав в один з перших рядів партеру. Присутнім було цікаво спостерігати за його реакцією на твори сучасних композиторів-модерністів, які професор вважав "не музикальними". Чуючи особливо гострі співзвуччя, Людкевич скрушно похитував головою, досить голосно докірливо стогнав, врешті міг просто вийти із залу. Проте було б помилкою вважати, що професор цілковито заперечував новітню музику. Ось, приміром, історія молодого композитора Андрія Нікодемівича, творчість якого не сприймали однозначно. Людкевич підтримав його кандидатуру до членів Спілки композиторів: "Я не все розумію в цій музиці, але в цьому Нікодемівичу щось є". Слова виявились пророчими[4].

Коли 1948р. радянські спецслужби заарештували композитора Василя Барвінського, майже 70-літній композитор був єдиним, хто відверто заступився за колегу. Підписав листа до Президії ВР СРСР про звільнення і реабілітацію митця. Коли Барвінський після 10 років радянських таборів повернувся на батьківщину, Людкевич допомагав йому відновити, здавалося би, назавжди втрачені рукописи. (Після арешту Барвінський, на вимогу МГБ, дав письмову згоду на знищення всіх його рукописів). Станіслава Людкевича завжди відзначала винятково тверда громадянська позиція.

Він один з не багатьох захищав видатного композитора і піаніста Василя Барвінського, проти якого були сфабриковані КДБ несправедливі звинувачення. А коли останній з паралізованою дружиною опинився в мордовському таборі, він матеріально підтримував т. з. «ворога народу», що в ті часи було вельми ризикованим і небезпечним.

А в 1971 р., в далеко не легкий для українського мистецтва час, Людкевич виступає ініціатором видання камерних ансамблів В. Барвінського і пише до нього змістовну передмову, де наголошує, що твори цього композитора «заслужують на високу оцінку». Адже спадщина Барвінського, переважно рукописна, в свій час була спалена, і композитору довелося по пам'яті відтворювати свій струнний секстет, але передчасна смерть обірвала працю, робота залишилась незакінченою, і останні 30 тактів, на основі авторських чернеток, реконструював саме С. Людкевич 15 червня 1973р., щоб підтримати колегу, а водночас – зберегти свій безцінний архів — композитор у нотаріальній конторі склав заповіт, яким усе своє майно та архів передавав З.К.Штундер[5].

Помер С. П. Людкевич на 101 році життя у вересні 1979 р.

Похований Людкевич у Львові на Личаківському кладовищі.

1989р. на могилі великого композитора встановлено пам'ятник – фігура молодого, прекрасного Прометея. Адже Людкевича не раз називали Прометеем української музики.

У рідному місті Станіслава Людкевича — Ярославі, після багатолітніх зусиль української громади в Польщі, звернень та листів офіційних осіб, відомих музикантів з України рада міста постановила перейменувати вулицю Татарську на вулицю Людкевича. Ця вулиця символічно веде від греко-католицької церкви до римо-католицького колегіуму, таким чином з'єднуючи дві основні національні громади, які віками жили на цій землі. Урочисте освячення та перерізання стрічки з нагоди перейменування вулиці відбулося у травні 2010 року[5].

У 2017 році музичною агенцією «Collegium Musicum» започатковано фестиваль «Людкевич Фест», присвячений постаті композитора Станіслава Людкевича та його епосі. Перший фестиваль відбувся у Львові 8-



17 вересня 2017 року. На фестивалі вперше пролунав цикл «Збірника літургійних пісень», написаного 1922 року, а також чи не всі сольні фортепіанні твори композитора.

**Висновок.** Україна дала світу такого велетня людського духа, як Станіслав Людкевич. Своєю творчістю він відкрив шлях до пізнання справжньої краси. Висока майстерність, мистецька культура, драматична наснага цього видатного майстра служитимуть прикладом для митців багатьох поколінь.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонович М. Станіслав Людкевич — композитор, музиколог [Електронний ресурс] (Із «Дзвонів» ч. 115-1980) Рим 71с. Режим доступу: <http://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/2555/file.pdf>
2. Бондаренко О. - Станіслав Людкевич – «Прометей української музики» 2019р. Режим доступу: <https://ridna.ua/2019/01/stanislaw-ljudkevych-prometej-ukrajinskoji-muzyky/>
3. Павлишин С. - «Станіслав Людкевич», Київ, «Музична Україна», 1974. 55с.
4. Пеліна Г. - «СТАНІСЛАВ ПИЛИПОВИЧ ЛЮДКЕВИЧ» 2018р. Електронний доступ: <http://composersukraine.org/index.php?id=2412>
5. Черемшинська Р. - «Композитор, що вмів дружити» 2019р. Електронний доступ: <http://slovoprosvity.org/2019/01/18/kompozytor-scho-vmiv-druzhyty/>

## МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА

Вікторія Семенченко

*(студентка III курсу першого (бакалаврського) рівня вищої освіти  
мистецького факультету Центральноукраїнського державного педагогічного  
університету імені Володимира Винниченка)  
Науковий керівник - доктор педагогічних наук, професор А.М. Растрюгіна*

**Постановка проблеми.** Педагогічна діяльність Станіслава Пилиповича Людкевича – то ціла епоха в історії української музичної культури У багатогранній діяльності Станіслава Людкевича вагоме місце посідає педагогічна праця, якій професор присвятив понад 70 років життя. Професора Людкевича постійно хвилювало й питання методики викладання музично-теоретичних дисциплін, зокрема сольфеджіо і гармонії.

Коло педагогічних інтересів Людкевича дуже широке: це й питання навчання музики в загальноосвітній школі, і викладання музично-теоретичних предметів у спеціальних учбових закладах, і ведення курсу композиції. Це також постійна увага до методики викладання сольфеджіо, гармонії, підготовка вкрай необхідних підручників з музично-теоретичних дисциплін, розробка хрестоматій, посібників, виступи з проблем музичної педагогіки.

**Аналіз літератури з проблеми дослідження.** Людкевичу присвячена велика кількість досліджень, рецензій та статей, монографій. У цьому ряді особливе місце посідає наукові розвідки З. Штундер, зміст яких викладено у двотомній монографії «Станіслав Людкевич. Життя і творчість»[3;4], присвяченій постаті видатного українського композитора, музикознавця, фольклориста, педагога Станіслава Людкевича), який впродовж багатьох десятиліть очолював музичне життя Галичини. Наукове видання В. Витвицького, де автору, на основі документальних джерел та спогадів сучасників, вдалося передати яскравий образ й неповторний у своїй унікальності видатного митця [1]. Для різностороннього уявлення про постать галицького Прометея, цікавими для нашого дослідження стали й документи з архіву С. Людкевича, зміст яких відтворює високий рівень його професіоналізму у багатьох галузях музичної культури й у музично-педагогічній діяльності зокрема[2].

**Мета статті** полягає у дослідженні особливостей музично-педагогічної діяльності Людкевича.

**Виклад основного матеріалу.** У багатогранній діяльності Станіслава Людкевича вагоме місце посідає педагогічна праця, якій професор присвятив понад 70 років життя. Після закінчення 1901 р. філософського факультету Львівського університету він викладав у гімназіях Львова й Перемишля українську, латинську, грецьку мови та літературу а також теорію музики.

Коло музично-педагогічних інтересів Людкевича дуже широке: це й питання навчання музики в загальноосвітній школі, і викладання музично-теоретичних предметів у спеціальних учбових закладах, і ведення курсу композиції. Це також постійна увага до методики викладання сольфеджіо, гармонії, підготовка вкрай необхідних підручників з музично-теоретичних дисциплін, розробка хрестоматій, посібників, виступи з проблем музичної педагогіки.

У 1903 р. став одним із засновників у Львові Вищого музичного інституту ім. М. В. Лисенка, який впродовж тривалого періоду був єдиним українським центром музичної освіти в Галичині й відіграв величезну роль у вихованні українських музичних кадрів.

З 1910 року Станіслав Людкевич – директор Вищого музичного інституту ім. М.В. Лисенка. Він одразу націлює цей заклад на підготовку широко ерудованих музикантів, здатних до різноманітної мистецької



діяльності. Піаністів орієнтують не тільки на розвиток віртуозної техніки, а й вимагають від них опанування фортепіанної літератури різних епох і стилів, оволодіння навичками сольного й ансамблевого виконання, транспонування, читання з листа. Ще в 1913 році Людкевич готує підручник «Загальні основи музики (теорія музики)», який входить у світ після страшного воєнного лихоліття у 1921 році в Коломиї. В передмові автор писав, що «здавна відчувається в нас пекуча потреба доброго, відповідно нинішнім умовам підручника для підставових, загальних відомостей із теорії музики»

З властивою йому скромністю він закінчує передмову словами: «Розуміється, що при такій компілятивній роботі підручник у не одному недомагає, все ж таки повинен бодай почасти виповнити прогалину в нашій музичній літературі, поки час і щасливіші умовини не дозволять зложити тривкіших наукових основ для нашої музичної культури».  
[<http://www.ukrmusic.org/entsyklopediya/l/stanislav-lyudkevych.html>]

Людкевич також брав участь у з'їздах викладачів сольфеджіо, які в 1928-1929 рр. організувало польське міністерство освіти (доповідь «Критичні замітки в справі науки сольфеджіо й музичного диктанту в музичних школах. У 1930 році Станіслав Пилипович видає «Матеріали для науки сольфеджіо і хорового співу», де використовує як навчальний матеріал народну пісню та кращі зразки класичної зарубіжної та української музики. Підготовка підручника з сольфеджіо була освідченням пильної уваги композитора до цього важливого для розвитку кожного музиканта предмета. Людкевич відзначає, що наука сольфеджіо «у нас ніби відгороджена китайським муром від інших консерваторських предметів, усунена на сірий кінець, залишена сама на себе, на силу інерції і не має досі якоїсь виробленої, загально прийнятої методики ані напрямлених ліній». Він критикує існуючі підручники за відсутність системи у викладі матеріалу. Автор статті вважає неправильним тодішню орієнтацію на абсолютний слух.

Поряд з постійною роботою в галузі музичної професійної освіти С. Людкевич приділяє велику увагу питанням навчання музики і співів у загальноосвітній школі. Ще в редагованому ним журналі «Артистичний вісник» (1905) у статті «Наші шкільні співаники» він утверджує велику роль музики в естетичному вихованні особистості. Ідея становлення і розвитку музичної культури школярів як складової національної та загальнолюдської культури в цілому, котра ще на початку ХХ століття активно впроваджувалась у життя С. Людкевичем, згодом, у 80-90 роки стала основою концепції Д. Кабалецького, яка була адаптована українськими науковцями Л. Хлебніковою, Н. Миропольською, Ю. Юцевичем для шкільного предмету «Музика», а з часів незалежності України стала основою інтегрованого курсу «Мистецтво», наукові, науково-методичні та організаційні засади та принципи якої було розроблено Л. Масол.

Щодо музично-педагогічної діяльності С. Людкевича, то саме завдяки його активній громадянській позиції й професійній діяльності, стало можливим відкриття у 1939 році консерваторії у Львові. Станіслав Пилипович з перших днів діяльності державної консерваторії у Львові активно включився в роботу цього новоствореного державного музичного навчального закладу як професор та завідувач кафедрою композиції. Студентам історико-теоретичного факультету він читав курси спеціальної гармонії, народної творчості, спецкурс з питань вокального мистецтва. С. Людкевич приділяє велику увагу питанням методики викладання музично-теоретичних дисциплін, зокрема сольфеджіо і гармонії.

У 50-х роках С. Людкевич працює над питанням технічних засобів виразності вокального стилю, яке хвилювало його давно. У спеціальній праці знаходимо історичний огляд взаємовідношень вокальної та інструментальної музики, короткий проспект аналізу виразових чинників вокалу у різних музичних формах. Ще з юнацьких років захоплюючись фольклористикою, Станіслав Пилипович працює у 60-ті роки над посібником «Хрестоматія українських народних пісень» [<http://www.ukrmusic.org/entsyklopediya/l/stanislav-lyudkevych.html>], упорядкованим за ладовою структурою пісенних звукорядів найпростіших до складніших. Керуючи науковою роботою кафедри, професор очолює роботу професорсько-викладацького складу над виданням «Хрестоматії гармонічного аналізу». Остання складається з 4-х частин : Класика, Романтики і неоромантики, Національні школи, Сучасна музика.

Музикознавець-педагог Михайло Лемішко: «Майбутнім композиторам не нав'язував своїх уподобань, лише б музика була щирою, без пози (байдуже якої – романтичної чи модерної), грамотно записана, з логічним розвитком».

**Висновки.** Професор Людкевич є зразком педагога – вихователя молоді. Про С. Людкевича можна сказати тими самими словами, якими він характеризував М. Лисенка: він мав суспільну душу. Діяльність С. Людкевича – це видатне явище не тільки української, а й європейської музики загалом.

#### БІБЛІОГРАФІЯ.

1. Витвицький В. Станіслав Людкевич зблизька // Станіслав Людкевич у спогадах сучасників / Упоряд. З. Штундер. – 2 –е вид. – Жовква-Львів, 2014. – С. 123-141.
2. Людкевич С. З музичного руху. Пописи елевів Вищого музичного інституту ім. Лисенка // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 2 – Львів, 2000. – С. 499-501.
3. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. I (1879-1939). – Львів, 2005. – 635 с.
4. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. II (1939-1979). – Львів-Жовква, 2009. – 360 с.



## ЗМІСТ

**ЗА МАТЕРІАЛАМИ II МІЖНАРОДНОЇ СТУДЕНТСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ  
«ПОСТАТЬ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА В ДИСКУРСИВНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНСЬКОЇ  
МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ»**

<i>БАЛАКУНЕЦЬ О.</i> КУЛЬТУРНО-МУЗИЧНІ УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКІ ЗВ'ЯЗКИ.....	3
<i>ГАМОЛИЧ О.</i> СИМФОНІЧНІ ПОЕМИ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА У КОНТЕКСТІ ПІЗНЬОРОМАНТИЧНОЇ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ.....	5
<i>ДРОБОТ Е.</i> МУЗИКОЗНАВЧА СПАДЩИНА С. П. ЛЮДКЕВИЧА .....	7
<i>ЖЕРЕВЧУК А.</i> СИНТЕЗ НЕОРОМАНТИЧНИХ ТА ФОЛЬКЛОРНИХ ТЕНДЕНЦІЙ У ФОРТЕПІАННОМУ ДОРІВКУ С.П. ЛЮДКЕВИЧА.....	11
<i>ЖУКОВА К. С.</i> ЛЮДКЕВИЧ – КОРИФЕЙ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ .....	13
<i>КІНДРАТІВ Л.</i> МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНІ ПРАЦІ ТА СТАТТІ С. ЛЮДКЕВИЧА.....	14
<i>КОЛПАК Т.</i> ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ ТА СТАНІСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ: ДВІ ЗНАКОВІ ПОСТАТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЧИНИ .....	17
<i>КРАМАР Т.</i> ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ С. ЛЮДКЕВИЧА У ЗМІСТІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	21
<i>ЛУЦЕНКО С.</i> ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОЕЗІЇ Т. ШЕВЧЕНКА У ТВОРЧОСТІ С. П. ЛЮДКЕВИЧА .....	24
<i>МАСЛЮКОВА А.</i> ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ГАЛИЦЬКОГО ПРОМЕТЕЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ С. ЛЮДКЕВИЧА.....	27
<i>МЕДЯНИК Є.</i> СТАНІСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ І ОЛЕКСАНДРА ЦАЛАЙ-ЯКИМЕНКО.....	30
<i>МУДРИЙ Є.</i> ЖИТТЄВИЙ ШЛЯХ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА .....	33
<i>СЕМЕНЧЕНКО В.</i> МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА .....	36