

13. Яворский Б. Материалы и наблюдения // Центральный государственный музей музыкальной культуры в Москве. – Ф.146.

In this article the phenomenon of editorial pluralism in the interpretation of "Well tempered clavier" is investigated on the comparing analysis of four editorial interpretations of the prelude and fuga b-moll from II volume, carried out by K.Cherni, F.Buzoni, B. Muggelini, B.Bartock.

The interpretation of the clavier heritage of Johan Bach in XX century, fixed by sound recordings, edits, methodological, scientific music literature, is the evidence of the pluralism of ideas, conceptions in piano performance arts of XX century. In comparing with XIX century, the development of the pluralism phenomenon occurs in context of philosophical, spiritual grasping the idea of synthesis of the arts and it's professionalisation. All of these four editions are conceptually independent interpretations of the Prelude and Fuga b-moll from II volume WTC. The edition of this play by B.Bartock is the most common to the plot conception of B.Yavorsky. The stylistic divergence in the editorial interpretation is the result of composer's, performing and pedagogical style pluralism in piano arts in XIX – the first part of XX centuries.

Key words: Johan Bach, well-tempered clavier (WTC), polyphonic style, composer's-performance complex, editing, symbolism, style.

УДК 786.6:78.071.1

ББК 85.310.71

Любов Гундер

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННОЇ СПАДЩИНИ С.ЛЮДКЕВИЧА

Стаття розглядає фортепіанну творчість Станіслава Людкевича, його роль у формуванні національної композиторської школи в Галичині кінця XIX – початку XX століття та деякі аспекти виконавської інтерпретації його фортепіанних творів.

Ключові слова: національне мистецтво, фортепіанна музика, виконавство, інтерпретація.

Через певні соціально-історичні умови фортепіанна культура Західної України довгий час розвивалась у сфері аматорського музикування. Лише п'єса О.Нижанківського "Вітрогони" стає насправді професійним твором концертного призначення. Це сталося, як зазначає М.Загайкевич, "завдяки свіжості музичного матеріалу, далекого від підсолоджені салонності всяких "малоруських польок" або фортепіанних попури, присвячених "чарівним руським дамам". Клавірна музика, щоправда, була вельми популярною в Галичині, проте не в українських, а в польських, австрійських, чеських колах, хоча в них теж переважали аматорські салонні опуси. Історично склалося так, що в Галичині працювало чимало видатних музикантів європейської слави, таких як Ф.К.Моцарт, учень Ф.Шопена К.Мікулі, учень Ф.Ліста Л.Марек, М. і А.Солтис та ін. В їх спадщині фортепіанний жанр займає провідне місце. Для українських музикантів така галицька традиція фортепіанного виконавства й творчості мала велике значення.

У цей складний процес становлення композиторського професіоналізму в Галичині активно включився Станіслав Людкевич. Він став першим композитором-професіоналом на Західній Україні у фортепіанній музиці та надав імпульс подальшому її розвитку у творчості В.Барвінського, Н.Нижанківського, М.Колесси. Показово, що саме творчість корифея західноукраїнської музики С.П.Людкевича відіграє чи не найвагомішу роль у культурному просвітництві краю, становленні професіоналізму в національному фортепіанному мистецтві. На сучасному етапі розвитку вищої музичної освіти, зверненої до індивідуального творчого "я" студента, пріоритетним стає процес формування національної свідомості, національного характеру майбутніх фахівців.

Упродовж наукового розвитку вітчизняного теоретичного музикознавства, що нерозривно пов'язане з історією музично-виконавської практики, спостерігається інтерес до проблеми специфіки української фортепіанної музики, а саме: фортепіанної спадщини С.П.Людкевича. Діапазон досліджень творчості композитора досить широкий. Серед них наукові праці М.Антонюк, Г.Блажкевич, М.Білінської, М.Дремлюги, М.Загайкевич, В.Клина, А.Кос-Анатольського, Н.Кашкадамової, З.Лисько, С.Лісецького, Б.Милича, С.Павлишин, Т.Старух, З.Штундер та інших. Та все ж, актуальною є проблема українського фортепіанного виконавства в цілому й зокрема творів С.Людкевича, мистецтвознавчі аспекти формування української фортепіанної школи в контексті розвитку національного музичного стилю.

Метою даного дослідження є вивчення фортепіанного доробку класика української музики С.П.Людкевича, розкриття деяких інтерпретаційних аспектів його творів, що відкриває ще одну сторінку для наукових пошуків у галузі виконавського мистецтва.

Творчість С.Людкевича у фортепіанному жанрі тривала більше як півстоліття. У ній можна вирізнити декілька інтенсивних періодів.

Ранній, що охоплює період від 1896 р. до Першої світової війни, пов'язаний як із традиціями домашнього музикування (марші в чотири руки "Бар Кохба", авторська транскрипція з одноіменної опери (1902 р.), "Ой, ішли запорожці" або "Запорізький січовий марш" (1909 р.), фортепіанне тріо "Ноктюрн" (1905–1911 рр.)), так і з опануванням загальноєвропейськими піаністичними засобами (мініатюри "Нісенітниця", "Пісня ночі" ("Гармонія сфер") (1896 р.), скерцино "Стакато", "Стара пісня" (1897 р.), "Пересторога матері" (1898 р.), "Menuetto qüoso" (1899 р.), "Романца", "Імпровізована арія", "Скерцо" до мажор (1897–1900 рр.), "Заколисна пісня" (1904–1905 рр.). У цей час молодий композитор активно працює над собою. Відсутність професійної фортепіанної освіти (гри на інструменті він вчився у матері й неодноразово виконував твори Ф.Шопена) С.Людкевич компенсує самостійними заняттями, ретельно студіюючи вітчизняну й зарубіжну літературу. Це був час дивовижної творчої енергії молодого митця. Він пише першу частину симфонії-кантати "Кавказ" (1905 р.), кантату "Останній бій", у співавторстві з Й.Роздольським готує двотомне видання "Галицько-руських народних мелодій" (1906–1907 рр.), активно працює музичним редактором у журналі "Артистичний вісник" (1905 р.), публікує статті, рецензії.

Стимулом подальшого творчого злету й засвоєння професійних засад композиції стало перебування С.Людкевича у Відні (1907 р.), а також поїздки до Мюнхена та Лейпціга, де він має змогу ближче познайомитись із західноєвропейською музикою, зокрема фортепіанною літературою та виконавством. 1908 року Людкевич здобуває ступінь доктора музикології за працю "Дві проблеми розвитку звукообразності". Повернувшись в Україну, композитор поринає в громадсько-просвітницьку діяльність, а з 1908 р. стає директором Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка. Визначними є також творчі успіхи цих років: він закінчує роботу над симфонією-кантатою "Кавказ" (1912 р.), створює нові композиції.

Молодість, життєва енергія, працелюбність допомагають С.Людкевичу подолати всі життєві негаразди, що випадають на роки імперіалістичної війни, в якій він був солдатом австрійської армії, російським полоненим (1915 р.), засланим у Перовськ (Туркестан) і Ташкент. У полоні порятунком для нього стає запрошення до викладання лекцій із фортепіано та знайомство зі східним фольклором, що спонукало творчу фантазію композитора до написання оригінальних фортепіанних мініатюр.

Роки Першої світової війни стали якісно новим етапом фортепіанної творчості композитора. Доробок цього періоду засвідчує більш глибинне переосмислення засад західноєвропейського романтичного піанізму на національному ґрунті. У цей час постають такі відомі твори, як "Пісня до схід сонця" ("Із туркестанських мотивів") (1916 р.), "Баркарола", "Листок з альбому", "Гумореска" ("Із лекцій фортепіано") (1917 р.). Саме в цей період С.Людкевич звертається до великої фортепіанної форми. Він створює "Елегію. Тему з варіаціями для фортепіано" (1917–1919 рр.), працює над першою та другою частинами Концерту ре-мінор для фортепіано з оркестром (1914–1916 рр.), Варіаціями-концертом ля-мінор для фортепіано з оркестром (1917 р.).

У 20–30-х рр. спостерігається послаблення уваги С.Людкевича до фортепіанної музики. Час забирає викладацька робота в Інституті ім. М.Лисенка та поїздки по містах Галичини як інспектора філіалів Музичного інституту ім. М.Лисенка, науково-дослідницька діяльність у Науковому товаристві ім. Т.Шевченка, написання перших українських підручників з теорії музики і сольфеджіо, робота диригента в хоровому колективі "Боян" та ін. Творів для фортепіано, датованих цими роками, небагато: фортепіанне тріо фа-дієз мінор, перша частина (1-ша редакція) Концерту фа-дієз мінор (1920 р.), "Пісня без слів" (1922 р.), збірник аранжувань "21 народна пісня" (1929 р.), "Мала романца", "Тихий вечір (на тему Брамса)", "Кізочка з колядою", "Valse sentimentale" (усі написані у 30-ті рр.). Натомість С.Людкевич створює низку великих симфонічних та вокально-симфонічних полотен на сюжети близьких йому за духом та ідейним спрямуванням літературних творів українських поетів та прозаїків: "Меланхолійний вальс" за новелою О.Кобилянської (1920 р.), "Каменярі" за мотивами поеми І.Франка (1926 р.), "Заповіт" на сл. Т.Шевченка (1934 р.). Вагому роль у справі популяризації національного музичного мис-

тества відіграла також його редакторська діяльність. Він опрацьовував твори М.Вербицького, В.Матюка, І.Воробкевича, О.Нижанківського, С.Гулака-Артемовського, М.Лисенка.

Фортепіанна творчість С.Людкевича 40–50-х рр. охоплює як створення нових композицій (“Парафраза на тему української народної пісні “Ой що ж бо то та й за ворон” або “Похорон отамана” (1942 р.), скерцо “Квочка” (40-ві рр.), “Жалібний марш” (1947 р.), “Старовинний вальс”, Концерт фа-дієз мінор для фортепіано з оркестром, “Балада. Варіації на тему української народної пісні”), так і завершення кінцевих редакцій написаних раніше творів (Фортепіанне тріо фа-дієз мінор, Концерти ре мінор, фа-дієз мінор, Варіації, Концерт ля мінор, “Елегія”, Соната для скрипки та фортепіано). Низку мініатюр раннього періоду автор об’єднав зі створеними пізніше п’єсами в “Сюїту танцювальних жанрів”. Посилення уваги С.Людкевича до жанру інструментального концерту з оркестром (на поч. 50-х рр. написаний також скрипковий Концерт) відбувалось паралельно з плідною працею в симфонічному жанрі (симфонічна поема “Дніпро”, друга редакція “Пісні юнаків”, “Прикарпатська симфонія”, симфонічні поеми “Наше море”, “Довбуш” та ін.). Фортепіанним творам останнього періоду властивий лаконізм піаністичних засобів, а разом із тим – ліризм висловлювання, юнацька задержаність і життєствердний пафос.

Активне розгортання композиторської творчості С.Людкевича в поєднанні з дослідницькою, фольклористичною та громадською діяльністю істотно вплинуло на його фортепіанну музику.

Особливою прикметою української фортепіанної музики традиційно був тісний зв’язок з вокальними, хоровими й оперними жанрами. Такі контакти спостерігаються і в творчості С.Людкевича. Його фортепіанні твори нерідко були начерками, ескізами для майбутніх вокальних, хорових та інструментальних опусів. Передусім музичний матеріал вокальних, оркестрових композицій використовувався у фортепіанних п’єсах. До того ж, фортепіанні та вокально-хорові й інструментальні твори композитора, створені в один період, характеризуються спільними художньо-естетичними й формотворчими засадами. Зокрема, фортепіанна п’єса “Мала романца”, варіаційний цикл “Елегія”, як і хорова обробка “Там, де Чорногора”, відтворюють глибинне проникнення в суть старогалицьких пісень-романсів. “Заколисна пісня” для фортепіано стала прототипом відомого солоспіву “Спи, дитинко моя”, вокальна “Українська баркарола” надала імпульс фортепіанній “Пісні без слів”, а солоспів “Сирітка” – одноіменній фортепіанній п’єсі. У збірник для фортепіано “21 народна пісня” увійшли авторські транскрипції хорових (“Ой, Морозе”) та сольних вокальних (“Ой, співаночки мої”, “Марусенька по саду ходила”, “Ой, кум до куми”) обробок українських народних пісень. На розуміння образного багатства фортепіанної “Балади. Варіацій на тему української народної пісні”, специфіки розкриття її трагічного соціально загостреного змісту виразне світло проливає авторська обробка для хору і фортепіано народної пісні “А із ночі, із вечора”. Трагедійність задуму й психологічна образність фортепіанної “Балади” перегукується з вокальними баладами. “Про Бондарівну” і “Про Петруся та вельможну пані”. Народно-жанрові ознаки, наприклад, танцювальну “Чабашку” зустрічаємо у фортепіанних, скрипкових та хорових творах композитора.

Плідна праця С.Людкевича у сфері симфонічної музики значно вплинула на еволюцію жанру фортепіанного концерту. Так, у п’ятдесятих роках паралельна робота над “Прикарпатською симфонією” та Концертом фа-дієз мінор для фортепіано з оркестром визначила спільні тенденції тематизму цих творів. Досить порівняти основні теми першої частини “Прикарпатської симфонії” та першої частини Концерту фа-дієз мінор, характер ліричних частин циклів, побудованих на народнопісенному тематизмі, народнотанцювальну основу рондо-фіналів (у Концерті – “гагілка”, а в Симфонії – полька-“фраєрка”). У симфонічний доробок С.Людкевич вводить і своєрідні “цитати” із фортепіанних творів. Зокрема, деякі п’єси із фортепіанної “Сюїти танцювальних жанрів” органічно влилися в матеріал четвертої частини “Прикарпатської симфонії” (“Лемківська полька-фраєрка”), а “Дівочий хоровод” у перший розділ оркестрової “Симфонієти”. Усе це свідчить, що фортепіанна музика С.Людкевича є невід’ємною частиною його композиторської спадщини.

Фортепіанному доробку видатного митця властива специфічна ознака: працюючи в традиційних для цього інструмента жанрах (концерт для фортепіано з оркестром, варіації, мініатюри тощо), він трактував їх індивідуально, з власної естетичної позиції. Людкевич збагатив національну культуру різноманітними жанрами фортепіанної музики. Він увійшов в історію як один із перших авторів українського фортепіанного концерту, створивши поруч із традиційними тричастинними циклами (Концерти ре мінор, фа-дієз мінор) оригінальну одночастинну композицію на ос-

нові подвійних варіацій (Варіації-концерт ля мінор). С.Людкевичу належить вагома роль у розвитку варіаційного жанру: традиційної теми з варіаціями (“Балада”) і новаторської (яка не має аналогів в українській музиці) масштабної наскрізної побудови з використанням лейтмотиву (“Елегія”). Широкий спектр художньо-образних і технічних завдань поданий у мініатюрах композитора – від дитячого навчального репертуару до складних концертно-віртуозних п’єс.

Фортепіанна спадщина С.Людкевича, різноманітна за жанрами й позначена специфічністю індивідуальних стильових рис, ставить перед піаністом-інтерпретатором досить складні, але, безперечно, цікаві виконавські проблеми.

Фортепіанна музика С.Людкевича, як і вокальна, хорова та симфонічна, відображає світ переживань і почуттів композитора. Вивчення фортепіанної спадщини митця нерозривно пов’язане з іншими жанрами його творчості. Тому віднайдення паралелей, споріднених засобів музичної виразності в більшості випадків дає виконавцю можливість глибше збагнути специфіку його мови, образний стрій творів. На перший план С.Людкевич висував вимогу змістовності, образності виконання й емоційної заангажованості.

Центральним, визначальним елементом виконавського процесу є проблема “автор-виконавець”. Сам С.Людкевич казав: “...Музичний твір взагалі має особливі умови та вимоги для існування і розвитку, відмінні від творів інших мистецтв. Поезія, записана на папері (навіть драма), уже при читанні може бути зовсім зрозуміла і справляти повне враження; картина чи твір архітектури уже сам безпосередньо говорить за себе. Натомість який-небудь, хоч би й найменший твір музики, схоплений штудерно на нотний папір, дає (і то тільки фахівцям) лиш дуже неповне і недостатнє уявлення про свій зміст та красу. Треба щойно конгеніального виконавця, який зуміє зрозуміти красу зачаровану в нотних знаках, а що важливіше – оживити в артистичному виконанні” [1].

Майже століття звучать фортепіанні твори С.Людкевича з концертної естради. Першими виконавцями його фортепіанних творів були чудові галицькі піаністки, що вчилися у Відні, – Володимира Божейко та Галя Левицька (20–30-ті рр.). Знаменною подією в творчому житті композитора стало виконання Марією Вишницькою “Елегії” (квітень 1938 р.) на тематичному концерті старогалицьких пісень. У рецензії на цей концерт видатний композитор і піаніст В.Барвінський відзначав втілення автором глибинного духу старогалицької пісні сучасними засобами фортепіанного письма, відсутність у ньому поверхневого фактурного викладу як самоцілі [2]. Яскраве враження справила на Василя Барвінського “Пісня до схід сонця”, талановито виконана Дарією Каранович-Гординською [3]. У ці ж роки на концертній естраді звучали скрипкові “Чарабашки” (виконавець Юрій Крих, травень 1938 р.), фортепіанне тріо “Ноктюрн” (травень 1938 р.), переклади фортепіанних творів для скрипкового квартету (переклад Богдана Левицького “Перестороги матері”, 16 травня 1937 р.) та для скрипки з фортепіано “Тихий вечір” (квітень 1939 р., у виконанні Євгена Цегельського та Володимири Божейко) [4].

Вагомий внесок у справу популяризації фортепіанних творів С.Людкевича внесли кандидат мистецтвознавства, музикознавець Зеновія Штундер – багаторічна дослідниця всіх аспектів музикознавчої та композиторської спадщини митця, а також виконавці: заслужена артистка України, професор Марія Крушельницька (запис майже всіх творів), народний артист України, професор Олег Криштальський, професор Костянтин Донченко (редагування “Елегії”), заслужений діяч мистецтв України, професор Марія Крих, доцент кафедри камерного ансамблю Роксоляна Залеська (редагування фортепіанних тріо).

30 жовтня 1955 р. у Львові відбулася прем’єра Концерту фа-дієз мінор для фортепіано з оркестром: 1 ч. виконувала Оксана Кузьмович-Шпот, диригував Дем’ян Пелехатий, а 2 і 3 чч. – Тетяна Лагола, диригент Ісаак Паїн. За спогадами Т.Лаголи, у зв’язку з тим, що Концерт композитором допрацьовувався, було вирішено розділити виконання циклу між двома солістками, тоді студентками консерваторії. Після створення остаточної редакції цього Концерту, у кінці 50-х рр., його виконала лауреат республіканського конкурсу Марія Крушельницька. Вона згадує про можливість за згодою автора (на розсуд виконавця) купюри в репризі фіналу й про ідею піаніста К.Донченка написати на матеріалі побічної теми 1 ч. невелику сольну каденцію. Прем’єра Варіацій-концерту ля мінор відбулася у Львові 1950 р. (солістка – Рада Лисенко, диригент – Микола Колесса). М.Крушельницька як одна із перших виконавців Варіацій-концерту відзначає, що сам композитор допускав купюри в цьому розгорненому масштабному творі, покладаючись на смак і технічний рівень виконавця. Разом із цим він, за словами професора Марії Крих, дуже поважав повне відтворення авторського тексту. Залюбки виконувались і камерні твори композитора.

Серед перших виконавців тріо “Ноктюрн” – Лідія Крих (фортепіано), Лідія Цьокан-Савицька (скрипка), Роксоляна Залеська (віолончель). Першими виконавцями Тріо фа-дієз мінор були Олександр Деркач (скрипка), Марія Крих (фортепіано), Володимир Третяк (віолончель).

До 100-річного ювілею корифея української музики композитор І.Вимер здійснив переклад солоспіву “Спи, дитинко моя” для двох фортепіано, який виконав фортепіанний дует Оксана Попіль – Оксана Шпот. Віддаючи шану геніальному вчителеві, заслужений діяч мистецтв України, композитор Богдана Фільц написала “Спомин (Пам’яті С.Людкевича)”, виконаний у концерті до її 60-річчя автором даної книги.

С.Людкевич завжди тішився з виконання своїх творів. Але, будучи найвищою мірою скромною людиною, ставав занадто строгим, часто і несправедливим в оцінці художніх якостей власних композицій. Про це свідчить історія з блискучим виконанням його “Гуморески” в сольному концерті В.Божейко 1931 р.: автор безпідставно охарактеризував цю мініатюру як “малозмістовний і старосвітський твір” [5].

Фортепіанні твори С.Людкевича належать до тієї категорії музичної літератури, що оживають у виконавському варіанті внаслідок глибокого проникнення в творчу сутність авторського задуму. Вони повинні “дозріти” у свідомості виконавця, оскільки нерідко за скромною фактурою, зовнішньо мінімальними (або свідомо спрощеними) технічними засобами приховується глибокий світ людських почуттів, філософських роздумів. Інтерпретація творів С.Людкевича передбачає принципове “співавторство” виконавця і автора, що повинне виражатися в “доповненні” композиторського задуму власним розумінням і світовідчуттям, здійсненні немовби нової редакції. У даному випадку слушною є думка А.Гольденвейзера про важливість відчуття виконавцем внутрішнього змісту, строю й закономірностей твору, про величезну відповідальність, яка лежить на виконавцеві маловідомого твору, коли “погана інтерпретація може бути приписана авторові” [6].

Фортепіанна творчість С.Людкевича ставить перед виконавцем чимало завдань, що витікають із національної своєрідності його музики. Опора на різноманітні жанри українського національного мистецтва внесла в його твори побутовий колорит, створила музичні образи значних узагальнень, втілила засобами фортепіанного письма особливості національного характеру. Глибокий психологізм і проникнення в таїну людської душі притаманний виконанням “Елегії” М.Крушельницькою. Її інтерпретація скерована перш за все на розкриття підтексту старогалицької пісні через образно-жанрові характеристики. Властива стилю С.Людкевича образна конкретність, програмність пов’язані насамперед з побутовою тематикою (“Пересторога матері”, “Сирітка”, “Сюїта танцювальних жанрів”). Манера використання композитором національних особливостей фольклору суттєво впливає на фразування, педалізацію, характер агогіки. Органічні зв’язки пісенних і танцювальних мініатюр С.Людкевича із характерною народно-виконавською практикою вказують на доцільність певних піаністичних прийомів, як, наприклад, відтворення імітацій звучання народних інструментів. Збагачує музичну тканину й майстерність володіння педалізацією для створення колоритних тембрів.

В основі інтерпретації фортепіанних творів С.Людкевича лежить розкриття поліфонічної просторовості інструментальної тканини. Проблема інтонування багатоголосної “хорової” фактури ставить перед виконавцем завдання трактування акордових вертикалей зі своєю інтонаційною перспективою, незалежністю окремих голосових ліній, переосмислення підголоскової поліфонії народного багатоголосся в звичайних типах фактури, відчуття руху голосів та вміння їх зіставити. Поліфонічна насиченість фактури – одна з типових рис творчості композитора – забезпечує наспівність фортепіанного звучання, що виражається не тільки в створенні мелодій широкого дихання, у тривалостях фраз, але й індивідуальному малюнку фігураційного викладу, мелодичній наповненості фактури (як у Ф.Шопена), у заповненні контрапунктом голосів мелодичних “пауз”, створенні враження безперервності кантилени, наближенні мелодичної лінії до інтонацій людської мови. З наспівним трактуванням інструмента пов’язана проблема артикуляції, осмислення й передачі виконавцем кожної інтонації музичного вислову, прийомів вираження, “промовляння” інструментальної мелодії. Так, у “Листку з альбому” підкреслення кожного мелодичного звука виключає легатне виконання, а “речення” в “Пересторозі матері” підкреслюють короткі мотивні ліги.

Перед інтерпретатором фортепіанних творів С.Людкевича особливо гостро постає проблема форми. Це стосується, насамперед, великих композицій (варіації, концерти) та розгорне-

них мініатюр, де виникає необхідність охоплення цілісності твору, аналізу складових розділів, виявлення й збереження стрункої логічної побудови, уникнення завуальованої калейдоскопічності різних за значущістю епізодів. У таких композиціях проблема формотворення набуває особливої гостроти. І тут інтерпретатор повинен опиратися не стільки на конструкцію в класичному її розумінні, скільки на образно-програмний задум, тобто перекласти процесуальність над архітектоніку. Певною мірою тут можна провести аналогії з великою романтичною формою в спадщині Ф.Шуберта, що реалізується завдяки безпосередній виконавській творчості залежно від емоційного стану інтерпретатора. Класичним взірцем магнетизму володіння часом розгортання форми є інтерпретація сонат Ф.Шуберта геніальним С.Ріхтером. Якщо у виконанні творів віденських класиків піаніст неначе відступає на другий план, підкоряючи свою індивідуальність стилю класичної епохи (т. зв. “об’єктивність виконання”), то в музиці С.Людкевича, на перший погляд, традиційно-романтичній, йому доводиться “оживляти” нюанси фортепіанних барв, “редагувати” багатопланову, часто багатослівну фактуру, поєднувати величезну свободу “суб’єктивного вислову” з простотою й природністю, що не допускають манірності й штучної витонченості.

Для повнішого розкриття задуму творів С.Людкевича необхідно уважно ставитися до авторських указівок. Композитор уникає “сухих” темпових визначень і вони обов’язково розшифровуються й доповнюються образно-художнім “картинним” висловом (типу *flebile, misterioso*). С.Людкевич вживає вказівки чисто оркестрового (*quasi Timpani, lunga*) чи вокального (*canturando*) виконавства, допомагаючи цим віднайти потрібні аналоги у фортепіанному звукодобуванні. Трактування композитором фортепіано, як винятково наспівного інструмента, підкреслюється значною увагою до мелодичної виразності (*la melodia ben tenuto* в “Листку з альбому”), *la melodia ben marcato e cantabile* в сі мажорній варіації “Елегії”). А основною задачею виконання творів С.Людкевича є *semplice* і *con sentimento, espresivo*, глибоке наспівне *legato*. Уточнюючи в більшості випадків характер твору, композитор поруч із цим не нав’язує його інтерпретаторам, вживаючи вказівки *adlibitum, quasi cadenza*.

Фортепіанні твори С.Людкевича є вдячним матеріалом у навчально-педагогічному процесі формування й нагромадження професійних навичок, виховання молодшого покоління піаністів. Вони сприяють розвитку виконавської індивідуальності в комплексі технічних та музично-виразових засобів на різних стадіях навчання. П’єси “Стара пісня” та “Сумна пісенька” є корисними зразками в праці дитини над виразним фразуванням, співучим *legato*, у засвоєнні основ поліфонічної фактури. Саме із цією метою їх використав Б.Милич у впорядкуванні навчального репертуару для учнів дитячих музичних шкіл (3 клас ДМШ). “Відкриттям світу дорослого репертуару”, піаністичною та образною мовою, доступною для учнів 5–7 класів, називає ряд мініатюр С.Людкевича (поруч із творами Л.Ревуцького, М.Колесси, Я.Степового) О.Олійник [7]. Вона підкреслює образний психологізм, необхідність тонкої й багатопланової передачі настроїв у “Пісні без слів”, “Колисковій”, опору на традиційні засоби обробки пісень у “Старогалицькій мелодії”. У педагогічний репертуар музичних училищ (ред. Б.Милич, III–IV курси) включена п’єса “Тихий вечір”, що ставить перед виконавцем художні завдання вищого рівня. Фортепіанні п’єси С.Людкевича є цінним посібником у роботі над основними виконавськими прийомами, зокрема в оволодінні кантиленою широкого дихання, мелодизмом і співучістю фактури в цілому, у вмінні чути водночас декілька фактурних пластів, у слуховому контролі над детальною педалізацією, а також нагромадженні найрізноманітніших віртуозних прийомів (“Жалібний марш”, “Мала романца”, “Стакато”, “Танок” (на молдавську тему), “Полька”, “Шумка” та ін.).

У фортепіанній спадщині С.Людкевича різнобічно представлений жанр фортепіанної мініатюри, що відтворює миттєві настрої, раптовий вияв почуттів, інтимні переживання (конкретні авторські присвяти: так, “Заколисна пісня” написана на смерть батька, “Ноктюрн” і “Сюїта танцювальних жанрів” присвячені п. Ользі Юркевич, скерцино “Стакато” – п. Дарії Шухевич, “Застольна” – п. Володимиру Старосольському та ін.) тощо. Композитор звертався до цього жанру протягом усього творчого життя. Образно-змістовні характеристики більшості мініатюр розкриті в узагальнено-програмних назвах: “Пересторога матері” (1898 р.), “Гумореска (Із лекцій фортепіано)” (1917 р.), “Квочка” (40-ві рр.), або жанровій визначеності: “Пісня без слів” (1922 р.), “Романца” (1897–1900 рр.), “Імпровізована арія” (1900 р.), “Заколисна пісня” (1904–1905). Мініатюрам композитора властиві завершеність думки, стрункість побудови, яскравість образів. Це – своєрідні музичні моменти (“Сирітка” (1897 р.)), ліричні імпровізації (“Імпровізована арія”), дра-

матичні поеми (“Парафраза на тему народної пісні” (1942 р.), маленькі трагедії (“Жалібний марш”) (1947 р.), жартівливі замальовки (“Гумореска”), стислий за формою лаконічний афоризм (“Листок з альбому”) (1917 р.).

Фортепіанні мініатюри С.Людкевича тісно пов’язані з романтичними надбаннями в розвитку даного жанру, який у дану епоху прилучився до рангу “високого мистецтва”. Згадаймо пісні без слів Ф.Мендельсона, баркароли, ноктюрни, колискові Ф.Шуберта, Ф.Мендельсона, Р.Шумана, Ф.Шопена та ін. Хоча низка п’єс С.Людкевича не має авторського визначення “експромт”, “прелюдія”, “музичний момент” та ін., однак характер музичного вислову особливості фортепіанного письма й фактурно-технічних засобів свідчать про їхні зв’язки саме із цими мініатюрами романтичної літератури.

У бесідах із сучасниками С.Людкевич казав: “Виконавство – складна штука, додати свого “я” – але скільки додати?”. Власне діалектичний взаємозв’язок автор-виконавець, рівновага композиторського задуму та інтерпретаторської фантазії є основною засадою складного й цікавого виконавського життя фортепіанних творів С.Людкевича.

Фортепіанні мініатюри С.Людкевича – цікавий і своєрідний жанр творчості композитора. Щільно пов’язані з жанрами й музичною мовою української побутової музики XIX ст., п’єси композитора сприяли трансформації в українській фортепіанній музиці досягнень європейського піанізму. Програмність і національний колорит робили їх доступними й зрозумілими для широких кіл виконавців і любителів музики.

Фортепіанна спадщина Станіслава Людкевича – вагомий розділ багатосторонньої діяльності видатного митця. Вона стала невід’ємною складовою його композиторського шляху й відтворенням прогресивної громадянської позиції. Головним критерієм оцінки фортепіанної творчості корифея української музики є її значущість у загальному контексті розвитку національної музичної культури.

Фортепіанні твори Станіслава Людкевича мають значну історико-культурну цінність. Акумуляючи енергію художнього впливу світового мистецтва, вони відтворюють типові ознаки національного стилю, поєднуючи риси, характерні для аматорського музикування й професійного концертного виконання. Творчість С.Людкевича сприяла залученню ширших кіл любителів музики до фортепіанної гри і, у цілому, піднесенню національного виконавського мистецтва. Сьогодні з історичної перспективи фортепіанна спадщина композитора представляє якісно вищий щабель розвитку української музики (зокрема західноукраїнської, яка до нього була малочисельною, напівпрофесійною). С.Людкевич надає фортепіанному жанру в західно-

Гундер Л. Особливості інтерпретації фортепіанної спадщини С.Людкевича

українській музиці загальнонаціонального значення.

Історична вартість творів композитора безперечна, оскільки вже на початку XX століття вони досягли високого професійного концертно-виконавського рівня.

НОТОГРАФІЯ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ С.ЛЮДКЕВИЧА

Концерти для фортепіано з оркестром

1. Концерт ре мінор, I і II ч. (клавір), 1914–1916 рр., 1930-ті рр., 2-га редакція – 1950-ті рр. – Рукопис.
2. Варіації-концерт ля мінор, 1917 р., оркестровка і 2-га редакція – 1950-ті рр. – Рукопис.
3. Концерт фа-дієз мінор у трьох частинах, кін. 40-х – поч. 50-х рр.

Варіаційні цикли

1. “Елегія. Тема з варіаціями для фортепіано”, сі-бемоль мінор, 1917–1919 рр.
2. “Балада. Варіації на тему української народної пісні”, соль мінор, 1950-ті рр.

Мініатюри

1. “Нісенітниця” (QuasiCosaque – polka), соль мінор. 2401. – 1896 р.
2. “Ноктюрн “Готийський” або “Пісня ночі (Гармонія сфер)”, сі мажор. 2.08.1896 р., Ярослав.
3. “Scherzino stakkato”, мі мінор. Липень 1897 р., Ярослав.

4. “Сирітка” або “Ein altes Lied” (“Стара пісня”), ля мінор. 2.01.1897 р., Ярослав.
5. “Пересторога матері” (Avertissement de la mere), фа-дієз мінор, 1898 р.
6. “Menuetto giocoso”, соль мінор. 28.02.1899 р.
7. “Старовинна пісня” або “Стара пісня”, ре мінор, біля 1900 р.
8. “Романца” (Romanza), сі-бемоль мінор, 1897–1900 рр.
9. “Імпровізована арія” (Aria improvvisata), ля мінор, біля 1900 р.
10. “Скерцо” (Scherzo), ре мажор, біля 1900 р.
11. “Заколисна пісня” (Berceuse), ля мажор, 1904–1905 рр.
12. “Застольна пісня”, ля мінор, 1900-ті рр.
13. “Застольна пісня “Мужицька””, мі мінор, 1900-ті рр. – Рукопис.
14. “Танок (на молдавську тему)”, ре мінор.
15. “Пісня до схід сонця (Із туркестанських мотивів)”, сі-бемоль мажор, 1916 р.
16. “Баркарола”, сі мінор, 1917 р.
17. “Гумореска (Із лекцій фортепіано)”, сі мінор, 1917.
18. “Листок з альбому”, соль-дієз мінор, або “Із лекцій фортепіано. Листок з альбому”, 1917 р.
19. “Пісня без слів”, ля мінор, або “Пісня без слів. Баркарола”, 1922 р.
20. “Кізочка з колядою”, ре мажор, 30-ті рр.
21. “Мала романца”, сі-бемоль мажор, 30-ті рр.
22. “Тихий вечір” (на тему Брамса), сі-бемоль мажор, 30-ті рр., 2-га ред. 12.05.1956 р.
23. “Парафраза української народної пісні “Ой що ж бо то та й за ворон” (або “Похорон отамана”), до мінор, 1942 р.
24. “Квочка. Скерцо”, до мажор, 40-ві рр.
25. “Жалібний марш”, до мінор, 1947 р.
26. “Ноктюрн” до-дієз мінор, 50-ті рр. – Рукопис.
27. “Старовинний вальс”, соль мажор, 50-ті рр. – Рукопис.

Цикли мініатюр

1. “Сім контрадансів”, 1900-ті рр. – Рукопис.
2. “21 народна пісня для фортепіано”, 1929 р.
3. “Сюїта танцювальних жанрів” 1951–1955 рр.:

- 1). “Старовинний контраданс”, ля мажор, 2-га ред. 19.10.1953 р.
- 2). “Менует”, соль мінор.
- 3). “Дівочий хоровод”, до мажор.
- 4). “Застольна”, до мажор, 2-га ред. 15.10.1955 р.
- 5). “Полька-фраєрка” або “Полька лемківська фраєрка”, соль мажор, 2-га ред. 24.07.1953 р.
- 6). “Valse lento” або “Valse sentimentale”, сі-бемоль мінор, 30-ті рр.
- 7). “Шумка” або “Гавот”, ре мінор, (2-га ред. “Нісенітниця”, 1896 р.) 30.07.1951 р.
- 8). “Berceuse”, мі мінор.
- 9). “Чабарашки”, ре мінор.

П’єси в чотири руки

1. Марш “Bar Koshva” або “Єврейський воєнний марш”, ля мінор, 1902 р. (авт. переклад з однойменної опери).
2. Марш “Ой, ішли запорожці” або “Запорізький січовий марш” 1909 р.

Камерні ансамблі за участю фортепіано

1. Тріо “Ноктюрн” для скрипки, віолончелі і фортепіано до мінор, 1905–1911 рр.
2. Тріо фа-дієз мінор для скрипки, віолончелі і фортепіано в трьох частинах, 1920 р., 2-га ред. – 50-ті рр.
3. Соната для скрипки і фортепіано ля мажор в трьох частинах.
4. Варіації для двох фортепіано (кін. 50-х рр.), присвячені дуету Климкових (незакінчений рукопис).

1. Антонович М. Станислав Людкевич: Композитор, музиколог. – Львів, 1999. – 60 с.
2. Білинська М. Інструментальні концерти С.Людкевича // Музика. – 1982. – №1. – С.7.

3. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика (дожовтневий період). – К.: Держ. вид-во образотв. мист. і муз. літератури УРСР, 1958. – 167 с.
4. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. – К.: Вид-во АН УРСР, 1960. – 190 с.
5. Загайкевич М. С.П.Людкевич: Нарис про життя і творчість. – К.: Держ. вид-во образотв. мист. і муз. літератури УРСР, 1957. – 154 с.
6. Історія української музики. – Т.2, 3, 4. – К.: Наукова думка, 1989. – 464 с.; 1990. – 424 с.; 1992. – 614 с.
7. Кашкадамова Н. Грає Марія Крушельницька // Музика. – 1985. – №5. – С.18–19
8. Клиш В.Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977). – К.: Наукова думка, 1980. – 313 с.
9. Кос-Анатольський А. С.П.Людкевич. – К.: Мистецтво, 1951. – 45 с.
10. Кудрик Б. Історія Галицької музики 1829–1873. – Львів, 1913. – ЛНБ АНУ, Відділ рукоп., ф.9, од. збір. 542. – 60 лист.
11. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. – Львів; Стрий, 1931–1934. – ЛНБ АНУ, відділ рукоп., ф.9, од. збір. 546. – 151 лист.
12. Лісецький С. Лисенко і Людкевич // Музика. – 1986. – №2. – С.25–26.
13. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії / Упор. З.Штундер). – К.: Музична Україна, 1973. – 515 с.
14. Милич Б. Фортеп'янна література українських радянських композиторів для дітей та юнацтва: Навч. посібник. – К.: Держ. вид-во образотв. мист. і муз. літератури УРСР, 1961. – 101 с.
15. Олійник О.С. Українська радянська фортепіанна музика для дітей. – К.: Наукова думка, 1979. – 107 с.
16. Павлишин С. Станіслав Людкевич. – К.: Муз. Україна, 1974. – 53 с. (Творчі портрети українських композиторів).
17. Старух Т. Музичне мистецтво Львова: Становлення фортепіанного виконавства і педагогіки у другій половині 19 – першій третині 20 століть. – Львів, 1997. – 168 с.
18. Творчість С. Людкевича: Збірник статей / Упор. М.Загайкевич). – К., 1979. – 204 с.
19. Творчість Станіслава Людкевича: Збірник статей / Редколегія: Ю.Булка та ін.). – Львів, 1995. – 110 с.
20. Тимофеев В. Український радянський фортепіанний концерт. – К.: Музична Україна, 1972. – 159 с.
21. Українська музика: часопис. – Львів, 1937–1939.
22. Штундер З. Станіслав Людкевич: Життя і творчість. – Львів: ПП “Бінар – 2000”, 2005. – Т.1 (1879–1939). – 636 с.

The article reviews fortepiano work of Stanislav Lyudkevych, it's role in creation of national composer's school in Galychyna in the end of XIX – the first half of XX century and some aspects of performer's interpretation of his fortepiano compositions.

Key words: national art, fortepiano music, performer's, interpretation.

УДК 78.071.2

ББК 85.315.03

Андрій Савка

ЗНАМЕНИТОСТІ СВІТОВОГО ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА НА СЦЕНІ ЛЬВІВСЬКОЇ ФІЛАРМОНІЇ (1902–1903 рр.) У СВІТЛІ ТОГОЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КРИТИКИ

У даній розвідці досліджується фортепіанне виконавство на сцені Львівської філармонії у першому концертному сезоні. Простежується роль і місце фортепіанної музики у концертах, показано формування концертного репертуару піаністів. Подано огляд критичних статей, розміщених на сторінках української преси та преси зазначеного періоду.

Ключові слова: Львівська філармонія, фортепіанна музика, критика.

Розквіт фортепіанного мистецтва на межі XIX–XX століть, високопіаністичні здобутки тогочасних видатних виконавців не обминули й Львів, один з європейських культурних центрів, особливою сторінкою, свого роду феноменом у музичній історії якого став перший сезон новоствореної філармонії. Організація даного закладу викликала надзвичайне пошвавлення гастрольного життя, в якому брали участь найіменитіші митці того часу: вокалісти, диригенти, скрипалі і, очевидно, піаністи. У першому сезоні фортепіанна музика була представлена яскраво й багатогранно, про що свідчить присутність на львівській філармонійній сцені зірок з іменами світової слави: Й.Гофмана, Ж.Стойовського, Й.Слівінського, С.Айзенбергера, М.Розенталя, Л.Годовського, Ф.Блюмфільд-Зейслера, В.Курца. Визначним є й той факт, що на