

## ОЛЕСІАНА СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА

*Оксана Ковальська-Фрайт*

Станіслав Людкевич і Олександр Олесь вперше зустрілися “у жовтні 1912 р. в Києві, під час похорону М. Лисенка”<sup>1</sup>. Смерть особистості загальнонаціонального масштабу, визначного митця й палкого патріота глибоко вразила весь народ, усю інтелігенцію. Від часу знайомства з М. Лисенком, що відбулося на відкритті пам’ятника І. Котляревському в Полтаві (1903), Олександр Олесь підтримував із ним дружні взаємини, щиро захоплювався його багатограним талантом. Композитор, який високо цінував вірші поета, створив сім солоспівів та два хори на його слова. Лисенкова смерть відгукнулася болем у серці Олександра Олеся, вилившись у вірш “Умер кобзар” (24.10.1912) та присвячену Лисенкові драму “Злотна нитка”.

С. Людкевич був безпосереднім продовжувачем справи М. Лисенка в Галичині ще за життя останнього (“живий духовний зв’язок М. Лисенка з Галичиною відчув я рано – уже в час учнівських гімназійних студій в спольщеному “рідному” Ярославі”<sup>2</sup>). Хоча композитор і не мав можливості зустрітися з ним, однак осмислював здобутки основоположника національного музичного стилю, “великого батька української музики”<sup>3</sup> і науково, і творчо. Варто згадати критично-аналітичні праці та статті першого професійного українського музиколога (“Микола Віталійович Лисенко як творець української національної музики”, “М. В. Лисенко і українська суспільність у 25-ліття його смерті”, “Найважливіша література про М. В. Лисенка”, “Форма солоспіву у Лисенка. Спроба аналізу”, “Камерно-інструментальні твори та опера-хвилюнка “Ноктюрн” М. В. Лисенка”, “Лисенко в моєму житті”). До сторіччя від дня народження М. Лисенка С. Людкевич написав фортепіанний парафраз на народну пісню “Ой що ж бо то та й за ворон”, що є прямим свідченням його шани та вдячності.

Неначе перейнявши естафету від М. Лисенка, С. Людкевич у своїй композиторській праці неодноразово звертався до текстів Олександра Олеся, знаходячи в них су-

голосність із власними устремліннями. Тому значний інтерес викликає мотивація їх постання, ідейно-естетичне підґрунтя та особистісно-духовні імпульси творців.

Найперше впадає в око антропологічно-соціальний чинник. Обидва митці були майже однолітками, представниками нового покоління – піонерами модерної доби. Вони були вихідцями з українських земель, що перебували під юрисдикцією двох різних імперій – Російської та Австро-Угорської, що прагнули асимілювати український народ і нав’язували йому свої пріоритети. Як С. Людкевич відчув потребу звільнитися “з полону” польської мови, що панувала на його малій батьківщині, так і Олександр Олесь зробив свій український вибір, перебуваючи під впливом ідей, що нуртували в колах національної мистецької еліти Полтави. В обидвох випадках саме М. Лисенко відіграв не останню роль.

Й Олександра Олеся, і Станіслава Людкевича могутність їх обдарувань відразу піднесла на олімп мистецького життя. “З Людкевичем... в історію музичної культури Галичини входить новий тип композитора-професіонала з широким культурним світоглядом і опанованою європейською технікою”<sup>4</sup>. “Могутній талант Олеся щасливо поєднав у собі ліризм, гуманізм, громадянськість, що зробило поета однією з центральних постатей на українському обрії початку ХХ ст.”<sup>5</sup> Майстерність і зрілість творчої манери були притаманні вже першій збірці віршів поета “З журбою радість обнялась”. Водночас, як зауважували тогочасні критики, “свіжість поетичних образів, плавність і легкість вірша, сміливість деяких прийомів зацікавували і зачарували українське громадянство”<sup>6</sup>. Так само й композитор уже в ранній період своєї творчості вразив музичні кола такими художньо довершеними опусами, як кантата-симфонія “Кавказ”, солоспіви на слова Т. Шевченка, фортепіанна “Елегія” на тему української народної пісні “Там, де Чорногора” та ін.

“За оригінальністю, свіжістю музичної мови Людкевич у цей час цілком вписується у європейський контекст... Його подолання обмеженої тональної функційності, тяжіння до розширеної ладотональності у більшості творів даного періоду дозволяє віднести його до композиторів новаторського спрямування”, – зауважує Л. Кияновська<sup>7</sup>.

Зауважимо, що ні один, ні другий митець не поривав кардинально з традиціями й не був прихильником радикальних мистецьких напрямів, що з’являлися в той час. “Будучи обережним новатором, він майже не займався реформаціями вірша і не захоплювався декадентською поезією”, – пише про Олександра Олеся І. Лисенко<sup>8</sup>. Подібну характеристику щодо творчих орієнтацій дає С. Людкевичу Л. Кияновська: “Пам’ятаймо, що до найрадикальніших, деструктивних напрямків мистецтва, таких, зокрема, як експресіонізм, Людкевич ставився негативно, чому знаходимо підтвердження в деяких його теоретичних працях”<sup>9</sup>.

Водночас митці такого масштабу не могли не відчувати віяння того нового періоду, в яке вступало українське мистецтво. Зокрема, у солоспівах С. Людкевича на слова Олександра Олеся виразно проявилися постромантичні символістичні тенденції. Усі шість творів з’явилися в 1920–1930 роках – період найцікавішого й найпродуктивнішого, а головне вільного, не скованого жодними ідеологічними путами креативу для галицьких митців.

Як пише у спогаді про поета П. Карманський, «Олеся... відкрив Галичині Василь Пачовський, який привіз сюди збірку “З журбою радість обнялась”. І це зв’язало Олеся з “Молодою музою”»<sup>10</sup> – першим на західноукраїнських теренах літературно-мистецьким об’єднанням (1906), засновниками якого були Богдан Лепкий та Остап Луцький. До нього входили молоді літератори – П. Карманський, В. Пачовський, С. Чарнецький, М. Яцків, С. Твердохліб, О. Шпитко та інші, а також композитор С. Людкевич, скульптор М. Паращук, живописець І. Северин, скрипаль та ілюстратор І. Косинин. С. Людкевич був серед них єдиним композитором. Це частково можна пояснити тим, що він мав філологічну освіту, інколи й сам

писав вірші, що лягали в основу його ж музичних творів. «Він любив нас, – пізніше писав П. Карманський у книжці “Українська богема”, – бо наша на ті часи бурхлива поезія підходила під його настрої творчого “штурму і дрангу”; а відомо, що музикові поети потрібні»<sup>11</sup>.

Представники та прихильники цього угруповання вбачали свою мету у “вписанні” себе до загальноєвропейського мистецького контексту, прагнули до подолання закордонних рамок, в які їх втиснули несприятливі історичні та геополітичні обставини. «Ми, молодомузівці, може, навіть тільки інстинктом відчували, що Європа женеться вперед, тоді, як ми, галичани, сидимо скам’янілі на гранітних основах традиційної побутовщини, “неньковатости”, примітивізму й сентименталізму... Ми шукали нової форми, нового вислову, намагалися витончити наші засоби у формі і змісті»<sup>12</sup>. Вони підтримували зв’язки не лише з Олександром Олесем, але й з іншими наддніпрянськими культурними та політично-громадськими діячами – М. Вороним, Г. Хоткевичем, М. Міхновським.

1925 року Олександр Олесю відвідав Львів, приїхавши на кілька днів із Праги, про що згадував М. Рудницький. Очевидно, через надмірну скромність він не попередив місцевих літераторів про свій приїзд. Обійшлося приватним прийомом, де “зібралось з десяток чоловік... і точилися звичайні товариські балачки на різні теми”<sup>13</sup>. 1930 року Олександр Олесю побував у Львові востаннє. Цього разу його було офіційно запрошено на святкування п’ятдесятиліття заснування у Львові газети “Діло”. С. Людкевич у той час був директором та викладачем Музичного інституту та інспектором його численних філій, брав активну участь у суспільно-культурних заходах. “Свято, на яке запрошено з Праги Олександра Олеся, відбулося 14 січня. На честь же самого поета влаштовано в Народній гостинниці банкет, 20 січня в залі Музичного інституту ім. Лисенка – музично-літературний вечір... Олесю пробув у Львові місяць, зупинився у близьких приятелів Людкевича Терлецьких, в домі яких Людкевич був частим гостем”<sup>14</sup>.

Олександр Олесь дуже любив музику, тонко її відчував. Ще в дитинстві, складаючи свої перші віршовані рядки, він наспівував їх. Твір, що відкриває збірку “З журбою радість обнялась”, так описує пробудження душі поета:

Весь Божий світ сміявся, радів...  
 Раділо сонце, ниви, луки...  
 І я не виніс щастя-муки,  
 І задзвеніли в серці звуки,  
 І розітнувсь мій перший спів...

Олесева поетика, як це властиво новоромантикам і символістам, по вінця насичена музичальністю. Вона – в самій манері віршування і в його звуковому “інструментуванні”, у формотворенні й у використанні музично-термінологічної лексики. Прикметним є лист до дружини, де поет шкодує за тим, що не має музичної освіти, ділиться думками про силу впливу музичного мистецтва: “Щось хотілось би заграти, повне краси і жалю. Не знаю – може – про те, що минуло і не вернеться; може, про першу любов, про весну серця, квіти, які вдруге не розцвітають. О Віро! Коли б я був композитором, я легко відбивав би сей шум, моя душа могла б безпосередньо говорити з душами людськими. [...] На жаль, навіть грамоти музичної не знаю”<sup>15</sup>. Не дивно, що стількох композиторів – як сучасників поета, так і представників наступних поколінь – дуже часто приваблювала Олесева муза. “Весною дише від сих віршів, – писав І. Франко. – Виступає молода сила, в якій уже тепер можна повітати майстра віршованої форми і легких граціозних пісень. Майже кожен віршик так і проситься під ноти, має в собі мелодію”<sup>16</sup>.

Перший, створений на слова Олександра Олеся, солоспів Станіслава Людкевича “Тайна” (написаний 1920-го, вперше виданий 1921-го) – показовий з огляду на музичну інтерпретацію вірша в руслі пануючих у той час постромантичних напрямів. Передовсім варто звернути увагу на насичений символістично-алегористичною атрибутикою зміст поезії, якій притаманні недоговореність, завуальованість (“хтось мене ще пам’ятає, хтось покинути не хоче”), в якій є нічні видива, абстраговані, невідомі “голоси

слів чудесних” і “небесні” очі, що ллють “бальзам на рани”. Ці натяки – приховану символіку, виспівану у вірші без назви, – С. Людкевич посилює, даючи своєму солоспівові назву “Тайна”. Його ж музична мова доповнює закладену в заголовку та змісті ідею-символ.

Взагалі ж слово “тайна” (таємниця) – іманентне для символічного світовідчуття. Воно часто трапляється в доробку Олександра Олеся, та й, очевидно, не тільки в нього. У представника французького символізму поета С. Маларме це слово набуває універсального сенсу своєрідного “закодування” написаного: “Маларме... розглядає вірш як тайну, ключ до якої повинен підібрати сам читач”<sup>17</sup>.

Короткий фортепіанний вступ солоспіву складають м’яка хореїчна кварта з подальшим висхідним рухом від шостого щабля до третього. На цьому дещо зміненому реченні з пентатонічним забарвленням побудовано й вокальну мелодію, друга фраза якої підлягає відмінному від першої гармонічному “висвітленню” на звуках мажорного тризвуку третього щабля. Це відповідає короткочасній радісній миті: герой відчуває, що його не покидають. Хвиля ніжності оповиває музику при згадці про чудовий сон. Тут С. Людкевич двічі повторює синтагму “і на крилах сну щоночі” (чого немає в Олександра Олеся; цей же прийом використано і в другому куплеті), оформлюючи її дещо статичним супроводом із витриманими тривалостями.

Фортепіанна інтерлюдія *Poco lento e mesto* навіює інший відтінок настрою. Знову, як і на початку твору, з неї виростає вокальна мелодія, що підтримується схвильованим акомпанементом у вигляді перегуків арпеджіо шістнадцятками лівої та правої руки (відповідно до слів “і розвіює тумани” тут можна говорити про деяку звукозображальність музики). Зростаюче напруження вокальної та інструментальної партій веде до кульмінаційного сегмента солоспіву, позначеного теситурним та емоційним піднесенням голосу й ритмічним, поліфонічним та технічним ускладненням супроводу. Перша фаза кульмінації наче обривається ферматою та раптовим спадом динаміки

від *f* до *pp*. У другій фазі вокальні вершини дублюються й маркуються фортепіано, причому їм передує бурхливий пасаж. Після цього настає поступове заспокоєння, виражене низхідним рухом і вокальної партії, і акордово-гармонічного акомпанементу. Лише музика останніх тактів зі словами “лє бальзам мені на рани” знову замріяно і невагомо (на *pp*) трохи піднімається вгору. Останнє слово наче згасає на тлі перенесеної на октаву вище інструментальної лексеми вступу, що слугує логічним та почуттєвим обрамленням солоспіву в гармонічному мажорі.

Ладогармонічна основа твору чутливо фіксує найдрібніші деталі словесного тексту, що відображається в затриманнях і “мерехтіннях” шаблів, у переливах мажорних і мінорних тональностей, які утворюються вишуканими зіставленнями й переходами<sup>18</sup>.

Такий самий ладовий нахил – гармонічний мажор – властивий і солоспіву “Ти моя найкраща пісня” (написаний і виданий 1924 року). Утім, його ладогармонічне оформлення рясніє значно більшою кількістю альтерацій, трапляється і розщеплення шаблів. Це зумовлено тонкою експресією мелодичної лінії вокалу, що впливає з гранично почуттєвої наповненості поезії.

Солоспів має інтимно-довірливий характер, його музична образність вирізняється особливою тендітністю. Згідно з авторськими ремарками щодо манери виконання (*Lento espressivo* – загальна, *Dolce amoroso* – стосовно вокальної партії) цьому насамперед сприяє приглушене динамічне нюансування (*sempre pp* для інструмента, *sempre p, tr* для голосу).

Ніжна й прониклива вокальна тема, представлена на початку в ліричному ключі, звучить як романтичне зізнання в коханні. Подальший її розвиток цілком підпорядкований загострено-трепетній чутливості поетичного тексту: пісня, яку поет носить у душі, “боїться полетіти, тільки крилами тремить”. Починається хроматизація музичної тканини, що постійно посилюється. Як у вокальній партії, так і в акомпанементі з’являється тональна нестійкість, ладові блукання, тритонові ходи. Схожою до попереднього солоспіву є двофазова кульмінація. Проте

якщо її перша хвиля позначена незначним *crescendo*, то друга підноситься в теситурі на *diminuendo* до найвищої точки й тут же спадає на октаву вниз, тобто є найтихішою “вершиною” твору (згідно зі словами про зітхання). Заключний рядок – “що назустріч їй летить” – адекватно озвучується музично висхідною лінією і завмирає на терцієвому (або, за бажанням виконавця, на квінтовому) тоні. У цей час його підхоплює інструментальний супровід, що впродовж солоспіву мав гомофонно-гармонічну однотипну фактуру, прикрашену форшлагами. Наприкінці ж у фортепіанній партії експресивно проводиться початкова фраза вокальної теми, що далі “підноситься” до найвищих регістрів за допомогою форшлагів. Варто відзначити також вібруючу агогіку цієї вокальної мініатюри, що надає невимушеності й природності музичному висловлюванню.

“Піду, втечу” – солоспів для тенора або сопрано із супроводом фортепіано, створений 1920 року, вперше виданий у 1921. За словами М. Рудницького, Олександр Олесь визнавав: “Пишу тільки на дві теми – про любов до рідного краю і про кохання. Все інше – туга, радощі, всякі настрої – в мене тільки варіанти цих двох головних мотивів”<sup>19</sup>. Отже, цей вірш, до якого звернувся С. Людкевич, має відмінну від попередніх тематику, близьку до патріотично-громадянської.

Музичне оформлення є сконцентрованим виразом настрою вірша. Це – безвихідь, що бентежить душу, й спонукає до втечі. В алегоричній формі Олександр Олесь розповідає про поворот власної долі в недалекому минулому, коли внаслідок нестерпних для життя обставин він подався на чужину. Адже саме так – “Чужина” – називається збірка поезій, з якої С. Людкевич узяв вірші для своїх чотирьох солоспівів, написаних у 1920-х роках.

Схвильованість, задекларована ремаркою композитора, притаманна фактурно-ритмічній формулі фортепіанного вступу. Басова основа відлунює в наступному акцентованому звуці, що припадає на слабку долю. У партії правої руки “нанизуються” хвилеподібні фігурації шістнадцятки. Початок вокальної партії характеризується збу-

дженим нестійким тонусом, на що налаштовує збільшена секунда між низьким VI і високим VII щаблем. Подальше її розгортання “виливається” в поривчастий підйом до сьомого підвищеного щабля й тривале затримання голосу на ньому, що відповідає слову “простори”. Фортепіанний супровід “заповнює” це затримання бурхливими фігураціями, які стишуються перед початком другого куплету. Вокальна лінія драматизується, наближуючись до речитативу різким повторюваним пунктиром, ходами на тритони, квінти й кварта. Стрибок на сексту (“криваву пісню мого краю”) виявляє найвищу міру розпуки від безсилля що-небудь змінити. Скандується кожний звук-склад, за чим слідує більше мелодизований розспів (“його невтішного плачу”). Характерним штрихом тут є використання четвертого підвищеного щабля, яким додавали “жалощів” ще кобзарі. Фортепіанна постлюдія відтворює в мініатюрі драматургію твору – поступове наростання напруги аж до емоційного “вибуху”.

“Подайте вістоньку” – вражаючий за глибиною трагізму вірш, присвячений емігрантам із Великої України, яка на початку 1920-х потерпала від голоду. Олександр Олесь, будучи на чужині, переймається долею цих емігрантів<sup>20</sup>. Солідаризуючись із ними, він звертається наче від їхнього імені до уявних родичів, друзів, співвітчизників, які залишилися живими в часи страшного лихоліття. Поезії властиві близькі до фольклорних прийоми, що проявляються у використанні здрібнілої форми слова “вістка”, у куплетній структурі з повторенням першого рядка в кінці кожної строфи. Остання особливість надає солоспівові рис рондальності.

Скорботний настрій фортепіанного вступу пройнятий хроматичним зворотом мелодії, в басовій основі якої лежить тонічний органний пункт, а гармонічно-змінна акордова середина викладена в синкопованому ритмі. Перша фраза співу, що служить умовним рефреном, звучить зворушливо й сумно в натуральному мінорі. Це прохання того, хто в невідомості, довідатися щось про батьківщину. У вокальній партії нагнітається напруга й гнучкість. Важливу роль виконує гармонія, яка посилює семантично-образні

нюанси вірша. Так, при згадці про великодні дзвони з'являється мажорний акорд другого щабля на тлі тонічного органного пункту, паралельного до основної тональності мажору. Зі словами “чи вірили в воскреслого Христа?” відбувається експресивно-емоційний сплеск у вокалі до кульмінаційної точки “ля” другої октави, що супроводиться тривожними репетиціями фортепіанних акордів та сповзаючою лінією басів у міксолідійському мажоро-мінорі. Після паузи рефрен – початкова тема-прохання – привносить настрій приречено-смиреного заспокоєння.

Фортепіанна інтерлюдія до другого куплету за фактурою ідентична до вступу (нові відтінки вносить хіба що мелодичний мінор). Із запитально-страждальним відтінком знову лунає рефрен – “чи ще не всі в могилі?”. Подальші слова про рідних і про “розірваний наш стяг” – це другий у творі й останній кульмінаційно-вибуховий підйом, експресія якого посилюється модуляціями в далекі тональності та фактурним ускладненням. Заключне проведення теми-рефрену аналогічне до кінцевого в першому куплеті з незначними змінами гармонії в акордах.

Вірші для двох солоспівів “Як люблю” і “Живіть”, написаних у 1930-х роках, С. Людкевич узяв зі збірки Олександра Олеся “Поезії. Книга X”. “Як люблю” (написано й видано 1936 року) можна назвати екстатичним гімном життю, оскільки вірш та музика в ньому зливаються воедино у прославленні принад “білого Божого світу”. Це – натхненно описана поетом краса рідної природи: “чистий лазур”, “ранки росяні рожеві”, “ночі сизокрилі”, “білий шум, мов цвіт на крилах”. У другому куплеті – людські радощі й відчуття, без яких немислиме щастя (вперше почуте на світанку “щебетання пташки”, “перші усміхи дитини”, “перші захвати кохання”). Варто зауважити, що в музичному озвученні цього вірша С. Людкевич змінив рядки оригіналу “рев громів в пустелях чорних” на “громи хмар у синіх горах” і “радість матері над нею” (дитиною) на “перші захвати кохання”. Як видається, це виправданий крок: у першому випадку він наближує образи природи до ендемічних національних реалій, у другому – сенс буття людини постає у всій повноті. Загалом поетичний зміст тут

втілено засобами пізньоромантичної музичної стилістики, що проглядається в пишній багатоплановій фактурі акомпанементу, складній гармонічній мові з частими модуляціями та зіставленням тональностей (зокрема, показовим є їх терцієве співвідношення, “гра” великим та малим мажорними нонакордами). Вокальна мелодика також рясніє альтераціями; особливо ефективним є колористичний зсув на звукоряді цілотоновної гама (“громи хмар у синіх горах”). Водночас композитор застосовував у супроводі звуконаслідувальні деталі, як наприклад, акцентовані октавні ходи в пунктирному ритмі, тремоло шістнадцятку.

Якщо в солоспіві “Як любо” композитор услід за поетом символістично виражає життєлюбність<sup>21</sup>, то у творі “Живіть” (написаний наприкінці 1930) вона має безпосередній, хоча й не прямолінійний, як у масових піснях радянської доби, вияв. Цьому солоспіву притаманні заклично-батьорі інтонації. Олесеви побажання молодому поколінню – “летіть в незмірені простори назустріч сонцю та й весні”, “ідіть у сині гори, в сльозах співаючи пісні” – С. Людкевич передав імперативними, широко розспіваними фразами переважно висхідного спрямування. Їх особливостями є затактова структура, насичення пунктирами, що закладається вже у фортепіанному вступі. Характер вступу цілеспрямований, навіть пафосний. Неординарною є його гармонічна основа: при пануванні *A-dur* матеріал викладено спочатку в однойменному мінорі, що шляхом зіставлення з мажорною тональністю другого низького щабля змінюється на головну тональність. Завдяки зіставленням відбувається переміщення і секвенційний розвиток тематизму вступу впродовж усього твору. Домінуюча в ньому урочиста маршевість лише в одному невеликому епізоді поступається іншому настроєві (“нехай спокуса і утома Вас не одурить чаром сну”), що відтінює основні емоції.

Властива С. Людкевичу програмність мислення прослідковується і в гармонічному озвученні строфи “сльозами й сміхом змийте плями і станьте чисті і ясні”, де після тотальної хроматики раптово проступає світлий *C-dur*.

Перманентна тональна перемінність як у супроводі, так і у вокальній партії сприяє створенню поривчасто-дерзновенного образу юні, яка прагне до нового, а у творчому неспокої вбачає мету буття. Особливо має статично та енергійно звучить фінал солоспіву, що утверджує віру автора в молоді сили, в їхнє краще майбутнє.

Хорова музика на тексти Олександра Олеся менш чисельна (три хори) і не така новаторська й цікава, як камерно-вокальна. Першим був написаний чоловічий хор *a cappella* “В хмарах сурми заgrimіли” (1936), тематика якого присвячена оспівуванню краси й величі моря. Як зауважує З. Штундер, “вибір теми був зв’язаний зі святом українського моря, яке того року вперше відзначено у Львові”<sup>22</sup>. Хор є настроєво-колористичною картиною зустрічі природних стихій, коли завдяки грому в хмарах і братанню з вітром оживає “мертве” море, постаючи в усій своїй свавільній могутності й силі. С. Людкевич натхненно відобразив це у поступально-енергійній за характером, багатій за гармонічною мовою та викладом хоровій партитурі. Вона складається з двох розділів: перший – *Agitato*, другий – *Piu lento maestoso* з подвійним хоровим складом. Якщо перший змальовує гру стихій, то другий є прославним гімном моря й природи загалом.

Розпочинає хор закличний фанфарний мотив у басів “В хмарах сурми заgrimіли”, який підхоплюють другі тенори як видозмінену канонічну імітацію. На слові “заgrimіли”, що позначене *ff*, введено чотириголосся (розщеплення партій). Подальші рядки (“бурі вдарило крило”) озвучено за допомогою гармонічного зсуву (*e-moll* – *C-dur* – *h-moll*). Друга канонічно-імітаційна хвиля з наступними секвенційними зворотами акордової фактури ілюструє поетичні метафори “гнівом зморщило чоло”, “з буйним вітром побраталось”, “вольній волі присягло”. Звучність досягає значної експресії та великого напруження (*fff*), супроводжується постійною хроматизацією та альтерацією щаблів. Перехід до однойменного мажору увінчує перший розділ і водночас є початком другого (експозиція фуги в басах зі словами “грає море, вітер виє”). Почергово всту-

пають усі чотири партії (поки що це лише другий хор). Протискладення, побудоване на словах “тане зляканий туман”, проводиться відповідно до канонів поліфонічної техніки. Після цього у стретно-імітаційному викладі вступають із темами чотири партії першого хору у віддалених від основної тональностях. У строфі “О хвала тобі” всі голоси зливаються в акордовій фактурі. Тематичний мотив фуги переміщується у вигляді секвенційних ланок, охоплюючи дедалі більший теситурний діапазон та ширше тональне коло. Невелика кода підкреслює основну думку вірша: споглядання природних стихій – бурі з громом, вітру, туману, морських хвиль – і водночас звеличення їх творця – це “щастя повний океан”. Метричне розширення відбувається одночасно зі сповільненням темпу, подовженням тривалостей гомофонно-гармонічних вертикалей, із наростанням динаміки.

Твір “Журавлями в небо лунуть” (1959) написаний для чоловічого акапельного хору з розділенням партій (*divisi*). В алегоричній формі поет прославляє людський дух, на відміну від прославлення природи в попередньому вірші. Три куплети першоджерела вкладаються в строфічно-варіаційну форму з чітким поділом за допомогою пауз і фермат на три епізоди. У першому експонується акордова тема, семантика якої впливає з віршованого тексту про літаки. З появою слів про дитячу радість і захоплення побаченим композитор запроваджує більшу мелодизацію фактури поряд із поліфонізацією. Друга строфа з незначними видозмінами повторює першу. У третій, озвучуючи текст зі символістичними прикметами (йдеться про “світлих”, які “радяться потиху, як їм зло перемогти”), С. Людкевич вдається до контрастних, відмінних від попередніх засобів, хоча й базуються вони на модифікаціях попереднього матеріалу. По-перше, це заспів басів у похмурому низькому регістрі, де вони, розділені на перші та другі, ведуть імітаційно-секвенційні перегуки. По-друге, змінюється тональний план за допомогою модуляційних переходів. Синтагма “коли Бог не зможе” повторюється тричі як вигук відчаю у варіантно-висхідному мотиві тенорів, що супроводжується імітаційними по-

співками басів. Поступово фактура прояснюється, як і гармонія. Хор, звертаючись до “людського духу”, закінчується одностайним, акордово викладеним імперативом: “все на світі зможеш ти, зможеш ти!”

Як засвідчує зміст поезії, Олександр Олесь, вражений кривавим революційним лихоліттям, виразив тут певні матеріалістичні погляди. Можна припустити, що С. Людкевич, звертаючись до цього вірша, відчув тут деяку суголосність до гасел радянської дійсності й у такий спосіб скористався нагодою віддати данину пануючій ідеології.

У такий самий спосіб вирішено і “Заповіт піонерам” (1966). Цей хор був створений на ту саму поезію Олександра Олеся, що й солоспів “Живіть”. Називаючи так хоровий твір, С. Людкевич, очевидно, керувався “кон’юнктурними” мотивами – як і інші українські композитори в період тоталітарного режиму, він був змушений час від часу вдаватися до таких кроків. Відповідно, хор мав трафаретні маршово-енергійні штампи масових пісень, які були покликані підбадьорювати молодь у її рухові “вперед, до перемоги комунізму” (хоча в оригінальному тексті поета немає жодної згадки про піонерів).

1947 року С. Людкевич востаннє звернувся до поезії Олександра Олеся. Цього разу – як до програмної основи симфонічної картини “Наше море” (вірш закінчено 1955 року). Знову композитор використав вірш “В хмарах сурми заgrimіли”, взявши його як епіграф до музики (саме так він зафіксований у партитурі, виданій 1960 року в Москві). На думку М. Антоновича, “це знак, що вона [партитура. – О.К.-Ф.] була особливо високо оцінена в Радянському Союзі”<sup>23</sup>. Крім того, останній куплет цього вірша додано у вигляді хорового епілогу симфонічного твору (щоправда, за бажанням диригента).

Автор переконливо відтворює картину моря інструментальними засобами, живописно й водночас поетично. До оркестру залучається арфа, що своїм специфічним звучанням чудово надається до звукозображальних ефектів переливів морської поверхні. Уся тканина твору є динамічно-мінливою завдяки ладогармонічним і тембральним знахідкам, темпоритмічним та настроєвим переходам. Цікаво, що симфоніч-

на композиція витримана в тому самому тональному обрамленні, що й вищезгаданий хор (*t-moll – E-dur*). Між творами є тематичні зв'язки. Так, у симфонічній картині хоролий епізод на гребені фінальної кульмінації (*Pesante a pomposo*) вступає з темою, що є метроритмічною трансформацією теми фуги з хору “В хмарах сурми загриміли”. Водночас тема хорова епізоду побудована на зв'язковій партії симфонічного твору, написаного в сонатній формі. Слова “грає море” супроводжуються “бурлінням” тріолей у струнних та унісоном поряд з елементами канонічної імітації в духових. Хорова тема рухається у висхідному напрямку за допомогою секвенційного викладу з інтервалом мала терція, причому у цих ланках композитор користується енгармонічною заміною щаблів. Так само, як і в хорі, на ці слова застосовується та ж барва гармонічного мажору, а в заключних тактах музичний потік організовується в гомофонно-гармонічній фактурі, щоб монолітно ствердити хвалу “нашому морю”.

Якщо в хорі “В хмарах сурми загриміли” С. Людкевич строго дотримувався тексту поетичного першоджерела, то в симфонічній картині словом “наше” у її назві він підкреслює належність моря до України. Вишлів “наше море” є і в останньому рядку хороваго фіналу: “О, хвала тобі, безкрає наше море – океан!” (тоді як у Олександра Олесь: “О, хвала тобі, стихіє, щастя повен океан!”).

Отже, олесіана Станіслава Людкевича відобразила його схильність до написання камерно-вокальної, хороваго музики й до жанру симфонічної картини (чи поеми). Як бачимо, на ці твори суттєвий вплив мали художньо-естетичні напрями, а також соціокультурні та історико-політичні обставини, що віддзеркалилося у виборі текстів, у музичній мові тощо. “О. Олесь Людкевич вважав найбільшим сучасним йому поетом і ставив вище усіх молодомузівців”, – зазначає З. Штундер<sup>24</sup>. Видається цілком справедливою оцінка композиторських інтерпретацій віршів представника так званого срібного віку української поезії, зроблена В. Барвінським на подарованому ним томі віршів поета, що зберігається в музеї Станіслава Людкевича у

Львові: “Дорогому Д-ру Ст. Людкевичу, прекрасному співцеві творів Олесь. На пам'ятку Вас. Барв. 18. VII. 58”.

<sup>1</sup> Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. – Л., 2005. – Т. I. (1879–1939). – С. 337.

<sup>2</sup> Там само. – С. 387.

<sup>3</sup> Там само. – С. 389.

<sup>4</sup> Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич. – Л., 2003. – С. 65.

<sup>5</sup> Лисенко І. Розірвана нитка життя // Поет з душею вогняною. Олександр Олесь у спогадах, листах і матеріалах. – К., 1999. – С. 3.

<sup>6</sup> Радишевський Р. Журба і радість Олександра Олесь // Олександр Олесь. Твори в двох томах. – К., 1990. – С. 12.

<sup>7</sup> Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. – Тернопіль, 2000. – С. 211.

<sup>8</sup> Лисенко І. Зазнач. праця. – С. 3.

<sup>9</sup> Кияновська Л. Зазнач. праця. – С. 218, 219.

<sup>10</sup> Карманський П. Олександр Олесь // Поет з душею вогняною... – С. 53.

<sup>11</sup> Карманський П. Українська богема // Молода муза. Антологія західноукраїнської поезії початку XX ст. – К., 1989. – С. 302.

<sup>12</sup> Лучук В. Повернення навіки // Молода муза... – С. 7.

<sup>13</sup> Рудницький М. Олександр Олесь // Поет з душею вогняною... – С. 47, 48.

<sup>14</sup> Штундер З. Зазнач. праця. – С. 337.

<sup>15</sup> Радишевський Р. Зазнач. праця. – С. 15.

<sup>16</sup> Цит. за: Радишевський Р. Журба і радість Олександра Олесь.

<sup>17</sup> Кон Ю. К характеристике “Трех стихотворений Малларме” М. Равеля // История и современность. Сб. статей. – Ленинград, 1981. – С. 174.

<sup>18</sup> Прикметно, що сучасний автор Бодана Фільц у фортепіанному циклі “Присвяти”, написаному у формі низки п'єс-спогадів про українських композиторів із використанням цитатних запозичень з їхніх творів, обрала для присвяти С. Людкевичу саме солоспів “Тайна” як найхарактерніший його опус.

<sup>19</sup> Рудницький М. Зазнач. праця. – С. 41, 42.

<sup>20</sup> Як відомо, Олександр Олесь, перебуваючи в 1921 році у Відні, ввійшов до складу першого комітету заснованого там Товариства “Голодуючим України”, брав безпосередню участь у збиранні та надсиланні допомоги.

<sup>21</sup> “У поезії Олесь символіка природи домінує над пейзажним зображенням. Образи природи – це насамперед знаки настроїв, понять, ідей”, – зауважує О. Камінчук (див.: Камінчук О. Неоромантизм, символіст чи романтик? Естетичні тенденції творчості Олександра Олесь // Дивослово. – 2004. – № 12. – С. 48).

<sup>22</sup> Штундер З. Зазнач. праця. – С. 429.

<sup>23</sup> Антонович М. Станіслав Людкевич: композитор, музиколог. – Л., 1999. – С. 45.

<sup>24</sup> Штундер З. Зазнач. праця. – С. 487.



## **SUMMARY**

The article is devoted to Stanislav Ludkevich and Oleksandr Oles' works. These are six romances, three choruses and a symphonic poem. The composer, who was philologically educated and wrote verses himself, highly appreciated poetry of one of the representatives of Ukrainian modern literature. The author observes life contacts of artists,

their stylistic inclinations and esthetical orientations. It is necessary to point out their common liking for innovations, what appeared in romances of symbolistic direction, while in choruses social and political circumstances of the soviet period were reflected. The symphonic poem "Our Sea" is an example of programme music of picturesque type.