

Зінків Ірина Ярославівна — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0406-3370>

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОДНОГО РИТМІЧНОГО АРХЕТИПУ У ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА: ДО СТАНОВЛЕННЯ РАНЬОГО СТИЛЮ

Розглянуто один із найдавніших в українській культурі коломийковий архетип та його трансформацію у творах Станіслава Людкевича. Цей архетип став вагомим стилетворчим чинником у ранній творчості композитора. Проаналізовано функціонування коломийкової ритмоструктури у композиціях різних жанрів: сольні і хорові обробки народних пісень, фортепіанні п'єси, варіаційні цикли, фортепіанне тріо, кантату-симфонію «Кавказ». Показано своєрідність трактування коломийкового архетипу: зазвичай зазнає модифікацій прикінцева, шести-складова ритмогрупа коломийкової моделі. Виявлено також різноманітні її модифікації у вигляді ритмічних авґментацій та димінуцій (розширень і стискань) чотирискладових, часто асиметричних груп, які не раз втрачають зв'язок з вихідною проформою. Спостережено пролонгації окремих ритмогруп коломийкової структури, її подвоєння для конкретизації важливих смислових знаків музичної поезики «Кавказу», спрямовані на максимально адекватне відтворення особливостей Шевченкової поезії. Контамінуючись з іншими ритмічними структурами, коломийковий архетип у ранньому стилі Людкевича трактований найбільш самотньо, потрапляючи в умови взаємодії ямбу й хорєя в межах двоскладової стопи, внутріскладового розспіву, неперіодичного ритму, парного й непарного метрів і складних поліфонічних форм (фуга). Він зазнає багатьох трансформацій, семантично далеких від первинного архетипу. В умовах пізньоромантичної драматургії монотематичного типу його присутність увиразнюється опорою на типово національні жанри професійного і народного музичного мистецтва (хоровий концерт і міський кант доби бароко, балада, старогалицька елегія), а також орієнтацією на жанрові моделі, сформовані під впливом європейської музичної традиції XVII–XIX століть (сарабанда, жалобний марш, вальс, ін.). Новаторські шукання Людкевича у сфері національно характерної ритміки продовжені й творчо розвинені молодшими поколіннями українських композиторів (М. Колесса, Н. Нижанківський, М. Скорик, Є. Станкович, О. Козаренко).

Ключові слова: жанри творчості, коломийка, ранній стиль С. Людкевича, трансформація ритмічного архетипу.

Постановка проблеми. У 2019 році музична громадськість України відзначила 140-річчя від дня народження патріарха нової української музики Станіслава Людкевича (1879–1979). Незважаючи на значну кількість музикознавчих праць, присвячених аналізу стилю митця, його осмислено ще далеко не повною мірою. Зокрема, не здійснено періодизацію творчості за *стильовими ознаками* (на чому акцентує Мирослав Антонович¹), оскільки часові межі кожного її етапу співпадають, як це до-

¹ Антонович М. Станіслав Людкевич: композитор, музиколог. Львів : Спілка композиторів України, 1999. С. 4.

тепер прийнято в українському (ширше — пострадянському) мистецтвознавстві, з історико-політичною періодизацією розвитку культури бурхливого ХХ століття. Як видається, ранній період творчості композитора, що завершився наприкінці 20-х років ХХ століття, виявився найбільш новаторським і яскравим щодо оновлення музично-виражальних засобів української музики неоромантичною, нефольклорною та неокласичною стилістикою, яку він засвоїв, навчаючись у Відні. Першу спробу досягнути глибинні закономірності стилю видатного композитора, музикознавця, етномузиколога, диригента, педагога, громадського діяча здійснив Ярема Якуб'як у монографії «Лисенко і Людкевич». Учений наголосив на необхідності глибше вивчати його музичний стиль, зокрема національно характерні форми ритміки, до яких належить і коломийковий ритмічний архетип. Щоб досягнути глибини новаторства Людкевича в його переосмисленні, необхідно хоча б побіжно розкрити його роль в українській культурі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Коломийковий архетип в українській культурі вважають одним із домінуючих і найдавніших, успадкованим нею, вірогідно, з її давньоіранського культурного шару, що існував на території сучасної України від доби бронзи — до постелліністичного і ранньослов'янського періодів її історії. Відомо, що прототип коломийкової проформи (вираз Я. Якуб'яка¹) відомий ще в пізньоантичній і середньовічній поезії (римський сатурнійський вірш, «Карміна Бурана»), до якої він потрапив з давніших, язичницьких ритуалів. З їх руйнуванням він проник у християнське середовище, гуситський хорал, в різноманітні жанри епічної поезії, а згодом — у фольклорне середовище різних європейських та азійських народів — кельтів, німців, балтів, фіно-угрів, слов'ян, таджиків тощо. Та найбільша концентрація цієї ритмічної проформи виявлена в регіоні Карпат, де вона стала модусом мислення в етнічному середовищі. І той факт, що саме тут дотепер зберігся унікальний речитативний жанр співанок-хронік на основі коломийкового архетипу, найдавніший шар яких дослідники пов'язують з архаїчною верствою української епічної традиції — невольницькими плачами², — свідчить про його глибинний генетичний зв'язок з давніми обрядами оплакування героїв, описи яких збереглися в епосі індоєвропейських народів Євразії: іранському «Шах Наме», германській «Едді», осетинських «Нартах», грузинському «Витязі в барсовій шкірі», вірменському «Давиді Сасунському», слов'янському «Слові про Ігорів похід».

Найдавніші описи коломийок свідчать про їх оргіастичний характер, пов'язаний з культом плодючості (народження), з ідеєю жертвопринесення та поховальним обрядом. Ці явища, як амбівалентні, ще донедавна існували в ритуальній практиці і календарній обрядовості гуцулів — у формі кругових *плесів* у день зимового сонцестояння, які згодом були поглинуті святкуванням християнського Різдва. В епічній традиції гуцулів вони дотепер наявні в жанрі співанок-хронік, укорінених в жанрі плачів³, які споріднені з думним епосом і ритмоструктура яких частково асимілювалась з адитивною ритмікою дум⁴.

Коломийковий архетип присутній у структурі практично всіх жанрів української народної пісенності, за винятком календарної, що свідчить про її історично пізніше походження. Уперше його функціонування у східноєвропейській фольклорній традиції ґрунтовно дослідив Володимир Гошовський у фундаментальній праці «Біля

¹ Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич : монографія. Львів : НТШ, 2003. С. 130, 132.

² Грица С. Й. Мелос української народної епіки. Київ : Наук. думка, 1979. С. 99–100.

³ Там само. С. 100.

⁴ Зінків І. Бандура як історичний феномен : монографія. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2013. С. 285–286, 289–290.

витоків народної музики слов'ян»¹. Софія Грица називає коломийкову строфу епічною, бо нею складена більшість українських історичних пісень, балад і співанок-хронік².

Виклад основного матеріалу. Ідея колективного обряду на основі коломийкового архетипу дотепер збереглася в інструментальній музиці гуцулів — гуцулках, чабарашках, сюїтах-поемах (терміни належать, відповідно, В. Шухевичу, С. Людкевичу і І. Мацієвському). Уперше в музичну творчість композиторів східної Галичини коломийка потрапила завдяки традиції домашнього музикування: це фортепіанний цикл Петра Любовича «Улюблені руські соло», у якому коломийки становлять фінальну групу п'єс (№№ 11 — 17)³. На середину ХІХ століття (1848) припадають перші спроби Михайла Вербицького поєднати «коломийковий» тематизм із засадами сонатної і сюїтної драматургії⁴: симфонії-увертюри, сюїта «Коломийка і Мазур» для флейти та струнного квартету. Принцип побудови народно-інструментальних гуцулок в жанрі фортепіанної п'єси «Вітрогони» (1885) відтворив Остап Нижанківський, якою заклав тривку традицію розвитку жанру інструментальних в'язанок у галицькій музиці. Цю традицію продовжив Ісидіро (Сидір) Воробкевич («Думка і коломийки», «Звуки Буковини»), Ярослав Лопатинський («Аркан»), Віктор Матюк («Коломийка»), Порфирій Бажанський («Коломийка»), Антон Кужеля («Коломийка») і Станіслав Людкевич.

Коломийкову ритмоформу композитор трактує надзвичайно багатогранно, у його ранніх творах вона зазнає різних модифікацій, залежно від жанрового контексту. На підхід до неї неабияк вплинуло опрацювання молодим автором галицького пісенного та інструментального фольклорного матеріалу з фонографічних валиків Осипа Роздольського, їх транскрибування, систематика й жанрова класифікація У своїй фольклорній збірці «Галицько-руські народні мелодії» (1908, друга частина) Людкевич присвятив інструментальній коломийці окремий розділ («Інші відміни коломийок»). До них він відносив чимало народно-танцювальних жанрів (шумки, дрібушки, тропакі, чабарашки, козачки)⁵. Із систематизації Людкевича стає очевидним, що термін *коломийка* він трактує як інтегруючий в характеристиці різних жанрів західноукраїнської народно-інструментальної традиції, а сам коломийковий архетип розглядає як інваріантну основу, на якій сформувались похідні ритмічні типи танців, зазначених у класифікації⁶.

Мабуть, уперше в галицькій музиці Людкевич втілює симфонізоване трактування коломийки у «Симфонічному танці» (1906): у серединному розділі другої частини п'єси (*соль мінор*, 2/4) коломийкову тему він оточує двома метелицями та подає із скороченням найгнучкішої шестискладової групи до п'яти ритмоодиниць. Таке саме трактування чотирнадцятискладника митець дає у початковій темі фіналу Фортепіанного тріо (1919), завершального твору раннього періоду творчості. Головна тема забарвлена ознаками нефольклорної стилістики (в дусі молодого Бартока) і потрактована в характері естетики неокласицизму. Внутрішньотактове синкопування змінює також початковий чотирискладник (приклад 1).

¹ Гошовський В. У истоков народной музыки славян: очерки по музыкальному славяноведению. Москва : Сов. композитор, 1971. С. 139–184.

² Грица С. Й. Мелос української народної епіки. Київ : Наук. думка, 1979. С. 103.

³ Частину з них П. Любич запозичив зі збірки Вацлава Залеського — Кароля Ліпінського «Мелодії польські й руські галицького люду» (1833).

⁴ Зінків І. Коломийка у творчості Станіслава Людкевича // Вісник Прикарпатського університету. Серія : Мистецтвознавство. Вип. 21–22. Івано-Франківськ, 2011. С. 133.

⁵ Там само.

⁶ Наприклад, козачковий, що виник на основі дрібнення передостанньої тривалості коломийкового шестискладника.

Синкопований початковий чотирискладник



Як наслідок, восьмискладова група стиснута до семискладової. У рефрені рондосонати коломийкова модель «розростається» ніби зсередини, повторюючи чотирискладову ритмогрупу, пов'язану з упровадженням похідного тематизму¹. Унаслідок внутрішнього розширення коломийкової ритмоструктури (3+4 + 3+4 + 4+4+5) створюється одна з найоригінальніших танцювальних тем композитора (фінал, такти 9–18).

Стихія коломийки у фіналі Фортепіанного тріо підпорядковує собі й побічну партію (цифра два), у якій ознаки вихідного ритмічного архетипу завуальовані певним орієнтальним забарвленням теми, підкресленим ладо-гармонічними засобами². За першим її проведенням, яке звучить у фортепіанному викладі, композитор традиційно вкорочує шестискладник, натомість за другим — коломийкова проформа повторена вже в ракоході. Зворотній порядок ритмо-груп динамізований гармонічними засобами — еліпсисом, застосованим в обох початкових чотирискладниках шляхом внутрішньотактового синкопування. Третє речення теми, повторюючи у дзеркальній ритмоструктурі тематизм другого, розширене у кадансі синкопою й утворює ямбічну каденцію у п'ятому такті.

Двічі повторене внутрішнє розширення чотирискладника також бачимо у ліричній, другій частині (*Moderato molto semplice ma grazioso*) концертної п'єси «Симфонічний танець». Дружина композитора, дослідниця Зиновія Штундер довела, що в його основі лежить хороводна народна пісня «Ой на горі пшениченька, в долині овес»³. «Цю саму тему, з аналогічною ритмоструктурою, Людкевич використав у якості однієї з частин Струнного квартету («Хоровод»); з'являється вона й у Сюїті танцювальних жанрів, де фігурує вже під назвою «Дівочий хоровод»⁴. У «Фортепіанній сюїті» тематизм п'єси повністю заснований на коломийковому архетипі. Ліричну пісенну коломийку першої частини циклу, з повтореною восьмискладовою групою, завершує козачковий каданс (приклад 2).

Приклад 2.

Формула козачкового кадансу



Ладово-змінна танцювальна тема серединного розділу (*соль мажор* — *соль мінор*) з ефектом «нейтральної» терції — характерної ознаки мелосу Карпатського регіону, — сповнена політональних ефектів, які стилізують різноголосу гру трістих музик, з мінливістю третього щабля та роздвоєнням між різними фактурними

¹ Зінків І. Коломийка у творчості Станіслава Людкевича // Вісник Прикарпатського університету. Серія : Мистецтвознавство. Вип. 21–22. Івано-Франківськ, 2011. С. 132–138.

² Тема позначена явним впливом стилістики творів представників російської «П'ятірки», зокрема, симфонічної поеми Олександра Бородіна «В Середній Азії», на виконанні якої композитор був присутній у довоєнному Львові. Іншим джерелом теми могло бути ознайомлення композитора із середньо азійськими музичними традиціями, які він активно вивчав, перебуваючи в Середній Азії у якості військовополоненого австрійської армії.

³ Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість : у 2 т. Т. I : (1879–1939). Львів : Бідар — 2000, 2005. С. 569.

⁴ Зінків І. Коломийка у творчості Станіслава Людкевича // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 21–22. Івано-Франківськ, 2011. С. 134.

шарами ладо-тональних центрів (*соль мажор / ре мінор* та *сі-бемоль мажор / фа мінор*). Її інтонаційно мінливу ладо-тональність композитор підкреслює вкороченням шестискладової групи (приклад 3).

Приклад 3.

Вкорочення шестискладової групи



Сферою танцювально-ігрових образів композитора сповнена фінальна, дев'ята п'єса «Сюїти танцювальних жанрів» — «Чабарашка». Цей вишуканий стилізований народний танець побудований, як і серединний розділ другої частини «Симфонічного танцю», за типом коломийкових сюїт-поем (за термінологією І. Мацієвського)¹. Це, мабуть, чи не єдиний в інструментальній спадщині Людкевича зразок використання коломийкових награвань, витриманих у народно-інструментальній манері, де поєднані різні типи народно-професійного формотворення: рондоподібний (за типом парного рондо *а в а с*) у першому розділі, однотемно-тричастинний — у другому та строфічний — у третьому. Цикл попури, згідно з традиціями жанру, що сформувався в галицькій інструментальній музиці у ХІХ ст., оточений коломийковим вступом і віртуозною кодою. Додатковим засобом об'єднання частин циклу є тема другого рефрену першого розділу «Чабарашки», який повторюється також між другою і третьою частинами п'єси та з'являється на початку коди.

Пісенний різновид коломийки у Людкевича асоціюється зі сферою старогалицької елегії і втілений в «Старогалицькій пісні» із «Сюїти танцювальних жанрів», з типовими для ліричної мелодики митця висхідними септимовими інтервалами і традиційним ритмічним вкороченням шестискладової групи (приклад 4).

Приклад 4.

Вкорочення шестискладової групи



Цікаво, що тему цієї п'єси майже дослівно відтворено у фортепіанній «Елегії», яка є варіаціями на популярну в Галичині тему старогалицької пісні «Там, де Чорногора», з «класичною» коломийковою проформою в основі. Тема переінтонована композитором у мінорі, однак без септимового стрибка в унісонній синкопованій темі вступу².

Інший варіант трансформації коломийкової моделі Людкевич застосовує в умовах непарного метру, який можна спостерегти в його сольній обробці лемківської ліричної пісні «Ой нависли чорні хмари». Вальсовий тип мелодики зумовлений впливом західнослов'янської, зокрема польської пісенності, він завуальований фактурою фортепіанного супроводу та повільним темпом (*Lento*), а також внутрішклядовою розспіву (приклад 5).

Приклад 5.

С. Людкевич. Обробка народної пісні «Ой, нависли чорні хмари»
Такти 5–12. Ритмо-схема



¹ Зінків І. Коломийка у творчості Станіслава Людкевича // Вісник Прикарпатського університету. Серія : Мистецтвознавство. Вип. 21–22. Івано-Франківськ, 2011. С. 135.

² Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість : у 2 т. Т. І : (1879–1939). Львів : Бідар — 2000, 2005. С. 536.

В обробці лемківської пісні «Розвивайся ти, дубочку, на чотири листи» С. Людкевич використовує непарний метр в умовах метричної змінності, чергуючи у каденційній зоні тридольність із дводольністю, додатково ускладнюючи поліметрію засобами внутріскладового розспіву.

Трансформацію коломийкової моделі в умовах жанру *жалобного маршу* композитор втілює у хорovій обробці історичної пісні «Ой, Морозе, Морозенку», до якої у різний час зверталися М. Лисенко — в інструментальному («Перша фортепіанна рапсодія»), сольному й хорovому варіантах, а також польський композитор Ян Галь («Дванадцять обробок українських народних пісень»). На протигагу сольному опрацюванню історичної пісні у Лисенка, Людкевич викладає п'єсу в мінорній ладотональності (*фа мінор*), переносючи основне драматургічне навантаження на фортепіанну фактуру. Використання в гармонічній мові твору пізноромантичної стилістики (система еліпсисів, зменшених гармоній двічі альтерованих субдомінант, домінантових септ- і нонакордів з пониженою квінтою та в натуральних різновидах) дозволили авторові надати строфічній формі ознак тричастинності, з мажорним забарвленням репризної частини обробки (однойменний *фа мажор*). Однак терпка полігармонічна вертикаль (особливо в серединному розділі), зовсім не порушує суворої діатоніки теми народного автентика. Кожна окрема ритмічна група коломийкової строфи (з повторенням другого речення — *АВВ1*) гальмується довгою (половиною) тривалістю, що маркує важкий поступ жалобної процесії. Зазначимо, що в Лисенковій сольній обробці «Морозенка» шляхом впровадження «вставних» трагічних складів-вигуків («ой», «ай») ритм жалобного маршу цілком нівелюється, внаслідок чого структура строфи отримує у першому реченні вигляд 4 + 5 + 7, у другому — 5 + 5 + 7 (замість 4 + 4 + 6 / 2).

Третій і четвертий куплети обробки історичної пісні С. Людкевич динамізує, застосовуючи прийоми імітаційної поліфонії та уникаючи повтору другого речення (В1). У третьому куплеті — це імітаційний вступ у першому чотирискладнику (на слові «*усипали*»), що розширюється до меж шестискладника, з ритмічною структурою речення 6 + 4 + 4 + 2 (сполучник). У четвертому куплеті, який виконує драматургічну функцію коди і звучить у просвітленому однойменному мажорі, імітація завершальної складовоти початкового чотирискладника пов'язана з ритмоінтонаційною авгментацією, якої досягнуто шляхом суміщення двох чотирискладових груп (за типом 5 + 3, замість 4 + 4). Самобутньо трактує композитор коломийкову строфу й у баладі «Про Бондарівну» (порівняно з її обробкою у Лисенка), уміщуючи тему в умови шестидольного ритму й надаючи значного драматургічного навантаження — експресивного та звукозображального — фактурі фортепіанного супроводу.

Цілком інший тип функціонування коломийкового архетипу спостерігаємо у *вокально-симфонічних жанрах* творчості митця, написаних на Шевченкові тексти. Людкевичева коломийкова ритмічна праформа інспірована специфікою втілення самого коломийкового вірша в поезії Шевченка, униканням поетом незмінних строфічних форм, їх активною динамізацією та контамінацією з іншими ритмоструктурами. Їх теоретичному студіюванню Людкевич-музикознавець присвятив окрему статтю «Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка». Учений констатує неоднотайне «ділення віршів на менші ритмічні групи (стопи) ... особливо під оглядом акцентуації: акценти слів (граматичні) не сходяться зі сподівальними, гіпотетичними акцентами ритмічних стоп»¹; він також вказує на «нестійкість та змінність ритмічних схем ... та нерівні або неповні рими»². Типовими прийомами Шев-

¹ Людкевич С. Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка // Людкевич С. Дослідження і статті / відп. ред. М. М. Гордійчук. Київ : Муз. Україна, 1974. С. 110.

² Там само. С. 115.

ченкової ритміки Людкевич вважає змінність ритмічних схем, незбігання граматичних і ритмічних наголосів, силабо-тонічну нерівність, а також вкорочення кінцевих рим¹. Ці ознаки Шевченкової поезії, що набули особливо яскравого відображення у коломийковій строфі, Людкевич вважає наслідком впливу на творчість поета української народної співаної поезії, зокрема думового епосу, що дало підстави назвати поезію Шевченка однією великою імпровізацією з «неспівними» формами «вірша, які рішуче вже до співу не пригожі, а тільки до рецитації»².

Найтипівішим для Шевченкової поезії є змішування двостопних –ямбічних ритмічних форм з коломийковими, тобто хореїчними, що досить повно можна проілюструвати на основі симфонії-кантати «Кавказ», предтечею якої став чоловічий хор у супроводі фортепіано «Ой виострю товариша». До традиційних утілень коломийкової структури можна віднести жіночий хор «Та не вип'є живущої крові» з першої частини кантати-симфонії, який звучить на тлі арпеджіованих акордових послідовностей арфи, що імітують звучання символічного для українців інструмента — бандури (яку Людкевич уважав арфоподібним інструментом).

Як було зазначено, у Шевченковому тексті «Кавказу» межі змістовних і структурних одиниць часто не синхронізовані, відповідно, музичний синтаксис має збігатись із членуванням поетичного тексту за змістовними ознаками. Так, у «Молитві» (*Religioso cantabile*) (другий такт після цифри шість) трансформація коломийкової строфи відбувається не тільки під впливом постійно діючого ямбу, а й унаслідок розмикання завершального коломийкового шестискладника, що розширюється до меж спареного 14-складника, утворюючи одну 28-складову динамізовану ритмоструктуру на словах: «Коли вона (4) прокинеться (4), коли одпочити (6) ляжеш, Боже (4) утомлений (4), і нам даси жити (6)».

Завершує другу частину «Кавказу» хорал «Ми віруєм твоїй силі», генетично пов'язаний з традиціями українського музичного бароко, передусім Дмитра Бортнянського, а також літургійної творчості композиторів Перемишльської школи, зокрема М. Вербицького. У хоралі Людкевич уміщує коломийкову строфу в умови непарного метру (3/4), із дзеркальними оберненнями обох чотирискладників. У процесі мелодичного розвитку (третья строфа) завершальний шестискладник контамінаційно суміщений з чотирискладником — на словах «вовіки, вовіки (6) встане правда» (4), — що сприяє створенню ефекту плинної величі мелодичного розгортання. Творчо підійшовши до опрацювання Шевченкового тексту, у русі до кульмінаційної зони хоралу (цифра дев'ять), Людкевич «розділяє» стійкий шестискладник на дві трискладові групи, вільно «перемішуючи» їх із чотирискладовими на словах: «помоляться (4) вовіки (3), помоляться (4), помоляться (4) вовіки (3)», і застосовуючи прийом внутріскладового розспіву у трискладових групах (двічі, для підсилення експресії — на слові «вовіки»). Внаслідок таких ритмічних трансформацій коломийкова строфа в ситуації непарного метру невпізнанно модифікується (4 + 3 + 4 + 4 + 3). Застосовувши прийом внутрішнього розширення тексту шляхом уведення двократних повторів слів («помоляться» та «вовіки»), композитор увиразнив семантичне навантаження прославних інтоном, що виконують драматургічну функцію тематичного «прогнозування» фінальної частини кантати-ораторії «Кавказ» — «Борітеся».

У найвищій кульмінаційній зоні хоралу (цифра десять) — «Помоляться всі язики вовіки, вовіки» — завершальний шестискладник вже явно не сприймається як

¹ Людкевич С. Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка // Людкевич С. Дослідження і статті / відп. ред. М. М. Гордійчук. Київ : Муз. Україна, 1974. С. 115.

² Людкевич С. Співні та мелодійні основи і прикмети поезії Т. Шевченка // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / ред.-упоряд. З. Штундер. Львів : Вид-во М. П. Коць, 1999. Т. 1. С. 251.

семантично цілісне утворення. Ба більше, його друга, трискладова група є матеріалом для потрібної авґментації першої. *Religioso cantabile* завершує унікальна кода, що виконує функцію драматургічного зламу («А поки що течуть ріки, кривавії ріки»). Вона позбавлена функції традиційного велично-оптимістичного підсумку хоралу, натомість слугує передбаченням майбутніх трагічних подій, зависаючи болючим питанням, що не знаходить відповіді навіть в оркестровій постлюдії...

Надзвичайно майстерно поєднає Людкевич принципи кантово-маршової мелодики і православної літургійної монодії в епізоді «Не скує душі живої і слова живого» (цифра 13, *L'istesso tempo*) з першої частини («Прометей»), який побудований у формі фуґи. Силаботонічний принцип, застосований композитором у початковій строфі, порушується юбіляційним розспівом сакралізованих слів — «слави Бога» (другий такт після цифри 11) та «Бога» (дев'ятий та десятий такти після цифри 11), унаслідок чого другий чотирискладник, як і шестискладник, зазнає подвійної авґментації. Однак найповніше принцип юбіляційного розспіву композитор відтворює у другому рядку поетичної синтагми — «не понесе слави Бога, великого Бога». Намагання передати безмежну велич Творця, що супроводжується терцієво-секундовими гармонічними послідовностями Вагнерового хорально-семантичного типу (*до мажор — ля-бемоль мажор — мі-бемоль мажор — сі-бемоль мажор — до мажор*), змушує Людкевича удвічі пролонгувати слова: «великого», і ще розлогіше — «Бога» (упродовж восьми тактів!). Застосування *геометричної прогресії ритму* в кульмінаванні сакрального символу в партитурі «Кавказу» супроводжується протилежним пощаблевим рухом крайніх фактурних голосів в умовах різкого зростання гучності (від *piano* до *fortissimo*). Така ретардація (авґментація) ритму у втіленні сакрального слова-символу — «Творець» — має глибоко алегоричний підтекст. Адже Прометей — титан, який викрадає священний вогонь у верховного бога Зевса, тим самим уподібнюється йому заради блага людства, а в художніх концепціях Шевченка й Людкевича — заради майбуття свого народу. Тему месіанізму, одну з провідних у творчості Людкевича, винятково оркестровими засобами буде втілено у симфонічних поемах «Дніпро» та «Каменярі», створених пізніше і вже по-іншому: за допомогою символіки могутньої української ріки і таємної спілки ранніх християн.

Відтак, найбільш опосередковано коломийковий архетип виявлений у поліфонічних формах Людкевича, до яких належить розглянута щойно тема фуґи з першої частини кантати-симфонії. У ній виклад теми доручено соло баритона (приклад 6).

Приклад 6.

С. Людкевич «Кавказ». Перша частина.
Тема фуґи «Не скує душі живої». Ритмо-схема

не ску - є ду - ші жи - во - ї і сло-ва

4 + 4 + 3

Людкевич сміливо модифікує Шевченкову коломийкову строфу «Не скує душі живої і слова живого», елімінуючи з неї завершальне слово («живого») і додатково динамізуючи тему секвенційним типом розгортання її інтонаційного ядра. Унаслідок цього коломийковий вірш набуває форми 4 + 4 + 3, ускладнюючись додатково надзвичайно важливим, новим засобом динамізації музичного вислову — **неспівпа-дінням метрично-віршової та інтонаційно-ритмічної акцентності в мелодії**. Текуча п'ятитактова структура теми баритона на момент вступу теми у басів починає вже по-іншому скандувати хореїчний плин живої Шевченкової рими: «і слова не скує (6) живого (3), живого не скує (6) живого слова (5)». Таке поведжен-

ня з поетичним текстом до невпізнання трансформує коломийкову модель, яка набуває вигляду 6 + 3 + 6 + 5. У пліні багатоголосої фути вона остаточно розчиняється, виринаючи раз у раз ледь упізнаваними спалахами серед загальних форм руху поліфонічної тканини, викликаючи алюзії до жанрів українського хорового концерту доби бароко, прославногo маршу-вівату та міського канту.

Уже згодом, у творах митця 1920–1930-х років, постає новий аспект синтезу коломийкової моделі з жанрами хоралу й сарабанди, закладеної творами раннього періоду. Зокрема, у кантаті «Заповіт» (1934) сарабанда викликає асоціації з давніми джерелами коломийкового архетипу — римським сатурнійським віршем та гуситським хоралом, в основі яких лежить та сама структура (12-й такт після цифри дев'ять). В епізоді «Отоді я і лани, і гори», достеменно дотримуючись Шевченкового тексту, Людкевич спочатку елімінує з рядка «отоді я (4) і лани, і гори (6)» початковий чотирискладник, щоб надалі долучити його дзеркально-обернений варіант до завершення повної строфи — «все покину (4) і долину (4) до самого Бога (6), молитися (4)». Митець свідомо елімінує Шевченкове «а до того, я не знаю Бога»: як глибоко віруюча людина, нащадок давньої священничої династії Галичини, він не міг включити до свого «Кавказу» цю фразу з власних світоглядних принципів та етично-моральних настанов. Уже у п'ятому епізоді кантати коломийкова строфа трансформується в жанрі героїчного *маршу* («Поховайте та вставляйте...»). Останній розділ — кода «І мене в сім'ї великій» (цифра 19) — урочисто-піднесеним тоном поєднує ознаки *слави* та повільної *урочистої ходи*, що знову-таки викликає алюзії до Вагнерових хоралів із «Тангойзера» й «Лоенгіна». Впливи вагнерівської хоральної мелодики та оркестрації відчутні й у завершенні хоралу «Не нам на прох з тобою стати» (вісім тактів перед цифрою сім) з другої частини «Кавказу», який зазнає різних стадій жанрових трансформацій, а також у вже згаданому епізоді «Ми віруєм Твоїй силі», де хоральний виклад набуває маршових ознак на двічі повтореному слові «Алілуя!», яке у радянському виданні партитури було замінене словами «Встане правда!».

Останній «спалах» коломийкової структури виникає в четвертій частині кантати-симфонії («Борітеся!»), де у гімнічному поступі маршу-хоралу «За вас правда, за вас слава» (восьмий такт після цифри десять), що інтонаційно та, головню, ритмічною структурою перегукується з «Одою до Радості» на слова Ф. Шиллера з фіналу Дев'ятої симфонії Людвіга ван Бетховена¹.

Висновки. На основі **семантичного аналізу** особливостей трактування коломийкового архетипу визначено межі раннього стилю С. Людкевича (1897–1919) за яскраво самобутніми, національно укоріненими ознаками його музичної поетики. Ранній період творчості композитора став кульмінаційним в еволюції його творчого стилю. Відбулося новаторське переосмислення традиційних інтонаційно-ритмічних ідіом української музики як у неоромантичному (кантата-симфонія «Кавказ»), так і у фольклорно-неокласичному струмені («Фортепіанне тріо»). Коломийковий архетип у вокальних, хорових, фортепіанних, камерно-інструментальних та вокально-симфонічних жанрах раннього періоду творчості митця, потрапляючи в умови внутрішньорозкладового розспіву, взаємодії ямбічно-хореїчних ритмо-структур, неперіодичного метру та складних поліфонічних форм (фуга), зазнає чисельних трансформацій, семантично далеких від первісного архетипу. В умовах пізньоромантичної драматургії монотематичного типу його наявність виражена не тільки опорою на типово національні жанри професійного і традиційного музичного мистецтва (хоровий концерт, міський кант доби бароко, романтична старогалицька елегія, балада), а й на жанрові

¹ Залишається дослідити історичне функціонування цього архетипу від часів знахідки середньовічного поетичного збірника «Карміна Бурана» до вершин німецької романтичної поезії.

моделі, сформовані у лоні європейської традиції XVII–XIX століть (сарабанда, жалобний марш, вальс, ін.).

Вивчення новаторських знахідок раннього стилю Людкевича у сфері трансформації національно-характерних форм ритміки виявило надзвичайну інвенційність у трактуванні коломийкового архетипу, стало взірцем для його опрацювання молодшими поколіннями українських митців (Микола Колесса, Нестор Нижанківський, Мирослав Скорик, Євген Станкович, Олександр Козаренко), а також відкрило можливість досліджувати його функціонування у творах зарубіжних композиторів Центрально-Східної Європи (Бела Барток, Леош Яначек, Кароль Шимановський, Сергій Прокоф'єв, Дмитро Шостакович).

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонович М. Станіслав Людкевич: композитор, музиколог. Львів : Спілка композиторів України, 1999. 60 с.
2. Гошовский В. У истоков народной музыки славян: очерки по музыкальному славяноведению. Москва : Сов. композитор, 1971. 303 с.
3. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. Київ : Наук. думка, 1979. 246 с.
4. Зінків І. Коломийка у творчості Станіслава Людкевича // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 21–22. Івано-Франківськ, 2011. С. 132–138.
5. Зінків І. Бандура як історичний феномен: монографія. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2013. 448 с.
6. Людкевич С. Співні та мелодійні основи і прикмети поезії Т. Шевченка // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / ред.-упоряд. З. Штундер. Львів : Вид-во М. П. Коць, 1999. Т. 1. С. 246 — 254.
7. Людкевич С. Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка // С Людкевич С. Дослідження і статті / відп. ред. М. М. Гордійчук. Київ : Муз. Україна, 1974. С. 107–126.
8. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість : у 2 т. Т. I : (1879–1939). Львів : Бідар — 2000, 2005. 635 с.
9. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич : монографія. Львів : НТШ, 2003. 264 с.

REFERENCES

1. Antonovych, M. (1999). *Stanislav Liudkevych: composer and musicologist [Stanislav Liudkevych: kompozytor i muzykolog]*. Lviv: Spilka kompozytoriv Ukrayiny, 1999. 60 s. [In Ukrainian].
2. Goshovskij, V. (1971). *At the origins of Slavic folk music: essays on musical Slavic studies [U istokov narodnoj muzyki slavian: ocherki po muzykalnomu slavianoviedieniyu]*. Moskva: Sovetskij kompozitor. 303 s. [In Russian].
3. Grytsa, S. Yo. (1979). *Melodies of the Ukrainian folk epic. [Melos ukrayinskoyi narodnoyi epiky]*. Kyiv: Naukova dumka, 1979. 246 s. [In Ukrainian].
4. Zinkiv, I. (2011). Kolomies in the Stanislav Liudkevych' creative work [Kolomyika v tvorchosti Stanislava Liudkevycha]. *Bulletin of the Carpathian university. [Visnyk Prykarpats'koho universytetu. Seriya: Mystetstvoznavstvo]*. Issue: Art studies. Vol. 21–22. Ivano-Frankivs'k. pp. 132–138 [In Ukrainian].
5. Zinkiv, I. (2013). *Bandura as historic phenomenon: monography [Bandura yak istorychnyj fenomen: monografiya]*. Kyiv: NANU, IMFE im. M. T. Ryl'skogo. 448 s. [In Ukrainian].
6. Liudkevych, S. (1999). Singing and melodic bases and signs of Taras Shevchenko's poetry [Spivni ta melodiyni osnovy i prykmety poeziyi T. Shevchenka]. In: *Liudkevych, S. Researches, articles, reviews, speeches [Liudkevych, S. Doslidzhennia, statyi, retsenziyi, vystupy]*, 2 volumes, ed. Z. Shtunder. Lviv: Vydavnytstvo M. P. Kots', 1999. T. 1, pp. 246–254 [In Ukrainian].

7. Liudkevych, S. (1974). Bases and significance of melodiousness in Taras Shevchenko's poetry [Pro osnovu i znachennia spivnosti v poeziyi Tarasa Shevchenka] In: *Liudkevych, S. Researches and Articles [Liudkevych S. Doslidzhennia i statti, ed. M. M. Gordiychuk]*. Kyiv: Muzychna Ukrayina, pp. 107–126 [In Ukrainian].

8. Shtunder, Z. (2005) *Stanislav Liudkevych: Life and Creative Work. [Stanislav Liudkevych. Zhyttia i tvorchist']*. Vol. I (1870–1939). Lviv: Bidar — 2000. 635 s. [In Ukrainian].

9. Yakubiak, Ya. (2003) *Mykola Lysenko and Stanislav Liudkevych [Mykola Lysenko i Stanislav Liudkevych]*. Lviv: NTSh, 2003. 264 s. [In Ukrainian].

Зинкив И. Я. О трансформации одного ритмического архетипа в творчестве Станислава Людкевича: к становлению раннего стиля. Рассмотрен один из древнейших в украинской культуре коломыечный архетип и его трансформация в сочинениях патриарха новой украинской музыки Станислава Людкевича. Он становится существенной стилеобразующей составляющей формирования раннего стиля композитора (1897–1919). Проанализировано функционирование коломыечной ритмоструктуры в произведениях, представляющих различные жанры творчества. Среди них — сольные и хоровые обработки народных песен, фортепианные пьесы, вариационные циклы, фортепианное трио, кантата-симфония «Кавказ». Освещена специфика трактовки коломыечного архетипа в контексте раннего творчества композитора. Обычно модификации подлежит последняя, шестислоговая ритмическая группа коломыечной модели. Также обнаружены её различные модификации в виде ритмических аугментаций и диминуций (розширений и сжатий) четырехсложных, часто ассиметрических групп, которые иногда не обнаруживают генетическую связь с исходной праформой. Выявлены пролонгации отдельных ритмогрупп коломыечной структуры и её удвоение с целью конкретизации семантически значимых смысловых знаков музыкальной поэтики «Кавказа», направленных на максимально адекватное воплощение особенностей поэзии Т. Шевченко. Контаминируясь с другими ритмическими структурами, коломыечный архетип в раннем стиле Людкевича интерпретирован наиболее самобытно, оказываясь в условиях взаимодействия ямба с хореем в рамках двухсложной стопы, внутрислогового распева, непериодического ритма, парного и непарного метров и сложных полифонических форм (фуга). Он подлежит многочисленным трансформациям, семантически отдаленным от первоначального архетипа. В условиях позднеромантической драматургии монотематического типа его присутствие более очевидно проявляется в опоре на национальные жанры народного и профессионального музыкального искусства (баллада, старогалицкая элегия, хоровой концерт и городской кант эпохи барокко), а также в предпочтении жанровых моделей, сформировавшихся в европейской музыкальной традиции XVII–XIX веков (сарбанда, похоронный марш, вальс и др.). Новаторские поиски Людкевича в области национально-характерной ритмики были продолжены и творчески развиты младшим поколением украинских композиторов (Н. Колесса, Н. Нижанковский, М. Скорик, Е. Станкович, А. Козаренко).

Ключевые слова: жанры творчества, коломыйка, ранний стиль С. Людкевича, трансформация ритмического архетипа.

ZINKIV IRYNA

Zinkiv Iryna — Doctor of Art Criticism, Professor, Professor at the Music Theory Department at M. V. Lysenko Lviv National Music Academy (Lviv Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0406-3370>

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.126.197969>

**ISSUES CONCERNING THE TRANSFORMATION OF RHYTHM ARCHETYPE
IN STANISLAV LIUDKEVYCH'S CREATIVE WORK:
THROUGH THE EARLY STYLE EVOLVEMENT**

Relevance of the study. The kolomyjka archetype in Ukrainian culture is one of the dominant and most ancient. Its highest concentration was found in the Carpathian region, where it became the mode of thinking in the ethnic environment. The Eastern Galicia composers use this archetype actively. Novelty of the article is the first attempt to analyse the semantics and modification methods of the kolomyjka rhythm structure in S. Liudkevych works written in the early period of his creative work (1897–1919). Main objectives of the study — to identify the specificity of the kolomyjka archetype functioning in terms of Liudkevych's early work. Methodology: the research of kolomyjka rhythm is based on the methods of rhythm musical-theoretical analysis and comparative analysis.

Results and conclusions. One of the most ancient in Ukrainian culture rhythmic archetype and its transformation in S. Liudkevych works is considered as an important stylistic factor in his early style formation. The kolomyjka rhythm structure is analysed in compositions representing different genres of creative work: solo and choral adaptation of folk songs, piano pieces, variation cycles, piano trio, cantata symphony "Caucasus". The specificity of the archetype interpretation is shown in terms of the composer's early creative work. Typically, a final six-component rhythm group of kolomyjka undergoes modification. Its various modifications found in the form of rhythmic augmentations and diminutions (expansions and compressions) of four-component, often asymmetric groups, which repeatedly lose a link with the initial standard form. The prolongation of this structure of separate groups and its doubling in order to specify the important semantic signs of "Caucasus" musical poetics is aimed at adequately reproducing of Shevchenko's poetry features.

The kolomyjka archetype, blending with other rhythmic structures in the early Liudkevych style, is interpreted most distinctly, falling under conditions of close interaction of the iambic and choreus structures, internal syllable chanting, non-periodic rhythm, pair and odd time and complex polyphonic forms (fugue). It undergoes numerical transformations semantically distant from the original archetype. In the context of late-romantic dramaturgy of a monothematic type, its presence is characterized as a basis for the typically national genres of folk and professional musical art (ballad, Old Galician elegy, choral concert, urban cantus of the Baroque Age), as well as genre models shaped by the European musical tradition of the 17–19 centuries (saraband, mourning march, waltz). Liudkevych's innovative findings in the field of national-characteristic rhythms were continued and developed by the following generations of Ukrainian composers (M. Kolessa, N. Nyzhankivsky, M. Skoryk, E. Stankovych, O. Kozarenko).

Significance. The study of the innovative features of Liudkevych's early style in the rhythm national-characteristic forms transformation showed extraordinary invention capability in interpreting kolomyjka archetypes, became an example for its elaboration by the younger generations of Ukrainian composers, and provided the possibility to consider its functioning in the works by foreign composers of Central and Eastern Europe.

Keywords: genres of creative work, colomies (kolomyjka), S. Liudkevych's early style, rhythm archetype transformation.