

Кос-Анатольського додати ще потужний пласт розважальної музики, актуалізованих композитором в національній музичній свідомості 60-х років ХХ ст., ніби за приписами побутової культури початку ХІХ ст. з її легітимізацією вжиткових форм мистецтва, то стає зрозумілою «заниженість» стилю пізнього М. Скорика (з його іронічним балансуванням на межі баналу), генеза пісенної інтонації В. Івасюка, Б. Янівського, Г. Гаврилець, епатуючи відвертість ліричного висловлювання в камерних творах Ольги Криволап.

Коли співставити ці так би мовити «галицизми» сучасної української музичної мови з «миттєвостями поезії та музики» В. Сильвестрова, І. Щербакова, («Коли втомлене серце»), останніми композиціями О. Щецинського, то переконуєшся у захоплюючій єдності національного музичного тіла, однакості його реакцій в Часі-І-Просторі культури на виклики глобального розвитку. Більше того, помічаєш типологічну спорідненість «мистецьких відповідей» української та австро-німецької культур – приміром, тих же національних версій бідермаєру, в яких ніби справдились слова Леопольда фон Захер-Мазоха про спорідненість української та німецької душі, навіть у спільних хворобах, на які вони буцім-то «хворіють». Очевидно, культ Дому, Церкви, Дитини (славнозвісні три К – Kinder, Küche und Kirche), з якого виріс німецький бідермаєр, резонував з найглибшими струнами української душі, що до сьогодні знаходить втілення своїй засадничій чуттєвості, релігійності, «домашності» в гуманному «людському» стильовому «обличчі» бідермаєру. І можливо, на зміну поставангардному пуританству «дармштадського» штибу нас очікує світла доба «тихих пісень», в якій українська музика може отримати (і вже отримує!) шанс на поновну актуальність у світовому вимірі.

1. Jurgensen M. Deutsche Literatur Theorie der Gegenwart. – München, 1973. – S. 149.

2. Rene Weller. Bunt przeciwko pozytywistowi w najnowszych europejskich badaniach literachich // Pojecie i problemy nauki w literaturze. – Warszawa, 1979. – s. 381–382.

3. Яцєка Куб'яка «Адальберт Штіфтер і «лагідне право»» до книги: Spory o Biedermeier – Poznan, 2006 – s. 7–65. – S. 26.

**Богдан СЮТА,**  
*доктор мистецтвознавства*

## **ДИСТИНКТИВНІ ПАРАМЕТРИ ХАРАКТЕРИСТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.**

Проблема наукової дистинкції в музиці, незважаючи на актуальність, на музикознавчому ґрунті сьогодні розроблена ще дуже фрагментарно. Тому пропонований текст є однією з нечисленних спроб заповнення цієї прогалини в українській музичній науці.

Передусім зауважимо, що параметри наукової дистинкції можуть добиратися за доволі різними, іноді й протилежними критеріями. Також ці параметри демонструють тенденцію організовуватися в систему й ієрархізуватися. У музиці це особливо помітно через таку особливість музичної мови, як мобільність семантики й певна умовність знакового трактування використовуваних лексем, а також завдяки плинності музичної форми та її узалеженості від інтерпретаційних підходів. Скажімо, в лінгвістиці продуктивними інструментами дистинкції можуть слугувати (і часто слугують) окремі фонеми (кінь – тіль, баба – жаба, син – сон – сан), наголос (замок – замók, óчко – очкó, атлас – атлáс), знаки пунктуації (стратити[.] не можна[.] помилувати) і т. ін. Отже, зміна певної фонемі у вербальній мові обов'язково зумовлює контраст і зміну значення, виступаючи дієвим дистинктивним параметром. Однак у музиці такий підхід виявляється не тільки неефективним, але часто й неможливим

через відсутність у музичній мові однозначних корелятивів. Музиці однозначність такого типу не притаманна. Радше навпаки: зміна характеристик окремих звуків, мотивів, інтонацій у музичних творах та різних варіантах їх виконання є загальним правилом, і така зміна не завжди виступає дієвим чинником розрізнювального контрасту.

Безумовно, в сучасній музиці існує кілька ефективних дистинктивних параметрів, що фактично об'єднують в собі риси більшості ознак розрізнення, актуальних для лінгвістики (до того ж і на синтаксичному, і на композиційному рівнях). Це гармонія в широкому значенні цього слова (як тональна, так і атональна, політональна, модальна і т. д.) – від найпростіших гармонічних зворотів до логіки тональних планів розгорнутих композицій. Але й тут важливою операцією, що передуює застосуванню цього параметра в процесі дистинкції, є обов'язкове визначення чинної у кожному конкретному випадку творчої парадигми (класична гармонія, ранньокласична гармонія, романтична гармонія, гармонія музики класично-романтичного стилю, гармонія Дебюссі, гармонія Мію, гармонія Вареза, гармонія Гіндеміта тощо) та побудови відповідної опозиції. Своєрідним аналогом іншого параметра лінгвальної природи – наголосу – в музиці може виступати метр (чи метроритм), який однозначно виводить нас на вищий рівень – жанровий (тут уже напрошуються паралелі з літературою). Але в цьому ряду можна помістити також інтонування та фразування, а ще – туше у виконавстві, чи й власне наголошування (згадаймо бетховенські sforцандо!). Можна провести також умовну паралель між ритмом у музиці (на усіх рівнях цілого) та інтонацією в мові в комплексі з таким параметром характеристики усного мовлення, як ритм (відповідно – на різних граматикико-синтаксичних рівнях).

Бачимо, що в результаті щойно побіжно здійснених нами дистинктивних операцій в опозиції мова вербальна – мова музична виявилася надто багато розбіжностей, щоб можна було просто екстраполювати лінгвістичну систему розрізнення на музичний матеріал. Очевидно, слід розглянути цю проблему в специфічно музичному ракурсі, виділяючи два основні типи розрізнювального контрасту: функціональний і сигнітивний. Крім того, доцільно дати стислу характеристику способів розрізнення, актуальних для української музики та музикознавства другої половини ХХ століття.

Помічено, що з підвищенням рівня організації музичного тексту та зміною критеріїв добору параметрів традиційні розрізнювальні чинники стають виразнішими й ефективнішими. Крім того, звільнення від старих дистинкцій і генерування нових є шляхом до зміни того, що відбувається. Дедалі частіше дистинкцію розглядають як інструмент створення свого варіанту віртуальної (ймовірної) реальності (у нашому разі – в музиці).

Але акт усвідомлення, не будучи усвідомленим, не є актом усвідомлення. Тому, щоб повноцінно функціонувати як одна із форм пізнання, дистинкція в музиці повинна бути усвідомленою музичною універсальною. Для цього необхідно якомога детальніше з'ясувати, які дистинктивні параметри залучаються нами для пізнання шляхом розрізнення і впорядкування музичних артефактів (достатньо варіативних за своєю суттю) у щораз інтенсивніше змінюваній музичній реальності (світі музичних реалій, що нас оточує). Це завдання неможливо вирішити у рамках однієї статті, тому спробуємо висвітлити лише найсуттєвіші для розкриття нашої теми моменти.

Спершу для зручності обмежимо умовну множину об'єктів, які ми, сприймаючи, розрізняємо за різними параметрами і формуємо з них віртуальну й постійно змінювану музично-звукову реальність, музичними творами е-музики, створеними упродовж 1950–1990-х р.р. [Посилання на джерела – через їх величезну кількість і водночас загальнодоступність – подаються нижче в дуже стислому обсязі]. З цього погляду важливо з'ясувати, які параметри були актуальні в той чи інший відтинок вказаного періоду і як вони змінилися на початок ХХІ ст. Дистинктивні параметри синтаксичного та нижчих композиційних рівнів не розглядатимуться через їх усталеність і мінімальну національну маркованість.

Найхарактернішими параметрами дистинкції в українському (як і радянському) музикознавстві другої половини ХХ ст. були стильові й жанрові ознаки. Ці універсалії, змінивши на чільному місці найпоширеніші до цього музично-мовні й метро-ритмічні параметри (згадаймо відповідні розділи концепцій Г. Рімана, Г. Ляйтхентрітта, Б. Яворського, Г. Конюса, П. Гіндеміта, О. Мессіана та ін.), саме в 1950-ті – 1970-ті р.р. були детально розроблені в дослідженнях численних науковців і стали

найуживанішими категоріями музикознавчого дискурсу. Відповідно саме вони закріпилися як традиційні дистинктивні параметри й у музичному побуті та творчості.

Жанрові ознаки й нині залишається найчастотнішим та найдоступнішим параметром дистинкції в музиці. Парадоксально, але при цьому сама категорія жанру не є в музикознавстві остаточно усталеною [Останнім часом з'явилися цінні теоретичні розробки цієї проблеми: 1; 11; 13; 17 та ін.]. Навіть декілька зразків використання дефініції жанр в українській музикознавчій літературі можуть дати уявлення про фактичну необмеженість семантичного поля цієї лексеми: модель жанру; тлумачення завдань жанру; можливість жанру «оперативно» відобразити; загальна доступність і демократизм жанру; композиційно-структурні особливості жанру; формальні і драматургічні закономірності жанру; узагальнення через жанр; акценти в загальній трактовці жанру; виразно виявлене жанрове начало; визначення жанрового типу твору; твори вокально-симфонічного жанру; жанрова основа твору; твір симфонічного жанру; жанрова спорідненість творів і т. п. Симфонія – не симфонія, балада – не балада, соната – не соната, кантата – не кантата, камерний твір – не камерний твір, вокальний – інструментальний, концертні жанри – прикладні жанри і т. ін. опозиції видаються ефективними й водночас доступними для слухача.

У 1950-ті роки в Україні жанр став одним із базових параметрів дистинкції в музиці. Усталена впродовж XVII – поч. XX ст. система жанрів європейської професійної музики до початку «хрущовської відлиги» продовжувала домінувати в українській музичній творчості: аномалій і відхилень від неї було рівно стільки, щоб винятки переконливо підтверджували дієвість правила.

Але в наступні десятиліття реальністю стали не тільки трансформація жанрів та переформатування чинної жанрової системи і критеріїв її формування, а й щораз помітніша невідповідність ряду усталених жанрових дефініцій означуваним ними музичним об'єктам або інформаційна нейтральність цих визначень (як-от симфонія для інструмента з оркестром, соната для оркестру, симфонія для хору, антисоната для двох фортепіано чи «музики» для різних складів, «сторінки», «листи до...», «щось на зразок...» та ін.). А це призвело до посилення розмитості дистинктивної функції жанру і переформатування базового розрізняювального контрасту цього параметру із функціонального на сигнітивний. Ці процеси тривають і на початку XXI ст.

Різномічне дослідження категорії стилю [найбільш рафінованого вигляду воно набуло, зокрема, у працях М. Михайлова. Див.: 6; 7; 8; 9. Можна назвати також ряд статей: 2; 3; 4; 10; 11; 12; 14 та ін.] і використання її як дистинктивного параметра в музикознавстві йшло в парі з інтенсивним розмиванням усталених загальних стильових ознак у музичній практиці. Зробімо невеликий піричний відступ, щоб виразніше змалювати ситуацію. В одній з популярних робіт Т. Ліванової (вперше оприлюдненій 1966 року) читаємо таке: «Ніхто не вирішив ще остаточно, чим є стиль Ренесансу в музиці й взагалі, чи існував такий стиль. Більшість дослідників [...] схиляється до думки, що існувала культура Відродження з дуже різноманітними й часом змішаними в різних країнах ознаками» [5, 41]. Бачимо, що схожа ситуація повторюється. Аналогічно до творчості XV ст. не можемо сказати, чим є стиль музики XX століття і чи існує він взагалі. Чим є XX століття в історії художньої культури – епохою, періодом більшої епохи, перехідним періодом від епохи до епохи? Що можна вважати сучасною музикою, а що – новою? Які стилі, напрями, течії є актуальними і всеохопними для цього періоду, а які тільки локальними і швидкоплинними, а то й наносними явищами? Як бачимо, критерії розрізнення з погляду стильових параметрів не є простими й однозначними, а часом набувають навіть дискусійного звучання. Але стильова дистинкція завдяки мобільності й – часто – метафоричності цього параметра продовжує утримувати першість як у музикознавчому дискурсі, так і в усіх видах музично-творчої діяльності.

У 1950-ті роки в Україні найдієвішим виявився один параметр дистинкції за стильовими ознаками: характеристика на рівні індивідуального стилю композитора, який (стиль), втім, обов'язково перебував у загальному уніфікованому руслі штампів «соціалістичного реалізму». Дієвими дистинктивними ознаками в рамках композиторського стилю за примусової масової уніфікації основних стильових рис та художніх концепцій могла слугувати специфіка використання яскраво індивідуалізованих мелодичних зворотів, характерних ритмо-гармонічних комплексів, рідше – залученого «чу-

жого» матеріалу (з фольклорним включно) та ладотональних ресурсів. Дистинкція вищого рівня була можливою лише за використання такої ознаки як музична драматургія та її специфіка. Але після показового «ідеологічного» розгрому Третьої симфонії Б. Лятошинського з її гостро конфліктною драматургією трагедійного плану практично всі композитори намагалися наслідувати рекомендовані в ідеологічних настановах інваріанти, що значною мірою нівелювало дієвість зазначеного параметру.

Несталість результатів дистинкції за стильовими ознаками засвідчує музична творчість 1960-х – початку 1970-х років. Тоді значна кількість композиторів продовжувала творити музику в межах чинної парадигми. Але поруч з'являлися твори, що вже не вкладалися у прокрустове ложе «соціалістичного реалізму». Як наслідок – актуалізуються альтернативні параметри дистинкції. У 1960-ті – на початку 1970-х р.р. у дистинктивних процесах побутували такі опозиції, як традиційна музика – новаторська музика; тональна музика – атональна музика; сучасний – несучасний; реалістичний – нереалістичний; додекафоністи й атоналісти – прихильники опори на традиції української і російської класики; творча молодь – досвідчені композитори старшого покоління; буржуазне мистецтво заходу – передове радянське мистецтво; алеаторика – традиційна техніка; мелодизм – авангард (параметри авангард, авангардизм починають актуалізуватися щойно з кінця 1970-х р.р.).

У 1980-ті роки до моделювання опозиційних контрастних пар активно залучаються інші дефініції: представники українського (кіївського) авангарду та «шістдесятники» (переважно на окреслення творчості Л. Грабовського, В. Годзяцького, В. Губи, Л. Дичко, В. Загорцева, В. Сильвестрова, частково – М. Скорика й В. Губаренка). У 1990-х р.р. тих самих композиторів уже часом називають неоавангардистами (опозиція американський мінімалізм – український фольклористичний неоавангард) Виникнувши як красива літературна метафора, ці терміни могли б бути науковими лише в літературознавчому дискурсі, адже вони не є навіть достатньою мірою синонімічними: не знаємо точно, чи можна називати «шістдесятниками» В. Губу та І. Карабиця [15, 245–258], а авангардистами В. Годзяцького й Л. Дичко, хоч ці автори входили власне до одного творчого кола, чи можна зарахувати до цієї когорти львів'янина М. Скорика, чи був «шістдесятником» А. Нікодемівич. Чому сполучаємо в одній опозиції український авангард з американським мінімалізмом, а не, скажімо, з польським редукціонізмом? Для чого протиставляти ліричну, епічну, героїчну музику сучасній? Недосконалість використання окреслених дефініцій як дистинктивних параметрів спонукала до пошуку можливості здійснювати розрізнення за іншими ознаками.

Часом парадоксальні критерії підбору дистинктивних параметрів у 1960-ті роки не обмежуються поділом композиторів на додекафоністів і реалістів, молодшу та старшу генерації: з'являється і підтримується науковцями новий термін – «нова фольклорна хвиля» [16, 198–218] (феномен масової підтримки в Україні запропонованого терміна-метафори можна пояснити як із соціокультурного, так і з політичного поглядів: 1) запроваджений у московському середовищі, він автоматично був легітимним і на периферії; 2) використання навіть умовного терміна давало змогу найрізноманітніше досліджувати творчість композиторів-прихильників старого, нового і найновішого фольклоризму; 3) використання запропонованого Л. Христіансен терміна в часи «маланчукістських» нагінок на національну культуру в Україні було вагомим аргументом політкоректності, й тим самим дозволяло уникнути остракізму). Ця метафора за неосяжністю вкладуваного в неї змісту може бути порівняна лише із «симфонізмом» Б. Асаф'єва. Незрозуміло, чому саме хвиля, чому саме нова, коли ж була стара і чи була взагалі... Однак метафора була схвалена музичною номенклатурою і використовувалася для характеристики музичних творів у позитивному ракурсі. Альтернативного терміна чи хоча б метафори «нова фольклорна хвиля» просто не мала (що не було «хвилею», було «не хвилею»), хоч дослідження музики із застосуванням такої дистинктивної опозиції як діалогічне використання елементів іншостильового (тут: фольклорного) мислення – інтегровано-монотильове використання надбань попередніх епох (тут: фольклору) провадилося в музикознавстві ще з перших десятиліть ХХ ст. Використовувати прийнятий у західному музикознавстві термін «музичний націоналізм» або ж загальноприйнятую народознавчу дефініцію П. Сабію «фольклоризм» було не зовсім безпечно з політичних міркувань. Поширена у сталінські часи політизована опозиція народність – антинарод-

ність також доживала віку разом з останніми адептами тоталітаризму (вона ще існувала упродовж певного часу у видозміненій формі: продовження (розвиток) традицій російської музичної класики XIX ст. – непродовження (також – ігнорування чи відкидання) цих традицій). Врешті-решт, зрозумівши непродуктивність використання квазітерміна «фольклорна хвиля» в дистинктивних операціях за ознакою міра діалогічності в процесі інтегрованості фольклорного мислення в авторський стиль, музикознавці з середини 1980-х років фактично відмовилися від його уживання (зокрема, вже в середині 1970-х р.р. часто використовувалася опозиція фольклор – композиторська творчість й альтернативна дефініція система: фольклор – композиторська творчість). Сама ж дистинкція за вказаною ознакою поступово інтегрувалася в розрізнявальні процеси ширшого обсягу й вищого рівня – полістилістика – моностилістика.

Розрізнявальна контрастна пара «шістдесятники» – не «шістдесятники» поступово стала доволі продуктивним інструментом дистинкції за стильовою ознакою і сьогодні міцно закріпилася в термінологічному апараті музикознавства. Термін «шістдесятники» вперше з'явився у літературознавстві та мовознавстві на окреслення творчості українських поетів, що розпочали свій творчий шлях на рубежі 1960-х років і стали своєрідними материковими продовжувачами традицій творчості українських поетів – членів діаспорної «ню-йоркської групи», яка гучно заявила про себе в середині 1950-х р.р. Сам термін, зовні тісно пов'язаний з конкретним часовим орієнтиром (десятиліття 1960–1970 р.р.), негайно розширив своє семантичне поле, збагатився цілими рядами нових значень, захопивши усі види мистецтва, науку, журналістику і деякі інші царини національно маркованої гуманітаристики [в українській літературі та лінгвістиці побутує нині схожий термін, що стосується періоду становлення масової національної ментальності незалежної України – «дев'яностники»]. Але основа його смислового наповнення залишилася незмінною: новий спосіб світовідчужання і світобачення. Тобто це – характеристика суто світоглядно-етичного плану. Можливо саме тому вона й стала настільки універсальним інструментом у пізнавальних процесах. Але відповідно й усі контрастні пари, укладені за участі цього терміна, позбавлені суто музикознавчого наповнення. Саме тому нині таким широким виявляється коло митців-«шістдесятників» і такими незводимими до спільного знаменника їх творчі орієнтири та пріоритети.

Розрізнявальна контрастна пара полістилістика – моностилістика, і дуже близька до неї неостилістика – моностилістика зайняли одне з чільних місць у музикознавчій науці, починаючи із середини 1970-х років. Відразу зазначимо, що вони зберегли свою актуальність до сьогодні. Мінімалізм в обох його іпостасях став об'єктом наукового розгляду щойно в середині 1990-х. І така затяжна (майже три десятиріччя!) пауза була зумовлена не тільки жанровою і стильовою невизначеністю багатьох мінімалістичних творів, але й не в останню чергу відсутністю відповідної контрастної пари до дефініції «мінімалізм» (про не вельми вдалу спробу сформуванню опозиції американський мінімалізм – український неоавангард вже йшлося), для того, щоб здійснити дистинктивні операції на цьому рівні.

Практично усі вищезгадані параметри музикознавчої дистинкції базовані на використанні сигнітивного контрасту. На рівні ж цілісного музичного твору дистинктивні операції впродовж останніх півстоліття здійснюються – і не в останню чергу завдяки ґрунтовно розробленій методиці так званого цілісного (комплексного) аналізу – із застосуванням параметрів, належних до типу функційного контрасту. Саме тому операції розрізнення на рівнях музичного твору, його частин чи секцій, музичної мови твору, складників музичного синтаксису, навіть семантики та текстових параметрів його синтаксему та лексем є фактично стовідсотково результативними.

Залишається відповісти на питання, чому застосування сигнітивного контрасту не дає таких переконливих результатів? У зв'язку з цим доречно ще раз наголосити на тому, що акт усвідомлення, не будучи усвідомленим, не є актом усвідомлення. А дистинкція є не просто актом розрізнення, а пізнавальним актом, базованим на процесі розрізнення; він апріорно вимагає власного усвідомлення. Тому здійснення дистинктивних операцій із застосуванням сигнітивного контрасту, тобто контрастного означування обраних параметрів, вимагає тонкого і науково коректного способу формування контрастних опозицій. На жаль, підбір опозиційних пар за довільними, часто нео-

днопорядковими параметрами (на зразок: етномузичне – парадигматичне; мелодист – атоналіст; первісна обрядовість – сьогоднішній авангард; доступна і зрозуміла музична мова – алеаторична техніка; стиль соціалістичного реалізму – мертва додекафонія; мелодика фольклорного походження – сумбурне нагромадження співзвуч; старше покоління композиторів – композитори молодшої генерації; витримані ідейні позиції – впливи буржуазної ідеології) і використання в опозиціях критичної кількості метафоричних понять і термінів (симфонізм, сонатність, інтонаційність, прадавні шари фольклору, імпресіонізм чи експресіонізм у межах окремо взятого твору, фольклорна хвиля і т. ін.) часто нівелює ефективність дистинкції, здійснюваної за допомогою сигнітивного контрасту. Але, коли дистинкції немає, то й питання про те, що в музиці є щось, чого ми не знаємо, не виникає. Тобто, дистинкція задає онтологічний статус того чи іншого фрагмента музично-звукового матеріалу нашого доквілля. А підібрані опозиційні співставлення – це операціонально корисні поняття, які допомагають людині на практично доцільному рівні будувати свою діяльність, певні «оператори дій», що не мають визначеного онтологічного статусу. Відповідно до цього можемо навіть припустити, що дальше нагромадження загальноживаних метафоричного звучання термінів із суміжних галузей гуманітаристики та конструювання щоразу новіших суто музичних понять-метафор може призвести до розмивання рівня науковості (Sic! Не плутати з наукоподібністю!) музикознавчих досліджень і перетворити значну частину музикознавчих текстів у псевдонаукові описи, покликані в першу чергу забезпечити практичну доцільність музично-практичної діяльності своїх креаторів. Тому посилення уваги до методів і якості здійснення дистинкції в музиці та їх наукове вивчення є одним із актуальних завдань сучасного музикознавства.

---

1. Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты) // Аспекты теоретического музыкознания: Сб. науч. трудов.– Ленинград, 1989. – С. 95–122. – (Проблемы музыкознания; Вып. 2).

2. Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю // Музичний твір: проблема розуміння: Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. – Випуск 20: Збірка статей. – Київ, 2002. – С. 44–51.

3. Коханик І. К вопросу о диалектике стилевого и внестилевого в процессе стилообразования // Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. – Випуск 37: Збірка статей. – Київ, 2004. – С. 37–42.

4. Коханик І. Музыкальный стиль в ситуации «понимающего общения» научный и творческий аспекты // Музично-творчий процес: наукові рефлексії: Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. – Випуск 72: Збірка статей. – Київ, 2008. – С. 28–38.

5. Ливанова Т. Нидерландская музыкальная школа и проблема Возрождения // Ливанова Т. М. Из истории музыки и музыкознания за рубежом. – Москва: Музыка, 1981. – С. 41–55. – С. 41.

6. Михайлов М. К. Стиль в музыке: Исследование. – Ленинград: Музыка, 1981. – 262 с.

7. Михайлов М. Национальный стиль // Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. – Ленинград: Музыка, 1990. – С. 255–258.

8. Михайлов М. О классицистских тенденциях в музыке XIX – начала XX века // Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. – Ленинград: Музыка, 1990. – С. 190–227.

9. Михайлов М. Стилевые аналогии // Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. – Ленинград: Музыка, 1990. – С. 259–260.

10. Москаленко В. Творчий аспект музичного стилю // Київське музикознавство. – Київ, 1998. – Вип. 1.– С.87–93.

11. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. – Москва – Санкт-Петербург: Владос, ИД «НОВОЕ». – 248 с.

12. Пясковський І. Фреймові моделі поліфонічних стилів // Музичний стиль: теорія, історія, сучасність: Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. – Випуск 38: Збірка статей. – Київ, 2008. – С. 9–15.

13. Тукова І. «Жанротворчество» и творчество «в жанре» // Музичний твір як творчий процес: Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. – Випуск 21: Збірка статей. – Київ, 2002. – С. 31–38.

14. Тукова І. О понятии жанровый стиль // Музичний стиль: теорія, історія, сучасність: Науковий ві-

сник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. – Випуск 38: Збірка статей. – Київ, 2008. – С. 27–33.

14. Харченко Є. Ще раз про «невідомі шістдесяті». Іван Карабич // Українське музикознавство (Науково-методичний збірник). – Київ, 2005. – Вип. 34. – С.245–258.

15. Христиансен Л. Из наблюдений над творчеством композиторов «новой фольклорной волны» // Проблемы музыкальной науки. – Вип. 1. – Москва: Советский композитор, 1972. – С. 198–218.

16. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті // Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка): Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. – Випуск 16. – С. 154–177.

**Тамара ГНАТІВ,**

*кандидат мистецтвознавства*

### **СТАНІСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ. ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА**

Станіслав Людкевич (1879–1979) – видатна і знакова постать в українській музичній культурі минулого сторіччя і, в першу чергу, Західної України. Його багатогранна діяльність – композитора, музикознавця, фольклориста, публіциста, диригента і педагога, невтомного організатора музичного життя і професійної освіти Галичини – свідчення того, що це була незвичайна і непересічна особистість, Митець і Людина з великої букви.

Людкевич – автор багатьох талановитих і прекрасних опусів. Але, якщо б в його творчому доробку була одна тільки масштабна симфонія-кантата 'Кавказ' та слова Т. Шевченка, то він і тоді обов'язково увійшов би в історію світової культури як видатний митець, творець унікального, високохудожнього твору, сповненого велетенської сили людського духу, вселенської любові до знедолених і гнівного протесту проти тиранії.

Людкевича справедливо зараховано до вітчизняних композиторів-класиків, і з часом його постать *volens polens* перетворюється в монумент, 'бронзовіє», або ж, в силу його неповторної індивідуальності, оточується безліччю легенд, стає міфом. Тому для усвідомлення нащадками його як живої людини важливим є не тільки знання його талановитої музики, глибоке вивчення його творчості, музикознавчої і публіцистичної спадщини, але й публікації-спогади про нього його сучасників, зокрема учнів, серед яких була і я.

А опинилася в класі Професора зовсім неочікувано. На зборах першокурсників ІТФ Львівської консерваторії декан урочисто оголосив, що всі мої колеги з теоретичних предметів працюватимуть в одній групі, а я – в класі Людкевича. Для мене це був шок: після музичної школи-десятирічки я не могла уявити собі, як можна вивчати теоретичні дисципліни індивідуально? По-друге, Професор видався мені надто древнім і належав, мабуть що, до небожителів. Адже вже з дитинства я, як і більшість львів'ян, знала, що це видатний музикант і особистість. Усі відносилися до нього з особливою шанобою і пієтетом, любовно, із зворушливою ніжністю, називаючи його поміж собою – Сясьо (здрібніле від Станіслав).

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

Людкевич і мій батько завжди віталися, шанобливо піднімаючи капелюхи. Інколи Професор зупинявся і поміж ними починалася жвава бесіда; часто вони згадували ті часи, коли мій батько (інженер-енергетик мав прекрасні музичні дані) співав і мандрював з хором, яким керував Мае-