

УДК 821.161.2-1'22 : 785.11.04 С.Людкевич

**ПОЕТИЧНІ ТВОРИ І. ФРАНКА  
("КАМЕНЯРИ", "НЕ ЗАБУДЬ ЮНИХ ДНІВ", "МОЙСЕЙ")  
У СИМФОНІЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ С. ЛЮДКЕВИЧА**  
(Проблематика виразового контексту тріади:  
"Композитор – виконавець – слухач")<sup>1</sup>

**Любомира ЯРОСЕВИЧ**

*Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка,  
вул. О. Нижанківського 5, 79005 Львів, Україна, тел. 8 0322 74 31 06*

Вихідною гіпотезою дослідження є визначення виразових функцій тріади: композитор – виконавець – слухач як невід'ємного чинника впливу на слухачське сприймання образного змісту програмної (опосередковано пов'язаної зі словом), або ж т. зв. "чистої" інструментальної музики. Деталізована характеристика звукової інформативності програмних симфонічних поем С. Людкевича за текстами І. Франка підтвердила слушність висунутої гіпотези в тому, що об'єктивна реалізація музичного твору як самодостатнього артефакту не може бути досягнутою поза виразовим контекстом цієї тріади.

*Ключові слова:* виразова метасистема, образно-інтонаційна сфера, семантичне поле, семіотика, самодостатність музичного твору.

У сфері музичного мислення Іван Франко надихав творчість українських композиторів різних поколінь – від класиків (М. Лисенка, К. Стеценка, Д. Січинського, С. Людкевича) до представників другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Хорові, камерно-вокальні, кантатно-ораторіальні твори на тексти Івана Франка знайшли належне місце у концертно-виконавському репертуарі, а міжнародне визнання, як своєрідна "візитна картка" українського професійного музичного театру, поряд з гоголівським "Тарасом Бульбою" М. Лисенка, мають дві ювілейні інтерпретації творів Франкового генія: "Украдене щастя" Ю. Мейтуса і "Мойсей" Мирослава Скорика.

Проте, на жаль, досі майже не відомими широкій аудиторії залишаються симфонічні поеми "Каменяри" (1926), "Не забудь юних днів" і "Мойсей" (1956) пера визнаного корифея української музичної культури, молодшого сучасника, ідейного послідовника, згодом і друга-однодумця Івана Франка – Станіслава Людкевича. Названі твори належать до галузі програмної інструментальної музики, тобто їхній зв'язок з текстами відомих літературних творів не прямий, а опосередкований прагненням композитора втілити їхній образний зміст суто звуковими виразовими засобами.

<sup>1</sup>Це – друга, оновлена й доповнена дотичною літературою з питань музичної естетики, феноменології буття (самоідентичності музичного твору), психології сприймання звукових образів, редакція статті: "Твори Івана Франка в симфонічних інтерпретаціях Станіслава Людкевича" // Українське літературознавство. Випуск 42. Львів. Видавництво при Львівському державному університеті видавничого об'єднання «Вища школа», 1984. С. 32 – 39.

Отож – “Каменярі”, “Не забудь юних днів”, “Мойсей” – ці програмні симфонічні поеми, котрі належать до багатожанрової Людкевичевої спадщини, їхня висока мистецька цінність, майстерність “музичної адаптації” поетичного слова відкриває широке поле для аналітичних спостережень, певних узагальнюючих висновків стосовно інформативності виразових засобів, націлених на сприймання.

Нагадаємо, що Станіслав Людкевич, як послідовник Миколи Лисенка, представляв стильову епоху пізнього європейського романтизму з характерним акцентуванням національно-патріотичної ідеї. Сам композитор з цього приводу висловлювався так: “Ще раз підкреслюю: справа нашої музичної культури – це справа у нас суто суспільна, тісно тисячними нитками зв’язана з усіма іншими ділянками національного життя; <...> . Українська музична культура – це одна з найважливіших частин української культури взагалі, а українська музична фахова школа – це одна з найважливіших органічних частин нашої рідної школи, яка для нас є справедливо символом національного відродження...” [5, с. 345]. Ця теза звучить як пряме звернення автора до адресата його композицій, – широких кіл громадськості, – щоб слухачі осягнули глибокий зміст, закладений у звукових образах, пов’язаних з вершинними творами української літератури. Порушуючи ці питання на матеріалі симфонічних інтерпретацій С. Людкевича поезій Івана Франка, цікаво відзначити, що обидва митці займались науковим дослідженням естетичної природи художніх образів різних видів мистецтва, їхньої семантики, асоціативності: Іван Франко – у трактаті “Із секретів поетичної творчості” (1899), Станіслав Людкевич – у докторській дисертації “Дві проблеми розвитку звукообразності” (1908). С. Людкевич порушує питання про діалектику взаємозв’язку між програмою та музичною формою її втілення, використання лейтмотивів як “доступних музиці точок зіткнення з певними життєвими проблемами” [5, с. 113], вказує також на естетико-психологічні закони мистецтва, що стають визначальними для засобів музичної виразовості.

Багатогранна проблематика синтезу мистецтв була й досі залишається актуальною сферою наукових досліджень. Стосовно музики як процесуального у становленні своїх образів мистецтва звуків, множинності сприймання їх змісту реципієнтами, у центрі уваги постає питання самоідентичності музичного твору – його інформативності.

А ось думки з цього приводу відомої польської вченої-музиколога Зофії Лісси: “Музичний твір є, отже, чийсь особистісним одкровенням і саме такий має сенс, незалежно від того, що, водночас, постає як складова загального культурологічного процесу” [12, с. 9]. Торкаючись психології творчості, З. Лісса наголошує: “...рисує, що притаманна творчій психіці, є саме потреба спілкування через креативну діяльність. У цьому закладено й іншу особливість твору: це – висловлювання, спрямоване до реципієнтів, інформація для сприйняття” [12, с. 11]. Подібні висновки стосовно комунікативності музичного твору а чи діалогу творця музики зі слухачем зустрічаємо також у дослідженнях інших авторів, бо, як образно пише З. Лісса, композитор, “...завершивши твір, постає перед суспільством не тільки як “я”, але теж як “ми” і “ви” [12, с. 9]<sup>1</sup>.

Отож, перейдімо до детальнішого розгляду виразового контексту тріади “композитор – виконавець – слухач”, що екстраполюється на програмні симфонічні поеми Станіслава Людкевича. Як відомо, невід’ємним чинником індивідуального сприйняття мистецького твору, зокрема, музичного, є життєвий, світоглядний, загальнокультурний досвід реципієнта (читача, глядача, слухача), його тезаурус. Саме до тезауруса апелює мистецький

<sup>1</sup>Цитати наведено у перекладі з польського оригіналу, з дотриманням лексичних та синтаксичних норм української мови (Л.Я.).

твір, як ціла система виразових засобів, що впливають на емоції, уяву, мислення адресата. В означеній тріаді буття (чи самоідентичність) музичного твору постає у діалектичному поєднанні творчості (композитор) – інтерпретації (виконавець) – слухач (індивідуальний реципієнт чи широка аудиторія). Кожна із цих трьох ланок створює власну підсистему загального образно-асоціативного контексту музичного твору. У програмній музиці асоціативна сфера першої ланки тріади – “композитор” – розширюється додатковими підсистемами: “автор тексту”, “літературний прообраз”, “програма”. Увесь асоціативний комплекс тріади підпорядковується метасистемі – сфері історико-суспільного контексту, до якої належить виникнення і реалізація обох творчих задумів (літературного й музичного), їхнє співвідношення в часі, історична перспектива композиторського задуму як фактор еволюції слухачького сприймання тощо.

Історичний контекст періоду створення і побутування симфонічних поем “Каменярі”, “Не забудь юних днів”, “Мойсей”, які є предметом наших спостережень – це надрядна система (метасистема), котра впливає на всі ланки тріади. З цієї сфери виділяються дві постаті: автор літературної основи – поет Іван Франко, автор музичного втілення – композитор Станіслав Людкевич. Кожен із цих двох видатних діячів української культури створив свою знакову систему і семантичне поле, а їхній взаємозв’язок у конкретних літературних та музичних втіленнях є надзвичайно важливим чинником формування слухачького сприйняття, тобто вихідної позиції, що спрямовує сприймання закладеного у творі мистецького комунікату. Якщо контекст постаті Франка є первинним щодо конкретного симфонічно-програмного твору (поетичний текст, як поштовх для виникнення творчого задуму композитора і об’єкт втілення в музиці, з одного боку – літературних образів, а з другого – творчої ідеї самого автора музики), то щодо слухачького сприймання образно-асоціативна сфера постаті поета є вторинною і стоїть у цьому ряду на третій позиції: 1 – програмна назва (“Каменярі”, “Не забудь юних днів”, “Мойсей”); 2 – ідейно цілеспрямований мистецький зміст твору; 3 – автор поетичного тексту.

Постать композитора належить до метасистеми, що активно діє на формування слухачького сприймання. Цей контекст охоплює провідне ідеологічно-художнє спрямування всього доробку митця, зокрема, творів, що їх розглядають слухачі як його мистецьке кредо. У композиторській спадщині С. Людкевича це – “Кавказ” (1902-1913), “Каменярі” (1926), “Заповіт” (1934), “Наймит” (1941). Хронологічно віддалені від них симфонічні поеми “Не забудь юних днів” та “Мойсей”, написані у 1956 р., незважаючи на самостійний, конкретизований програмою образний зміст, також сприймаються через призму творів, у яких автор проголосив і закріпив свою ідейно-творчу позицію.

Кожна із трьох симфонічних поем – “Каменярі”, “Не забудь юних днів”, “Мойсей” – є певною мистецькою системою. Зберігаючи відносну самостійність власної виразовості, вона підпорядковується охарактеризованим вище метасистемам (історична епоха, поет, композитор). Виходячи з цього, можна визначити два основні моменти спрямованості музики на слухачьке сприйняття. Перший – це засоби і міра інформативності музичних образів кожної симфонічної поеми. У першому аспекті слід виокремити музичну форму як цілісну систему комунікативних засобів, а також тематизм, означений передусім його жанрово-інтонаційними джерелами.

Музична форма трьох аналізованих симфонічних поем ґрунтується на вільній трансформації сонатності – контрастному зіставленні та розвитку тематичних побудов і розділів усієї структури, що відповідає розкриттю програмного задуму. Простежуючи діалектику взаємозв’язку форми і змісту в драматичній програмній музиці, С. Людкевич відзначав, що прототипи її спираються на ряд своєрідних принципів, які “з одного боку

проявляються у взаємозв’язку програми із загальним розчленуванням форми, а з другого – у помітному інспіруванні форми програмою” [5, с. 148].

Як приклад такого інспірування охарактеризуємо детальніше перший розділ симфонічної поеми “Каменярі”, в якому важливу комунікативну функцію виконує семантичне поле поетичного тексту:

Я бачив дивний сон. Немов передо мною  
 Безмірна та пуста і дика площа.  
 І я, прикований ланцем залізним, стою  
 Під височенною гранітною скалою,  
 А далі тисячі таких самих як я.  
 І всі ми, як один, підняли вгору руки,  
 І тисяч молотів о камінь загуло,  
 І в тисячні боки розприскалися штуки  
 Та відривки скали; ми з силою розпуки  
 Раз по раз гримали о кам’яне чоло [1 (19, с. 66)].

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

Розвиток музичної драматургії продовжує ґрунтуватись на чергуванні зорово-слухових і психологічно-портретних асоціацій. Хорові фрази труб, валторн змінюються пасажами “осипання скелі”, що, нагнітаючи напруження, логічно підводить до другого розділу симфонічної поеми. Його відкриває “політна”, ритмічно загострена тема, інтонаційно пов’язана з “Марсельезою”. Жанрово конкретизована асоціативність тематизму сягає кульмінації при знаковій появі російської революційної пісні “Дубинушка”. Саме тут привертає увагу особливість образного синтезу літературної першооснови і музичного втілення у “Каменярах” Людкевича – своєрідний “зворотний зв’язок” при використанні інтонаційного матеріалу. З одного боку, як це характерно для симфонічної програмної музики, звукові образи зумовлені словесним текстом, а з іншого – залучення відомих революційних пісень немов “розшифровує” алегоричність поетичних образів<sup>1</sup>.

Обсяг статті не дає змоги деталізовано розкрити усю виразовість семантичного поля, семіотичних засобів, притаманних кожній із симфонічних поем, тому підкреслюємо тільки найхарактерніше для кожної з них. Так, у симфонічній інтерпретації вірша “Не забудь юних днів” психологічна сфера внутрішнього світу ліричного героя переважає над предметними, зовнішніми асоціаціями, до чого спонукує емоційно насичений, особистісний настрій поетичних звернень:

Не забудь, не забудь.  
 Юних днів, днів весни, –

<sup>1</sup> Вірш І. Франка написаний у 1878 р., симфонічна поема С. Людкевича – у 1926 р.

Путь життя, темну путь  
Проясняють вони... [1 (10, с. 29)]

Звідси й певна елегійність музичної образності цього твору.

Проте, у всіх трьох симфонічних поемах провідною є ідея визвольної боротьби народу. З максимальною історико-соціальною конкретизованістю вона втілена у “Каменях”, де основним мистецьким комунікатом є революційна пісня; її жанрові ознаки – маршовість, пунктирна метроритміка, активність інтонаційного розвитку, закличність – входять як підсистема до метасистеми стильових рис музичного тематизму С. Людкевича взагалі. Саме ці засоби втілюють героїку боротьби у центральних творах композитора, набуваючи значення своєрідного мистецького еталону. Семантика маршовості відіграє важливу роль і в розкритті образно-асоціативної сфери симфонічних поем “Не забудь юних днів” і “Мойсей”. Перша – втілює героїко-громадянські мотиви через призму психологізованої ретроспекції молодечого прагнення служити народові, віддати всі сили боротьбі за його щастя. В музиці Людкевича Франкові слова:

Лиш хто любить, терпить,  
В кім кров живо кипить,  
В кім надія ще лік,  
Кого бій ще манить,  
Людське горе смутить.  
А добро веселить, –  
Той цілий чоловік [1 (19, с. 29)].

асоціюються з постаттю і поета, і самого композитора, і з періодом їх спільної подвижницької боротьби (1898-1916).

Найскладнішою видається проблема композиторського втілення літературної програми у симфонічній поемі “Мойсей”, незважаючи на те (а можливо, саме тому), що вона, єдина з усіх трьох має, крім програмної назви, ще епіграф, який конкретизує сприйняття. Наведемо повністю авторський напис на партитурі: “Мойсей”. Симфонічна картина. (Остання глава поеми Івана Франка).

*Мотто:* “Ходить туга по голій горі... [5 (10, с. 262)]  
І підуть вони в безвість віків,  
Повні туги і жаху,  
Пробивати потомності шлях,  
І вмирати на шляху...” [5 (10, с. 264)].

Епіграф включає перший рядок першої строфи XX глави поеми та повністю її останню строфу. Те, що композитор обирає для музичного втілення кінцеву строфу поеми “Мойсей”, очевидно зумовлено її підсумковою функцією у творі Франка. Тут поет змальовує картину народного повстання, яке, вибухнувши стихійно, поступово охоплює дедалі ширші маси, перетворює їх у грізну силу:

Ще момент – і Єгошуї крик  
Гірл сто тисяч повторить;  
Із номадів лінєвих ця мить  
Люд героїв сотворить [5 (10, с. 264)].

Однак до усвідомлення загальнолюдської, соціально- й національно-визвольної мети цієї боротьби ще далеко. Ще довго народ шукатиме своєї долі, довго і тяжко здобуватиме вершини духа, поки досягне щастя в служінні найвищим, вселюдським ідеалам. Звідси у заключній строфі поеми – мотив “туги і жаху”. Але ж і смерть на шляху до найвищої мети є оптимістичною трагедією, бо вона покладає “в ході духові шлях”. Остання глава

Франкового “Мойсея” позначена “печаттю Духа” пророка і вождя народу, але його самого уже не представляє: Мойсей відійшов, залишивши народові свій заповіт.

Музика С. Людкевича переростає своїм образним змістом ту програму, яку він сам намалював. Використавши іманентну здатність музичного мистецтва синтезувати в єдиному звуковому образі різноманітні “змістові пласти”, композитор створив у своїй симфонічній поемі цілісну художньо-виразову систему. Вона залучає і “пропущені” у програмному епіграфі компоненти (постать Мойсея), і переосмислює деякі наявні в ній мотиви.

З цього погляду цікава система асоціацій, пов’язана з появою теми Мойсея (другий тематичний епізод першого, повільного розділу загальної двочастинної структури твору). Фанфарна тема-зерно, з ораторським пафосом проголошена валторнами й фаготами, виконує функцію портретно-психологічної характеристики, виділяючись як чіткий рельєф із пейзажного тла оркестрового звучання:

Але ось підняв голос Мойсей  
У розпалі гнівному,  
Покотились слова по степу,  
Наче розкоти грому [5 (10, с. 234)].

Музика С. Людкевича адекватно відтворює словесно-поетичну характеристику Мойсея і разом з тим переносить її на український ґрунт. Мелодична інтонація-поштовх має яскраве національне забарвлення, вона жанрово пов’язана з історико-героїчними українськими народними піснями, зокрема, “Гей, не дивуйте...”. Слід відзначити важливість семіотичних функцій такої жанрово-інтонаційної характеристики Мойсея. Тут знову, як і в “Каменярах”, композитор розшифровує алегоричність літературного образу й переносить його в історичну сферу рідної культури, пов’язуючи музичний портрет з постаттю його великого творця – Івана Франка. Для сучасних слухачів семантика цієї музичної характеристики збагачується ще й образом композитора, а безпосереднє джерело мистецьких алегорій – легендарний Мойсей – відходить на дуже далекий, ледве вловимий план.

Весь другий розділ симфонічної поеми, розгортаючись у швидкому темпі, збудженому настрої, різко контрастує з пейзажною картиною повільного вступу і “портретом” Мойсея. Музика цієї частини немов заперечує, переосмислює образ тексту:

І підуть вони в безвість віків,  
Повні туги і жаху...

Це підсилюється закличністю трубної теми-сигналу, що розпочинає другий розділ композиції, а потім активно розвивається у майже зорово-відчутній картині битви. Такий же настрій заперечення загострюється ще й уведенням автоцитати. На гребені кульмінації музичного розгортання появляється тема фуґи із кантати “Наймит”, де ця тема звучить на словах:

Ори, ори, співай, ти, велетню закутий  
В неволі й тьми ярмо!  
Пропаде пітьма й гніт, обпадуть з тебе пута,  
І ярма всі ми порвемо [1 (10, с. 62)].

У могутньому звучанні оркестру, як новий, результативний тематичний матеріал, насичений семантикою поетичного тексту, ця тема утверджує впевненість у перемозі, є вагомим чинником загального життєствердного висновку, до якого приводить слухача весь образно-інтонаційний розвиток симфонічної поеми.

Проте було б неправильним сприймати композиторське трактування літературної програми як життєствердно-поверхове. Чітко окреслена у першому розділі твору постать Мойсея надалі психологізується, символізує музичними засобами роздуми, сумніви, що

охоплюють Мойсея. Як приклад – асоціація “внутрішнього діалогу” – боротьби думок Мойсея у поліфонічній розробці теми, де канонічно перегукуються англійський ріжок і альт.

Важливу роль у розкритті авторської концепції С. Людкевича відіграє пейзажний вступ – образ пустелі, а водночас і туги, з епіграфа: “Ходить туга по голій горі...”. Таємний, похмурий тембр контрабасів і віолончелей, підсилений фаготами і контрафаготами, надає звучанню характеру безвихідної, безпросвітної туги. Репліка дерев’яних інструментів у високому регістрі неначе безконечно розширює обшир пустелі, а примарне, теж “високосне” звучання скрипок – це “немов фата-моргана злудна” (“Мойсей”, гл I). У репризному пейзажному обрамленні симфонічної поеми композитор переосмислює образ туги, підіймаючи його до філософського узагальнення. Світле, гимнічне звучання всього оркестру стверджує у висновку загалом оптимістичну ідею твору. Основну виразову роль тут відіграє гармонічна мова: стійкі послідовності акордів знімають напруженість, внутрішню конфліктність теми туги, трансформуються також її пейзажний характер. У коді “Мойсея” вона постає як образ “землі обітованої” – прекрасної долини, що відкривається перед пророком:

І заблис увесь захід огнем,  
І уся Палестіна  
Стала видна Мойсею з гори,  
Мов широка картина [5 (10, с. 254)].

Але і тут не зникає трагічна суперечність: Мойсеєві не судилось увійти до обітованої землі. Різкий пасаж струнних і духових дерев’яних інструментів зі свистячим тембром флейти пікколо раптово обриває широко розливу тему. А може це “смішок” Азазеля – “темного демона пустині”, який з’являється на сторінках поеми Франка, символізуючи гострі суперечності життя, одвічну боротьбу добра зі злом, а тут втілений у єдиному асоціативному штриху? І в цьому могла виявитися специфічна властивість музики наділяти кожну, навіть незначну на перший погляд, деталь певною інформативною, семантичною функцією.

Аналіз образно-асоціативного контексту симфонічних поем С. Людкевича “Каменярі”, “Не забудь юних днів”, “Мойсей” виявив доволі широкий обсяг матеріалу для розгортання актуальних мистецтвознавчих досліджень, пов’язаних з питаннями синтезу мистецтв, психологічних закономірностей процесу творчості та сприймання мистецьких творів, зокрема, в царині симфонічно-програмної музики. Цієї ж проблематики також прямо чи опосередковано стосується встановлення об’єктивної сутності – буття – самоідентичності музичного твору. (Синонімічне трактування цих понять – *мoe. Л. Я.*)

Серед зарубіжних, зокрема польських авторів монографічних праць, що стосуються охарактеризованої тематики, уже цитована вище Зофія Лісса, а також Роман Інгарден, який з особливою деталізацією простежує іманентні ознаки самодостатності (*tożsamości*) музичного твору у безперечній множинності сприймання слухачем “*intencji*”, тобто творчого задуму композитора. Цікаво, що саме в одному із своїх висновків, щоправда, з приводу “чистої” (не програмної) музики дослідник підтверджує виразові засоби тріади: композитор – виконавець – слухач: “Мистецьким досягненням автора є не стільки реалізація єдиного, начебто взірцевого виконання твору, скільки утворення музичного явища як схеми, що достойно розгортає перед нами (аудиторією – *Л. Я.*) віяло притаманних цьому творові різноманітних іпостасей” [11, с. 306].

Цікаві й новаторські дослідження з питань художнього впливу музики на слухача, логіки музичної композиції, сприймання звукових образів з’явилися і продовжують з’являтися у російській музикознавчій науці. Серед найвідоміших авторів – В’ячеслав Медушевський, Євгеній Назайкінський.

В українському музикознавстві одним з перших до цієї сфери звернувся Олександр Костюк, опублікувавши монографію: “Сприймання музики і художня культура слухача” (1965). Нині науковий інтерес до оновлення напрямів і методів музикознавства постійно зростає, а в результаті виходять друком поліаспектні, ґрунтовні дослідження з широким спектром використання міждисциплінарних джерел. До таких належить монографія Олександра Козаренка, присвячена феноменові української національної музичної мови. У цьому дослідженні читаємо зокрема, що “проблема нового *розуміння* (курсив у цитаті тут і далі – О. К.) музики <...> потребувала утвердження *семіотичного* аспекту як центрального в сучасному музикознавчому дослідженні, а відповідно – розкриття *мовної* експресивно-комунікативної природи музики” [2, с. 5].

В окремих публікаціях з питань музикознавства знаходимо прямі дослідницькі перегуки з творчою постаттю С. Людкевича. Зокрема, Л. Кияновська у статті “Еволюція стилю Станіслава Людкевича у європейському контексті” доходить висновку, що притаманну творчості композитора “монотилістичну орієнтацію” хоча й можна оцінювати неоднозначно, однак вона зумовлена передусім його поглядами на роль мистецтва в суспільстві, яких він “практично не піддавав ревізії протягом свого столітнього життя...” [1, с. 87-88]. А отже – залишався вірним своєму ідейно-мистецькому кредо, про що було згадано на початку цієї статті.

Доцільність і вагомість сучасних звернень до культурної спадщини минулого абсолютно незаперечна. Як стверджує О. Козаренко, “наближення ювілейних дат життя класиків завжди спонукає замислитись над феноменом їх унікальності для національної культури...” Ширше розкриваючи свої дослідницькі погляди, цей же автор пише: “Кожна зміна загальноартистичного дискурсу <...> по-новому “освітлює” класичні тексти, які *не бояться* (курсив О. К.) новацій контексту – навпаки, породжує шанс до їх поновного прочитання-проказування-сприйняття” [3, с. 80]. Отже, класична спадщина залишається актуальною і повчальною для сучасності.

Отож, запропоновану аналітичну характеристику ідейно-художньої інтерпретації засобами програмної інструментальної музики поетичних творів Івана Франка у симфонічних поемах “Каменярі”, “Не забудь юних днів”, “Мойсей” С. Людкевича завершимо висновком, до якого так чи інакше приєднуються дослідники, зацікавлені цією проблематикою: при всій множинності індивідуального чи масового сприйняття семантики, семіотики, виконавської змінності звукових образів об’єктивна реалізація музичного твору, як самодостатнього артефакту, не може бути досягнута поза виразовим контекстом тріади: композитор – виконавець – слухач.

---

1. Кияновська Л. Еволюція стилю Станіслава Людкевича в європейському контексті // Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. Випуск 4: Питання стилю і форми в музиці. Збірка статей. – Л., 2001. С. 80-89.

2. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2002. – 284 с. – (Українознавча бібліотека НТШ. Ч. 15).

3. Козаренко О. Мета – і полікультурний діалог (полілог культур) як ознака Лисенкового музичного тексту // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Випуск 20: Музичний твір: Проблема розуміння: Збірка статей. – К., 2002. – С. 3-161.

4. Костюк О. Г. Сприймання музики і художня культура слухача. – К., 1965. – 118 с.

5. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Том I / Упорядкування, редакція, переклади, вступна стаття і примітки З. Штундер. – Львів, 1999. – 495 с.

6. *Медушевский В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М., 1976. – 254 с.
7. *Мельник Л.* Историзм як стильовий принцип // Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Випуск 4. Збірка статей. – Львів, 2001.
8. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М., 1982.
9. *Павлишин С.* Станіслав Людкевич. – К., 1974. – 54 с.
10. *Франко І.* Зібрання тв.: У 50-ти т. – Т. I; Т. 5. – К., 1982.
11. *Ingarden Roman.* Utwor muzyczny i sprawa jego tożsamości // Studia z estetyki. Tom drugi. – Wydanie drugie. – Warszawa, 1966.
12. *Lissa Zofia.* Nowe szkice z estetyki muzycznej. – Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975.

**FRANKO'S POETIC WORKS  
("PAVERS OF THE WAY", "DO NOT FORGET", "MOSES")  
IN SYMPHONIC INTERPRETATIONS OF S. LIUDKEVYCH  
(Problems of expressive context of triad: "composer-performer-audience")**

**Lyubomyra YAROSEVYCH**

*Lviv Mykola Lysenko State Music Academy  
5, Nyzhankivsky Str., 79005 Lviv, Ukraine, Tel. 380322743106*

The key hypothesis of this research is to determine the expressive functions of the triad: composer – performer – audience, as a factor of influence of the program (directly connected with the word) or the so called "pure" instrumental music on the audience. The detailed characteristics of program symphonic poems by S. Liudkevych based on I. Franko's works confirmed the hypothesis that it is impossible to achieve the objective realization of musical composition as all-sufficient artifact outside the expressive context of this triad.

*Key words:* expressive metasystem, figurative and intonation sphere, semantic field, semiotics, all-sufficiency of the musical composition.

Стаття надійшла до редколегії 27.09.2005  
Прийнята до друку 06.03.2006