

ВИДАННЯ «ДЗВОНІВ»

Ч. 1 N.

Проф. Др. М. Антонович

Станислав Людкевич
КОМПОЗИТОР, МУЗИКОЛОГ

(Із «Дзвонів» ч. 115 - 1980)

Рим - 1980 - Рома

ВИДАННЯ «ДЗВОНІВ»

Ч. 1 Н.

Проф. Др. М. Антонович

Станислав Людкевич
КОМПОЗИТОР, МУЗИКОЛОГ

(Із «Дзвонів» ч. 115 - 1980)

diasporiana.org.ua

Рим - 1980 - Рома

МИРОСЛАВ АНТОНОВИЧ

СТАНИСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ, КОМПОЗИТОР-МУЗИКОЛОГ

(24.I.1879-10.IX.1979)

Постать Станислава Людкевича така оригінальна, й велика, його діяльність така багатогранна й різноманітна, а його заслуги для української музичної культури такі великі, до того ж його життєвий шлях такий довгий, що вони приковують увагу не тільки музик та музикознавців, але й усіх тих, кого цікавить справа української культури та життя великих людей.

Література про композитора С. Людкевича, як на українські обставини, досить значна і багато цікавого можна довідатися про нього. Але матеріяли про С. Людкевича, особливо ті, що появились в Радянському Союзі, не всім доступні; в деяких писаннях про нього багато дечого не договорено, промовчано, а то й перекручено, чи подано просто неправдиві вістки. Багато треба буде ще праці, щоб насвітлити як слід та об'єктивно оцінити ту велику й оригінальну постать української музичної культури.

Метою тієї праці є 1) зібрати найважливіші дані про життя, композиторську та позакомпозиторську діяльність С. Людкевича, що їх різні автори подали в доступних працях і статтях; 2) доповнити дещо не договорене і справити перекручене; 3) поділитися з читачами своїми власними спогадами про композитора та своїми думками про його твори й інші види його діяльності.

Буду розглядати життєвий шлях і працю композитора в трьох окремих розділах, що охоплюватимуть три різні періоди його життя: 1) період до Першої світової війни, коли західньоукраїнські землі належали до Австро-Угорської монархії, і український композитор жив і працював як австрійський громадянин; 2) період між двома світовими війнами, коли Західню Україну включено насильно в склад польської держави, і С. Людкевич мусів жити й працювати на своїх рідних землях як громадянин польської держави; 3) період після другої світової війни, коли український композитор

жив, працював і помер як громадянин Радянського Союзу. Будуть також відзначені епізоди з першої і другої світової війни, коли українські землі зайняли інші окупанти так, що Людкевичеві доводилося жити й працювати в ще інших, ще більше відмінних обставинах.

Коли порівнювати життєвий шлях С. Людкевича з його багатогранною творчістю та з бурхливими подіями й катаклізмами, що мали місце в Україні і в цілому світі за час його довгого життя, то цей шлях композитора творить до певної міри контраст до того, що діялося довкола нього в світі та й до того, що проривалося з його композицій. За малими війнятками, його життя проходило назовні спокійно.

Майже ціле своє 100-літнє життя провів С. Людкевич у своїй ближчій батьківщині, Галичині, покидаючи її на довший час тільки тоді, коли був змушений відбувати військову службу в австрійській армії, або коли їхав до Відня, щоб доповнити свої музично-музикознавчі студії, чи коли в час Першої світової війни попав був у російський полон. Тут варто зауважити, що ані зовнішні події, катаклізми, війни й революції, які потрясли світом, ані його побут на студіях у центрах австрійсько-німецької науки, ані російський полон в далекій Азії не спричинили якогось помітного перелому ні на його вдачі, ні на його творчості, ні на його ідейному світогляді. Ціле своє життя працював віддано для своєї рідної суспільності, для української музичної культури, для української нації, борючись безнастанно за свої ідеали, при чому ці ідеали впродовж цілого його життя осталися незмінними. Змінялися часами тільки методи боротьби, а разом з тим відбувалися деякі пересування акцентів у його творчості та в його позакомпозиторській діяльності.

До Першої світової війни

С. Людкевич народився 24 січня 1879 р.¹ в невеличкому, але старовинному й славному місті Ярославі в сім'ї народного учителя. Ярослав, як і Перемишль та багато інших заселених українцями

¹ До появи книжки *Творчість С. Людкевича* (Київ, 1979) у всіх працях про нього подавалося як дату його народження 24 грудня 1879. У згаданій праці (стор. 3) подано за метрикою та іншими документами, що зберігаються в архівах Польщі, дату 24 січня.

місцевостей, розташований на тому шматку західноукраїнської етнографічної території, яка після Другої світової війни увійшла з волі Сталіна й радянського уряду до Польської Народної Республіки. Цей найбільше на захід висунений клаптик українських етнографічних земель з Перемишлем у проводі продовж багатьох століть мав дуже велике значення для розвитку української музичної культури. Саме з того клаптика землі, що довгі часи був виставлений на особливо гострий тиск денаціоналізації й польонізації, вийшов цілий ряд українських музик-композиторів, які вславилися не тільки в Україні, а й поза її межами. Тут згадаємо одного з найславніших українських композиторів XVII-го ст., Симеона Пикулицького, що походив з села Пикуличі (тепер у Польщі). Його твори, між якими є величаві восьмиголосні композиції, славилися по всій Україні та в Росії, а московські царі викликали його кілька разів до Москви, щоб він там помагав поширювати принесену з України поліфонічну, т.зв. партесну музику і тим допомогти піднести російську музичну культуру з занепаду та застою.²

Новіші досліді виявили також, що навіть рід Дмитра Бортнянського, найславнішого українського композитора на переломі XVIII-XIX ст. походить з тієї самої частинки українських земель, а саме з місцевости Борти, що тепер належить до Польщі. Батько Д. Бортнянського переселився з місцевости Борти (звідеїля і назва Бортнянський) до столиці української гетьманської держави, міста Глухова, де в 1751 р. народився Дмитро Бортнянський.³ Загально відомо, що відродження західноукраїнської музики XIX ст. пов'язане з Перемишлем, а найвизначнішими представниками т.зв. перемиської школи є композитори Михайло Вербицький (1815-1870) та Іван Лаврівський (1822-1873).⁴ У Синявій б. Перемишля народився в 1841 р. відомий композитор і суспільний діяч Анатоль Вахнянин. З тих самих, найдалі на захід висунених українських етнографічних земель, походить і С. Людкевич.

У Ярославі С. Людкевич провів свою першу молодість. Там він ходив і до гімназії. Початки музичної освіти дістав він від своєї матері. Вона не тільки вчила його гри на фортепіані, але й дала

² В. Протопопов, *Про хорову багатоголосну композицію XVII-початку XVIII ст. та про Симеона Полоцького*, «Українське музикознавство», ч. 6, стор. 90 і далі, Київ, 1971.

³ Н. Успенський, *Д.С. Бортнянський* (К вопросу о польско-русских культурных связях, *Musica Antiqua*, Bydgoszcz, 1979), стор. 607.

⁴ А. Рудницький, *Українська музика*, Мюнхен, 1963, стор. 65.

змогу молодому синові пізнати багато українських народних та старогалицьких пісень, що їх композитор пізніше щедро використав у своїх творах. Будучи учнем гімназії, С. Людкевич співав у шкільному хорі, принагідно і сам диригуючи гімназійним хором, а при цьому поширював самотужки своє музичне знання, а навіть брався компонувати.

Після Ярослава С. Людкевич перебував якийсь час у Перемишлі. Там він зразу включився в діяльність місцевого співацького товариства «Боян», акомпанюючи на фортепіані хором, розучуючи окремі партії хору та виступаючи час до часу як диригент.⁵

В 1897 р. вступає у Львівський університет і студіює там на філософічному факультеті класичну філологію та українську мову. Написав кілька цікавих праць, що були відзначені офіційними чинниками університету (одна з праць написана латинською мовою), і закінчив університетські студії в 1901 р. на 22-ому році життя.

Будучи студентом Львівського університету, С. Людкевич розвинув широку й дуже інтензивну діяльність. Він, між іншим, брав активну участь у підготуванні відзначення 25-ліття творчої діяльності Івана Франка, що відбулося в 1898 р. у Львові. Для того ювілею С. Людкевич написав на слова Франка вокально симфонічний твір «Вічний революціонер». Та не легко було знайти у Львові виконавців для цього твору. Людкевич набрав співаків з хору ярославської гімназії, запросив ще своїх товаришів та декількох знайомих співаків і вивчив з ними свій твір. Ще тяжче було з оркестрою, але Людкевич і тут знайшов вихід з ситуації. Він, як сам розповідав, «зумів переконати капельмайстра військового австрійського оркестру зробити оркестровку твору і заграти на вечорі». Та й тепер не легко прийшлося молодому й недосвідченому в диригуванні Людкевичові. Звести разом хор і оркестру він не міг. «Думав, провалюєся крізь землю від сорому», розповідав 99-літній композитор. Та, як завважив він далі, «на виручку прийшов той самий капельмайстер. Він диригував у ямі оркестрою, а я на сцені хором».

Реакція І. Франка була для молодого композитора також повчальною. Після свого ювілейного вечора Франко сказав до Люд-

⁵ Дані про життя і діяльність композитора спираються в першу чергу на матеріялах, поданих в книжці *Творчість С. Людкевича*. Щоб не обтяжувати приміток, не у всіх випадках буде показане це джерело.

кевича: « Ви зробили мені несподіванку, що написали музику на мій текст, однак я волів би, щоб і в середній частині Вічного революціонера було менше коляди, а більше маршу ».⁶

Незважаючи на всі труднощі, Людкевич зробив добре враження. Про це свідчить факт, що після цього Франківського вечора Людкевича запросили на другого диригента « Львівського Бояна », де він мав змогу диригувати деякими творами, як ось « Було колись » Ф. Колесси та « Радуйся ниво неполитая » М. Лисенка.⁷

Вступивши до « Львівського Бояна » в 1899 р., Людкевич не покидав цього цінного осередку української музичної культури сорок років і працював у ньому то як диригент, то як акомпаніатор, чи член управи товариства аж до 1939 року, тобто до часу, коли з приходом радянської влади « Боян » був змушений припинити свою незвичайно корисну для української музичної культури діяльність.

Крім своєї праці в « Бояні », С. Людкевич став в 1899 р. членом « Академічної Громади », що в ті часи вела завзяту боротьбу за український університет у Львові, і від 1900 р. видавала журнал « Молода Україна ». В цьому журналі Людкевич вперше друкував свої дослідження та статті. В часі університетських студій він брав також участь у поїздках хору львівської « Руської Бесіди ».

Після закінчення університету С. Людкевич викладав українську мову і вчив співу в гімназіях Перемишля і Львова (1901-1907). Велике значення для Людкевича-композитора мали роки 1902-1903, коли то у Львові відбувалися концерти симфонічної оркестри під керуванням чеського диригента Л. Челянського. На тих концертах Людкевич познаймився з симфонічними творами різних композиторів світової слави, а в тому і з творами Вагнера, Брукнера, Малера, Брамса, Дворжака, П. Чайковського, Р. Штрауса та ін. Вони справили на Людкевича сильне враження: Він пильно ходив на концерти, прислуховувався музиці, приглядався диригентурі визначного майстра свого діла. Сам Людкевич не раз у своєму житті говорив, що якби не ті концерти, то « не було б Людкевича композитора ».⁸ Можна додумуватися, що він, побувавши на концертах

⁶ Г. Довгаль, *Незабутній день*, « Музика », 1979, ч. 1, стор. 9.

⁷ *Творчість С. Людкевича*, Збірник статей. Упорядкування кандидата мистецтвознавства М. Загайкевича, « Музична Україна », Київ, 1979.

⁸ *Творчість...*, стор. 193.

симфонічної музики та прослухавши твори давніших віденських композиторів-клясиків, і новіших, що сягали вершин тодішньої композиторської техніки, особливо гостро відчув потребу глибшої музичної освіти для всіх тих, що намагалися піднести рівень української музики.

Разом з композитором А. Вахнянином та іншими музично-суспільними діячами, Людкевич приступає до організації українського музичного шкільництва. Він пише статтю «Кілька слів про потребу заснування українсько-руської музичної консерваторії»,⁹ пропагуючи між українською громадськістю ідею рідного музичного шкільництва. В 1903 році у Львові зорганізовано «Вищий Музичний Інститут ім. М. Лисенка». Керівником Інституту був А. Вахнянин, а Людкевич належав до його викладачів. Так почалася дуже важлива й успішна діяльність Людкевича на полі музичної педагогіки, що тривала майже 70 років. Зв'язавшись раз із Музичним Інститутом, він не покидав його аж до 1939 року, тобто до приходу большевиків. Тоді Вищий Музичний Інститут ім. М. Лисенка був змушений включитися в систему радянського музичного шкільництва.

Включаючись активно в музичне життя Галичини та розгортаючи все буйніше свій творчий лет, Людкевич не міг не побачити, що і його композиторська праця, та українське музичне життя, ставить до нього все більші вимоги, і що великі завдання вимагають не тільки великого таланту, але й великих знань. Так отже, хоч Людкевич мав уже значне теоретичне знання, він працював самотужки над поширенням своєї музичної освіти і брав лекції музики в польських композиторів-диригентів (Ґаля та Солтиса). Він мав за собою вже значний композиторський доробок, а в тому і твори хорово-симфонічні ширших масштабів, а також цілий ряд значних наукових досліджень, та він не «спочиває на лаврах». Їде до Відня, тоді одного з найбільших культурних центрів світу, що особливо славився своїм музичним життям, і студіює музикознавство в Віденському університеті. Людкевич не тільки бере участь у музикознавчих семінарах проф. Г. Адлера, одного з найвизначніших музикознавців того часу, але й дає там доповіді про український фольклор, намагаючися винести культурні багатства українського народу на міжнародний форум, яким був тоді Віденський університет.

⁹ Діло, 1902, ч. 239. Пор. *Творчість...*, стор. 185.

При тому Людкевич цікавився також фольклором інших народів, особливо співами індійських браманів, що знаходилися в фонограмархіві віденського музикознавчого інституту.¹⁰

У Відні С. Людкевич брав також лекції композиції в О. Землінського та контрапункту в Г. Греденера, а крім того слухав викладів Р. Валлашега, М. Дітца та інших.

Закінчивши свої музикознавчі студії докторатом, С. Людкевич їде до Мюнхену та Липська (тут студіював свого часу М. Лисенко), щоб зацікавитися з музичним життям цих важних центрів європейської музичної культури. Після дворічного побуту закордоном (1907-1909), Людкевич вертається до Львова і там знову включається в суспільно-музичну працю концентруючись, як і давніше, на двох осередках української музичної культури у Львові, а саме в Музичному Інституті ім. М. Лисенка та в співацькому товаристві «Львівський Боян».

Вищезгадана студійна поїздка С. Людкевича мала для нього велике значення: вона допомогла йому поглибити музичне знання і закріпити за ним статус професійного композитора-музикознавця. Не диво, що його авторитет у Галичині постійно зростав. Він став на довгий час найбільшим музичним авторитетом на західноукраїнських землях, став українським музичним «папою», як дехто його називав.

В 1910 р. Людкевич стає директором Музичного Інституту ім. М. Лисенка у Львові й розвиває інтенсивну педагогічну і організаційну діяльність. В тому часі (за одними джерелами в 1910 р., за іншими в 1913 р.) С. Людкевич приготував підручник «Загальні основи музики», щоб, як пише у вступі до цієї праці, «бодай почасти виповнити прогалину в нашій музичній літературі, поки нам і щасливіші умовини не дозволять зложити тривкіших наукових основ для нашої музичної культури».¹¹ Підручник був надрукований щойно в 1921 р.

Працюючи в Музичному Інституті, Людкевич рівночасно намагався усвідомити українську суспільність про потреби навчання музики. Особливо пропагував науку гри на фортепіані, будучи переконаним, що фортепіан дає найбільше можливостей зацікавитися з музичним мистецтвом, розвивати музичну культуру. Людкевич був у цьому твердо переконаним, дарма, що наука гри на

¹⁰ С. Людкевич, *Дослідження, статті, рецензії*, Київ, 1973, стор. 14.

¹¹ *Творчість...*, стор. 156.

фортепіяні була часто виявом комерційних, а не культурно-мистецьких переконань. У зв'язку з тим він писав (1911): « хоч фортепіяно, школа й наука гри на фортепіяно у нас стали вже майже осоружними словами, перед якими хрестись і утікай, проте кожна розумна і справді музикальна людина не може й на хвилю забувати, що фортепіяно — це до нині одинокий інструмент, який справді всебічно виховує всякий музикальний талант. І мені здається, що поки ми не навчимося цінити й розуміти і хотіти слухати доброї фортепіяної музики (як до тепер одушевляємося красою і силою тону), поти в нас не може бути й бесіди про якесь вище, тонше естетичне почуття й освіти ». ¹²

Але С. Людкевич знав, що не всі музичні школи однаково корисні для музичного виховання української дитини. Він знав, що « в часі, коли всякі музичні школи — передусім фортепіяна — в усіх більших містах множаться, мов гриби по дощі, всякими способами реклями і конкуренції і в десятій частині не виконують своєї заповідної місії... », ¹³ тому закликав організувати власні музичні школи і до них посилати своїх дітей, бо тільки в українській музичній школі українська дитина може знайти найбільш пригожий ґрунт для всестороннього розвитку таланту, що його дала українській дитині рідна земля та рідний народ, поєднавши рідні музичні традиції з універсальним музичним знанням.

Хоч скільки уваги й енергії присвячував С. Людкевич своїй праці в Музичному Інституті та в інших українських установах, особливо у львівському « Бояні », а також в українській гімназії у Львові, де навчав української мови й літератури, то центральною віссю, довкола якої кружляло його життя, була його музична творчість. Свої перші творчі пориви виявив С. Людкевич вже в гімназії, обробляючи для хору деякі народні пісні та написавши в 1894 р. хоровий твір « Гамалія ». М. Лисенко оцінив позитивно ці його перші спроби. За цим слідує композиція для хору « Поклик до братів слов'ян » (1897) та згаданий уже твір « Вічний революціонер ». Під сам кінець ХІХ ст. Людкевич пише твір для хору « Закувала зозуленька » на слова Т. Шевченка (1899). Твір цей цікавий передусім тим, що в ньому композитор використовує народні мотиви, намагаючись ступати слідами М. Лисенка. В перших роках нашого століття Людкевич пише цілий ряд більших і менших хорових

¹² Дослідження..., стор. 430.

¹³ Там же, стор. 432.

творів, переважно в супроводі фортепіяна чи оркестри. Найбільше відомі це « Косар » (1901), « Вечір у хаті », твір нагороджений першою премією на конкурсі, влаштованому « Львівським Бояном » в 1903 р., « Урочиста кантата » (1904), написана для ювілейних святкувань відомого українського діяча Михайла Павлика, « Хор підземних ковалів » (1905) на слова В. Пачовського та « Останній бій » на власні слова (1907).

У другому десятиріччю нашого століття С. Людкевич написав хор « Підлисея » на слова М. Шашкевича (1911). На його ж слова написав також популярну свого часу пісню « Дайте руки, юні друзі », в якій є заклик до згоди й спільної боротьби, щоб вигнати « з Русі мряки тьмаві », ну й кантата « Вільна Україна » для сопрано сольо, хору й оркестри (1912). З тематики творів видно, що Людкевич живо відгукувався на потреби своєї суспільності, а музика в більшості його хорових творів вказує на те, що дух боротьби за людські й національні права був головним імпульсом, який штовхав його до творчої праці.

Крім хорових та хорово-інструментальних творів, що зайняли перше місце в довоєнному періоді його творчості, С. Людкевич працював успішно також в інших жанрах музичної творчості, при чому багато уваги присвятив сольоспівам. В 1898 або 1899 р. пише пісню « Якби ви знали » (друга редакція в 1972 р.), « Сирітка » (1898). Ця пісня була видана « Бояном » як твір Топольницького. В 1899 р. Людкевич komponує пісню « Кожним вечером царівна » на слова Гайне у власному перекладі. На початку ХХ ст. постає одна з найбільше виконуваних його пісень « Черемоше, брате мій ». На конкурсі Львівського « Бояна », влаштованому в 1903 р., ця пісня була нагороджена третьою премією. Емоційна насиченість, безперервний рвучкий рух фортепіянової партії, що будить асоціації з гомінкими водами гірської річки Черемош, а вкінці широка, експерсивна мелодія із збільшеною секундою, що наближає її до мелодії українських пісень з околиці Карпат, приваблюють і захоплюють так виконавців, як і слухачів.

Дуже вчасно пробує С. Людкевич своїх творчих сил також у ділянці фортепіянової музики. До найвчасніших фортепіянових творів належить « Пісня ночі » (1896), « Заколисана пісня » (1898), « Пересторога матері » (1898), куди Людкевич впроваджує елементи речитативу.¹⁴ Деяк під кінець ХІХ-го або на початку ХХ-го

¹⁴ В. Клин, *Музика С. Людкевича*, « Музика », 1979, ч. 1, стор. 8.

ст. він пише для фортепіану « Імпровізовану арію », романцу.

На початку нашого століття він пише свій перший твір для симфонічної оркестри « Капріччо » (1902), що було виконане у Львові симфонічною оркестрою під керуванням Л. Челянського. Про цей твір висловився прихильно славний італійський оперний композитор Леонкавалльо, що тоді якраз перебував у Львові.¹⁵ З 1906 р. походить « Симфонічний танець ». Більшу увагу симфонічній музиці присвячує Людкевич щойно пізніше.

Хоч у різних ділянках музичної творчості того часу С. Людкевич добився значних успіхів, то найвидатнішим його твором з довоєнного періоду був чотиричастинний твір для хору та симфонічної оркестри « Кавказ ». Над цим твором С. Людкевич працював щось одинадцять років і закінчив його щойно в 1913 р., при чому друга частина твору — « Молитва » — була написана в 1902 р., а перша частина — « Прометей » — в 1904 р. Можна сказати, що в тому творі настигла перша всестороння конфронтація композитора не тільки з важнішими проблемами музичної творчості, але й з усіма ворожими силами, що, розділивши між собою українські землі, гнобили й використовували український народ політично й соціально, не давали змоги свobodно розвивати свою власну культуру, власні традиції, не дозволяли улаштовувати суспільне, а навіть приватне життя за своїм власним бажанням. Все, що мав, усю свою творчу насагу й фантазію, усе своє професійне вміння, усі свої патріотичні почування С. Людкевич вилив у могутні звуки своєї композиції « Кавказ ». В кульмінаційній точці « Кавказу », що її поклав композитор під кінець свого твору, звучить могутній заклик Т. Шевченка: « Борітеся, поборете! ». Ці слова, повторені багатократно, підсилені звучанням десятків музичних інструментів і людських голосів, набирають особливо великої експлозивної сили і емоційної насиченості. « Кавказ » це твір, який поставив Людкевича в перші ряди українських композиторів ХХ-го ст. і підніс українську музичну творчість вгору, до верхів світового музичного мистецтва. « Кавказ », за словами одного музикознавця, « є водночас героїчним і величнм, трагедійним і оптимістичним, здатним запалювати серця, підносити людський дух. Цей твір утверджує віру в людину, в життя, в майбутнє ».¹⁶ « Кавказ » це музичне осмислення волі українського народу до самовиявлення,

¹⁵ *Творчість...*, стор. 198.

¹⁶ *Там же*, стор. 19.

його готовість до боротьби за свої права. « Цей твір став емблемою волелюбних стремлінь українського народу ».¹⁷ « Кавказ » С. Людкевича це один з верхів української музичної культури, а кожне його виконання було не тільки музичною, але й суспільно-національною подією на західно-українських землях.

Вперше « Кавказ » виконав на Шевченківському концерті Львівський « Боян » в 1914 р. Диригував сам С. Людкевич. Успіх був великий. Виконання цього твору свідчило виразно, що М. Лисенко в українській музиці вже не самотній, що приходять нові творчі сили, які не тільки продовжуватимуть працю Лисенка, але будуть добиватися в українському мистецтві нових досягнень, змагаючись за те, щоб українська музика добула універсальне признание.

Майже рівночасно із своєю композиторською працею починає С. Людкевич наукову та публіцистично-журналістичну діяльність. Свою увагу й енергію спрямовує на те, щоб 1) дослідити різні ділянки української музичної культури, 2) щоб у своїх статтях порушувати найактуальніші питання музично-суспільного життя і своїми вказівками, критикою й порадою помагати в дальшому розвитку української музичної культури, 3) інформувати українську суспільність про різні явища українського і неукраїнського музично-концертного життя, і тим підносити музичний рівень своєї суспільности. Вже в 1898 р. пише обширну працю « Панщина і її скасування в русько-українських народних піснях ». Рукопис нараховує 360 сторінок.¹⁸

В 1900 р. була надрукована стаття С. Людкевича « Наші співаки і народня справа », в якій звертає увагу на різні актуальні справи і піддає гострій критиці безідейність деякої частини української академічної молоді. Починаючи з 1899 роком пише рецензії так на різні музичні видання, як і на концерти, звіти із шкільних пописів, різних святкувань і т.д. Цю дуже важну й корисну для української музичної культури справу веде С. Людкевич повних 40 літ, аж до приходу большевиків до Галичини; тоді його праця в цій ділянці обривається.

На самому початку ХХ-го ст. С. Людкевич вглиблюється в поезію Шевченка і друкує дві праці: « Про основу і значення спів-

¹⁷ *Советская музыка*, 1969, ч. 12, стор. 146.

¹⁸ Ближчі інформації про ті писання С. Людкевича подані в « Бібліографічному покажчику музикознавчих досліджень, статей і рецензій С. Людкевича », поданому в книжці *Дослідження, статті, рецензії* на стор. 497-504. Щоб зашадити місця, повторяти їх тут не будемо.

ности в поезії Т. Шевченка » (1901) і « Про композиції до поезії Т. Шевченка » (1902). В першій, обширнішій праці він аналізує різні поетичні засоби Шевченкових творів, вказуючи між іншим і на зв'язки поезії Шевченка з українськими народними піснями. В другій статті гостро критикує твори деяких західно-українських композиторів, написаних на слова Т. Шевченка за те, що, не стали на висоті свого завдання і не зуміли віддати в музиці українського характеру поезії Шевченка. Так, наприклад, про пісні І. Воробкевича « Думи мої » та « Ой, чого ти почорніло » С. Людкевич каже, що Воробкевич убирає в них Шевченка « то в якийсь німецький стильовий сентименталізм, то знову в якийсь неприродний, штучний драматизм ».¹⁹ Ці праці С. Людкевича без сумніву мали значення і для творчості самого автора, який уже починав свій титанічний змаг за музичне осмислення Шевченкового « Кавказу ».

Рівночасно із студіями творчості Т. Шевченка та композицій на його тексти, С. Людкевич заглиблюється в проблеми національ-



Фотографія зроблена 14 лютого 1916 року в Перовську. Стоять зліва направо : С. Людкевич, Д. Ваговиць, Бочинський, Колодій, Михайлюк, д-р І. Брик, Яворський. Сидять майор Шафранський і Дольницький.

¹⁹ Дослідження, стор. 136.

ного стилю в музиці і пише в 1905 р. обширну студію про « Націоналізм в музиці ». Питання національного стилю в музиці було тоді особливо актуальним.

Про « національне » в музиці

Ще жив і творив найбільший речник і творець українського національного стилю в музиці М. Лисенко, якого творчість є не тільки виявом і самоствердженням і самоусвідомленням національної окремішності та самобутності українського народу, але й частиною боротьби українського народу за свої права, за свою державу.

Але під кінець XIX ст., а головню на початку XX ст. у світі почали нуртувати інші тенденції, що йшли в напрямку універсального, інтернаціонального, космополітичного, в основі яких стояв клич « мистецтво для мистецтва ». В музичній естетиці видно щораз виразніше відхилення від емоційного трактування музики як виразника людських почувань, як « другої мови душі » і нахил до раціоналістичного-формалістичного підходу до музики. Ці тенденції знайшли чи не найбільш виразно свій вияв у відомому вислові віденського критика й естетика Гансліка, що музика це ніщо інше, як звучно-рухомі форми.

В Україні виявилися дві протилежні тенденції в музиці: одні йшли в напрямі як мога сильнішого загострення національних елементів і брали як всеобов'язуючий закон вислови М. Лисенка в питаннях української музики, інші були прихильниками європеїзму в музиці. С. Людкевич так схарактеризував тодішню ситуацію в Україні: « Справді фатальна річ! З одного боку змагання до виявлення в музиці оригінального нового стилю перед 'гнилим заходом' пхас нас в теорії російських 'восточників', з другого боку, потреба рятувати національних 'окремішностей' супроти великоруської музики наverts нас до тогож заходу. Справді безвиглядні перспективи для розвою національного стилю в українській музиці ». ²⁰

Це все заставило Людкевича самому вглибитися в ці питання і дати на них свою відповідь. У своїй обширній праці, опублікованій ще в 1905 р. під назвою « Націоналізм в музиці », він висло-

²⁰ Там же, стор. 152.

вив свої погляди та думки на питання національного в музиці, розглядаючи це питання не тільки з широкої історичної перспективи, але також з боку їхньої важности для української музики. Висловлені Людкевичем думки цікаві для нас з різних точок погляду:

1) Питання національного в мистецтві взагалі, а зокрема в музиці, осталося до сьогодні гостро актуальним і йому присвячується ще й тепер, особливо у Радянському Союзі, багато уваги. Тут вкажемо тільки на досить обширну працю Ляшенка, « Національні традиції в музиці як історичний процес », Київ 1973.

2) В розв'язці цих питань виявляється типічна для С. Людкевича оригінальність думки, гострота вислову, всесторонність і багатогранність його ерудиції та ширина його поглядів.

3) Висловлені думки про національне в музиці важні для нас ще й тим, що вони допомагають зрозуміти й оцінити як слід так його музичну творчість, як теж всю його діяльність.

Розглядаючи розвиток мистецтва з історичної перспективи, С. Людкевич приймає й підтверджує « не раз висказану тезу, що всі великі майстри всіх часів та великі реформатори світового значення були все душою й тілом з'єднані зі сферою свого народу, з якої якраз черпали живу творчу силу нових ідей. Байрон і Шекспір були так само типовими англійцями, як Берліоз типовим французом »... Всі справді оригінальні класичні майстри всіх часів були наскрізь національні.²¹ Але С. Людкевич, як знавець минулого різних народів, та як людина, що слідувала і розуміла різні напрямки та різні теорії, знав, що і в минулому і в його сучасності були й інші тенденції в мистецтві та інші погляди на мистецтво, що в мистецтві були тенденції до універсального, інтернаціонального чи до космополітизму. Людкевич, однак, був думки, що « інтернаціональний характер музики є і був тільки поверховий... і йому не можна приписувати істотного значення ».²²

Станувши на позиціях національного мистецтва, С. Людкевич рівночасно гостро виступає проти звуження поняття національного в мистецтві та наслідків того звуження, що виявилось в деяких спробах відмежувати українську музику від європейської музичної культури та проти тенденцій обмежувати індивідуальну творчість вимогами фольклорної автентичности. Щоб його зрозуміли пра-

²¹ Там же, стор. 138, 146.

²² Там же, стор. 142.

вильно і не посудили, що він хоч у якійсь мірі виступає проти національного мистецтва. Людкевич заявляє недвозначно: « Я... не тільки не противлюся ніколи ідеї національної музики, але, навпаки, готовий кожної хвилини всею силою поборювати всяких, а головно наших (є вони і в нас, та покищо їх дуже мало), 'культуртрегерів', що насилу пропагують в теорії чи практиці фразу "космополітизму в мистецтві", претенсійну, порожню, пансько-анемічну шуткатуерію ». ²³

Коли ж Людкевич висказує критичні зауваження про деякі погляди та думки прихильників національної школи, то тільки тому, « щоб добре обміркувати всі сторони нашого музичного національного напрямку, та спитати себе, в чому він може мати тривкі та сильні, а в чому слабкі основи ». ²⁴

Людкевич не боявся чужих впливів і запозичень. Він був переконаний, що на певному етапі розвитку національної культури впливи потрібні, корисні й навіть конечні. « Культурний ендосмос і переймання чужих форм, хочби й пережитих, є конечною умовою розвитку всіх народів, особливо ж опізнених у розвою, в некорисних його умовах, та що воно не тільки не занестило народних елементів, але доводило до скорішого їх сформування »... ²⁵ Коли ж національне життя не встигло деколи перетворити чужих, непотрібних собі форм, то змагало виявити себе у нових, що немов повставали на тамтих та шукали собі нових доріг до самовиявлення. І для цього знаходить він приклади в українській історії. Перший приклад відноситься до доби хмельниччини, коли то « свобідна розсіяно-сентиментальна вдача українців, що не в силі була присвоїти собі клясичного культу форми і елегантної ерудиції... дала свій народний вираз у майже клясичній усній поезії, в козацьких історичних думках і піснях ». Як другий приклад наводить Людкевич шкільну драму та інтермедію: « Народний побут, що не міг виявити себе в релігійній драмі, містерії, незрозумілій йому своїм алегоризмом, залишив її, зробив з неї лиш драперію, а виразив себе в комічних міжактових інтермедіях, з яких виробилася новітня драма і комедія ». ²⁶

Не боячися чужих впливів, Людкевич не тільки сам поширював своє знання, поглиблював професійне вміння і слідкував уважно

²³ Там же, стор. 146.

²⁴ Там же, стор. 146.

²⁵ Там же, стор. 140.

²⁶ Там же, стор. 139.

за розвитком мистецтва та науки в світі, але й закликав також інших робити те саме, бо він був переконаний, що « ерудиція ще, мабуть, ніколи не закрила національного обличчя, не знехтувала органічних прикмет таланту, а, навпаки, звичайно помагала йому тим краще виявити щитому індивідуальність ».²⁷

Людкевича хвилювала думка, що дехто з українських музик не цікавиться тим, що діється в світі, не поширює своїх музичних знань, закриваючись при тому бажанням плекати український національний музичний стиль. Людкевич розкриває нещирість і обмеженість, що тут і там виявлялася в музичному примітивізмі, закритому національною ширмою, а тому каже: « Ми, жахаючися нібито 'німецької' гармонії, жахаємося фактично зовсім чого іншого: всякої світової музичної культури, засуджуємо її, не маючи про неї ніякого поняття. Чи не п'ятнувати нам того, що у нас навіть між композиторами нема зовсім цього культурного стремління пізнати чужу літературу музичну, західню німецьку, чи східню російську, чи будьяку іншу, що всі вони для нас однаково чужі ».²⁸

Цим бракам зацікавлення деяких наших музик світовою музикою, відсталості української музики, що на початку ХХ ст. ще сильно давалася відчутти, С. Людкевич кидає безпардонний виклик: « Ми насилу затулюємо вуха, замикаємо очі на все те, що діється в світі, бо боїмося, щоб воно не 'змінило' нашого національного характеру! А по мені, нехай радше змінить, прочистить, перефільтрує нас до 'грунту', може знищить в нас і цю хоч 'національну' заско-рузлість. Бо річ загальнозвісна, що тільки те мистецтво чи культура може мати тривку основу і значення, яке є влучним і правдивим відображенням свого віку ».²⁹

Хоч як Людкевич закликав українських музик пізнавати чужі музичні культури і не боятися чужих впливів, хоч як картав деяких українських музик за обмеженість їхніх зацікавлень, то з другої сторони він остерігав, головню молодих музик, перед безкритичним захопленням всім чужим, закликав не наслідувати все беззастережно. « Молоді українські музиканти, переймаючи всякі новітні гасла музичної культури, мусять виявити чимало здорового почуття та культурного інстинкту, а при тім і критицизму, щоб уміти захопити собі на власність усе добре, здорове та його

²⁷ Там же, стор. 223.

²⁸ Там же, стор. 153-154.

²⁹ Там же, стор. 154.

відповідно перетравити і зробити пригожим для вжитку рідної культури».³⁰

В загальному можна сказати: С. Людкевич був переконаний, що ані безкритичне наслідування чужих зразків, ані звужене поняття національного стилю, яке він називав музичним націоналізмом, не принесуть бажаної користі для українського мистецтва. Хоч розумів значення теоретичного усвідомлення проблем та вагу теоретичних міркувань на теми національного в мистецтві та сам брав участь у дискусії на цю тему, то найважливішими чинниками для повного росту й розвитку національного мистецтва Людкевич уважав талант та індивідуальну вільну творчість мистців, необмежену всякими теоріями та догмами. Свою працю про національне в музиці (1905) Людкевич кінчає такими словами: « Оригінального живого музичного стилю не створять нам ніякі родоводи її (музики – М.А.) старовинности чи грецького походження, ані непохитна віра в готові догми німецького контрапункту, ні готові рецепти на гармонізацію народних пісень, а здорові, вільні, елементарні пориви і змагання життя і мистецтва ».³¹

Разом з питанням національного в мистецтві С. Людкевич цікавиться загальними проблемами музики і пише статтю « Про розвиток та сучасне становище так званої програмової музики » (1905). Цим питанням цікавився композитор ціле своє життя і розв'язував його не тільки в своїх писаннях, але і в своїх музичних творах, головно симфонічних, що в переважній більшості належать до того жанру музики.

Найвидатнішою науковою працею С. Людкевича з довоєнних часів є його дисертація: « Дві проблеми розвитку звукообразності », написана в німецькій мові для Віденського Університету (1907).³² Дуже важною ділянкою, в якій працював Людкевич в перших роках нашого століття, була етнографія. Людкевич записав з фонографа і видав окремою збіркою 1526 західньоукраїнських народних пісень, систематизувавши їх за жанрами та ритмічною побудовою. Пісні ці записав на фонограф Й. Роздольський. Вони появилися друком в музичному розшифруванні С. Людкевича під назвою « Галицько-руські народні мелодії » (1906-1907) як видання НТШ, що має незвичайно велике значення для української етно-

³⁰ Там же, стор. 344.

³¹ Там же, стор. 151.

³² Zwei Beitrage zur Entwicklung der Tonmalerei, (Дослідження, стор. 433).

графії. Написав він ще кілька інших статей, що відносяться до проблематики народних пісень. Свої зацікавлення українським фольклором виявив С. Людкевич також у статті «Відродження бандури» (1906), у якій вказує на самобутність цього інструменту та на переслідування української бандури російською владою, і каже, що бандура «від XVI-го ст. становить виключну власність українського народу..., цемов зрослася з його історичним життям... і є специфічним українським народним інструментом... Як така, бандура повинна стати близькою і милою всякому українцеві».³³

Праця С. Людкевича в ділянці етнографії, а також його використання фольклору (народного пісенного матеріалу) в своїх творах має велике значення не тільки для етнографічних дослідів української народної пісні, але й для композиторської творчості його самого та інших композиторів. «Його заслуга, каже Грица, полягає в тому, що він значно розширив критерії оцінки народного, гостро виступив проти етнографізму в музичній естетиці, проти обмежень національного лише пасивним використанням фольклору».³⁴

Перша світова війна перервала на деякий час музичну діяльність С. Людкевича в Галичині. У 1915 р. він потрапив у російський полон і його вивезли в далекі азійські країни: найперше у Петровськ (Тепер Кзил-Орда Казахської РСР), а потім у Ташкент. Свій побут в Азії він використав на те, щоб зацікавитися з фольклором азійських народів та підвищити свою техніку гри на фортепіані.³⁵ Перебуваючи далеко від своєї України, сповнений тугою за рідною землею й рідним небом, С. Людкевич написав один з найкращих своїх хорових творів а капелля «Сонце заходить, гори чорніють». Інтонації східного фольклору широко використав у своєму творі «Пісня до схід сонця» (1916-1919).

Між двома світовими війнами

Після Першої світової війни, коли західноукраїнські землі прилучено до Польщі, багато дечого змінилося. Поляки, які й за Австрії мали великий вплив на політичне й культурне життя на українських землях, перебрали тепер усю владу в свої руки і по-

³³ Дослідження, стор. 305.

³⁴ Творчість, стор. 180.

³⁵ А. Рудницький, *цит. твір*, стор. 153.

заводили свої порядки, а ці порядки викликали сильний спротив українського населення. Хоч справжнього примирення між українцями та поляками не було, все ж таки українське культурне життя поволі оживало. Багато українських установ, що постали ще за Австрії, відновили свою діяльність, а між ними також «Боян» та «Музичний Інститут ім. Лисенка». С. Людкевич повернувся з російського полону (1917) і включився з новим запалом у їхню працю. Та найбільше своїх сил присвячує композитор праці в Музичному Інституті ім. М. Лисенка, будучи до 1926 р. (за Енциклопедією Українознавства до 1916 р.) його директором, а пізніше інспектором філій цього інституту (1926-1939).

Із ростом музичної культури, в Галичині росло і число філій Музичного Інституту, а з тим зростала й організаційна праця С. Людкевича. Треба було візитувати музичні школи, помагати в організації філій, а тих музичних шкіл було все більше й більше: в Перемишлі, Станіславові (1923), Дрогобичі (1923), Бориславі (1924), Тернополі (1928), Коломиї (1929), Ярославі (1930), Золочеві (1931) та інших містах. Всіх філій Музичного Інституту було в 1937 р. вже 10. В них навчалоя 600 учнів і працювало 60 учителів.³⁶

С. Людкевич не обмежувався до педагогічної та організаційної праці в українських музичних школах. Він писав праці з ділянки музичної педагогії та виступав на педагогічному з'їзді в Варшаві (1929). Там виголосив доповідь про нові методи сольмізації. Ще варто згадати, що після Першої світової війни Людкевич намагався зорганізувати при Музичному Інституті ім. Лисенка симфонічну оркестру, та відсутність потрібних для цього матеріяльних засобів не дозволила перевести цей задум у життя. Після перших спроб справу залишено.

Крім своєї праці в Муз. Інституті, проводив С. Людкевич успішну діяльність у «Львівському Бояні». Там він працював довгий час диригентом, чи одним з диригентів, помагав організувати концерти музичних творів різних українських і неукраїнських композиторів, виступаючи часом з доповіддю про композитора, якого твори виконувалися на концерті, як ось на концерті творів Шуберта (1912 і 1928).³⁷ Не диво, що товариство «Львівський Боян» з особливою пошаною ставилося до С. Людкевича й часто виконувало його різні хорові твори. І так, коли 8 березня 1925 українська

³⁶ *Творчість*, стор. 139. Пор. *Дослідження*, стор. 350.

³⁷ Л. Ханік, *Сторінка життя С. Людкевича*, «Мистецтво», 1969, ч. 5, стор. 33.

громада відзначувала 25-ліття діяльності С. Людкевича, на концерті був виконаний « Кавказ » під керуванням композитора. Концерт мав великий успіх і дуже прихильний відгомін в українській пресі. Що успіх концерту справді був великий, можна бачити й з того факту, що два роки пізніше (1927) « Боян » знову виконав « Кавказ ». Хором і симф. оркестрою диригував і тепер композитор. Хоч диригентура не належала до найсильніших сторінок музичного обдарування С. Людкевича, то й тут працював він довший час віддано і зі значним успіхом.

Коли в 1928 році Музичне Товариство ім. М. Лисенка (при якому існував Вищий Муз. Інститут ім. М. Лисенка) організувало у залі великого міського театру концерт української симфонічної музики, як диригент симф. оркестри виступив С. Людкевич, продиригувавши своєю рапсодією, « Українською Сюїтою » М. Колесси та « Українською Рапсодією » В. Барвінського. Цей концерт свідчив не тільки про розвиток української музичної творчості в Галичині, але й був виявом піднесення загального рівня української музичної культури.

Та на такі концерти в тодішніх умовах українська громадськість не могла собі часто дозволити. Не диво, що українське музичне життя гуртувалося і даліше у великій мірі при співочих товариствах, а головню при « Львівському Бояні », в якому й даліше працював С. Людкевич з питомою йому енергією. Він докладав зусиль, щоб репертуар « Бояна » був всестороннім, так, щоб українська громадськість мала змогу познайомитися з різними музичними творами і передусім з найновішими досягненнями української хорової музики. Так, 20 березня 1929 р. Львівський Боян дав концерт творів П. Козицького, М. Леонтовича, Л. Ревуцького та В. Косенка, підкреслюючи тим не тільки єдність української музичної культури, але й соборність української нації.

Важним роком в історії « Львівського Бояна », а до деякої міри і в діяльності С. Людкевича був 1931 рік. « Боян » відзначав тоді 40-ліття своєї діяльності. Для цього ювілею С. Людкевич написав свою кантату « Наша дума, наша нісня не вмере не загине ». Тим своїм твором для хору й симф. оркестри С. Людкевич не тільки відзначив і вшанував заслуги « Львівського Бояна », але й голосно та рішуче заявив перед світом, що даремні всі намагання знищити українську культуру, що українська пісня як і українська нація не загинуть.

У цьому ж (1931) році у « Львівському Бояні » почав працювати другим диригентом талановитий український композитор Ми.

кола Колесса, закінчивши свої музичні студії в Празі, важливому європейському центрі тодішньої музичної культури. С. Людкевич залишився ще кілька років першим диригентом «Бояна». Співпраця двох диригентів була успішною і для хору, і для диригентів. Найбільшим досягненням тієї співпраці можна вважати Шевченківський Концерт (1936), на якому вперше був виконаний новий хорова-симфонічний твір С. Людкевича, а саме його «Заповіт». Композитор сам диригував своїм твором. Після цього, ще тільки раз диригував С. Людкевич першою частиною свого «Кавказу», а потім залишив свою диригентську діяльність.

У 30-ті роки нашого століття С. Людкевич розвинув свою діяльність також в інших ділянках української музичної культури. Він стає активним членом СУПРОМУ (Союзу Професійних Українських Музик), що проіснував з 1934 до 1939 та дописував до журналу «Українська Музика», офіційного органу того ж Союзу. Журнал появлявся в роках 1937-1939 і був ліквідований, як і цілий СУПРОМ, з моментом включення західньо-українських земель до Радянського Союзу.

Від 1936-ого року С. Людкевич був дійсним членом Наукового Товариства ім. Т. Шевченка та керівником Музикознавчої комісії, створеної в тому ж році при НТШ. Так і українське музикознавство в Галичині прибрало організовані форми, а С. Людкевич, найстарший професійно вишколений український музикознавець став у його провіді.

У композиторській творчості С. Людкевича між двома світовими війнами зарисовуються деякі зміни, наступає деяке переставлення акцентів. Це помітно не так у музичній мові та технічних засобах композитора, як у жанровій площині. Хоч Людкевич створив у тому часі багато вокальних і вокально-інструментальних творів, як ось «Ой вигострю товариша» (1920), «Наша дума, наша пісня не вмре, не загине» (1931), могутній «Заповіт» (1933-34) — усі три композиції для хору та симфонічної оркестри, багато обробок стрілецьких та народних пісень, а також значну кількість сольоспівів, як «За байраком байрак» (1920) для голосу й симфонічної оркестри, пісні на слова О. Олеся «Тайна», «Як люблю» (1936), «Подайте вістоньку» та інші, то його творче зацікавлення схиляється щораз більше в напрямі інструментальної, а в першу чергу симфонічної музики. Незабаром після війни (1920) постає його «Мелянхолійний вальс», написаний під враженням одноіменної новели О. Кобилянської. Потім С. Людкевич пише свою симфонічну поему «Каменярі», виконану під диригентурою автора в

1926 р. у Львові. Написати й виконати в умовах тодішньої Польщі такий твір, як «Каменярі»,³⁸ вимагали від автора великої мужності й патріотизму. У цій симфонічній поемі, як головна тема, використовується широко відома босва пісня на текст Івана Франка:

Не пора, не пора, не пора
Москалеві й ляхові служити,
Довершилась України кривда стара,
Нам пора для України жити.

Пісня ця була в Польщі заборонена, і коли на яких зборах чи святкуваннях, наприклад на Листопадових Роковинах у Львові, українська громада починала співати пісню «Не пора», тоді польська поліція кидалася з гумовими палицями а то й шаблями, і розганяла збори.³⁹ Головна тема (мелодія пісні «Не пора») виступає в різних перетвореннях чотири рази, при чому під кінець дзвенить вона в первісному вигляді у виконанні цілої оркестри й хору. Але С. Людкевич зробив замітку, що симфонічну поему «Каменярі» можна виконувати й без кінцевого хору.

Хто не знає поеми І. Франка «Каменярі», ані пісні «Не пора», а до того необізнаний з історією українського народу, той буде слухати й оцінювати твір С. Людкевича з сутомузичних позицій. Він завважить багатство, як на той час дещо консервативних (неоромантичних) гармоній, цікаві й багаті мелодичні трансформації головної та бічних тем, що розгортаються в різних емоційно-образних сферах, від сумовитого маршу до апотеози експлозивного героїзму, від гнітучої непевності до вибухових проривів непереможного, могутнього, стихійного оптимізму.

Коли симфонічну поему «Каменярі» слухає українець, який знає не тільки пісню «Не пора», але й історію України і сам пережив поразки українського народу та його перемоги, його трагедію та його героїчні змагання, у того постають інші думки, інші почування, інші асоціації. Кожна переміна, кожний різновид мелодії пісні «Не пора» є немов ілюстрацією чи символом різних фаз і різних форм змагань українського народу за свою свободу, а цілий твір є ніби віддзеркаленням відвічної боротьби проти ворожих сил, що постійно намагаються знищити український народ.

³⁸ М. Антонович, *Каменярі – Симфонічна поема С. Людкевича*, «Музичні вісті», 1972, ч. 4-5, стор. 13-21.

³⁹ Л. Левицька, *Л. Туркевич, Життя і творчість*, Торонто, 1965, стор. 38.

І коли під кінець твору могутня мелодія пісні зліється силою у своїй первісній формі, приголомшуючи лавіною звуків, тоді в українського слухача розростаються героїчні почування, утверджується віра в майбутнє, в остаточну перемогу української правди.⁴⁰

Наступним симфонічним твором С. Людкевича була «Стрілецька рапсодія» (1928), переіменована в радянські часи на «Галицьку рапсодію». Твір цей побудований на мелодіях двох дуже популярних пісень Українських Січових Стрільців, «Ой видно село» та «Ой та зажурились стрільці січові». Обі ці пісні не тільки вражають своєю красою, але й будять спогади про героїчні змагання народу за свою державу.

Довший час (1920-1929) працював С. Людкевич над своїм фортепіанним концертом. Та не легко ялось було знайти йому остаточну форму і концерт цей був у пізніших роках ще раз перероблений композитором. Останнім симфонічним твором С. Людкевича перед Другою світовою війною були його «Веснянки» (1935). Коли в «Каменярах» і «Рапсодії» він використовував бовві пісні, що постали вже за життя Людкевича, то в цьому останньому творі з довоєнного періоду він використовує мелодії прастарих українських народних пісень, пов'язаних з народними віруваннями та побутом наших предків. Творчість українського народу, що збереглася впродовж довгих сторіч у його піснях, з'єдналася з індивідуальною творчістю українського композитора ХХ-го ст. простий народний мелос збагатився різноманітними засобами новітньої композиторської техніки.

У зв'язку зі зростом зацікавлення С. Людкевича інструментальною та зокрема симфонічною музикою, насуваються питання про причини такого розвитку в його музичній творчості. Такому розвитку сприяв: 1) загальний зріст української музичної культури та поява великого числа композиторів, які у своїй творчості орієнтувалися в першу чергу на інструментальну музику, намагаючись дотримати кроку розвитку музичного мистецтва в інших культурних країнах Європи; 2) індивідуальний ріст самого

⁴⁰ Ці реакції слухачів можна було бачити на концерті в Утрехті в 1971 р., коли «Каменярі» С. Людкевича були виконані під моїм проводом симфонічною оркестрою міста Утрехт та Візантійським Хором перед голяндською аудиторією та невеличкою групою українських слухачів, що прийшли на концерт. Українські слухачі, включно з декількома дітьми, реагували на деякі місця поеми сльозами та захопленням, що межувало з екстазом. Голяндці реагували оплесками, так як звичайно буває на концертах.

композитора, що постійно намагався поширити свої творчі обрії; 3) політична ситуація на українських землях, що не дозволяла всього сказати словом, і треба було говорити мовою символів та асоціацій. Замість слова заговорила мелодія знаної босвої пісні, заговорила назва твору. Загально відома мелодія й назва твору спрямовували думки та почування в певному напрямку, надавали музичним формам конкретного змісту, в деяких випадках це було своєрідне музичне підпілля, правда, доступне тільки для тих, що знали символіку тієї музичної мови.

Коли перед Першою війною С. Людкевич досягнув вершка своїх творчих-спроможностей і свого патріотичного натхнення у своєму «Кавказі» у словах «Борітеся, поборете», то між двома світовими війнами свого музично-патріотичного zenіту він досягнув у «Заповіті» у словах «Вставайте, кайдани порвіть». Характеристичним моментом для творчості Людкевича між двома війнами можна вважати цілковиту пов'язаність його вокальних та інструментальних творів з Україною та українським суспільством. У вокальних творах головним речником ідей був текст твору, в інструментальних композиціях С. Людкевич говорив мовою асоціацій.

Між творами С. Людкевича є навіть композиції, які він писав не з внутрішньої потреби, а з суспільного обов'язку, керуючися виключно потребами рідного суспільства, не маючи при цьому жодних мистецьких аспірацій. До таких композицій треба зачислити «Збірник літургичних і церковних пісень» на основі народних напівів, виданий у Львові в 1922 р. накладом Ставропігійського Інституту. У вступі до тієї збірки він писав: «Я є дуже далекий від сього, щоби до гармонізації отсих літургичних пісень присвячувати якунебудь претензію і значення. Головна моя задача була підібрати легку і просту чотирехголосну гармонію не надто далеку і чужу примітивному народньому слухови і смакови, та знов не надто монотонну, а бодай трохи різноманітну та інтересну в естетичнім і настроєвім змислі... При усім тим мав я ще отсю практичну ціль на оці, а іменно, щоби зложені мною в мішанім укладі пісні..., популяризуючися в поправнім виді між широкими масами, згодом викоріювали заскорюзлі погані манери церковного співу, та обережно піднімали народний смак на висшу ступінь».⁴¹

До композицій С. Людкевича, що були подиктовані потребами

⁴¹ Тут варто замітити, що деякі літургичні пісні, хорові обробки галицької «самоїлки», присвоїли собі вже росіяни, подаючи їх за твори російської церковної музики.

суспільства, але в яких він дещо більше виявив свою творчу фантазію, треба зачислити збірник « 21 Народна пісня » легкого укладу для фортепіану, що появився в 1929 р. та мав на меті хоч частинно заспокоїти потреби домашнього музикування і популяризувати при цьому кращі зразки української народної творчості між інтелігенцією. Для потреб домашнього музикування приготував С. Людкевич нову редакцію збірника українських пісень Д. Січинського під назвою « Ще не вмерла Україна ». Цей збірник Людкевич доповнив численними новими піснями у власній обробці. Багато його обробок з цього збірника виконували не тільки в українських домах, але й на концертах; вони увійшли в « залізний репертуар » визначних українських співаків. Особливою популярністю співаків і публіки втішалися пісні « Ішов жовняр з війни », « Ой, співаночки мої », « Ой, бре море, бре », « Ой, нависли чорні хмари », « Ліщина, ліщина ». Збірник цей перевидано в Америці під назвою « 201 Українських народних пісень ». Багато з тих пісень, поданих у збірнику « Ще не вмерла Україна » в простій, нескладній обробці для фортепіану, опрацював Людкевич також для хору, даючи більшу свободу своїй творчій фантазії.

Тут варто ще дещо сказати про обробки народних пісень С. Людкевича та взагалі про його ставлення до української народної пісні. Нема сумніву, що Людкевич був великим знавцем українських — та й не тільки українських — народних пісень. Він любив їх, цікавився ними від ранньої молодости до кінця свого життя, науково досліджував їх і робив вокальні, вокально-інструментальні та інструментальні обробки народних пісень, і використовував елементи народних пісень у своїх інструментальних творах. Хоч С. Людкевич обробив досить велику кількість народних пісень, то ця обробка має до певної міри тільки невелике місце в його творчості. Його обробки визначаються великою різноманітністю. В одних переважає гомофонія, в інших він використовує різні засоби контрапункту, особливо імітацію, в ще інших використовується на череміну гомофонія й поліфонічна структура. В багатьох піснях гармонії досить складні, насичені хроматизмами й любими йому септимовими акордами, але в й пісні, де слідні впливи українського народного багатоголосся.

Дуже різноманітною є обсада ансамблю виконавців, для яких він пише обробки. Тут стрічаємо пісні для чоловічого, жіночого й мішаного хору, пісні для жіночого голосу в супроводі чоловічого хору, пісні для хору з супроводом фортепіану і без супроводу, твори, де фортепіанова партія має відносно невелике значення, та

обробки народних пісень, де фортеціанова партія відіграв дуже важку роль у музичному оформленні пісні.

У деяких обробках народних і ненародних пісень С. Людкевич послуговується гармонічно-контрапунктичною мовою, далекою від українського народного багатоголосся, а в деяких випадках змінює її саму народну мелодію. Так, отже, в обробках народних пісень він не пішов шляхом, що його вказав М. Лисенко, а навіть виступив проти деяких його принципів обробки народної пісні. «Лисенко, пише С. Людкевич, поставив собі не зовсім вірний принцип, що для збереження етнографічної вірності народної пісні треба пожертвувати свободою артистичної обробки».⁴² С. Людкевич за це був думки, що «культура йде вперед і хоче пристосувати чужі собі старі музичні елементи до своїх модерних понять мистецтва та не хоче вдовольнятися нашими гармонізаціями 'народних пісень'». Він передбачав, що «народні пісні будуть тільки тим живлючим джерелом, з якого композитор може брати повними змінами живий елемент та сирій матеріал для своїх музичних ідей».⁴³

У своїх творах С. Людкевич переводив свої ідеї в життя і тим започаткував нову епоху в ставленні українських композиторів до народної музики, в якій «музична побудова використовує лише 'розпізнавальні знаки', 'елементи представництва' традиційного фольклорного матеріалу в контексті сучасної музичної мови».⁴⁴ Критичні зауваги про деякі думки М. Лисенка та Лисенківські обробки народних пісень викликали гостру полеміку з Філяретом Колесою і закиди на адресу С. Людкевича, що той не доцінює Лисенка. С. Людкевич гостро заперечив це. «Я можу собі мати трохи відмінний від д. Колесси... погляд на окремі галузі творчості Лисенка, писав він у відповідь Ф. Колесі, можу думати, що його доктрина етнографічної вірності не всюди корисно відбивається на його гармонізуванні пісень і т.д., але я надто вмю вшанувати великий талант і прямо величезні заслуги Лисенка, як українського композитора, щоб дозволяти собі жарту на його адресу».⁴⁵ Висловивши свою пошану до М. Лисенка та виступивши проти різних несправедливих критиків Лисенкової творчості, С. Людкевич заявив, що він виступає в першу чергу проти «догматизування та парафразування принагідних висловів Лисенка, замість того, щоб

⁴² *Дослідження*, стор. 372.

⁴³ *Творчість*, стор. 143, 76, 129.

⁴⁴ *Там же*, стор. 143.

⁴⁵ *Дослідження*, стор. 147.

будувати далі безпосередньо на його творах, враховуючи потреби культури та життя».⁴⁶

Коли говорити про вплив народної пісні на оригінальну творчість С. Людкевича, то вплив цей був дуже великий і проявлявся не тільки в тому, що він у багатьох своїх творах, особливо інструментальних, використовував українські — подекуди й неукраїнські — мелодії, але й в тому, що його власні, оригінальні мелодії наближались подекуди до народного мелосу. В деяких гармоніях, хоч і дуже зрідка, також стрічасмо відгуки українського народного багатоголосся. Оба елементи і вплив народного мелосу й народної поліфонії слідниї, наприклад, в кінцевій частині симфонічної поеми « Наше море ». Одначе треба сказати, що вплив українського народного мелосу на оригінальну творчість Людкевича без порівняння більший, чим вплив української народної гармонії, українського народного багатоголосся.

До композиторської праці С. Людкевича, що впливала не стільки з внутрішньої потреби композитора, як з потреб українського суспільства, треба зачислити ще переробки й редакції творів інших українських композиторів, як ось « Огні горять » І. Воробкевича, « З округків » (Золоті зорі) О. Нижанковського й інші. Головною причиною його редакцій та переробок творів інших композиторів було бажання С. Людкевича піднести ці твори на вищий мистецький рівень, очистивши їх з елементів дилетантизму, та зробити їх повновартними, репертуарними, щоб ці твори могли підносити на вищий рівень виконавців та слухачів, а з другого боку могли гідно репрезентувати українську музичну культуру перед зовнішнім світом.⁴⁷

⁴⁶ *Творчість*, стор. 154.

⁴⁷ Про те, що С. Людкевич не любив тієї праці, а робив усе з суспільного обов'язку, я мав нагоду довідатися від нього особисто. Переглядаючи разом з Людкевичем твори старогалицьких композиторів, що находилися в бібліотеці Музичного Інституту у Львові, я зупинився на якійсь пісні і завважив, що варто б її переробити, щоб позбавити її гармонічного примітивізму. При тому я глянув на С. Людкевича, немов питаючи, чи він того не міг би зробити. Його реакція була несподівано гостра. Приязно добродушний усміх на його обличчі застиг. Він трохи заметушився, покрутив свої вусики і сказав приблизно так: — Знаєте, пане товаришу, вже мені надоїло бути шевцем-полатайком і направляти старе дрантя. Я робив це, поки в цьому була потреба, поки не було достаточної кількості крапчих творів. Тепер тієї потреби нема. Є досить повновартісних творів українських композиторів, є з чого вибирати... Побачивши, що я був вражений його реакцією, він зразу

Крім поодиноких пісень відредагував і переробляв С. Людкевич також більші твори деяких українських композиторів. Він інструментував та додав ще одну дію до опери Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», інструментував і дещо зредагував одноактову оперу М. Лисенка «Ноктюрн» і переробив для фортепіанового тріо одну з «Симфоній» М. Вербицького.⁴⁸

Як і до Першої світової війни, так і між обома війнами С. Людкевич багато часу присвячує науковій і публіцистично-журналістичній діяльності. Він пише статті про різних українських композиторів, О. Нижанковського (1920), М. Вербицького (1920), Д. Бортнянського (1925), А. Вахнянина (1928), Д. Січинського (1930), К. Стеценка (1931), М. Вербицького (1934), М. Лисенка (1937), В. Барвінського (1938), дає доповіді, пише рецензії та статті на актуальні теми. Він також звернув увагу на церковну музику, написавши, крім згаданого Збірника літургичних співів, статтю: «Справа нашого церковного співу» (1921). Виготовив і декілька статей про різних видатних українських співаків як ось: Модеста Менцінського (1918, 1919, 1924), Олександра Мишугу (1938). Все це і багато іншого з писань С. Людкевича творить цінний причинок до історії української музики.

Тут хочемо звернути увагу на його статті про Дмитра Бортнянського, написані в столітню річницю смерти великого композитора. Щоб зрозуміти як слід статті Людкевича про Бортнянського та оцінити їх значення, треба приглянутися ближче постаті Бортнян-

злагіднів і, підсміхаючися, по хвилині додав: — Ет, пане товаришу, то стара історія. І махнув байдуже рукою. Я тоді не знав цієї «історії». Я довідався про неї щойно десятки років пізніше, коли прочитав його статтю «Тиберію Горобцю» та інші його писання і побачив, що в 20-их роках велася досить гостра дискусія у зв'язку з деякими його переробками чужих творів. Пор. статтю В. Витвицького, *С. Людкевич зблизка*, «Сучасність», 1979.

⁴⁸ Редакція та переробка творів старших композиторів молодшими були здавна відомими в музичному світі. Пригадаємо тільки факт, що Мендельзон «відредагував» Пасю Матея написану Й.С. Бахом, Р. Вагнер — 9-ту Симфонію Бетовена, П. Чайковський — твори Д. Бортнянського і т.д. У нас такі «виправлення» мали нераз дуже сумні наслідки, особливо, коли деякі дилетанти бралися «виправляти» твори М. Леонтовича, К. Стеценка чи навіть М. Лисенка. Та переробки і редакції Людкевича ніяк не можна зачислити до тієї категорії. Все таки й не всі його переробки вдержалися в музичній практиці. Та навіть тут були деякі винятки. Пригадую, що перед Другою світовою війною славний тоді диригент Дм. Котко, виконуючи «Зокрушків» О. Нижанковського, послуговувався редакцією Людкевича, але на кінець пісні повертався до версії Нижанковського.

ського. Коли в 1925 р. минало сто років від його смерті, цілий світ зпав його як російського композитора, так як це подавали в російській музичній літературі. Українці намагалися ревіндукувати Д. Бортнянського для української музичної культури, але наставлення до Бортнянського в деяких українських колах було негативне, мовляв у нього за багато італійщини, а також і тому, що він довгий час працював директором придворної капелі в Петербурзі. Росіяни, хоч уважали Бортнянського своїм композитором і пишалися ним перед зовнішнім світом, починаючи десь від Глинки також не долюблювали його і часами висловлювалися про нього майже згрідливо.⁴⁹ Вони відчували, що в Бортнянського немає того національно російського елемента, за яким так дуже шукали російські музики XIX і XX ст. У Галичині Д. Бортнянський був дуже популярним уже в першій половині XIX-го ст. Його твори виконувано в Перемишлі і вони мали великий вплив на галицьких композиторів, особливо на М. Вербицького. Коли, однак, під впливом М. Лисенка почалося відродження української музики, а українські музики уважали, що використання народнопісенних елементів в музичних творах є найсильнішим виявом українського національного музичного стилю, почали відзиватися неприхильні до Бортнянського голоси, так начебто його творчість стояла на перешкоді розвитку українського національного мистецтва. Навіть І. Франко у своїй статті «Думка профана на музикальні теми» (1905) виступив гостро проти Д. Бортнянського, назвавши його «злим демоном нашої музики».⁵⁰

С. Людкевич ставився з великою пошаною до Франка, але вже тоді виступив в обороні Д. Бортнянського. У своїй праці «Націоналізм у музиці» (1905) він писав про Бортнянського, що «хоч він перейняв манери італійського стилю, а став реформатором церковного співу в Петербурзі, проте всі його твори (навіть з так осоружними нашому духові фугами) зберегли стільки типово-української мелодики, що кожний чужинець від першого разу чує в них щось незнане собі, оригінальне».⁵¹

Ці свої думки про Д. Бортнянського розвинув і підсилив Людкевич у своїх статтях, написаних в 1925 р. з нагоди 100-ліття смерті цього композитора. У статті «Д. Бортнянський і сучасна українська

⁴⁹ П. Маценко, *Дмитро Степанович Бортнянський і Максим Созонович Березовський*, Вінніпег, 1951, стор. 3.

⁵⁰ Й. Волинський, *Дмитро Бортнянський і Західна Україна*, «Українське музикознавство», Київ, 1971, ч. 6, стор. 199.

⁵¹ *Дослідження*, стор. 142.

музика» він каже: «Бортнянський не тільки глибоко корениться в минувшині української культури; його музика силою свого національного виразу й характеру утвердилася по його смерті на Великій Україні і у нас в Галичині... Коли справді Бортнянський нам ще чим-небудь 'чужий', то хіба своєю високою культурою». С. Людкевич закликає підвищити загальний рівень української музичної культури, що був підупав у тих часах, особливо в Галичині, й повернутися знову до Бортнянського, як представника високої музичної культури. Свою статтю він закінчує: «Замість давного клича 'Геть з Бортнянським', ми мусимо сьогодні поставити зовсім протилежний девіз: 'Геть з дешевим, псевдомодерними кличами, якими кормиться наша музична неграмотність! Назад до музики Бортнянського, до правдивої музичної культури!'».⁵²

Підвищення загального рівня української музичної культури, це одне з основних завдань, що їх поклав собі С. Людкевич. До своєї мети йшов він безупинно, намагаючись її досягнути різними засобами: своєю творчістю, педагогічною діяльністю, своїми писаннями, доповідями і т.п. Для тієї мети він приготував та надрукував у журналі «Боян» (1930) «Малу музичну енциклопедію». Ту саму ціль мав він на увазі у своїй доповіді «Проблема сучасної музичної культури в Західній Україні» (1935), і в своїй праці «Виклад науки гармонії» та «Основи музичної естетики», які, на жаль, до сьогодні залишилися в рукописах.

До тем, що найбільше цікавили Людкевича і до яких він повертався у різних своїх писаннях також між двома світовими війнами належить питання взаємовідношень між мистцем і суспільством. Гасла, кинуті Людкевичем понад півстоліття тому, осталися і сьогодні зовсім актуальними, а тому варто познайомитися у деяких його думках і висловах на цю тему.

Мистець і суспільство

Своє кредо про обов'язки мистця у відношенні до свого рідного суспільства висловив С. Людкевич ще в 1900 році, отже на початку свого довгого творчого шляху, коли був ще студентом університету. Вже тоді він писав: «І найбільших артистів ніхто не звільняє від того, щоб вони усі свої сили, усе своє мистецтво присвятили

⁵² Там же, стор. 225-226.

своїй нації, а мистецтво тим не то не знизиться, а, навпаки, піднесеться через свою ідейність, якої так бракує у музиці взагалі, а в нас іменно».⁵³ Цієї думки придержувався Людкевич упродовж цілого свого життя; цього самого вимагав і від інших українських мистців. Коли бачив, що грозить деякий конфлікт між українськими професійними музикантами та українським суспільством, він не боявся звернути українським мистцям увагу на їхні обов'язки супроти рідного суспільства та на не завжди правильний підхід мистців до тих справ.

У 1935 р. С. Людкевич говорив: « Наші кращі музичні фахівці, навіть із високими кваліфікаціями, нерозуміють як слід застосувати свою фаховість до нашого рідного ґрунту, розуміють свої фахові знання надто формулково, догматично, свій диплом вважають головною метою, а не середником для головної цілі — щоб стати продуктивним для музичної культури своєї суспільності ». Закликаючи мистців до служіння своєму народові, С. Людкевич висловлює свою віру в те, « що наші фахові музиканти, як кість із кости та кров із крові народу, мусять кінець кінців знайти правильний шлях до душі і серця свого народу і застосувати свої знання та мистецтво до його потреб ».

Суспільство та мистець і мистецтво

Людкевич ставив вимоги не тільки до українських мистців, але й до суспільства, яке більше як суспільство державних народів мусить піклуватися українським мистецтвом. « Саме тому, каже Людкевич, що немає власної держави, яка має обов'язок всіма засобами плекати чистий ідеал національної культури, справа нашої музичної культури це справа суто суспільна, тісно тисячними нитками зв'язана з усіма іншими ділянками національного життя ». А тому, каже далі він, суспільність « не сміє бути байдужою до справи творення української музичної культури, до змагання українських музичних фахівців, а поставитися до тої справи як мога активно, співробітничати у розв'язанні всіх злобудених болючок музичного життя... Сама суспільність... в кінцевій інстанції відповідає за справу творення своєї музичної культури ». Людкевич бачив, що наше суспільство не завжди як слід розуміє свої завдання й обов'язки у відношенні до своїх мистців і тому вказував на ці

⁵³ Там же, стор. 320.

недостачі, а то й гостро картав суспільство за деякі хиби. Особливо часто й гостро докоряє С. Людкевич нашому суспільству за його невміння забезпечити своїх мистців матеріально. « Головне лихо, каже він, в тім, що наша галицька суспільність надто звикла з давних літ дивитися на музикантів як дилетантських добровольців, на музику як на гарний спорт та не була і не є ні трохи підготована до зустрічі більшого контингенту музичних фахівців, які, закінчивши не раз закордоном студії, вертаються додому та шукають прожитку в себе дома ». ⁵⁴

Наслідки такого ставлення, як знаємо з історії, були для української музики фатальні: багато найталановитіших мистців пішли на працю до чужих, віддаючи свої сили для чужих культур. Ті українські мистці, що залишилися на рідному ґрунті й працювали для української музичної культури, не могли як слід розвинути свого таланту, а бувало й так, що не могли забезпечити свого існування. С. Людкевич приводить для цього приклад і гостро докоряє за це українській суспільності. Ось його слова: « Життя і творчість Січинського — цього єдиного українського музиканта професіонала XIX ст. в Галичині — сповнені таких особливих парадоксально-жахливих картин, що вони повинні викликати у кожного свідомого українця рум'янець зворушення і стиду та лишитися раз на завжди тавром поличника для нашої нездарної суспільності, що у своїй превеликій, стопроцентовій музикальності, а може й якраз через цю надмірну музикальність, не могла і не може й досі забезпечити як чи так зносної екзистенції якраз цвітові цієї музикальності, що не може стати в житті нічим іншим як тільки музикантом-композитором, та засуджує їх від ранньої молодости на повільну смерть ». ⁵⁵

У своїх статтях і рецензіях Людкевич звертає часто увагу суспільства також на недомагання в організації імпрез, які організційно та й під мистецьким оглядом виявляють не раз багато недотягнень. І С. Людкевич ставить українській суспільності питання: « Чому у нас такі епохальні культурні свята (як, наприклад, Ювілейний концерт "Тернопільського Бояна" — М.А.) мусять відбуватися в такій припадковій та надто скромній обстанові; без якоїсь широкої підготовки й організації? Чи це дійсно вільно нам виправдувати нашим теперішнім, хоч як важким політично-суспільним положенням? ». ⁵⁶

⁵⁴ Дослідження, стор. 343, 345, 344, 342.

⁵⁵ Там же, стор. 237.

⁵⁶ Там же, стор. 446.

А українському театрові дає С. Людкевич ось яку пораду: « Наш театр мусить перестати гонити все давніми "шлягерами"... , а повинен взятися до неторканого до тепер репертуару та виучувати його поволі, совісно; це буде, одначе, робота на довшу мету і до неї треба буде провести пляновий поділ праці та поволі доповняти прогалини і недостачі в людях як і в технічних засобах ». ⁵⁷

Людкевич розумів також вагу інформації і саме тому не тільки писав свої наукові праці, статті й рецензії та публікував їх в українській пресі та журналах, але й вимагав від української суспільності більше уваги до музичних установ та музик, та більшого знання, поінформованости про рідне мистецтво і мистців... Суспільність... мусить старатися краще орієнтуватися у вартості своєї музичної літератури, у вартості своїх (та чужих) музикантів та їх спроможності, щоб уміти їх працю використати, щоб оминати частих куріозів при виборі осіб, учителів чи диригентів наших співочих гуртків ». Тим принциповим наставленням С. Людкевича можна у великій мірі пояснити гостроту його критики не тільки у відношенні до різних проявів музичного життя, але й у відношенні до різних українських музик, особливо деяких композиторів.

Накінець згадаємо тут ще одну вимогу С. Людкевича до суспільности. « Вона мусить виявити більше зацікавлення справами своїх музичних установ, а саме музичних шкіл ». Як ми вже згадували, він сам присвятив ціле своє життя та віддав багато уваги та труду справі українського музичного шкільництва і вимагав цього також від української суспільности. А вимагав тому, бо уважав, що музичне виховання людини так для індивідуального розвитку людини, як і для національної справи є дуже важне. « Наша молодь, пише він, повинна, хоч би масово вчитися фахового музичного знання, але не тільки з малоросійської спекуляції, що воно, може й з того щось буде', і не тому щоб фабрикувати масово музичних фахівців, яких доля у нас була й буде незавидна, а для культурної потреби душі, для формування національної фізіономії характеру ». ⁵⁸

Людкевич знав про труднощі, що їх мусить переборювати українська суспільність при організації свого музичного життя, знав про невідрадні положення українського народу, знав про ворожі сили, що намагаються задержати ріст української культури, знав і про власні хибі українського суспільства, що довгі сторіччя жило

⁵⁷ Там же, стор. 436.

⁵⁸ Там же, стор. 346.

в умовах національного і соціального гніту; та це його ані не зневірювало, ані не застрашувало. Більше чим пів століття тому, в 1924 р., він кинув гасло, яке й тепер актуальне і повинно стати девізою для всіх українців в Україні й поза нею сущих: « Годі нам вижидати 'кращих часів'..., треба і музичне життя організувати на дальшу мету, реалізувати все, що дасться, а коли що не дасться, то не впадати в зневіру, бо досвід у невдачі також не без вартости для дальшої роботи ».⁵⁹

Мої зустрічі з С. Людкевичем

Мав я нагоду зустрічати С. Людкевича в останні роки перед Другою світовою війною та в перші роки війни. Зустрічав я його в Інституті ім. М. Лисенка у Львові, а опісля у Львівській державній консерваторії, слухаючи там його лекцій. Деякий час співав, щоправда дуже коротко, під його диригентурою у « Львівському Бояні », бачив його на різних концертах, а особливо різних зборах і нарадах, нераз сидів поруч нього, нераз говорив з ним, зустрівши його випадково по дорозі на збори чи засідання, мав нагоду бачити його в деяких дуже критичних ситуаціях під час війни. Та найкраще пізнав я С. Людкевича тоді, коли пересиджував з ним довгі години у Вищому Муз. Інституті ім. М. Лисенка у Львові, шукаючи потрібних матеріалів до моєї магістерської праці про пісні українських композиторів, що її доручив мені написати в час моїх музикознавчих студій, проф. Адольф Хибінський, директор Музикознавчого інституту при Львівському університеті. Листок за листком перегортали й переглядали ми з С. Людкевичем усі рукописні й друковані твори українських композиторів, що находилися в музичній бібліотеці Муз. Інституту та були приміщені в кількох шафах, розставлених по різних кімнатах. С. Людкевич не говорив багато. Час до часу кинув кілька слів, переглядаючи твори, так ніби пригадував собі щось, ніби дивувався, що він вже щось призабув, але його завваги були для мене цінним джерелом інформації про українське музичне минуле та й про сучасних музик. Бувало, хоч і дуже рідко, що С. Людкевич знаходив щось цікаве й незнане для себе самого, тоді розговорювався, згадуючи і се і те. Раз, розглядаючи рукописні « шпарґали », С. Людкевич натрапив на пісню « Гуляли », опрацьовану О. Нижанковським для мішаного хору. Не

⁵⁹ Там же, стор. 440.

міг надивуватися, і тому, що ця пісня була й для мішаного хору, і тому, що він не знав про це, що вона існувала. Його кількакратне « гм » було так само багатозначне, як його усмішка.

Поминаю його завваги, які були для мене дуже цінними, за які я був йому дуже вдячний. Мене вражала його терпеливість і його бажання допомогти кожному, хто, на його думку, серйозно хотів працювати чи то в ділянці музикознавства чи самої музики.

Станіслав Людкевич — диригент

С. Людкевича як диригента мав я змогу пізнати у « Львівському Бояні ». І хоч співав я під диригентурою С. Людкевича недовго, то живі спогади про його диригування залишилися в пам'яті до сьогодні.

Було це перед другою світовою війною. « Львівський Боян » приготувався до великого концерту, що мав відбутися у залі Великого Театру і то при співучасті симфонічної оркестри. Мали бути виконані різні твори М. Лисенка та перша частина « Кавказу » С. Людкевича. Постійний диригент « Бояна » Охримович мав приготувати цілий концерт і диригувати творами М. Лисенка, а С. Людкевич мав диригувати своїм « Кавказом ». Перші проби відбувалися без С. Людкевича. Я, як учень сольоспіву й стипендіст « Львівського Бояна » співав у хорі і з нетерпінням ждав на прихід С. Людкевича, щоб побачити, як він буде диригувати своїм твором.

Моя цікавість була тим більша, що я від 13-того чи 14-того року життя диригував деякими творами С. Людкевича і тепер хотів побачити, як то сам автор буде інтерпретувати свій твір. У « Львівському Бояні » багато говорили про С. Людкевича. Старші члени хору, що вже давніше мали змогу співати під його проводом, ділилися своїми враженнями та спогадами з молодшими. Особливо багато й дотепно розповідав про С. Людкевича З. Попель, добрий бас і довголітній член та бібліотекар « Львівського Бояна ». Він знав С. Людкевича здавна і дуже його шанував. Перед пробами та в перервах розказував різні анекдоти про композитора, про його розсіяність. Наведу тут тільки два епізоди про С. Людкевича, що їх я чув від З. Попеля...

Якось одного вечора С. Людкевич забарився в Муз. Інституті ім. М. Лисенка. Сидів у своїй кімнаті та писав. Сторож, думаючи, що в Інституті вже нікого немає, замкнув входові двері і закріпив замок ще й залізним ланцюгом. Пізно вночі сторож прокинувся

від якогось стукоту й гамору. Вийшов на подвір'я подивитися, що там коїться. На своє здивування побачив у вікні на другому поверсі С. Людкевича, що драматично вимахував руками та кликав помічі. Сторож поспішив на гору й відчинив двері. Вони були дещо пошкоджені. Виявилося, що С. Людкевич хотів перепилити своїм кишеньковим ножиком ланцюга на замку й при цій нагоді трохи подряпав двері.

— А ви, пане докторе, чому не зателефонували до мене? У вас же в кімнаті був телефон! — запитав сторож.

— Гмм! А й справді! Яюсь, знаєте, не подумав про це, відповів С. Людкевич і вибачившись перед сторожем за те, що трошки пошкодив двері, пішов додому.

Інша пригода мала притрапитися з С. Людкевичем десь на ваканціях. Людкевич поливав квіти в городі. Хтось прийшов до нього у дуже важній справі. С. Людкевич поклав відро з водою біля входу, а сам пішов з гостем до хати. Розмова затягнулася... Коли гість виходив від нього, на дворі падав уже дощ! Попрацювавши з гостем, С. Людкевич узяв парасоль, щоб закритися від дощу й продовжував поливати квіти.

Різні оповідання й анекдоти про С. Людкевича, що їх розповідали у «Бояні», створювали добрий настрій й розбуджували симпатії до композитора. Не диво, що, коли С. Людкевич прийшов на пробу, всі привітали його щиро оплесками. Він дещо збентежений став за пультом, розгорнув патритуту й почав перекидати сторінки, щоб знайти те місце, з якого хотів починати пробу.

— Прощу взяти Фугу — сказав С. Людкевич, вказуючи при цьому на сторінку й такт партитури (хорової партії).

— Ой, буде біда, шепнув Зенко Попель і штовхнув мене легко ліктем.

— Треба добре числити, бо Сясьо (так називали С. Людкевича його друзі) може збити з пантелику, подавши знак вступу там, де не треба... Нарешті С. Людкевич подав знак і проба почалася!

Про техніку диригування С. Людкевича М. Колесса сказав ось що: «Його жести були надто великі, розмашисті, диригував він цілою рукою, часто похилився в такт твору. Проте його добре розуміли не тільки хористи, а й професійні оркестранти».⁶⁰

⁶⁰ *Творчість*, стор. 203.

До цього не можу нічого сутнього додати.

Тут варто ще зупинитись дещо над думками С. Людкевича про інтерпретацію музичних творів. Відношення С. Людкевича до динамічних та агогічних ефектів, було досить своєрідне. У своїх творах так вокальних як інструментальних С. Людкевич подавав багато динамічних знаків, вимагаючи раз повільних, пощабельних динамічних наростань і спадів, іншим разом гострих динамічних протиставлень.

Та не до всіх динамічних тінювань і ефектів С. Людкевич ставився позитивно. У рецензії, написаній ще в 1906 році, С. Людкевич апелював до диригента «...щоб при виконванні простих безпретенсійних творів не хапався конче аж вишуканих ефектів; бо у нас цей usus прищеплений учнями звісного диригента О. Нижанківського, які у викінчуванні дрібних речей хотіли бути *päpstlicher wie der Papst selbst*, вже й так виродився у шкідливу моду, що стає на перешкоді систематичному школенню хорів. Тому в нас покищо краще триматися строго нотної граматики, ніж пускатися на ризиковні фантазування, що часто ведуть на бездоріжжя».⁶¹

Але С. Людкевич не ставився негативно до вокальних ефектів взагалі. Він, напр., ставився позитивно до диригентури Д. Котка і в своїй рецензії на виступ хору писав: «У продукціях хору Котка на перший план вибивається враження величезної зовнішньої і внутрішньої дисципліни хору, темпераменту і запалу у виконанні і віра в красу свого ідеалу. І цим хор Котка сповняв і сповняє у нас добру культурну роботу й місію».⁶²

А саме Д. Котка критикували деякі професійні музиканти в Галичині за його великий нахил до звукових ефектів. Пригадую, що композитор Нестор Нижанківський звернувся був до мене, тоді ще молодого студента, написати рецензію на виступ хору Котка, тому що сам не бажав публічно критикувати Д. Котка, щоб тим не пошкодити хоріві.

Однак С. Людкевич, який у використуванні ефектів в загальному був досить обережним, не надто критикував диригентів, коли вони дуже оцадно послуговувалися динамічними тінюваннями. Якось зговорилися ми про одного диригента. Коли я висловив завагу, що при виконанні творів під проводом цього диригента відчувається певна «сухість», що місяцями межує з браком інтерпре-

⁶¹ Дослідження, стор. 423.

⁶² Там же, стор. 454.

таційної фантазії й що у виконанні творів немає нічого особливого, коли взяти до уваги дуже добрий матеріял, яким диспонує диригент, С. Людкевич хвилю призадумався, а потім немов дещо заклопотаний сказав з питомою йому усмішкою: « Та знасте, пане товаришу, то правда, що в нього як диригента немає нічого особливого, але за це він вам не зробить жадної особливої дурниці, як це буває нераз в деяких наших диригентів... ».

Диригентська діяльність С. Людкевича припинилася остаточно з вибухом другої світової війни.

Вперше під большевиками

За короткий час радянської влади в Західній Україні (1939-1941) відбулися тут докорінні зміни у всіх ділянках життя.

Всі українські установи, а в тому й ті, в яких перед війною працював С. Людкевич, як ось Муз. Інститут ім. М. Лисенка, « Львівський Боян », Наукове Товариство ім. Т. Шевченка і т.д. були зліквідовані.

За це у Львові створено багато нових організацій та установ за радянськими зразками та за інструкціями, що йшли чи то прямо з Москви, чи через Київ.

Поле діяльності С. Людкевича сильно, звузилося. Він працював тепер тільки в Державній Консерваторії ім. М. Лисенка та у Філіялі Інституту Фолкльору Академії Наук УРСР. В обох інституціях Людкевич займав підрядне становище. У проводі тих установ були інші люди.

У Львівській Консерваторії директором був композитор Василь Барвінський, а його заступником товариш Брезкін (« вславився » він тим, що виступив проти виконання т.зв. « Недокінченої симфонії » Ф. Шуберта, мовляв, нащо виконувати незакінчені твори, коли є досить закінчених). У Філіялі Інституту Фолкльору був директором Філярет Колесса, з яким С. Людкевич давніше зводив дуже гострі полеміки.

С. Людкевича, отже, відсунуто на другий план. Що більше, можна було мати враження, що з приходом радянської влади до Львова, « Людкевича постійно при різних нагодах спихали в низ ».⁶³

⁶³ В. Витвицький, *С. Людкевич зблизька*, « Сучасність », 1979, ч. 1, стор. 52.

Не знати, що думав і відчував С. Людкевич, але виглядало, що він тим не надто переймався. Я переконаний в тому, що С. Людкевич був радий з того, що він позбувся « ярма соціяльних навантажень » і що міг тепер сконцентрувати всю свою увагу на композиторську, педагогічну й наукову працю. С. Людкевич, як завжди, сповняв дуже совісно усі свої обов'язки, включно з тим, що постійно ходив на мітинги й засідання, що дуже часто відбувалися в тих інституціях.

Його поведінка на зборах бувала нераз дуже своєрідною. Він сидів часто в одному з останніх рядів залі і вислухував усе з подивугідною терпеливістю. Та коли деякі агітаційні промови йому вже чимось занадто надокучили, тоді він, заклавши ногу на ногу, повертався трохи в бік і дивився вже не на президію зборів а кудись в далечінь... Часом починав остентаційно довбати пальцем у носі, відвертаючи тим увагу свого оточення від того, що відбувалося на сцені.

А коли з президії пролунала якась пропозиція, що ніяк не подобалась С. Людкевичові, тоді він, схиливши голову мало що не до колін, кликав своїм слабеньким голосом: « не потрібно », або « я проти »...

Хоч офіційно С. Людкевича не обдаровували жодними почестями, бо його не зробили директором і не вибрали в депутати, то відсунути його на задній плян не вдалося нікому навіть за радянської влади. Сталася подія, що поклала С. Людкевича знову в центр уваги, висунувши його в перший ряд тогочасного Львівського музичного Олімпу.

Це було після виконання його « Кавказу ». Виконавцями були: Львівська фільгармонія і капеля « Трембіта », диригував Микола Колесса. Виконання було на високому мистецькому рівні. Твір С. Людкевича зробив на приявних потрясаюче враження.

Пригадую, як після виконання « Кавказу » до С. Людкевича підійшов польсько-жидівський композитор-модерніст Кофлер, що звичайно ставився досить легковажно до сучасних йому композиторів немодерністів. Виразно зворушений, Кофлер, стискаючи руку Людкевича сказав: « Тепер я вперше мав нагоду пізнати справжнього Людкевича й схилию голову перед величию його таланту ». Це було признание не тільки для самого С. Людкевича, а й для української музики взагалі. Признание для музики, до якої чужинці не завжди ставились з пошаною.

Як вже було сказано, з приходом до Львова радянської влади С. Людкевич у центрі своєї уваги поклав педагогічну діяльність

у Львівській Консерваторії ім. М. Лисенка, як професор та завідувачий катедрою композиції. Викладав він також деякі інші предмети. Він мав колосальне знання і в своїх викладах нероз віддалювався дещо від основної теми, пояснюючи сказане, а то й даючи далі пояснення до своїх пояснень. Висловлювався обережно, нероз релятивізуючи сказане, та насвітлюючи факти з різних точок погляду. Був лагідний у поведінці, але вимогливий до учнів, намагаючись їм передати своє знання.

* * *

Після приходу німців до Львова, українські музики висунули С. Людкевича на провідне становище, але він, оскільки собі пригадує, особливої активності не проявляв, хоч і не відмовлявся від суспільно-організаційної праці.

Мені довелося зустрічати С. Людкевича за німців не часто і то тільки впродовж перших місяців німецької окупації. Все ж таки один епізоді остався в пам'яті. На якихось зборах ухвалено написати працю « Українська музика в російському ярмі ». С. Людкевич відмовлявся доставити матеріяли до тої праці, мовляв « нехай роблять молодші ». Коли ж хтось з молодших музик закликав С. Людкевича написати хоч спогад про свої переживання під більшовиками, як то його шиканували і т.п., апелюючи при цьому досить гостро до патріотизму композитора, Людкевич на хвилину замовк. На його обличчі з'явився вираз не то легкого роздратування, не то деякого заклопотання. Відтак, посміхаючись багатозначно, сказав: « Та як буду писати, що мені за советів зле поводилося, коли мені, як композиторові, ще ніколи так добре не поводилося, як за них ».

Сказати таке мало що не на повний голос в даній ситуації, коли німці починали прибирати все до своїх рук і кожна прихильна згадка про советів могла закінчися дуже трагічно, міг, здається, тільки С. Людкевич.

Незважаючи на воєнні часи, незважаючи на жорстокість окупації Людкевичів « Кавказ » пролунав у Львові й за німців і то пролунав у просторій залі Великого міського театру, а не тільки в невеликій залі консерваторії, як це мало місце в часи радянські. Виконання « Кавказу » було й цим разом великою подією, бо ж виконувався твір, в якому непереможно звучали Шевченкові слова: « Боріться, поборете ». Концерт мав великий успіх.

« Виконання "Кавказу" в залі Львівського оперного театру,

пише В. Витвицький, відбулося при спонтанній реакції слухачів. Концерт треба було повторяти ще раз і ще раз, бо за першим разом зала не могла змістити всієї публіки. Коли ж мова про наших музик, то в ті тижні вони жили просто в полоні Шевченкового слова і Людкевичевої музики».⁶⁴

Цікаво завважити, що творча наснага не покидала С. Людкевича і в ці жорстокі воєнні часи. Він пише свій хоровий твір «Конкістадори», а 1941 закінчує величаву кантату «Наймит». Оба твори на слова Івана Франка. Це реакція композитора-патріота на події, що мали місце в Україні. Взагалі можна сказати, що в кожній пережитій історичній епосі він пише твір, що являється, синтезою його думок і почувань, вершком його творчої спроможности, а разом з тим найголоснішим закликком композитора до свого суспільства.

У довоєнному (австрійському) періоді тим твором був «Кавказ» із його могутнім «борітеся, поборете», між двома світовими війнами, у часи польського панування в Західній Україні, цим твором був «Заповіт» з його непереможним закликком «вставайте, кайдани порвіте», а в часи другої світової війни, коли на українських землях велася нещадна боротьба з окупантом, тим твором був «Наймит», в якому голосилася віра в майбутнє, що проривалася із Франкових слів: «пропаде п'їтьма й гніт», «і вольний власний лан ти знов оратимеш, властивче свого труду...».

Хотілось би ще сказати дещо про зовнішній вигляд і вдачу С. Людкевича. Коли десь в середині 30-их років я вперше побачив С. Людкевича, я знав, що він вже є людиною старшою («під шістдесятку»), але ані його вигляд, ані його поведінка не викликали враження «старшої людини». Він був високого росту, стрункий, завжди старанно зодягнутий. Замість загально вживаної краватки С. Людкевич носив кокарду, «артистично» перев'язану шарфу, і вже сама ця кокарда надавала йому особливого вигляду, бо належала до гардеробних атрибутів мистців минулого й початку нашого століття і творила вдалий контраст до його обличчя, що його жінки називали вродливим. На перший погляд впадали в очі його вусики, раз трохи довші раз коротше підстрижені. Раз він свої вусики пригладжував, раз підкручував, в залежності від того про що думав, що відчував... Волосся мав буйне, але з часом на верхку голови та в кутках чола починало трохи проріджуватися, й укладалося якось ніби вінком на його голові.

⁶⁴ Там же, стор. 57.

Своїм зовнішнім виглядом і поведінкою С. Людкевич виразно відрізнявся від інших і приковував до себе увагу навіть тоді, коли находився в гурті українських музик, між якими аж ніяк не бракувало оригінальних і непересічних людей. Хода С. Людкевича була легка й м'яка, здавалося, обережна, часами ніби непевна. Голос мав також м'який, лагідний. Ніколи не підносив і не посилював його надмірно в дискусії чи розмові. Його погляд назагал був лагідний, але як поєднувався з усмішкою, тоді змінювався й ставав якимось багатозначним.

Коли, звичайно, при першій зустрічі з С. Людкевичем погляд падав мимоволі на буйну чуприну, вусики й кокарду, а пізнавши його ближче в різних ситуаціях погляд зупинявся все більше й більше на його усмішці. Усмішка на його обличчі з'являлася часто: в розмові, коли слухав виконання музичних творів, особливо власних композицій, коли розглядав деякі музичні партитури. Ця усмішка мала багато тінювань і відгадати його думки в цій усмішці було не легко. Вона, здавалося, появлялася в С. Людкевича не як вираз, віддзеркалення його думок чи почування, а як своєрідна заслона, що закривала те, про що думав і що відчував композитор. Він часто усміхався, але рідко сміявся, а коли засміявся, то зразу здушував сміх, закриваючи долішню частину обличчя долонею... Ніякої усмішки не було ніколи в Людкевича тільки на знімках, що їх мені доводилося бачити. З'явилася вона на його знімках в пізній старості. Чому усміхався тоді С. Людкевич, тяжко вгадати. Може тому, що нікому не вдалося покорити його, що заставив усіх склонити перед ним голову? А, може, тільки тому, що совісно сповнив свій обов'язок супроти свого народу?

У вдачі С. Людкевича було щось парадоксальне. Була наче розбіжність між його, назагал, лагідною поведінкою з людьми і динамізмом та гостротою вислову, що проривалися з його музичних творів і пісень. В багатьох випадках він був податливий, готовий на деякі компроміси, готовий поступитися, в інших випадках він твердо держався своїх принципів, здавалося, любив « іти проти хвилі » і багатьом людям, що його ближче знали, видавався людиною принципово-впертою. Для обох рис його вдачі можна знайти багато прикладів.

Людкевич, наприклад, уступив з посту директора Вищого Муз. Інституту у Львові, при чому його ставлення до свого наслідника, композитора Василя Барвінського, було завжди коректне. Так само в певному моменті уступив з посту диригента у « Львівсь-

кому Бояні», а його відношення і до «Бояна», і до диригентів, що прийшли після нього, було приязне.

Нахил до компромісів видно і в його творах. Його симфонічну поему «Каменярі» та «Наше море» можна виконувати з кінцевим хором, але можна виконувати й без хору, як суто інструментальний твір. Поступився С. Людкевич і в цьому випадку, коли в кінцевій частині «Каменярів» замість тексту: «Не пора, не пора, не пора москалеви ляхови служити...», дозволив надрукувати текст: «Крізь життя з молотами в руках ми ідем до своєї мети...».

Покійний співак Мирослав Скала-Старицький залюбки розповідав таку пригоду з композитором: виконуючи якусь пісню С. Людкевича наш співак заспівав на пробі якийсь неправильний тон, так як це було помилково написано в нотах. Людкевич, що прислухувався до виконання своєї пісні, в одному місці заметушився, замахав руками й сказав до Скали-Старицького: «Знаєте, пане товаришу, ви можете співати в цьому місці "ціс" або "бе", в крайньому разі "е" або й "ге", аби тільки не "це"». І тут виявляється справжній характер композитора: він робив поступки, але тільки до певної межі. Поступки, які не заторкували сутнього. Робив це в мистецтві, робив це в житті, робив це навіть деколи у відношенні до чужої окупаційної влади. Він поступався, бо він «вважав кінцевим боротися з лихом компромісово».⁶⁵ Поступався доти, поки це не було шкідливим для справи, поки не понижувало його людської та національної гідності. Поза визначену ним межу він ніколи не поступався і гостро критикував, а то й ставився з призирством до тих, що не знали межі в поступках. Багатомовним у цьому відношенні було його ставлення до українських поетів, П. Тичини та Сосюри.

Ідучи раз на якісь збори, де між іншими мали виступати оба згадані поети, ми зговорилися про українську радянську поезію взагалі й про них зокрема.

Виявилось, що С. Людкевич по різному ставиться до Сосюри й Тичини. На думку С. Людкевича, Тичина переступив своїм плазуванням перед владою і перед Москвою «усі межі приличности» і через це він висловлювався про Тичину з певним презирством. Зате до Сосюри ставився з деяким виrozumінням, мовляв «гнеться, бо мусить, але з його творів усе ж таки відчуваш, що це український патріот».

⁶⁵ Дослідження, стор. 165.

Парадоксом видавалися деколи й дві інші риси його вдачі. З одного боку він був людиною дуже обережною, з другого боку виявляв відвагу, що межувала з очайдушністю. Пригадую такий момент: 1944 рік, німці облягають Львів. Ціле місто здригалося від розривів німецьких бомб, грюкоту гармат. Торохтіли скоростріли, свистіли кулі, вдаряли об стіни міських будівель, вириваючи з них вапно, цемент, а то й куски цеглин і встеляли ними міські хідники. Вже вечоріло. У вестибулі Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка, стояла групка українських музик, професорів та студентів Консерваторії. Задовго якомось забарилися у Консерваторії, забувши про те, що діється на світі, і тепер чекали безрадно, щоб несамоविта завірюха проминула. Але вона не проминала, а щораз більше посилювалася, шаліла. Кожний з приявних реагував на свій лад. Одні стояли мовчки, здригаючися тривожно при кожному вибуху бомби, інші блідли перелякано, коли відлуння вогнистих спалахів пробивалися крізь склянні двері Консерваторії, дехто відхилив трішки двері, щоб побачити, що на світі діється і з лоскотом замикав їх, коли близько впала куля, чи розірвалася яка шрапнеля. Ще інші дискутували завзято про ситуацію в світі. С. Людкевич стояв деякий час на місці, підкручуючи вусики. Відтак пройшовся неспокійно по вестибулю сюди й туди, опісля знов зупинився, похитуючи невдоволено головою і сказав не то до себе, не то до мене, напоглядаючи щоразу на годинник: — «Я мушу бути вдома, а тут... щось повидумували» (це, здається, говорив про війну чи про облогу Львова)..., і знов на хвилину замовк, невдоволено поглядаючи на двері консерваторії. Видно рішався, а тоді махнув рукою, відчинив двері і зник у темряві.

— Пане докторе! Пане докторе! кликали йому вслід... Хтось пустився йому навздогін, щоб завернути його, але скоро повернувся, замкнувши за собою щільно двері...

Наступного дня розповідали про те, як С. Людкевич, ідучи до дому, попав у Єзуїтському парку на червоноармійські окопи, як його малоощо не застрілили і т.п. Сам Людкевич не дуже охоче розказував про свої пригоди. А коли в його приявності говорили про те, він тільки поєміхався добродушно, маючи, як здавалося, на увазі тільки комічну сторону своєї пригоди...

Вдруге під большевиками

На жаль, не маємо потрібних матеріалів, щоб накреслити життя й переживання С. Людкевича після Другої світової війни. Загально відомим є те, що він творив до пізньої старости, до останніх років свого 100-літнього життя, і так само довго працював на полі музичної педагогіки! Як професор Львівської консерваторії працював до 92 року життя, а після цього, працював ще до 1979 як професор-консультант та мав великий успіх на полі музичної педагогіки. Виховав значне число визначних українських композиторів.

«Педагогічна діяльність Станіслава Пилиповича Людкевича, — каже радянський музикознавець Л. Баб'юк, — то ціла епоха в історії української культури... Він зміг... виховати цілий ряд талановитих музикантів-композиторів, музикознавців, виконавців, передати їм своє щире горіння у праці в ім'я рідного народу».⁶⁶

Певним є також те, що С. Людкевич з другим приходом радянської влади значно обмежив свою діяльність.

Він цілком припинив свою журналістично-публіцистичну працю, бо перестав писати рецензії з концертів, та статті на теми музичного життя і т.д., хоч у цій ділянці працював він з великим успіхом повних 40 років (1899-1939). Це дало йому змогу працювати на композиторській та педагогічній, а до деякої міри й на музикознавчій ниві.

Досить складною виглядає справа його взаємовідношень з радянською владою, тобто з представниками радянської влади в музичній ділянці. З доступних нам радянських джерел видно, що С. Людкевича з одного боку обдаровували різними почесними й відзначеннями, хоч з другого боку його в Москві не любили й старалися при різних нагодах йому надокучити, а то й образити. Певним є, що С. Людкевич залишився до смерти собою, тобто відданим сином українського народу, який ціле своє життя працював для добра свого народу, незалежно від ситуацій, від різних окупацій та різних ворожих затій проти українського народу й української культури.

Після другого приходу большевиків до Львова С. Людкевич був відзначений декілька разів. В 1946 р. присуджено йому звання заслуженого артиста СРСР, в 1949 р., коли йому сповнялося 70 років, нагороджено його орденом «трудового червоного прапора»,

⁶⁶ *Творчість*, стор. 195.

а в 1951 році орденом « знак пошани ». ⁶⁷ Про причини такого щедрого відзначення можна додумуватися: 1) він « не згрішив » модернізмом, за який тоді немилосерно накидалися на різних українських і неукраїнських композиторів, 2) С. Людкевича ніяк не можна було обвинувачувати в співпраці з німцями, 3) він був найстаршим українським композитором, не знати було, як довго він ще проживе, а в парі з тим було вигідно його залишити поза обстрілом критики, яка набрала в Україні в ті часи такого характеру й таких розмірів, що можна було б робити звинувачення про загальну дискримінацію української культури, 4) С. Людкевич написав після війни кілька масових пісень і можна було сподіватися, що він включиться повністю в пропагандивну машину радянської влади, а це мало б велике значення, бо авторитет Людкевича й пошана до нього в Україні, а особливо в її західних областях, буди дуже великі.

Та, видно, С. Людкевич не пішов тим шляхом, яким він, за вимогами влади, повинен був іти. Вже на самому початку 50-тих років починається старанно приховуваний конфлікт, при чому прямої, отвертої атаки на С. Людкевича не було ніколи, хоч різні вияви неприхильности, а то й ворожости торкалися його не раз посередньо. Так 13 лютого 1951 газета « Львівська правда » звертала увагу на те, що при « Львівському Відділенні Союзу Композиторів України » не було ще партійної організації. Цей газетний донос не зробив, видно, — ані на С. Людкевича, який очолював Львівську організацію композиторів, ані на інших її членів відповідного враження і ситуація осталася без змін.

Справа дійшла до Москви. У 4-ому числі журналу « Советская музыка » з 1952 р. появилася гостра критична замітка про львівських композиторів та їхню діяльність. Автором її була якась М. Сабинина. Завваживши, що львівське відділення композиторів України має 19 членів, і що серед них є « мастера владеющие профессиональной композиторской техникой — С. Людкевич, А. Кос-Анатольский, Н. Колесса, Р. Симович, А. Солтис, Е. Козак и др. », піддає цю організацію гострій критиці і стверджує « отставание Львовской композиторской организацией от жизни » (а це один з найнебезпечніших закидів у ті часи). Далше М. Сабинина завважує, що організація працює « вяло не в полную силу » і що « среди ее членов нет сплоченности », та що в львівській організації немає ні одного музиколога, так що немає кому « совещать й критиковать со-

⁶⁷ *Нариси з історії української музики, Частина 2, Київ, 1964, стор. 285.*

чинений композиторов города Львова ». При цьому подалося від М. Сабинини ще різним композиторам індивідуально, так як подалося і городським партійним органам за те, що не подбали про партійну організацію львівських композиторів.

Самого С. Людкевича М. Сабинина не зачепила, а навпаки, написала, що він помимо похилого віку продовжує свою композиторську й педагогічну працю (« керує кафедрою музикально теоретических дисциплін во Львовской консерватории »), що недавно закінчив « Карпатську симфонію », написав концерт для фортепіяну з оркестрою, « Варіацію » для скрипки з фортепіяном на народну тему, ну й працює над оперою « Довбуш ».⁶⁸ Заввагу М. Сабинини про те, що у Львові нема ні одного музиколога, тоді коли С. Людкевич був найстаршим українським музикологом, треба, мабуть, віднести на рахунок недостаточної поінформованости її про українських музик та музику. Хоч С. Людкевича скинуто з його провідного посту в львівській організації композиторів, але якихось атак на нього у радянській пресі не було.

У 1954 р. Людкевичеві признано звання « Народного артиста Української СРР », але його оперу « Довбуш », незважаючи на всі зусилля українських друзів композитора, не вдалося вивести на львівській сцені, щоб цим гідно відзначити його 75-ліття. Про причини того є різні чутки. У « Нарисах української музики » говориться, що деякі « недоліки опери, а також інертність керівництва українських оперних театрів стоять на перешкоді сценічного втілення цієї сторінки з історії визвольного руху Прикарпаття ».⁶⁹ Теодор Терен-Юськів пише про цю справу ось що: « У 1954 р., в 75-ліття Ювілята..., КГБ зажадало, щоб автор поробив 'деякі зміни' в опері, себто, щоб наблизив її до комуністичного хламу. І ось це вже майже легендарний вислів Людкевича, про що й досі люди

⁶⁸ М. Сабинина, *У композиторов Львова*, « Советская музыка », 1952, ч. 4, стор. 89.

⁶⁹ *Нариси...*, стор. 213. У книжці Л. Архімовича, *Шляхи розвитку української радянської опери*, Київ, 1970, стор. 227, говориться таке: « В опері 'Довбуш' він (Людкевич – М.А.) поставив своїм завданням ні на йоту не відходити від поетичного змісту народних джерел... Але під час показу опери в клавирі це викликало у театральних працівників сумнів і недовіря до ідейної сторони опери, хоч композитор ні в чому не прогрівив проти істини у відношенні змісту народних пісень, щодо розкриття історичного фону і образу головного героя. Він вважав, що не має морального права робити інакше... Опера й досі не поставлена, хоч основна робота над нею була завершена композитором у 1955 р., а після того зазнала кілька переробок ».

розказують собі. Обурений композитор затріснув партитуру і рішуче сказав: 'По моїй смерті робитимете зміни, а не тепер'. На цьому і стало. Оперу зняли зі сцени Великого театру».⁷⁰

Годі тут з певністю сказати, як виглядала справа з постановкою опери «Довбуш» Людкевича. Однак є незаперечним фактом, що в 1954 р. в Москві ставилися до Людкевича негативно, а навіть вороже. Журнал «Советская музыка» повністю промовчав його 75-ліття. Не було там не тільки якоїсь статті про нього, а навіть ювілейних побажань для одного з найвидатніших українських композиторів. Неприязним жестом у відношенні до нього можна вважати й те, що в 1954 р. видали у Києві збірку його фортепіанових творів тиражем 30 (тридцять) примірників.⁷¹

Та все це не мало помітного впливу на С. Людкевича. Він не поступався ні перед тиском, ні перед арогантною і відповідав на них все новими й цінними творами, якими збагачував українську музичну скарбницю. На старості своїх літ він розвинув таку велику творчу активність, яку можна уважати унікальною не тільки в Україні, але і в цілому світі.

Хоч у Москві в 1958 р. визнавали свої помилки, і осуджували свої безосновні нагінки на композиторів і критикували свою критику кінця сорокових та початку п'ятдесятих років нашого століття, то ставлення до С. Людкевича в Москві не стало кращим. «Советская музыка» промовчала й 80-літній ювілей Людкевича. А тим часом його невгнутність, його віддана праця для української культури, його все нові творчі спалахи, його педагогічна й наукова праця розбуджували в Україні й поза нею чимраз більшу пошану й любов до композитора. Годі було опертися всенародній opinio і С. Людкевич на 85 році свого життя за кантату-симфонію «Кавказ» і кантату «Заповіт» удостоївся державної премії УРСР ім. Т. Шевченка.⁷²

У Москві зареагували на свій над на ці торжества. Журнал «Советская музыка» у рубриці, призначеній для всякого роду ювілеїв, помістив невеличку замітку про Людкевича, але на першому місці в цій рубриці поміщено більш обширну замітку про якогось дуже мало відомого російського композитора М. Волкова з нагоди його 60-ліття. Щоб зрозуміти цілу некоректність такого усунення С. Людкевича на другий плян, треба порівняти замітки про обох композиторів у книзі «Енциклопедический музыкальный словарь»

⁷⁰ *Свобода*, 30 липня 1979.

⁷¹ *Шлях перемоги*, 14 жовтня 1956.

⁷² *Дослідження*, стор. 4.

(Москва, 1966). Коли про Волкова там написано всього 6 рядків, при чому в трьох рядках вичислено його дитячі пісні та обробки народних пісень і т.п., то С. Людкевичеві присвячено 21 рядок, при чому вичислення його великих творів, опери, кантат і симфонічних поем та концертів забрало понад 10 рядків.

Несправедливе та принизливе ставлення відповідальних чинників російської столиці до С. Людкевича і до інших українських композиторів викликали в Україні загальне обурення й протест. Негодування за негативне ставлення до українських музик звагалі, а до С. Людкевича зокрема, було таке велике й сильне, що воно дісталося навіть на сторінки журналу «Советская музыка». Висловив його український композитор Г. Жуковський такими словами: «Вообще украинские музыканты не могут похвастаться вниманием москвичей к нашей музыке. Иногда дело доходит до обидной и совершенно порой непонятной небрежности. Вот, например, в проспекте словника нового энциклопедического словаря мы читаем: 'Станислав Филипович Людкевич – собиратель песен'. Станислав Филипович Людкевич – самый мастистый композитор Западной Украины, народный артист, профессор, лауреат. Ему 90 лет. Он автор оперы, ряда кантат, симфоний, скрипичного и фортепианного концертов, циклов роман и хоров. Разумеется, Людкевич всегда очень интересовался народным творчеством, как, впрочем, любой другой композитор – реалист. Но откуда такая узкая характеристика – собиратель песен?». ⁷³

У Москві знали, що робили, але й знали, що українських мистців, а з ними й цілої української культури та цілого українського народу не можна безконечно ображати. В 1969 р. Людкевича визнано «Народним Артистом СРСР», а журнал «Советская музыка» ⁷⁴ помістив дві сторінки з праці Людкевича про музичну естетику. В ч. 6 того ж журналу, в замітці про місто Львів, поміщено кілька заваг про композицію «Наймит» С. Людкевича, ⁷⁵ а в 12 числі, в рубриці «ювілеї та побажання» вміщено невеличку згадку про нього. Не знаємо, як zareагував С. Людкевич на цю увагу Москви до нього. Можна додумуватися, що він реагував інакше, як цього бажали в Москві, бо там почали знов ставитися явно вороже до нього. Ворожість московських кіл виявилася виразно в 1974 р., коли ком-

⁷³ Г. Жуковский, *Нет границ прекрасному*, «Советская музыка», 1968, ч. 9, стор. 12.

⁷⁴ С. Людкевич, *О красоте звука*, «Советская музыка», 1969, ч. 1, стор. 68-69.

⁷⁵ Стор. 84.

позиторів сповнилося 95 років. Ані журнал «Советская музыка» ані навіть «Ежегодник памятных музыкальных дат и событий» на 1974 рік не помістили і маленької згадки про С. Людкевича, а це вже було дуже образливо і для самого композитора, і для цілої України. Образливо тим більше, що в тому ж «Ежегоднику» присвячено багато місця менше замітним постатям, як ось віолончелістові С.М. Козолупові і молодшим українським композиторам В.Я. Йоришові з нагоди його 75-ліття і В.Б. Гомоляці з нагоди 60-ліття. Причини негативного ставлення московських кіл до С. Людкевича можна до деякої міри зрозуміти, коли прочитати статтю голови Спілки Композиторів України Штогаренка, надруковану в 5 числі журналу «Советская музыка» з 1974 р. Назва статті така: «Участвовать в борьбе за построение коммунизма». Штогаренко також пише у всесоюзному музичному журналі між іншим ось що: «Советская Украина внесла свой весомый вклад в великие трудовые достижения советского народа. Это и высокий урожай хлеба, и рекордная выюлака стали, и, главное, самоотверженными труд миллионов трудящихся республики».⁷⁶

Розуміється, що музичні чинники в Москві, які були в першу чергу зацікавлені високим урожаєм хліба, рекордовою кількістю продукції стали в Україні та «самоотверженим» трудом мільйонів робітників України, не могли прихильно ставитися до С. Людкевича, який у своєму житті мав тільки єдину мету: своїм мистецтвом служити рідному народові, до якої прямував самовіддано й безперервно до кінця свого життя.

В ситуації моральної кривди, що її завдала несправедливою й принизливою мовчанкою «Советская музыка», «Ежегодник» та їм подібні великому синові української землі на 95 році його життя, він творив далі ніби наперекір своїм противникам. У творчій активності він дожив до 100 років і вийшов переможцем у цій нерівній боротьбі, не постушившись за останні роки ані одним кроком перед тиском Москви.

Популярність С. Людкевича в Україні була така велика, що навіть найбільші його противники з Москви мусіли схилити перед ним голову, а журнал «Советская музыка» не тільки помістив серйозну, хоч і коротку статтю про нього, але й опис ювілейних торжеств.⁷⁷ З цього опису довідуємося, що 20 і 25 січня відбулися

⁷⁶ Стор. 4.

⁷⁷ С. Павлишин, *Патриарх української музики*; Л. Мазепа, *На ювілейних торжествах*, «Советская музыка», 1979, ч. 6, стор. 80-83.

в залі міської філгармонії концерти, на яких виконано « Кавказ », що цей твір був тепло прийнятий слухачами. Від 22 до 24 січня в Консерваторії ім. М. Лисенка проходила республіканська ювілейна науково-теоретична конференція, присвячена творчості композитора, що в ній брали участь викладачі Львівської та Київської Консерваторії, Дрогобицького Педагогічного Інституту, наукові співробітники Інституту мистецтвознавства, фольклору й етнографії, а також Інституту літератури АН УРСР. А 24 січня в залі філгармонії прочитано текст указу президіума верховного совєта СРСР « о присвоєнні С.Ф. Людкевичу звання героя соціалістического труда ». Крім тих імпрез були ще концерти, де виконували фортепіанові та хорові твори композитора, а також його пісні. Є ще згадка, що оркестра народних інструментів заграла « переложение » скерца в « Прикарпатської симфонії ». Але нема згадки про те, що з нагоди 100-ліття композитора виставлено його оперу « Довбуш ». Не згадується і про виконання хочби одного із численних його симфонічних творів та кантат. Ніде немає згадки, що в святкуваннях С. Людкевича брали участь якісь визначні російські композитори чи виконавці.

Немає в « Сов. музиці » також згадки про те, як вшанувала С. Людкевича та частина української громадськості міста Львова й інших міст, яка не мала змоги взяти участь у святкуваннях, тому що вони відбувалися у відносно невеликих залах, та ці залі були заповнені різними вибраними й дібраними представниками. Не маючи змоги виявити оплесками й оваціями у концертних залах своєї пошани й любові до С. Людкевича, українська суспільність виявила свої почування на свій лад: ідучи за гаслом « усі квіти Львова Людкевичу », народ кидав у холодний січневий день квіти під ноги композитора, встеляючи ними шлях до концертної залі, з якої пізніше проривалися звуки його могутнього « Кавказу », якого останні акорди на слова « борітеся, поборете! » котилися відлунням по цій Україні і поза її межами.

Гідним, як на українські обставини, завершенням святкувань з нагоди 100-річчя С. Людкевича є невелика, але, назагал беручи, солідна праця про « Творчість С. Людкевича », що появилася 1979 у Києві.

Творчість С. Людкевича після Другої світової війни можна поділити умовно на два періоди: період сталінський, що тривав до смерті диктатора в 1952 р., і період після його смерті, що тривав до смерті композитора. У роках 1944-52 Людкевич написав крім « Новорічної Увертури », званої також « Колядниця » (1944), крім концерту для скрипки з симфонічною оркестрою А-дур (1945) та

симфонічної поеми « Дніпро » (1947), « Ронда » для симфонічної оркестри (1948), так званої « Прикарпатської симфонії », також кілька масових пісень, як ось « Київ Москві » (1948), « Гей, Слов'яни » (1949) і декілька інших.

Точка тяготіння в його творчості переноситься виразно в напрямку інструментальної музики, при чому ця музика чи то своїми мелодіями, чи назвою твору, чи одним і другим тісно пов'язані з Україною. « Новорічна Увертюра » пригадує старовинні звичаї та вірування українського народу. Скрипковий концерт використовує народні мелодії і також нав'язує до побуту, тоді коли симфонічна поема « Дніпро », яку один радянський музикознавець називає « одним з найцікавіших творів радянської програмової музики », ⁷⁸ розбуджує асоціації не тільки з могутньою українською рікою, але оживлює в уяві картини з української історії, пригадує мимоволі Шевченкові « Гайдамаки », особливо уступ « Ой Дніпре, мій Дніпре, широкий та дужий », що його так геніяльно виразив у музиці М. Лисенко. « Прикарпатська симфонія » побудована на матеріалі його « Симфонієтти », ⁷⁹ при чому в третій частині твору, в « Скерцо », він використовує народну жартівливу пісню « Бодайся когут збудив ».

На 75 році свого життя Людкевич закінчує оперу « Довбуш ». Невдача з постановкою опери не знеохотила його і він дав свою відповідь на тодішні події: почав другу редакцію свого « Заповіту » й закінчив її в 1955 р. Чому взявся він до цього твору, можна легко додуматися. Вистачить тільки глянути на партитуру й зразу буде видно, що в центрі цього твору стоїть текст « Вставайте, кайдани порвіте ». Повних десять сторінок у фортепіановому витязі цього твору, виданого в Києві в 1978 р., присвячується цим бойовим словам. А словам « кайдани порвіте » присвячується десять тактів на ст. 155-156, вісім тактів на ст. 158-159 і шість тактів на ст. 160-161, при чому навіть ще після слів « І вражою злою кровю волю окропіте » з'являється як закінчення цієї частини « Заповіту », як останній заклик, ще раз « Кайдани порвіте ». ⁸⁰

У першій половині 50-их років (за одними джерелами в 1953 р., за іншими в 1956 р.) С. Людкевич закінчив ще одну симфонічну

⁷⁸ *Творчість*, стор. 35.

⁷⁹ А. Рудницький, *цит. твір*, стор. 160. Пор. М. Гордійчук, *Українська радянська симфонічна музика*, Київ, 1969, стор. 220-224.

⁸⁰ С. Людкевич, *Кантати на слова Т. Шевченка*, Клавір, Київ, 1978, стор. 163.

поему « Не забудь юних днів » за одноіменним твором І. Франка. Якби не пов'язаність твору з Франковою поемою, можна б думати, що Людкевич хотів виразити тугу за молодістю, яка проминула. Та саме ця пов'язаність будить асоціації зі змістом Франкової поеми, де, між іншим, є й такі слова: « А коли всю життя путь чоловіком цілим не прийдеш тобі бути, будь хоч хвилечку ним » (цитую з пам'яті). І дуже можливо, що композитор думав про тих людей, а може й про себе самого, які в жорстокі сталінські часи не змогли бути « чоловіком цілим » і тепер він закликав їх опам'ятатися.

У 1955 р. закінчив він свій 3-ій фортепіяновий концерт, у 1957 р. симфонічну поему « Наше море », партитуру якої видано в Москві, а це знак, що вона була особливо високо оцінена в Радянському Союзі. У 60-их або 70-их роках С. Людкевич написав ще симфонічну поему « Мойсей », увертюру « Ой не ходи, Грицю », « Баляду про Довбуша », сюїту « Голоси Карпат », симфонічну поему « Подвиг » і, написану на 85-му році життя, монументальну « Чаконну ». Все це твори для симфонічної оркестри.

Як видно з назв і з мелодичного матеріялу, його симфонічні твори були пов'язані у Україною та її минулим. Твори ці зроджувалися під впливом патріотичних почувань Людкевича, виростали з його любови до української землі й народу, його побуту й звичаїв. Любов до батьківщини побуджували в ньому творчі сили, запалювали творче горіння, додавали сил боротися за свої ідеали. А його « Чаконна », написана в 1964 р., підкреслює і назвою і формою споконвічний зв'язок української музичної культури з західноєвропейською музикою. Це була виразна відповідь тим, що хотіли відірвати Україну від західного світу.

Більшість інструментальних, і зокрема симфонічних творів С. Людкевича належать до т.зв. програмової музики. Твори ці пов'язані то з певними поетичними образами, то з ідеями та проблемами, що мають загадний характер. Вони викликають різні асоціації, збуджують думки, що виходять поза межі суто музичних проблем. З тих причин М. Білінська влучно поділила симфонічні твори С. Людкевича на три групи: 1) твори навіяні образами героїчної боротьби українського народу, (« Каменярі », « Галицька рапсодія », « Дніпро », « Пісня юнаків », « Прикарпатська симфонія »); 2) твори, в яких розвиваються глибокі соціально-філософські та психологічні проблеми (« Мелянхолійний вальс », « Мойсей », « Наше море », « Не забудь юних днів », « Подвиг »); 3) твори, в яких переважають образи побуту народу, жанрові картини (« Симфонічний танець »,

« Веснянки », « Урочиста увертюра », « Голоси Карпат »).⁸¹

Крім нових творів, С. Людкевич зробив ще другу редакцію своєї кантати « Наша дума, наша пісня не вмре, не загине » (1961), симфонічної поеми « Каменярі » та « Заповіту », про який вже була мова. Про творчість його в останніх роках життя не маємо точних даних, але й ті вістки, що дійшли до нас з радянської музичної літератури, вказують на те, що 1) Людкевич був творчо активним до кінця життя, 2) що в останніх роках він повернувся знову до вокальної музики, а це значить, що він знову хотів промовити до свого народу живим словом, залишаючи обережну й багатозначну мову асоціацій, якою промовляв у симфонічних творах довгі роки після Другої світової війни, 3) що він, як давніше, так і під кінець свого життя, живо реагував на сучасні йому події своїми творами.

Прикладом для цього може послужити 1974 рік. Були це, як уже сказано, часи, коли в Москві « Ежегодник » та « Советская музыка » промовчали 95-літній ювілей С. Людкевича, наносячи тим образом не тільки самому композиторові, але й цілій українській громадськості, яка шанувала й любила свого видатного композитора. І коли від композиторів, зокрема українських, вимагали партійности в мистецтві, вимагали прославляти те, що наказували прославляти комуністична партія і радянський уряд, Людкевич відгукується на те на свій лад. Він пише дві пісні на слова У. Кравченко: « В коханні палкому » та « Не вмре моя пісня ». Першою піснею він стверджує, що, незважаючи на всі заклики агітаторів, у центрі уваги ставить людину з її найінтимнішими почуваннями. Другим твором Людкевич сказав тверде й мужнє слово редакторам московських журналів та їм подібним, що їхні спроби замовчати його творчість надаремні. Українська музика, якої визначним представником був він сам, сильніша за мовчанку радянського російського музичного журналу. Отже він повторив на 95-ому році те, що сказав уже перед тим два рази у двох редакціях своєї кантати « Наша дума, наша пісня ». Коли в 1974 р. С. Людкевич, як можна додумуватися, реагував своїми піснями в першу чергу на особисті образи з Москви, то в 1976 р., на 97-му році життя, пише твір « Коваль » на слова І. Франка, в якому звертається до свого народу, щоб той вибивався з туману і сам кував свою долю:

Ходить люди з хат і з поля, тут кується краща доля,
ходить, люди, по лану, вибивайтеся з туману...

⁸¹ *Творчість*, стор. 40.

Маючи на думці, як сам Франко, туман неправди, національного та індивідуального рабства й самопониження, туман, що від віків заслоняв українському народові шлях до волі. Цей босвий виклик кинув С. Людкевич на 97-му році свого життя. Це був усе ще справжній, незломний Людкевич!

Музична форма

С. Людкевич пробував своїх творчих сил у різних ділянках музичної творчості, від традиційної у нас обробки народних пісень, почерез різні види вокально-інструментальної, суто інструментальних творів до опери включно. Його творчість вражає різноманітністю музичних форм. Найбільше любить він в одночастинних формах, але не бракує й складних, більше частинних, циклічних форм. Найрадше послуговується він так званими «свобідними формами», які не в'яжуть творчої фантазії композитора традиційними схемами побудови.

До таких музичних форм належить рапсодія й симфонічна поема. Тут композитор може свobodно розвивати свої думки й організувати музичний матеріал за своїм власним бажанням, за своїм власним пляном, керуючись при цьому не тільки суто музичними критеріями, але й позамузичною «програмою» твору.

Хоч С. Людкевич любувався у свobodних формах, то впродовж довгого творчого життя присвячував питанням форми багато уваги й написав значне число творів, в яких він укладав свої музичні думки за певними загальнопринятими принципами побудови. Сюди треба зачислити в першу чергу «Рондо», симфонію, дві увертюри, сюїти, скрипковий та фортепяний концерт та останній великий інструментальний твір композитора, його «Чаконну».

А взагалі можна сказати, що в більшості його великих творів так одно частинних, як і циклічних, виступають і почасти змагаються з собою дві тенденції: одна тенденція до свobodного формування творчих думок, друга — це координація й організація творчих ідей у музичних формах, переданих традицією. Перша тенденція пробивається виразніше в музичних творах з ранішого періоду його творчості, друга виступає виразніше в пізніших творах.

Обі тенденції видно вже в «Кавказі». На це вказує сама назва твору. Раз «Кавказ» називається кантатою, іншим разом кантатою-одою, а останніми часами кантатою-симфонією. Нахил до свobodної

форми проявляється в першу чергу в нанизуванні різних за своїм характером музичних уступів-епізодів, що має місце у всіх чотирьох частинах цього монументального твору.

Але в тому самому творі є різні елементи, які вказують на те, що С. Людкевич намагався нав'язати до деяких традиційних принципів побудови. Пробивається ця тенденція в намаганні композитора закріпити циклічну єдність цілого чотиричастинного твору, впроваджуючи цю саму тему (« За горами гори ») на початку першої, третьої та четвертої частини « Кавказу ».

Також чотирочастинність цілості « Кавказу » нав'язує до класичної симфонії, хоч і бракує тут типічного для симфонії контрасту між поодинокими її частинами й типічної для симфонії побудови твору.

Нахил С. Людкевича до традиційних форм і стислого музичного думання виявляє у « Кавказі » фуга на кінці першої частини, а також численні імітаційні місця твору.

Третя частина « Кавказу » — « Хортам гончим слава » — нав'язує до емоційної сфери пізно-Бетовенівського й романтичного симфонічного « Скерца ».

Обі протилежні тенденції, з одного боку до свободного, романтичного, а з другого до стислого класичного викладу й формування своїх музичних думок, видно дуже виразно також і в його симфонічній поемі « Каменярі » (1926). Чотирикротна поява головної теми твору (мелодії пісні « Не пора ») нехай і в різних її видах нав'язує в якійсь мірі до форми ронда, тоді коли багато інших місць твору має нахил до свободної форми.

Назви пізніших творів: Перша Симфонія (« Прикарпатська »), (1952), Сюїта (« Голоси Карпат »), увертюри, а вкінці « Чаконна » в якій черуються такі частини: 1) марш, 2) хорал, 3) менует, 4) повільний вальс, 5) танок, 6) фуга, вказують на виразний зворот С. Людкевича в напрямку традиційних музичних форм.

Музична форма засновується в першу чергу на контрастному й конфліктному протиставленні поодиноких епізодів чи більших уступів твору, при чому поступенні звуково-емоційні наростання чергуються з наглим спадами та зривами, міняючи характер музики і емоційний тонус. Героїчні епізоди чергуються з ліричними, гостродраматичні місця із спокійними епічними.

Перехід від одного до другого проходить чи то шляхом повільних перемін, чи то у виді гострих і неочікуваних протиставлень. Все це спирається на естетичних принципах, за якими, як сказав славний музикознавець Г. Ріман, єдність форми досягається при

помочі контрастів і конфліктів.⁸²

Звукові контрасти й конфлікти стрічаємо у всіх доступних нам великих творах С. Людкевича. Та, здається, найвиразніше виступають вони в «Кавказі». Для прикладу візьмемо першу частину, де перша тема вилонюється повільно з ледве чутного гомону оркестри. Ця музика будить асоціації з могутнім гірським масивом, що десь там в далечині виринає з туману. Настрій якийсь таємничо монументальний, грізний. Тема, що спершу прозвучала у виконанні самих музичних інструментів, повторюється хором в супроводі оркестри і набирає іншого звучання, іншої барви. Думки відвертаються від гірського масиву й направляються до людини, до людського горя, яким засіяні гори, до крові, якою вони політі.

Перша тема затихає, після цього настає зміна. Мелодія стає неспокійною, рухливою. Короткі, ритмічно загострені мотиви перекидаються з партії в партію, переходять раз одними, раз другими інструментами, перекидаються з однієї височини на другу. Скоро міняється гармонія й динаміка, зростає драматичне напруження, спершу в самій оркестрі а після цього посилюється звучанням хору, що кидає слова «споконвіку Прометея там орел карає». Після різних драматичних перипетій та звукових наростань і спадів з'являється перша кульмінаційна точка на словах «та не вип'є живучої крові». У повному контрасті до всього попереднього є наступний уступ, у центрі якого стоять слова «воно (серце Прометея) знову оживає і сміється знову». Тут виступає на перший план глибокий, щирий ліризм. Мелодика цього уступу зближається своїм характером до народної. Багате використання імітаційної техніки при деякій перевазі струнних інструментів у оркестрі, а жіночих голосів у хорі та при наявності різних м'яких звукових і емоційних тінювань вносить зовсім новий елемент у першу частину «Кавказу».

Цей погідний ліричний настрій не триває довго. Згущуються звукові комплекси, посилюється емоційне насичення і нарешті все виливається в героїчно-бойовій темі на слова «не скує душу живої і слова живого». А далі йдуть драматично-конфліктні діалоги між хором і оркестрою, неспокійне чергування різних гармоній, різних ритмів, різних контрадуктичних засобів, що приносять з собою ступневі наростання чи стрімкі динамічні посилення і ведуть до наступної кульмінаційної точки. Вона з'являється на словах

⁸² Н. RIEMANN, *Musik-Lexicon*, Leipzig 1905, стор. 386.

« не понесе слави Бога, великого Бога », при чому монументальні ланцюги модуляційних акордів, поєднаних із словом « великого Бога », переносять думку кудись у сферу космічних просторів. Коли все це відгремівало й відгуло, починається кінцева фіґа на слова « не скує душі живої і слова живого ». Засоби імітації особливо надаються для багатократного ствердження віри в непереможність живої душі і слова.

При побудові музичних творів С. Людкевич дбав про пляномірне й логічне розміщення динамічних верхів у великих своїх творах. Кожний більший уступ твору має звичайно свою власну кульмінаційну точку, але понад ними всіма підноситься динамічний верх, кульмінаційна точка цілого твору. Цю « найвищу » точку твору приміщує композитор дуже часто під сам кінець твору, як ось у « Кавказі » під кінець 4-тої частини на слова « борітеся, поборете ». Як приклад композиції в якій кульмінаційна точка не знаходиться на кінці твору, може послужити кантата « Заповіт ».

Кульмінаційна точка твору досягається не раз дуже простими засобами, як ось піднесенням м'ельодичної лінії вокальної партії та посиленням « тремоля » фортепіянової партії в пісні « Подайте вістоньку ». У більших інструментальних, чи вокально-інструментальних творах кульмінаційна точка досягається співдією різних музичних засобів, як ось згущенням гармонії диссонансовими звучаннями, загостренням ритмів, динамізацією м'ельодичних ліній, динамічним посиленням звукового масиву і т.п. згущуванням кольористичних елементів оркестри.

Особливо яскравий приклад посилення звукового масиву в кульмінаційній точці твору стрічаємо в симф. поемах « Каменярі » й « Наше море », де під сам кінець твору долучується і до симфонічної оркестри ще й хор, що посилює звучання оркестри й надає кінцевому уступові цих творів особливої експресивної сили.

Треба сказати, що С. Людкевич, назагал беручи, не задержується довгий час на кульмінаційних верхах твору, а досить скоро покидає їх, байдуже чи ці кульмінаційні верхи знаходяться під кінець твору чи в одній з його середніх частин. Закінчення творів бувають часами досить неочікувані. До таких можна зачислити кінцевий акорд симфонічної поеми « Наше море », що переходить з потрійного фортіссімо в піаніссімо, або кантату « Заповіт », де після ліричного уступу під сам кінець твору після « піаніссімо » підноситься впродовж двох тактів динаміка до « сфорцато »...

Гармонічна мова С. Людкевича традиційна, але багата. Часті модуляції, ланцюги септимових акордів, часто альтерованих так, як

багатократні чергування великих терцій, багате використання хроматики надають творам С. Людкевича своєрідного звучання.⁸³

Улюбленим засобом С. Людкевича, що ним він послуговується у всіх жанрах своєї творчості, починаючи від обробок народних пісень, а кінчаючи складними інструментальними творами, можна вважати мелодичні трансформації та переосмислювання тих самих мелодій при допомозі різних гармонічних забарвлень. Для виконавців-аматорів, які не мають відповідної музичної підготовки, це спричинює нерозумні труднощі, особливо тоді, коли йдеться про невеликі гармонічні переміни при тих самих мєльозворотах, що появляються на різних місцях твору.

Хоч у побудові своїх творів, як і в засобах музичного вислову С. Людкевич тісно пов'язаний із західноєвропейською музикою другої половини ХІХ-го й початку ХХ-го століття, то з кожного його твору, великого чи малого, пробивається яскрава й неповторна творча індивідуальність композитора із власним, оригінальним українським обличчям. В кожному його творі відчується органічну пов'язаність з Україною та українським народом, з його стремліннями, його історією, побутом, з його потребами. Він творив орієнтуючися на потреби української суспільності, української музичної культури, української нації.

Тому чи не кожний його твір можна вважати самоствердженням української людини й українського суспільства. Щоб повністю оцінити твори С. Людкевича треба мати на увазі не тільки їхню суто мистецьку вартість, але й їхнє ідейне спрямування, їхню суспільну й національну функційність та їхнє значення в історії української музики, і в історії української національної визвольної боротьби.

Писання

Хоч з приходом радянської влади С. Людкевич написав значне число своїх творів, то кількість його писань в тому часі сильно зменшилася. Він написав у радянські часи лише декілька музикознавчих праць та кілька невеличких спогадів, та вони або не були взагалі надруковані, або появилися друком із значним запізненням та й то з меншими або більшими редакційними пропусками, а навіть із змінами первісного тексту.

⁸³ Дослідження, стор. 273-279.

Вже за першого приходу большевиків С. Людкевич написав доповідь про « Мандрівні мелодії в українських народних піснях » (1941), що не була надрукована, а в рукописі збереглися тільки тези доповіді. Тут варто відмітити, що за німців (1942) появилася одна праця і одна рецензія Людкевича. Цей факт цікавий тим, що з відходом большевиків композитор знову взявся до рецензій і знов закинув цю ділянку своєї довголітньої діяльності з другим приходом радянської влади в Україну. Декалька років він не писав жодної праці чи статті і щойно в 1946 р. написав доповідь: « Мусоргський М.П. у 65-ліття смерті ». Цікаво, що, хоч ця праця займається російським композитором, вона ніколи не була надрукована, а це дуже дивно, бо звичайно праці про російських композиторів радо друкують у Радянському Союзі. Видно, що С. Людкевич написав про цього композитора інакше, як цього вимагала радянська влада і партія.

Ніколи не були надруковані праці Людкевича « Камерні твори М. Лисенка » та « Опера-хвилина 'Ноктюрн' » Лисенка. Та С. Людкевич, як видно, не зражувався таким неуважним ставленням до його музикознавчих досліджень і в 1948 р. написав працю « Музична мова в оригінальних творах і опері 'Русальчий Великдень' М. Леонтовича ». Кілька разів переробляв він свою працю і вона, в свороченому виді, появилася в 1957 р., а повністю була надрукована в 1973 р., та й то скоро зникла разом з книжкою, в якій була надрукована. Не маючи щастя зі своїми працями про композиторів, С. Людкевич повернувся до музичної теорії в 1949 р. написав працю « Про потребу реформи сольмізації » та « Технічні засоби виразності вокального стилю ». Ці праці залишилися до сьогодні в рукописах. Це, видно, вже було й для С. Людкевича забагато і він на деякий час замовк і не писав нічого, крім своїх композицій.

В 1954 р. Людкевич закінчує дві інші науково-теоретичні праці: Це « Критичні завваження до деяких проблем науки гармонії » та « Цілотонова система у нашій і західноєвропейській музиці і спроби використати її для нової музичної виразовості ». В першій праці С. Людкевич висловив критичні завваження до науки гармонії Римського-Корсакова та деяких радянських підручників, і вона ніколи не появилася друком. Друга пролежала в рукописі майже 20 років і її надруковано щойно в 1973 р.

Типічними для Людкевича можна вважати його невеличкі спомини про І. Франка, надруковані в 1956 р. та про М. Лисенка, що появилася друком у 1963 р. В першій статті автор написав, між іншим, про постання пісні « Не пора », яку, як відомо, замов-

чують у всіх радянських виданнях творів Франка. Ця стаття була передрукована в 1973 і 1976 рр. В останньому виданні місяця, де мова про пісню « Не пора », пропущено. В споминах про Лисенка він критикує радянське видання його творів, згадуючи про « жалюгідний факт », що « в академічному виданні 'Зібрання творів Лисенка' з легким серцем з якихось міркувань видавці позбулися найкращих сольоспівів на тексти Шевченка, прекрасних хорів з 'Гамалії', фіналу колядок і не опублікували досі чудового хору 'На прю' ».

Велика шкода, що досі не видана його « Хрестоматія українських народних пісень, впорядкованих за ладовою структурою », приготована композитором у 1960 р. « В 60-70-х роках, читаємо в статті Л. Батюка, Людкевич виступає з рядом статей у співавторстві з завідуючим катедрою марксизму-ленінізму Львівської державної консерваторії, професором І.М. Козачуком з питань марксистсько-ленінської естетики, аналізу ленінської естетичної спадщини, ідейного загартування мистецької молоді та ін.⁸⁴ та ці статті упорядник книги 'С. Людкевич, дослідження, статті і рецензії', Київ, 1973, не включив до бібліографії писань С. Людкевича, як не включив і тих, що зазнали значних редакційних змін ».⁸⁵

Про писання С. Людкевича хотілося б сказати ще таке: Людкевич — перший український музикант, що закінчив музикознавчі студії (не плутати з музичними студіями!) і то у Відні на одному з найславніших тоді університетів світу, де професором музикознавства був Г. Адлер, один з піонерів, основоположників і один з найвизначніших представників тієї, тоді ще відносно молоді, вітки історичних наук. Зробив Людкевич докторат з музикознавства на початку нашого століття (1908) в часи, коли т.зв. історичне музикознавство (музикологія), як наука, було ще до деякої міри в стадії піонерства і щойно пробивало собі шлях до найвизначніших, найпоступовіших університетів різних країн. У своїх дослідженнях, доповідях, статтях Людкевич виявив не тільки потрібну і для музикознавця ширину знань, глибину думки, загострений критицизм, дар завважувати, схоплювати, аналізувати й наświetлювати різні явища музичного життя та робити з цього відповідні висновки та узагальнення, але й промощував дорогу до дуже популярної тепер музичної соціології, етномузикології та музичної естетики, а тим самим прокладав шлях в майбутнє музикознавства.

Все таки у своїх писаннях Людкевич **не** посвятився виключно

⁸⁴ *Творчість*, стор. 195.

⁸⁵ *Дослідження*, стор. 489.

науковим студіям, хоч мав для цього всі дані, а в більшості своїх писань ішов шляхом музичної публіцистики й журналістики; писав рецензії на виступи різних мистців та мистецьких колективів, писав про виступи аматорських хорів та оркестр, подавав до преси звіти про шкільні пописи, ювілейні імпрези, про діяльність співочих товариств і т.д. Він закликав українське суспільство та мистців організувати українські музичні школи, щоб могли плекати свою рідну музичну культуру і дати можливість українським мистцям працювати в українських музичних установах. Він закликав пізнавати своє музичне минуле й сучасне, плекати переслідувану російським урядом бандуру; інформував галицьке суспільство про різні явища українського і світового мистецтва, опрацьовував шкільні музичні підручники. Коротко кажучи, С. Людкевич робив те, що, на його думку, було в даному моменті найбільш необхідним і корисним для української суспільності.

Стиль писань С. Людкевича не легко окреслити одним якимось поняттям, бо жанрові грані стилю його писань не раз затираються. В них є елементи суто наукового способу вислову, які не раз чергуються чи перемішуються з елементами найбільш вживаними в публіцистиці й журналістиці. Людкевич не любить т.зв. «сухого», «академічного» способу вислову. Для його писань найбільш типічними можна вважати барвистість та динаміку вислову, емоційність та нахил до полеміки.

Значення його писань для української музичної культури, особливо в Галичині, дуже велике. Понад вісімдесят років С. Людкевич впливав своїми писаннями на розвиток української музичної культури. У них він слідкував за розвитком українського музичного життя, за творчістю композиторів, реєстрував їхні осяги й невдачі, критикував, заохочував, вказував шлях, яким треба йти, щоб піднести рівень нашої музичної культури, ділився своїми думками з суспільством, відгукувався на його потреби, помагав йому.

Та його писання важні ще й тому, що 1) його дослідження заклали підвалини для українського музикознавства і висвітлювали різні сторінки українського музичного минулого; 2) порушені Людкевичем проблеми в переважній більшості не втратили своєї актуальності і тепер, так в Україні, як і поза її межами, всюди там, де живуть українці; 3) письма його цінні, як історичне джерело, як відбитка певної історичної епохи, як літопис галицького музичного життя, як це влучно висловив Гордійчук;⁸⁶ 4) Його писання особливо

⁸⁶ С. Людкевич, *Дослідження, статті*, Київ, 1976.

цінні для нас ще й тим, що вони допомагають нам пізнати його музичний світогляд, його вдачу, краще зрозуміти його постать та його музичну творчість. Доля писань С. Людкевича також дуже цікава і говорить багато про обставини, в яких він жив і працював. Ці дослідження, статті та рецензії в Галичині в умовах австро-угорської монархії, як і його писання між двома світовими війнами, майже всі були надруковані в тодішніх українських журналах та часописах. Зате майже всі дослідження, статті та доповіді, написані композитором в часах радянської влади, оставалися десятки років, до 1973 року, а деякі й до тепер надрукованими.⁸⁷ Щойно в 1973 р напередодні 95-ліття композитора у Києві появилася книжка: С. Людкевич, *Дослідження, статті, рецензії*, тиражем 1500 примірників. У цій книзі надруковано багато писань композитора, опублікованих уже давніше, а також значну кількість тих праць, які до того часу не були ще надруковані.

Хоч тут не всі його праці були надруковані, хоч там бракувало дуже цінних праць з ділянки музичної естетики, етнографії, музичної теорії і т.д., то все таки ця книжка принесла багато цікавого й вартісного матеріалу і про самого Людкевича, і про українську музику та музичну культуру. На жаль, книжка скоро зникла з обігу і тому Українська Музична Фундація в Америці перевидала її фотографічним способом і зробила її доступною всім, хто цікавиться його писаннями.

В 1976 р., два роки після відзначення 95-ліття С. Людкевича, у Києві появилася друком нова книжка під назвою: « С. Людкевич, Дослідження, статті ». З нетерпінням чекали ми на цю працю, бо сподівалися, що там будуть надруковані також ті писання Людкевича, які не увійшли до попередньої збірки, надрукованої в 1973 р. Та сталося інакше. У новому збірнику не тільки не було жодних його ще не надрукованих писань, але бракувала навіть величезна кількість цінних матеріалів, надрукованих у 1973 р. До того, в деяких статтях проведено цензурні скорочення і в такому вигляді надруковано їх у 1976 р.

⁸⁷ Винятки творять тут тільки дуже невеличкий спогад Людкевича про І. Франка (1956), С. Крушельницьку (1956), М.В. Микишу (1960), та замітку « М.В. Лисенко в моєму житті » (1963). Були також надруковані в трьох давніше написаних і опублікованих статтях про Лисенка, Леонтовича і Мишугу. В 1969 р. появилася в журналі « Советская музыка », ч. 1, стор. 68-69, замітка Людкевича « О красоте звука », невеличкий фрагмент з його досліджень в ділянці музичної естетики.

Тут варто ще згадати, що в київському журналі «Музика» з 1979 р., в якому публікують деякі матеріали про С. Людкевича з нагоди його 100-літнього ювілею, у бібліографічних показниках є згадка про книжку з 1976 р., але не згадується зовсім важнішої книжки з 1973 р. З того можна зробити висновок, що ця книжка в Радянському Союзі заборонена. Видно, отже, що С. Людкевич, незважаючи на всі почесні та відзначення, якими обдарувала його радянська влада, у своїх писаннях не пішов по офіційній лінії влади, її тому деякі його праці не були надруковані.

Відхід у безсмертя

Відсвяткувавши своє 100-ліття, переживши при цьому зворушливі хвилини, коли то українці зі всього світу виявили йому пошану і подив за його твори, за силу його духа, за те, що, незважаючи на війни й окупації та інші несприятливі історичні обставини, не здався, не зрадив своїх ідеалів та свого суспільства, С. Людкевич відійшов, заставивши перед своїм відходом віддати собі пошану навіть тих, що його не любили, заставивши навіть Москву склонити перед ним голову.

Він відійшов з цього світу з свідомістю, що його праця не була даремною, що суспільство як слід оцінило його заслуги для української культури, для української нації. С. Людкевич відійшов у безсмертя історії, щоб жити в своїх творах і в пам'яті свого народу.

Коли святкування 100-ліття С. Людкевича розбуджувало в українців почуття національної гордості, байдуже, чи вони мали змогу брати участь у ювілейних торжествах у Львові, чи, з таких або інших причин, не мали доступу до залі Львівської фільгармонії, де відбувалися ці торжества, то вістка про смерть С. Людкевича, подана 10 вересня 1979 року директором львівського телебачення, сколихнула українською громадськістю і рознеслася миттю по всьому світі.

Кожний, хто знав і шанував композитора, намагався гідно попрощатися з ним. Одні спішили до його дому, щоб віддати шану тлінним останкам, інші, що не могли приїхати до Львова, призадумувалися над тим, як вшанувати покійного концертами його творів і академіями в його честь.

У Львові прощання із С. Людкевичем мало величаво-зворушливий характер. «З самого ранку 11 вересня, читаємо в "Нашому слові", до львівського будинку мистця при вулиці Військової 7,

до тіла патріярха українських композиторів нескінченною вереницею йшли близькі, знайомі, учні та шанувальники незвичайного таланту С. Людкевича». ⁸⁸ Та вершком похоронних торжеств був сам похорон. У день похорону труна з тілом С. Людкевича була приміщена в залі Львівської фільгармонії. Біля труни встановлено почесну варту, « а в почесній варті стояли композитори, художники, літератори, вчені, артисти та ціла плеяда учнів С. Людкевича, а серед них А. Кос-Анатольський, М. Колесса, М. Скорик. Прощатися з корифеем української музики прибули з Києва композитори А. Штогаренко, Г. Ляшенко, делегації з усіх міст України. До підніжжя постументу з труною покійного безперервно лягали все нові і нові букети квітів, вінки від установ, творчих спілок, рідних та близьких Покійного.

Зі сцени лилася повна суму мелодія « Трембіта », а симфонічна оркестра виконувала пісню С. Людкевича на слова Т. Шевченка « Сонце заходить ». Потім звучало « Реквієм » Моцарта. Львов'яни, може й за заповітом композитора, дуже влучно підібрали музику для прощання з композитором. « Сонце заходить » — один з кращих хорових творів композитора, написаний в час Першої світової війни, далеко від України, коли С. Людкевич перебував в російському полоні. В ньому він виспівав свою тугу за Україною та свою любов до неї. І тепер, коли українська земля мала прийняти його тлінні останки, ця пісня і своїм музичним характером, і своїм ідейним спрямуванням особливо підходила до тієї хвилини. « Реквієм » Моцарта теж дуже підходило, бо воно не тільки зливалось гармонійно з почуванням тих, що прийшли востаннє попрощатися, але і вказувало на близькість українського композитора з музичною культурою західної Європи.

« Пополудні, звітує далі "Наше слово", труну з тілом С. Людкевича винесли із залу фільгармонії і поставили на автомашину. Вздовж усього шляху слідування траурної процесії до Личаківського кладовища — тисячі людей ». Все, отже, йшло за старим українським звичаєм; від нього відступлено при вході на цвинтар. « На площі біля центральних воріт кладовища відбувся траурний мітинг, на якому між іншим, говорив другий секретар Львівського обкому компартії України ». Так, ото, так! На ювілейному концерті з нагоди 100-ліття С. Людкевича, коли промовляв сам композитор

⁸⁸ *Наше слово*, Варшава, 7 жовтня 1979 р. Звідсіля взяті і наступні цитати.

і коли промовляли його твори, послухати їх могли тільки вибранці, що були допущені до відносно невеликої залі Львівської фільгармонії. Тепер, на похороні, коли С. Людкевич замовк навіки, про нього говорив... представник компартії України...

Коли прошумів мітинг, і українська земля прийняла до себе тлінні останки свого визначного сина, знов заговорила українська стихія. « На могилу композитора, що виросла поруч могили І. Франка, читаємо в українському часописі з Варшави, покладено сотню вінків і безліч букетів квітів, які утворили різноколірну піраміду ». Українська суспільність щедро обдарувала С. Людкевича квітами української землі, що її він так дуже любив та у своїх творах постійно оспівував.

