

ТРАНСКРИПЦІЇ СКРИПКОВИХ МІНІАТЮР СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА: ПЕРШИЙ ДОСВІД АНАЛІЗУ

У статті запропоновано аналіз індивідуально-стильових транскрипцій З. Дашака та В. Стеценка фортепіанних мініатюр С. Людкевича «Колискова» та «Квочка». Визначається творче підґрунтя та мотиваційний сенс звернення видатних українських виконавців до жанру транскрипції. Доводиться залежність стилю інтерпретації від образно-семантичної та жанрово-характерної насаженості кожної п'єси.

Ключові слова: скрипка, жанр, стиль, мініатюра, транскрипція, виконавська майстерність.

У процесі історичного формування Львівської композиторської школи в перші десятиліття ХХ століття виступила – з усією очевидністю таланту і високої громадянської позиції – постать непересічного музиканта, композитора і педагога, диригента, музикознавця, критика-пропагандиста, дослідника-фольклориста та видатного музично-громадського діяча **С. П. Людкевича** (1879–1979). Місія подвижника національної музичної культури, яку він свідомо, самовіддано і послідовно проніс крізь усе своє многотрудне життя, виявилася у творчих діяннях композитора ще замолоду. В зазначений часовий відрізок причетною до цього стала й така галузь його інтенції, як камерно-ансамблева інструментальна музика. Так, поряд із численними фортепіанними композиціями, буянням барв хорових партитур, плеканням величної споруди вокально-симфонічного «Кавказу», творчі помисли Людкевича торкнулися і сольної скрипкової мініатюри, в якій сповна втілилася національна природа обдарування композитора.

Окрім таких шедеврів, як «Чабарашка» та «Голосіння» окремого розгляду заслуговують перекладення фортепіанних творів С. Людкевича для скрипки в супроводі фортепіано, які вдало доповнюють вітчизняний скрипковий репертуар та художньо переконливо урізноманітнюють образно-поетичну палітру скрипкової мініатюри в доробку галицького майстра. Ці перекладення увійшли до широкої виконавської практики, повсякденно звучать з концертної естради – у вико-

нанні юних скрипалів та зрілого покоління видатних представників скрипкового виконавського мистецтва України. Транскрипції такого роду належать видатним скрипалям нашої сучасності, представникам львівської та київської скрипкової шкіл – педагогам і виконавцям-інтерпретаторам.

Звертаючись до фортепіанної спадщини Людкевича й транскрибуючи її зразки для скрипки, автори перекладень керуються різними аргументами. *Перший* з них найбільш природний – щаслива нагода виявити шану творчій постаті видатного українського композитора, а принагідно – ширше пізнати його творчий доробок у сфері сольної інструментальної музики. *Другий* – адекватне відображення у скрипковій транскрипції специфічних рис композиторського стилю Людкевича: мелодійності його творів, оригінальності гармонічного мислення, яскравої характерності музичних образів. *Третій* аргумент – навчально-педагогічного спрямування: транскрибування тих фортепіанних композицій, які містять у перекладеній версії певний навчально-інструктивний компонент, адресований для опанування молодими скрипалями в період їх становлення. Це може бути, до прикладу: 1) широка й емоційно наповнена кантілена, яка й у фортепіанній композиції автора наче «промовляє» голосом скрипки й відтак очікує своєї природної реалізації; 2) гострі й різнопланові артикуляційні штрихи та динамічні нюанси, що увиразнюють образну характерність музичного твору композитора.

Всі перелічені мотивації концентруються в єдиному фокусі: стиль визначного композитора України – образна поетика його творів – супутні їй засоби виразності, відповідно відображені не лише «технікою смичка» та блискавичною емоційною реактивністю виконавця, а й усім артистичним єством юного скрипаля-інтерпретатора.

До числа майстерних скрипкових транскрипцій фортепіанних творів віднесемо п'єси «*Колискова*» (перекладення Зенона Дашака) та «*Квочка*» (обробка Вадима Стеценка), адресовані молодим скрипалям. Їхня природність (у сенсі відтворення індивідуальної стилістики композитора) настільки «на висоті», що ці перекладення сприймаються, як авторські композиції, які отримали нове життя – у скрипковій версії. «Тінь» інтерпретації нічим не заважає відчуттю животворного імпульсу «джерела» – оригінальних опусів Людкевича, які можуть тішити слухача і в транскрибованому вимірі.

В образно-художньому плані вищезгадані твори Людкевича – антиподи, кардинально відмінні за емоційним строем. Перший з них презентує ліричний мелодизм у виразному фольклорному забарвленні, другий – характерність, притаманну багатьом творчим експериментам композитора. Кожен з них несе у своєму мовленнєвому виразі аспекти творчої індивідуальності галицького майстра: оригінально виражену романтичну поетичність творчої натури композитора і, з другого боку, здавалося б, протилежну його тенденцію – схильність до гостро аналітичного спостереження реалій повсякденного життя.

«*Колискова*» Людкевича заслуговує на увагу музикантів, які пошановують художньо-виразову принаду ліричної кантилени, сповненої в делікатному й зовні стриманому мелодичному її візерунку глибокого поетичного змісту. Твір композитора вражає невимовним шармом дивовижної природності і цноти, простотою вислову, не спотвореного надуманими хитросплетіннями. У кожній мелодичній інтонації п'єси відлунує поетичний резонанс артистичної душі, одухотвореної фольклорними алюзіями і власними незгасимими життєвими враженнями.

Жанр колискової накладає на мелодику цієї мініатюри свою «атрибуцію», головню в експозиції *Semplice, con molto sentimento*: короткі мелодичні поспівки в діапазоні сексти-септими, кружляння навколо двох ладових устоїв, до яких прямує хід мелодичного розвитку, рівномірна періодичність двотактових ланок, що незмінно завершуються заспокійливо пролонгованим звуком. У згоді з жанровим характером вирішено і акомпанемент фортепіано, де в межах такту 4 / 4 відтворено «амплітуду» рівномірного заколисуючого руху – періодично повторювана гармонічна фігурація з регулярним підйомом і спадом. Лагідну тишу колискового співу виражає не лише динаміка *sempre piano* і прозорість фактурного викладу, а й остинатне тло витриманого басу, простягнуте упродовж експозиції та репризи твору. До довгого пунктирного «до» малої октави долучається тихий плин двох верхніх голосів фортепіано, які доповнюють розгортання скрипкової мелодії. Так може «звучати» тиша оселі, в яку вплітається ніжний спів матері і чисте «сяєво» дитячої колиски – у сутінках надвечір'я і переливах місячного променя.

Форма «*Коліскової*» – традиційно тричастинна, естетично приваблива своєю заокругленістю і врівноваженістю, що відповідає

змальованій жанрово-побутовій сцені чи вимріяному композитором образу. Обрана композиційна структура дозволяє увиразнити смисловий контраст між крайніми частинами та серединою твору. В експозиції простої тричастинної форми «*Колискової*» панує благодатна тиша, ніжно-ласкавий колорит, позначений образно-емоційною монотонією. Середній розділ, навпаки, вносить елемент схвилюваного руху, емоційної й тональної нестійкості. Реприза знову зачаровує статикою, солодким маренням і завершується в останніх звуках просвітленим мажорним саявом.

Тема експозиції викладається у вигляді розширеного періоду з трьох речень ($4 + 4 + 4$), друге з яких додатково повторюється ($a + b + b_1$), будучи відтіненим у повторі більшою вичерпністю, тонікальністю кадансу. Повторністю характеризується і внутрішня будова речень – у періодичній послідовності двотактових мелодичних фраз: *a, b; b, c*. Друге чотиритактове речення починається варіантним повторенням кінцевої фрази попереднього (b_1), за чим слідує замикання – варіантно відтворена початкова фраза періоду ($c = a_1$). Прийом синтаксичної інверсії внутрішніх побудов творить ефект симетричного заокруглення, повернення до вихідної точки. У цьому можна вбачати закономірність «колісцевої» народнопісенної форми (ABBA) та відчуті гіпнотичну дію «магії» заколисного ритуалу.

Гармонізація основної мелодії «*Колискової*» – окремий, вартий детального розгляду об'єкт аналізу, який оприлюднить принципово органічне для стилю композитора поєднання фольклорного первня і професійних засад. Перше, що фіксує слух – лагідний, ненав'язливий колорит, який чарує світлою діатонікою і резонує з поетичною аурою колисково-ноктюрнового змісту п'єси. Більш прискіпливий погляд – і ми опиняємося в умовах біладовості, хисткого коливання в рамках перемінного (змінного) мажорно-мінорного ладу, характерного для численних народнопісенних зразків слов'янського фольклору. З першого погляду, дійсно, в експозиції панує діатонічний (іонійський) *До мажор*, присутність якого підтверджується тонічним органним пунктом у партії фортепіано: глибоке «*до*» малої октави звучить упродовж усіх 12 тактів експозиційної частини. Поряд із тим мелодичні фрази в партії скрипки щоразу згортаються на протяжному звуці «*ля*», творячи ефект іншого, альтернативного устою – тоніки еолійського *ля мінору*. Остання з них знаходить підтвердження в заключному розділі твору, підготовленому домінантовим

передіктом до *a-moll*, а також у 5-му такті з кінця композиції – натяком, на останній слабкій долі такту. І той же частково завуальований головний устій «ля» осяяний врешті заключним співзвуччям п'єси – однойменною тонікою Ля мажору. Тож якої тональності маємо дотримуватися: *C-dur* чи, може, *a-moll*?

Більш ускладнена картина постане, якщо вилучити мелодію скрипки окремо: вона тяжітиме при цьому до *ре мінору* або й паралельного *Фа мажору* (за наявності чистого «сі» – дорійського в першому випадку, а в другому – лідійського). Варто лише експериментально перегармонізувати мелодію першого 8-такту, аби відчуті присутність тональностей *d-moll* / *F-dur* у палітрі композиції. Чи не цією дволикістю тонального освітлення зумовлений початок репризи *Tempo I*, який більш відверто демонструє контури паралельно співіснуючої тональності – басовим «*Ре*»? Чи *ре-мінорний* початок середини п'єси не містить натяку на паралель щодо *фа-мажорної* експозиції? І, врешті, на користь останньої пари тональностей: чи ж за версії *C-dur* / *a-moll* багато знайдемо народних мелодій, що починаються з шостого або четвертого ступеня ладу? Виглядає на те, що композитор вдається до синтетичного ладотонального утворення, сполучаючи два паралельно-змінні лади в руслі *домінантового* ладу: *a-moll* / *C-dur* і *d-moll* / *F-dur* з одного боку і, з другого – *a-moll* – *d-moll* (*C-dur* – *F-dur*). У тих примарно-невловимих, так би мовити, ладогармонічних деталях і двозначностях криється особливий «присмак» людкевичівського стилю, в якому позірна простота вислову нерідко межує з особливою мереживністю, із мистецьки вибагливим духом гармонічного письма.

Витонченим колоритом оповитий і гармонічний супровід до діатонічної мелодії, на який природним чином проєктуються закономірності *модального* мислення. Тут панує зачарована статика, зрідка «порушувана» щонайтоншими світлотінями. На фоні тривалої гармонічної педалі фортепіано м'яко переливаються одна в одну тонічна і плагальна гармонії, і ця малорухома, наче «сонна» у своєму незворушному спокої гармонічна картина дуже делікатно оживляється медіантовими відтінками, переливчастою грою мажоро-мінорних зблисків.

Середина «*Колискової*» (*poco animato*) перевищує масштаб експозиції (16 тактів супроти 12) і містить дворазовий виклад періоду з контрастними реченнями (*a+e*). Партії скрипки відведена роль фону:

її тріпотливі шістнадцяткові фігурації на струні **Pe** (позначка **sul D**) виплітають рухливий візерунок над мелодично рельєфними і рівномірно гойдальними поспівками «люлі-люлі» у партії фортепіано. Апелюючи до дитячої фантазії і сприйняття, уявімо легкі подихи вітру, що колишують фіранку на віконці рідної оселі. Мінорний лад накидає тінь жалю і ліричної збентеженості, переводячи музику у внутрішній психологічний стан. Кожна наступна фраза колискової тут щоразу вища за теситурою і динамічним рівнем, сягаючи кульмінаційного піднесення, яке, проте, одразу втихомирюється, м'яко згасає.

Обидві фази середини в цій мініатюрі нестійкі в тональному відношенні і позначені свіжими, доволі несподіваними тональними зіставленнями, за якими легко ідентифікується гостро-імпульсивна манера гармонічного письма Людкевича. Перше речення дає дві аналогічні фрази, колоровані по черзі *ре мінором* і *фа мінором*. Друге речення – зіставлення фраз з півтоновим спуском: *Es-dur / es-moll* і *D-dur / d-moll*. Друге проведення періоду (9–16 тт. середини) варійоване в тональному сенсі: спочатку *fis-moll* і одразу *a-moll*, а за тим більш інтенсивне «хроматичне» сповзання: *G-dur / g-moll*, *Fis-dur / fis-moll* і *F-dur / f-moll*. Мінлива барва мажоро-мінорної тоніки цих тональностей реалізується в межах такту, навіваючи «присмак» двозначності.

Реприза – радість упізнання звичного, доброго і заспокійливого. Делікатна мелодична «ниточка» скрипки (*con sordino* і *pianissimo*) невагомо пливе над коливальним фоном. До тихого колискового співу автор додає маленьку коду-післямову (*calando*), де завмираюче відлуння основного наспіву прощально інтонується у канонічній імітації.

Фактурне рішення, інспіроване фортепіанною п'єсою Людкевича, вдало транскрибоване у скрипковій мініатюрі. Гомофонно-гармонічний склад «Коліскової» природно «розщеплюється» на дві площини – скрипкову мелодію і гармонічний акомпанемент. Чари невибагливої, але зворушливо задушевної скрипкової кантилени тонко підкреслені артикуляційними штрихами, фразувальними лігами, вибором відповідної аплікатури і тембральної барви струни, акцентуванням заспокійливо стійких чи, навпаки, ніжно-питальних інтонацій наприкінці фраз. Практичний навчальний сенс матиме при цьому і зміна позицій, пластика переходів зі струни на струну. Дбайливо виставлені агогічні позначення та динамічні нюанси

допоможуть юному скрипалеві синхронізувати свою гру з «диханням» музичної форми та гармонії, котра тут щедро колорує мелодію і виявляє заховану в ній експресію внутрішнього руху.

Скрипкова мініатюра *«Квочка»* належить до числа широко практикованих у навчальному процесі дитячих музичних шкіл. Як правило, її включають до репертуару юних скрипалів старшого віку, спроможних упоратися з художньо-виконавськими завданнями, що їх містить текст цього невеликого музичного твору. В даному випадку знову маємо справу не з авторською скрипковою композицією, а напрочуд вдалим перекладенням популярної фортепіанної мініатюри Людкевича, здійсненим свого часу скрипалем Вадимом Стеценком⁸. У цій модифікованій версії п'єси, однак, нічим не поступається оригіналу й художньо переконливо доповнює слухачеві сформований в його свідомості *«образ Людкевича»*.

Жива палітра скрипкової партії в обробці Стеценка яскраво виразне образно-художній план п'єси, де щасливо збігаються жартівлива імпульсивність, дотепність, бадьорий гамірний тон, з одного боку, і, з другого, – майстерно застосовані звуконаслідувальні прийоми. В мініатюрному форматі *«Квочки»*, втіленої в дусі маленького пікантного скерцо, змальовується жанрово-побутова сценка і характеристичний «портрет» свійської птиці – турботливої, кумедно діловитої та енергійно-заповзятої курки-чубатурки, що наводить лад на пташиному дворі. Звідси – темп *Allegretto*, гострота ритмічного та артикуляційного рисунку, повна ритмічна синхронізація мелодії зі стататно «підстрибуючими» гармоніями фортепіанного акомпане-

⁸ Фортепіанна версія «Квочки» – для порівняння її зі скрипковою – розглядається нами за виданням: Українська радянська фортепіанна музика. Хрестоматія. Т. 2, частина третя. Редактор-упор. Ю. А. Вахрянков. – К.: Музична Україна, 1986. – С. 52–54. [4] У Примітках редактора фігурує дата написання п'єси – 1944. Очевидно, скрипкове перекладення постало пізніше і, припустимо, зі згоди автора, оскільки В. К. Стеценко працював у Львівській консерваторії упродовж тривалого часу (1946–59), а відтак, ймовірно, мав реальну можливість спілкуватися з композитором. Скрипкова версія «Квочки» опублікована у виданні: Педагогічний репертуар для скрипки. Дитяча музична школа, VII клас. Вип. 3. – К.: Мистецтво, 1963. – С. 4–7. [5] Правомірність перекладень нераз підтверджував і сам Людкевич, охоче практикуючи у цьому напрямку з власними та запозиченими творами (зокрема, із спадку В. Барвінського).

менту⁹. У розмірі 4 / 4 та рівномірному поступі акордових вертикалей, загострених крапкованим ритмом, акцентами та «переможною» динамікою *forte*, ховається і другий жанровий план – маршова хода, вирішена, звісно, у жартівливому чи комедійно-шаржованому дусі.

Форма мініатюри чітко членується на два складові розділи, облямовані знаками репризи. При повторях обох розділів перша і друга вольти різняться лише деталями: кінцеві їх звуки тяжіють у смисловому виразі або до недовершеної «коми», або до остаточно вичерпної «крапки». Поверховий візуальний огляд п'єси провокує до визначення її будови як двочастинної – варіантно-однотемної, з домішкою ладотонального розвитку. З одного боку, дзеркальна симетрія тонального плану, очевидна при порівнянні цих розділів, а також аналогічні в них початки (з ідентичним «ядром») вказують на типові ознаки старовинної двочастинної форми, яка часто трапляється в будові танців давньої поліфонічної сюїти. Проте композитор не задовольняється трафаретною моделлю барокової форми й натомість вносить в композиційне рішення «Квочки» деяку двозначність: зовні двочастинна конструкція виявляє у внутрішній будові трифазну структуру: *експозиція* (з тоніко-домінантовим співвідношенням тональностей двох суміжних побудов на кшталт «головної» і «побічної» партій), тонально нестійка *середина-розробка* і тональна *реприза*. Останні два етапи форми вміщені в другій частині п'єси, що нагадує закономірність сонатної форми часів Д. Скарлатті – показову для неї зливу «розробко-репризу»¹⁰. Тож симпатичний для дитячого сприйняття і

⁹ У фортепіанному варіанті «Квочки» фактурний план суцільно акордовий, тож перекладач п'єси лише відокремив горішній голос в акордах, передаючи його скрипці. Форма, динамічний профіль та артикуляційні деталі твору збережені достеменно. Нововведенням у транскрипцію є тільки зміна тональності (замість *До мажору* – більш «фонічний» для скрипки *Ре мажор*) і перетворення пропонованого редакторами *Con moto* (чверть=112) на *Allegretto*, імпонуючого у виконавській традиції своєю «легкістю», привітною «безтурботністю». Відпали й суто «піаністичні» прийоми гри, зокрема позначення *con Ped.* і *senza Ped.*

¹⁰ Ось головні композиційні етапи п'єси: 1) 10-тактова *експозиція* (4+6, *D-dur*→*A-dur*), замкнута репризою; 2) варіантно перетворена *середина* у функції «розробки», з двома висхідними хвилями (6+6, із дзеркально відображеною послідовністю тональностей експозиції – *A-dur* і *D-dur* гармонічного виду); 3) неповна «реприза» (за другою вольтою – останні 14 тактів твору), що починається динамікою *fortissimo* і низхідним хроматичним спуском

уяви дивакуватий портрет-шарж курочки-квочки набуває у формальній конструкції п'єси цікавого, нешаблонного вигляду.

Не менш привабливим для юного скрипаля-виконавця є комплекс артикуляційних і виразово-технічних прийомів, що передбачені композитором у цій портретно-жанровій замальовці. Коротке стакато, нон легато, гостре спікато, піцікато, заповзятє акцентування слабких другої і четвертої долей такту – ось розмаїтий артикуляційний пунктир, що вибагливо оживляє образний ряд мініатюрної картинки і спонукає виконавця до відточення штрихових деталей. Від першого ж такту ці артикуляційні елементи, тісно прив'язані до характерного тризвучного субмотиву з пружно загостреним крапкованим ритмом, підпорядковуються звукоілюстративній ідеї, допомагають увиразнити художньо-асоціативний ряд: поважне дефілювання квочки та її незмінно заклопотане «куд-куди»¹¹. Супутні технічні та інтонаційні завдання: гра подвійними нотами, раптові переходи від бінарного подрібнення лічильних долей до тріолей і навпаки, точне інтонування частих альтерацій, півтонових ковзань і хроматичних спусків – й усе це на тлі контрастних динамічних зіставлень, короткотривалих, але стрімких *crescendo* і *diminuendo*.

Цікавою знахідкою є ескізно накреслена канонічна імітація, що виникає між партією скрипки і фортепіано в початкових тактах обох розділів. На початку вона ініціюється солістом, а фортепіано віддзеркалює його ж мелодичну тезу із запізненням у півтакту і

пунктирних акордів. Втім, можливе й інше міркування стосовно початку заключної частини – від *pianissimo*, шістьма тактами раніше, тобто з ефектом суміщення функцій кінця середини і тонально-тематичної репризи. Тоді отримаємо версію «модулюючої» композиційної структури (за систематикою В. Холопової), яка переростає рамки початкової двочастинності і вимальовує наприкінці проекцію старовинної сонатної форми. Роль «побічної партії» у сонатній репризі виконуватиме проведена в основній тональності «приспівкова» побудова з рівномірними вісімками в мелодії і стакатною артикуляцією (див. 6 тактів перед першою вольтою в закінченні II розділу, які відтворюють шість кінцевих тактів експозиції, викладених там у побічній тональності домінанти – A-dur).

¹¹ Варто згадати, що С. Людкевич був не лише природно обдарованим майстром звукопису, а й визнаним фахівцем у науковій теорії музичної звукозображальності. Цьому музично-виразовому аспекту була присвячена проблематика статті Людкевича «Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т. Шевченка» [3]

октавою нижче. Початок другого розділу прямо протилежний: *пропоста* у фортепіано, а *риспоста* – у скрипки. Імітаційне відлуння на віддалі октави творить особливий ефект просторовості чи «стереофонії» у фактурному полотні. В кульмінаційній точці композиції всі голоси «спресовані» в монолітне чотириголосся: повнозвучна громада акордів наче зривається згори у хроматичному низхідному русі – максимально галасливим й безупинним «квок-танням» коротких субмотивів. Жартівливий «променад» коротких тематичних побудов, що асоціюються у п'єсі з швидкоплинною зміною кадрів у мультиплікаційній казочці, завершується врешті легеньким реверансом, по-своєму кокетливою кодетою.

Яскраво характерна образна поетика цього твору, суголосна світові дитячих образів, не робить його, однак, дрібною інструментальною багателлю, яка губиться у масиві навчального «дитячого» репертуару. Враження від цієї скрипкової мініатюри залишається неповторним – як жива й незабутня «спів-розмова» з талановитим автором, творчий хист котрого дивовижно випромінює шляхетну мудрість і глибину художнього слова, завбачливо огорнутого – задля толерантного контакту з психологією дитини – заслоною, суто «людкевичівською» усмішкою, з «примруженим оком» і крихтою лукавства. Цей унікальний баланс високого мистецького професіоналізму і яскравої художньої образності та безпосередності емоційного вислову по-своєму специфічно фокусується в гармонічній мові твору, виповненій дисонансами, небанальними за структурою співзвуччями, блискучою технікою тональних переходів та «обманів», каскадом еліптичних зворотів. Лише досвідчений аналітик при ближчому розгляді уяснить усю серйозність й складність цього музично-виразового компоненту в рамках мініатюрного скрипкового скерцо. З урахуванням цієї обставини п'єса, як і багато подібних до неї у спадку Людкевича – «простих-непростих», явно «зростає» у ранзі, торуючи шлях до «дорослого» репертуару.

У бесідах із сучасниками Станіслав Людкевич казав: «Виконавство – складна штука; додати свого «я» – але скільки додати?». Цим риторичним питанням він загострював один із кутів зору на проблемах виконавства – безумовно належній у ній частці творчого підходу, інтерпретаційної фантазії, яка має узгоджуватися з творчим задумом композитора. І додамо в резонанс із думкою композитора: творчої фантазії виконавця, який «зуміє зрозуміти красу, зачаровану

в нотних знаках, а ще важливіше – оживити в артистичному виконанні» [2, с. 212]

Найяскравіші скрипкові мініатюри С. Людкевича, у тому числі і транскрипції, заслужено посіли чільне місце у концертному та педагогічному репертуарі вітчизняних та зарубіжних виконавців. Вибудовуючи майбутні перспективи розвитку досліджуваного жанру, охарактеризуємо їх словами Л. Кияновської: «Художня культура Галичини останньої третини ХХ століття нарешті реалізувала свій величезний мистецький потенціал. ... Дослідження минулого навіть з незначної часової дистанції дає можливість глибше осягнути сутність власної духовної самобутності, адже в ситуації культурного діалогу, зіставляючи історію і сучасність, ми пізнаємо самих себе» [1, 268].

Література

1. Кияновська Л. Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку. – Львів: НТШ ім. Т. Шевченка, 2003. – 376 с.
2. Людкевич С. Микола Віталійович Лисенко як творець української національної музики / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії. – К.: Музична Україна, 1973. – С. 212–221.
3. Людкевич С. «Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т. Шевченка» / С. П. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. Том І. Упоряд. та ред. З. Штундер. – Львів: Вид-во М. Коць, 1999. – С. 246–254.
4. Українська радянська фортепіанна музика. Хрестоматія. Т. 2, частина третя. Редактор-упор. Ю. А. Вахраньов. – К.: Музична Україна, 1986. – С. 52–54.
5. Педагогічний репертуар для скрипки. Дитяча музична школа, VII клас. Вип. 3. – К.: Мистецтво, 1963. – С. 4–7.

О. М. Гаргай. *Транскрипции скрипичных миниатюр Станислава Людкевича: первый опыт анализа.* В статье предложен анализ индивидуально-стилевых транскрипций З. Дашака и В. Стеценко фортепианных миниатюр С. Людкевича «Колыбельная» и «Квочка». Определяется творческая основа и мотивационный смысл обращения выдающихся украинских исполнителей к жанру транскрипции. Утверждается идея зависимости стиля интерпретации от образно-семантического и жанрово-характеристического содержания каждой пьесы.

Ключевые слова: скрипка, жанр, стиль, миниатюра, транскрипция, исполнительское мастерство.

O. M. Harhay. Transcriptions of violin miniatures of Stanislav Lyudkevych: first experience of analysis. The article presents analysis of individual-style arrangement of Z. Dashak and V. Stetsenko of piano miniatures of S. Lyudkevych «Lullaby» and «Broody hen» and defines the creative foundation and motivation sense of appeal of outstanding Ukrainian performers to the genre of transcription. The article also proves dependence of the interpretation style on character-semantic

The stress is made, that aside from such masterpieces as «Tilting doll» and «Lamenting» of special interest are arrangements of piano compositions of S. Lyudkevych for violin with piano accompaniment that effectively supplement national violin repertoire and in artistic manner convincingly diversify the imaginative-poet

Turning to the piano heritage of Lyudkevych and transcribing its pieces for the violin the authors of arrangements are guided by different arguments. The first argument is most natural – a great chance to display respect to the creative figure of the outstanding Ukrainian composer and at the same time get to know better his heritage in the sphere of solo instrumental music. The second argument – an adequate reflection in the violin arrangement of the specific features of the composing style of Lyudkevych: melodiousness of his works, originality of harmonious reasoning, vivid distinctness of musical images. The third argument is of educational-pedagogical

The «Lullaby» (in the arrangement of Zenon Dashak and the «Broody hen» in the arrangement of Vadym Stetsenko) are antipodes, pieces differing in the emotional mood. The former presents a lyrical melodiousness in the expressive folklore coloring, the latter presents distinctness characteristic of numerous composer's experiments. Each possesses the aspects of creative individuality of the Galician master: originally expressed romantic poetry and inclination to the keen analytical observation of realities of daily life.

The «Lullaby» strikes with the inexpressible charm of the miraculous naturalness and simplicity of expression. The genre of lullaby imposes on the melodic pattern of this miniature its "attribution", mainly in the exposition *Semplice, con molto sentimento*. The form – traditionally ternary, is aesthetically attractive by its roundness and tranquility, which corresponds to the depicted genre scenes from everyday life or the image dreamed up by the composer. The chosen compositional structure allows to express the notional contrast between the marginal and middle parts.

Harmonization of the main melody is a separate, deserving a detailed examination object of analysis that demonstrates the fundamentally organic for the composer's style combination of the folk roots and professional principles. The texture decision inspired by the piano piece of Lyudkevych is

successfully transcribed in the violin miniature. Homophonic-harmonic composition of "Lullaby" is naturally "splitting" on two planes - violin melody and harmonic accompaniment. The charms of unpretentious but touching violin cantilena are subtly accentuated by the articulate touches, phrasing slurs, by the choice of appropriate fingering and string timbre colors.

Reprise – the joy of recognizing of the familiar, kind and soothing. The delicate violin melody line (*con sordino* and *pianissimo*) floats weightlessly over the lullaby background. The author adds up to the quiet cradle song a small coda-epilogue (*calando*), where the dying echo of the main melody is in a parting manner intoned in canonical imitation. Thoughtfully placed agogic denotations and dynamic nuances will help a young violinist synchronize her play with the "breath" of the musical form and harmony, which color here generously the melody and reveals expression of internal motion hidden therein.

From the very first stroke these articulation elements closely tied to the characteristic triple sound submotive with resiliently pointed dotted rhythm are subordinate to the sound illustrating ideas, help to express the artistic-associa crescendo and diminuendo. An interesting finding is sketchily drawn canonical imitation that appears between the violin and the piano parts in the initial bars of both parts. At first it is initiated by the soloist, and the piano melody reflects its melodic idea late with a semi-bar delay and an octave lower.

Strikingly characteristic figurative poetry of the piece in unison with the children's world does not, however, make it a small instrumental miniature lost in the array of educational repertoire. The impression of this violin miniature is unique – as a live and unforgettable "interlocution" with a talented author, whose creative talent which emits miraculously noble wisdom and the depth of the artistic expression. A unique balance of the high artistic professionalism and a brilliant artistic imagery and ingenuousness of the emotional expression is concentrated in harmonious language of the piece, filled with of dissonances, non-banal by their structure chords, brilliant technique of tonal transitions and "deceptions", a cascade of elliptical phrases.

The lawfulness of arrangements was repeatedly confirmed by Lyudkevych himself willingly practicing in this area with his own and borrowed pieces (including legacy of V. Barvinsky).

The most brilliant violin miniatures of S. Lyudkevych, including their arrangements, have justly taken the leading place in the concert and pedagogical repertoire of national and foreign performers.

Key words: violin, genre, style, miniature, arrangement, masterly performance.