

## ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВА

УДК 7. 071.2 (477.83) “19”

### СИНЕРГІЯ МУЗИКИ Й СЛОВА У ПРАЦЯХ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИКОЗНАВЦІВ ГАЛИЧИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

**Оксана КОВАЛЬСЬКА-ФРАЙТ**

*Кафедра музикознавства та фортепіано,  
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,  
вул. І. Франка, 24, Дрогобич, Україна, 82100  
тел. 0324421524 e-mail: oksana\_frajt@ukr.net*

Висвітлено проблематику поєднання слова й музики у працях українських музикознавців Галичини першої третини ХХ століття – С. Людкевича, З. Лиська та Б. Кудрика. Вказано на своєрідність внеску кожного з них до загально-європейського філософсько-естетичного та мистецтвознавчого дискурсу попередніх століть. Якщо погляди С. Людкевича вклилися у ґрунтовну концепцію, то З. Лисько запропонував “альтернативну” теорію, а Б. Кудрик намітив науково-популярний та “музично-антропологічний” ракурси основної проблематики.

*Ключові слова:* музика, поезія, мелодія, текст, стаття, композитор, музикознавець.

Проблематика поєднання музичного та вербального компонентів у вокальній (камерній чи хоровій) та сценічній галузях музичного мистецтва цікавила багатьох мислителів і часто викликала дискусії. Причому ці дискусії вели не лише музиканти, до них часто долучалися літератори, філософи та інші вчені. Міркування з цього приводу започаткувалися ще в Давній Греції. На зміну довготривалій синкретичній неподільності музики, поезії та танцю прийшло їх поступове відокремлення. Проте це не заперечувало їхнього поєднання. Існувала думка, що “музика має психічну дію виключно завдяки своєму зв’язкові з поезією. Однак переважав погляд (що торував собі шлях від Платона через Арістотеля і Теофраста), який приписував музиці збуджувальну й очисну силу, а також те саме моральне й матеріальне значення, що й поезії” [20, с. 80]. Так музика потрохи набувала самостійних прикмет.

У середні віки патристика ставила вимоги підпорядкування мелодії (музики) текстові. Утверджуючи примат слів Святого письма над музикою, отці церкви водночас дбали про його легше засвоєння разом з музикою і про те, щоб музика залишалася тільки тлом. Ієронім проголошував: “Хай раб Христа так співає, щоб не голос його, а слова догоджали Богу” [17, с. 24]. Але з ХІ століття вже висуваються й інші міркування. Гвідо з Арєцо визнав більшу свободу за музикантом у процесі творення в порівнянні з “віршувальником”. Крім того, подав практичні рекомендації

у співвідношенні слів і музики. Що важливо, наголосив на естетичній принадливості вдалого сполучення обох мистецтв: коли з “граматичною милозвучністю” віршів “ще й музика поєднується, то насолода твоя зростає вдвічі” [17, с. 156]. Йоан Коттон доповнив думки свого попередника. Він “намагався виявити внутрішній зв’язок мелодії і тексту, вимагаючи від музики, щоб вона розкривала характер того, що співається” [17, с. 47]. Отже, тут вже йшлося про тіснішу відповідність слів і музики.

Епоха Відродження не привнесла нових акцентів до розглядуваної проблематики. Відомий теоретик Царліно у трактаті “Установи гармонічні” писав про спроможність музики посилювати афекти слова: “якщо слово здатне хвилювати душі й направляти їх у різні боки і це без гармонії і без ритму, ще більшою силою воно буде володіти, якщо до нього приєднати ритм, звуки та голоси” [23, с. 454]. Як і Гвідо з Арцео, пропонував способи “підкладання нот під словами”, для того щоб “голоси й окремі звуки були ясно чути” [23, с. 499].

В епоху просвітництва пальму першості переважно віддано поезії. Осмислюючи стан поезії на оперній сцені, Лодовіко Мураторі вказував на відсутність сенсу твору та незрозумілість слів, бо музика стала головною, а поезія підручним засобом [18, с. 97]. Атаназіус Кірхер у своїй праці “Мусургія універсаліс” надавав головну роль поезії у її поєднанні з музикою [7, с. 199]. Бернар Ласепед був переконаний, що тільки у взаємодії з поезією межі музичного мистецтва розширюються. Він закликав музикантів не тішити себе нерозумними претензіями зображувати все, “бо це доступне лише поезії” [10, с. 537]. Джеймс Херіс стверджував, що “музика та поезія, кожна окремо, ніколи не дадуть такого ефекту, що досягається при їхньому поєднанні... Музика сама по собі збуджує тільки афекти, які швидко слабнуть і, без підтримки повнокровних образів поезії, гаснуть. Однак, необхідно врахувати, що в такому єднанні головна роль належить поезії, оскільки її достоїнства та корисність набагато значніші” [22, с. 574–575]. Натомість Джеймс Беті зараховував музику до найвищих мистецтв. Переконавав, “що вона має дуже великий вплив на людську душу, володіє даром збуджувати у слухача найрізноманітніші відчуття”. Разом із тим констатував, що музика “тісно пов’язана з поезією і проявляється з найбільшою досконалістю, коли поезія приходить їй на допомогу в іпостасі тлумача. Я допускаю, що музика може існувати самостійно від поезії, і поезія – незалежно від музики, однак поєднання цих двох мистецтв може дати ефект, недосяжний для кожного з них зокрема” [1, с. 644].

У трактаті “О пінії Божественном” (початок XVII століття), що за гіпотезою О. Цалай-Якименко, належить українському вченому Єпифанію Славинецькому, музика (мусикія) дефініюється як “узгодженість у всіх родах [явищ]... згідно з творчим задумом вона має двоїсту єдність – тексту і мелодії. Мусикія ... прикрашає слова гарними гармоніями, звеселяє серця, наповнює душу радістю” [21, с. 289]. Таке розуміння музики у рівноправності та узгодженості її складників виявляє, крім того, причетність до “філософії серця”, властивої українській етнокультурі, а також національну схильність до естетизації церковного співу.

За романтичної доби окреслилася протилежна до попередніх часів тенденція: більшість мислителів надавали відчутну перевагу музиці. У руслі популярності тогочасної ідеї “синтезу мистецтв” поезія з музикою інколи ототожнювалися. Ось думки Новаліса – “музика, пластика та поезія суть синоніми” [19, с. 307]; “чи не повинна поезія бути внутрішніми живописом і музикою?” [19, с. 317]. Слова й звуки уподібнюються в нього тим, що вони – “істинні образи й зліпки душі” [19, с. 316]. У представленому Е. Т. А. Гофманом діалозі поета з композитором читаємо

про “чудову таємницю музичного мистецтва”: “коли мова із-за своєї бідності зсохнеться, тільки тоді відкриються невичерпні джерела музики, її виражальних засобів” [5, с. 44]. Устами свого персонажа-композитора критик декларує, що “матеріал, дія, ситуація, а не пишні слова повинні надихати композитора, не тільки так звані поетичні образи, а й різноманітні розмисли – справжня мука для музиканта” [5, с. 44]. Карл Марія фон Вебер виступав за універсальність генія, що, зокрема, має проявлятися у зверненні до різноманітних музичних жанрів: “... ні один композитор не повинен нехтувати вокальними творами. Вокальна музика несе в життя драматичну правду, і від неї до інших жанрів – тільки один крок, а від інших до неї – напевно, декілька” [4, с. 76]. Як творець першої романтичної опери, К. М. фон Вебер вважав доцільним поділитися власним досвідом komponування: “перший і найсвятіший обов’язок, що покладається на вокальну мелодію, – це бути як можливо істинною в декламації. Хоча... бувають випадки, коли можна пожертвувати абсолютно правильно виміряною вагою окремих складів заради внутрішньої правди мелодії” [3, с. 76]. Він все ж вагався у своїх порадах, бо ніхто ніколи не зможе запропонувати спосіб для створення геніального твору. “Покликання мелодії полягає в тому, щоби передати виражене в слові внутрішнє життя, щоби воно ясно й світло вийшло назовні” [3, с. 76]. Але застерігав, використовуючи яскраві метафори: “...при педантичному прагненні до правильності в деталях квітковий пилок внутрішньої істини мелодії засихає і твердне. Питання, кому грати роль пана – музиці чи поезії, – це скала, об яку розбивається немало починань” [3, с. 76]. Як видно із цього висловлювання, поезію та музику розглядали романтики також і на паритетній основі. “Музика не підкорюється поезії, вона рівноцінна їй”, – такого погляду дотримувався й Густав Шілінг [24, с. 111]. Він зазначав, що поезія набуває найбільш вражаючої сили в пісні, яка виконується людським голосом [24, с. 113]. Обстоюючи самостійність музики, драматург Франц Грільпарцер переконував у існуванні різних підходів до питання синтезу поезії з музикою, зокрема, щодо музично-сценічних жанрів. “Музика, мистецтво самостійне, не може й не повинна жертвувати своїми власними обставинами... правилами... навіть і на користь поезії” [6, с. 146]. Властиві оперній музиці кількакратні повторення фраз і уривків тексту він назвав “скандалом” для поета. Тому “принципом повинно стати наступне: ні одну оперу не розглядати під кутом зору поезії; зі сторони поезії всякий музично-драматичний твір – це нісенітниця” [6, с. 147]. Бетховен у своїй знаменитій останній симфонії, де до фіналу впроваджено хор, явив своїм нащадкам прообраз “художнього твору майбутнього” – така сентенція Ріхарда Вагнера проголосила цей взірєць сполучення музики й поезії “загальним мистецтвом усіх” і “неможливим для всіх інших, розділених мистецтв” [2, с. 195]. Композитор-новатор, відомий своїми пошуками в оперному мистецтві, сформулював послання і поету, і музиканту, суть яких полягає у взаємозумовленні обох мистецтв (у жанрах опери та драми). “Скажемо музиканту прямо: навіть найменший елемент музичної виразності, якщо в ньому не передбачено задум поета і якщо він не необхідно обумовлений втіленням поетичного задуму, – надлишковий, непридатний, поганий... Скажемо поету прямо: ... вищий поетичний задум вимірюється тим, що він може бути повністю втілений музичним вираженням” [2, с. 197].

Наведені вибрані висловлювання учених різних епох і національностей демонструють плюралізм візій проблематики синергії музики й поезії. Деякі з них видаються переконливими й слухними, інші перебільшеними, проте всі разом лише підтверджують складність і нерозв’язаність поставлених питань.

Початок ХХ століття викликав новий виток спіралі суджень, у який внесли свій вклад українські вчені Галичини. Зокрема, це такі доктори музикознавства й композитори, як Станіслав Людкевич, Зиновій Лисько та Борис Кудрик.

Зокрема, С. Людкевич проявляв стійкий інтерес до проблеми сполучення поезії та музики, свідченням чого є статті, написані впродовж 1901 та 1902 років: “Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка” та “Про композиції до поезій Шевченка”. У 30-х роках С. Людкевич зробив їх нові редакції під назвами “Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т. Шевченка” та “Вокальна музика на тексти поезій “Кобзаря” (з урахуванням новоствореної музики). До цієї групи статей можна віднести й допис “Поезії М. Шашкевича в музиці” (1911). У радянські часи до столітнього ювілею І. Франка, С. Людкевич написав статтю “Іван Франко і музика” (1956).

У статті “Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка” (1901) С. Людкевич насамперед розкрив естетичні засади зв’язку поезії і музики; зробив періодизацію їхнього обопільного розвитку (синкретичний період нерозривної цілості обох мистецтв, період початкового розрізнення і період остаточної емансипації); виявив чинники сприяння їхньому поєднанню (насамперед ритм і формальну відповідність); висвітлив прикмети “співності” українських пісень, що їх органічно засвоїв і передав Т. Шевченко у своїй поетичній творчості.

Стаття “Про композиції до поезій Шевченка” порушила питання міри індивідуального підходу композитора до “омузикалення” поезії взагалі, та Шевченкової зокрема. С. Людкевич застеріг проти нівелювання індивідуальності поета, вірші якого, а з ними чуття й світогляд, композитор “перепускає ... немов через фільтр, через призму свого власного чуття, власного інтелекту” [14, с. 238]. Тому, за переконанням музикознавця, “свідомий того всякий музика при композиції до якої-небудь поезії повинен мати скрупули совісти в тім напрямі та старатись у формі й змісті принаймні якнайближче ввійти і перейняти зміст і сферу поетичну даної поезії і самого ж поета взагалі, та якнайменше інсинуювати йому свого “я” в достосованій музиці” [14, с. 238]. Оскільки особистість Т. Шевченка, за С. Людкевичем, “найкращий тип і втілення української вдачі й характеру”, а його поезія “є не тільки виразом його індивідуальних думок і почувань, а з рівним правом є найкращим скристалізуванням української народної поезії”, то звідси випливає, що “першим каноном для всякого композитора до поезії Шевченка повинно бути не то пізнати, не то совісно студіювати, а вжитися в українські народні пісні, у їх поетичний і музичний зміст і форму, їх взаємну зв’язь і відносини” [14, 239].

Водночас С. Людкевич закликав до розуміння того, що поезії Т. Шевченка все ж є плодами його індивідуально-артистичної творчості і цього неможливо не враховувати. “Поезії Шевченка як твори індивідуального артизму вимагають артистичної музики, що подібно ілюструвала б та давала тонкий вираз нюансам змісту поезії. Народні пісні будуть тільки тим відживчим джерелом, з якого композитор повними пригорщами може брати живий елемент та сирий матеріал для своїх ідей музичних” [14, 240].

У своїй дисертації “Два причинки до питання розвитку звукообразності” (захищеній 1908 року у Відні під керівництвом Гвідо Адлера) С. Людкевич вказав на відмінність між вокальним та інструментальним мистецтвами. Перше “виступає як мистецтво допоміжне (щодо слова) і частково обумовлене словом”, друге означив як “так звану абсолютну музику” [13, с. 64].

Викладені на початку століття міркування С. Людкевич розширив і поглибив 1934 року у статтях “Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т. Шевченка” та “Вокальна музика на тексти поезій “Кобзаря”. Це погляди на ту ж проблему з висоти здобутого за три десятиліття музикознавчого й композиторського досвіду. Обґрунтувавши в першій зі статей “Основи мелодійності поетичного складу” взагалі й Шевченкового зокрема, Людкевич не лише нагадав про народне коріння поезії Кобзаря, а й дослідив літературні впливи на неї. Ритміку Т. Шевченка загалом трактує як непіддатну точним канонам і нормам, “проте, у ній царять всевладне відвічні закони великої, правдивої поетичної краси та естетики” [16, с. 250]. У цій статті також зроблено короткий теоретичний екскурс у складну проблему (що її названо тут “вагнерівською”) “співділення та з’єднання двох різних, – уже самостійних і емансипованих, – галузей мистецтва – поезії й музики, в однім мистецьким завданні, для одного суцільного естетичного враження” [16, с. 251]. Цю складність у тогочасну добу музикознавець пояснив виробленням цими мистецтвами у своєму “самостійному житті” окремих естетичних умов та основ у формі, засобах і способах виразу. Цілком резонно зауважив створення в поезії “амузикальних, неспівних форм вірша”. Деякі поетичні жанри (епічні поеми, рефлексійно-дидактична поезія, сатира, навіть сонети), на думку С. Людкевича, “віддалилися та відчужилися від музики ... своєю натурою як і формою”, тому й не надаються до співу, а тільки до рецитації [16, с. 251]. Залишилася придатною до вокальної музики лише “чиста”, “чуттєва, настроєво-емоціональна лірика та пісенні лірично-епічні жанри” як балади, романси, казки тощо. До цієї сфери належить також Шевченкова поезія, що, на перший погляд, надає можливості до її інтерпретації композиторами. Але тут виникає інша перепона, що її С. Людкевич побачив у зіставленні поезії, яку сприймаємо при рецитації (декламації) тексту, з тою самою поезією, призначеної “в цілості до співу” – “це дві зовсім окремі мистецькі категорії”. Масштаби більшості поем Т. Шевченка не йдуть на користь композиторам.

Ім С. Людкевич адресував ще й такі загальні естетико-моральні вимоги:

1) музика вокальна мусить так підходити до поетичного тексту, щоб його виразовим прикметам та красі допомагати та служити, а не приголомшувати їх музичними ефектами, хоч би навіть самим по собі й гарними;

2) з іншого боку, композитор мусить пам’ятати і про те, щоб його музика до поетичного тексту, як музична композиція, сама по собі була змістом і формою під кожним оглядом мистецька, гарна та логічна [165, с. 252].

У заключній статті із групи, присвяченій темі “Шевченко і музика”, – “Вокальна музика на тексти поезій “Кобзаря”, – С. Людкевич зосередив увагу на аналізах музичної продукції на вірші поета. Розпочавши від М. Лисенка, закінчив своїми сучасниками. Людкевич ствердив, що М. Лисенко намагався створити у цій галузі спеціальний стиль. Композитору завдяки “його талантові та музичній культурі при допомозі студій та народних пісень вдалося знайти здебільша спільний язик з поетом, і його підхід до Шевченка, як і способи цього підходу могли стати зразком не тільки для його найближчих епігонів (Стеценка, Степового й ін.), але й для новітніх музик” [12, с. 257].

У висновках С. Людкевич підсумував свої міркування тим, що тогочасна українська вокальна музика збагатилася більше кількісно, ніж якісно інтерпретаціями поезії Т. Шевченка. Проте знайшов і загальну користь у проявленій багатьма

композиторами любові до поета: "...все-таки поезія Шевченка приневолити всіх українських музик у меншій або більшій мірі, свідомо чи й не свідомо інтенсивніше виявити народний український характер і колорит у музичній вокальній літературі" [12, с. 269].

Упродовж 20–30 років ХХ століття тема "Шевченко і музика" привертала увагу й інших українських учених, а саме, літературознавця Степана Смаль-Стоцького, фольклориста Філарета Колессу, музикознавців Нестора Нижанківського ("Шевченкова поезія в музиці", 1934 р.) і Зиновія Лиська. Зиновію Лиську належать дослідження "Музичний ритм в поезії Шевченка" (1929) і "Шевченко й музика" (1939). Крім того, З. Лисько написав працю "Відношення музики до поезії" (1928) під час перебування у Празі, де 1926 року захистив докторську дисертацію "С. Артемовського-Гулака «Запорожець за Дунаєм»" під керівництвом Зденека Неєдли.

У праці "Відношення музики до поезії" З. Лисько виявив власні судження, які можна назвати альтернативними. За основний концепт відносин між поезією і музикою у З. Лиська послужив "конфлікт". Музиколог свідомо заявив про це на початку викладу, розраховуючи на здивування слухачів (а це був виступ з рефератом на одній із мистецьких зустрічей у Празі) та читачів, "бо загальний погляд є такий, що вокальна музика це є якраз тісне сполучення обох цих мистецтв, що в пісні музика і поезія себе обопільно підпирають, одне одному додають більшої сили виразу" [11, с. 2]. Передусім З. Лисько зауважив, що підійшов до розв'язання питання "головно з практичного боку", тобто з боку композитора, який часто зустрічається з названою проблемою. Водночас визнав, що "в таких справах тяжко обійтися без теоретизування, без екскурсів в область теоретичної естетики, або й узагалі філософії" [11, с. 1]. З. Лисько спирався на очевидний факт їхньої самостійності й заявив, що не бачив перспективи їхнього сполучення, яке означає насильницьке повернення до "примітивного етапу", коли вони були "нерозлучні елементи одної цілості". У тогочасній вокальній музиці він вбачав "боротьбу між поезією та музикою", більше того – "поезія нищить музику, або музика нищить поезію".

Докази, до яких вдавався для підтвердження своєї правоти, такі. По-перше, зупиняється на мові "в чисто граматичнім значінню" і переконує, що "не можна собі уявити поезії, яка ради, наприклад, ритму змінюла би собі самовільно наголоси слів. Для поезії неправильні наголоси, це гріх непростимий"<sup>1</sup> [11, с. 3]. А музика, на думку З. Лиська, ще більше сприяє цьому "гріху", бо має до нього ще більші можливості. Тому "факт є такий, що музика неправильно наголошує слова" [11, с. 4]. Тут, після наведення прикладу народної пісні "Чорнушко, душко" зі збірки К. Квітки, зауважував: "в народних піснях таке явище зміни наголосів в словах зустрінемо скрізь. Прикладів можна би навести без ліку" [11, с. 5]. Причину цього бачить у силабічному типі віршування, властивому народній пісні. З цього походить таке парадоксальне твердження: "... народня музика страшенно жує мову, а тим самим і нищить пісню". Відразу наче намагався пом'якшити й спростувати це: "таке перекучення мови дуже неприємно вражає нас в деклямації, але якщо ту саму деклямацію... перенесемо в царство тонів, тоді всяке естетичне невдоволення абсолютно відпадає"<sup>2</sup> [11, с. 5].

<sup>1</sup> Натомість це явище доволі поширене.

<sup>2</sup> Важко уявити, щоби хтось виконував або слухав деклямацію народної пісні.

Окрім того, З. Лисько пояснив таке “цікаве явище” тим, що вирішальна роль належить музиці, яка “займає таке домінуюче становище, що головну увагу слухача звертає на себе, а поезію повертає в свою рабину, обезобразжує її ради свого егоїзму (sic!), а слухач з тим усім мовчки погоджується, та з естетичною насолодою слухає передовсім музику” [11, с. 5].

По-друге, З. Лисько звертав увагу на “правильну декламацію” – йдеться про відповідне змістові підкреслення ключових слів тексту “чи то підвищенням тону, чи повільнішою вимовою”. Автор тут слушно вимагав, щоб такі підкреслення відбувалися синхронно з музичного й поетичного боків. Але на своє запитання “що ж ми бачимо в дійсності?” відповідає взірцем строфічно-куплетної форми пісні, де слова різні, а “музика залишається все та сама”, результатом чого є “абсолютно абсурдна” декламація [11, с. 7]. Цю сентенцію ілюструє двояко: 1) “головокружними колоратурами” в італійських аріях, коли одне слово, “з боку декламаційного без значіння, співається цілими сторінками”; 2) діленням слів музичними паузами. І що “наше естетичне почуття... не протестує”, також є доказом того, що “музика взяла верх над поезією, відсунула її на рішучо підрядне становище, а її роллю дуже обмежила” [11, с. 10]. За прикладами того, як музика “заглушує поезію”, тобто, наявності неадекватних до смислу слів музичних підкреслень, сягає до “короля пісні” Ф. Шуберта, Е. Гріга, М. Лисенка в інтерпретації поезії Т. Шевченка. Навіть зробив експеримент у останньому випадку, вкладаючи іншу поезію до музики М. Лисенка і ствердив про якіснішу декламацію.

По-третє, З. Лисько акцентував на ритмі. Взагалі ритм у поезії і ритм у музиці, як слушно зауважував автор, це дві зовсім відмінні речі. “Ритм в музиці має незмірно більше можливостей”, через що композитор задля уникнення одноманітності поетичного ритму задає свій ритм і так “нищить ритм поезії від першого слова до останнього” [11, с. 13]. Це відбувається і при ритмізації музикою силабічної поезії, наслідком чого є неправильно наголошені слова. З. Лисько йде далі у своїх звинуваченнях музики: “якщо музика нищить ритм поезії, то з того виходить само собою, що нищить теж і метр” [11, с. 14].

Пристаючи до долі фонетичних прийомів поезії, З. Лисько констатував, що алітерація “пропадає в пісні зовсім, тому що співати можна тільки голосівку, а ніколи шелестівку”; асонація у співі так само втрачає свої властивості [11, с. 14].

Неприпустимим автор дослідження вважав довільні повторення або пропуски слів композиторами. “Це вже є порушення авторського права поета”. Поняття “музичності” чи “інструментації” поезії, що “не має з властивою музикою нічого спільного”, також при музичному озвученні зникає. Тому “...доброї поезії шкода для пісні, шкода її віддавати на поталу такому брутальному егоїзмові. Сьогоднішній стан обох мистецтв є такий, що вони ніяк не можуть сполучитися в одну цілість як рівнорядні елементи; одне з них мусить пропасти” [11, с. 16]. Після такого вердикту З. Лисько вкотре дивується із терпіння слухача, бо його увага поглинута музикою. Це підтверджує отриманням естетичної насолоди від М. Батістіні при незнанні італійської мови, любов’ю американців до Ф. Шаляпіна тощо.

З огляду на вище сказане З. Лисько резюмує: “у вокальній музиці поезія пропадає і то пропадає подвійним способом: 1) тим, що музика жує і нищить ритм поезії, декламацію (зміст), наголоси, фонетичні фігури і т. д., 2) тим, що музика взагалі перешкоджує в пісні слухати поезію” [11, с. 17].

Проте автор допустив, що бувають протилежні випадки, коли “вповні домінуюче становище забирає поезія” – йдеться про речитатив і мелодраму.

Тут, як думав З. Лисько, навідрозріт поезія нищить музику, оскільки у згаданих жанрах “ми слухаємо передовсім поезії, а з музики залишається тільки якийсь дуже невиразне вражіння... неозначені ритми, ... загальний плін шуму, вражіння чисто фізіологічні”. При цьому “мимоходом” зазначав, що музика “пропадає” в балеті і в кіно [11, с. 18]. Звідси випливає, що “між музикою та поезією у їх сполученні існує боротьба. В різних формах бере верх часом одно, часом друге, і в кожному випадку бачимо факт, що вони собі обопільно перешкоджують” [11, с. 18]. З огляду на це З. Лисько дозволив собі ще маленький екскурс у психологію з метою дати натяк на пояснення.

Відштовхувався від того, що поезія і музика – “мистецтва дуже близькі, принаймні у фізичнім розумінні” [11, с. 19]. Відтак робить спробу окреслити психофізіологічні механізми їхнього сприймання людиною. Шлях “від інструменту до мистецтва” складається з частин: фізичної (від інструмента до вуха), фізіологічної (від вуха до мозку), психічної (мистецтво). Шлях поезії той самий, але на останньому етапі “поезія з музикою вже розходяться” через те, що “поезія складається зі слів і речень і перша чинність мозку є така, щоби в нашій свідомості збудити ті поняття і ті образи” [11, с. 20]. В цьому й полягає, за З. Лиськом, відмінності у дії та сприйнятті двох мистецтв: “в музиці вистарчають самі фізіологічні слухові вражіння і вони безпосередньо переходять у мистецтво; а в поезії слухові фізіологічні вражіння мусять викликати наперед в нашій свідомості певні поняття, образи, рефлексії і тільки тоді на підставі їх витворюється етап мистецтва”<sup>3</sup> [11, с. 21].

Автор стверджував про існування своєрідного “різнобою” на етапі психічної дії, коли мозок не здатний розпорозуватися на два фронти, і надав одному з мистецтв перевагу, а інше залишив “недоопрацьованим”. Отже, “зі сполучення музики та поезії ми одержуємо не демократичну рівність, а тільки деспотичне панування одного над другим” [11, с. 22].

Загальний хід музичної еволюції, на думку З. Лиська, показав, що напрямом, за якого знайдено прийнятний *modus vivendi* між музикою та поезією, був імпресіонізм, коли у вокальних творах старалися “добре декламувати і крім цього музично в деталях передати психічні переживання зі всіма нюансами, які заключає в собі кожне слово поезії”. Проте імпресіоністичні експерименти привели до абсурду, бо і поезії не врятували, і музиці нашкодили [11, с. 23]. А найновіша модерна музика, як вважав автор, знову взяла за основу старий класичний принцип жертвування поезією.

У майбутньому ж З. Лисько бачив такі два способи підходу музики до поезії: 1) “Взагалі поезію від музики відлучити”, що означає “співати без слів”. Пояснюється це тим, що “модерна музика йде до інструментації співака”. Тому слова для музики “... не мають значіння”, “не конче потрібні, а навпаки, може ще шкодять музиці” (*sic!*) [11, с. 24]. Вокаліз без слів ставив вище від пісні з текстом з її визначеністю емоцій. Ця “височина музики” кореспондується з філософією А. Шопенгауера, коли мистецтво “займається не реальним індивідуалізмом, тільки ідеями”. Тут З. Лисько солідаризувався з прихильниками “абсолютної музики”, бо кожен текст “обмежує музичне мистецтво” [11, с. 25]. Чи означає це, що модерна музика цілком відкидає текст пісні?

<sup>3</sup> Цим З. Лисько заперечував усяку образність музики, а тим більше програмної з її наперед визначеною конкретикою.



Відповідь на це запитання дає другий спосіб, що пропонує методику komponування: “і модерну, маломовну поезію можна з успіхом сполучити з музикою, а саме так, що на загальний плин музичної думки буде падати спів короткими фразами розділеними між словами павзами. Такою повільною декламацією досягаємо того, що поезія не пропаде... і тоді оба мистецтва обопільно себе піддержують.... Під час того... музика пливе безпереривно і т. ч. витворюється цілість, в якій нарешті найшли *modus vivendi* ті два приятелі, що так довго не знаходили форми для спільного життя”<sup>4</sup> [11, с. 27].

Завершуючи свій виклад, З. Лисько підкреслив, що він лише “зачепив” кілька питань, кожне з яких “вимагало би для повного вичерпання обширних наукових монографій”. А це були “тільки натяки на певні цікаві моменти” [11, с. 28].

Проблемою синтезу слова й музики цікавився також Борис Кудрик, який захистив 1932 року докторську дисертацію “Історія української музики в Галичині від створення кафедрального греко-католицького хору в Перемишлі до смерті І. Лаврівського” під керівництвом Адольфа Хибінського. Серед його статей, написаних у 30-х роках ХХ століття, – “Іван Франко в пісні”, “Поезія Шевченка в музиці”, “Відносини українських поетів і письменників до музики” (зібрала та впорядкувала музикознавець Наталія Толошняк і люб’язно надала до опрацювання).

Серед українських музикознавців Б. Кудрик першим звернувся до тематики композиторських прочитань поезії І. Франка. Стаття, приурочена до 20-ліття його смерті, була написана з метою ознайомлення широкої громадськості з музикою на вірші Франка-поета та пропагування її виконання на очікуваних святкуваннях. Оpubлікована в другому числі “Просвіти” за 1936 рік. Ці обставини й зумовили “суспільно-просвітянське” спрямування статті. Б. Кудрик обмежився інформативно-хронологічним переліком пов’язаної з І. Франком вокальної музики – сольної та хорової, а також зробив опис її регіональної належності (Буковина, Галичина та Наддніпрянщина). Передусім констатував малу кількість такого роду творчості. Не вдаючись до аналізів самих творів чи якихось проблем із музичним озвученням поезії, Б. Кудрик подекуди лише окреслив характер чи “дух композиції” або відзначив її переваги. Зокрема, сольна пісня із супроводом фортепіано “Як почуєш вночі” Д. Січинського “рознесла найбільше ім’я композитора по всіх українських землях”. Чоловічі хори цього ж композитора – “Даремне пісне” й “Непереглядною юрбою” – назвав “двома перлинами” [9, с. 43]. А кантату К. Стеценка “Єднаймося” для мішаного хору та фортепіано, за словами Б. Кудрика, “бадьору й вогнисту”, “радо виконують ... на різних святочних академіях” [9, с. 44]. Цінно, що автор статті долучив до переліку й власні твори на тексти І. Франка, бо його спадщина, як відомо, не збереглася повністю. Статтю закінчено оптимістичним сподіванням, “що наші молоді музичні сили звернуть більше уваги на Франкові поезії” [9, с. 44].

Стаття “Відносини українських поетів і письменників до музики” (1938) [8] торкається маловисвітленого й цікавого питання місця музики в українському поетично-письменницькому світі<sup>5</sup>. Так окреслене питання, на думку Б. Кудрика,

<sup>4</sup> Така рекомендація наштовхує на думку легітимності існування вокальних творів винятково з повільними темпами.

<sup>5</sup> На необхідності прослідкування впливу фольклору на окремих письменників і їхні твори наголошував Ф. Колесса у статті “Про вагу наукових дослідів над усною словесністю” (1922). Б. Кудрик розширив цю тему зв’язками з класичною музикою, музичністю літературної мови та особистими схильностями літературів до музикування.

є одним зі свідчень музикальності й співучості нашого народу. Розпочинаючи від анонімних авторів музики до шкільної драми та вертепу XVIII століття, що брали за основу народні мелодії, музиколог розглянув відомих майстрів слова під кутом зору особистого ставлення до музики (народної і професійної) та пов'язання з музикою їхньої літературної творчості.

Особливо музикальними й “музикуючими” були Г. Квітка-Основ'яненко (грав на флейті, “пробував ...укладати музику до народніх танків”), Т. Шевченко (добре співав “своїм звучним баритоном”, був знайомий з М. Глінкою), Ю. Федькович (“творив, співаючи”, komponував пісні), С. Воробкевич (поет і композитор “в одній особі”), М. Кропивницький (“сам укладав пісні”, “сам складав музичні комедії”), Леся Українка (“гарно грала на фортепіані”), П. Тичина (грав на кларнеті).

Окрім того, Б. Кудрик вирізняв українських літераторів за музикальністю мови. З цього огляду найбільше його уваги закономірно заслужив Т. Шевченко. “Увесь очарований народною піснею” І. Котляревський, вірш Л. Глібова та Я. Щоголева “майже скрізь співучий”, В. Шашкевич (син М. Шашкевича) “проявив багато співучости в своїх віршах”, співучою є мова М. Вовчка та І. Нечуй–Левицького, “дуже музикальні” вірші М. Старицького, П. Мирний ішов шляхом Вовчкової “співучої прози”, мова М. Коцюбинського “скрізь дзвонить, співає”, вірш Лесі Українки “скрізь плавний та дзвінкий, мов тони фортепіану”, вірші Б. Лепкого – “співні” тощо.

Як вважає Б. Кудрик, поети й письменники, в художніх творах яких згадано світових музичних геніїв та їхні здобутки, виявляють цим свою обізнаність із музичною культурою. Це, зокрема, наочно проілюстровано в повістях Т. Шевченка, творах І. Нечуй–Левицького та Б. Лепкого. Наголошував він і на тому, що в оповіданні І. Нечуй–Левицького “В концерті” письменник талановито описує виконання творів М. Лисенка поруч із шедеврами “великих німецьких та італійських композиторів”. “Вперше в українському письменстві виступає один із світочів усесвітньої музики”, а саме Бетховен – в ролі головної дійової особи, в оповіданні Ю. Косача (небожа Л. Українки) “Вечір у кн. Розумовського” [8, с. 67–68].

До тих, у кого “музикальних” віршів небагато, Б. Кудрик відносить П. Куліша та І. Франка. До Франка – “каменяра Галицької землі” – у Б. Кудрика особливе ставлення. Його “співучі вірші, головно настроєні на нуту української пісні, не один український композитор (Лисенко, Січинський, Людкевич) використовував до своїх кращих пісень та хорів” [8, с. 67–68]. Кудрик акцентував: “це був великий знавець народньої пісні, добрий знавець європейської музики, хоч у творах згадок про неї дуже мало” [8, с. 67–68].

Визнаються також заслуги І. Франка у написанні статей про українську музику, проте його заклик “Геть із Бортнянським!” (із статті “Думки профана на музикальні теми” – *О. К.-Ф.*) залишився Б. Кудрику незрозумілим. Як не дивно, мова та спосіб викладу О. Кобилянської видаються Б. Кудрику “не музикальними”, хоча зміст її творів про музику викликав у музиколога такі багаті на метафори й епітети рядки: “зате дуже талановито віддає вона не раз словами саму музику, гру... А любов до музики і знання її б'є з її творів, із них переливається полум'яна тужливість буковинської народньої пісні, несамовита дикість циганської музики, такої близької духові буковинських гір та царин, із музикою Шопена або Шумана” [9, с. 43–44]. У Лесі Українки та Б. Лепкого зауважено ще такий різновид зв'язків між літераторами

й музикою, як написання поезій під впливом творчості видатних композиторів або народної пісні.

Прикметним є момент статті, де згадується П. Тичина як “наймузикальніший поет”, але, як уточнює Б. Кудрик, “той давній, не теперішній”. Справді, на час написання статті в Радянській Україні тривав червоний терор, і П. Тичина вже не надихався грою на кларнеті. 1930-і роки – період фізичної і моральної ліквідації митців, особливо поетів, – увійшов до української історії під назвою “Розстріляне Відродження”. Ті ж, хто пристосувався до нових умов, вижили (та й то не всі), але були змушені підкоритися режиму й прославляти його, творити в строгих ідеологічних рамках, як це й сталося з П. Тичиною.

Розглянуті праці С. Людкевича, З. Лиська та Б. Кудрика про синергетику музики й поезії свідчать, що музикознавці ставили собі різні завдання й обирали відповідну методологію їхнього розв’язання. Це й зрозуміло з огляду на багатовекторність проблематики. Висловлювання С. Людкевича засвідчили, що його погляди еволюціонували від тлумачення музики як мистецтва допоміжного щодо слова – до визнання їхнього “співділання” (тобто синергії) в єдиному художньо-естетичному організмі. Окрім того, напрашується висновок про надзвичайно високі вимоги, які С. Людкевич ставив композитору в його намірі музичного озвучення поезії. Можна ствердити, що С. Людкевич створив власну концепцію, що вирізнялася конструктивністю, послідовністю та логічністю. Своєрідна теорія С. Лиська, що вмістила в собі поруч із мистецтвознавчим філософсько-естетичний, методико-практичний та психологічний аспекти (за його виразом, “натяки”), претендує на оригінальність, хоча в контексті попередньо викладених думок західних мислителів різних епох виглядає, що все це вже було сказане (щоправда, не в такій категоричній формі). Відтак, З. Лисько дещо лише радикалізував і вказав на перспективні напрями досліджень. Статті Б. Кудрика цінні тим, що окреслили деякі відгалуження основної проблематики. Перша з них – у науково-популярному ракурсі, друга – в ширшому “музично-антропологічному” розумінні проблематики, а саме в орбіті різнобічності мистецьких уподобань талановитих особистостей.

#### Список використаної літератури

1. *Бетти Дж.* Очерки о поэзии и музыке / Дж. Бетти // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / [Собр. текстов В. П. Шестакова]. – М. : Музыка, 1971. – С. 640–675.

2. *Вагнер Р.* [Музыкально эстетические фрагменты] / Р. Вагнер // Музыкальная эстетика Германии XIX века : в 2-х томах. – Т. 2 / [Составление Ал. В. Михайлова и В. П. Шестакова]. – М. : 1982. – С. 180–208.

3. *Вебер К. М.* Ответ на замечания Мюльнера / К. М. фон Вебер // Музыкальная эстетика Германии XIX века : в 2-х томах. – Т. 2 / [Составление Ал. В. Михайлова и В. П. Шестакова]. – М. : 1982. – С. 76.

4. *Вебер К. М.* Сочинительская манера г-на концертмейстера Фески в Карлсруэ / К. М. фон Вебер // Музыкальная эстетика Германии XIX века : в 2-х томах. – Т. 2 / [Составление Ал. В. Михайлова и В. П. Шестакова]. – М. : 1982. – С. 75–76.

5. *Гофман Э. Т. А.* Поэт и композитор / Э. Т. А. Гофман // Музыкальная эстетика Германии XIX века : в 2-х томах. – Т. 2 / К. М. фон Вебер ; [Составление Ал. В. Михайлова и В. П. Шестакова]. – М. : 1982. – С. 32–45.

6. *Грильпарцер Ф.* [Дневниковые записи, речи и рецензии] / Ф. Грильпарцер // К.М. фон Вебер // Музыкальная эстетика Германии XIX века : в 2-х томах. – Т. 2 / [Составление Ал. В. Михайлова и В. П. Шестакова]. – М. : 1982. – С. 132–151.
7. *Кирхер А.* Мусургия универсалис / А. Кирхер // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М. : Музыка, 1971. – С. 189–212.
8. *Кудрик Б.* Відносини українських поетів і письменників до музики / Борис Кудрик // Життя і знання. – 1938. – № 3. – С. 67–68.
9. *Кудрик Б.* Іван Франко в пісні / Борис Кудрик // Просвіта. – 1936. – № 2. – С. 43–44.
10. *Ласепед Б.* Поэтика музыки / Б. Ласепед // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М. : Музыка, 1971. – С. 534–537.
11. *Лисько З.* Відношення музики до поезії: рукопис. – Прага, квітень 1928. – 28 с. [Відділ рукописів ЛННБ ім. В. Стефаніка. Ф. 9 (Окремі надходження). Справа № 547].
12. *Людкевич С.* Вокальна музика на тексти поезій “Кобзаря” / С. Людкевич // Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т. 1. – Львів : Вид-во М. Коць, 1999. – С. 278–284.
13. *Людкевич С.* Два причинки до питання розвитку звукообразності / Станіслав Людкевич // Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т. 1. – Львів : Вид-во М. Коць, 1999. – С. 62–149.
14. *Людкевич С.* Про композиції до поезій Шевченка / С. Людкевич // Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т. 1. – Львів: Вид-во М. Коць, 1999. – С. 238–242.
15. *Людкевич С.* Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка / Станіслав Людкевич // Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т. 1. – Львів : Вид-во М. Коць, 1999. – С. 218–237.
16. *Людкевич С.* Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т.Шевченка / Станіслав Людкевич // Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т. 1. – Львів : Вид-во М. Коць, 1999. – С. 246–265.
17. *Музична естетика західноєвропейського середньовіччя (трактати) / [Упор. текстів і вступ. стаття В. П. Шестакова]. – К. : Музична Україна, 1976. – 262 с.*
18. *Муратори Л.* О совершенной итальянской поэзии / Л. Муратори // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М. : Музыка, 1971. – С. 95–104. (Серия: Памятники музыкально-эстетической мысли).
19. *Новалис (Фридрих фон Гарденберг).* Фрагменты / Новалис // Музыкальная эстетика Германии XIX века : в 2-х томах. – Т. 2 / [Составление Ал. В. Михайлова и В. П. Шестакова]. – М. : 1982. – С. 304–318.
20. *Татаркевич В.* Історія шести понять [пер. з польської В. Корнієнка] / Владислав Татаркевич. – К. : Юніверс, 2001. – 368 с.
21. *Цалай-Якименко О.* Київська школа музики XVII століття / Олександра Цалай – Якименко. – Київ ; Полтава ; Київ, 2002. – 490 с.
22. *Хэррис Дж.* Трактат о музыке, живописи и поэзии / Дж. Хэррис // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М. : Музыка, 1971. – С. 566–576.
23. *Царлино Дж.* Установление гармонии / Джозеффо Царлино // Музыкальная эстетика западно-европейского средневековья и Возрождения (сост. текстов В. П. Шестакова). – М. : Музыка, 1966. – С. 424–513.

24. Шиллинг Г. Опыт философии прекрасного в искусстве / Г. Шиллинг // Музыкальная эстетика Германии XX века. – В 2-х т. – Т. 2. – М. : Музыка, 1983. – С. 110–117.

Стаття надійшла до редколегії 15.03.2013

Прийнята до друку 17.05.2013

## **SYNERGY OF MUSIC AND LYRICS IN WORKS OF UKRAINIAN GALICIAN MUSICOLOGISTS IN THE FIRST THIRD OF THE XX CENTURY**

**Oksana KOVAL'SKA-FRAJT**

*Department of Musicology and Piano,  
The National Pedagogical University of Ivan Franko,  
24 Franko street, Drohobych, Ukraine, 82100  
tel.: 0324421524, e-mail: oksana\_frajt@ukr.net*

Article is devoted to the problems of combining words (lyrics) and music in the works of Ukrainian Galicia musicologists of the first third of the twentieth century – S. Lyudkevych, Z. Lys'ko and B. Kudryk. Specified on the uniqueness of each contribution to the pan-European philosophical and aesthetic discourse and art criticism of previous centuries. If it looks that S. Lyudkevych invested in consequent concept, then Z. Lys'ko proposed “alternative” theory, and finally B. Kudryk charted popular science, music and anthropological perspectives of substantive issues.

*Key words:* music, poetry, melody, text, art, composer and musicologist.

## **СИНЭРГИЯ МУЗЫКИ И СЛОВА В ИССЛЕДОВАНИЯХ УКРАИНСКИХ МУЗЫКОВЕДОВ ГАЛИЧИНЫ В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX века**

**Оксана КОВАЛЬСКАЯ-ФРАЙТ**

*Кафедра музыковедения и фортепиано,  
Дрогобычский государственный педагогический  
университет имени Ивана Франко,  
ул. И. Франко, 24, Дрогобыч, Украина, 82100  
тел.: 0324421524, e-mail: oksana\_frajt@ukr.net*

Освещено проблематику соединения слова и музыки в исследованиях украинских музыковедов Галичины первой трети XX века – С. Людкевича, З. Лыська и Б. Кудрыка. Отмечено своеобразие вклада каждого из них к общеевропейскому философско-эстетическому и искусствоведческому дискурсу предшествующих столетий. Если взгляды С. Людкевича составили последовательную концепцию, то З. Лысько предложил “альтернативную” теорию, а Б. Кудрык наметил научно-популярный и “музыкально-антропологический” ракурсы основной проблематики.

*Ключевые слова:* музыка, поэзия, мелодия, текст, статья, композитор, музыковед.