

The article shows the trends of formation and development of the concert for solo brass wind instruments with orchestra in the European musical culture 17–20-th century. It is considered as a many-sided systemic phenomenon. The work is also devoted to the study of the concert for horn and for tube.

Key words: genre, concert, brass wind instruments, style and genre modifications.

УДК 785.6:788.5

ББК 85.315.722

Олена Павленко

РИСИ НЕОКЛАСИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТУ В ДИВЕРТИСМЕНТІ ДЛЯ ФЛЕЙТИ З ОРКЕСТРОМ А.ШТОГАРЕНКА

Жанрове визначення Дивертисменту А.Штогаренка передбачає наявність сюїтної картинності, однак виявлена сукупність ознак дозволяє стверджувати переважання рис інструментального концерту неокласицистського типу над сюїтністю. Один з перших українських концертних творів для флейти з оркестром представляє широкі віртуозно-виконавські можливості для флейти як солюючого інструменту.

Ключові слова: традиції і новаторство, жанр, формотворення, концерт, духові інструменти, флейта.

У метапросторі сучасної культури не завжди є змога з'ясувати на короткому проміжку часу об'єктивне значення мистецького явища, охопити його цілісну панораму, дати адекватну оцінку новітнім музичним реаліям. Серед надбань різних епох вражає дивний збіг пропорцій, структур, типів розвитку, який свідчить не лише про "вічні" теми й сюжети, але й про певні універсальні фактори формотворення та способи їх інтонаційного втілення. У цьому сенсі особливо гостро стоїть проблема сучасного трактування жанру. Глибинна взаємодія інваріантно-жанрових ознак у сучасному музичному просторі сучасної музики творить особливу та виняткову ситуацію. У контексті різноманітних процесів на рівні музичної форми жанр концерту часто апелює до сюїтності, а отже, й дивертисментності.

Актуальність статті зумовлена розглядом найбільш активного періоду розвитку жанру українського інструментального концерту, зокрема флейтового, в другій половині ХХ століття та спробою висвітлення окремих проблем сучасного трактування жанру.

У цьому контексті багатопланові можливості демонструють сьгодні сучасні духові інструменти. Серед них семантика флейтових звучань знаходиться чи не на першому місці. В українській музиці тембр флейти набуває значення своєрідного архетипу, який сягає сопілкових награвань прадавніх містичних язичницьких ігрищ і ритуалів, а з іншого боку, – глибоко інтимного ліричного начала. Відтак до двоїстості сприйняття флейтової природи спонукає Дивертисмент для флейти з оркестром А.Штогаренка.

Дивертисмент складається з трьох частин.

Перша частина – *Allegro moderato*, C-dur. Її інтонаційно-архітектонічні особливості, вочевидь, зумовлені жанром дивертисменту, задекларованим композитором. Звукове наповнення являє собою контрастні мелодичні сфери, які не створюють ефекту конфліктних зіткнень, натомість є різними площинами одного образу, не зважаючи на фактурні, темпові та ритмічні контрасти. Перша частина напрочуд цілісна: це – рондо класичного типу. Тематизм рефрену типовий для так званих "молодіжних" концертів радянської доби. Контрастом до нього виступає тематизм епізодів, що виявляє підтекст стрімкого, активного злету показово енергійних, нарочито "бадьорих" інтонацій масових пісень.

Allegro розпочинається чотиритактовим вступом оркестру, що щільно заповнює інструментальний простір квартоквінтовими акордами, кожен з яких акцентується, підкреслюється синкопованим ритмом і стрімко охоплює діапазон у чотири октави. Динамічна шкала вступу сягає від *p* до *ff*. При домінуючій тональності C-dur перший акорд репрезентує квартове поєднання звуків *fis-c-g*. Від *fis* низхідним ходом басів – *fis-f-e-d-cis-c* досягається тоніка, заповнення тритонового ходу стрічковою квартовою гармонією налаштовує на інтонаційну вибагливість і

гостроту. Вступ у подальшому розвитку відіграватиме функцію завершення окремих композиційних розділів форми.

Оркестрова палітра цілком змінює характер звучання з моментом вступу партії флейти. Фактура розподіляється на два пласти – один стає ритмічним фоновим остинато для гнучкої мелодичної лінії, другий бере на себе функцію ехо до флейтового соло. Рефрен викладено в куплетно-варіантній формі ($a+a^1 | a+a^2$) (1–22 тт. | 22–38 тт.).

Мелодія партії флейти легко злітає вгору звуками тонічного септакорду. Вона, безперечно, має інструментальну генезу, оскільки, не зважаючи на повтори, розташована у високому регістрі, доволі складна й ритмічно неоднорідна. Форшлагги різних типів і лігатури поєднані зі стакато несиметричними пунктирами (Ц.1), що вимагає від виконавця віртуозного володіння інструментом. Від початку одночасного звучання сольної партії й оркестру, з огляду на ритміку утворюються два контрастні пласти: перший – остинатний акордовий супровід у діапазоні *c-fis* розвиває звукову ідею басової лінії вступу, другий – поривчасто стрімкий ритм соло флейти.

Інтонаційний зміст кантиленної мелодичної лінії першого епізоду виступає альтернативою підкресленому інструменталізму рефрену. Композитор послідовно послуговується принципом поліфонізації фактури. Якщо рефрен демонструє зіставлення сольної лінії з оркестровою вертикаллю, то в епізоді партії оркестру й соліста органічно взаємопроникають, утворюючи поліфонізований фактурний шар. Структурно епізод являє собою поєднання імітаційності з варіантною повторюваністю. Невеличке восьмитактове фугато поступається гомофонно-гармонічній шеститактовій побудові, де соло флейти звучить на тлі гармонічної фігурації (знов-таки квартової) оркестрового супроводу. Ця побудова проводиться двічі. При незмінному супроводі в партії флейти відбуваються незначні ритмічні модифікації, що не впливають на загальні мелодичні обриси.

Тема епізоду доручена струнним, а згодом флейті – протяжна лірична мелодія широкого дихання з незначним дробленням наприкінці куплета (4 такти перед Ц.4). Фактурна поліфонічна тканина в першому куплеті (Ц.3) утворює три пласти: нижній – розгорнута звукова лінія в струнних, середній витримує остинатну фігуру, а понад усім ширяє соло флейти. При повторі куплета (Ц.4) тема проводиться імітаційно в трьох модусах – канон в оркестрі, до якого долучається імітація партії флейти зі збереженням ритмічного остинато в середніх голосах. Слід зауважити, що особливої свіжості звучанню надають прийоми ладового пере забарвлення, що немов раптові блискавки колорують лінію соло.

Восьмитактова зв'язка перебирає на себе функцію кульмінації, після якої поява рефрену не сприймається як контрастна. Рефрен повністю відтворює початкове звучання й приводить до наступного другого епізоду (Ц.8). Як і в попередньому, тут відбувається фактурне протиставлення рефрену. Розгорнута унісонна мелодична лінія басів на тлі секундового “шелесту” струнних (*as-moll*) лише в дев'ятому такті підхоплюється соло флейти. І знову спостерігається трипластовість: контрапунктуючі лінії басів і флейти й остинатне тремоло альтів. Цей епізод, як і попередній, проводиться двічі (Ц.10), при повторі партія флейти набуває незначних інтервальних змін. Таким чином досягається структурна відповідність до попереднього епізоду.

Фактурне протиставлення лінії та вертикалі, репрезентоване на початку твору, продовжується й у наступній композиційній фазі (Ц.11). Її перший розділ – соло флейти й оркестровий фігуративний рух, другий – стрічкові квартові гармонії, які перегукуються з квартовими вертикалями на початку *Allegro*. Цю фазу можна тлумачити як таку, що заміщає собою рефрен. Саме в ній досягається потужна динамічна кульмінація, після якої коротка зв'язка призводить до третього, останнього епізоду (*Poco meno mosso*). Він є органічним поєднанням проникливої ліричної мелодії сольної партії на фоні тонічного органного пункту низьких струнних і контрапунктування в середніх голосах. За своєю функцією у формі цілого цей епізод постає аллюзією до першого епізоду.

Десять тактів органного пункту на *C* завершується низхідним ходом *c-h-a-as-g-f-e*, який вводить до вельми оригінальної дводільної каденції (Ц.15). Каденція розгортається на зіставленні лірики двох типів: імпровізаційного та жанрового походження. Вона розпочинається розгорнутим соло флейти на кшталт народного інструментального музикування. Розгониста мелодична лінія поєднує елементи віртуозно-інструментальні з кантиленою та тембро-інтонаціями – звуконаслідуваннями людського голосу. У цій побудові відсутній традиційний метричний поділ при складній ритмічній організації матеріалу.

Друга складова каденції жанрово чітко визначена: quasi-вальс поєднує в собі інтонаційний малюнок повільних епізодів Allegro з характерним мелодичним кадансом – звуковою емблемою молодіжних ліричних вальсів 60-х (Ц.15, 2 т.). Дотримуючись принципу куплетної строфічності, композитор при повторному жанровому зіставленні транспонує його на квінту вгору (quasi Cadenza). Каденція набуває рис три- та п'ятичастинної рондальності, оскільки імпровізаційні побудови проводяться тричі, розділені вальсоподібними включеннями. Останнє є найбільш розвиненим: немов у змаганні невимушеної імпровізації та структурованого жанрового начала перемагає вільний інтонаційний розвиток. Заключне проведення імпровізаційного характеру, вдвічі довше за два попередні, свого роду ода віртуозності.

Поява акордів вступу та мотиву рефрену переривається септолями флейти. Розпочинається кода Allegro vivo, що пролітає на одному диханні, мов вихор, розвиваючи ідею головної партії-рефрену першої частини – взаємодоповнюючий рух сольної партії та оркестру. Органічно звучать у коді інтонації останнього епізоду каденції (Ц.16, 5–11 тт.). Завершується частина віртуозним злетом флейти в четверту октаву.

Таким чином, перша частина Дивертисменту за стильовими та структурними ознаками становить взірць класичного рондо, про що свідчить наявність трьох рефренів і двох епізодів, каденції й коди. Насичена жанрово-інтонаційними кліше повоєнного періоду, ця форма виявляє достатню гнучкість і цілісність. Тематизм першої частини Дивертисменту знаходиться в єдиному асоціативному плані з мажорними темами С.Прокоф'єва, Д.Кабалевського, Т.Хреннікова. Частина сприймається на одному диханні, завдяки обраному композитором моторному метроритмічному стрижню.

Легкість, прозорість, невимушеність образно-емоційного змісту, артикуляційні, темпові та регістрові зіставлення Allegro дозволяють визначати характер частини як оптимістичне скерцо. До того ж взаємодія сольної й оркестрової партій постає як діалог, гра-співбесіда, що відповідає традиційній жанровій семантиці рондо.

Друга частина – Andante sostenuto – драматургічний центр циклу, композиційний план якого вкладається у звичні рамки сонатної форми з “повнометражною” експозицією, розробкою, репризою й кодою, головною та побічною партіями тощо. У межах цих традиційних структур застосовано протиставлення різко контрастного тематизму, оригінальний характер його розвитку, ладотональні зіставлення, нетрадиційні акордові вертикалі, трактування оркестру як унісонного моноліту.

Головна партія розпочинається тритактовим оркестровим вступом, що імітує награвання на лірі. На тлі остінатного ритму в середньому регістрі розгортається широка, діапазоном у дві октави, насичена численними розспівуваннями (секстолями, децимолями, повільними фіоритурами та мелізматиною) “нескінченна” мелодія, в якій лише ледь-ледь відчувуються елементи періодичності. За інтонаційною генезою, метричною та ладовою перемінністю (ковзання – *as-moll-a-moll*), мажоро-мінорними світлотінями мелодія імітує імпровізаційний мелізматичний спів лірника. “Час розширити, збагатити поняття мелодії, нашу уяву про неї, і нема необхідності, дотримуючись будь-яких “правил гри”, придушувати в собі органічну тягу до вільної інтонаційно розкутої мелодійності”, – вважає А.Шнітке [1, с.26]. Саме така мелодія панує в другій частині Дивертисменту.

Закінчується виклад головної партії мелодичним ходом (2 такти перед Ц.3), підхопленим насиченим оркестровим звучанням, що “проростає” подібно до оркестрових акордів рефрену з першої частини. Однак ці акорди набувають цілком іншого – драматичного забарвлення; занурені в зону двічі гармонічного мінору, викладені низхідними тріольними мотивами, стрічкові гармонії утворюють дві висхідні секвенційні хвилі (*Animato rubato*). Вони перериваються “самотнім” звучанням соло флейти, підтриманим єдиним квартовим акордом. Соло вдруге переривається оркестровими вертикалями на матеріалі *Animato rubato*, але секундою вище. Таким чином, побічна партія за своєю будовою ($a\ b\ a^1\ b^1$) вкладається в куплетну форму. Цей прийом нагадує безпосередні фронтальні зіткнення в симфоніях Д.Шостаковича, де беззахисна витонченість соло протиставляється маркатованому руху оркестрової маси. Щоразу тематичний матеріал проводиться секундою вище, створюючи ефект зростання напруженості, а оркестрові вертикальні “втручання” в зіставленні із соло флейти набувають загрозливого характеру.

Розробкова частина *Andante* являє собою п'ятиголосне фугато, в якому поєднуються елементи імітаційної та контрастної поліфонії. Тематичний матеріал утворено різноманітними модифікаціями мотивів соло флейти з побічної партії. “Своєрідний, розлогий ладово-свіжий мелос (не кажучи вже про комплекс підрядних ліній) на тлі фактурних пластів – це і є найскладніше для сприйняття, те, що вимагає високоорганізованого інтелекту”, – вважає С.Слоніський [2, с.25]. Фугато становить смислову кульмінацію у фактурній драматургії Дивертисменту. У процесі розвитку фугато відбувається інтонаційне взаємопроникнення поліфонічних ліній кожної з оркестрових партій та флейтового *solo*. Особливо хочеться відзначити напрочуд красиву мелодичну лінію верхнього голосу, яка в процесі розвитку поступово подрібнюється й підводить до кадансового звороту, що асоціюється з українською міською ліричною піснею кінця 50-х – початку 60-х років (чотири такти перед Ц.7).

Коротка оркестрова зв'язка (солуюча віолончель Ц.7) розпочинає секвенційний рух в оркестрі в напрямку реєстрової кульмінації. Раптом висхідний рух припиняється (Ц.7, т.4), тріолі челести занурюють у лірико-фантастичний образний світ, мелодія у флейти постає жанровою ремінісценцією вальсоподібного фрагмента з каденції першої частини Дивертисменту. Справедливість спостереження підтверджує й поява оркестрових вертикалей із першої частини (Ц.8).

Отже, розробка складається з двох фаз, де перша – фугато, що піддає інтонаційному “випробуванню” тематизм головної партії, а друга розвиває ідею зіставлення соло й оркестрових вертикалей, репрезентовану в побічній партії. Як і в експозиції, в другій фазі зберігається куплетно-варіантна форма. Однак якщо побічна партія в експозиції набувала фаталістичного відтінку, то в розробці акордові вертикалі підмінені мажорними звучаннями з першої частини, відтак у розробці побічна партія отримує цілком інший характер. Цей епізод, із його буфонними настроями, протиставляється образу кришталевої чистоти й прозорості, в чому відчувається безпосередній вплив тематичного розвитку фіналу Сьомої симфонії С.Прокоф'єва.

Реприза підсумовує матеріал розробки. Вона розпочинається, подібно до експозиції, остинатним оркестровим ходом. Одночасно з головною партією вступає партія віолончелі. Разом із флейтою вони розвивають тематизм головної партії в романтично зворушливому дуєті (Ц.10). Цей дует – відлуння фугато з розробки – продовжує лінію ліричних трансформацій головної партії.

Побічна партія (Ц.11), на відміну від головної, продовжує експозиційний, а не розробковий сюжет. Вона викладена у зворотному порядку: спочатку квартові акорди, з яких розростається напружено-драматичний період (Ц.11, тт. 1–8), а після нього флейтове соло на тлі квартових акордів оркестру. Цей фрагмент апелює до драматичних сторінок Одинадцятої симфонії Д.Шостаковича (тема “Обнажите головы”). А.Штогаренко трактує оркестр як потужну монолітну масу. Тихе закінчення *Andante* на пікардійській терції немов розчиняється в просторі.

Отже, контрасти та драматичні зіткнення цієї частини дозволяють вважати її кульмінаційною. *Andante* характеризує шляхетна виваженість почуттів без надмірної експресії. Над усім панує гармонійність інтонаційного складу мелодизму, фактурних і структурних пропорцій та взаємозв'язків. Навіть у кульмінаційних зонах напруга досягається не нагнітанням, ущільненням фактури, а за рахунок інтонаційних опозицій – тобто широко розгорнуті партії змінюються мозаїкою тематичних утворень. Діалогізм оркестрових поліфонічних ліній і соло (фугато) доповнюється драматичними протистояннями оркестрових унісонів і соло (побічна партія). Таким чином, усі образні й драматургічні характеристики *Andante* зумовлюють трактування його форми як сонатного алегро.

Третя частина – *Moderato assai* – феєричний блискучий звуковий світ. Будучи смисловим узагальненням попередніх частин, фінал підсумовує їх тематично-структурні утворення. Композиція фіналу – це складна тричастинна форма, де крайні частини – модифіковане рондо, а середина – двочастинне тріо.

Головна тема фіналу інтонаційно перегукується з головною темою першої частини, однак, уважніше придивившись, стає ясно, що вона несе зовсім інший зміст. Тема складається з трьох чотиритактових речень (типова структура української ліричної пісні), кожне з них могло б являти собою окрему тему. Перше речення – це поєднання загальних формул руху з мотивами народного танцю, друге – образ гопака й третє – широко розспівна тема в оркестрі, підтримана контрапунктом флейти (Ц.2, 1 т.). Таким чином, рефрен поєднує елементи національного танцю, ліричної протяжної пісні та загальні форми руху, об'єднані в період із трьох речень.

Перший епізод рондо розвиває елементи гопака з рефрену (Ц.1). Починається він із другої цифри й складається з двох фаз. Перша, як уже згадувалося, привносить елементи мотивної розробки в партію солюючої флейти, в другій (Ц.4) домінує оркестр з активними ритмічними елементами (Ц.4, тт.5–7). Наступне проведення рефрену переміщує його три речення у зворотному порядку.

Другий епізод, що за своєю будовою подібний до першого, має характер похмуро-іронічного скерцо. Цього ефекту вдається досягнути за допомогою ладово-колеристичних переключень сольної партії з партією оркестру та зіставленнями *sf* і *p*.

Середня частина фіналу – *Andantino* – куплетної форми, її інтонаційний матеріал – відгомін паралельних квінт, лірницької стилістики другої частини Дивертисменту. Першу побудову середини доручено оркестру: на фоні витриманих квінт у середньому регістрі при перемінному метрі викладається мелодія, наближена до народної пісні. Лише в кінці цієї побудови флейта контрапунктує легкими висхідними пасажами. Друга побудова *Andantino* фактурно більш насичена. Кожен з учасників дуету флейти та віолончелі інтонує контрастні теми, які своїми контурами та ритмічним малюнком наближені до останньої теми з першої частини, ліричних розспівів із другої і третього елемента рефрену.

З'єднує середину з репризою зв'язка, перша частина якої – ремінісценція тем із другої частини (“зрив кульмінації” Ц.7, II ч.), а друга – заснована на мотивному розвитку елементів рефрену. Кульмінація фіналу проходить у точці “золотого поділу”, подібно до сонатних алегро віденських класиків.

Завершує фінал блискуча, стрімка кода, яка, подібно до всіх попередніх структур, складається з двох частин. Перша – доручена оркестру й використовує контрасти *f* – *sub. p*, друга – блискучі арпеджо флейти на фоні поділеного на два пласти оркестру. Перший пласт звучанням синкопованих акордів обрамляє весь цикл, другий – контрапунктує флейті. Особливо слід відзначити функцію ладовості у фіналі: якщо в попередніх частинах елементи діатоніки створювали національний колорит, то тут, у поєднанні із загальними формами руху (гами, арпеджо), вживання діатонічних ладів мажорного нахилу створює ефект іронії.

Порівняння лексичних і структурно-композиційних особливостей частин Дивертисменту засвідчує, що образна сфера першої частини знаходиться в стилістичній площині сучасного для композитора світу. Зміст другої частини пов'язаний з одвічними надчасовими ментальними образами. Звуковий світ занурено в простір драматичних зіткнень особистісного становлення та неблаганно-фатального зовнішнього начал. У фіналі втілено ідею примирення зовнішнього й внутрішнього світів, яке здійснюється у всепоглинаючому вихорі народного танцю.

Звичайно, обране автором жанрове визначення твору передбачає наявність сюїтної картинності, проте наведені спостереження дозволяють вбачати в Дивертисменті радше риси інструментального концерту неокласицистського напрямку ніж сюїти.

Час появи Дивертисменту – це час, коли в лавах українських митців посилювався розкол між так званими новаторами та традиціоналістами. Твір, у якому досить прозоро проступає архітектоніка та формотворчі засади минулого, оцінювався як епігонство. Проте навряд чи створенням Дивертисменту автор прагнув задекларувати певну ідеологію. Сьогодні, з відстані часу, твір можна оцінити більш об'єктивно. Не виключено, що в контексті філософії постмодернізму тут здійснилась ідея свідомої відмови від пошуків нових технік у перспективі того, що твір можна писати з любові до сучасності, без потреби що-небудь змінювати, лише із чистої любові до творчості (Умберто Еко).

В одному з інтерв'ю А.Шнітке зауважив: “Морально утверджена думка, начебто значими є лише глобальні сюжети, в яких історія ширше особистої долі... Мені це здається абсурдним, ... тут здійснюється мстивість певної логіки природи: якщо хочеш бути значним і береш відповідну тему, не будеш ним ніколи, а якщо без усяких претензій візьмешся за щось скромне, просте, раптом воно може стати досить значним, мати широкий аспект змісту” [3, с.26]. І дійсно, самі по собі засоби музичної виразності, відпрацьовані століттями, можуть видаватися банальними, не банальними вони стають лише у відповідному контексті. Ця проблема вирішується завдяки характеру інтонаційного мислення композитора. Ані раціональні орієнтири, ані ідея, ані виразовий арсенал тут не спрацьовують, лише внутрішнє мотивування, логіка творчого процесу дають належний результат. Таким є Дивертисмент А.Штогаренка, який, не виходячи за

рамки коректного самовияву, не бентежачи розум якоюсь особливою неповторністю концепції, приваблює гармонійністю звукового світу.

1. Взгляд из предыдущего десятилетия. – М. : Сов. музыка, 1992. – №1. – С.24–27.
2. Виноградов Т. Андрій Штогаренко / Т.Виноградов. – К. : Музична Україна, 1973. – 37 с.
3. Кияновська Л. Андрій Штогаренко / Л.Кияновська // Українська музична культура. – Львів : Тріада плюс, 2008. – С.178–184.
4. Пономаренко Е. Концерт для фортепиано с оркестром В.Золотухина (к вопросу о типологических особенностях) / Е.Пономаренко // Музичне мистецтво : зб. наук. статей. – Донецьк : Юго-Восток, 2005. – Вип.5. – С.64–73.
5. Тараканов М. Инструментальный концерт / М.Тараканов // Новое в жизни, науке и технике. Серия : Искусство. – М. : Знание, 1986. – №1. – 56 с.
6. Холопов Ю. Принцип классификации музыкальных форм и жанров / Ю.Холопов. – М. : Музыка, 1971.

A.Shtoharenko's genre Divertissement determination foresees the presence of suite picture, however certain aggregate of signs allows to assert predominance of instrumental concert lines of neo-classicism type above suita type. One of the first Ukrainian works of concerts for a flute with an orchestra presents wide skilful virtuos and performing possibilities for a flute as a solo instrument. Actuality of the article is caused by the consideration of the most active period of genre development in the Ukrainian instrumental concert, in particular flute, in the second half of XX century and by the attempt of lighting the separate problems of modern genre interpretation.

Key words: traditions and innovation, genre, form-building, concert, wind instruments, flute.

УДК 78.072

ББК 85.31

Оксана Федорків

ПРОБЛЕМА СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ГАЛИЧИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ ст. У ПУБЛІЦИСТИЧНО-КРИТИЧНІЙ СПАДЩИНІ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА

У статті розглядається публіцистична спадщина знаного західноукраїнського композитора й музикознавця С.Людкевича в аспекті проблеми становлення професійного музичного мистецтва Галичини першої третини ХХ століття, акцентується увага на дописах музикознавця, в яких висвітлюються питання становлення й розвитку професійної музичної освіти в краї.

Ключові слова: Галичина, історичний процес, музична освіта, професіоналізм, музичне мистецтво.

Творча постать Станіслава Людкевича (1879–1979) багатогранна й різноманітна. Митець відомий у світі не тільки як один із найвидатніших українських композиторів, але й як визначний науковець, музичний критик і фольклорист. Його по праву можна вважати зачинателем українського музикознавства й автором першої в Україні музикознавчої дисертації “Zwei Beiträge zur Entwicklung der Tonmalerei” (“Два причинки до розвитку звукообразності”, 1908 р.). Саме С.Людкевич на початку ХХ ст. відкрив сторінку історіографії музичної культури Галичини. Він був одним із перших фахівців, що володіли глибокими знаннями фактологічного джерельного матеріалу, ґрунтовною обізнаністю із соціально-культурними обставинами краю, професійною принциповістю та об’єктивністю.

Більша частина наукової спадщини С.Людкевича була написана й надрукована переважно у львівських газетах і журналах до 1939 року. Найдовше музикознавець співпрацював зі щоденною львівською газетою “Діло”, друкувався в мистецькому журналі “Артистичний вісник”, “Ілюстрованому музичному календарі”, в історичному журналі “Стара Україна”, в музичних журналах “Музичний листок”, “Музичний вісник”, “Українська музика” тощо.

Протягом першої третини ХХ ст. Станіслав Людкевич написав значну кількість різного типу й жанру робіт, присвячених реконструкції пульсу музичного життя Галичини, вагомим