

Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка

Методична розробка спеціального курсу
за темою творчого мистецького проекту

Назва курсу

***Формування авторської інтерпретаційної концепції західноукраїнської
кантати***

(на прикладі кантати-симфонії «Кавказ» Ст. Людкевича)

Здобувача ступеня доктора мистецтв
кафедри оперно-симфонічного і хорового диригування
Коваля Василя Севериновича

Творчий керівник
Юзюк Іван Семенович
народний артист України, професор

Науковий консультант
Кияновська Любов Олександрівна
доктор мистецтвознавства, професор

Львів – 2023

ПЛАН

1. Загальні методичні вказівки щодо інтерпретації цілісного циклу (на прикладі кантати-симфонії «Кавказ» С. Людкевича).
2. Особливості героїко-драматичної образності першої частини «Прометей (За горами гори)»
3. Друга частина «Молитва» - філософсько-рефлексивна природа художнього образу.
4. Модерністичні прийоми художнього виразу в третій частині «Хортам і гончим».
5. Природа апофеозу у фіналі кантати-симфонії «І вам слава».

1. *Загальні методичні вказівки щодо інтерпретації цілісного циклу (на прикладі кантати-симфонії «Кавказ» С. Людкевича).*

Приступаючи до викладення власної виконавської концепції одного з фундаментальних вокально-симфонічних полотен української музики – кантати-симфонії «Кавказ» Станіслава Людкевича, слід спочатку дати відповідь на декілька сутнісних питань. Перше. В якому переважаючому стильовому ключі її варто трактувати: чи ближче до пізньоромантичного образу, чи орієнтуватись на післялисенківську традицію монументальних жанрів, а чи взяти до уваги модерністичні тенденції? Друге. Як рельєфно подати основний героїко-драматичний змістовний ряд – і не «загубити» інші обертони багатогранного образу циклу: лірико-сповідальний тон «Молитви», сарказм третьої частини, зосереджену філософську рефлексію початку, урочистий гімн фіналу? Третє питання, яке неминуче постає, коли твір, написаний понад сто років тому, викликає прямі паралелі з сучасністю: як втілити в ньому дух сьогодення, особливо зараз, на тлі героїчного протистояння українців російській агресії? На перші два питання можна відповісти, орієнтуючись не лише на численні музикознавчі дослідження, присвячені «Кавказу», але й на власні статті і розвідки Людкевича – одного з найвидатніших українських музикознавців свого часу. Він доволі ясно окреслює свої інтенції в естетико-стильових орієнтирах, відтак це суттєво полегшує розуміння його підходів до втілення безсмертної шевченкової поезії у вокально-симфонічній площині. Складнішим видається відповісти на третє питання, оскільки кожен виконавець-диригент повинен сам відчувати дух своєї епохи і можливість її трансформації у масштабному полотні, створеному в іншу добу і з іншими художніми уявленнями. При тому надзвичайно важливо знайти «золоту середину»: з одного боку, не втратити автентичності авторського задуму, якомога повніше виразити його філософсько-етичну – а не лише суто художню! – сутність. З іншого ж боку,

дивовижна співзвучність образів «Кавказу» нашому трагічному сьогоднішню спонукає до його нового прочитання.

Відповідаючи на перше питання, звертаємось до оцінки пізньоромантичних тенденцій у творчості Людкевича *in genere*, тобто у основних засадах його індивідуального стилю і проявах у всіх жанрах його творчості. І. Дзюба визначив, що романтизм в Україні став «формою національно-культурного відродження»¹, це трактування одного з основних європейських стилів ХІХ ст. ідеально відповідає також і людкевичевому уявленню про сутність національної музики. Не забуваймо, що і Шевченко належить до провідних європейських романтиків в тому колі багатьох національних культур, в якому формувались питомі літературні школи, тому стильові паралелі поета – композитора видаються цілком природними. Тим більше, що українська духовна парадигма у всіх її художніх виявах – в поезії, живописі, театрі і, що прикметно, у фольклорних жанрах, тяжіла до романтичної сфери впродовж тривалого часу. А музика як найбільш чуттєве, емоційно спрямоване мистецтво, на додаток глибоко закорінене в ментальній природі українського етносу, адаптувала романтичну систему як найбільш природну.

Людкевич як музикант спирається на фонетичну пісенну основу поезії Шевченка, вбачаючи в ній гармонію вже самого звучання поетичного слова.

Про це він безпосередньо говорить у своїх музикознавчих статтях і розвідках, відтак варто навести кілька промовистих думок, які дозволяють зрозуміти його власний підхід до Слова Кобзаря у його *opus magnum* кантаті-симфонії «Кавказ»: «Поезія Шевченка була складена не безпосередньо зі співом, але усі прикмети українських народних пісень перелились силою живого впливу на форми Шевченка»². До композитора, який звернеться до пророчого слова поета, Людкевич ставить дуже високі вимоги: «...музикант, який хоче складати музику до Шевченка, мусить рахуватись не тільки з його

¹ Дзюба І. Між культурою і політикою. Київ : Сфера, 1998. С. 24.

² Людкевич С. Про основу і значення співності поезії Тараса Шевченка. // Ст. Людкевич. Дослідження, рецензії, статі, виступи. Т. II. Ред.-упорядник З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 2000. С.

індивідуальністю, яку він репрезентує: хто хоче розуміти, відчутти і відповідно інтерпретувати Шевченка, мусить, безумовно, розуміти і відчутти ту сферу, з якої вийшла поезія Шевченка. Без розуміння українських народних пісень нема й бесіди про розуміння й інтерпретування Шевченка. Отже, першим *canditio sine qua non*, першим каноном для всякого композиста до поезії Шевченка повинно бути не то пізнати, не то совісно студіювати, а вжитися в українські народні пісні, в їх поетичний і музичний зміст і форму, їх взаємозв'язок і відносини. Музика до Шевченка мусить бути так само живим вицвітом українських народних пісень, як його поезія»³

Ці теоретичні засади Людкевич блискуче втілює у своїй творчості, а передусім – у найважливішому творі, в якому сконцентрував провідні художні ідеї та ідеали, кантаті-симфонії «Кавказ». Прикметною є історія створення кантати. Хоча вона припадає на перший період творчості, слушно окреслити як найбільш зріле звернення могутнього таланту автора. З. Штундер докладно подає хронотоп написання циклу⁴. Першою за часом, на зламі XIX – XX ст. створювалась друга частина «Молитва», яка згодом двічі перероблялась. Хоча Людкевич загалом не звертався до релігійної тематики, але в цій «Молитві» більше, ніж в інших частинах, помітна сприйнятливості традиції духовної музики Вербицького та інших священиків – представників галицької культури XIX ст., передусім лірично-сповідальний тонус у зверненні до Бога. Після неї була написана у 1904-1905 рр. перша частина, названа композитором «Прометей», якій передувало проходження композитором військової служби у Відні. Вплив віденського модернізму виразно позначився на музичній мові першої частини, але разом з тим робота над твором, очевидно, показала композитору недостатність професійної музичної освіти і спонукала продовжити студії у Відні, у авторитетного педагога Олександра Землінського та захистити дисертацію з проблем етномузикології «Два причинки до до питання розвитку

³ Людкевич С. Про композиції до поезії Т. Шевченка. // Ст. Людкевич. Дослідження, рецензії, статі, виступи. Т. II. Ред.-упорядник З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 2000. С.

⁴ Там само. С. 637 – 639.

звукотображальності» під керівництвом Германа Греденера, а також слухав лекції видатного німецького музикознавця Гвідо Адлера у Лейпцигському університеті. Тільки після повернення з австрійських студій у 1909 р. написав фінальну четверту частину «І вам слава, сині гори». Останньою була створена третя частина – саркастичне скерцо-слава «Хортам і гончим, і псарям», яка за музичною мовою вирізняється сміливими новаціями.

Прем'єра кантати-симфонії «Кавказ» відбулася 1914 року у Львові силами хору товариства «Боян» на концерті, присвяченому 100-річчю від дня народження Кобзаря під орудою самого композитора.

У пошуках нового, відповідного духові часу музичного прочитання, я звернув особливу увагу на епіграф, обраний Т. Шевченком до «Кавказу». Це строфа з книги пророка Ієремії, глава 9, стих 1: «Кто даст главе моей воду, И очесем моим источник слез, И плачуся и день и ночь о побиенных...». Обраний поетом біблійний прототип дає імпульс до трактування головної змістовної лінії твору як «героїчного реквієму з переможним фіналом», притому дуже важливим є збереження постійного стану драматичної напруги і експонування кульмінаційних зон.

Крім того, для мене особисто ще одним важливим імпульсом до інтерпретації всього циклу, починаючи вже від першої теми – зерна всього подальшого розвитку циклу, який отримує символічне визначення «теми гір» і до урочистого величного фіналу-гімну, стало трактування цього шедевр Людкевича як української Дев'ятої симфонії, по аналогії з Бетовеном. «Бетовенський» характер виконання, який поєднує величну урочистість і драматизм, взагалі є основним орієнтиром для моєї авторської концепції. На цю паралель наштовхнули мене висловлювання багатьох відомих музикантів, які називали кантату-симфонію «Кавказ» «нашою Дев'ятою симфонією». Вважаю це висловлювання дуже влучним, таким, що відображає могутній дух цієї музики, її драматизм і водночас епічність.

2. Особливості героїко-драматичної образності першої частини «Прометей (За горами гори)»

Для цієї частини композитор використав лише першу строфу безсмертного Шевченкового шедевр, але натомість дуже уважно відчитав її, втілюючи музичними засобами закладені в кожному рядку символічні підтексти. Цим зумовлена і контрастно-складова форма першої частини, оскільки кожен поетичний «знак» отримує відповідне звукове розкриття, а відтак загалом драматургічний розвиток докладно слідує за ходом поетичної думки. Невипадково ця частина отримала підзаголовок «Прометей». Метою композитора було підкреслення жертвовної місії давньогрецького героя, як алегорії до подвижників і мучеників української історії. В сьогоденні ця алегорія звучить винятково актуально, адже сучасні воїни долають двоголового орла, втілюючи вищу місію прометеїзму як порятунку людства.

Частина починається з розбудованого оркестрового вступу, який становить своєрідний «анонс» не лише усїєї частини, але й усього циклу, послідовно проводячи суто інструментальними засобами все розгортання образного змісту: *per aspera ad astra* – через терни до зірок, від оплакування до відповіді на питання пророка Єремії про те, хто дасть йому воду і осушить його сльози. Вступ відкривається несподіваним різким «спалахом» - висхідного хроматичного пасажу в оркестрі, побудованого на ланцюжку зменшених септакордів, який різко переривається, змінюється короткими спадаючими фразами, так само тонально невизначеними, заснованими на зменшених гармоніях. Оскільки тематично цей короткий епізод не пов'язаний з темою гір у хорі, важливо визначити його функцію у драматургії частини та всього циклу. Цей контрастний оркестровий епізод символізує волю до боротьби – жорстокої, трагічної, але неунікненної. Тому необхідно провести його дуже яскраво, «вихором», що змітає все.

За ним в оркестрі слідує тема, побудована на інтонаціях зітхання, як уособлення страждань, що чекають на цьому шляху. Пропоную інтерпретувати цей фрагмент суворо і компактно, не стільки як «зітхання», як

«опір і протистояння», не впадаючи у типовий український «сентимент», про який писав ще сам Людкевич, оцінюючи його не надто позитивно.

Після неї врешті з'являється тема гір, яка лише у своєму першому проведенні має епічний величний характер, проте одразу ж композитор піддає її інтенсивному розвитку, вона проходить у ланцюжку висхідних секвенцій, які вимагають від диригента, з одного боку, активності, наростання драматичної напруги, з іншого ж – точного розрахунку «градусу» цього наростання, щоби не видихнутись на перших секвенційних ланках, а поступово розкручувати спіраль драматичного підйому. Важливо також витримати, «не зжувати», генеральну паузу перед вступом хору, оскільки вона готує перехід до того етапу розвитку.

Вельми непросто знайти потрібний темпово-динамічний баланс першого хорового епізоду на словах: «За горами гори, хмарою повиті, / Засіяні горем, кровію політі». Тут слід досягнути ефекту стрімкого наростання від початкового стриманого, немовби віддаленого звучання – до кульмінації наприкінці епізоду. Цей підхід обумовлений передусім авторською інтерпретацією смислової опозиції перших поетичних рядків: величі і вічного спокою гір – горя, якого зазнають у досконалому світі природи люди, і безневинної крові, яку вони вимушені пролити.

Подальше розгортання музичного матеріалу стисло слідує за трагічним змістом наступних поетичних рядків: «Споконвіку Прометея / Там орел карає, Що день божий довбе ребра / серце розбиває. / Розбиває, та не вип'є / Живущої крові». Після оркестрового епізоду, в якому відбувається нагнітання напруги: завдяки ланцюжкам дисонансів, згущенню оркестрової тканини, наростанню динаміки, - хор скандує перші два рядки. Жорсткі хроматичні ходи нагадують *passus duriusculus* – барокову риторичну фігуру «жорсткого ходу», за допомогою якої підкреслювались драматичні образи. У виконанні неодмінно слід максимально яскраво експонувати ці ходи, особливо наголошуючи їх взаємодію з оркестровим звучанням, так само побудованим на дисонуючих акордах і висхідних модулюючих секвенціях.

Всі поетичні образи, кожне слово знаходить в музиці глибоке переосмислення: і «карає» (знову через *passus duriusculus* і акцентовані вигуки, як удар бича), і «довбе» (через повтор звуку), і «живущої крові» (через розгорнену мелодичну фразу). Зокрема дуже влучно Людкевич знаходить музичний відповідник до слова «розбиває»: його трагічний сенс розкривається через розірвані паузами, «розбиті» фрази-вигуки, які заповнюються експресивними дисонантними ходами і яскравими спалахами *sforzando* в оркестрі. На цих вкрай напружених драматичних підйомах і спадах диригентові дуже важливо зберегти почуття міри і не піддатись спокусі загнати темп, перетиснути динаміку тощо.

Наступний епізод на словах «Воно знову оживає / І сміється знову» після 24-тактової оркестрової інтерлюдії вносить полярний контраст у хід розвитку. Колосальний ефект просвітлення Людкевич досягає на словах «воно знову оживає», завдяки кардинальній і раптовій зміні всієї системи виразності виникає відчуття сходу сонця над похмурими і темними перед тим горами. По-перше, ці слова доручаються жіночим голосам – сопрано і альтам, по-друге, мелодика епізоду викликає виразну асоціацію до веснянок, зокрема до знаменитої «Благослови, мати» – символу пробудження природи, коли все оживає, по-третє «облегшується» і оркестровий супровід, і гармонія, що спирається на тоніко-домінантове коливання в Соль мажорі. Подальше розширення діапазону і охоплення всієї маси хору і оркестру сприймається як урочистий гімн. На завершення епізоду, вважаю, варто зробити невелике *ritenuto* на динамічному піднесенні *molto crescendo*, щоби підкреслити відчуття вселенської радості – посмішки серця.

Перехід до наступного епізоду від цифри 9 на словах «Не вмирає душа наша, / Не вмирає воля. / І неситий не виоре / На дні моря поле / Не скує душі живої / І слова живого. / Не понесе слави Бога, / Великого Бога» відбувається вже не через оркестрову інтерлюдію, як в попередніх епізодах, а виклад безпосередньо передається до чоловічої групи. Це теж цілком логічно, бо якщо попередні епізоди яскраво контрастували між собою, вимагали

об'ємного самостійного оркестрового «коментаря», то зіставлення близьких за сенсом ключових слів «оживає» - «не вмирає» не потребує перерви. Натомість переможний зміст поетичних рядків інспірує композитора до використання жанрової моделі урочистого козацького маршу.

Але Людкевич не завершує всупереч очікуванню тернистий шлях «Прометейя» цією урочистою фразою. Композитор застосовує тут ще один дуже сильний виразовий прийом – переінтоновує останні два рядки: «Не скує душі живої / І слова живого. / Не понесе слави Бога, / Великого Бога» у генеральній кульмінації всієї частини – масштабному фугато, що починається від цифри 13 і триває понад 240 тактів, в той час, як всі попередні епізоди разом займають у партитурі понад 250 тактів. Тобто практично можна говорити про два рівновеликі розділи цієї частини, що знову нагадує про першу частину 9-ї симфонії Бетовена з її велетенською кодою, що має виняткове смислове навантаження. Композитор прагне тут максимально переконливо розкрити музичними засобами «розривання кайданів», і ця неперервна пульсація життя безсмертної душі і слова, що збереже Божу славу, втілюється в музиці могутнім потоком звучання, що наче живе срібло переливається від однієї групи голосів до іншої, від одних інструментальних пластів до інших, щоби злитись в єдиній гармонії.

Сама тема фугато знайдена Людкевичем дуже винахідливо: вона проростає з початкової теми гір, проте являє собою її видозмінений варіант. Разом з тим вона почасти нагадує тему фугато з іншої кантати на слова Т. Шевченка: Лисенкової «Радуйся, ниво неполитая». І в одному, і в другому випадку використаний аналогічний прийом: в першому елементі теми фугато (*dux – вождь*) застосована риторична фігура *circulatio*, тобто обертання, що символізує вічний колообіг життя і природи, невмирущість життєдайних сил. Адже не випадково і у Лисенка ключовою фразою фіналу є образ відновлення природи: «оживуть степи, озера», і Людкевич обирає з поезії символ незнищеного духу - «не скує душі живої». Тобто в обох творах драматичний розвиток підводить до перемоги живої сили над руйнуванням і смертю.

Від диригента заключне фугато вимагає значного інтелектуального зусилля і художнього чуття: адже воно загалом побудоване за принципом розкручування спіралі. Відтак слід якнайточніше вирахувати етапи наростання, своєрідний «енергетичний баланс» грандіозного заключного фрагменту, який урочисто і велично увінчує весь тривалий попередній конфліктний шлях інтонаційних подій. Диригент повинен так укласти хронотоп, щоби, з одного боку, одразу не рушити надто активно вперед, і невдовзі остаточно не видихнутись передчасно, оскільки потім доведеться топтатись на місці. З іншого боку так само небезпечно затягувати на початку темп, щоби потім не наздоганяти підтюпцем смислову розв'язку частини, піднімаючись до вершини останніх тактів. Доволі складно тримати у фугато під контролем всі виконавські сили, бо надто велике навантаження лягає на хор, який – на взірць бетховенського фіналу – повинен прозвучати урочисто, велично, але водночас із шляхетною стриманістю. Масив оркестру, в якому Людкевич застосовує тип вагнерівської оркестровки, не повинен заглушати хорове звучання, тому однією з основних проблем є знаходження ідеального динамічного балансу хору і оркестру.

3. Друга частина «Молитва» - філософсько-рефлексивна природа художнього образу.

Вона виконує драматургічну функцію повільної частини симфонічного циклу і водночас, на самому початку переводить активний драматичний розвиток першої частини у площину ліричної рефлексії – болісного роздуму. Проте неслухно було би інтерпретувати всю частину в лірико-рефлексивному ключі молитовного заглиблення. Адже композитор і тут залишається вірним основному принципу музичної трансформації поетичного тексту, тож наступна строфа Шевченкової поеми, покладена в основу другої частини, так само вдумливо відчитується Людкевичем.

Оркестровий вступ стиснено розкриває всі етапи подальшого розвитку. Розпочавшись з стрімкого низхідного ходу, після нього ніби з глибин

впливає виразна лінія кларнету, сповнена невимовного жалю і трагічної експресії – вона попереджує тему молитви в хорі. Поступово напруга зростає, звучання набуває драматичного піднесення, досягає кульмінації, і потім так само раптово спадає, залишаючи виразну тему кларнету.

Мелодичний рельєф початкової хорової теми, яку спочатку проводять жіночі голоси сопрано на словах «Не нам на прою з тобою стати», до яких після двох тактів долучаються альти на словах «Не нам діла твої судить», являє собою інверсію теми гір, плавно спадаючи від сіс другої октави до сіс першої. Так само стримано епічно, як в першій частині, звучить септима натурального мінору. Відповідь чоловічої групи суворо й сумовито відлунює, повторюючи останній поетичний рядок, позначений внутрішньою напругою, протистоянням сумовито-приреченої теми «Він продовжується розпачливим вигуком всієї маси хорових і оркестрових голосів на словах «Нам тільки плакати, плакати, плакати». Триразовий повтор ключового слова «плакати» в поезії – лексичний повтор, що покликаний підкреслити експресивний відінок. Композитор інтонаційно виокремлює цей поетичний прийом спочатку вигуком, а потім безсилим спаданням до основного тону ладу.

Наступна фраза «І хліб насущний замість / Кривавим потом і сльозами» переводить розвиток у активну драматичну площину: хроматична загостреність мелодичного рельєфу, зіставлення акордів далекого ступеня спорідненості, стрімкий підйом до вершини на максимальній гучності *ff*, туттійна згущеність оркестру і хору справляють яскраве враження раптового «спалаху» протесту. Однак, цей межовий емоційний стан триває лише мить. Коротка оркестрова інтерлюдія підводить до наступного епізоду, який умовно можна назвати «епізодом подолання». Адже в поетичних рядках сконцентрована вся сутність зла, яке породжує страждання: «Кати знущаються над нами, / А правда наша п'яна спить».

Тут Людкевич використовує жорсткі хроматичні послідовності, гострі «перестрибування», імітаційні переключки, пунктирні ритмічні звороти, подібні до тих, які згодом з'являться у третій частині – скерцо. Цей епізод, як

і попередні, доволі стислий, займає всього десять тактів, після нього хоральна інтерлюдія духових підводить до звернення, сповненого надії і болю: «Коли вона прокинеться - / Коли одпочити / Ляжеш, боже, утомлений - / І нам даси жити!». Музичне втілення цих рядків становить кульмінаційний злам частини, в якому вчуваються характерні звороти українського народного голосіння, що містять ораторсько-патетичні прийоми – вигуки, зойки, в останній фразі, яка стрімко спадає донизу, вчувається схлипування, зітхання. На трагічність музичного образу, відповідного до поетичного змісту, вказує і авторське позначення *molto adagio, espressivo*.

Після цього епізоду наступає генеральна пауза – одна з найтриваліших у всьому циклі. Її вміщення у цілісну концепцію твору становить теж є дуже важливою і непростою для диригента. По-перше, її слід правильно підготувати і розрахувати в темповому і динамічному плані, поступово «забираючи» на останніх нотах силу звучання і заповільнюючи. По-друге, диригент повинен уявити і пережити зміст «звучання тиші», яку композитор використав як сильний виразовий засіб, розраховуючи, як довго слід її витримати і зробити осмисленою.

І лише після генеральної паузи, наприкінці частини (цифра 7, авторська ремарка *religioso cantabile*) з'являється «молитовність» у поєднанні з гімнічною піднесеністю і ліричною експресією, відповідно до слів, в яких сконцентровані і символи християнської віри, і водночас прославлення, надія, впевненість: «Ми віруєм твоїй силі І духу живому. Встане правда! Встане воля! І тобі одному Помоляться всі язики Вовіки і віки».

Після глоріальної піднесеності картини ідеального майбутнього відбувається різкий поворот до протилежного стану: «А поки що течуть ріки, / Кривавії ріки!». Саме тому останній епізод містить в оркестрі коротку фразу-передбачення саркастичної теми наступного скерцо, в гармонічних послідовностях і тембральній палітрі відбувається «затемнення» колориту. Тим не менше останні такти повертаються до величного урочистого тону, *contra spem spero*, не втрачаючи надії на переможне завершення.

Загалом друга частина «Кавказу» ставить перед диригентом низку складних завдань, які необхідно ретельно продумати. Перша складність пов'язана з тим, що частина побудована як ланцюг контрастних епізодів, в яких образно-емоційний спектр змінюється доволі часто, тож виникає небезпека смислового розсосередження цілості, інакше кажучи, форма може просто «посипатись». Відтак переходи від скорботи до протесту, від знемоги до прославлення вимагають дуже продуманого принципу укладення різнохарактерних частинок в цілісну змістовну картину. Другою проблемою є забезпечення просторово-фактурного і тембрального балансу.

4. Модерністичні прийоми художнього виразу в третій частині «Хортам і гончим».

В цій частині Людкевич використав найбільш сміливі і модерні прийоми композиторського письма. Недаремно тут навіть не проставляється основна тональність – гармонічну мову характеризують блукання нестійкими тонами і ланцюжки дисонансів, які розв'язуються тільки в тимчасові опори. Так само розмаїто і винахідливо використовуються темброво-фактурні можливості виразу, переміни ритмічної регулярності – нерегулярності, динамічна палітра, Скерцо розпочинається тривалим оркестровим епізодом, в який «вклинюється» ремінісценція першої теми – лейтмотиву гір, відповідно до повтору ключової фрази в поемі: «За горами гори, хмарою повиті / Засіяні горем, кровію политі». Попри точне повторення самого музично-поетичного тексту суттєво змінюється підтекст, що неодмінно слід врахувати диригенту: у порівнянні з епічним величним проголошенням теми гір у першій частині, тут вона звучить похмуро, загрозливо, акцент робиться передусім на відтворенні страждань, горя. Хоча загалом перша фаза розвитку частини побудована як ланцюг контрастних за емоційним тонусом фраз, вони не справляють калейдоскопічного враження, оскільки від початку до кінця тут витримана основна образно-драматургічна лінія, позначена трагізмом і драматичною напругою.

Другу фазу, яка розпочинається від цифри 3, можна метафорично окреслити як «епізод цькування», оскільки в ній втілюється зміст поетичних рядків: «Отам-то милостивії ми / Ненагодовану і голу / Застукали сердешну волю / Та й цькуємо». Людкевич звертається тут до поліфонічного викладу, вибудовуючи квазі-фугато – початкове імітаційне проведення химерної дисонантної теми на звуках *gis - cis* в партії басів і тенорів вказувало б на експозицію поліфонічної форми. Проте надалі тема наче розсипається на окремі короткі фрази-вигуки на слові «цькуємо», таким чином винахідливо відтворюючи ефект удару, шмагання. Та й сама імітація в першій фразі нагадує про первісне значення фуги – барокової риторичної фігури *fuga*, що, як правило, поєднувалася з образами погоні, бігу, втечі.

Цей же фрагмент повторюється ще раз, але підноситься на секунду вгору, починаючись від звуків *b – es*. Диригентові потрібно показати наростання градусу напруги в зіставленні обох повторних фрагментів і підготувати наступну смислову фазу частини, яку умовно називатиму «оплакування, *pieta*» – трагічну кульмінацію, що починається з цифри 5 і передає слова: «Лягло костями / Людей муштрованих чимало. / А сльоз, а крові! – напоїть / Всіх імператорів би стало». Розпач і страждання досягають у цьому епізоді максимальної сили, що виражено в музиці концентрацією усіх відповідних виразових засобів.

В мелодиці це патетичні вигуки, зітхання, раптові обриви фраз, висхідні секвенції для підкреслення наростаючого хвилювання, промовисті «звучащі» паузи; в ритміці – подолання ритмічної регулярності, пунктирні звороти, затримання на сильній долі такту; в ладогармонічній організації – нестійкість, відсутність тональних опор, дисонантні ходи, ланцюжки альтерованих акордів; в динамічному плані – переважання кресцендууючих побудов, часті сплески *sforzando* на вершинах фраз. В оркестровому плані слід виділити особливо важливу роль мідних духових, часті згущені туттійні фрагменти тощо.

Для диригента ця фаза розвитку третьої частини складає особливу трудність, оскільки вимагає точності градації кожного виразового прийому: фразування, темпового, динамічного компоненту. Необхідно прецизійно підвести до першої смислової кульмінації на словах «В сльзах удов'їх» (епізод *Moderato*, перед цифрою 7), а в наступній оркестровій інтерлюдії підкреслити сумовитий, але дещо тьмянний образ, близький до фольклорного голосіння.

Наступний фрагмент «оплакування» розпочинається зі слів «А дівочих / пролитих тайно серед ночі» у партії альтів. Композитор створює тут алузію до початкової теми другої частини. Від цифри 9 *Pochetto agitato* починається друга хвиля наростання, яка за інтенсивністю перевершує першу і стрімко прямує до вершини на словах «Огненне море розлилось». У цій фазі чи не найвиразніше проявляється трансформація Людкевичем деяких виразових принципів експресіонізму, особливо у вираженні граничних емоційних станів страждання, розпачу, гніву.

Остання фаза – саркастичне прославлення винуватців трагедії - «Слава! Слава / Хортам, і гончим, і псарям, / І нашим батюшкам-царям / Слава!». Настирливий лексичний повтор ключового слова «Слава» інспірує композитора до впровадження маршу – ніби урочисто військового, але насправді гротесково механічного. Його жорсткий карикатурний поступ в оркестрі, наголошений мідними духовими, доповнюється уривчастими викриками хору, що розкидані між хоровими партіями, немов долинують з різних боків.

Після кількарязового повторення вигуків в басах вступає зловісно фантастична тема на словах «Хортам і гончим, і псарям», яку перериває скандування всього хору, підкреслене масивом оркестру: «Слава». Поступово всі учасники зливаються в єдиному екстатичному шабаші, доходять до найвищої точки – і зникають як марево від сонячного світла.

5. *Природа апофеозу у фіналі кантати-симфонії «І вам слава».*

Фінал кантати-симфонії вирішений як досягнення перемоги – катарсису виняткової сили. Сам поетичний текст переосмислюється в музиці як урочистий гімн: «І вам слава, сині гори, / Кригою окуті! / І вам, лицарі великі, / Богом не забуті. / Борітеся — поборете! / Вам бог помагає! / За вас правда, за вас слава / І воля свята!». Однак Людкевич, вірний своєму принципу вдумливого музичного прочитання поетичного тексту, не одразу вводить піднесений прославний образ. Спочатку, як короткий форшпіль – впровадження у дію – звучить видозмінений лейтмотив гір, у цій його версії наголошується велична хоральність, створена щільним акордовим викладом хорового і оркестрового tutti. Проте його проведення на найтихішій гучності pp обумовлює ілюзорність образу, як цілі, яку ще треба досягнути.

Тож недаремно після проголошення хором цієї фрази настає тривалий оркестровий епізод, сповнений колосальної енергії подолання, в який яскравими спалахами вриваються вигуки «Борітеся», що виконуються усією хоровою масою: Прикметно, що в оркестрі проходять окремі тематичні елементи, споріднені з попередніми частинами. Такий прийом теж нагадує про фінал Дев'ятої симфонії Бетховена, в якому на початку теж експонуються тематичні звороти попередніх частин. Активний розвиток початкового епізоду приводить до наступної фази – напруженої драматичної боротьби, яка розгортається хвилеподібними підйомами і спадами, починаючись два такти перед цифрою 6 і поступово розкручуючись по безперервній спіралі динамічного наростання аж до кінця цифри 11, осягаючи вершину даного розділу – стрімкий підйом до а другої октави і зростання гучності до fff на вигуках: «Борітеся – поборете».

Після цього з цифри 12 (авторська ремарка *Risoluto*) розпочинається завершальна стадія, переможний поступ, для якого Людкевич використав маршову ритміку, притаманну урочистому походу. Цікаво зіставити маршовість третьої і четвертої частини: наскільки відмінна семантика жанру в обох випадках – зловісна і агресивна в скерцо, радісна і піднесена у фіналі.

Поміж двома поступально-маршовими фрагментами (від цифри 16) вміщується доволі тривале фугато на словах «Вам бог помагає», де Людкевич переінтонує ще один попередній тематичний елемент з фугато першої частини, який там звучить на словах «Воно знову оживає». Риторична фігура *circulatio* в цій версії набуває більш об'ємного викладу, авторська ремарка *ritu mosso*, а потім *agitato*, спонукає до інтерпретації цього «передапофеозного» фрагменту радісно-схвильовано, для диригента його яскравою асоціацією може стати потужний промінь сонячного світла, який осяває похід переможців. Сам маршовий апофеоз – останній фрагмент від цифри 21 з ремаркою *con tutta la forza, marcatissimo* (з усією силою, якнайвиразніше) – в цьому контексті осмислюється як стрімкий політ до вершини.

Сучасна війна проти російської навали винятково актуалізувала зміст як поеми Шевченка, так і її музичного прочитання Станіславом Людкевичем. Тому власна інтерпретаційна концепція твору, яку автор втілює у концертному виступі, позначена більш виразним експонуванням конфліктних зіткнень, посиленням трагічної експресії в епізодах, що розкривають страждання і горе, активнішим проведенням драматичних фаз протистояння і подолання. І тим яскравіше, з більшою енергією і силою повинні прозвучати урочисто-переможні завершення першої і фінальної частини, як символ нашої абсолютної впевненості у перемозі України, до чого закликали і поет, і композитор.

Список літератури

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: Навч. посібник. Київ: Ред. журн. «Український світ», 2002. 440 с.
2. Бермес І. Еволюція хорового руху на Дрогобиччині в контексті розвитку культури Галичини (від «весни народів» до 1942 року). Дрогобич: Коло, 2002. 200 с.
3. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. Київ : Музична Україна, 1960. 189 с.
4. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ - ХХ ст. Тернопіль : СМП Астон, 2000. 339 с.
5. Козаренко О. В. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині ХХ століття. *Українське музикознавство*. Музична україністика в контексті світової культури. Київ, 1998. Вип. 28. С. 144–154.
6. Королюк Н. Корифеї української хорової культури ХХ століття. Київ: Музична Україна, 1994. 228 с.
7. Кошиць О. Про українську пісню й музику. Репр. вид. Київ: Музична Україна, 1993. 40 с.
8. Лащенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. Київ : Музична Україна, 1989. 136 с.
9. Людкевич С. Про основу і значення співності поезії Тараса Шевченка. *Дослідження, рецензії, статі, виступи*. Т. І. Ред.-упор. З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 1999. С. 218-238.
10. Людкевич С. Про композиції до поезії Т. Шевченка. *Дослідження, рецензії, статі, виступи*. Т. І. Ред.-упор. З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 1999. С. 238-243.
11. Людкевич С. Проблема сучасної музичної культури в Західній Україні. *Дослідження, Статті, Рецензії, Виступи*. Т. II. Ред.-упор. З. Штундер. Львів: Вид.: М. Коць, 2000. С. 389-396
12. Пархоменко Л. Хорова музика. *Історія української музики*. В 6 томах. Т. 2. Друга половина ХІХ ст. / редакційна колегія тому: Т. П. Булат (відповідальний редактор), О. С. Олійник, А. К. Терещенко. Київ : Наукова думка, 1989. С. 6-48.
13. Плющ Л. «Причинна» і деякі проблеми філософії Шевченка. *Сучасність*. 1979. Ч. 3. С. 8-28.
14. Ханік Л.Р. Історія хорового товариства «Боян». Львів: ВДМІ ім. М.Лисенка, 1999. 117 с.
15. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Львів: ПП «БІНАР-2000», 2005. Т.1 (1879-1939). 635 с.