

УДК 7.071.1

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2021-47.04>

ВИКОНАВСЬКА КОНЦЕПЦІЯ КАНТАТИ-СИМФОНІЇ «КАВКАЗ» СТ. ЛЮДКЕВИЧА: ВЗАЄМОДІЯ МУЗИЧНОГО Й ПОЕТИЧНОГО РІВНІВ ЗМІСТУ У СУЧАСНІЙ ІСТОРИЧНІЙ СИТУАЦІЇ

Василь Коваль – старший викладач кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-6998-2925>

Кантата-симфонія «Кавказ» Станіслава Людкевича на слова безсмертної поеми Тараса Шевченка на сучасному етапі виявляє дивовижну співзвучність з духом переломного моменту української історії. Тому постає проблема нової виконавської концепції, в якій 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 сьогоденню спонукає до нового прочитання. Розглядається втілення пізньоромантичних тенденцій у творчості Людкевича in genere, в основних засадах його індивідуального стилю. Наголошується розвиток питомо національної лінії хорової кантати, передусім Лисенка, у дотриманні головних принципів – поєднання питомо української пісенної інтонації з європейською романтичною системою виразових засобів. Для Людкевича винахідливе поєднання національних традицій і досягнень сучасної композиторської техніки в музичній мові кантати-симфонії було цілком свідомим вибором. На основі наявних теоретичних розвідок представлена власна виконавська концепція кантати-симфонії «Кавказ», в якій акцентуються актуальні, породжені сьогодишньою ситуацією «обертони змісту».

Ще одним важливим імпульсом до інтерпретації всього циклу, починаючи від першої теми – зерна всього подальшого розвитку циклу, який отримує символічне визначення «теми гір» і до урочистого величного фіналу-гімну, стало трактування цього шедевра Людкевича як української Дев'ятої симфонії, за аналогією з Бетховеном. «Бетховенський» характер виконання, який поєднує величну урочистість і драматизм, є основним орієнтиром авторської концепції. На цю паралель нашої музики висловлювання багатьох відомих музикантів, які називали кантату-симфонію «Кавказ» «нашою Дев'ятою симфонією» – дуже влучне визначення, яке відображає могутній дух цієї музики, її драматизм і водночас епічність.

Ключові слова: жанр кантати-симфонії, «Кавказ» Т. Шевченка – С. Людкевича, романтична стилістика, українська пісенна інтонація, виконавська концепція.

Пристаюючи до викладення власної виконавської концепції одного з фундаментальних вокально-симфонічних полотен української музики – кантати-симфонії «Кавказ» Станіслава Людкевича, слід замислитись над питанням, яке неминує постати, коли творець, написаний понад сто років тому, викликає прямі паралелі із сучасністю: як втілити в ньому дух сьогодення, особливо зараз, на тлі героїчного протистояння українців російській агресії? Звісно, 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 сьогоденню спонукає до нового прочитання.

Спочатку зазначимо втілення пізньоромантичних тенденцій у творчості Людкевича in genere,

тобто у основних засадах його індивідуального стилю. І. Дзюба визначив, що романтизм в Україні став «формою національно-культурного відродження» [1, с. 24]. Не забуваймо, що і Шевченко належить до провідних європейських романтиків у тому колі багатьох національних культур, в якому формувались питомі літературні школи, тому стильові паралелі поета – композитора видаються цілком природними. Тим паче, що українська духовна парадигма у всіх її художніх виявах – у поезії, живописі, театрі і, що прикметно, у фольклорних жанрах, тяжіла до романтичної сфери впродовж тривалого часу. А музика як мистецтво, глибоко закорінене в ментальній природі українського етносу, адаптувала романтичну систему як найбільш природну, що влучно підсумував О. Козаренко: «Романтичний тип світовідчуття як спосіб естетичного осягнення дійсності залишився визначальним у національній музичній культурі впродовж усього описуваного періоду (тобто XIX–XX ст. – В.К.)» [2, с. 144–154].

Для Людкевича одним з найважливіших романтичних прототипів був Ріхард Вагнер. На це звер-

тають увагу дослідники, зокрема Л. Кияновська вказує, що «перевтілення стильових засад останнього романтика – Р. Вагнера, як уже зазначалось вище, виступає в творчості Людкевича більш опосередковано і своєрідно, головним чином, через звернення до певних інтонаційних «знаків-символів», що склались у філософсько-етичній системі байройтського генія, а поруч із тим – через використання його гармонічних та тембральних барв, котрі створюють монументальне тло його містерій» [3, с. 106].

Сам композитор теж відверто визнає цей вплив в одному з листів до М. Лисенка, написаному у середині липня 1903 р.: «Може бути, що в мені ще надто сильно сидить елемент і вплив німецької романтичної школи, яка й до нині мене інколи на силу тягне до себе. До того я від року пильно студіюю інструментарію, а Вагнер таки мене присів собою; я не знаю чи се не виходить мені на шкоду, але я не у силі відцуратись від сього» [4, с. 158]. Ця позиція митця вельми важлива для розуміння диригентом виразовості «Кавказу», спонукає виконавців замислитись над такими нюансами інтерпретації, як розгортання драматичного ланцюга кульмінацій, особливо у першій та фінальній частинах, як підкреслення хроматичних послідовностей і альтерованих акордів у звукообразальних і експресивних функціях гармонії, як масивна об'ємна оркестровка, в якій слід виділяти окремі сольні проведення тем, контрасти груп інструментів, важливу виразову роль мідних духових тощо. Разом із тим треба пам'ятати, що Людкевич у жодному випадку не був епігоном Вагнера, а дуже винахідливо, індивідуально трансформував впливи останнього романтика.

У зв'язку з тим неминуче постає питання про продовження питома національної лінії хорової кантати насамперед Лисенка, що теж спирався на романтичні підвалини художнього мислення, тим паче, що йдеться про омузикалення шевченкового тексту, до якого написані три кантати Лисенка з «Музики до Кобзаря». Адже головні принципи – поєднання питома української пісенної інтонації з європейською романтичною системою виразових засобів – об'єднують Лисенка і Людкевича. Безперечно, засновник національної школи мав колосальний вплив на становлення індивідуального стилю свого молодшого галицького колеги, але не слід забувати, що Лисенко присвоїв собі західноєвропейські професійні надбання в Лейпцизькій консерваторії, а Людкевич – на сорок років пізніше у Відні. Тобто з об'єктивних причин вони мали дещо відмінний «фокус бачення» романтичного стилю.

Але спільним у них був принцип синтезу загальноєвропейської романтичної стилістики з мелодико-інтонаційною національною основою. Ця багатовимірність допомогла як одному, так і другому митцеві уникнути етнографічної поверховості музичного прочитання шевченкових текстів, чим, на жаль, часто грішили твори на вірші Кобзаря не надто талановитих непрофесійних аматорів. На це звертають увагу численні дослідники, зазначаючи: «В українській музиці «Кавказ» був першим вокально-симфонічним твором такої грандіозної і цілісної художньої концепції. Людкевичу в «Кавказі» пощастило органічно поєднати розкриття багатоаспектної проблематики та образного змісту поеми Шевченка з компоновкою крупної музичної форми. Композитор гнучко використав різні принципи музичного відтворення тексту. В одних випадках застосував пісенно-узагальнене його інтонування, в інших трактував текст як програму. Цим він уникнув одноманітності в розкритті Шевченкового слова, на яку хибувало ряд творів українських композиторів...» [5, с. 135–136].

До того ж і Лисенко, і Людкевич мали тонке чуття поетичного слова. У самого Шевченка помічаємо дуже розмаїтий спектр значень і підтекстів, який влучно окреслив Леонід Плющ: «суперечливість, несталість світогляду іманентна Шевченкові від перших до останніх поезій, ...ця суперечливість не є метанням поета-романтика від одного погляду до другого, а становить якусь особливу, не-евклідову, динамічну, несталу гармонію і тому дає можливість говорити про філософію “Кобзаря” як щось цілісне, що серед протилежностей, самозаперечень і варіацій містить постійне, інваріантне, суто шевченківське єдине Слово, яке не можна визначити окремими його “варіаціями”» [6, с. 9–10]. На відміну від філософа і літературознавця Л. Плюща, Людкевич як музикант спирається на фонетичну пісенну основу поезії Шевченка, вбачаючи в ній так само «не-евклідову» гармонію вже самого звучання поетичного слова.

Варто навести кілька його промовистих думок, які дозволяють зрозуміти власний підхід композитора до Слова Кобзаря у його opus magnum – кантаті-симфонії «Кавказ»: «Поезія Шевченка була складена не безпосередньо зі співом, але всі прикмети українських народних пісень перелились силою живого впливу на форми Шевченка» [9]. 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

індивідуальністю, яку він репрезентує: хто хоче розуміти, відчувати і відповідно інтерпретувати Шевченка, мусить, безумовно, розуміти і відчувати 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 канонам для всякого композита 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» [8].

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».

Винахідливе поєднання національних традицій і досягнень сучасної композиторської техніки в музичній мові кантати-симфонії було цілком свідомим вибором автора, що він підтвердить невдовзі у своїх музикознавчих розважаннях: «... через спровадження чужих музичних сил не занапаститься напрям і національний характер у нашій музиці; про нього подбають усі українські музиканти і дилетанти, які нині про нього дбають; а здорова європейська культура, свідомо пересаджена, не то не винародовить нашого національного характеру в музиці, а дасть йому гарну і тривку охорону, в якій буде відпорніше протистояти всякій паразитичній ерудиції» [9, с. 344].

На основі наявних теоретичних розвідок представлю власну виконавську концепцію кантати-симфонії «Кавказ», акцентуючи водночас актуальні, породжені сьогодишньою ситуацією «обертони змісту» і, таким чином, відповідаючи на поставлене на початку статті запитання: як втілити в ньому дух сьогодення, особливо зараз, на тлі героїчного протистояння українців російській агресії?

У пошуках нового, відповідного духові часу музичного прочитання, я звернув особливу увагу на епіграф, вибраний Т. Шевченком до «Кавказу», на який чомусь дослідники майже не зважають у тлумаченні поетичного змісту. 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 побоех...». Вибраний поетом біблійний прототип дає імпульс до трактування головної змістової лінії твору як «героїчного реквієму з переможним фіналом», притому дуже важливим є збереження постійного стану драматичної напруги і експонування кульмінаційних зон.

Крім того, ще одним важливим імпульсом до інтерпретації всього циклу, починаючи від першої теми – зерна всього подальшого розвитку циклу, який отримує символічне визначення «теми гір» і до урочистого величного фіналу-гімну, стало трактування цього шедевуру Людкевича як української Дев'ятої симфонії, за аналогією з Бетховеном. «Бетховенський» характер виконання, який поєднує величну урочистість і драматизм, взагалі є основним орієнтиром для моєї авторської концепції. На цю паралель нашої творчості 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.

Перша частина «Прометей (За горами гори)», f-moll, 4/4

Для цієї частини композитор використав лише першу строфу безсмертного Шевченкового шедевуру, 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 тому 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 війни долають двоголового орла, втілюючи вищу місію прометеїзму як порятунку людства.

Частина починається з розбудованого оркестрового вступу, який становить своєрідний «анонс» не лише частини, але й усього циклу, послідовно розкриваючи шлях *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. Оскільки тематично цей короткий епізод не пов'язаний з темою гір у хорі, важливо визначити його функцію у драматургії частини та всього циклу. На мою думку, цей контрастний оркестровий епізод символізує волю до боротьби – жорстокої, трагічної, але неунікненної. За ним в оркестрі слідує тема, побудована на інтонаціях зітхання як уособлення страждань, що чекають на цьому шляху.

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 жувати» генеральну паузу перед вступом хору, оскільки вона готує перехід до нового етапу розвитку.

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

Подальше розгортання музичного матеріалу стисло слідує за трагічним змістом таких поетичних рядків: «Споконвіку Прометея / Там орел карає, Що день божий довбе ребра / Серце розбиває. / Розбиває, та не вип'є / Живої крові». Після десятитактового оркестрового епізоду, в якому відбувається нагнітання напруги: завдяки ланцюжкам дисонансів, згущенню оркестрової тканини, наростанню динаміки, хор скандує перші два рядки. Жорсткі хроматичні ходи, що переважають у мелодії, нагадують про *passus duriusculus* – барокову риторичну фігуру «жорсткого ходу», за допомогою якої композитори підкреслювали трагічні і драматичні образи словесного тексту. 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 у музиці глибоке переосмислення: і «карає» (знову через *passus duriusculus* і акцентовані вигуки, як удар бича), і «довбе» (через повтор звуку), і «живої 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. Сам комплекс виразових засобів уже досить концентровано передає трагізм мук Прометея і драматичність його боротьби.

Наступний епізод на словах «Воно знову оживає / І сміється знову» 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. Ці слова доручаються жіночим голосам – сопрано і альтам, а мелодика епізоду викликає асоціацію до веснянок, зокрема до знаменитої «Благослови, мати» – символу пробудження природи, коли все оживає, тому «облегшується» і оркестровий супровід, і гармонія, що спирається на тоніко-домінантне коливання у Соль мажорі. Подальше розширення діапазону й охоплення всієї маси хору й 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.

У наступному епізоді 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» переможний зміст поетичних рядків інспірує композитора до використання жанрової моделі урочистого козацького маршу. Могло би видаватись, що енергійний маршовий поступ природно завершить усю частину, тим більше, що вже використаний увесь поетичний текст першої строфи, а останні такти цього епізоду звучать надзвичайно натхненно і патетично – на максимальній гучності і витриманих нотах, після чого з'являється ще й оркестрове «резюме».

Але Людкевич не завершує всупереч очікуванню тернистий шлях «Прометея» цією урочистою фразою, а застосовує 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 триває понад 240 тактів, тоді як усі 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 Бетховена з її велетенською кодою. Композитор прагне тут

максимально переконливо розкрити музичними засобами «розривання кайданів», і ця неперервна пульсація життя безсмертної душі, яка 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. Спорідненість з інваріантом розпізнається передусім завдяки ходу від тоніки до натуральної септими мінорного ладу. Разом із тим вона почасти нагадує тему фугато з іншої кантати на слова Т. Шевченка: Лисенкової «Радуйся, ниво непопалая». І в одному, і в другому випадку використаний аналогічний прийом: у першому елементі теми фугато 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 вибирає з поезії символ незнищеного духу – «не скує душі живої». 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 побудоване за принципом розкручування спіралі. Тому слід вирахувати етапи наростання, вибудувати «енергетичний баланс» грандіозного заключного фрагменту, який урочисто і велично увінчує шлях інтонаційних подій. Особливу увагу звертаємо на оркестрову постлюдію: вона становить обрамлення до початку, вибудовуючи смислову арку масштабної частини, її величний образ підноситься вгору, до вершин, досягаючи катарсис.

Друга частина «Молитва (Не нам на прою)», *fis-moll*, 3/4

Вона виконує драматургічну функцію повільної частини симфонічного циклу, на 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.

Розлогий оркестровий вступ стиснено розкриває всі етапи подальшого розвитку. Після почат-

кового стрімкого низхідного ходу, ніби з глибин впливає виразна мелодична 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 дзеркальне обернення – інверсію теми гір, плавно спадаючи від сіс другої октави до сіс першої. Так само стримано епічно, як у першій частині, звучить септима натурального мінору. Відповідь чоловічої групи суворо і сумовито відлунує, 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» у поезії – лексичний повтор, що покликаний підкреслити експресію. Композитор інтонаційно виокремлює цей поетичний прийом спочатку вигуком, а потім безсилим спаданням до основного тону ладу.

Наступна фраза відповідно до поетичного змісту: «І хліб насущний замісить / Кровавим 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. Коротка оркестрова інтерлюдія підводить до наступного епізоду, який умовно окреслюємо як «епізод подолання». Адже в поетичних рядках сконцентована сутність зла, яке породжує страждання: «Кати знущаються над нами, / А правда наша п'яна спить».

Тут Людкевич використовує жорсткі хроматичні послідовності, гострі «перестрибування», імітаційні переклички, пунктирні ритмічні зврати, 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, і лише після неї, наприкінці частини (авторська ремарка *religioso cantabile*) з'являється стан «молитовності» 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 язика / Вовіки і віки».

І все ж завершення відбувається не на цій прославної ноті: композитор наголошує на драматичному протиставленні очікуваного і реального. Адже 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 stem spero*, не втрачаючи надії на переможне завершення.

Третя частина Скерцо (Хортам, гончим слава!), 4/4

У 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 політі». 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.

Другу фазу можна метафорично окреслити як «епізод цькування», 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* у партії басів і тенорів вказувало б на експозицію поліфонічної форми. Проте надалі тема наче розсипається на окремі короткі фрази-вигуки на слові «цькуємо». Сама імітація в першій фразі нагадує про первісне значення фуги – барокової риторичної фігури *fuga*, що, як правило, відтворювала образи погоні, бігу, втечі.

Наступну смислову фазу частини умовно називатимемо «оплакування, *pieta*» – це трагічна кульмінація на словах: «Лягло косями / Людей муштрованих чимало. / А сльоз, а крові! – напоїть / Всіх імператорів би стало / З дітьми і внуками, втопить / В сльозах удов'їх. А дівочих, / Пролитих тайно серед ночі! / А матерніх гарячих сльоз! / А батькових, старих, кривавих! / Не ріки – море розлилось, / Огненне море!». Розпач і страждання досягають у цьому епізоді максимальної сили, що виражено в музиці концентрацією усіх відповідних виразових засобів.

У 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; у динамічному плані – переважання кресцендуючих побудов, часті сплески *sforzando* на вершинах фраз. В оркестровому плані слід виділити особливо важливу роль мідних духових, часті згущені туттійні фрагменти тощо. Вражає виняткове багатство і диференційованість фактури – імітаційні переклички голосів переходять у щільні акордові послідовності, контрастне зіставлення пластів хорової і оркестрової тканини витісняються просторово розкиданими короткими фразами – вигуками, після чого зливаються у туттійному моноліті.

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 урочистого військового, але насправді

гротесково механічного. Його жорсткий карикатурний поступ в оркестрі, наголошений мідними духовими, доповнюється уривчастими викриками хору, що розкидані між хоровими партіями, немов долинали з різних боків. Після кількаразового повторення вигуків у 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. Можна погодитись щодо цього епізоду, що «за прототип служить поширений романтичний символ «дикого полювання», містично забарвленого «шабашу» (знаний ще від «Сцени у Вовчій долині» з «Фрайшюца» Вебера, тому продовжений та переосмислений і Берліозом, і Лістом, і Вагнером та ін.), в якому своєю чергою трансформуються відомі звукозображальні звороти сцен полювання в бароковому мистецтві... Але у Людкевича ці традиційні знаки набувають вкрай викривленого тлумачення, майже карикатурної гіперболізації» [3, с. 176].

Четверта частина Фінал (Борітеся – поборете)
4/4 – 2/4

Фінал кантати-симфонії вирішений як досягнення перемоги – катарсису виняткової сили. Сам поетичний текст природно 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 святая!». Однак Людкевич, вірний своєму принципу вдумливого музичного прочитання поетичного тексту, не одразу вводить піднесений прославлений образ. Спочатку як короткий форшпіль – впровадження у дію – звучить видозмінений лейтмотив гір, у цій його версії наголошується велична хоральність, створена щільним акордовим викладом хорового й оркестрового tutti. Проте його проведення на найтихішій гучності рр зумовлює ілюзорність образу, цілі, яку ще треба досягнути.

Тож не даремно 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 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, до найвищого піднесення на вигуках: «Борітеся – поборете».

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

Мимоволі згадується влучна оцінка Миколи Гоголя різниці між російською і українською пісню: «Російська тужлива музика виражає, як справедливо зауважив М. Максимович, забуття життя: вона намагається втекти від нього і заглушити повсякденні потреби і турботи: але в малоросійських піснях вона злилась з життям – звуки її настільки живі, що, здається, не звучать, а говорять: говорять словами, виголошують промову, і кожне слово цієї яскравої промови западає в душу» [10]. Це спостереження видатного письменника, українця за походженням і ментальністю, закоріненого у фольклорній традиції, якнайкраще відображає сутність обох маршів у кантаті-симфонії.

Поміж двома поступально-маршовими фрагментами вміщується доволі тривале фугато на словах «Вам бог помагає», де Людкевич переінтонує тематичний елемент з фугато першої частини (на словах «Воно знову оживає»). Риторична фігура *circulatio* в цій версії набуває більш об'ємного викладу, авторська ремарка *piu mosso*, а потім *agitato* спонукає до інтерпретації цього «передпофеозного» фрагменту радісно-схвильовано, для диригента яскравою асоціацією може стати потужний промінь сонячного світла, який осяває похід переможців. Сам маршовий апофеоз – останній фрагмент з ремаркою *con tutta la forza, marcatisimo* (з усією силою, якнайвиразніше) – 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 втілюватиме в 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 урочно-переможні завершення першої і фінальної частини як символ нашої абсолютної впевненості у перемозі України, до чого закликали і поет, і композитор.

Література

1. Дзюба І. Між культурою і політикою. Київ : Сфера, 1998.
2. 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.
3. Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль : Астон, 2000.
4. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Львів : ПП «БІНАР-2000», 2005. Т. 1 (1879–1939).
5. Пархоменко Л. Кантати і поеми для хору. Історія української музики. Київ, 1990. Т. 3. С. 135–136.
6. Плющ Л. «Причинна» і деякі проблеми філософії Шевченка. *Сучасність*. 1979. Ч. 3. С. 9–10.
7. Людкевич С. Про основу і значення співності поезії Тараса Шевченка. Дослідження, рецензії, статі, виступи. Т. II. / Ред.-упорядник З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000.
8. Людкевич С. Про композиції до поезії Т. Шевченка. Дослідження, рецензії, статі, виступи. Т. II. / Ред.-упорядник З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000.
9. Людкевич С. Проблема сучасної музичної культури в Західній Україні. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Том 1. / Вступ. ст., ред. З. Штундер. Львів : Вид.: М. Коць, 2000.
10. Гоголь Н. О малороссийских песнях. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/О_малороссийских_песнях_\(Гоголь\)](https://ru.wikisource.org/wiki/О_малороссийских_песнях_(Гоголь)).

References

1. Dzyuba I. (1998). *Between culture and politics*. Kyiv: Sphere [in Ukrainian].
2. Kozarenko O. (1998). Some trends in the development of the national musical language in the first third of the 20th century. *Ukrainian musicology. Ukrainian musical studies in the context of world culture*, 28, 144–154 [in Ukrainian].
3. Kiyonovska L. (2000). *Evolution of Galician musical culture of the 19th – 20th centuries*. Ternopil: Aston [in Ukrainian].
4. Shtunder Z. (2005). *Stanislav Lyudkevich. Life and creativity*. Vol. 1 (1879–1939). Lviv: PP “BINAR-2000” [in Ukrainian].
5. Parkhomenko L. (1990). *Cantatas and poems for the choir*. History of Ukrainian music. Kyiv, Vol. 3. 135–136 [in Ukrainian].
6. Plyushch L. (1979). “Physical” and some problems of Shevchenko’s philosophy. *Suchasnist’*, 3, 9–10 [in Ukrainian].
7. Lyudkevich S. (2000). *On the basis and significance of the unity of Taras Shevchenko’s poetry*. Research, reviews, articles, speeches (Vol. II). Z. Shtunder (Ed.). Lviv: Dyvosvit [in Ukrainian].
8. Lyudkevich S. (2000). *About compositions to the poetry of T. Shevchenko*. Research, reviews, articles, speeches. (Vol. II). Z. Shtunder (Ed.). Lviv: Dyvosvit [in Ukrainian].
9. Lyudkevich S. (2000) *The problem of modern musical culture in Western Ukraine* / Research, Articles, Reviews, Speeches. (Vol. 1). Z. Stunder (Ed.). Lviv: Publisher: M. Kots [in Ukrainian].
10. Gogol M. *About Little Russian songs*. Retrieved from: [https://ru.wikisource.org/wiki/О_малороссийских_песнях_\(Гоголь\)](https://ru.wikisource.org/wiki/О_малороссийских_песнях_(Гоголь)) [in Russian].

Vasyl Koval – Senior Teacher of the Department of Choral and Opera-Symphonic Conducting, Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko

Performance concept of the cantata-symphony “Caucasus” by St. Lyudkevych: the interaction of content musical and poetic levels in the current historical situation

The cantata-symphony “Caucasus” by Stanislav Lyudkevich to the words of the immortal poem by Taras Shevchenko at the modern stage reveals an amazing consonance with the spirit of a turning point in Ukrainian history. Thus, the problem of a new performing concept arises, in which it is important to find a “golden mean”: on the one hand, not to lose the authenticity of the author’s idea, to express its philosophical and ethical as fully as possible – and not only purely artistic! – essence. On the other hand, the amazing consonance of the images of the “Caucasus” with our tragic present encourages a new reading. The embodiment of late romantic tendencies in Lyudkevich’s work in genre, in the basic principles of his individual style, is considered. The development of a peculiarly national line of choral cantata, primarily by Lysenko, is emphasized, in compliance with the main principles – a combination of a peculiarly Ukrainian song intonation with a European romantic system of expressive means. For Lyudkevich, the inventive combination of national traditions and the achievements of modern compositional techniques in the musical language of the cantata-symphony was a completely conscious choice. On the basis of the available theoretical research, the original performance concept of the cantata-symphony “Caucasus” is presented, in which the actual “overtone of content” generated by today’s situation are emphasized.

Another important impetus to the interpretation of the entire cycle, starting from the first theme – the seed of the entire further development of the cycle, which receives the symbolic definition of the “mountain theme” and to the solemn majestic finale-anthem, was the interpretation of this masterpiece by Lyudkevich as the Ukrainian Ninth Symphony, by analogy with Beethoven. The “Beethovenian” character of the performance, which combines majestic solemnity and drama, is the main reference point of the author’s concept. This parallel was prompted by the statements of many famous musicians who called the cantata-symphony “Caucasus” “our Ninth Symphony” – a very apt definition that reflects the powerful spirit of this music, its drama and at the same time epicness.

Key words: cantata-symphony genre, “Caucasus” by T. Shevchenko – S. Lyudkevich, romantic style, Ukrainian song intonation, performance concept.