

## CULTURE AND ART

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.8.2.5>

### CHÓRALNA INTERPRETACJA POEZJI I. FRANKI W TWÓRCZOŚCI S. LUDKEWYCZA

*Liliia Niemtsova*

*kandydat historii sztuki, asystent Katedry Muzyki Wydziału Pedagogiki, Psychologii i Pracy Socjalnej  
Czerniowieckiego Uniwersytetu Narodowego imienia Jurija Fedkowycza (Czerniowce, Ukraina)*

*ORCID ID: 0000-0003-1726-1349*

*e-mail: innavehera@gmail.com*

**Adnotacja.** Celem naszych badań jest analiza chóralnej interpretacji poezji I. Franki w kompozytorskim wcieleniu S. Ludkewycza. **Metodologia** naszego badania obejmuje stosowanie metod: obserwacji i selekcji w celu znalezienia dowodów na stosunek I. Franki do sztuki chóralnej; ekstrapolacyjnej – w celu zrozumienia ideowo-filozoficznej treści dziedzictwa poetyckiego I. Franki jako werbalnej podstawy utworów chóralnych; historyczno-retrospektywnej; systemowej; teoretyczno-analitycznej; komparatywnej – do podkreślenia indywidualnych interpretacji jednej podstawowej literatury. **Nowość naukowa** polega na oświetleniu palety gatunków i stylów chóralnych interpretacji wierszy I. Franki w twórczości ukraińskich kompozytorów z końca XIX i początku XX wieku na przykładzie interpretacji S. Ludkewycza. **Wnioski.** Chóralne interpretacje poezji Iwana Franki zaczęły pojawiać się na przełomie XIX i XX wieku, początkowo w dorobku kompozytorów Galicji. Charakterystyczne jest to, że już w pierwszych próbach zdecydowano o takich głównych tematycznych i figuratywnych kierunkach wyboru poezji, jak bohaterstwo i aspiracje narodowo-wyzwoleńcze, tragizm losu artysty i motywy folklorystyczne od filozoficzno-obywatelskich do osobiście intymnych.

**Słowa kluczowe:** S. Ludkewycz, kantata, interpretacje chóralne, poezja I. Franki, paleta gatunkowo-stylowa.

### CHORAL INTERPRETATION OF I. FRANK'S POETRY IN THE WORKS OF S. LYUDKEVYCH

*Liliya Niemtsova*

*Candidate of Art History,*

*Assistant at the Music Departments*

*of the Faculty of Pedagogy, Psychology and Social Work*

*Yuriy Fedkovich Chernivtsi National University (Chernivtsi, Ukraine)*

*ORCID ID: 0000-0003-1726-1349*

*e-mail: innavehera@gmail.com*

**Abstract.** The aim of our research is to analyze the choral interpretation of I. Franko's poetry in the compositional embodiment of S. Lyudkevych. **The methodology** of our research involves the use of methods: observation and selection; extrapolation; historical-retrospective; system; theoretical and analytical; comparative. **The scientific novelty** of our research lies in the coverage of the genre-style palette of choral interpretations of I. Franko's poems in the works of Ukrainian composers of the late XIX - early XXI centuries on the example of interpretations by S. Lyudkevych. **Conclusions.** Choral interpretations of Ivan Franko's poetry began to appear in the late 19th and early 20th centuries, first in the works of Galician composers. It is characteristic that already in the first samples such leading thematic and figurative directions of poetry choice as heroics and national liberation aspirations, tragedy of the artist's destiny, and folklore motives from philosophical-civic to personal-intimate were determined.

**Key words:** S. Lyudkevych, obvious, choral interpretations of I. Franko's poems, genre-style palette.

## ХОРОВА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕЗІЇ І. ФРАНКА В ТВОРЧОСТІ С. ЛЮДКЕВИЧА

*Лілія Нємцова*

*кандидат мистецтвознавства,  
асистент кафедри музики*

*факультету педагогіки, психології та соціальної роботи*

*Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (Чернівці, Україна)*

*ORCID ID: 0000-0003-1726-1349*

*e-mail: innavehera@gmail.com*

**Анотація.** Метою нашого дослідження є аналіз хорової інтерпретації поезії І. Франка в композиторському втіленні С. Людкевича. Методологія дослідження передбачає застосування методів: спостереження й відбору – для пошуку свідчень про ставлення І. Франка до хорового мистецтва; екстраполяційний – для осмислення світоглядно-філософського змісту поетичної спадщини І. Франка як вербальної основи хорових творів; історико-ретроспективний; системний; теоретико-аналітичний; компаративний – для висвітлення індивідуальних інтерпретацій єдиної літературної першооснови. Наукова новизна полягає у висвітленні жанрово-стильової палітри хорових інтерпретацій поезій І. Франка в творчості українських композиторів кінця XIX – початку XXI ст. на прикладі інтерпретацій С. Людкевича. Хорові інтерпретації поезії Івана Франка почали з'являтися в кінці XIX – на початку XX ст., спочатку в доробку композиторів Галичини. Характерно, що вже в перших зразках визначилися такі провідні тематично-образні напрями вибору поезії, як героїка та національно-визвольні прагнення, трагізм долі художника та фольклорні мотиви – від філософсько-громадянських до особисто-інтимних.

**Ключові слова:** С. Людкевич, кантата, хорова інтерпретація, поезія І. Франка, жанрово-стильова палітра.

**Вступ.** Проблема відношення особистості та спадщини Івана Франка до музичної культури доволі об'ємна. У музикознавчій літературі можна знайти як узагальнюючі праці, так і спеціальні розвідки, що стосуються окремих складників цієї проблеми. Вона привертала увагу дослідників різних поколінь починаючи від 1930-х років. Зважаючи на духовно-суспільну вагу хорового мистецтва та його перевірне часом усталене виняткове місце у художній практиці українського народу, актуалізується хоровий ракурс теми.

**Основна частина.** У доробку С. Людкевича-музиколога проблематика зв'язків музики й слова була однією з провідних. У її руслі написана низка статей про вокальну музику до текстів кількох відомих українських поетів, у тому числі «Іван Франко і музика», що з'явилася у ювілейному 1956 р. Автор як перший український професійний музикознавець не обмежився лише переліком композицій, як це було властиво його попередникам. Насамперед він зауважив привабливість і популярність подібних досліджень. Водночас застеріг, що ця тематика «висуває масу питань культурно-історичних, психологічних та естетичних і других і вимагає дуже тонкого й усебічного підходу» (Людкевич, 1999: 273). Також він висловився проти тенденції «аналогічних критичних нарисів» дошукуватися тільки фактів музичної обдарованості чи музичної освіченості поетів. Тут же С. Людкевич на основі особистого знайомства з І. Франком і власних спостережень подав *contra-відомості* про Франкову непрофесійність у музиці, його неохоту до відвідування концертів і холодне ставлення до славновісних академічних співаків. З усіх цих 14 міркувань випливає формулювання С. Людкевичем позиції видатного літератора-мислителя щодо музики: «Тільки мистецтво, свідоме свого культурного завдання, зв'язане з кровними інтересами суспільності та народних мас, чутке на всі прояви життя і культури, заслуговує на пошану» (Людкевич, 1999: 274). Таким важливим і найбільш адекватним до Франкового бачення мистецтва елементом музичної культури стала народна пісня. Саме вона була «...тою могутньою стихією, яка товаришила поетові в усіх важких моментах його плідного та трудолюбивого життя» (Людкевич, 1999: 274). С. Людкевич не наводив біографічних прикладів причетності І. Франка до хорового мистецтва, але звернув увагу на його заслуги як фольклориста-науковця, що опосередковано впливали й на хорові опрацювання композиторами народних мелодій (у тому числі самого С. Людкевича). Детальніше науковий підхід І. Франка до вивчення пісенного фольклору, його глибокі знання та любов до цієї галузі народної творчості композитор розкрив у статті «І. Франко як знавець українського мелодійного фольклору» (Людкевич, 1999: 270).

З. Штундер у праці про життя і творчість С. Людкевича, описуючи його роки навчання в університеті, зазначила про тісні стосунки студентства з «Академічної громади» з І. Франком. Зокрема, навила таку цитату зі статті літературознавця, ровесника С. Людкевича: «Мало сказати – Франко мав прихильників між тодішньою молоддю. Свідома частина її, вся геть-чисто, була ним захоплена, вона вважала Франка своїм духовним провідником, батьком, учителем... Як діяч Франко був в очах молоді зразком громадянинаборця, як поет він її просто немов заворожував... Наш Франко у «Веснянках», «Нічних думках», «Вічному революціонері», «Наймита», «Каменярах»... Франко був для молоді 90 рр. XIX ст. всім. Вона одного тільки бажала – йти тою дорогою, що її показав Франко, «щоби своєму народові вибороти суспільну і політичну волю» (Штундер 2005: 110). Для 19-літнього С. Людкевича створення й оркестрування композиції, організація виступів, підбір хористів і музикантів, вивчення твору й диригування ним стали великими й відповідальними випробуваннями і водночас почесною місією, з якою він досить добре справився. Як відомо, І. Франко після концерту подякував С. Людкевичу за «сюрприз» і висловився про своє бачення середньої частини його «Вічного революціонера» у вигляді маршу, а не коляди (Людкевич, 2000: 407). Проте саме цей твір С. Людкевича був вирізнений рецензентом з усієї музичної продукції свята, який писав, що в кращому

виконанні він зробив би феноменальне враження (Штундер 2005: 117).

У статті С. Людкевича підсумовується роль «першого франківського концерту»: «Від цього ювілейного концерту в честь І. Франка почалось пожвавлення на музичному полі. Члени «Академічної громади» стали більше цікавитись співом і вписувались у члени «Бояна», а звідти виділились у самостійний хор «Бандурист» (Людкевич, 2000: 407). Музикознавець згадав також наступний 40-літній ювілей Франкової творчості 1913 р., коли у ньому брали участь першорядні хори (і знову звучав «Вічний революціонер», у новій редакції) та солісти. Однак ювіляр, який тоді був змучений важкою хворобою і складними обставинами особистого життя, «не промовляв, не жартував, а сидів мовчки з обвислими руками, задивлений у далеч... На комерсі (святковому бенкеті. – Л. Н.) просив співати сумних народних пісень, і коли хор співав «Чорна рілля ізорана», сидів непорушно, похиливши голову на стіл» (Людкевич, 2000: 408).

Із життєпису С. Людкевича дізнаємося ще про один цікавий факт, що має відношення і до неосяжного світогляду І. Франка і до хорової діяльності. Упродовж 1900–1901 рр. у Львові побували великі групи релігійних сектантів із Київщини – мальованці, яких на батьківщині переслідувала царська влада. Опікувалися ними і члени «Академічної громади», влаштовували у священничих домах по селах. І. Франко виступав із відчитами, щоб зібрати для них гроші. У приміщенні «Руської бесіди» відбувалися зустрічі з мальованцями, під час яких вони виконували свої псалми. Слухати їхній спів приходили І. Франко, члени «Академічної громади», зокрема С. Людкевич і В. Пачовський. 1902 р. І. Франко помістив у «Літературно-науковому віснику» статтю «Баптисти і мальованці Київської губернії», а С. Людкевич використав мотиви їхніх псалмів у другій частині кантати-симфонії «Кавказ» («Молитви») (Штундер 2005: 135).

Життєві й творчі дороги І. Франка та С. Людкевича перетиналися й надалі, адже композитор довгий час був у центрі музичного життя Львова. Улаштовував різноманітні культурницько-мистецькі заходи, виступав як диригент численних хорів, писав хорову музику, у тому числі на слова І. Франка. Часто зустрічались вони на засіданнях НТШ, де письменник очолював етнографічну комісію та філологічну секцію, а С. Людкевич був членом етнографічної комісії, виступав зі звітами про свою фольклористичну діяльність. І. Франко багато допомагав композитору, зокрема реферував і схвалив до друку його передмову «Уваги про народні галицько-руські мелодії» до першого тому «Галицько-руських народних мелодій», зібраних на фонограф О. Роздольським і зредагованих С. Людкевичем. Після виходу цього двотомника І. Франко першим відгукнувся рецензією (Штундер, 2005: 180). На початку 1905 р. «Союз співацьких і музичних товариств» випустив у світ перше число місячника «Артистичний вісник». Журнал, присвячений музиці та іншим мистецтвам, з'явився завдяки старанням отця Володимира Домета Садовського та С. Людкевича. «Появу журналу після виходу першого номера вітає у короткій замітці Іван Франко: «... Виймова здібність і охота русинів до музики – ось причина, чому власне ся галузь покладена як головна основа видання, а інші пластичні штуки немов присусідилися до неї... Половина тексту присвячена музиці (від редакції, стаття «Два реформатори церковного співу: Палестрина і Бортнянський» Н. Вахнянина і початок просторої рецензії на наші нові музикалії за останніх п'ять літ)... Бажаючи сьому новому, а так гарно виданню якнайкращого успіху, на який воно вповні заслугоує, ми не занедбаємо пильно слідити за його дальшим розвоєм» (Штундер 2005: 165–166). І справді, І. Франко дотримав свого наміру: невдовзі на сторінках «Артистичного вісника» помістив власну статтю «Думки профана на музикальні теми» як відгук на згадану ним самим статтю Н. Вахнянина.

**Метою** дослідження є аналіз хорової інтерпретації поезії І. Франка в композиторському втіленні С. Людкевича.

**Методологія** дослідження передбачає застосування методів: спостереження й відбору – для пошуку свідчень про ставлення І. Франка до хорового мистецтва; екстраполяційний – для осмислення світоглядно-філософського змісту поетичної спадщини І. Франка як вербальної основи хорових творів; історико-ретроспективний – для вияву інспірацій суспільно-політичних обставин і появи музично-творчої хорової продукції на тексти І. Франка; системний – для типологізації наукової та художньої творчості І. Франка, пов'язаною з хоровою галуззю музичної культури, а також для систематизації хорової музики до його поезій; теоретико-аналітичний – для характеристики хорових творів на слова І. Франка; компаративний – для висвітлення індивідуальних інтерпретацій єдиної літературної першооснови.

**Результати та їх обговорення.** Як відомо, представник Галичини С. Людкевич раніше за М. Лисенка написав хоровий твір з оркестром на той же вірш до вищезгаданого концерту на честь ювілею творчої діяльності І. Франка 1898 р. Початкуючий композитор поставив собі складне завдання, але достойно з ним справився. Пізніше описав цей захід і свої турботи, пов'язані з виконанням, у статті «Перший Франківський концерт» (Людкевич, 2000). Ставши студентом Львівського університету, С. Людкевич вступив до товариства «Академічна громада», де знайшов багато однодумців і розгорнув активну громадську та мистецьку діяльність. «Покоління Людкевича було першим, яке заявило, що своїм ідеалом і метою життя вважає побудову самостійної, возз'єднаної Української держави. Нагадував про цю мету кожен новообраний голова «Академічної громади» у зверненні до товаришів, на Шевченківських вечорах та при інших урочистих нагодах» (Штундер, 2005: 111). На одному з таких зібрань промовець заявив, що «своїми життєвими ідеалами члени «Громади» називають ідеали Шевченка і Франка» (Штундер, 2005: 111).

Цим і надихнувся С. Людкевич, а згадуючи в старшому віці історію написання твору, визнав, що «його «Вічний революціонер» у першому варіанті свідчив лише про «революційний дух і патріотичне навернення автора, але не про виробленість стилю» (Людкевич, 2000: 117). Відомим є зауваження-побаження І. Франка

стосовно звучання середньої частини хору С. Людкевича (щоб це був марш, а не коляда). 1905 р. композитор здійснив другу редакцію твору, проте, на думку Я. Якубця, «текст другої редакції – безумовно, кращої в музично-технічному відношенні, – не показує того, що Людкевич «урахував зауваження Франка». Скоріше навпаки, він підкреслив контраст середньої частини («коляди» – за Франком) до крайніх, маршових» (Якубця, 2003: 61). Утім, саме зміна С. Людкевичем метроритмічної пульсації цієї частини (з 4/4 на 3/4) стала підтвердженням того, що І. Франко відчув деяку невідповідність музики з текстом і на свій спосіб підказав це авторові, а отже, мав опосередковане відношення до вдосконалення твору. Л. Пархоменко здійснила детальний розбір-порівняння хорів М. Лисенка і С. Людкевича до поезії «Вічний революціонер». На її думку, висловлювання І. Франка було доказом «очікування сучасниками маршовогімнічної інтерпретації тексту. Людкевич же зробив крок до великої кантатно-поємної композиції, і твір слід уважати серйозним успіхом автора» (Людкевич, 1999). Упродовж свого довготривалого життєвого шляху С. Людкевич написав ще кілька хорових композицій до віршів І. Франка. На відміну від М. Лисенка хори С. Людкевича кількісно переважають над солоспівами на Франкові тексти.

Хорова партитура зливається зі змістом поезії в одне ціле. Цьому сприяють маршова мелодико-інтонаційна структура, поетичний розмір – анапест, чіткий синтаксичний поділ на фрази з короткими паузами-перервами, природне розгортання куплету-катрену в побудові з трифазовим наростанням і спадом-підсумуванням мелодичної дуги, карбований ритм із пунктиром на другій частці кожного такту (за винятком тактів із половинних тривалостей, які закінчують музичну думку).

В інтерпретації поезії Франка композитор показав вільний підхід до тексту поетичного оригіналу. Це частково пояснюється масштабністю поезії, а музичний твір, приурочений до конкретної події, не міг бути надто тривалим. Тому композитор вибрав найбільш промовисті й значущі рядки, дозволяючи собі суттєві пропуски, що у цілому не збіднило змісту вірша й не затьмарило його провідної думки.

Мішаний акапельний хор С. Людкевича «Ой ідуть, ідуть тумани» («Восени») був написаний 1935 р. На той час композитор уже був визнаним майстром хорового письма, автором численних опрацювань пісенного фольклору та власних малих і великих хорових форм, серед яких такий шедевр, як кантата-симфонія «Кавказ» за поемою Т. Шевченка. Характерно, що С. Людкевич опрацьовував фольклорні джерела багатьох регіонів України, внаслідок чого опанував техніку різних типів хорового співу. Це відобразилося на творі «Ой ідуть тумани», образно-стилістична словесна основа якого безпосередньо апелює до протяжної народної пісні (вірш І. Франка із циклу «В плен-ері», збірка «Із днів журби»). Тричастинну композицію (*Lento mesto e tranquillo*) відрізняє органічний синтез музики й слова. З одного боку, це проявилось у віднайденні музичних «еквівалентів» поетичної мови, а з іншого – в її увиразненні й поглибленні засобами хорової партитури. Перші два рядки вірша озвучуються за допомогою прийомів імітаційно-контрастної поліфонії, починаючи із заспіву альтів. Характерними для східноукраїнської традиції гуртового співу є, крім такого заспіву, сама інтонаційно-ритмічна структура теми, перемінність метру, натуральний мінор. Наступні два рядки «наче військо з хоругвами» викликали в композитора картинно-зображальні асоціації, що відбилося у поступальному ході паралельних терцій (розділення альтової партії) та маркатно-підкресленому інтонуванні хором цієї важливої з образно-сміслового боку метафори, поряд з акцентуванням головних опорних часток чотирьох тактів.

Середня частина (у тональності натурального сьомого щабля) продовжує «звукобразальні» натяки, оскільки картина виступу війська, що примарилася поетові, конкретизується ним через заперечення («сурми бойові не грають і панцирники не дзвонять»). Тому автор музики огортає цю картину особливим тембром – *rosso marziale ma senza colore* – і динамічним штрихом піано, тобто це уявно-ілюзорна маршовість, хоча й наділена такими прозорими атрибутами, як мажорна тональність, висхідні мотиви, акордовогармонічна фактура. Нереальність картини розвінчується у наступній тематичній побудові, що виражає дійсний психологічний стан, коли короткочасне забуття не приносить розради. Рядок «тільки смуток навівають», побудований на початковій тематичній інтонації першої частини, за кількарізних повторів отримує розмаїте поліфонічне розгортання й нашарування, чим досягається ефект безперервного напливу гнітючих і безнадійних настроїв. Цей ефект посилюється наростанням гучності серед тотального домінування притишеної динаміки, а також гармонічними відхиленнями. Третя частина є видозміненою репризою. Варіант початкового тематичного мотиву знову з'являється в основній тональності в партії сопрано, у гетерофонному оточенні всіх інших голосів. Прикметними особливостями викладу є його поступове спадання донизу з рясним використанням хроматизмів і максимальне приглушення гучності, що відбувається згідно з поетичним текстом: «у мраці тонуть села», «дума невесела мов жebraк по душах ходить». Якщо додатковою назвою «Восени» С. Людкевич намагався скерувати слухачів на пейзажну тематику хору «Ой ідуть, ідуть тумани», то він насправді старався «загладити» враження від його глибокого психологічно-образного змісту. Дійсний ефект цього високомистецького шедевр набагато перевищує можливості жанру «пейзажної замальовки», це туга за військом і волею, яку воно принесе й цим розсіє безпросвітній морок реальності «невеселих дум».

Л. Пархоменко, констатує наявність у творі рис імпресіоністичної манери письма, підсумувала: «С. Людкевич у хорі «Ой ідуть тумани», органічно синтезуючи різні стильові засади, створює образ рідкісної художньої сили. Своїми принципами хор провіщає пошуки митців середини 60-х років і, без сумніву, належить до визначних зразків музичної лірики» (Штундер, 2005). Можна тільки додати – філософської музичної лірики. Зауваживши з приводу цього твору рідкісне вміння композитора «створювати адекватний поетичному слову настрій», З. Штундер ствердила, що «Людкевича особливо вражало порівняння в заключних

словах: «тільки дума невесела, мов жебрак по душах ходить» (Штундер, 2005). І справді, це один із прикладів Франкового тропу, що з великою художньою силою висловлює подавлений стан безпросвітнього смутку. У 1939–1940 рр. С. Людкевич почав одночасно працювати над чоловічим хором «Конкістадори» та кантатою «Наймит» на вірші І. Франка. Композитор мав намір цими творами відзначити 25-річчя від смерті поета. Вибір текстів був не випадковий, це була реакція С. Людкевича на політичні події, що відбулися 1939 р. Під жорстокими завойовниками – конкістадорами, скоріше за все, розумілися більшовицькі окупанти Галичини, а під наймитом уособлювався український народ, який отримав нових панів. Кантата «Наймит» написана для мішаного хору та оркестру (серед інструментів застосовано також фортепіано). Вона складається з трьох частин. Як і Н. Нижанківський, С. Людкевич вдався до купюр літературного першоджерела. Проте зрозуміло, що з огляду на масштабність композиції вибраної жанрової моделі, скорочення С. Людкевича значно менші (хоча можна побачити певні збіги щодо вибору тексту у двох авторів музики). Перша частина *Grave e mesto* починається з експонування теми наймита, що далі з незначними змінами виступає головною лейт-темою в кантаті, групою інструментів із низьким і похмурым тембром (фаготи, віолончелі й контрабаси). Її ознаками є низхідний тритоновий хід від терцевого тону, наявність секвенцій, хроматичний висхідний підйом, а потім спад, використання дуолей у тридольному метрі. Перед вступом хору темп короткочасно пришвидшується й повертається до початкового. Якщо тритоновий інтервал в інструментальній групі був першим, то в хорівій партії він з'являється на третій частці такту. Слова третього та четвертого рядків поезії – «Нестаток, і тяжка робота, і натуга Зорали зморшкати чоло» – озвучуються за допомогою імітаційних «підключень» голосів на тематичних мотивах, що наповнюються «повзучо»-хроматичними гнітючими інтонаціями. Сполучна тема «Душею він дитя» кардинально відрізняється від головної. Як поет із теплотою розкрив внутрішній світ свого героя, так і композитор наділив цю тему світлим ліричним характером. Вона виконується альтами у супроводі морморандо хору та ніжних тріольних мереживних переливів кларнета зі струнними інструментами. Проходить у різних тональностях (мажорної доміанти, потім у тональності сьомого шабля). Інструментальна інтерлюдія *lento sostenuto* попереджує наступну мелодію – тему побічної партії. Це нова грань образу наймита, його антеїзму – прив'язаності до рідної землі. Архетипність української землі-матері – часто вживаний поетичний мотив творчості І. Франка. С. Людкевич чуйно відобразив поетове шанобливе ставлення до селянської праці, запроваджуючи м'які й прозорі пасторальні тони до оркестрової партитури, надаючи відголосків трудових обрядових пісень темі. Також показовим є використання і в хорі, і в оркестрі «валторнового ходу», що був традиційним у пов'язаних із природою симфонічних творах Л. ван Бетховена та західноєвропейських романтиків. Ця тема знає ладотональних перетворень, звучить на *dolce* та все більше стихується, наприкінці, ніби здалека, долинають лише її уривки. Із 15 цифри починається епізод *Un poco agitato*, що знаменує початок розробки. Він побудований на словах-запитаннях про причини пошарпаної, мов у старця, свити наймита. Його (епізоду) музичною основою є імітаційні почергові вступи хорових голосів, починаючи від басів (окрім сопрано, які вступають із дещо трансформованою імітацією), що ведуть головну тему до її кульмінаційної вершини «бо наймит він». Ця синтагма повторюється тричі розширеним звучанням хору (*divisi* у сопрано й альтів), максимально гучно (три форте), у вигляді секвенційних низхідних ланок. А закінчення речення словом «слуга», як і у Н. Нижанківського, вирізняється ходами по шаблях зменшених інтервалів, чим підкреслюється «трагізм долі наймита» (Якуб'як, 2003). Окрім того, у С. Людкевича слово «слуга» наче відлунує через запізнене його інтонування: після сопрано у альтях і тенорах, востаннє – у басах. Таким чином, кульмінація першої частини кантати С. Людкевича співпадає із «тихою» кульмінацією хорového твору Н. Нижанківського (де лише другий склад слова вирізнено позначенням *sf* форцандо). У цих словах поета композитори відчули семантичний наголос, експресивний дисонанс констатації різкої несправедливості панського ставлення до простого землероба. Зі словами «сумує німо він, з тужливим співом оре» з'являється сполучна тема, знову додаючи штрихи до внутрішнього стану наймита. Його розрадою у важкій праці служить лише спів, «що гонить з серця горе», цей спів метафорично називається «росою, «що в спеці підкріпляє». У ньому поетові водночас вчувається гуркіт грому, поки ще далекого. Тому до ліричної теми композитор допасовує зовсім неліричні унісонні звороти, що припадають на змістові «відхилення»-уточнення, як-от «оре не собі». У процесі розгортання теми композитор вжив прийом накладання її закінчення на початок наступного проведення в іншій хорівій партії. Також тема підпорядковується тональним зіставленням (*Es-dur*, *F-dur*, *As-dur*), паралельно до поступової драматизації тексту нагнітається хвилювання завдяки підвищенню теситури голосів, їх розділенню. На трикратне хорове повторення синтагми «ще здалека гримить» оркестр реагує приглушеними хроматичними ходами октав у інструментів із низьким регістром забарвленням, тобто композитор виявляє тут свій нахил до звуконаслідування природи. До хорівій партії запроваджено речитативні елементи вислову («та поки буря ще нагряне громовая») – повтори на одному звуці за силабічним принципом «склад-нота», що перериваються інструментальними ремінісценціями головної теми з тритоновим ходом й продовжуються цими ж мотивами в уривистих реченнях хору, утворюючи поліметричні нашарування з партією супроводу. Поступове розсіювання й затихання елементів головної теми приводить до епізоду *Lento (Sostenuto espresivo)*, де розробленню піддається побічна тема. Уже перша її поява прикметна застосуванням мажоро-мінору, характерного для народної ладовості. Та найголовніше, що побічна партія знову виявляється співзвучною словам про «земельку святу», тобто наскрізно супроводжує конкретний змістово-семантичний сегмент поетичного тексту.

Ще одним промовистим моментом, що демонструє пильну увагу композитора до поезії, є продовження цієї ж теми, коли йдеться про любов наймита до неї, як до матері, подібно до того, як кохають «маїнку сини».

Тут тема помітно ліризується, у ній з'являються пісенні сердечні інтонації, широке розспівування окремих слів. Інше повторення теми знову тісніше наближається до фольклорних зразків завдяки метричній перемінності, вживанню міксолідійського мажору. Перегуки з переходом ввідного тону до стійкого в заключному кадансі першої частини, що доручаються різним струнним інструментам, органічно проростають на початку другої (*Allegro agitato, affettuoso*), доповнюючись тритоновим ходом і отримуючи цілком інше семантично-змістове навантаження. Адже у цій строфі вірша поет відверто відкриває приховану за алегорією істинну суть образу поневоленого наймита: «Той наймит – наш народ, що поту лле потоки над нивою чужою».

Інструментальна прелюдія у швидкому темпі й розмірі 4/4, наповнена пунктирним ритмом, тріолями й акцентами, сприймається як марш. Музична тканина інтенсивно хроматизується та поліфонізується, завершуючись стрімким низхідним пасажем у високих регістрах флейти, флейти піколо, кларнета та скрипок. На цифрі 2 вступає хор із головною темою кантати, видозміненою у напрямі секвенційного руху вгору основного тематичного ядра-ланки, що, як і інструментальний вступ, також наділена пунктирами. Унаслідок цього характер провідної теми-образу кантати перетворюється на рішучий, вольовий. Пунктири та акценти притаманні й наступній темі цієї частини, що оспівує риси народу («все серцем молодий, думками все високий»). Друге її проведення на тих самих словах звучить на терцію вище, гучніше й виразніше. За тим самим принципом будується й розвивається нове тематичне утворення (*Poco meno mosso, espressivo*, ц. 5), що містить завуальований тритоновий хід («свої доленьки він довгі жде століття»). Починається воно з інтервалу сексти партією сопрано, а контрапунктами служать мотиви попередньої теми в інших партіях. Цей тематичний матеріал проводиться у різних тональностях (g-moll, b-moll, e-moll, g-moll, a-moll, з незначними ритмічними змінами (укрупнення тривалостей). Усім цим композитор узагальнено відтворив історичні лихоліття, що їх довелося пережити рідному народові, «Та все він пережив» – ця поетична сентенція знайшла вираз у заключній фразі гімнічного плану (ц. 9), яка є передвісницею наступної теми. Тривала оркестрова інтерлюдія (ц. 10) ніби підсумовує всі музичноінтонаційні події (вона нагадує вступ до цієї частини й подібно закінчується). Після неї звучить хор із темою прославленого характеру, адже в поезії тут йдеться про велетень-народ, що став таким завдяки любові до рідних нив (ц. 11). Він, за І. Франком, «Непоборимий син землі, Що, хоч повалений, оп'ять міцний і славний Вставав у боротьбі»

На форгісімо (*Agitato*) лунають короткі енергійні фрази з пунктирним ритмом у метрі 5/4: «Що хоч повалений, / оп'ять міцний і славний / Вставав у боротьбі». Вслід за І. Франком, який використав цезуру в цьому рядку, С. Людкевич розділяє його на дві частини паузами й оркестровими пасажами та, крім того, повторює другу частину кілька разів, щоб увиразнити поетичну думку інструментальними ілюстративними моментами. Варіантно трансформоване повторення теми «З любов'ю тою він – мов велетень той давній, / Непоборимий син землі»... та її енергійне продовження завершують другу частину кантати в до-мажорі. Інструментальна кода нагадує урочисті й радісні «вівати» – марші-вітання. Від 16-ї цифри відбувається поступове стишення і завмирання оркестрової тканини перед появою *attacca* хорової партії басів у дублюванні супроводу контрабасів із темою фуги третьої, заключної частини кантати (*Maestoso*). Цілеспрямовано напориста тема «Ори, ори й співай, ти, велетню закутий» включає висхідні квінтово-кварткові ходи, пунктирний ритм, акцентування і маркатні підкреслення опорних звуків. Інтонаційна будова теми, на думку А. Терещенко, містить звороти українських народних трудових пісень, зокрема широковідомої пісні «Та орав мужик край дороги» (Людкевич, 1999: 273–276). Завдяки цьому виникають додаткові семантичні конотації: як і поет, композитор використовує народну «інтонаційну ідею» і вміщує у власний художній контекст. «Швидка енергійна тема фуги стає основою динамічної, активно спрямованої форми. Структура її чітка: досконали каданси розмежовують окремі розділи, у кожному з них утримується класичний порядок вступів теми в різних голосах, симетрично врівноважено загальну архітектоніку: чотириразове проведення теми в експозиції і репрізі» (Людкевич, 1999). Після почергового вступу усіх чотирьох голосів (від басів до сопрано) виклад змінюється з поліфонічного на акордово-гармонічний. На повтореннях слів «І ярма всі ми порвемо!» вжито антифонні діалогічні репліки чоловічих і жіночих партій. На ц. 5 знову вступає початкова тема фуги, цього разу її веде партія сопрано – без акцентування й штриха маркато, з авторською ремаркою *poco più cantabile*. Інші голоси приєднуються із самостійними контрапунктами.

Із ц. 7 з'являється друга тема фуги («Недаром ти в біді»), яка є оберненням першої й яку розпочинають басы. За характером і ритмікою вона близька до першої, проте в ній більше альтерованих щаблів. Як і в розвитку першої теми фуги, композитор запровадив наприкінці експозиції другої фрагмент акордово-гармонічного викладу, що звучить у чоловічих партіях із текстом «Він побідить». Цей фрагмент накладається на першу тему фуги, доручену жіночим голосам. Такий прийом застосовано двічі з наростанням масивності й густини фактури завдяки *divisi* усіх голосів. На цьому емоційному підйомі, створеному настирливими повторами-запевненнями в перемозі народу, виринає побічна тема першої частини кантати (вже як третя тема фінальної фуги) і, що важливо, вкотре зі словами про працю на землі: «І вольний, власний лан / Ти знов оратимеш – властивець свого труда». Такі слова лунають із пророчим пафосом, бо вже йдеться не про наймита, а про вільну людину. Тема отримує нове широке дихання, викладається довгими тривалостями. Коротка інструментальна інтерлюдія, активізуючи рух пунктирним ритмічним малюнком, підводить до ц. 13 (*Molto maestoso, pesante*). Першу тему фуги виконують попарно унісоном басы і альтів, до яких долучаються тенори й сопрано з темою, що комбінує інтонації першої та другої тем фуги. Піднесено-гучні кадансування з останнім рядком вірша «У власнім краї сам свій пан!» (на початковій фразі побічної теми першої частини), які перемежуються з повнозвучними оркестровими вставками, у мажоромінорі й гармонічній

фактурі, з метричною перемінністю, що розширює такт, переконують у обов'язковому здійсненні віщих поетових слів. І С. Людкевич, і Н. Нижанківський прагнули відтворити трансцендентну ідею Франкового вірша, що полягає у трансформації образу народу від наймита до велетня. Обом удалося втілити в хоровому звучанні.

**Висновки.** Хорові інтерпретації поезії Івана Франка почали з'являтися в кінці XIX – на початку XX ст., спочатку в доробку композиторів Галичини. Характерно, що вже в перших зразках визначилися такі провідні тематично-образні напрями вибору поезії, як героїка та національно-визвольні прагнення, трагізм долі художника, та фольклорні мотиви – від філософсько-громадянських до особисто-інтимних. Непоборність національного духу та інтонаційно-образно й процесуально відтворити шлях подолання пригніченого і безправного стану – ті пориви й прагнення, що Каменярь вселяв у своїх співвітчизників попри лихоліття, руїни і ярмо поневолювачів. Показовим у вірші є наголос поета на цінності пісні, яка помагає у боротьбі за визволення й панування у власному краї. А любов до рідної землі – інша важлива цінність, яка виступає у поезії джерелом сили й надії у житті та праці. Тому задум фінальної фуґи у двох хорових творах співпадає: це оптимістичне завершення, що одночасно стає генеральною кульмінацією всієї образно-сислової драматургії (Якуб'як, 2003: 49). Вихід за межі минулих поразок, незадовільних існуючих умов до вартого народу гідного життя – такою є трансцендентна у своїй основі провідна думка, виражена взаємодією поетичного й музичних текстів. Очевидно, що кантата С. Людкевича – більш вражаючий і грандіозний твір і завдяки масштабності композиції, і внаслідок залучення оркестрового супроводу. Звідси випливає ширша різноманітність засобів розвитку та вислову, прийомів поліфонічної техніки. Зі свого боку, вірш, написаний 20-літнім геніальним поетом, володіє справді симфонічним розмахом, поліфонічністю образів, розвитком думки-символу в напрямі від темряви до світла. У поезії переплітаються елементи епосу, лірики й драми, що надають багатообіцяючі можливості для її музичного втілення.

#### Список використаних джерел:

1. Людкевич С. Іван Франко і музика. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* : у 2-х т. / упоряд., ред., вст. стаття і примітки З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 273–276.
2. Людкевич С. Іван Франко як знавець мелодійного фольклору *Дослідження, статті, рецензії, виступи* : у 2-х т. / упоряд., ред., вст. стаття і примітки З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 270–272.
3. Людкевич С. Перший франківський концерт. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* : у 2-х т. / упоряд., ред., вст. стаття і примітки З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. С. 406–408.
4. Штундер З. Станіслав Людкевич. *Життя і творчість* : у 2-х т. Львів : ПП Бінар–2000, 2005. Т. I (1879–1939). 636 с.
5. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич. Львів : ДВЦ НТШ, 2003. 264 с.

#### References:

1. Lyudkevych S. (1999) *Ivan Franko i muzyka Doslidzhennia, statii, retsenzii, vystupy* : u 2 t. [Ivan Franko and music Research, articles, reviews, speeches: in 2 volumes] [ed., Ed., Ed. article and notes by Z. Stunder]. Lviv: Dyvosvit, issue 1, pp. 273–276 [in Ukrainian].
2. Lyudkevych S. (1999) *Ivan Franko yak znavec melodiinoho folkloru Doslidzhennia, statii, retsenzii, vystupy* : u 2 t. [Ivan Franko as a connoisseur of melodic folklore Research, articles, reviews, speeches: in 2 volumes] [ed., Ed., Vst. article and notes by Z. Stunder]. Lviv: Dyvosvit. issue 1, pp. 270–272 [in Ukrainian].
3. Lyudkevych S. (2000) *Pershyi frankivskiy kontsert Doslidzhennia, statii, retsenzii, vystupy* : u 2 t. [The first Frankivsk concert Research, articles, reviews, speeches: in 2 volumes] [emphasis, ed., Ed. article and notes by Z. Stunder]. - Lviv: Dyvosvit, issue 2, pp. 406–408 [in Ukrainian].
4. Stunder Z. (2000, 2005) *Stanislav Liudkevych. Zhyttia i tvorchist* : u 2 t. [Stanislav Lyudkevych. Life and work: in 2 volumes]. Lviv: PE Binar - T.I. (1879-1939). 636 p. [in Ukrainian].
5. Yakubyak J. *Mykola Lysenko i Stanislav Liudkevych* [Mykola Lysenko and Stanislav Lyudkevych]. Lviv: DVC NTSh, 2003. 264 p. [in Ukrainian].