

ХОРОВА ФРАНКІАНА МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО

Бермес І. Л.

ВСТУП

«Творчість І. Франка починала вливатися в українську музику поступово, немов окремими струмками, що з плином часу перетворилися у велику повноводну ріку»¹, – наголошувала М. Загайкевич. Іван Франко надихав творчість українських композиторів різних поколінь – від класиків (М. Лисенко, К. Стеценко, С. Людкевич, Д. Січинський) до митців другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Хорові, камерно-вокальні, кантатно-ораторіальні твори на тексти Каменяра зайняли належне місце у концертно-виконавській та театральній практиці («Золотий обруч» Б. Лятошинського, «Украдене щастя» Ю. Мейтуса, «Мойсей» М. Скорика).

Хорову Франкіану започаткував адепт традицій «перемиської школи» В. Матюк у 70-х рр. ХІХ ст., скомпонувавши музику до драми «Три князі на один престол», написану 18-річним гімназистом. Відтак до прочитання поезії І. Франка звернувся галичанин О. Нижанківський, перу якого належить хоровий твір «Не гармати грають нині».

Наприкінці 90-х років два хори на тексти Каменяра зі збірки «З вершин і низин» скомпонував М. Лисенко – «Ой що в полі за димове» і «Вічний революціонер».

Поезія І. Франка була дуже «близькою» Д. Січинському. В останнє десятиліття життя композитор створив справжні хорові шедеври на вірші зі збірки «Зів'яле листя», «образи і думки» якої були «співзвучні своїм настроям»², а саме: «Непереглядною юрбою», «Даремне, пісне», «Пісне, моя ти підстрелена пташко».

Музичним інтерпретатором поезії І. Франка був послідовник М. Лисенка К. Стеценко. Він написав кантату «Єднаймося» («Розвивайся ти, високий дубе»), яку Л. Пархоменко характеризує як гимн-кантату.

У ХХ столітті хорова Франкіана постійно збагачується новими композиціями. Це передусім хори Я. Ярославенка «В дорогу!» («Сонце по небі колує»), В. Борисова «У долині село лежить», М. Вериківського «Коваль» та «У долині село лежить», Г. Верьовки «Обриваються звільна всі пута», Б. Лятошинського «Як почуєш вночі» та «Коли

¹ Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра. Київ : Музична Україна, 1986. С. 98.

² Там само. С. 106.

студінь потисне», С. Людкевича «Ой ідуть тумани» («Восени»), кантата «Наймит», «Конкістадори», хоровий цикл І. Шамо «Осінь», «Зима», «Весна», «Гримить», кантата М. Скорика «Весна» та інші.

Хорове начало – одне з визначальних у творчому доробку дрогобичанина Миколи Ластовецького. З одного боку, це природно, бо хорова пісня, що має колективну основу, відображає велич і силу народу, незламність його духа. З іншого, саме хорове виконавство займає провідне місце в національній культурі. Донині ця мистецька царина стимулює творчість композиторів у створенні високохудожніх вірців. Розуміючи значущість хорового співу, М. Ластовецький плідно працює в цьому жанрі. Важливе місце у творчому доробку митця займають твори на слова поета та пісні, записах І. Франка, опрацьовані композитором.

1. Хорові твори на тексти І. Франка: особливості «прочитання»

Помітний внесок у введення поетичної творчості І. Франка до музичного обігу зробив М. Ластовецький. В активі майстра 9 хорових творів: оригінальні – «Ой жалю мій, жалю» (для чоловічого хору), «Дивувалась зима», «Червона калино, чого в лузі гнешся?» (для мішаного хору) та пісні з записів із голосу І. Франка – «Гей, а ворле, ворле, сивий соколе», «Ой пігнала дівчинонька ягнятонько в поле», «На городі біла глина», «Ой коло млина шумить дубина» (в опрацьованні для мішаного хору); «Ой по горі, горі», «Ой світи, місяченьку» (для чоловічого хору).

Хорова франкіана є ваговою складовою композиторської творчості М. Ластовецького. Це зумовлено багатьма чинниками:

– послідовним вивченням композитором поезії та фольклористичної спадщини І. Франка;

– компонування хорових творів на слова І. Франка та опрацьовання пісень із записів поета інспіроване функціонуванням у місті навчальних (хорових класів Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка і народної хорової капели «Гаудеамус», мішаного хору відділу хорового диригування КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний фаховий коледж ім. В. Барвінського»), муніципальних хорових колективів («Легенда», «Боян Дрогобицький») і потребою у поповненні репертуару;

– у репертуарному списку хорових колективів Дрогобича композиції на тексти галицького поета-земляка займають особливе місце.

Вельми часто саме ці колективи і були першовиконавцями творів хорової Франкіани М. Ластовецького. Як оригінальні композиції, так і

обробки ввійшли до репертуарного списку багатьох українських хорів, вони звучать на сценах Києва, Львова, Івано-Франківська, Тернополя, Хмельницька та інших міст.

Звернення М. Ластовецького до творчості Каменяра є закономірним, бо «Правдивість життя і почуттів, якою пронизана кожна строфа віршованої спадщини поета були і залишаються «притягуючою силою» для композиторів»³. Два хори написав М. Ластовецький на вірші з другого жмутку збірки «Зів'яле листя», в якому знайшло віддзеркалення поетичне багатство фольклорних традицій українського народу, щедро «орнаментованих» народно-пісенною манерою. Витончений звукопис і глибоке наскрізне римування додають поетичним текстам ніжних, м'яких переливів, майстерно відображають меланхолійний стан засмученої душі «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», «Червона калино, чого в лузі гнешся?», «Ой жалю мій, жалю», «Чого являєшся мені у сні»). У цих поезіях змальовано чудові пейзажі, водночас висловлюються ширі, хвилюючі почуття. Кожен із віршів жмутку має самостійне художнє значення, незалежно від загальної композиції збірки.

Однією з перших композицій М. Ластовецького на вірші І. Франка став хор «Червона калино, чого в лузі гнешся?» (5 номер другого жмутку) для мішаного хору без супроводу. За композиційною будовою ця поезія є діалогом між калиною (вродливою дівчиною) і дубом (молодим парубком). Перші дві строфи – запитання ліричного героя до калини, три наступні – її відповідь, «розмова» яких надає творові жвавості й енергійного ритму. Центральний образ вірша – червона калина – символ усього прегарного, ніжного та благородного в людях і суспільстві. Як життєлюбна «натура» вона горнеться до світла, сонця – символів любові до життя, втім дотягнутися до них у неї не вистачає сил. Дуб – другий символічний образ вірша (у народних піснях він уособлюється з міццю, здоров'ям – І. Б.), що калину «отінив, як хмара».

«Червона калино, чого в лузі гнешся?» – поезія-перлина, вельми «музична», близька до народної пісні. Саме про такі взірці у творчості Каменяра відгукувався М. Коцюбинський: «Взагалі Франко – лірик високої проби, і його ліричні вірші просяться часто в музику»⁴. До поезії звертався не тільки М. Ластовецький. Так, львівський композитор Б. Янівський скомпонував прегарний дует «Червона калино, чого в лузі гнешся?», присвячений 125-річчю від дня

³ Бермес І. Поезія І. Франка «Червона калино, чого в лузі гнешся?» в хорівій версії М. Ластовецького: особливості прочитання. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. 2014. № 3. С. 49.

⁴ Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра. Київ : Музична Україна, 1986. С. 101.

народження поета, що набув широкої популярності. Жіночий хор у супроводі фортепіано на цей поетичний текст створила і Б. Фільц. На думку О. Фрайт і Н. Лозинської, композитор «підпорядкувала розкриттю образного змісту всі засоби виразності, в органічному синтезі яких переплелися традиційно-фольклорні впливи зі своєрідно-індивідуальною манерою хорового письма»⁵.

Вірш І. Франка в музичному опрацюванні М. Ластовецького вирізняється тонким відчуттям поетичного слова, особливим емоційним «кліматом». У цій хоровій мініатюрі композитор скористався лише чотирма початковими строфами вірша. Для розкриття художнього образу М. Ластовецький обирає просту двочастинну форму.

Перша частина складається з двох речень неквадратної будови. У початковому 14-тактовому періоді композитор поступово вводить хорові голоси: виклад розпочинає чоловічий хор, фактура якого позначається односпрямованістю вертикалі: впродовж побудови домінує інтервал квінти (перший і п'ятий щаблі а moll'ю) як своєрідна імітація народного інструментального супроводу (ліра), на тлі якого розгортатимуться мелодичні лінії жіночого складу хору. Ці статичні мелодичні конструкції надають хоровому викладу колориту простору. Натомість в мелодичних лініях жіночого хору експонується головне тематичне зерно мелодії солістки з другої частини. В поєднанні двох верхніх голосів упродовж двох тактів утворюється секстова втора, що вказує на близькість до народного виконавства. Мелодичні лінії жіночого хору композитор вибудовує у терцієво-секстовій барві на фоні прозорих порожніх інтервалів чоловічої групи. Прикметною рисою цього періоду є лаконічність мелодичних ліній жіночого хору, передусім сопрано, що розвивається у вузькому діапазоні (інтервал кварта), водночас барвистість гармонії. Композитор послуговується t, D, тризвуками VI, VII³ щаблів. Мелодичні лінії жіночих голосів контрастують з остинатним рухом чоловічих, мелодика яких стає основою всього інтонаційного розвитку періоду (ля-мінор мелодичний).

Друге речення першої частини твору вкладається у неквадратну 7-тактову побудову, викладену у паралельному мажорі. Акордова фактура, пошкваллення темпу активізують рух (*Andante moderato* – *Poco più mosso*). Органічний зв'язок із поетичним текстом у хоровому викладі виявляється у синхронності ритму всіх хорових партій і силабічність мелодики. «Почергова змінність паралельних

⁵ Фрайт О., Лозинська Н. Іван Франко і українська хорова культура. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2007. С. 45.

тональностей (два такти мажор, такт – мінор) за допомогою класичного D7 приводить до головної тональності (а) в другій частині»⁶.

Роззвічена динаміка (*pp, mp, f, dim.*), сповільнення руху, вслід *a tempo*, оспівування опорних тонів, ладотональна змінність (C-dur – a-moll), однотипна ритміка – цими простими засобами виразності композитор досягає ефекту неспокою, чітко реконструює образність поетичного першоджерела.

З введенням соло сопрано мелодія піднімається на терцію вгору, набуває нових метричних обрисів (3/4, 4/4), викладається на фоні акордової фактури хору. Динамізується виклад, музичний розвиток чітко слідує за поетичним текстом. Гармонічне начало хорового супроводу на тлі виразної мелодії солюючого голосу урізноманітнюється «вкрапленням» окремих текстових узагальнень хору («не жаль», «не страшно і грому»). «Вправно користуючись тембрами та теситурою, зіставленнями соло і tutti, автор відобразив насичений психологізмом і алегорією»⁷ образ тендітної калини, що «в лузі гнеться, бо сили не має».

Друга частина викладається у побудову, в якій два речення неквадратної будови: перше включає 12 тактів, друге – 14. Вона розширена завдяки повторенню останнього речення поетичного тексту. На початку цього фрагмента композитор послуговується мелодичними та гармонічними прийомами, що вже використовувалися в першому реченні початкової частини твору. У мелодію солістки композитор вводить фрази то альта, то сопрано зі змінами в їх завершенні, у хоровому супроводі – зберігається гармонічна архітектоніка. Композитор вправно «переносить» виклад хору на октаву вгору, досягаючи зміною регістру й тісним розташуванням компактності звучання. Друге речення викладено в паралельній тональності (C-dur) з використанням низки акордів субдомінантової та домінантової груп: *t, VII2, VI7, VII2*.

Друге речення – кульмінаційне. Тут М. Ластовецький послуговується широким спектром динамічних відтінків, прийомами підголоскової поліфонії (партія тенора), винахідливо розширює фактуру, увиразнює поетичний текст в мелодичних «договорюваннях» хорових партій (сопрано, альта та тенора). На тлі гнучкої хорової фактури мелодія сопрано-соло «злітає» вгору у високу теситурі і досягає найвищого напруження на словах «бо сили не маю». Цікаві

⁶ Бермес І. Поезія І. Франка «Червоно калино, чого в лузі гнешся?» в хоровій версії М. Ластовецького: особливості прочитання. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. 2014. № 3. С. 52.

⁷ Фрайт О., Лозинська Н. Іван Франко і українська хорова культура. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2007. С. 21.

знахідки гармонічного письма надають викладу експресії: тут і T7, і D7 S, і D6/5II = s a-moll'ю.

Кінцева фраза другого речення «Червоні ягідки додолу схиляю» проводиться двічі, причому коли початковий зворот завершується в C-dur'і, то другий – приводить до початкової тональності – a-moll, що стверджується домінуванням субдомінантового та тонічного тризвуків. Характерною рисою мелодичної лінії солістки є секвенційна ланка низхідного руху, що виводиться на тлі акомпануючого акордового викладу мішаного хору. Ладова мінливість мажоро-мінору супроводжується спаданням динаміки та «вкрапленням» чотиридольного метру в кінці побудови. На базі головного звуку a-moll'ю, що доручений басу, три інші голоси хору плавно підіймаються вгору, утворюючи у вертикалі тризвуки (мінорний, зменшений). Таким чином, композитор логічно підвів хоровий виклад до коди.

Завершальні вісім тактів хору є своєрідною кодою, в якій яскраво простежується смислова та музична пов'язаність з початковим періодом. Тут сконцентровано початковий музичний матеріал, зокрема й поетичний («Червона калино, чого в лузі гнешся?»), який майстерно змодельований у різних партіях. Так, квінтова втора чоловічого хору передана жіночому, а мелодія сопрано проходить спочатку в баса, відтак – у терцієвому співзвуччі двох чоловічих голосів. Одночасно на тематичний зв'язок музичного матеріалу вказують інтонаційні звороти в хоровій горизонталі. Вельми колористично «прочитаний» підсилено поетичний текст у вертикалі: s7, VI7, d7, s7 I d7, t. Декламаційне вирізнення трьох заключних тактів не порушує хорового викладу, навпаки, залишає місце для роздумів.

У хорі «Червона калино, чого в лузі гнешся?» М. Ластовецький тонко відчув експресію Франкової поезії та передав її з винятковою емоційною проникливістю. Партитура хору написана лаконічно, кожна фраза, кожен акорд максимально виразні та повнозначні. «Червона калино, чого в лузі гнешся?» – твір, якому властива камерність вислову: увага до тонких нюансів поетичних рядків, філігранність фактури.

Під впливом народного мелосу виникла оригінальна весняна лірика з яскравим соціальним забарвленням і виразним громадянським звучанням – цикл «Веснянки» зі збірки «З вершин і низин», поезії якого пронизані наснагою тріумфу весняних сил. Уже сама назва циклу наводить на думку про спільність поезій із народними веснянками, народною піснею, яка завжди була одним із джерел творчості І. Франка. Форма веснянок поета – прегарний сплав фольклору і неповторного поетичного обдарування.

«Дивувалась зима» – перший вірш циклу «Веснянки», що поєднує в собі два естетичні способи відображення дійсності – медитацію та ліричне повісткування. Крім того, він має ще одну жанрову особливість: це поезія-алегорія. Наскрізний образ зими сприймається як втілення реакційних сил суспільства, що активно протидіють прогресивним віянням. А незнищенні вісники весни – «квітки запахуші, дрібні» втілюють ідею невідворотності оновлення суспільства.

Поезія «Дивувалась зима» привабила М. Ластовецького. Змаловання пробудження природи навесні зумовлює специфіку виражальних засобів. Творові притаманне поєднання поетичної образності з яскравими музичними деталями: швидкий темп (*Allegro vivace*), чітка ритмічна структура викладу в крайніх розділах (♩♩♩ ♪♪♪ ♪) та прерогатива мажорного ладу (G). Поетика пробудження «послух барв», оживлення в природі асоціюється з оновленням в людському житті. У хоровому викладі композитор упереднює коло світлих, радісних почуттів перемоги весни на тлі образного укладу зими, котра «дивувалась».

Твір написано у простій тричастинній (репризній) формі. На думку С. Шипа, її презентабельною ознакою треба вважати «драматургічну активність, спрямованість від експозиції образу до його розвитку й зіставлення з новими образами, й далі – до підсумкового утвердження головної образу в третій репризній частині»⁸.

Перша частина вкладається у квадратний 16-тактовий період із двох тожотних 8-тактових речень. Для прочитання поетичного тексту в хоровому викладі композитор обирає доволі своєрідну ритмічну формулу періодичного руху, котра зберігається впродовж побудови. Це три восьмі, що розділяються восьмою паузою як важливим засобом артикуляції. Думається, такий музичний ритмічний модус із використанням статичної тривалості пояснюється тісним зв'язком із поетичним текстом. Усі засоби музичного мовлення, як ритм, метр, музичне інтонування, темп, лад, артикуляція, динаміка спрямовані на розкриття головної фабули: «дивувалась зима», проведеної в початковій побудові чотири рази.

Звуковисотний рух кожної мелодичної лінії чотириголосого мішаного хору підкоряється логіці акордової фактури. Саме тому їхнє «обличчя» визначається вузьким діапазоном (у сопрано – ч. 8, альт – м. 6, тенора – зм. 5, баса – ч. 5) та декламаційністю, тобто відповідністю кожного тону мелодії одному складові тексту. Початкова фраза має тісне розташування, два верхні голоси творять терцієву втору, два нижні – поступово підносяться від інтервалу ч. 5 до ч. 8.

⁸ Шип С. Музична форма: від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. С. 249.

У вертикалі виникають цікаві гармонічні співзвуччя, котрі «домальовують» музичний образ. Композитор використовує такі послідовності: T – VI6 – II2 – T7 – S6/4 – T. Зав'язок другої фрази ідентичний до першої, втім у наступному такті мелодія видозмінюється: вона зринає вгору, у жіночому хорі домінує секстова втора, у чоловічому – квартово-терцієва. Перше речення завершується на домінанті, опорні акорди якої протиставлені тоніці: D6/4 – DD7 – D. У другому реченні першої частини чотири строфи поетичного тексту повторюються, відповідно композитор дослідно «переказує» музичний виклад.

Друга частина хору «Дивувалась зима» – новий тематичний матеріал, який яскраво відтворює у другому реченні образ ще сильної зими: «І дунула на них вітром з уст ледяних». Фрагмент побудований на співставленні двох начал: зими, котра дивується «як се скріпла земля», і владної, що не втратила своєї сили – «і пластом почала сніг метати на них». Змінюється музичне мовлення: вокальна мелодика набуває рис розспівності. Тобто, на зміну силабічному балансу структури поетичного тексту і музичної інтонації у першій частині приходиться мелізматичний – у середній побудові. Хорова фактура насичується елементами поліфонічного письма, а «дивування» зими підсилюється використанням *divisi* в усіх хорових голосах і появою восьмиголосся.

Перший період неквадратної будови включає два речення по 6 тактів у кожному. Це кульмінаційна частина, в якій усі музичні засоби спрямовані на змалювання художнього образу. Інтонаційна сфера мелодики тісно пов'язана з українським фольклором, вирізняється розспівністю. Традиція гуртового співу виявилася в одноголосому зачині низького чоловічого голосу, що на третій і четвертій долі розгалужується у терцієвому двоголоссі. Пісенна, «веснянкова» тема в імітаційному викладі проводиться в усіх голосах мішаного хору. Мелодичний фрагмент (однотактовий), який імітується, набуває значення рельєфу, а контрапунктуючі йому мелодичні лінії інших голосів виступають у ролі фону. Завдяки закономірній організованості співзвуч уже в кінці другого такту виникає чотириголосся, третього – шестиголосся, четвертого – восьмиголосся, що в наступній фразі у гармонічній фактурі набуває нового функціонального змісту – накладання двох септакордів (D7 та S7). Наростання звучності від *p* до *f* сприймається як ознака емоційного збудження, навіть активізації дії – «Дивувалась зима». Друге речення першого періоду будується за тим же принципом, утім виклад підіймається на інтервал ч. 4 вгору. Таким чином, хорова звучність

плавно переноситься у високий регістр. Разом із поступовою зміною гучності (*f*), інтонування набуває звукообразального значення, котре підсилюється використанням особливого виконавського прийому – *glissando* в кінці речень.

Ще однією особливістю фактури є використання синкопи, котра не порушує «звичайний ритмічний порядок», а навпаки – «збагачує метричну структуру»⁹ кінцевих фраз і виокремлює вербальний наголос. Разом із тим, синкопа надає музичній інтонації «характеру імпульсивного, енергійного руху»¹⁰.

У другій частині розцвічується гармонічне забарвлення. Так, композитор починає виклад у *h-moll'*, що є паралельною тональністю до *D-dur'* (тональності доміанти головної тональності хору – *G*), в якому завершилася перша частина. Відтак, автор проводить імітацію в *e-moll'*, паралельній головній тональності хору (*G*). Мабуть, М. Ластовецький саме такими засобами намагався акцентувати мінливість, водночас і силу зими.

Наступний період середини «І дунула на них...» гранично конкретизує музичний образ. Активна хроматика кожної мелодичної лінії (високі IV, VI, V, II, низькі III, II, VI шаблі) оригінально «змальовує» поетичні рядки: невпевненість зими в своїх силах. Своєрідний злам проходить з наданням фактурі остинатності у вертикалі жіночого та чоловічого хорів. Перевага квінтової інтерваліки – свого роду ілюстративний елемент колористики, своєрідний динамічний «вузел» – засіб емоційного зрушення хорової тканини.

Побудова вкладається у квадратний 16-тактовий період. Тут, у порівнянні з першою частиною, – зіставлення розмаїття «життєвих станів» зими, водночас – драматична кульмінація твору. Композитор застосовує чимало «нових» виразових засобів, зокрема інтонаційні зсуви, складну акордову фактуру й інтерваліку, якими густо насичена партитура. Впродовж шести тактів домінуючою є секундова інтонація в усіх мелодичних лініях хору, що репрезентує «ідею кроку, як своєрідного розумового процесу»¹¹. Щедра ж хроматика відкриває широкі можливості для змалювання образу зими – винятково барвистої. Змінюється ритмічна формула: ♩|♩♩, що домінує в початкових шести тактах. Питомої ваги набуває рухома динаміка, коливання якої надає звучанню різних виразальних особливостей. Одночасно вона вирішальним чином впливає на «гру» тембрів хорових голосів.

⁹ Колесса М. Основи техніки диригування. Київ : Музична Україна, 1973. С. 168.

¹⁰ Шип С. Музична форма: від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. С. 87.

¹¹ Мурзіна О. Жанрові особливості опрацювання української народної пісні у творчості М. Леонтовича. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 83. С. 145.

Нестандартно вибудовує композитор мелодичні лінії кожного голосу. В усіх хорових партіях вони розвиваються хвилеподібно: у трьох верхніх голосах у низхідно-висхідному русі, в баса – навпаки, висхідно-низхідному. Таким чином, у вертикалі звукова тканина двох жіночих голосів утворює інтервал ч. 5, тенора і альту – сексти. Рух паралельними квінтами, а в акорді трьох верхніх голосів – секстакордами, вказує на народні джерела ладогармонії у хорі «Дивувалась зима».

Художньо виправданою є співмірність постійно змінюваного динамічного рівня інтонування: *p*, коли «шура-бура пройшла», *cresc. poco a poco* – «І найдужче над тим дивувалась зима».

Несталі гармонічні співзвуччя в кінці середньої частини, що утворюються внаслідок збігу звучання кількох мелодичних ліній, поряд із якими виникають акорди сталі, надають хоровому викладу ладофункціонального колориту. Водночас у двох останніх тактах композитор уживає традиційні каданси: III6 – T6/4 – D – D6/4 – D7 з низкою прохідних звуків.

У третій репризній частині хору композитор використовує агогіку, модифікує виклад (мелодичні лінії чоловічого хору контрапунктують жіночому розміреними четвертними і половинними) і значно розширює побудову (25 тактів), двічі проводячи фразу «Дивувалась зима, як се скріпла земля...». Тричастинний твір об'єднується зіставленням контрастних музичних сфер: крайні розділи віддзеркалюють образ весни, що нагадує про свій прихід, середній – зими, котра владно заявляє про свої права.

Останні п'ять тактів хору можна потрактувати як коду, в якій помітні інтонаційні, ритмічні та фактурні зв'язки з середнім розділом. Це кульмінаційне речення, що максимально узагальнює семантику музичного й поетичного вислову в хорі. Кінцеві глісандо й атональний вигук виступають активним засобом оживлення фактури.

Хори цього типу Л. Пархоменко називає хорами-алегоріями, що «за образністю та композиційними прикметами близькі і до лірико-психологічних п'єс і до пейзажів»¹².

Особливою чарівністю вирізняються твори, написані в жанрі літературної пісні, які, на думку Є. Кирилюка, «не поступаються перед Шевченковими піснями часів заслання»¹³ – вищеаналізована «Червона калино, чого в лузі гнешся?», «Ой жалю мій, жалю» та ін. Свідомо відкидаючи впродовж усієї творчості «конвенційну маску

¹² Пархоменко Л. Українська хорова п'єса: типологія, тематизм, композиція. Київ : Наукова думка, 1979. С. 156.

¹³ Кириленко Є. Вічний революціонер: Життя і творчість Івана Франка. Київ : Наукова думка, 1966. С. 220.

мужицького поета», І. Франко все ж таки не оминув народнопісенної форми у своїй «ліричній драмі». Надто зворушливими, інтимними виявилися для нього самого переживання нещасливо залюбленого «небіжчика», тому, мабуть, мав рацію Ф. Колесса, коли визнавав ці мінорні акорди болю і смутку «відгомоном материного співу»¹⁴.

«Ой жалю мій, жалю» скомпоновано для чоловічого хору без супроводу на текст однойменного вірша І. Франка зі збірки «Зів'яле листя» (7 номер другого жмутку). Ця поезія, як і низка інших, написана у стилі українських народних пісень. «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», «Ой ти, дубочку кучерявий», «Ой жалю, мій жалю» та ін. чарують своєю щирістю, образністю, мелодійністю. Як зазначає М. Ткачук, «українські символісти вважали, що чуттєвість визначає творчий акт митця, все пропускається крізь серце творчої натури, яке є осередком людських думок, почуттів. Важливим складником концепції “філософії серця” є невпинне поривання української людини до Краси і Правди як характерного вияву її шляхетного духу»¹⁵. А це чи не основні прикмети української народної пісні?

У поезії присутній мотив любові-муки, вона витримана у фольклорно-романтичних традиціях, що дає підстави говорити про наявність у творчості І. Франка елегійних поезій, маркованих неоромантизмом.

Хор «Ой жалю мій, жалю» – куплетно-варіантна композиція, в якій кожен епізод відтворено належними засобами виразності. Динаміка її драматургічного розвитку чітко слідує за поетичним текстом. Цей твір є переконливим прикладом використання економних прийомів, доступних навіть рухомим аматорським колективам. Фактура твору чітка, графічна, мелодія надана верхньому голосу – тенору.

Твір написано для однорідного чоловічого хору. Перший варіант куплетної форми включає дві початкові строфи. Ця побудова вкладається у 16-тактовий період, в якому є два 8-тактові квадратні речення. Головна тональність e-moll розцвічується несподіваними гармонічними сполученнями, що, мовби, підсилюють настроєність хорового твору. Всі музичні засоби зумовлені семантикою вірша. Так, у третьому такті першого речення несподівано з'являється домінанта a-moll'ю, відтак D6/4, паралельна мажорна тональність (C) приводить до G-dur' у. За допомогою ввідного тризвуку композитор стверджує головну тональність (e) в кінці побудови.

¹⁴ Колесса Ф. Народнопісенна ритміка в поезіях І. Франка. *Фольклористичні праці*. Київ : Наукова думка, 1970. С. 339.

¹⁵ Ткачук М. Лірика Івана Франка: Тернопіль : Світ знань, 2006. С. 214.

Мелодія дуже тонко передає стан душі героя поетичних рядків: мелодичний e-moll, плавний рух, у другій фразі – хвилеподібний. Гомофонно-гармонічна фактура інколи прогресує шляхом наголошення найважливіших поетичних устоїв, які сприймаються як підголоски: «мій жалю», «непомалу», «не спіймаю». Компактне триголосся в межах динаміки *tr* узгоджується з «динамікою» поетичного тексту.

Друге речення бере початок у паралельній мажорній тональності. Відповідно, мелодична лінія тенора набуває іншого відтінку, радше нових рис. Вона переноситься у високий регістр, у супроводі низьких чоловічих голосів мелодичні лінії наповнюються активнішим рухом, у вертикалі домінує терція, експонуються й інші інтервали (м. 7, ч. 4, зб. 4, м. 6, ч. 5, ч. 8). Виклад здійснюється в D-dur'і, що є D G-dur'у. Своєрідні переливи мажоро-мінору (G – e) слід сприймати як увиразнення поезії: «як була близенько» – мажор, «не дав їй принади» – мінор. Щоби підсилити «емоційний настрій» – «а тепер я не знаходжу для серця розради» – М. Ластовецький завершує побудову в тональності першого ступеня спорідненості – h-moll'і. Для цього він використовує такі гармонічні засоби: D7 – t 6/4 – D – t.

Третя та четверта строфи дослівно повторюють виклад, однак при переході до п'ятої строфи композитор надає побудові іншого завершення і приводить її до головної тональності: III – D4/3 – t – D6 t (e).

Остання строфа передає страждання, невтішений жаль, психологічно сумісний з настроєм ліричного героя: «Забрала всі мрії, всі віхи, надії...». Шеститактова побудова є кульмінацією твору. Слідуючи за народними традиціями, композитор доручає одностопий зачин тенору, відтак у ракохідній імітації підключає баса, а в третьому такті – другого тенора та баритона, використовуючи терцієву втору у двох верхніх голосах. Вперше композитор уводить чотириголосся, посилюючи драматичне напруження та «серця драму». Різноманітні гармонічні сполучення, логічно й пластично вибудовані мелодичні лінії, перенесення фактури у високу теситуру, наростання динаміки, розширення руху – всі ці засоби наближають твір до жанру ліричної мініатюри і дуже проникливо відтворюють «словесно-образний малюнок». Додає напруження прикінцевий акорд, який динамізує фермата та пауза. Це секундакорд, який впливає з мелодичного руху кожної хорової партії. Він консеквентно розв'язується в t6/4, відтак за допомогою D7 стверджує e-moll.

«Ой жалю мій, жалю» – поезія близька до фольклорної стихії, пронизана елегантним настроєм. Вона напрочуд вдало й майстерно «прочитана» М. Ластовецьким.

Три оригінальні хори М. Ластовецького на тексти І. Франка гідно поповнюють українську хорову франкіану, збагачують сферу емоційного впливу поетичного слова, розкривають нові грані його сприймання.

2. Опрацювання пісень із записів І. Франка

О. Дей підкреслював, що «зв'язки Івана Франка з народною поезією були глибинними і протягом всього його життя напрочуд плідними»¹⁶. Справді, І. Франко був тонким знавцем народної пісні. Митець записував їх, причому всі «пісенні жанри без винятку, ...ті їх зразки, які зустрічав у живому побутуванні. Це дало йому змогу сприйняти всю ту емоційну атмосферу, яка створювалась під час їх співу, відповідно настроювала співаків і слухачів»¹⁷. У львівській (1877) та коломийській (1880) в'язницях І. Франко зафіксував близько сотні народних пісень, що були опубліковані у книзі «Народні пісні в записах Івана Франка» (упорядник О. Дей).

І. Франко був знавцем і носієм народної пісні. Хоча поет не мав сильного від природи голосу, проте співав чисто, вкладав у спів «душу», чим захоплював слухачів. Покликаючись на Ф. Колессу, поет «співав зовсім просто і природно – так, як співають наші селяни, без афектації, без концертних манір, проте його спів чомусь глибоко зворушував»¹⁸. А К. Квітка з захопленням ділився: «Спів Франка справив на мене враження настільки сильне та тривале, що до сих пір наспіви, відтінки вираження, тембр у мене «у вухах»¹⁹.

У доробку М. Ластовецького шість пісень з записів І. Франка та записаних із голосу поета, опрацьовані для мішаного та чоловічого хорів. Композитор вглиблюється в образну сферу і музичні особливості кожної зі співанок, відчуває їхню «душу» і саме з таких позицій підходить до мистецького опрацювання фольклорних зразків. Ще М. Леонтович акцентував на значущість опрацювання народних пісень: «...Завдання художника ... – шукати нових форм, які б найкраще виявляли ідею пісні»²⁰. Цього принципу непохитно дотримується М. Ластовецький.

Пісня «На городі біла глина» опрацьована композитором для мішаного хору в куплетній формі Мелодія з голосу І. Франка записана

¹⁶ Дей О. Іван Франко і народна пісня. *Народні пісні в записах Івана Франка* / Упоряд. О. Дей. Київ : Музична Україна, 1981. Вид. 2-е. С. 5.

¹⁷ Там само. С. 18.

¹⁸ Колесса Ф. Фольклористичні праці. Київ : Наукова думка, 1970. С. 334.

¹⁹ Квітка К. Іван Франко як виконавець народних пісень. *Творчість Івана Франка*. Київ, 1956. С. 167.

²⁰ Мурзіна О. Жанрові особливості опрацювання української народної пісні у творчості М. Леонтовича. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 83. С. 151.

К. Квіткою. Обробка відкривається коротким вступом, де у викладі чоловічих голосів експонується квінтова інтерваліка. На неї накладається жіночий хор, текст якого («на городі біла глина, стоїть козак, як калина») активізується на фоні половинних чоловічого складу. В другому куплеті музичний виклад повторюється, втім автор перекидає мелодичні лінії іншим голосам, надаючи викладу яскравої тембральної барви. Цим прийомом автор скористається і в інших куплетах задля підкреслення тексту пісенного першоджерела.

У третьому куплеті мелодія доручена альтам на фоні терцієвої втори у тенорів та секундової інтерваліки у басів. У четвертому проведенні мелодія доручається басу, а виклад жіночого хору слугує певним фоном. П'ятий куплет вирізняється своєю змістовою наповненістю: дівчина просить матір віддати її заміж за козака. Тут автор вводить соло альти, мелодія якого передає душевний стан дівчини. У наступній побудові М. Ластовецький «розцвічує» хорову фактуру прийомами поліфонічного письма: тема проводиться в басах, протискладення – в тенорів, імітація – в жіночих голосах. У вставному епізоді (*Allegro vivo*) композитор нарощує гучність на звертаннях дівчини «Ой, мамуню, не гай мене, за козака віддай мене!» На ці слова накладається притаманний українській народній пісенності вигук «Гей!» набуває в обробці смислової підпорядкованості драматургії пісні. Загальний жартівливий характер пісні підкріплюється й обраним темпом – *Allegro scherzando*.

«Ой коло млина шумить дубина» – лірична пісня про кохання, в якій змаловано розмову козака з дівчиною на лоні природи. Ф. Колесса стверджував, що цей пісенний взірць, як і «Жалі мої, жалі», «Ой пігнала дівчинонька ягнятонька в поле» – власноручні записи І. Франка, куди ввійшли 22 тексти народних пісень під назвою «Пісні народні з Галичини».

Пісня викладені в куплетній формі. В першому куплеті мелодія експонується в басовій партії на тлі морморандо і *divisi* тенорів. Першим тенорам композитор доручає тонічний органний пункт, другим – інтонами з міксолідійським забарвленням. Відтак мелодія доручається басам у *divisi* яких не тільки мелодія, а й протискладення до неї з використанням прийому *portogando*. Другий куплет викладено в акордовій фактурі, тут композитор щедро послуговується альтерацією шаблів у мелодичних лініях альтів, відтак – тенорів і басів. У третьому куплеті автор вводить сольний епізод (сопрано) і почергово репрезентує сольну мелодію та хорове *tutti*. Точно слідуючи за образністю фольклорного первня, М. Ластовецький використовує палітру формотворчих засобів, як-от перемінні метр, лад, розширення

побудови тощо. У цій конструкції – кульмінація, до якої приводить перенесення хорového викладу у високу теситуру, застосування голосної динаміки. Крім того, композитор розцвічує хорову фактуру гармонічними сполученнями, які значно активізують виклад. Наступний куплет вирізняється впровадженням засобів поліфонічного письма, повторів мелодичних зворотів, відповідно, й розширенням побудови. П'ятий куплет завершує обробку, тут мелодія набуває нових обрисів у сольних лініях сопрано та баса, котрі персоніфікують головних героїв народного взірця – дівчину і козака. У цьому куплеті композитор значно розширює образний емоційний діапазон пісні, вводячи остинатну тріольну мелодіку в альтовій партії для відтворення органічного зв'язку художнього образу з природою. Саме цей прийом імітує «шум дубини». Для підсилення смислового об'єму цього природного явища М. Ластовецький використовує глісандо всіх хорових партій у коді.

«Гей, а ворле, ворле, сивий соколе» – родинно-побутова пісня. Текст її було надруковано у статті М. Возняка «До фольклорних занять Івана Франка» (1948). Мелодію від І. Франка записав К. Квітка («Українські народні мелодії», № 520). Цю пісню М. Загайкевич називає зразком «мелодій глибинно народного походження»²¹. Опрацьована М. Ластовецьким у куплетно-варіантній формі, вона «справляє враження неухильного руху, ...наполегливого утвердження музичної думки»²². 10 куплетів пісні (вісім із яких мають незмінну мелодію, тобто мають риси куплетно-варіаційності, і тільки сьомий і восьмий – змінюють мелодію) послідовно розкривають музичну драматургію: Катруся журиться за парубком – «сивим соколом», який служить у війську. У 7 куплеті початкова фраза мелодії видозмінюється: піднімається в другому, відтак у третьому тактах щоразу на інтервал терції вгору при ідентичності тематичного матеріалу. Цим засобом М. Ластовецький не порушує логіки розвитку музичного матеріалу, навпаки – надає йому надриву: «Та най ще сі світять як вдень, так вночі». В наступній фразі мелодія не змінюється в інтонаційному плані. Навпаки, восьмий куплет набуває розробкового характеру: елементи секвенційності, імітаційності вносять контраст у загальний плин розвитку. Інтервальна смуга терцієвої втори в жіночому хорі порушується тільки в останньому такті, контрапунктичні лінії чоловічого хору вирізняються рівномірними коливаннями квінто-октавних чи секстово-терцієвих «доспівувань». Врешті, із ля-мінору початкової фрази виклад модулює в h-moll. У наступних трьох

²¹ Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяря. Київ : Музична Україна, 1986. С. 41.

²² Шип С. Музична форма: від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. С. 261.

куплетах ця тональність утверджується й завершує твір. У 9 куплеті, як і в першому, М. Ластовецький використовує соло тенора у супроводі хору *molto* *molto*. 10 куплет – найбільша 17-тактова побудова, він розширений за рахунок повторів (тричі проводиться фраза «за тобою, Касю, що-м ті не видів»).

Жанрові ознаки жовнірської пісні виражені в помірному темпі, тонічному органному пункті у басів впродовж двох куплетів, м'якому тембральному забарвленні середини діапазону хорових голосів, відтінках тональних барв: a-moll (1, 2, 4 – 8 куплети), d-moll (3-й куплет), h-moll (9, 10 куплети).

Тужлива діатонічна мелодія розгортається в межах октави, в її основі – перший, третій і п'ятий шаблі тонічного тризвуку. Від імені парубка мелодія викладається в чоловічому голосі, дівчини та її матері – жіночому.

Значну увагу композитор надає голосоведенню, акцентуючи на «гру» тембрів, оскільки мелодія орнаментально проводиться у різних голосах чотириголосого хору. Кожен із десяти куплетів має власне фактурне вирішення. Здебільшого, куплет має будову квадратного 8-тактового періоду, інколи – розширюється шляхом повторення окремих поетичних колін (4–7, 9, 10 куплети), що в музичному викладі приводить до нестандартних мелодичних знахідок. Так, наприклад, завершення 4 куплету здійснюється в низхідному русі трьох нижніх голосів на фоні остинато верхнього голосу, причому у вертикалі баса і тенора, тенора й альта постають сексти, в гармонічних співзвуччях – квартсекстакорди: t, VII, VI, d, s. В кінці 5 куплету виклад мелодичних ліній набуває хвилеподібного розвитку, композитор послуговується тризвуками (I, VII, VI шаблів) у вузькому розташуванні трьох нижніх голосів.

Обробка вирішена цікаво фактурно. М. Ластовецький не відразу вводить всі голоси хору, а поступово насичує звучання, залишаючи в центрі уваги мелодію. Так, у першому куплеті виклад надано чоловічому хору: мелодія в тенора, на тлі тонічного органного пункту басів (*divisi*). Басове *molto* *molto* (у вертикалі інтервал ч. 5) сприймається як наслідування народного виконання на лірі чи волинці.

Початкова побудова вводить хор у ладотональне русло ля-мінору. Триголосся виникає в чоловічому хорі. У другому куплеті «Гей, ци чув ти» долучається альт, однак мелодія знову-таки проводиться в тенора.

Такий самий склад (неповний мішаний хор – альт, тенор і бас) продовжує виклад третього куплету. Тут наспів викладається в мелодичній лінії баса, на фоні супроводжувочих витриманих інтервалів у двох верхніх голосах, причому інтонаційне мовлення альта не змінює

висотного розташування, а тенора – набуває плавного висхідного руху, звужуючи звуковисотні співвідношення з альтом від інтервалу сексти до квінти, відтак кварта. Таким чином, монотонія, вельми часто вживана в цій обробці, є специфічним художнім прийомом, який виражає емоційну застиглість – стан смутку – «ци тужить, ци ні дівчина за мні?»).

Логічність розвитку хорового матеріалу виразно проступає в четвертому куплеті – чотириголосій гомофонно-гармонічній фактурі з мелодією в сопрано. Колористичне протиставлення голосових тембрів шляхом перестановки голосів активізують обробку й у подальших куплетах, так само поглиблюють виражальність мелодії. 9 куплет «Ей, а змарнів...» – модуляція в сі-мінор, 10 куплет – традиційними засобами гармонічного супроводу (акорди гармонічного і мелодичного мінору, П7 і низького П шабля в цьому ж септтакорді), пожвавленням ритму і моделюванням мелодії (введення подовжених вставок, непередбачуваних доповнень) конкретизують художній образ пісні.

У хорі «Гей, а ворле, ворле, сивий соколе» композитор застосовує весь спектр динамічних і агогічних відтінків, винахідливо розширює фактуру, то виявляє підголоскову природу народної пісні, то перекидає мелодію від однієї групи до іншої в різних регістрах, щоби на кінець підвести розвиток до ефектної коди. Опрацювання цього фольклорного взірця – яскравий приклад втілення індивідуального стилю М. Ластовецького, в якій автор продемонстрував блискуче володіння лаконічними засобами хорового письма.

Інша обробка української народної пісні з записів І. Франка «Ой пігнала дівчинонька ягнятонько в поле» – прегарний взірєць жартівливої народнопоетичної творчості, напрочуд вдало «прочитаний» М. Ластовецьким. Пісня була перейнята від столяра Івана Романовського в Дрогобичі 1864 р. Текст був надрукований у книзі «Літературна спадщина» (№ 22). Відштовхуючись від автентичного фольклорного першоджерела, композитор тонко змальовує образ дівчини-пастушки, добираючи музично-виразові засоби, котрі б відбивали загальні риси, притаманні саме цьому пісенному жанру. Мелодія побудована в простій двочастинній формі: перша частина – 16 тактовий період (два квадратні речення), другий – 8 тактовий. Зберігаючи контури пісні, М. Ластовецький викладає її в куплетно-варіаційній формі, котра дає найкращі перспективи для змалювання контрастних емоційних рівнів тексту, внутрішньої драматургії періоду. Дві композиційні складові (мовби заспів і приспів) відіграють конструктивну роль у розробці мелодичного матеріалу.

Як правило, в жартівливій пісні зустрічаються симетричні побудови, статичні метр та ладотональний план. Вищеназваних домінант дотримується й М. Ластовецький. У трьох варіантах побудови перший період зачинають солісти (С, А +Т), в третьому такті долучається хор. Цікаві гармонічні сполучення в початковому 8-такті: Т –Т6 – S6 (бемоль 5) – D6| VІ7 – D6/5 – VІІ7| III6/4 – VІІ| D6 – D6/5| VІ7 – VІ6| D6 – D6/5 (бемоль 5)| Т.

У другому періоді на тлі трьох голосів чотириголосого супроводу гучить мелодія в солістки сопрано. Звучання переходить в F-dur (домінанта основної тональності), що підпорядковано драматургії: «ягнятонько...знайду, додому приведу». Поява ознак гармонічного і мелодичного мажору вказує на те, що композитор дбає, щоби народні мелодії звучали в природному для них контексті. Він насичує фактуру септакордовими сполученнями та їхніми оберненнями, в кінці побудови Д9. Септакордовість у М. Ластовецького впливає з самостійності мелодичного руху кожного голосу мішаного хору.

Вельми показовою в опрацюванні народної пісні є наступна варіація. Композитор проводить перше речення не в репризному викладі, а насичує його новими тембральними барвами. Варіація зумовлює персоніфіковане домінування жіночого хору. Виклад надається в двотактовому проміжку соло сопрано, відтак його двоголосо супроводжує жіночий хор. Другий період експонує мелодію в партії тенора, натомість інші три хорові голоси створюють цікавий звукопросторовий ефект. Так, у партії сопрано з'являється підголосок, а в альта – синкопований ритм, до того ж два ці голоси звучать в октавному унісоні. Басова ж мелодична лінія отримує *divisi* як своєрідне гармонічне тло. Підголосковість – типовий прийом народного багатоголосся, так само як і октавні уніسونи – своєрідні мелодичні «вузли», опорні устої, що посилюють смислову роль вигуку «Ой» (характерна для народної поезики парентеза).

«Зійшли з гори на долину» – зберігає виклад початкового періоду. У другому періоді соло тенора звучить в супроводі чоловічого хору, адже розмова ведеться від імені чоловіка: «Чи дозволиш мосця панно...». Тут збережено гармонію попередньої варіації. У наступній побудові – відповіді дівчини – соло сопрано, функція хору набуває характеру супроводу, котрий якнайкраще відтворює природу жартівливої української пісні. Жанрова опора мелодії підкреслена рівномірними квінто-квартковими коливаннями восьмих чоловічого хору на сильну і слабку долю і терцієвою второю жіночого – як відповідь і домовляння поетичного слова – на *i* першої і другої долей дводольного метру.

Відтак остання строфа проводиться ще двічі, причому композитор надає їй щоразу нових колористичних і фактурних вирішень. Мелодія доручається тенору в супроводі трьох інших хорових голосів. Одночасно композитор уводить ще один голос – сопрано соло, мелодія якого сприймається як своєрідні варіації – то хвилеподібний, то висхідний, то стрибкоподібний рух. Переливи сольної мелодичної лінії, її кульмінаційний злет у високу теситуру, часте оспівування – вказують на особливу енергетику, почерпнуту композитором із характеру жартівливої народної пісні. Повторне проведення побудови «Жартуй, жартуй, господине» – вперше надано всьому хору у гомофонно-гармонічній фактурі, динаміці *ff*, оскільки це кульмінація твору.

Нестандартно завершується пісня. Композитор у двотактовому проміжку вводить сольний виклад початкової музичної фрази, відтак вступає хор – *tutti*. Не порушуючи гармонії, автор трансформує ритмічну структуру введенням шістнадцятих, і завершує побудову, змінюючи *f* на *p sub*.

Опрацювання української народної пісні з записів І. Франка «Ой пігнала дівчинонька ягнятонько в поле» вказує на прозорість і пластичність голосоведіння, природність співставлення соло і акомпануючих голосів хору, віртуозне володіння технікою хорового письма.

Дві народні пісні з записів І. Франка опрацьовані М. Ластовецьким для чоловічого хору – «Ой по горі, горі», «Ой світи, місяченьку». Якщо перший твір викладено в куплетно-варіаційній формі, то другий – у простій тричастинній. Обидві обробки експонують соліста – тенора.

Родинно-побутова пісня «Ой по горі, горі» записана І. Франком у рідному селі Нагуєвичі. Мелодію записав К. Квітка («Українські народні мелодії», № 522). Ця пісня про кохання відкривається двотактовим вступом хору (елементи секвенції у тенора першого) з V щабля C dur'у, тут наявні домінантова гармонія та висхідний рух. У третьому такті вступає соліст – мелодія викладається швидко, грайливо. Мотив квадратної структури (8 тактів) починається з терцієвого тону C-dur'у, розвивається невимушено, змінюються тільки закінчення фраз: перша – на терції й D6/5, друга – на тоніці. Хор відіграє допоміжну роль, втім в кінці речень його функція посилюється низхідним, далі – хвилеподібним рухом звукових комплексів тоніко-домінантової барви.

У наступному варіанті мелодія викладається в басовій партії, в другому такті підсилюється в октавному унісоні баритона й баса. Мелодичні лінії тенорів показні висхідним переміщенням із частками секвенційних ланок. Виклад контрастує з попереднім варіантом не

тільки новою емоційною сферою «Єдна мене любить, а друга чарує...», а й поліфонізацією – вільна імітація: тенори переймають поспівку низьких чоловічих голосів, піднімають її вище, збільшуючи драматичну напруженість.

У третьому варіанті (*meno mosso*) композитор знову доручає мелодію солістові тенору в паралельному мінорі. Музична оповідальність хорової фактури позначена витриманими акордами гармонічного складу. Ладогармонічні ознаки характеризуються функціональною стійкістю (t, s, D2, D4/3 C-dur'у, T, D6/4, T, D7 a-moll'ю). Специфічною рисою цієї побудови є ладова мінливість: два такти a-moll, наступні два – C-dur, перемінність мажоро-мінору на тональному та функційному рівнях (паралельно-перемінний лад у межах експозиції тональності через використання акордів домінантової групи).

Наступна побудова в чотириголосому викладі з мелодією в тенора характеризується «розмиканням» художньо важливих мікроосередків, де змістово виразні деталі тексту висвічуються несподіваними інтонаційними зворотами (мелодичний ля-мінор, хроматизація мелодичних ліній баритона й тенора другого), акордово-гармонічними послідовностями (T, S Es-dur'у, T D-dur'у в кінці конструкції). Ця побудова розширюється до 10 тактів, за рахунок повторення останньої фрази («тої дівчиноньки»). Композитор приводить до D-dur'у як D головної тональності, гармонічно споріднюючи його зі вступом, до якого зумовлює реприза.

Завершується твір п'ятитактовою кодою, в якій задіяні хор і соліст. Остинатна мелодія солюючого тенора отримує нове ритмічне забарвлення: четвертна з крапкою, якої жодного разу не було використано в фактурі. В мелодичній лінії тенорів – три секвенційні ланки, які щоразу підіймають мелодію на інтервал терції вгору. Остинатна мелодія баса видозмінюється в кінці низхідним квартовим зворотом від першого до п'ятого щабля домінантового тризвуку. В мелодичній лінії баритона – імітаційні «репліки» (2, 3 такти). Через D4/3 стверджується головна тональність C-dur.

Для відтворення жартівливого характеру пісні композитор добирає темп *Allegro giocoso*, відтак для увиразнення музичного викладу та підкреслення поетичного слова надає йому плавних змін: *meno mosso*, *rit. poco a poco*.

Українська народна пісня «Ой по горі, горі» в опрацюванні М. Ластовецького вирізняється влучним вибором лапідарних, і, водночас, доступних виразових засобів. Ця мініатюра вирізняється

яскравим мелодичним началом, прозорою хоровою фактурою та зручним голосоведінням.

«Ой світи місяченьку» – записана в 1880 р. від Ф. Батовського з с. Ценева Коломийського повіту. Мелодія надрукована О. Деєм на основі автографу М. Лисенка – його запису зі співу І. Франка. Це ще одна пісня про кохання, в якій естетичний ідеал втілений в образі дівчини, що поєднує не тільки фізичну, а й духовну красу. Покликаючись на С. Єфремова, «Сила великих почувань, краса вислову, гуманні думки разом із надзвичайною простотою й пластичністю – такі риси всієї української поезії, а особливо того циклу пісень, що малює побутове теперішнє життя і насамперед сферу сердечних переживань, пісень родинних і про кохання»²³.

Не порушуючи музичного характеру кантиленної мелодії в трьох побудовах, композитор знаходить засоби, які допомагають йому тонко виявити зміст емоційної настроєвості пісні: I ч. – *Larghetto*, II ч. – *Animato*, III ч. – *Tempo I*. Обробка привертає увагу проникливою ліричністю, найбільше крайні розділи, що «описують» красу місячної ночі та «дівчину прекрасну». М'якими, лаконічними звуковими барвами досягає композитор ажурної, витонченої фактури. Перша частина *F-dur* має риси лідійського ладу (високий IV щабель в 4 такті виконує функцію ввідного тону до домінантового тризвуку), в мелодичних лініях експонується натуральний і низький VII щабель (атрибут міксолідійського мажору). Перша частина вкладається у 12 тактовий період, гомофонно-гармонічна фактура чотириголосого чоловічого хору якнайкраще передає природу мелодії народної пісні. Її широкі мазки відображені такими гармонічними засобами: T – S₆ – T_{6/4} – D₂ – D₂ D – T.

У другій частині композитор передає мелодію солістові – тенору, а чотири однорідні чоловічі голоси використовує як супровід (*organo*). Тональний центр змінюється: *d-moll* – паралельний мажоро-мінор – вельми поширений прийом в українській народнопісенній творчості. Поява високого VI щабля у мелодичних лініях тенора першого й другого є ознакою дорійського ладу. Якщо три початкові такти першого періоду викладаються в мінорній тональності, то в четвертому такті за допомогою D₇ утверджується паралельний мажор (F), відтак – ре мінор розцвічується високими VI та VII щаблями, появою секвенційних ланок у баса. Традиційними, однак дещо «непередбаченими» гармонічними сполученнями композитор

²³ Єфремов С. Історія українського письменства. Мюнхен, 1989. Т. I. Вид. 4-е (Фотопередрук). С. 310.

змальовує душевний стан хлопця («твоя краса... згубить мене молодого»): II – S4/3 – D6 / S4/3 – d6 – II4/3 / d4/3 – S6/4#1, 3 – D9.

Перехід до другого речення здійснюється шляхом гамоподібного ходу від V до III щабля (мелодичний ре-мінор). Триголосося переростає в чотириголосося шляхом уведення імітаційної поспівки в баса, змінюються метр із 3-дольного на 2-дольний і фактура. Саме такими музичними прийомами М. Ластовецький «змальовує» емоційно-виразний епізод «Ой дівчино моя люба, твоя краса моя згуба». Секвенційний рух музичних фраз, перевага паралельних терцій, домінування домінантових зворотів, – все це композитор «підслухав» у народу й опрацював за допомогою професійних засобів музичної виразності.

Ця побудова значно розширена. Вона включає період із трьох речень (10, 8, 8 тактів у кожному). При переході до другого – кожна фраза піднімається на інтервал терції вгору, терцієва втора спочатку використана в тенорових мелодичних лініях, далі – басових. Друге речення має новий тематичний матеріал, вибудований у гомофонно-гармонічній фактурі. Загальні гармонічні контури не виходять за рамки вищевикладених із незначними колористичними забарвленнями. У двох реченнях розвиток відбувається по висхідній лінії як у реєстровому, так і динамічному плані. Друга побудова вирізняється чіткою динамічною градацією на фоні утриманого контрапункту басів.

Відтак, у третьому реченні мелодія в терцієвому викладі проводиться почергово: спочатку у басовому, далі – в теноровому виконанні. Завершальні чотири такти отримують розширення, вони є частково кульмінаційними, в кінці – виклад поступово завмирає у низькому реєстрі на динаміці *pp*. Жодного тексту для них не передбачено, лише звукоімітація на вигук «ой» та голосній «а». Всі вищенаведені засоби музичної виразності характеризують «класичність» художньої манери М. Ластовецького і зближують його з традиціями «неокласиків».

Реприза має динамічний характер, у ній уведено тенорове соло: зіставлення руху хору і соліста, м'які тембри чоловічих голосів, повернення до головної тональності (F) сприяють довершеному опрацюванню фольклорного взірця.

Українські народні пісні з записів І. Франка в опрацюванні М. Ластовецького виявляють професійну прецизійність у використанні виразових засобів, ясність музичної думки, водночас – використання образно-художнього потенціалу фольклорного джерела.

ВИСНОВКИ

Істотною складовою хорового жанру у творчості М. Ластовецького є композиції та тексти І. Франка, а також народні пісні із записів і голосу поета в опрацюванні композитора. Спільність їхньої стилістики зумовлює те, що майже всі вони написані в період незалежності Української держави, точніше в перше десятиліття ХХІ ст.

Оригінальні твори на Франкові тексти позначені особливим інтонаційним строем та образністю, зумовленими «духом» поезії. У них чітко виокремлюються два тематичні пласти: громадянські мотиви («Дивувалась зима») й образи інтимної лірики, нерозділеного кохання («Червона калино, чого в лузі гнешся?», «Ой жалю мій, жалю»). Твір першої групи пройнятий філософською глибиною осмислення, його вирізняє монолітність вислову, соковита вокально-хорова палітра. Другу групу виокремлюють семантичні риси ліричної пісні та романтичної романсовості з глибоким психологічним підтекстом, а нерідко – яскравими емоційними контрастами. Ці особливості походять від домінуючого наукового типу мислення композитора.

Оригінальні хорові твори на тексти І. Франка характеризуються відчуттям колористики і просторовості хорової фактури, прагненням передати насамперед узагальнений образ, а не деталізувати зміст кожного слова. Це забезпечило емоційну насиченість, образну яскравість таких творів, як «Червона калино, чого в лузі гнешся?», «Дивувалась зима», «Ой жалю мій, жалю». Музичній мові цих творів притаманна різноманітна стильова орієнтація, зумовлена як спрямуванням поезії І. Франка, так і власним мистецьким пошуком. Її можемо визначити у межах неофольклоризму, неокласицизму.

Композитор впроваджує деякі елементи інноваційної композиторської техніки, послуговується арсеналом виразових засобів, пов'язаним як із надбаннями національної хорової традиції та рисами фольклорного багатоголосого виконання, так і зі здобутками європейського музичного мистецтва. Композитор доволі вільно використовує засоби розширеної тональності, ускладнену акордику, альтерацію, хроматику, тональну та гармонічну колористику, прийоми *portando* та *glissando*, численні поліфонічні прийоми розвитку тощо.

В опрацюванні народних пісень із записів І. Франка спостерігаються характерні підходи до трактування фольклорного матеріалу, а саме:

- недоторканість первинного взірця, чітка жанрова орієнтація, що зумовлює тип обробки;
- максимальне збереження інтонаційних, ритмічних, ладо-гармонічних ознак фольклорного первня;
- використання прийомів народного багатоголосся.

Важливими є образно-жанрові пріоритети композитора: серед опрацьованих пісень з записів І. Франка переважають твори, що розкривають різні грані та нюанси печалі, суму, страждань. Всі ці ознаки вказують на стильову орієнтацію творчості композитора на неоромантизм та неофольклоризм – напрямки, започатковані поколінням наставників М. Ластовецького – С. Людкевичем, А. Нікодемівичем, Р. Сімовичем, у творчості яких поєднується глибинне проникнення у жанрову та ритмоінтонаційну сутність фольклорного матеріалу і володіння пізньоромантичною гармонією, імпресіоністичною вишуканістю фактури і ладотональної колористики, чіткістю і конструктивністю форми, вільним застосуванням поліфонічних прийомів викладу і розвитку.

Хорова Франкіана М. Ластовецького експонує високий рівень професійності.

АНОТАЦІЯ

Досліджено хорову Франкіану М. Ластовецького як взірець «діалогу» митців на духовному (етичному) і звуковому (інтонаційному) рівнях. Проаналізовано оригінальні хорові твори та українські народні пісні з записів і голосу І. Франка, які стали об'єктом аналітичного вивчення.

Акцентовано на одну з провідних сфер творчого самовираження М. Ластовецького – хорову та відображення її семантики в авторських композиціях і опрацюваннях пісенних взірців.

Вельми показовим для митця є імпульс, який зумовлюється поетичним текстом – він завжди є вагомим і часто визначальним. Однак композитор всякчас має власну музичну ідею, яку конструктивно розробляє.

У використанні хорових засобів композитор виявляє особливу майстерність. У М. Ластовецького хор, його фактурні, динамічні, темброві прикмети стають дійовими драматургічними факторами. Вибір фактури завжди впливає з характеру поетичних текстів Каменяря і художніх завдань, які ставить перед собою митець.

Наголошується, що в хоровій франкіані М. Ластовецький не лише розвиває західноєвропейські традиції, але й вносить багато оригінального, зумовленого ментальними засадами української культурної традиції. Він демонструє в хоровій франкіані високопрофесійне, водночас національно-своєрідне мислення.

Література

1. Бермес І. Поезія І. Франка «Червоно калино, чого в лузі гнешся?» в хоровій версії М. Ластовецького: особливості прочитання.

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2014. № 3. С. 48–54.

2. Дей О. Іван Франко і народна пісня . *Народні пісні в записах Івана Франка / Упоряд. О. Дей. Київ : Музична Україна, 1981. Вид. 2-е. С. 5–21.*

3. Єфремов С. Історія українського письменства. Мюнхен, 1989. Т. 1. Вид. 4-е (Фотопередрук). 541 с.

4. Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра. Київ : Музична Україна, 1986. 176 с.

5. Квітка К. Іван Франко як виконавець народних пісень. *Творчість Івана Франка. Київ, 1956. С. 160–193.*

6. Кириленко Є. Вічний революціонер: Життя і творчість Івана Франка. Київ : Наукова думка, 1966. 419 с.

7. Колесса М. Основи техніки диригування. Київ : Музична Україна, 1973. 198 с.

8. Колесса Ф. Народнопісенна ритміка в поезіях І. Франка. *Фольклористичні праці. Київ : Наукова думка, 1970. С. 327–346.*

9. Колесса Ф. Фольклористичні праці. Київ : Наукова думка, 1970. 415 с.

10. Мурзіна О. Жанрові особливості опрацювання української народної пісні у творчості М. Леонтовича. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. Вип. 83. С. 140–178.*

11. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса: типологія, тематизм, композиція. Київ : Наукова думка, 1979. 218 с.

12. Ткачук М. Лірика Івана Франка: Тернопіль : Світ знань, 2006. 296 с.

13. Фрайт О., Лозинська Н. Іван Франко і українська хорова культура. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2007. 62 с.

14. Шип С. Музична форма: від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 367 с.

Information about the author:

Bermes Iryna Lavrentiivna,

Doctor of Art History, Professor.

Head of the Department of Vocal and Choral,

Choreographic and Visual Arts

Drohobych State Pedagogical University of Ivan Franko

24, Ivan Franko St., Drohobych, 82100, Ukraine