МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД
«ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА»

На правах рукопису

УДК 78.087.68 :7.08+7.03 : 821.161.2

НЄМЦОВА ЛІЛІЯ ОРЕСТІВНА

ХОРОВА ФРАНКІАНА: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ВИМІРИ

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства
доцент Толошняк Н.А.

Івано-Франківськ – 2017

ЗМІСТ

ВСТУП…….3

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ…….....10

1.1. Стан і перспективи вивчення теми «Іван Франко і українське хорове мистецтво»……..……...…10

1.2. Філософсько-культурологічні та літературознавчі проекції поетичних студій І. Франка, як вербальної основи хорових творів……...…..…29

Висновки до 1 розділу……...…45

РОЗДІЛ 2. ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ ІВАНА ФРАНКА КРІЗЬ ПРИЗМУ ДОТИЧНОСТІ ДО НАЦІОНАЛЬНОГО ХОРОВОГО СПІВУ……..…47

2.1. Біографічні аспекти…….....47

2.2. Художня творчість (поезія, проза, драми)…….…65

2.3. Наукові та публіцистично-критичні праці……78

Висновки до 2 розділу……..90

РОЗДІЛ 3. ХОРОВА ЛІТЕРАТУРА НА ВІРШІ ІВАНА ФРАНКА ……....92

3.1. Композиції українських композиторів, створені до 1956 року (100-ліття від дня народження І. Франка) ……..…….…92

3.2. Хорова творчість другої половини XX – початку XXI століття ….....124

3.3. Хорова франкіана композиторів західної діаспори **……..…….....**166

Висновки до 3 розділу……..……...176

ВИСНОВКИ……178

Список використаних джерел**……**183

ДОДАТКИ:

Додаток А. Список хорових творів на віршів І. Франка……..……...…211

Додаток Б. Нотні приклади.…… ……..218

ВСТУП

Актуальність теми. Інтеграція літературної та музичної галузей творчості є однією із поширених проблем, досліджуваних музикознавцями, що пояснюється декількома причинами. Передусім, давністю літературно-музичних зв'язків, що виявляється у широкому діапазоні синтетичних жанрів. По-друге, постійним поповненням скарбниці музичних прочитань поезії, прози та драматичних творів. По-третє, можливостями вивчення й порівняння музичних інтерпретацій конкретних літературних першоджерел. По-четверте, залученням міждисциплінарних методологічних ресурсів до досліджень такого роду.

В українському музикознавстві до питань взаємозв'язків музики й поезії першим звернувся С. Людкевич у низці статей, присвячених Т. Шевченкові, на початку XX століття та в міжвоєнний час. Подібні розвідки присвячувалися століттю від дня народження М. Шашкевича, столітньому ювілею І. Франка. Франковий ювілей викликав також появу книжки М. Загайкевич «Іван Франко і українська музика», що згодом вийшла у новій редакції як «Музичний світ великого Каменяра». Можна назвати й інші дослідження, більшість з яких були пов'язані з образом Т. Шевченка (Ф. Колесси, З. Лиська, Н. Нижанківського у 20-30-х роках XX ст., а також публікації і збірки статей, такі як, «Шевченко і музика» М. Грінченка, збірник статей «Шевченко і музика» (упорядник Л. Архімович та ін.), «Музична інтерпретація поезії Шевченка» Н. Андрос). У 1960-80-х роках були захищені дисертації О. Цалай-Якименко, Л. Яросевич і Т. Філенка на тематику подібного кшталту.

Музичне ж франкознавство, як окремий дискурс, було започатковане 1936 року статтею Б. Кудрика. Пізніше доповнювалося розвідками В. Витвицького, Ф. Колесси, Я. Ярославенка, згаданими працями С. Людкевича та М.Загайкевич, а також статтями Я. Горака, М. Гордійчука, Г. Карась, П. Козицького, Т. Коноварт, О. Лисенка, Ф. Погребенника,

А. Рудницького, А. Терещенко, М. Черепанина, Ю. Ясіновського висвітлювалися у збірці матеріалів науково-практичної конференції до 150-річчя І. Франка «Франко і музика» (Дрогобич, 2006) та ін. Кількість, як і авторство публікацій свідчать про об'ємність і багатогранність проблематики, з чого випливає необхідність виокремлення та докладного вивчення її окремих сегментів. Зважаючи на виняткову духовно-суспільну роль хорового мистецтва в історичному бутті та художній практиці українського народу, актуалізується хоровий ракурс музичного франкознавства. Стосовно такого ракурсу можна констатувати відсутність окремого цілісного дослідження, яке би враховувало здобутки минулого та нещодавно створені композиції, прослідкувало би стимули звернень до Франкового слова у різні історичні періоди. Розкриття обраної теми допоможе повніше осягнути різнобічність інтересів І. Франка, його проникливе розуміння суті українського хорового співу – як у науково-теоретичному, так і художньо-творчому аспектах.

Поглиблене осмислення саме хорової Франкіани вимагає сьогодні ширшого філософсько-культурологічного контексту. Цьому сприятимуть і досягнення сучасного літературознавства у різних напрямках вивчення спадщини генія. Крім того, черговий ювілей І. Франка (160 років від дня народження та 100 років від дня смерті) спонукає до глибшого усвідомлення значення його творчості в духовному житті української нації. Спроба сполучення філософської, літературознавчої та мистецтвознавчої сфер знань зумовила актуальність теми дисертаційної праці «Хорова Франкіана: соціокультурний та жанрово-стильовий виміри».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до планів НДР Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», зокрема комплексної науково-дослідної теми «Проблеми координації українського і світового досвіду інструментально-виконавського мистецтва: специфіка національного» (номер державної реєстрації №0106V0008758). Тема дисертації затверджена (протокол №2 від 29 вересня 2009р.) і уточнена

(протокол №9 від 28 вересня 2015 р.) на засіданні вченої ради ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».

Мета дослідження – обґрунтування феномену української хорової Франкіани як музичного явища кінця XIX – початку XXI століть.

Мета дисертації передбачає реалізацію наступних **завдань**:

- дослідження основного масиву музикознавчих, літературознавчих і культурологічних праць, безпосередньо та опосередковано пов'язаних із обраною проблематикою;
- формування теоретико-методологічних засад дослідження на основі вивчення літературознавчих, філософських і мистецтвознавчих джерел;
- виявлення особистісної причетності і відношення І. Франка до українського хорового мистецтва, а також віддзеркалення цих процесів крізь призму художньої та наукової творчості;
- з'ясування властивостей світогляду й поетичної спадщини І. Франка, що екстраполюються на хорову творчість українських композиторів;
- аналіз найбільш показових хорових творів на вірші І. Франка в соціокультурному та історико-політичному контексті XX – початку XXI століття;
- визначення образно-тематичних пріоритетів й жанрово-стильових особливостей хорової Франкіани.

Об'єкт дослідження – проекції поетичної творчості в композиторській спадщині українських митців.

Предмет дослідження – соціокультурний та жанрово-стильовий виміри хорової франкіани в українській музиці.

Аналітичну основу дослідження склали художня, наукова та епістолярна спадщина І. Франка, а також хорові твори українських композиторів на його вірші, які опубліковані, а також знаходяться у рукописах.

Хронологічні рамки дослідження охоплюють творчість українських композиторів кінця XIX – початку XXI століть.

Методи дослідження: 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'язаними 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 різними композиторами.

Теоретичну базу дослідження склали чотири блоки праць, що репрезентують міждисциплінарний підхід до розкриття теми. Перший блок охопив широкий спектр музикознавчої проблематики, що стосується як загальних питань зв'язків музики зі словом, так і конкретних проявів музично-хорових мистецьких контактів із особистістю і творчістю І. Франка (праці В. Витвицького, Я. Горака, М. Гордійчука, О. Дея, М. Загайкевич, Г. Карась, Л. Кияновської, П. Козицького, Б. Кудрика, С. Людкевича, С. Павлишин, А. Рудницького, А. Терещенко, Я. Якубяка, Я. Ярославенка, та ін.). Другий блок досліджень – суто літературознавчий, присвячений вивченню біографії та особливостей поетичної спадщини митця (монографії та статті Р. Горака, Т. Гундорової, І. Денисюка, В. Дорошенка, М. Зерова, В. Корнійчука, Л. Сеника, Б. Тихолоза П. Филиповича, та ін.). Третім є історико-культурологічний блок, до якого увійшли праці українських істориків і культурологів (Я. Грицак, О. Забужко, Л. Кияновська І. Лисяк-Рудницький, Є. Маланюк, О. Пахльовська, С. Петлюра, М. Семчишин, О. Субтельний), що розглядали світоглядні основи творчості й діяльності І. Франка та його місце в культурно-історичному процесі формування

української нації. Крім того, авторка дисертації послуговувалася документально-мемуарною літературою про І. Франка (збірки спогадів різних років видання, статті, документи, матеріали та окремі спогади зі спеціальних праць тощо).

Дисертаційна праця також спирається на філософські твори зарубіжних і українських авторів, що утворили четвертий блок використаної літератури, торкаючись засадничих для дослідження понять і категорій трансцендентності, ціннісних настанов, архетипів, національної ідеї та ін. (М. Вебер, Г. Гаврилюк, Г. - Г. Гадамер, В. Горський, С. Кримський, А.Маслоу, М. Попович, М. Шелер, В. Шинкарук, К. Ясперс та ін.).

Наукова новизна отриманих результатів полягає у наступному:

– вперше комплексно систематизовано й узагальнено тенденції хорової творчості до поезій І. Франка;
– проаналізовано соціально-культурні обставини динаміки написання хорових творів на тексти І. Франка у зв’язку з ювілейними датами та ключовими подіями в житті українського народу;
– здійснено спробу екстраполяції філософських категорій трансцендентності та аксіологічності на світоглядні настанови І. Франка, що знайшли відображення у його творчості, а відтак у хоровій музиці на його вірші;
– висвітлено жанрово-стильову палітру хорових інтерпретацій поезій І. Франка в творчості українських композиторів кінця XIX – початку XXI століть;
– актуалізовано і здійснено комплексний аналіз ряду маловідомих творів хорової Франкіани, включаючи надбання композиторів західної діаспори;
– з’ясовано відношення І. Франка до хорового мистецтва крізь призму його художніх творів (поезії і прози), наукових праць, а також окремих моментів біографії;

– застосовано компаративний метод аналізу хорових творів різних авторів на спільний поетичний текст І. Франка.

Практичне значення дослідження полягає у можливостях застосування його результатів у навчальних курсах хорознавства та історії української музики; у спеціальних дисциплінах, присвячених зв'язкам літератури та музики; в практичній діяльності хормейстера та педагога хорового класу навчальних закладів різних рівнів (хорових факультетів музичних академій, інститутів мистецтв і музичних училищ, музично-педагогічних і музикознавчих факультетів університетів), а також для науково-популярних лекцій і коментарів, концертів на честь Івана Франка.

Особистий внесок здобувача: До наукового обігу вводиться низка рукописних та нещодавно опублікованих взірців української хорової музики на тексти І. Франка; з'ясовано тенденції і жанрово-стильові особливості хорової творчості на вірші І. Франка композиторів України та західної діаспори; висвітлено багатогранність «відносин» поета-мислителя з українським хоровим мистецтвом. Усі наукові положення та висновки належать дисертантці. Наукові публікації за темою дисертації є одноосібними.

Апробація результатів дослідження. Окремі положення та результати дослідження викладено у доповідях і повідомленнях на Міжнародних науково-практичних конференціях: «Хорове мистецтво України та його подвижники» (Дрогобич, 18–19 листопада 2011 р.), «Соціально-гуманітарні дисципліни у творчому ВНЗ: проблеми міждисциплінарних зв'язків у сучасному науковому дискурсі» (Луганськ, 16–17 лютого 2012 р.), X Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва «Українська культура: виклики сьогодення» (Київ, 31 травня – 1 червня 2012), «Хорове мистецтво України та його подвижники» (Дрогобич, 18–19 жовтня 2012 р.), XIV Międzynarodowa sesja naukowa Musica Galiciana «Wykonawcy i wykonawstwo muzychne w Galiciji (1772 – 1939)» (Rzeszów, 6 grudnia 2012), «Хорове мистецтво України та його подвижники» (Дрогобич, 25–26 жовтня

2013 року), Дев'ята Всеукраїнська науково-практична конференція «Українська культура у розмаїтті виявів» (Рівне, 12–13 листопада 2013 р.), «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, 28 листопада 2014 р.), Четверта Міжнародна науково-творча конференція «Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття» (Київ–Одеса, 28–30 квітня 2015 р.), «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, 27 листопада 2015 р.).

Публікації. Основні теоретичні положення дисертації викладені у 10 одноосібних публікаціях, з яких 4 надруковано у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених ДАК МОН України та дві у міжнародних фахових виданнях.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел і додатків. Загальний обсяг роботи – 279 сторінок, з них основного тексту 182 сторінки, список використаних джерел містить 273 найменувань.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Стан і перспективи вивчення теми «Іван Франко і українське хорове мистецтво»

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 складових цієї проблеми. Вона привертала увагу дослідників різних поколінь, починаючи від 1930-х років. Зважаючи на духовно-суспільну вагу хорового мистецтва та його перевірене часом усталене виняткове місце у художній практиці українського народу, актуалізується хоровий ракурс теми.

Закономірно, що галицькі композитори першими намагалися інтерпретувати поетичну спадщину свого знаменитого краянина І. Франка саме в її вокально-хоровому вигляді, а першим музикознавцем, який торкнувся тематики зв'язків Франкового слова й української хорової творчості, став галичанин Борис Кудрик у 1936 році (80-ліття від дня народження й 20-ліття смерті Каменяра).

Серед публіцистичних розвідок і музично критичних праць композитора й музикознавця Бориса Кудрика, віднайдених у галицькій періодиці й упорядкованих дослідницею його творчості Наталією Толошняк, міститься стаття «Іван Франко у пісні». У ній подано хронологію появи вокальних творів до віршів поета (до часу написання статті), у тому числі, хорових. За Б. Кудриком, «найстаршою взагалі композицією» став хоровий твір буковинця Сидора Воробкевича «Ой ти, дівчино, з горіха зерня»[1]. Після цього Б. Кудрик назвав хори М. Лисенка, причому музика мішаного хору «Вічний революціонер» прокоментована ним як «вривок якоїсь старовинної італійської, французької чи німецької опери ... з перших років минулого століття». На думку автора статті, «Лисенко підклав до цієї музики Франкові

[1] Насправді першими були галичани В. Матюк і О. Нижанківський.

слова» [97, с. 43]. Це необґрунтоване твердження такого ерудованого митця, як Б. Кудрик, викликає щонайменше подив.

Музикознавець не аналізував творів, лише подекуди стисло їх оцінив, як, наприклад, два чоловічі хори Д. Січинського («Даремне пісне» й «Непереглядною юрбою») відзначив як «перлини» й відніс до найкращих пісень цього композитора. Проте не згадав «Пісне моя» – його третього хорового твору на слова Франка. Зауважив, що завдяки «бадьорому, вогнистому» духу кантати «Єднаймося» К. Стеценка (для мішаного хору із соло сопрано та фортепіанним супроводом) її «радо виконують у нас на різних святочних академіях» [97, с. 44]. Зразком того, «як треба писати музику до боєвих слів Каменяра України», Б. Кудрик назвав чоловічий хор з оркестром «Вічний революціонер» С. Людкевича. Перерахував також інші хорові композиції представників Галичини (кантата «Наймит» Н. Нижанківського, мішані й чоловічі хори Я. Ярославенка, І. Левицького, свої власні) та Наддніпрянщини (мішаний хор М. Вериківського «У долині село лежить»). Підсумована стаття сподіванням, «що наші молоді музичні сили звернуть більше уваги на Франкові поезії» [97, с. 44].

Композитору-аматору та хоровому диригенту Я. Ярославенку (Вінцковському) належить стаття «Музична підготовка до франківських днів», опублікована 24 травня 1941 року в газеті «Вільна Україна». В цій розвідці композитор закликав якнайдостойніше відзначити 25-річчя з дня смерті та 85-річчя з дня народження великого поета. У зв’язку з цим зробив короткий огляд композицій до віршів І. Франка, між якими нарахував значне число пісень для мішаних і чоловічих хорів [64, с. 404]. Важливим є повідомлення про виставку нотних творів, улаштовану у львівському обласному Будинку народної творчості, куди «часто заходять диригенти і одержують там пораду при доборі пісень для своїх хорів» [64, с. 404]. Крім того, писав, що «консультації, які саме пісні співати на концертах-вечірках у честь Івана Франка, можна одержати також у відділі музики та нот

Львівської бібліотеки Академії наук», де зберігалися всі твори на слова І. Франка, які появилися друком на 1 травня того року [64, с. 404].

Наступна стаття Я. Ярославенка – «Музика на слова І. Франка», що вийшла 1947 року в журналі «Радянський Львів». Автор працював тоді завідуючим музичного кабінету бібліотеки АН УРСР і мав доступ до архівів і різних бібліотек. Це дало йому змогу подати в статті ще й нотографію – список вокальних творів, написаних українськими композиторами на слова І. Франка (із зазначенням подекуди координат їхнього видання). З хорових опусів, крім відомих із вище згаданої статті Б. Кудрика, Я. Ярославенко назвав і новіші, що з'явилися за 11 років після публікації останньої (а також деякі пропущені Б. Кудриком, зокрема, «Пісне моя» Д. Січинського для мішаного хору а капела, «Я не жалуюсь (на тебе доле)» І. Левицького для мішаного хору). Список подано в алфавітному порядку прізвищ композиторів. До деяких хорових творів, зокрема Лисенкових, Я. Ярославенко додав розлогіші коментарі про кількість видань, варіанти виконавського складу, тональності тощо. Отже, до кінця 1940-х років хорова Франкіана поповнилися, за джерелами Я. Ярославенка, творами «Червона калино, чого в лузі гнешся» О. Годзяцького для двоголосого хору з супроводом фортепіано, «Восени» («Ой ідуть тумани») С. Людкевича для мішаного хору а капела та значною кількістю композицій самого Я. Ярославенка для мішаного й чоловічого складу хорів [265].

Статтю «Музика на слова І. Франка» дослідник закінчив переконанням, що «композитори далеко не використали того великого і добірного поетичного матеріалу, який нам залишив поет». Останнє ж його висловлювання – в дусі тогочасних ідеологічних догм – скеровує авторів музики до трафаретно-однобокого трактування спадщини Франка: «треба сподіватися, що безсмертні твори великого поета-революціонера в Радянському Союзі знайдуть значно ширше музичне оформлення, а особливо ті, які так ясно віддзеркалюють його революційні ідеї» [270]. Варто зауважити, що саме таке трактування й переважало у тоталітарну добу.

Я. Ярославенко підготував окрему «Нотографію музичних творів до слів Івана Франка (по день 1/V 1941 р.)», яку опублікував Я. Горак зі своїми коментарями в часописі «Українська музика» за 2011 р., число 1. Час створення цієї праці – «цінної пам'ятки української нотографії у Галичині першої половини XX ст.» – 1941 р. [25, с. 119]. В ній Я. Ярославенко подав, крім друкованих, список рукописних музичних творів, відсутній у його вище згаданій статті за 1947 р. Тому, це важливе доповнення до списку музичної, та, зокрема хорової, Франкіани.

Крім статей і нотографії, Я. Ярославенко залишив спогад про І. Франка, написаний тоді ж, та опублікований лише 2010 року. Суттєвим є його визнання, як композитора, з приводу власної музичної інтерпретації Франкових віршів: «…складаючи музику, я завжди сумнівався й до сьогодні не певен того, чи добре я її скомпонував, чи помисли поета віддав у музиці всі його думки належно. І з цею душевною непевністю в'яжеться у моїх спогадах постать великого поета» [12, с. 137].

У доробку С. Людкевича-музиколога проблематика зв'язків музики й слова була однією із 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 році. 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 всебічного підходу» [105, с. 273]. Також 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 славнозвісних академічних співаків. З усіх цих

міркувань випливає формулювання С.Людкевичем позиції видатного літератора-мислителя щодо музики: «тільки мистецтво, свідоме свого культурного завдання, зв'язане з кровними інтересами суспільности та народних мас, чутке на всі прояви життя і культури, заслуговує на пошану» [105, с. 274].

Таким важливим і найбільш адекватним до Франкового бачення мистецтва елементом музичної культури стала народна пісня. Саме вона була «... тою могучою стихією, яка товаришила поетові в усіх важких моментах його плодотворного та трудолюбивого життя» [105, с. 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 (в 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» [106].

Музикознавець зауважив також факт дотичності І.Франка до створення хорової пісні-гимну «Не пора», вперше гармонізованої Д.Січинським 1900 року. Ствердив, що «після написання Франком його відомого гимну «Не пора» поет виявляв не раз живе зацікавлення справою підібрання до його слів відповідної мелодії» [105, с. 275].

Друга частина статті присвячена «омузикаленню» Франкової поетично-літературної спадщини. Порівнюючи стан цього процесу з музичною літературою на тексти Т.Шевченка, автор використав визначення «диспропорції» і прояснив причини слабкого зацікавлення поезією І.Франка з боку музикантів. Одна із них, на думку С.Людкевича, криється у прикметі художньої мови: «...його вірш не дуже «співний», а більше «кований», чим Т.Шевченка» [104, с. 276]. Втім, сам спростував це припущення на прикладі Лисенкових солоспівів – «чарівно-мелодійних пісень» на слова І.Франка. Однак, побачив тут вину виконавців, бо з того, що написане композиторами,

«виконується тільки мінімальна частина (з хорових творів – тільки «Вічний революціонер» Лисенка)» [105, с. 276]. Як і його попередники, С.Людкевич закликав до активнішої співпраці композиторів із поезією Каменяра: «щоб його мрії та ідеали оживили творчість других галузей мистецтва, зокрема музичну творчість» [105, с. 276].

Після публікації Людкевича, до цієї ж франкової дати на одному з урочистих засідань у Києві, П.Козицький виголосив доповідь «І. Франко і музична культура», що згодом була надрукована у збірнику «Вінок Франкові». Попри вживання ідеологічних штампів – на зразок «мало висвітлена така сфера творчих інтересів І.Франка, як його участь в розвиткові музичного життя трудящих Західної України» [85, с. 105] – П. Козицький справедливо вказав на кращі на той час досягнення хорової музики на слова І. Франка. «Гімн «Вічний революціонер» з музикою М. Лисенка увійшов до золотої скарбниці української хорової класики. Музикою на цей текст розпочав свою творчу діяльність і Станіслав Людкевич» [85, с. 109]. Крім цього, були названі «Наймит» і «Конкістадори» С. Людкевича.

В Америці до 100-річчя І. Франка вийшла стаття А. Рудницького «Франко в музиці» [151]. Відносно хорової ділянки творчості, музиколог ствердив надто малу кількість музичних творів до слів Франка, що пояснюється припущенням про недостатнє розуміння його творчості (вона «замало використана українськими композиторами і, мабуть, ще навіть не як-слід ними зрозуміла», за винятком ліричної поезії). Водночас, А. Рудницький з’ясував спонуки значно більшої музичної заанґажованості творчості Т.Шевченка, що полягають у її лексично-стильових особливостях. Поезії письменника «завжди овіяні особливою українською романтикою», їхня форма, «подиву гідна прозодія» і «зразково-чиста мова» – усе це ще й до сьогодні має просто магічну силу на всіх без вийнятку українських композиторів» [151]. Проникливе зауваження автора статті проливає світло на відмінності поетичних манер двох видатних майстрів, певні інтонаційні особливості віршування, а головне – на індивідуальному способі

висловлювання поетичної думки, що значною мірою випливає з різної епохально-часової і стильової належності геніїв.

На переконання А.Рудницького, найбільшою популярністю користуються хор «Вічний революціонер» С. Людкевича та кантата К. Стеценка «Єднаймося». А.Рудницький повідомив про створення ним самим «симфонічної картини «Пролог» до «Мойсея» І.Франка для мішаного хору, симфонічної оркестри і солістів». Також написав про існування «Десяти шкільних хорів» (для дитячих голосів) до слів І.Франка композитора П. Козицького. Проте, це помилка. Цикл із 10 шкільних хорів композитор написав 1922 року на вірші Т. Шевченка, П. Тичини, О. Олеся, П. Куліша, Б. Грінченка. Музикознавець дав визначення жанру своєї статті як «загально-інформаційної». «Академічно-наукова розвідка про ролю творчости ІФранка в українській музиці побажана і потрібна» [151] – таким є завершення публікації.

На її ж основі А. Рудницький підготував 1975 року доповідь «Франко і музика», з якою виступив на засіданні НТШ. У ній розглянув значно ширший спектр обопільних контактів. Зокрема, відразу зазначив про «глибший і важливіший» зв’язок видатного сина галицької землі з музикою у порівнянні з Т. Шевченком, оскільки перший протягом «цілої своєї письменницької і громадської діяльності турбувався станом і розвитком української музики, як складової частини української культури, та своїми статтями й розвідками намагався цей розвиток спрямувати на правильний шлях» [152, с. 139]. А.Рудницький згадав про ініціювання І.Франком комітету, «який мав збирати й публікувати народні пісні», причому «своїми заввагами і порадами в ділянці народньої пісенности він показав шлях, яким потім пішли передові етнографи, як Станислав Людкевич, Осип Роздольський, Гнатюк, Шухевич і Філярет Колесса» [152, с. 139]. Хоча від першої публікації про І.Франка минуло майже двадцять років, автор змушений був повторити свої попередні спостереження про занадто малу кількість музичних творів на його тексти, «беручи під увагу місце, яке Франко має в українському народі взагалі та в

українській культурі зокрема: поета-велетня і народнього провідника» [152, с. 143-144]. Особливо ж, «у ділянці хоровій творів до слів Франка дуже мало» [152, с. 143-144]. Показово, що Рудницький звернув увагу на тривку популярність серед українства не сольних пісень чи опер, пов'язаних із Каменярем, а мелодії та слів до вірша «Не пора», опрацьованої для хорового складу Д. Січинським. Ця пісня стала «особливо в Західній Україні – другим національним гимном і на її словах …виховувалися в національному дусі цілі покоління» [152, с. 144-145].

Музикознавець назвав І. Франка «уніатом» серед письменників і поетів, оскільки головну заслугу побачив у його піонерстві щодо домагань «повного професіоналізму в українській музиці» [152, с. 145] попри те, що сам музикантом не був.

Багато уваги присвятила висвітленню проблематики «Іван Франко і музична культура» визначний музикознавець Марія Загайкевич. 1958 року вийшла її книжка «Іван Франко і українська музика» [54], а 1986 – «Музичний світ великого Каменяра» [57]. У першій авторка поставила своїми завданнями «...зібрати і систематизувати матеріал, що стосується зв'язків Івана Франка з музикою, з'ясувати його основні музично-естетичні погляди та їх вплив на розвиток української музичної культури, а також дати короткий огляд музичних творів, написаних на тексти поета» [54, с. 4]. Відповідно до цього було сформовано розділи: «Музика в житті Івана Франка», «Боротьба Франка за реалізм і народність української музики», «Творчість Франка в музиці». Як видно із назви другого розділу та поодиноких вкраплень упродовж усього тексту, книга не позбавлена ідеологічних нашарувань, однак, інакше тоді не можна було писати.

Дослідження містить відомості про участь І.Франка у хоровому русі за період навчання в Ясениці Сільній та Дрогобичі. Зокрема, довідуємося про його участь у шкільному хорі та засвоєння Служби Божої [54, с. 7], згодом – про гімназійний напівофіційний хор, що мав переважно розважальну функцію і виконував народні пісні на чотири голоси [54, с. 9], а також про

вокальний квартет, де Франко співав партію першого баса [54, с. 10]. Під час перебування у Львівському університеті, він став учасником «гуртка влаштування вакаційних мандрівок по краю», в програмі яких були концерти й лекції. Висвітлював культурницькі заходи мандрівок у пресі. Як зауважує М. Загайкевич, «у статтях Франка можна було знайти цікаві дані про репертуар хору мандрівників. Він складався, в основному, з творів Лисенка та західноукраїнських композиторів і обробок народних пісень» [54, с. 19]. Услід за С. Людкевичем авторка підкреслює, що «Іван Франко не був музикантом-професіоналом, як не був він і пристрасним музикантом-аматором. ...Незважаючи на це, життя раз у раз приводило його до зіткнення з музичним світом» [54, с. 27].

Обираючи факти з літературно-публіцистичної спадщини генія, що проливають світло на музично-естетичні погляди, М. Загайкевич паралельно називає його улюблені хорові твори, серед яких «На прю» М. Лисенка на слова М. Старицького, «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського. Дається також пояснення (не без атеїстичного ухилу) оцінки І.Франком творчості Д. Бортнянського в статті «Думки профана на музичні теми». Водночас у виносці цитується справедливий схвальний відгук І.Франка на адресу церковної музики цього композитора (що було у радянський час досить сміливим кроком авторки книжки): «…у статті «Muzyka polska i ruska» І.Франко дав творчості Бортнянського надзвичайно високу оцінку, характеризуючи його як «геніального композитора псалмів, руських мес і інших численних композицій в області церковної музики». «В його композиціях руська церковна музика, – писав І.Франко, – досягнула своєї верхівки, його псалми можуть гідно стояти поряд з релігійними композиціями Гайдна і інших західноєвропейських митців, перевищуючи їх щодо простоти стилю, який вимагає дух східної церкви» [54, с. 67][2].

У хронологічній послідовності згадуються композиції на тексти І.Франка, в тому числі, хорові. Подано короткі аналізи хорів «Непереглядною

[2] Показово, що у наступній, переробленій редакції видання за 1986 рік, ця виноска відсутня.

юрбою» Д. Січинського, «Вічного революціонера» М. Лисенка та С. Людкевича, «Ой що в полі за димове» М. Лисенка та «Конкістадорів» С. Людкевича. Авторка застосувала порівняльний аналіз хорів В. Борисова та М. Вериківського на Франковий вірш «У долині село лежить».

Наступна книжка М. Загайкевич «Музичний світ великого Каменяра» є новою редакцією першої – доповненою та розширеною, передусім, з огляду на появу нових музичних творів. Переглянуто ряд основних положень, дещо зменшено ідеологічні акценти, розділ про композиції на тексти І.Франка своєю чергою ділиться на підрозділи згідно жанрової структуризації. Варто навести кілька суттєвих міркувань авторки, що виявляють дотичність І.Франка до хорового мистецтва. «Поет сприймав музику як важливий чинник суспільного життя» [57, с. 43]. «Любительське музикування молоді (йдеться про спонтанні гімназійні хори – Л. Н.) служило своєрідним замінником українських концертних організацій, які в умовах Австро-Угорщини не знаходили ґрунту для свого існування. Воно відігравало і велику громадсько-просвітительську роль: виконуючи пісні, молодь прилучалася до світу поезії, літератури» [57, с. 46].

Багата на архівні, документальні, біографічні матеріали, витяги з художніх творів, наукових праць і епістолярію І. Франка, різнобічна й науково структуризована праця М. Загайкевич і донині служить методологічним зразком досліджень такого роду, відкриває подальші горизонти у вивченні музичної творчості різних жанрів на тексти І. Франка. Зрештою, на книги М. Загайкевич і орієнтуються всі її наступники, особливо ті, хто намагається охопити проблему «І. Франко і музика» панорамно.

Опублікована в «Українському музикознавстві» за 1973 рік розвідка Тамари Коноварт «Деякі питання музичної культури в критичній спадщині Івана Франка» була націлена на систематизацію його музично-критичної спадщини за такими напрямами: «науково-методичні принципи збирання та вивчення фольклору; питання вивчення історії музики; М. Лисенко і проблема становлення композиторської школи на Західній Україні; музична

публіцистика» [91, с. 16]. Попри цінні спостереження над дослідницькою працею І. Франка у фольклористичній ділянці й виявлення Франкових методологічних настанов у підході до вивчення історії музики, Т. Коноварт тлумачить деякі його рецензії, зокрема, присвячені хоровій творчості М. Лисенка в дусі радянської ідеології. Хоча, інтерпретація авторкою статті поглядів Франка на музику Д. Бортнянського є слушною і використовує цитату про духовно-мистецьку вартість церковно-музичної спадщини композитора зі статті І.Франка «Музика польська і руська» [91, с. 21]. Так само важливим в сенсі досліджень народно-пісенних зразків, втілених у хорових опрацюваннях українських композиторів, повинно бути подане Т. Коноварт окреслення І. Франком у «Студіях над українськими народними піснями» кола такої проблематики: «зв'язок пісні з життям і його інтересами, зв'язок з історією народу, його національною свідомістю та соціальним почуттям, зв'язок із загальною еволюцією народу, з хронологією його подій, з психологією його творчості. Такі критичні досліди над поодинокими піснями дуже часто позволяють нам заглянути ближче в те, з яких сфер і груп народної маси плили дані пісні, в яких сферах оберталися, яким інтересам чи поглядам служили» [91, с. 18].

Зацікавлення Т. Коноварт галуззю Франкових наукових і публіцистичних надбань на музичні теми проявилося також у збірці упорядкованих нею історичних розвідок, критичних заміток, рецензій, уривків із більших праць, надрукованій 2006 року до 150-річчя від дня народження та 90-річчя від дня смерті вченого [65].

Ці дати, відсвятковані вже у незалежній Україні, послужили новим стимулом пожвавлення дослідницького інтересу до втілення надбань І.Франка у музиці. Так, Г. Карась опублікувала статтю «Іван Франко в контексті музичної культури української західної діаспори ХХ ст.», де підсумувала доробок українців США й Канади в галузі музичного франкознавства, а також творчі здобутки у різних музичних жанрах [70]. Вказано на статтю А. Рудницького «Франко в музиці» («Свобода» за 15

серпня 1956 року) та його ж доповідь «Франко і музика» (виголошену на засіданні НТША в жовтні 1975 р.). Натомість не згадано про статтю О. Залеського «Іван Франко в музиці», опубліковану 1966 року в Чикаго, про яку написано в її ж монографії [73, с. 802]. У статті дослідниці узагальнюється музична продукція, створена композиторами-емігрантами різних поколінь до літературної спадщини Каменяра, зокрема, з хорової галузі: М. Гайворонського «Коваль» для мішаного хору зі супроводом фортепіано; О. Залеського «Сонет» для жіночого хору а капела та «Полуднє» для мішаного хору, соло баритона і фортепіано; В. Безкоровайного чоловічий хор «Гей, хто на світі»; І. Білогруда кантати «Мазепиним шляхом» і «Exelsior»; Л. Гладиловича хор «Розвивайся, лозо, борзо»; кантата А. Гнатишина «Рука Івана Дамаскіна»; М. Антоновича «Пролог» до поеми «Мойсей» для симфонічного оркестру і хору. Щоправда, хор В. Безкоровайного був написаний ще задовго до його еміграції, наприкінці XIX століття. А М. Гайворонському, крім згаданого Г. Карась твору, належать ще «Три пісні» для чоловічого хору. Відомо про існування інших хорових творів представників української діаспори на слова І. Франка.

2006 року в Дрогобичі побачила світ збірка матеріалів науково-практичної конференції «Франко і музика», де знаходимо кілька статей, що стосуються хорового мистецтва. Так, І. Бермес, описуючи музичну атмосферу Дрогобича періоду навчання І. Франка, подала відомості про хори, до яких був причетний майбутній поет як учень школи отців Василіян і як гімназист [7, с. 67-71]. У розвідці О. Фрайт названо кілька показових фактів ставлення І. Франка до хорової музики, взятих із його біографії та спогадів сучасників про нього. Також зроблено консеквентний історичний зріз появи хорових творів до віршів І. Франка, починаючи від хору О. Нижанківського «Не гармати грають нині». Проте, в статті допущено неточність: ототожнення віршованої програми мандрівки з Дрогобича до Буковини, складеної Франком, із піснею «Сонце по небу колує» Я. Ярославенка на слова І. Франка [178, с. 81].

У Дрогобичі також вийшло навчально-методичне видання «Іван Франко і українська хорова культура» О. Фрайт і Н. Лозинської [179]. Автори спираються на нотний навчальний посібник «Хорові твори на тексти Івана Франка» (редактор-упорядник С. Дацюк, вступне слово Л. Кияновської. – Дрогобич: Коло, 2005). У хронологічно-оглядовому розділі хорових опусів повторюється та ж неточність, що є у вище згаданій публікації О. Фрайт. В інших розділах у стислій формі згадано уривки про хорове мистецтво із критичних заміток і праць Франка та мемуарів про нього, зібрано кілька опозиційних міркувань музикознавців про «музичність» та «не музичність» поетичного слова майстра. Заключний розділ присвячено аналізу творів із навчального посібника С. Дацюка. Виходячи з цього, доцільніше було б авторам назвати своє видання «До проблеми «Іван Франко і українська хорова культура», оскільки воно не вичерпує усіх аспектів заявленої теми та орієнтується лише на конкретну нотографічну збірку. Проте, не можна заперечити методико-педагогічної вартості видання.

Вагомим джерельним внеском до теми взаємовідносин І. Франка з хоровим мистецтвом став нотографічний покажчик, упорядкований О. Осадцею до 150-ліття від дня народження поета [170]. Дослідниця зібрала й класифікувала корпус музичних творів на його художні тексти за жанровим і алфавітним щодо прізвищ композиторів принципами (причому, різні нотодруки одного твору систематизуються також у хронологічному порядку). Важливо, що класифікацією охоплені опубліковані й рукописні композиції, а також ті, про які лише існують згадки в інших виданнях. Враховано також хори грузинських композиторів до поезій І. Франка. Однак, у покажчику відсутні хорові твори Б. Фільц, М. Гайворонського (про останні писав В. Витвицький у монографії «Михайло Гайворонський. Життя і творчість») і деяких інших авторів. Натомість солоспіви «Каменярі» та «У долині село лежить» Я. Степового на слова І. Франка фігурують як хорові композиції.

У вступній статті до покажчика «Франкові твори в музичній інтерпретації» Я. Горак торкнувся різних аспектів, щоб змалювати «повну картину взаємин І. Франка з музичним мистецтвом» [25, с. 3] (хоча важко уявити, як це можна зробити в таких рамках). Інформує музикознавець і про хорову музику. Зокрема, в її переліку називаються першими опуси В. Матюка (хори з драми «Три князі на один престол») та О. Нижанківського (вже згаданий вище хор «Не гармати грають нині»), що не збереглися. Вказано й на останні на 2006 рік опуси (включаючи кантату В. Камінського «Благодатна пора наступає» для мішаного хору, солістів і оркестру та ораторію М.Волинського «Мойсей»), що не ввійшли до цього нотографічного покажчика. Також Я. Горак не обійшов увагою хорову франкіану діаспори (хоча й не назвав творів усіх авторів). Очевидно, що праця О. Осадци зі вступною статтею Я. Горака стала суттєвою підмогою як для виконавців і педагогів, так і для дослідників, хоча вона також не дає повного переліку хорової творчості на тексти І. Франка.

У статті «Вокальна Франкіана у культурному просторі України» Л. Ніколаєвої-Максимчук головна увага звернена на камерно-вокальні композиції до поезій І. Франка. Також у дослідженні заторкується виконавсько-концертний аспект побутування цих творів, називаються імена вокалістів, концертмейстерів і організаторів тематичних вечорів на честь ювілеїв І. Франка [129].

Із масиву статей музикознавчої Франкіани можна вирізнити блок, який стосується тематики взаємин Івана Франка з композиторами-сучасниками, а саме О. Нижанківським [161], С. Людкевичем [268], Ф. Колессою [24], М. Лисенком [15; 55]. Ці статті також мають часткову дотичність до зв’язків І. Франка з хоровою музикою, передовсім, як рецензента. Так само у численних статтях, монографіях про творчість окремих композиторів чи музично-історичних працях можна знайти аналізи деяких хорових творів до слів І. Франка. Це, зокрема, праці Л. Архімович і М. Гордійчука,

Л. Пархоменко, А. Терещенко, З. Штундер, Л. Кияновської, С. Павлишин, Ю. Булки та ін.

Отже, головними імпульсами до пожвавлення інтересу музикознавців (як і композиторів) до музичного втілення Франкового слова стали його ювілеї, передусім, 100-річчя та 150-річчя від дня народження. Названі праці, розвідки й статті окреслили наступні напрями досліджень: історико-біографічний, джерелознавчий, інформаційно-хронікальний, жанрово-аналітичний, методико-педагогічний, нотографічний.

Можна згадати й про деякі напрацювання, що, висвітлюючи І.Франка в іпостасі фольклориста, торкаються його власної музикальності та дотичності до гуртового співу, з'ясовують міру музикальності Франкової поезії тощо, а, отже, мають опосередковане відношення до запропонованої теми дослідження. Це питання, що постає на перетині народнопісенної музичної творчості та літератури, цікавило і літературознавців, і музикознавців, і фольклористів. Втім, слід зазначити, що автори таких досліджень покликаються, головно, на ліричні вірші І. Франка, а саме, поетичну збірку «Зів'яле листя».

Ф. Колесса у праці «Народнопісенна ритміка в поезіях І. Франка» визначив спонуки внутрішньо-органічної музикальності поета, що проявлялася не стільки у голосових даних, як у глибокому настроєво-змістовному відчутті пісні. «Мати прищепила малому хлопчикові любов до народних пісень, а тим самим – і любов до рідного слова, яке він пізніше як письменник, підніс на таку височину у своїх творах. Засіб народних пісень, які він виніс із батьківської хати «як єдине віно», І.Франко почав дуже вчасно збагачувати систематичними записами» [86, с. 328]. Ф. Колесса підкреслив заслуги І.Франка як піонера-науковця в галузі етнографії «на галицькому ґрунті», що запровадив інноваційні методики її вивчення. А також ученим вирізнено групу поезій (переважно з другого жмутку «Зів'ялого листя»), які творилися Франком «під мелодії відомих йому народних пісень». Ці зразки «мають форму пісень, визначаються правильним складочисленням і

строфовою будовою. Їх віршовий склад такий самий, як у текстах народних пісень, що, хоч і відірвані від мелодій, носять на собі виразні сліди музикальної ритміки» [86, с. 344]. Проте Ф. Колесса спеціально акцентував оригінальність І. Франка, а не Шевченкове чи фольклорне епігонство у розмаїтті пісенної форми й строфіки, що стало однією із підстав його індивідуального новаторського стилю віршування [86, с. 346].

Сучасний літератор і перекладач А. Содомора пише про збірку «Зів'яле листя»: «… ледве чи можна точніше й водночас сердечніше, як у І.Франка, сказати про те, що дійсно йде з найпотаємніших глибин душі: «Поплив із народним до спілки / Мій спів… «Годі не зауважити, що писані в приливі чуття Франкові ліричні твори щонайтісніше пов'язані з народною піснею; та й самі вони народилися для того, щоб свого часу поєднатись із найвідповіднішою для них мелодією» [163, с. 287]. Відомий знавець античної поезії й поетики віртуозно виявляє лише в одній лексемі українського майстра слова глибокі контексти й конотації: «За метафорою «пливе» – неперервність пісенної традиції…, що є запорукою національної ідентичності народу» [163, с. 288]. Як бачимо, А. Содомора проникливо підмітив роль пісенного мистецтва в долі українців. Це суспільна роль, яка вкорінилася культурно-історично та ментально-генетично. Й важливо, що вчений показує усвідомлення саме Франком цієї ролі пісні й континуальності народно-пісенної традиції. Водночас А. Содомора підкреслює значення талановитої особистості в загальнонаціональному «хорі», в процесі творення прекрасного, де тональність задає викристалізуваний упродовж віків народний геній: «Ніщо тут не дисонує з високим камертоном народної пісні, навпаки автор (йдеться про І.Франка – Л. Н.) збагачує її новими тонами, відтінками, гранями думки й почуття» [163, с. 288].

Г. Маркович, розглядаючи питання музикальності стилістики І. Франка на матеріалі поетичних збірок «З вершин і низин» і «Зів'яле листя», виокремлює три основні групи його віршів: «поезії пісенного звучання», «лірика романсового складу» і група, «позначена глибинною внутрішньою

музикальністю» [112, с. 42]. Викликає інтерес перша група, вірші з якої найчастіше отримують музичне втілення (зокрема, це «Гимн», «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», «Ой що в полі за димове», «Розвивайся, лозо, борзо» та ін.). Цю групу, на думку дослідниці, утворюють стилізації народнопоетичних художніх засобів (мовно-образні) та фольклорних жанрів (насамперед, структурно-композиційного типу пісні). Констатуючи загалом невелику кількість творів, що відповідають категорії «музикальності» внаслідок переважання інтелектуального типу поезії, Г. Маркович доходить до висновку, що «музична образність у Франковій поезії доволі різноманітна за формами вираження й охоплює широку шкалу від асоціативності лексичних значень до композиційних паралелей з музичними формами» [112, с. 49].

Натомість фольклорист О. Дей, насамперед, акцентував спільні для віршів збірки «Зів'яле листя» та народнопісенних джерел ритмічні структури, «ритмічно-стильові особливості», а навіть «ритмомелодичні схеми», що взаємозумовлюються «тематично і емоційним колоритом» з поетичним текстом [41, с. 47-49]. Він вказав також на інші типові риси поетики народних пісень (на які взорувався І. Франко), викликані специфічними геокультурними координатами, тобто природним середовищем західно-українських теренів. Серед цих рис – питомі композиційні прийоми, образно-лексичні конструкції тощо.

У раніше написаній розвідці «Пісня в житті Івана Франка», що увійшла до збірника «Сторінки з історії української фольклористики», О. Дей, окрім характеристики І. Франка в іпостасі збирача й знавця народнопісенної творчості, спирався на відомості про його ансамблево-співочі схильності. Зокрема, це відгуки сучасників на виконання І. Франком розважальних пісень у колі товаришів-гімназистів, це враження від гуртового колядування в Нагуєвичах: «І. Франко багато пісенних текстів і мелодій перейняв від своїх товаришів-гімназистів, виконуючи разом з ними різні розважальні пісні (наприклад, «Бандурку») та колядуючи в рідному селі» [40, с. 49]. Пісенна

аура буднів і свят рідного села проймала поета до глибин його єства, змушувала бути свідком автентичного звучання пісенних скарбів, записувати їх, зберігати від забуття й впроваджувати до наукового вивчення. «В Нагуєвичах І. Франко записує завжди: під час роботи в полі, під час гагілкових забав на Великдень, на вулиці – всюди і від усіх» [40, с. 55]. Хоча О. Дей погодився із концепцією І. Франка, «що кожна пісня первісно мала свого автора – народного поета», проте водночас наголосив на усвідомленні І. Франком етноколективного способу генерування фольклору в сенсі шліфувань первісного інваріанту, його різноманітних наверстувань тощо. До того ж, автор-анонім виступає виразником світоглядно-ментальних засад своєї етнічної спільноти. Як слушно висловився І. Франко, він «творить свою пісню з того матеріалу вражінь та ідей, яким живе ціла маса його земляків», і «із скарбів своєї індивідуальної душі він в головних контурах не може зачерпнути ані іншого змісту, ані інших форм, крім тих, що становлять щоденну поживу цілої маси», то й пісня його є «виразом думки, вражінь та стремління цілої маси, і тільки таким чином вона стає здатною до сприйняття і засвоєння її масою» [40, с. 63-64]. У цих наведених О. Деєм твердженнях Франка наче концентрується квінтесенція традицій національного хорового мистецтва, що ввібрало в себе і колективно-, і індивідуально-творчий досвід поколінь і репрезентує інтенції та світоглядні орієнтири цього досвіду наступним поколінням.

Що стосується питання музичності Франкових поезій, то однозначної відповіді, очевидно, не може бути. Надто багата на розмаїтість ідей, форм, способів вислову, ця поезія більше відображає когнітивно-образний склад художнього мислення, що позначається на ускладненні семантичного рівня. Водночас, дослідники знаходили й продовжують знаходити суто її музичні виміри. Так, 1906 року М. Мочульський порівнював у «Літературно-науковому віснику» спосіб Франкового віршування зі звучанням музичного інструменту: «Вірш гнучкий, мелодійний; він плаче, сміється, співає, наче скрипка під смичком віртуоза» [14, с. 150]. Натомість О. Дорошкевич у

своєму підручнику з історії української літератури, виданому 1924 року в Києві, твердив: «…моменти словесної музики, евфонії, моменти художнього ритму не звертали на себе постійної уваги поета» [14, с. 151]. П. Филипович назвав однією із рис ранніх віршів І. Франка «заперечення народнопісенної традиції, канонізованої в Шевченка та без краю переспіваної в його численних наслідувачів» (стаття «Шляхи Франкової поезії», 1927 р.) [14, с. 151].

Онука поета З. Франко писала про «мажоро-мінорні переливи» віршів зі збірки «З вершин і низин», «омилозвучення рефренів-акордів як генераторів експресії» у «Беркуті» та «Конкістадорах», певну «настроєво-експресивну гаму» та «зіставлення експресивно дисонуючих дійств» у легенді «Смерть Каїна», про «тональності» «Мойсея» тощо. Ці та інші прояви дозволили констатувати засвоєння досвіду сучасних І. Франкові західноєвропейських поетів Поля Верлена та Артюра Рембо, які славилися музичною манерою письма. Проте, на думку дослідниці, «вкрай екстравагантні засоби музичності і символізації були для І. Франка неприйнятними, як і всяка штучність, контурність» [180, с. 200]. Водночас, варто прислухатися до думки Томаса Еліота: «було б, однак, помилково стверджувати, ніби вся поезія має бути мелодійною» [47, с. 77]. Продовження відносно розроблення музичних можливостей поезії таке: «завдання поета щодо мови залежить не тільки від його індивідуальности, а й від епохи, в яку йому випало жити… є час відкривати нові обшири, і є час їх освоювати» [47, с. 78].

Навіть урахування того, що в І. Франка, за С. Єрмоленко, поруч із мікрофольклоризмами (наближеними до народно-пісенної поетики епітетами й метафорами) сусідують макрофольклоризми (поезія, повністю витримана у народно-пісенному дусі, до якої найчастіше схилялися композитори) [50, с. 204], не може бути свідченням його повного «розчинення» у фольклорно-музичній стихії. Переважно народно-пісенні формули зазнавали під пером майстра семантичної і структурної перебудови, поглиблення образних

протиставлень, а найголовніше – доповнювалися громадянсько-суспільною лексикою, спричиненою новими історико-політичними умовами, художньо-естетичними віяннями доби.

Сучасні філологи ставлять питання про перспективність вивчення версифікаційних особливостей різних інтонаційних типів Франкового вірша (наспівний, говірний, декламаційний) та метричного ареалу різних видів лірики та ліро-епосу поета [14, с. 154].

Таким чином, на проблематиці «Іван Франко і українське хорове мистецтво» фокусуються вектори музикознавства, фольклористики та літературознавства, що розглядали:

– факти особистого відношення І. Франка до хорового співу із залученням біографічних даних і деяких витягів із наукової і критико-публіцистичної спадщини митця й мислителя;
– питання музикальності Франкового вірша, переважно крізь призму народнопісенної поетики й стилістики;
– хронологію втілення поезій І. Франка в хоровій творчості українських композиторів у певних історичних відтинках і географічних координатах;
– окремі хорові інтерпретації віршів поета.

Додавши до цієї сукупності векторів філософсько-естетичний, культурологічний та поглибивши музикознавчий, отримаємо перспективний ракурс дослідження, що дозволить розглянути дещо ширші виміри хорової музики різних жанрів і стилів на тексти І. Франка в діахронічних координатах і в соціокультурному контексті екзистенції української нації у XX – початку XXI століть.

1.2. Філософсько-культурологічні та літературознавчі проекції поетичних студій І. Франка, як вербальної основи хорових творів

Поетичну творчість Івана Франка досліджували вчені різних поколінь. Закономірно, що тільки в незалежній Україні вона почала по-справжньому

розкриватися як художньо-філософський феномен. Таке бачення поетичної спадщини Франка багато в чому випливає із його власних думок і спостережень, викладених у наукових (літературознавчих і естетико-філософських) розвідках і дослідженнях про українську літературу, її історичний розвиток і завдання, методи її вивчення тощо, як також і в епістолярії. Так, у одному з листів 1884 року зазначено: «поезія в наших часах перестала бути забавкою неробів, а сталась великим ділом, горожанською службою, вона повинна… в найвищій формі висказувати найвищі змагання, сумніви, болі, розчарування і надії цілого віку, повинна одушевляти і провадити покоління, кристалізувати все, що в їх житті і мислях було найкращого і найліпшого, і переховувати на науку і скріплення потомності (тобто, потомків, нащадків – Л. Н.)» [201, с. 406]. При цьому окремо, крім громадянського, наголошено на загальнокультурному значенні поетичного мистецтва для українців: «а спеціально у нас, русинів, поезія повинна бути великою часткою тої **культурної, поступової праці** (вирізнення авторське – Л. Н.), до котрої всі ми покликані, до котрої всі ми рук прикладаємо» [201, с. 406][3].

У цілому ж, І. Франко відносив себе до представників нової епохи в історії південноруської літератури, що тоді лише почала робити перші кроки до того, щоб стати рівноправною «сестрою» в ряду інших слов'янських літератур і «внести й своє слово в великий концерт сучасних літератур цивілізованих народів» [231, с. 45–46]. Її основними прикметами він назвав «панування живої народної мови», «демократизм» і «мужиколюбство», «оригінальність,… заснована на принципі індивідуальності» та «переважно світський характер» [231, с. 46–47]. Якщо в давніших епохах, на думку автора, література й поезія, зокрема, мали в більшості церковний, теологічний характер, а церква була тою головною віссю, довкола якої оберталися найважливіші духовно-національні інтереси, то в новій епосі на

[3] «Всі ми» – це представники цього мистецтва, в тому числі, й автор листа та його адресат, ким була одна із «заочних учениць» І. Франка Климентина Попович.

перший план виступають соціальні, економічні та освітні інтереси мас. Інтереси ж церковні виділяються в окрему царину, «хоч, звісно, в розвою народу і його життя не перестають грати дуже важної ролі» [231, с. 47– 48].

У наукових працях І. Франка є чимало суджень про роль художнього слова та його носія в суспільному житті, а також їхній здатності змінювати це життя. Якщо соціально-економічні зрушення, за І. Франком, потребують сприятливих умов і більше часу, то послідовна культурно-просвітницька праця значно швидше може дати якісний ріст і вплинути на всі інші галузі. «Ми переконалися, що економічні й соціальні відносини цілого народу переробити чи перевернути – діло нелегке і переходить сили не то кількох одиниць чи груп, але цілих поколінь. Але, з другого боку, ми переконалися, що… праця одного покоління, а навіть невеличкої, але рішучої та інтелігентної групи серед того покоління може мати великий вплив на зміну духовного стану, настрою та успособлення цілого народу… У нас був тільки один знаряд – живе рідне слово. І можемо сказати собі, що ми не змарнували його, не закопали в землю, але чесно і совісно вжили на велике діло. І коли сьогодні те наше рідне слово блискотить багатством, красою й силою і знаходить відгомін у серцях соток тисяч синів України-Русі, розсипаних капризами долі по обох півкулях землі, коли воно здобуває собі, а разом із тим і цілій нашій нації право горожанства серед цивілізованих народів…все те гарний доказ на те, що слово, найбільше бачилось би, хвилевий і нетривкий витвір людського духу, проявило чудотворну силу, починає двигати з упадку ту масу, якій, бачилося не було рятунку» [194, с. 527–528]. Це було написано 1901 року, коли на переломі століть черговий раз оживали надії інтелігенції на духовне піднесення народу. І. Франко мав повне право говорити про результати своїх зусиль, адже був тоді одним із промоторів національно-визвольних прагнень у Галичині.

Період, коли «визначальною культуротворчою силою стає цілеспрямована діяльність нового покоління та окремих його представників», знаменував важливу ланку «культурно-історичної концепції Франка», що

надавала особливу роль, так званим, «перехідним» епохам [38, с. 2]. Згодом, у замітці «На роковини Т. Г. Шевченка» він підтвердив цю впевненість у здатності великих поетів впливати на майбутнє народу: «…поети силою свого слова, своєї пісні роблять народ таким, як вони його розуміють і бажають бачити» [215, с. 383]. Крім того, справжня поезія, за переконанням І. Франка, «не пуста забаганка, то вже поважний документ духовного життя не самої лише індивідуальности поета, але й усієї нації, серед якої живе поет, якої настрій, відносини, чуття та надії висловлює він як найживіша, найчутливіша її частина» [216, с. 173].

У праці ж раннього періоду наукової діяльності («Поезія та її становисько в наших кременах») І. Франко, попри твердження «предмет поезії мусить бути життя», водночас висунув вимогу, що «поезія мусить нас впроводжати в певний ідеальний світ», «заглядати вглиб душі земним людям» і «показувати нам в їх нутрі іскру божества!» [233, с. 399]. Звідси випливла констатація: «поезія єсть віднайдення іскри божества в дійствительності» [233, с. 399]. Такі різні dictum стосовно поезії свідчать, з одного боку, про нагромадження її завдань і зростання ролі від суто мистецької до цивілізаційно-перетворюючої, а з іншого боку, про глибоко гуманістичні підвалини Франкової творчості – і художньої, і наукової. Остаточна ж мета поетичного мистецтва бачилася Франкові у його катарсичній здатності очищення та ощасливлення людини: «… у своїй конечній цілі, поезія сходиться з молитвою, підносить нашу душу над буденну реальність, робить нас іншим чоловіком, ліпшим, ніж звичайно, приучує нас бути ліпшими і в інших, буденних випадках, побільшує в нашім серці запас доброго чуття, щирості, любові і замилування до правди, – значить, учить нас найбільшої штуки – бути щасливими на землі» [216, с. 124]. Як видно із цього уривка, поезія ототожнюється з релігією як за трансцендентними можливостями й цінностями, так і за виховними, морально-етичними.

Характерно, що І. Франко наділяв цими ж властивостями і музичне мистецтво, а саме творчість Миколи Лисенка. У Франковому привітанні з нагоди ювілею композитора написано такі слова: «Ви сотворили нашу національну музику, і ім’я Ваше, осяяне всіма чарами рідних мелодій, стоятиме повік високо… в ряді тих, що підносять душу своїх сучасників понад буденність, в ряді тих майстрів живих тонів, що вміють однаково зрозуміло говорити до всіх людей і всіх поколінь, а проте найлюбішими і найзрозумілішими бувають для своїх найближчих» [102, с. 290]. Звертає також на себе увагу тонка проникливість І. Франка щодо рецепції національної музики, яка викликає найбільш безпосередній відгук в етнофорів – представників цієї нації.

Прикметно, що Франкову концепцію національної літератури Т. Гундорова в цілому окреслила як культурологічну. Ця концепція складалася впродовж усього життя автора та базувалася «на взаємозв’язку літератури, театру, музики і навіть політики» [38, с. 143].

Творчістю І. Франка керував архетип «філософії серця», він не цурався «заглядати в душі» низам суспільства, закликав не робити прикрості «найпослідньому з людей» [203, с. 415], постійно намагався рятувати співвітчизників від безпросвітньої дійсності, від соціально-екзистенційного та духовного занепаду. «Найголовніше, – напучував у листі Уляну Кравченко при її вході до царства поезії, – знання серця людського: бо хто вміє своїми, хоч і нескладними щодо форми віршами глибоко потрясти серце другого чоловіка, той мусить – свідомо чи інстинктивно – знати дорогу до серця» [206, с. 369].

Інші іманентні для національної культури архетипи, обґрунтовані філософом С. Кримським, також знаходять відображення у світогляді мислителя й творця. Це «архетип Слова» [95, с. 295], вже доказаний вище вірою І. Франка у могутню силу слова, що підтверджується його ж численними поетичними рядками (наприклад, «як много важить слово»). «Знання прадавнє про трансцендентність слова не можна осягнути розумом,

воно підвладне тільки вірі, його «відчути треба, серцем зрозуміть» [93, с. 154] – у цьому твердженні, де використано Франковий вислів, передано властивий поетові зв'язок між Словом і Серцем. Цей же дослідник спеціально відзначив «націотворчу місію художнього слова» І. Франка, яку він послідовно сповнював до кінця своїх днів [92, с. 300].

«Архетип софійності світу», що тлумачився С. Кримським як «Книга, Текст Бога» [95, с. 292], втілювався Франком через його високу мудрість, особисту релігійність, пристрасну любов до книг, в тому числі стародруків і церковних рукописів, а також у неспинній жадобі знань із різних наукових і мистецьких галузей. Показово, що у промові на 25-літньому ювілеї творчої діяльності І. Франко, серед іншого, відповів на закиди «перескакування» «від одного заняття до іншого» так: «се було власне випливом мого бажання – бути чоловіком, освіченим чоловіком, не лишитися чужим у жаднім такім питанні, що складається на зміст людського життя. А пізнавши що-небудь, я бажав і усіх сил докладав довести й інших до того, щоб цікавились тим і розуміли се» [38, с. 27]. Тут також можна згадати про характеристику ним нового письменницького покоління, що якнайкраще характеризує його самого: «…новіші русько-українські писателі – звичайно люди широко і всесторонньо образовані, значить, обіймають своїм духом широчезні обшири вселюдської культурної духової праці» [231, с. 47].

Характерним є факт, що на самому початку творчого шляху велику прихильність Франка-гімназиста здобув батько його однокласника – старший чоловік Лімбах, який провадив з ним розмови на літературні теми, рекомендував твори визначних світових письменників. Вже в п'ятому класі бібліотека юного Франка налічувала 500 томів, проте кожна розмова з Лімбахом, як пізніше написав письменник у своїх спогадах, «…то був вилет у якісь повітряні краї, в немежовані степи духового життя, естетичних питань та привабливих творів людської фантазії, де всякі питання дійсного, практичного життя, а властиво тої мізерії, що нас окружала, щезали, попросту переставали існувати» [188, с. 328]. Цей уривок красномовно

свідчить про трансцендентні пориви його автора, який юнаком шукав у бездонному книжковому всесвіті забуття реальності й, водночас, пізнання невідомих глибин людської думки.

Стосовно Франкової релігійності, що неодноразово була предметом дискусій, закономірно заперечувалася дослідниками радянського часу і вже остаточно доведена сучасними українськими вченими, найбільш промовистим було його власне визнання. На з'їзді академічної молоді, присвяченому 40-літтю літературної та наукової діяльності поета (1913 р., за три роки до смерті), звертаючись із подякою до доповідачів, І.Франко зауважив, що не в усьому вони зрозуміли його інтенції. З окремим натиском наголосив, «що є людиною віруючою – «ще раз підкреслюю, я людина віруюча!» Ці слова І. Франка зробили на присутніх велике враження» [256, с. 715].

«Архетип природи» [95, с. 294] – одна із наскрізних ліній творчості Франка-поета. Природа, як також і земля (архетип «Доброї Землі», нерозривно пов'язаний з «архетипом природи», «один із визначальних в українській колективній підсвідомості» [89, с. 359]), набувають у нього «родинного статусу» («Мамо-природо!», «Земле, моя всеплодючая мати!»). Т. Гундорова зазначила з цього приводу: «прикметно, що духовні шукання І. Франко вибудовує в унісон з процесами природи, з колообігом життя і смерті. Цикли духовних перетворень нагадують у його поезіях природні процеси зміни пір року, вбирають у себе віталістичні заклинання, звернені й до матері-природи, і до вищого духу – знання» [38, с. 13]. Дослідник В. Корнійчук побачив у Франкових поетичних описах природи складні нашарування сенсів: «чутлива поетична натура … накладає на образи звичних природних явищ мотиви тогочасних суспільних відносин, моделює ситуації двобою добра і зла, сил реакції і поступу, створюючи специфічний ілюзорний світ – «третю реальність» [93 , с. 65].

«Архетип етичної цінності особи» [95, с. 297] як вихідний світоглядний принцип просвічує у всій спадщині І. Франка (наукова й художня творчість,

публіцистика, листи). Його супутницею завжди була «вища і свята» «любов до всіх людей, а особливо до всіх нещасливих, покривджених і понижених» [207, с. 377]. Б. Тихолоз наголосив на тому, що «картина універсуму європейського культурного гіганта І. Франка антропоцентрична: людина для нього найвища вартість, апогей космічного творчого поривання, вінець природного розвою» [171, с. 165]. Проте, поруч із увагою до окремої людини, І. Франко цінував уміння співжиття з іншими, підносив його до етико-цивілізаційного рівня громадсько-суспільних відносин, вважав підставою щастя: «… саме багатство, сама наука, сама штука не може дати чоловікові повного щастя. Наскільки чоловік може бути щасливим у житті, він може се тільки в співжитті з іншими людьми, в родині, громаді, нації. Скріплення, утончення того почуття любові до інших людей, до родини, до громади, до свого народу – отсе основна підвалина всякого поступу» [252, с. 345]. Громада завжди була важливим топосом для І. Франка. Він вважав, що «культура і поступ», які «творять історію людськості», … «були наслідком асоціації (спілки, здруження одиниць) і кооперації (спільної праці)». «…тільки здруження людей в громади, племена і держави могло розвити в них тисячні духові спосібності, саму основу всякої культури» [209, с. 94-95]. Користь громадського життя вчений бачив також у виробленні в людей «суспільних схильностей», «котрі з свого боку причинювалися чимраз більше до зросту і скріплення суспільного життя» [209, с. 105].

Про Франкову людяність і всеосяжне розуміння ним любові писав Д. Донцов. І. Франко прийшов із «заповіддю любови до всіх братів», він шукав правди «лиш в любві взаємній», він проголошував: «великая любов – ось джерело життя!», «любов братня, що світ збавить» була для нього найвищим законом – і при всьому цьому «його гуманне співчуття до покривджених мало яскраво суспільно-національне забарвлення» [45, с. 169]. Окреме й особливе почуття любові до жінки неодноразово будило Франкову поетичну музу, що пояснюється його непростими відносинами з представницями прекрасної статі. Апофеозом любовних почуттів І. Франка

вважається збірка віршів «Зів'яле листя». Опоетизована у збірці любов трактується як вищий дар, що прокладає дорогу до вічності: «лірична драма особи (тобто ліричного героя) «Зів'ялого листя»… спирається на християнську концепцію добра і зла. Протистояння, боротьба між ними й ґрунтується на ній, бо божественний дар любові піднімає героя ліричної драми над усім скороминущим і, власне, є добром, яке ніколи не проминає; це – феномен вічності. Людина йде до вічності, обдарована любов'ю, але той шлях непростий – протиборство повсякчас виснажує особистість (якщо вона піддається злу) і загартовує її – за умов стійкості, незламності духу» [157, с. 370]. Нерозділене кохання розширює «больові» межі внутрішнього світу, виходить назовні. «Поетичні експлікації «драми серця» героя-поета засвідчили, що історія приватної людини, будучи осмисленою і сповіщеною світові, переростає координати приватності. Історія – приватна; трагедія, а, отже, й відповідальність, – суспільна» [82, с. 380]. Кохання із суто інтимно-поетичної площини проектується на сферу філософського дискурсу, підноситься до рівня абсолюту й водночас «заземлюється» – адже, за припущенням поета в передмові до збірки, цей «образ мук і горя» може стати ліками, допомогою для «хворої душі».

Окреслений С. Кримським «архетип гри з долею» [95, с. 300] знаходить пряме підтвердження життєтворчістю І. Франка in toto, адже він постає не лише як вічний революціонер-протестант проти всілякої «тільки дійсності» та застою, а постійно перебуває у стані внутрішнього творчого неспокою, прагне подолати межі «тут-і тепер так-буття» (Ж.-П. Сартр) як свого власного, так і рідного народу. Як твердить Т. Гундорова стосовно художнього методу І. Франка, «з себе, з власного досвіду він творив культурні типи й моделі, таким чином слугуючи цивілізаційною школою для сучасних і наступних поколінь. Причому паралельно з «суспільним чоловіком» у І. Франка завжди проявлявся і його образ як «приватного чоловіка», що спричиняє явище дуалізму – найоригінальнішу й найсуттєвішу ознаку його свідомості і його художньої творчості» [38, с. 11]. Синтезом двох

названих моделей, як видається, став «цілий чоловік» – метафора, сформульована І. Франком у сьомій поезії із циклу «Веснянки». Саме вона символізує самого автора – сильну особистість, яка володіє «трансцендентальним аргументом» (О. Колісник) і є наповненою стійким прагненням до ідеалу, попри всі виклики неприхильної долі. «Франко витворив іманентну систему вартостей, серед яких національна категорія посідала чільне місце, крізь її призму бачилось усе решта» [19, с. 216]. Як філософ і «цілий чоловік», він намагався узгодити «інтереси людини-індивідуальності (центральне поняття філософської рефлексії І. Франка) з інтересами нації (засади філософування)» [19, с. 216]. «Життя тільки тоді життя, – писав І. Франко в листі до О. Хоружинської, – коли його движучою силою єсть ідея…ніколи ніяка невзгодина не могла мене зовсім втиснути в грязь ані збити на хвилю з ідейної дороги. Все і всюди чув в собі цю силу, чув в ній собі таку опору, що не міг упасти» [205, с. 54].

Франковий протест, на думку С. Петлюри, мав подвійний характер. «В громадянсько-поетичній проповіді поет має на увазі: 1) реального ворога, частково історичного, частково сучасного, що його насильство сковувало й сковує розвиток українського народу, і 2) ворога, що затаївся в колективній душі українській в здавен понівеченому історією національному Я, який ще небезпечніший, ніж перший» [147, с. 101]. Тому І. Франко присвятив себе самозреченому формуванню національної честі, гідності, совісті. Основним призначенням його слова стало творення народу з рабів, долання рабської психології українців, перехід разом із ними через межі їхньої пасивності, покори та байдужості. Поетичними символами-віхами самоперевтілення на цьому шляху були образи «Вічного революціонера», «Каменяра» та «Мойсея».

І. Франко увійшов на суспільно-політичну й культурно-історичну арену Галичини, за визначенням М. Семчишина, у модерністичний період українського відродження [156, с. 311–314]. О. Забужко окреслила його як «Франківський період»– з огляду на місце й роль у ньому митця-літератора і

вченого. Це був час, коли «головні питання зміщувалися з площини гносеологічної («хто ми?») в площину аксіологічну («чим ми гірші за інших?») [52, с. 10]. Інтелектуали – провідники народу намагалися відповісти на них, знайти причини існуючого стану соціальних відносин і вказати на шляхи їхнього виправлення. І. Франко пройшов певну еволюцію політичних поглядів, проте в одному залишався непохитним – у своїх намірах творити з «етносу» «націю», здатну до самостійного державного життя. Хоча знав, що ідеал національної самостійності перебував, на той час, «поза межами можливого», всіма своїми силами прагнув наблизити його, вселити його розуміння в голови сучасників, вказати їм шляхи в напрямі до нього. І. Франко підніс значення нації: «…синтезом усіх ідеальних змагань, будовою, до якої повинні йти всі цеглини, буде ідеал повного, нічим не в'язаного і не обмежуваного (крім добровільних концесій, яких вимагає дружнє життя з сусідами) життя і розвою **нації** (вирізнення авторське – Л. Н.)» [232, с. 284]. Сконкретизував цю ідею як «ідеал національної самостійності в усякім погляді, культурнім і політичнім» [232, с. 285]. Дав поради для його досягнення: «ми мусимо серцем почувати свій ідеал, мусимо розумом уяснювати собі його, мусимо вживати всіх сил і засобів, щоб наближуватись до нього» [232, с. 285]. Тому Франковий період мав «переломне значення для самоусвідомлення нації, сходження її до себе самої в культурі і через культуру» [52, с. 18].

Як відомо, І. Франко високо цінував духовні народні скарби, прагнув їх зберегти й оприлюднити. Сам, де міг (навіть у тюремних мурах), збирав зерна народної мудрості й духовності, залучав до цього заняття інших, навчаючи як правильно збирати. Особливо його захоплювали й привертали увагу давні обряди й пісні (весільні, календарно-обрядові).

Глибокі знання народної словесної і музичної творчості (фольклорної та церковної пісенності), як також національної історії, дозволили виробити йому власні погляди на ментальність українського народу. Зокрема, І. Франко вирізнив такі риси, як «тісний і тисячолітній зв'язок його (народу –

Л. Н.) людності з заселеною ним країною; та сама постійність і однаковість при частковій різнорідності, та сама сонячна лагідність і жвавість спарована з тужливістю, властивій степовій країні» [213, с. 196]. У статті «Найстарша українська народна пісня» він писав: «цей народ, незважаючи на тяжку долю свого існування…, ще й досі відзначається незвичайною жвавістю розуму, поетичною наснагою, а разом з тим дивовижною силою зберігати свої прадавні традиції» [212, с. 216]. Окрім зберігання традицій, дивовижною вважав здатність українців до самовідновлення, попри апатичність і флегматичність. «Наш народний організм… у тім клекоті боротьби, в тім гомоні все нових і все сильніших конфліктів, на диво ріс, скріплювався. …мов самі собою, виринали нові сили, нові дороги виходу з ситуацій, здавалось би, безвихідних» [194, с. 508]. Нарешті, про сучасний йому суспільно-культурний і політичний стан нації висловився за допомогою образу каменярів, запозиченого ним самим із староруського письменства й використаного в однойменному вірші: «історія нашого національного руху в остатніх двох десятиліттях пригадує нам образ того заклепаного народу, змушеного пробивати велику, віковічну скалу, яка ділить його від свобідних, повноправних, цивілізованих націй, а притім позбавленого найважнішого знаряду для сієї праці – заліза, себто національної свідомості, почуття солідарності і не відлучного від неї почуття сили і віри в остаточний успіх» [194, с. 510].

Отже, розуміючи позитивні сторони та хиби національного колективного «Я», І. Франко старався виховувати й коригувати його ціною своєї титанічної праці (хоча, як він сам неодноразово твердив: «на провідника я не сотворений; найвище моє бажання – бути рядовим великого діла здвигнення народного і бачити, що провід такого діла спочиває в сильних руках, в яснім широкім розумі» [205, с. 54]. Втім, іншого провідника не було і це стало значною мірою справою Франкового життя). Його старання часто викликали нерозуміння, а навіть опір сучасників, проте

поступово приносили плоди, підтвердженням чого, зокрема, стали святкування ювілеїв його літературної й наукової діяльності.

Крім усього іншого, І. Франко поклав на себе місію пропаганди здобутків українців у світі – завдяки його контактам із західними науковими колами, а також перекладацькій праці. В листі до одного із західноєвропейських учених він декларував: «мета мого життя й усяких моїх товаришів полягає в тому, щоб підтримувати живі духовні зв'язки української інтелігенції з високорозвиненими націями Західної Європи, а, з іншого боку, ближче познайомити ці нації з духовним життям українського народу» [200, с. 334]. Це був ще один прорив за межі, встановлені поневолювачами.

Варто вказати й на намагання І. Франка усувати кордони (в прямому й переносному розумінні) між західними й східними українцями, на його об'єднуюючу роль, заявлену, наприклад, серед цілей заснованого ним літературно-наукового і політичного журналу «Братство», а саме: «будити почуття народної єдності (по всіх частинах і окраїнах нашої землі), піднімати общеукраїнське народне самопізнання» [204, с. 528]. Мусимо констатувати, що ці наміри залишаються актуальними до сьогодні.

Такий широкий спектр контамінації як суспільно-політичних, наукових, так і культурно-творчих інтересів і трансцендентних прагнень митця-мислителя, трактується розуміння національної ідеї І. Франком як «етико-антропологічне» (О. Забужко). Цим пояснюється «екзистенційно-художній характер його філософського пошуку», а також «зрощення художнього й філософського мислення Франка, своєрідна компенсаторна, можливо, навіть несвідома «філософізація» творчості. Звичайно, такому зрощенню всіляко сприяв і тип Франкового літературного обдарування» [52, с. 58-60].

Дослідники суто поетичної гілки його талантів й творчості так само відзначали прагнення поета «вирватися з буденщини»: «… і коли в хаосі буднів брали гору естетичні емоції, тоді Франко «в красу перетопляв» усе,

що давало йому життя» [93, с. 116]. У своїх віршах поет «протиставляє «вершини й низини» людської екзистенції, зображає вічний конфлікт розуму й серця, трагічний розрив між високолетними мріями і безрадісною дійсністю» [93, с. 132]. Показово, що С. Гординський вирізнив такі характерні для його поезії риси, як «культ думки, згущеного вантажу ідей» [21, с. 777]. Дослідник жанрів поетичної творчості І. Франка Ю. Клим'юк відвів провідну роль у його жанровій системі ліричному віршеві. Попри це зауважив Франкове «нестримне бажання розширити обрії української поезії, підняти її до рівня кращих європейських зразків» [80, с. 305].

О. Пахльовська припустила: «можливо, має цілковиту рацію Є. Маланюк, який ідучи слідами С. Єфремова і М. Зерова, вважає ідею «боротьби» домінантною для творчого генія І. Франка. І то є боротьба з «дійсністю, з оточенням, але також іще страшніша боротьба «з самим собою», боротьба індивідуальності органічної, сутнісної, з індивідуальністю, «формованою і деформованою добою та її обставинами» [145, с. 23]. Погоджуючись із цим, культуролог слушно доповнила проблематику «боротьби, зіткнення, поєдинку» ідеєю «подолання» [145, с. 23–24]. Наведені сентенції та зауваги дослідників споріднюються виявленням «шифрів трансценденції» (К. Ясперс) думок і почуттів, закарбованих у віршах Поета. Вони розсували звичні, побутуючі до нього версифікаційні межі, як стосовно жанрів, ідейного змісту самої поетики, так і щодо загальнолюдського культурного значення українського художнього слова.

Гетерогенність жанрової системи лірики І. Франка поєднується з поліфонічністю її стилістики. Ці особливості, зауважені Ю. Клим'юком, визначили низку поетичних принципів. З них саме сугестія, як результат сформульованої самим поетом і впровадженої у власну творчість концепції психологізму, ставиться дослідником на перше місце, оскільки «виступає головною у формуванні духовного світу індивіда, орієнтованого на ідеали, інтереси, потреби поневоленого українського народу» [81, с. 35]. Інший важливий принцип поетики І. Франка – її асоціативність, зумовлена

підвищеним суб'єктивним чинником. «Асоціації активізують увагу читача, розширюючи змістову палітру, а отже – і жанрові можливості ліричного твору» [81, с. 35]. На поглиблений інтелектуалізм лірики поета, як пише Ю. Клим'юк, звернув увагу професор С. Смаль-Стоцький ще 1913 року. «Акцентуючи на емоційності поезії І. Франка, який збагатив нашу літературу «найщирішими, найгарнішими перлами свого чуття», учений твердить, що домінує в ній розум: «Франко сильний розумом, що аналізує кожде чутє і дає філософічні синтези». Звідси – підсумування Ю. Клим'юка: «Лірика І.Франка – це новий якісний крок української поезії. Перевага раціо над сенсибильним осягненням світу йде не лише від особливостей таланту поета, а й від його широких і глибоких знань» [81, с. 35].

Відтак, ємка, полісемантична, філософічно, психологічно та інтелектуально наснажена поетично-мовна манера І. Франка висуває доволі складні вимоги до її музично-хорової інтерпретації. Лише врахування певних моментів біографії та світоглядних засад митця й науковця, а також поглядів на українське хорове мистецтво, наявних у художній творчості (прозі, поезіях і драмах) й науково-критичній спадщині, дозволяють адекватно підійти до розуміння його поезії, як вербального імпульсу та ідейно-змістового фундаменту хорового твору.

Виходячи із вище сказаного, можна сформулювати низку філософсько-культурологічних проекцій життєтворчості І. Франка, які резонують у його віршах і випливають із апеляції до трансцендентного, що постає однією із вирішальних онтологічних характеристик І. Франка як людини-творця та вихідним екзистенціалом його буття. Симптоматичним із цього погляду є Франкове визначення ідеалу in toto: «усякий ідеал – се синтез бажань, потреб і змагань близьких, практично легших, і трудніших до осягнення, і бажань та змагань далеких, таких, що на око лежать поза межами можливого» [232, с. 284]. Серед ідеальних інтенцій І. Франка

– головне місце посідає вірність ідеалу національно-політичної самостійності, що доповнювався пошуком досконалого

(справедливого) суспільного ладу. І. Франко цінував громаду – «найменшу, але основну одиницю» [39, с. 239] – як питомий і продуктивний для української нації соціальний осередок. Всією своєю творчістю і діяльністю він коригував ментальність українців (як син коваля, «кував» національну свідомість), консолідував їх;

– ідеал культурного поступу, що втілювався в намаганні вписати українську культуру, а відтак і націю, до загальносвітового контексту та прогресу. Наукова, мистецька та просвітницька праця І. Франка мала далекосяжну мету європеїзації своїх співвітчизників. Водночас, йому були притаманні глибока пошана до національних сакральних цінностей (релігія, традиційна народна обрядовість, фольклор у цілому) та закорінення у етнокультурні архетипи, як джерела національної своєрідності; їхня адаптація до сучасності, індивідуальне трактування в духовно-енергетичному вимірі як імпульсів і орієнтирів до подальшого сенсожиттєвого наповнення буття нації;

– ідеал людської довершеності, що проявився у відкритості інтелекту й світосприйняття І. Франка, у його виходах на різні ділянки знань. Звідси, на особистісному рівні – різнобічна компетенція й, водночас, постійне самовдосконалення, стики художньої та наукової продукції (з чого, почасти, випливає складність поетичних текстів), на громадському рівні – прагнення до просвітництва широких мас, альтруїстичне бажання ділитися знаннями;

– ідеал любові до людей – «до всіх, що ллють свій піт і кров, до всіх, яких гнетуть окови» – єднається з любов’ю до України – рідної землі та, зокрема, до «малої батьківщини» – Підгір’я; його поезії притаманні «доведення» антиномій краси світу й природи та реального життя простих людей;

– ідеал коханої жінки. Ідеал дружини, як друга, однодумця та помічника, заснований на взаємній любові, описано І. Франком у його листах. Значно об'ємніший, завдяки власним переживанням, художній уяві та фантазії, ідеал недосяжної коханої отримав інші грані – поглиблені, загострені до містичної ірреальності – у «жмутках» «Зів'ялого листя».

Ці трансцендентні ідеали великою мірою наповнювали ціннісний світ І. Франка й зумовлювали його «вершинні переживання» (А. Маслоу), яскраво відображені, зокрема, в поезії. Не лише креативними думками та емоціями, а й своїм життям він продукував ціннісні устої, граничні смисли й цілі для себе та інших. Здатність виходу у все вищі ціннісні сфери та за межі сучасної йому національної культури була його інспірацією й, водночас, самоствердженням через невичерпні можливості творчості та цілепокладальної діяльності. «Сильна вибуховість натхнення» – духовна прикмета, притаманна (за І. Франком) «тільки великим поетам», – допомагає зрозуміти, як зазначив В. Шаян, «високий, пророчий духовний лет самого І. Франка». У цьому стані високого натхнення він писав «не тільки від себе, а й від глибинного всенаціонального «Я» [230, с. 814].

Висновки до 1 розділу

Огляд історії і теорії питання дає підстави стверджувати, що до сьогодні не існує окремої праці, присвяченої різнобічним зв'язкам Івана Франка з українським хоровим мистецтвом. Наявні наукові праці торкаються лише окремих аспектів теми, однак, жодне не висвітлює її послідовно й цілісно. Методичні засади, вироблені М. Загайкевич, відкривають перспективи подальших досліджень проблематики в її музикознавчому ракурсі. Цінними є зауваження А. Рудницького щодо необхідності особливого підходу композиторів до поетичної творчості І. Франка, як також про його багатогранний внесок до професіоналізації музичної культури Галичини.

Твердження літературознавців і етнологів про мелодійність лірики Франка-поета проливають світло на найбільш популярні «музи калії» її зразків, у тому числі хорові. Більшість дослідників одностайні у констатації домінування філософсько-інтелектуального топосу його поезій, з якого випливають особливості стилістики, строфіки, метрики й ритміки. Тому теоретико-методологічні засади даного дослідження виводяться як із доробку мистецтвознавців, культурологів і літературознавців, так і з праць українських і зарубіжних філософів.

З філософських і культурологічних проекцій художньої (поетичної) та наукової спадщини І. Франка виокремлюються категорії трансцендентності та аксіологічності, що унаочнюють як філософське наповнення його текстів, так і деякі світоглядні засади. Це дало змогу показати, з одного боку, закорінення митця й науковця в національно-культурні архетипи, а з іншого – устремління, ідеали та цінності, що становили сутність Франкової праці для України. На основі вивчення його творчості та діяльності сучасні культурологи постулюють ідеал національної самостійності, як найважливіший у ціннісній ієрархії митця-мислителя, як вищий момент трансцендентності. Враховано також особисте бачення ним ролі поета й поезії для суспільства (сконцентроване в науковому доробку та епістолярії), як генераторів і рупорів ідей національного самоусвідомлення й культурного прогресу. Сформульовано низку інших ідеальних прагнень І. Франка, що так само, як і ідеал національної самостійності, знайшли відображення у поезіях, обраних для музично-хорового втілення українськими композиторами.

РОЗДІЛ 2
ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ ІВАНА ФРАНКА КРІЗЬ ПРИЗМУ ДОТИЧНОСТІ ДО НАЦІОНАЛЬНОГО ХОРОВОГО СПІВУ

2.1. Біографічні аспекти

«Перехресні стежки» І. Франка з українським хоровим співом беруть витоки з його дитинства. Материнські пісні западали глибоко в душу вразливого хлопчика й зберігалися в його надзвичайній пам'яті протягом усього життя. «Від мами … я позаписував і вивчив напам'ять немало пісень, в тім числі також повний весільний цикл» [40, с. 47]. Це визнання вказує на те, що Франко вже відтоді прилучався до прадавніх етно-обрядових архетипних традицій українського хорового мистецтва й природно сприймав їх як невід'ємну складову національної душі. Адже весільні пісні, поруч із календарно-обрядовими, належать до найстаріших пластів фольклорної автентики. Як стверджував О. Кошиць, «усі вони співаються хором, але, наприклад, Колядки і багато Весільних співаються багатоголосо, а Щедрівки, Веснянки, Купальські, Обжинкові й деякі Весільні – унісонно, з невеликими гетерофонічними ухилами до поліфонії» [94, с. 16].

Щоправда, перші записи Франка-школяра не збереглися. Але зацікавлення весільно-пісенним обрядом знайшло своє продовження дещо пізніше, в роки юності й першого кохання до Ольги Рошкевич. На основі записаних Ольгою та її братом у рідному селі весільних пісень (за порадою Франка) була опублікована збірка «Весільні обряди та пісні українського народу в с. Лолині Стрийського повіту». Як дізнаємося від його сучасників, вже у зрілому віці І. Франко й сам брав участь у весільному обряді своєї племінниці – доньки брата Захара, співав разом з гостями [122, с. 12–13]. У повісті «Великий шум» детально описав підгірське весілля, вплітаючи у художній задум свої знання науковця-етнографа.

Повертаючись до Франкових років навчання, знаходимо свідчення про причетність до календарно-обрядових зимових дійств і виконання різдвяних

пісень. Один із товаришів майбутнього письменника, М. Коріневич залишив спогад про зимові свята у Нагуєвичах: «В IV класі, в надвечір'я Богоявлення, мав Франко якусь оказійну фіру і взяв мене з собою до Нагуєвичів… у Франка перебував я дві доби, а одну цілу ніч мусили ми обидва на бажання старшого церковного братства ходити з ними на коляду, бо ж, головно, ми обидва співали, а старі братчики лише гуділи, тут і там нас по хатах гостили, і ми з того всього, як з їзди, так і через спів, були добре похрипли» [40, с. 49]. Особисте відношення І. Франка до поетичних свят зимово-новорічного циклу з їхньою особливою духовно-пісенною паралітургійною аурою позначилося й на його подальшій науковій діяльності в музично-культурній ділянці – стаття-рецензія «Наші коляди», розвідка «Замечательная колядка» та ін..

Ще в Ясеницькій сільській школі (1862 – 1864 рр.) семирічний Франко розпочав навчання співу із вивчення Служби Божої, поруч із опануванням азами математики, письма й читання трьома мовами – українською, польською та німецькою [54, с. 7]. Згодом у Дрогобичі, в «нормальній школі» отців Василіян (1864 – 1867 рр.) і реальній гімназії імені Франца Йосифа (1867 – 1875 рр.), продовжував навчатися співу разом із засвоєнням інших предметів.

В оповіданні «У столярні», що має підзаголовок «із моїх споминів», І. Франко згадав майстерню, що належала його далекій родичці, в якої він проживав під час навчання: «…я, навчившись швидко всіх пісень, популярних у столярні, допомагав своїм пискливим голосом кожному, хто співав». З. Гузар зауважив, що у цьому та інших «біографічних» оповіданнях письменник описав «співучий, вельми колоритний ремісничий Дрогобич» [35, с. 37].

Показово, що засновником гімназійного хору, про який І. Франко писав пізніше у передмові до свого оповідання «Рутенці», став музикант Стеців, який прибув до Дрогобича із Перемишля. Саме він «зібрав …здібних та охочих до співу, навчив їх початків нот і таким способом оснував ученицький хор» [54, с. 11]. Як відомо, у Перемишлі наприкінці 1820-х

років, завдяки старанням єпископа І. Снігурського, склалася потужна хорова школа на чолі із чехом Алоїзом Нанке, в якій розпочинав свою кар'єру Михайло Вербицький. Звідти традиції плекання національного хорового співу розповсюджувалися на інші терени Галичини, а також Буковини та Закарпаття. Відтак, І. Франко, як один із «здібних і охочих до співу», потрапив до дрогобицького гімназійного хору. Як пояснював сам, «сей хор із природи речі був виключно руський, бо ученики латинського обряду, що ходили на службу Божу щонеділі та свята до латинського костьолу, слухали там гри органів та співу органіста, і не потребували свого власного хору. Русини Дрогобицької гімназії за моїх часів мали досить гарний хор, традиція якого тяглась від часів давніших від моєї шкільної науки. За моєї пам'яті ще з нормальних шкіл диригентами гімназіального хору були Стеців, Ничай… Шипайло, що вчив мене також початкам нотного співу, Янишин і, нарешті, мій шкільний товариш Кароль Бандрівський» [54, с. 10–11].

Як і у всіх тодішніх навчальних закладах Галичини й Наддніпрянщини, основу репертуару хору складали літургійні напіви та офіційно-провладні «патріотичні» пісні, якими, як правило, вшановували іменитих осіб високого світського рангу або церковного сану. Про це також писала М. Загайкевич [54, с. 7–8]. Та необхідно зазначити, що однорідний етнічний склад хористів на чолі з диригентом сприяв скріпленню товариських і національних почуттів учасників, незважаючи на обмеження репертуару. Поза стінами гімназії хористи та їхні товариші співали народні й популярні розважальні пісні, ходили колядувати. «Репертуар їх являв собою пряму протилежність офіціальному шкільному. Найрадше молодь співала чотириголосні розкладки народних пісень. Дуже популярні були й оригінальні твори М. Вербицького та І. Лаврівського – такі як «Ми в луг підем», «Поклін», «Жовнір», «Красна зоре», «Чом, річенько», «Корона золотая». Починаючи з 70-х років у репертуар шкільних хорів входять твори Лисенка, Ніщинського» [54, с. 9]. Співучість гімназистів була своєрідним «імунітетом» від несприятливих зовнішніх реалій життя, засобом

національно-культурного самозахисту й самозбереження. Так, Анатоль Вахнянин, згадуючи роки навчання в Перемишлі, писав про прагнення гімназистів національно самовиразитися через пісню: «Що ж держало нас… в сих часах при тім, що ми бодай називалися Русинами? Мабуть лише се одне, що деякі з нас – не загал учнів – співали» [61, с. 72].

В оповіданні «Гірчичне зерно» Франко-письменник розповів про ті роки науки й самоосвіти, коли гімназисти «…читали на голос поезії та драми, дебатували про порушені думки – звичайно десь на вольнім місці за містом – і кінчили вечір співом, що лунав широко над сонним Дрогобичем» [38, с. 31]. Про учнівське дозвілля читаємо у «Споминах із моїх гімназіальних часів»: «Особливо в остатнім році гімназіальної науки наша класа збиралася досить часто вечорами у тій пиварні, де при повних склянках ішли веселі розмови та товариські співи» [242, с. 53].

Окрім хору, паралельно функціонував організований згаданим К. Бандрівським квартет, у якому учень п’ятого класу І. Франко співав партію першого баса. За спогадами К. Бандрівського, «в 1873 р. на Фомину неділю запросив Франко наш хор з 8 осіб до себе в Нагуєвичі. Туди зайшли ми пішки, ночували в домі Франка, співали в церкві, а потім гостив нас тамошній парох Зілинський, а також вдома – мама Франка» [178, с. 59].

Подібні молодіжні хори й співочі гурти, що відігравали роль національних музично-культурних осередків, створювалися при гімназіях усіх міст і містечок Східної Галичини. Гімназисти об’єднувалися у гуртки, щоб самостійно надолужувати прогалини у програмах австрійської освіти, поглиблювати знання про історію та культуру рідного народу. Такі прагнення вписувалися у властиві загальноєвропейській романтичній добі захоплення фольклором і національною самобутністю, героїзацію історичного минулого. Попри те, що галицькі українці-русини не отримали самостійності 1848 року під час революційних подій, що дістали назву «весна народів», національне пробудження, все-таки, відбулося. Воно отримало нові імпульси із наданням цісаром Австро-Угорщини 1867 року культурної

автономії національним спільнотам, в тому числі, й українцям. А пісенно-хорове мистецтво, що спиралося на прадавні народно-обрядові та релігійно-культові традиції, надавало великі й, на той час, чи не єдині можливості для національного гуртування й самовиявлення.

Можна припустити доволі високий виконавський рівень хору дрогобицьких гімназистів, передусім, завдяки диригентам (які підтримували міцну фахову лінію фундатора Стеціва), бо Франко вказав на «визначних співаків», що вийшли з тогочасного складу хору: «…згадаю ще басів Танчука та Коростинського, тенора Закревського, пізнішого оперового співака в Москві, рік чи два мого шкільного товариша з нижчої гімназії – Демкова» [242, с. 9][4]. У дрогобицькій гімназії після І. Франка навчалися О. Нижанківський – майбутній священик, композитор, диригент і організатор хорової справи та І. Колесса – майбутній автор однієї з перших фольклористичних збірок у Галичині. Це говорить про достатньо міцне музично-мистецьке коріння у цьому навчальному закладі.

Один із учителів гімназії дав юному Франкові «Кобзар» Т. Шевченка і «Русалку Дністровую» (альманах «Руської трійці» М. Шашкевича, Я. Головацького та І. Вагилевича). У старших класах І. Франко почав збирати бібліотеку, ознайомився з шедеврами світової літератури. Саме в Дрогобичі почав писати вірші, прозу й драми, звідси започаткувалася його перекладацька, наукова та фольклористична галузі діяльності. Вірші «Народні пісні» та «Моя пісня», що з’явилися в гімназійні роки, були надруковані у третьому й четвертому числах львівського журналу «Друг» 1874 року.

Влітку 1874 р. І. Франко вирушив у мандри: «Я поїхав залізницею до Стрия, а звідти рушив сільським трактом до Синевідська та на Побуж, Бубнище, Тисів, Церковку, Мізунь, Велдіж, зайшов на Лолин» [254, с. 11]. Саме тоді, у Лолині, він уперше побачив Ольгу Рошкевич. За спогадами

[4] Принагідно можна зауважити, що І. Франко торкнувся тут тенденції, яка вкоренилася ще з 30-х років XVII століття, коли кращі українські співочі сили рекрутувалися до Москви.

мешканців Стрийщини, під час тієї подорожі І. Франко познайомився з тамошнім духовенством, після чого його неодноразово запрошували співати у церкві Службу Божу. «Франко співав з пам'яті… У неділі, свята Франко завжди ставав на криласі і співав з дяками утреню й вечірню» [254, с. 11]. Про його компетентність у богослужбовому хоровому співі збереглося чимало інших подібних свідчень, що їх навів Я. Гриневич у праці «Релігія в житті і творчості І. Франка» [31, с. 134–135], а також В. Дорошенко у розділі «Франко про віру й церкву» своєї праці «Великий Каменяр» (життя й заслуги Івана Франка) [46, с. 35–46]. Це й уривки зі спогадів Р. Чубатого, о. О. Волянського із Криворівні, Л. Лепкого, В. Левицького-Лукича, А. Кігічака та інших. Між ними знаходимо промовистий вислів І. Франка, наведений одним із мемуаристів із дебатів на тему релігії: «Лишім віру нашому народові – бо то є ще один амальгам, який його держить» [31, с. 134]. Все це свідчить про глибоке пошанування ним сакральних цінностей народу й, водночас, багатовікової літургійної гілки національного хорового мистецтва, як обов'язкової складової богослужбового обряду. І це цілком зрозуміла позиція «речника національної ідеї», як назвав Франка І. Денисюк. Адже духовно-сакральна консолідація, виражена у всенародному церковному співі, – одна із найміцніших підвалин національного буття. Як висловився один із українських церковних діячів, «храм, парафія, єпархія – виходять поза індивідуальні, клясові чи групові інтереси; мають виразний центроспектальний (доосередній) напрям і тому сприяють творенню суспільства, держави, нації» [3, с. 14].

Тривав, за М. Семчишиним (який спирається на періодизацію І. Лисяка-Рудницького), «народницький» період відродженецького процесу XIX ст., коли Франко 1875 р., після завершення студій у дрогобицькій гімназії, поїхав до Львова продовжувати освіту в університеті. З останніх десятиліть XIX століття бере початок «модерністичний» період, який закінчився з вибухом Першої світової війни. Це були роки «українського ренесансу в науці, літературі й публіцистиці, в літературній критиці… і в

політиці», що мали на собі «міцну і нестерту печать великого творчого духа Франка» [156, с. 315]. Варто додати, що цього піднесення зазнала, значною мірою також і завдяки І. Франкові, українська культура в цілому, й музична, зокрема.

Франко-студент занурився в атмосферу старовинного Львова, в якій нуртували в той час, серед іншого, тенденції вияву національної самоідентифікації через об'єднання у різноманітні культурні, освітні й літературно-наукові товариства. Довготривала відсутність державного життя в українців наклала відбиток на національні соціально-психологічні прикмети й компенсувалася згуртуванням у «малі групи» – спілки, громади, товариства. Упродовж 1860-х рр. були засновані «Руська Бесіда», «Громада», «Просвіта». Два останні (а особливо «Просвіта») стрімко розросталися завдяки численним філіям, що утворювалися у провінційних містах, містечках і навіть селах. Ці та інші товариства охоплювали широкі маси населення, були впливовими культурно-просвітницькими центрами, при яких, як правило, культивували хоровий спів – могутній чинник національної консолідації.

Особливо ж яскраво це проявлялося у влаштуванні Шевченківських вечорів, що також у той час започаткувалися спочатку в Перемишлі, а потім у Львові. Від 1862 р. роковини Т. Шевченка відзначаються в Галичині як найбільше національне свято урочистими академіями і музично-декламаційними вечорами, всіма установами, школами й товариствами, від Наукового товариства ім. Шевченка (заснованого 1873 р. спочатку як літературне й перетворене через два десятиліття на наукове) до сільських читалень у найвіддаленіших карпатських селах [262, с. 12]. Хорові та вокальні твори, що лунали на цих вечорах, піднесено-емоційно окрилювали вірші поета-пророка. І. Франко був там присутній і писав про них у своїх рецензіях і відгуках.

Університетські студії були перервані арештом «за приналежність до таємного товариства», після чого було ще кілька арештів. «Незважаючи на

це, – писав І. Франко у передмові «Дещо про себе самого» до збірки польськомовних оповідань, – я закінчив університет і навіть… наважився скласти з відзнакою докторат з славістики у Відні та габілітуватися на викладання української літератури у Львівському університеті» [38, с. 25]. Останній намір, попри вельми успішну показову лекцію, не вдалося зреалізувати завдяки певним «доброзичливцям». Усупереч цьому І. Франко активізував громадську, наукову та літературну діяльність, згодом видавничу; особливо багато праці прикладав до формування національно свідомого світогляду студентства й молоді. Робив це із властивою собі багатогранністю інтересів, у тому числі, за допомогою пісні, народної творчості.

1883 року І. Франко заснував «Етнографічно-статистичний кружок», де з ним співпрацював О. Нижанківський. І. Франко через пресу звернувся до галицької співолюбної молоді зі закликом до збирання автентичного фольклору: «До тебе, руська молодіж, що вдома і в школі плекаєш спів і музику, звертаюся з гарячим покликом: збирай охоче і пильнуй тоті щиро руські мелодії по селах, по горах, як пчілка мед з цвітів збирає, списуй їх вірно в ноти або виучуйся співати, а єсли можна – по весіллях, вечорницях і при деяких обрядах народних – і передавай їх в ноти, щоби не пропали, а противно, щоби з того скарбу неоціненного користували наші композитори» [162, с. 86]. Із цього звернення унаочнюється усвідомлення його автором цінності народно-музичних джерел як живильної основи національної композиторської творчості.

З ініціативи І. Франка, цього ж 1883 року при львівському студентському товаристві «Академічна громада» (спочатку називалося «Дружній лихвар» і «Академічне братство») було утворено гурток влаштування вакаційних «артистичних мандрівок». Молодіжний хор товариства разом з іншими його учасниками влітку 1884 року відбув артистичну мандрівку від Дрогобича до Станіславова, яку організував Іван Франко. Одним із напрямів подібних мандрівок була популяризація

українських пісень. І. Франко написав віршовану програму «Українсько-руська вандрівка літом 1884 року», а також дві кореспонденції під назвою «Вандрівка руської молодежі», вміщених у газеті «Діло» [35, с. 139]. «У своїх кореспонденціях, – зауважила М. Загайкевич, – він постійно відзначав творчий запал молодих хористів, гарячу реакцію публіки на їх виступи» [54, с. 43]. Що ж стосується «Мандрівничої хронічки», то у ній постійно згадуються хор і колективні співи [35, с. 165; с. 167; с. 179]. В одному з дописів писав: «Особливо велике враження зробив на публіку Шевченків «Заповіт» укладу Вербицького, відспіваний хором мандрівним під проводом… Левицького. Не менше подобалась також прекрасна пісня «Наша жизнь» з музикою п. Вахнянина, котру хор на загальне жадання мусив повторити, причім оба рази по кінцевих її словах «Ми не дамось нас більше тут» роздавались неумовкаючі ентузіастичні оплески» [55, с. 19].

Крім того, І. Франко створив на честь цієї події вірш «В дорогу!» («Сонце по небу колує»), що спочатку став піснею-закликом цієї мандрівки, а пізніше поширеною пластовою піснею. Музику до цього вірша згодом написав Я. Ярославенко, проте існує гіпотеза, що письменник сам склав мелодію цієї пісні [161, с. 19]. Прикметно, що у складі «мандрівників» було два поляки [35, с. 165], що вказує, з одного боку, на толерантність українців, а з іншого на зацікавлення українським краєзнавством і етнокультурою представників інших народностей.

Студентське товариство здійснило всього чотири таких мандрівки. У другій, що відбулася 1885 року теренами Поділля та Буковини, планувалася участь М. Лисенка, про що свідчить листування І. Франка й М. Лисенка. Проте, композитор не зміг взяти участі через народження сина Остапа [100, с. 519]. І. Франко був запрошений організаторами культурологічного заходу читати лекції. Як і першого разу, лекції чергувалися зі спільним музикуванням. «1885 року мандрівний хор студентів очолив, як диригент, Остап Нижанківський … Репертуар складався з творів галицьких композиторів, М. Лисенка, П. Ніщинського. О. Нижанківський писав деякі

твори спеціально для мандрівних хорів і солістів» [262, с. 70]. На концерті у Тернополі поряд із студентським хором виступив хор села Денисова, керований Йосипом Вітошинським [57, с. 56]. На жаль, І. Франко був змушений перервати другу подорож через поліційні переслідування. Ці спільні з хористами-студентами виступи свідчать про те, що письменник був свідком витоків артистично-хорової діяльності в Галичині, що невдовзі набула організаційно-професійних форм завдяки появі на початку 1890-х років хорового товариства «Боян».

І. Франко признався, що вважав себе хоч і гарячим любителем, та, все-таки, зовсім не знавцем музики. Проте М. Лисенко у листі до І. Франка (за 8 грудня 1885 р.) поділився з ним враженнями про «Кобзар» – збірник вокальних квартетів і хорових творів, виданих того ж року у Львові під редакцією А. Вахнянина та П. Бажанського. Очевидно, що І. Франко інформував М. Лисенка і про хоровий збірник «Боян» під редакцією В. Матюка (Лейпціг, 1884; Львів, 1885), бо композитор відповідає: «А «Бояна» я й в руках не мав. Напишіть, що коштує і де його здобути, зараз випишу» [100, с. 164]. Взагалі ж, кореспонденція між І. Франком і М. Лисенком, що велася з 1885 до 1904 рік, є окремою формою їхніх взаємин, які в цілому, на думку М. Загайкевич, «проектуються передусім на багатоаспектну проблему музично-літературних зв’язків, що, особливо в Україні, відігравала роль істотного чинника на лише мистецького, а й суспільно-громадського прогресу» [55, с. 99].

І. Франко був у дружніх стосунках із більшістю композиторів і музичних діячів західно-українських теренів. М. Лисенко, знаючи про це, старався через письменника впливати на «напрям творчости і діяльности галицьких музик. Спираючись на думки М. Лисенка, І. Франко «сам проходить «азбуку» теорії музики, прочитує праці з історії музики та старається виробити собі на неї власний погляд» [15, с. 313]. Хоча інші джерела вказують на вивчення ним теорії музики й сольфеджіо ще в Дрогобицькій гімназії [35, с. 105].

Зі взаємин з О. Нижанківським характерним є епізод, наведений Р. Сов'яком. І. Франко зініціював у 1885 році відзначення «Академічним братством» 25-річчя творчої діяльності відомого українського письменника О. Кониського (автора слів до гимну «Боже великий, єдиний» М. Лисенка). «І. Франко не тільки запросив О. Нижанківського з гімназійним хором до участі у відзначенні свята, але й запропонував молодому композитору написати кантату на честь ювіляра. Так був написаний твір для чоловічого хору на Франкові слова «Не гармати грають нині» (1885)… Участь О. Нижанківського в ювілейних вечорницях додала йому ще більше мистецької слави та визнання серед громадськості Львова» [162, с. 15–16]. З переїздом О. Нижанківського, як пароха, на Стрийщину І. Франко продовжував підтримувати стосунки: часто гостював у нього, листувався та допомагав у впорядкуванні збірника «Русько-український співаник з нотами», що вийшов 1907 року у Львові.

Із листування видно, що І. Франко редагував тексти пісень, які увійшли до збірки. О. Нижанківський, окрім народних, патріотичних і революційних пісень, помістив і кілька творів на вірші поета із відповідною тематикою – «Гей Січ іде», «Розвивайся ти, високий дубе», «Який то вітер шумно грає», «Не пора», що стали тоді особливо популярними [161, с. 90–91]. 1900 року І. Франко був запрошений на урочисте відкриття Народного дому в Стрию, де виконувалася кантата О. Нижанківського «Витайте нам, гості», «у фіналі якої композитор використав мелодію популярної пісні на слова І. Франка «Гей, Січ іде» [156, с. 91].

С. Людкевич у статті «Революційна пісня на Західній Україні» (написаній 1967 року) дипломатично пов'язав різні категорії таких пісень : 1) «європейського чи навіть всесвітнього масштабу», 2) «занесені …політичними емігрантами з царської Росії» та інших «близьких нам слов'янських осередків» з тими, які 3) «…зродилися на Україні у зв'язку з політичними подіями та суспільними процесами», «…більше або менше злилися з історією, культурою, літературою України» [109, с. 410–411].

Серед третьої категорії не побоявся назвати поряд із «Вічним революціонером» І. Франка пісню «Не пора» М. Лисенка, заборонену і за Польщі, і за СРСР, зазначивши, що обидва твори у другій половині XIX століття «стають поволі «революційними» нового типу, щоправда, надто складними змістом і формою, щоб стати масовими піснями» [109, с. 412]. Показово, що С. Людкевич згадав тут про версії належності І. Франкові інших революційних пісень – «Шалійте, шалійте, скажені кати» і «Ми гайдамаки» (що не підтвердилися). Також вказав на реальний факт переробки І. Франком відомої польської пісні «Червоний прапор», яка отримала в нього назву «Пісня руських хлопів-радикалів» («Який то вітер шумно грає») [109, с. 413]. Сам С. Людкевич створив опрацювання останньої пісні для чоловічого хору без супроводу, а також запровадив її мотиви до симфонічної поеми «Каменярі» (інтерпретація однойменної Франкової поеми) поруч із «Не пора», що зауважив В. Барвінський [262, с.313].

Щодо пісні «Не пора» є твердження В. Щурата про те, що її мелодію І. Франко почув у Відні – у виконанні військовим загоном маршевої пісні. Згодом наспівав її при зустрічі Д. Січинському. Тому у нотному виданні хорової пісні «Не пора» зазначено: гармонізація Дениса Січинського [122, с. 76]. Я. Ярославенко навів розповідь В. Щурата про «народини цієї пісні»: Одної днини ми, т.є. Франко і я, тоді студенти віденського університету – було це десь у 1892 році – сиділи в каварні і якось в той час проходили військові піхотні частини та співали собі пісню. Франко заслухався в неї, а може раніш вже й підложив саме під цю мелодію вірш «Не пора!». Тимто дехто й приписує авторство музики до цього віршу таки самому Франкові, а тимчасом мелодія має бути якась середньовічна, німецька» [25, с. 131–132][5].

З. Штундер у праці про життя і творчість С. Людкевича, описуючи його роки навчання в університеті, зазначила про тісні стосунки студентства із «Академічної громади» з І. Франком. Зокрема, навела таку цитату зі статті

[5] Тут, очевидно, криється помилка Б. Кудрика, коли він сплутав «Не пора!» із «Вічним революціонером» М. Лисенка, ствердивши про запозичення композитором мелодії середньовічної пісні.

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 громадянина-борця, як поет він її просто немов заворожував…Наш Франко у «Веснянках», «Нічних думах», «Вічному революціонері», «Наймиті», «Каменярах»… Франко був для молоді 90 рр. XIX ст. всім. Вона одного тільки бажала – йти тою дорогою, що її показав Франко, «щоби свому народови вибороти суспільну і політичну волю» [262, с. 110]. Громадівці влаштовували відчити, збори, дискусії, на які запрошували М. Грушевського, О. Колессу, І. Франка. Так, на зборах, присвячених 50-річчю знесення панщини в Галичині, доповідав Л. Цегельський, виступали Франко і Грушевський, після чого хор проспівав народну пісню й гимн «Ще не вмерла Україна» [262, с. 111].

Головною подією 1898 року для членів «Академічної громади» став ювілей 25-ліття літературної діяльності І. Франка. Концертну частину свята доручили організувати С. Людкевичу, він же й написав про це ювілейне свято спогад у 1956 році, до 100-річчя Франка. Ще за рік до події голова комітету В. Гнатюк звернувся до українських композиторів із закликом написати музику до поезій І. Франка. Відгукнулися М. Лисенко (чотири солоспіви), С. Воробкевич (чоловічий хор «Ой ти, дівчино, з горіха зерня») та С. Людкевич (хор із супроводом оркестру «Вічний революціонер»).

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 [109, с. 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 [262, с. 117][6].

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» [109, с. 407]. Музикознавець згадав також наступний – 40-літній ювілей Франкової творчості 1913 року, коли у ньому брали участь першорядні хори (і знову звучав «Вічний революціонер», в 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» [109, с. 408].

Втім, у статті «І. Франко як знавець українського мелодійного фольклору», написаній 1941 року, С. Людкевич кілька рядків присвятив згаданому другому ювілею Франка у іншому настроєвому ключі: «У час 40-літнього ювілею І. Франка 1913 року у Львові на святочному концерті «Львівський Боян» виконав між іншим «Веснянки» Лисенка (1-й вінок) на бажання самого ювіляра. Після концерту Франко, дякуючи, між іншим сказав: «Ви мені зробили велику приємність «Веснянками». Це є найкращий витвір нашого народного поетичного духу. У Лисенка ці «Веснянки», наче свіжозірвані пахучі квіти» [106, с. 272].

Із повідомлення про концерт, улаштований студентською молоддю на честь 40-літнього ювілею діяльності І. Франка, дізнаємося й про виконання хором «Бандурист» «двох кусників Січинського до слів Франка «Неперeглядною юрбою» і «Нудьга гнітить» [64, с. 301]. Наступного дня урочисту академію, присвячену І. Франкові, з «Пісні геніїв ночі» (слова

[6] 1905 року композитор здійснив другу редакцію твору.

І. Франка, музика Я. Ярославенка) розпочав також хор «Бандурист» [64, с. 302]. Про святкові заходи з цієї ж нагоди в Галичині, Наддніпрянщині та за кордоном, в т. ч., за океаном, упродовж усього 1913 року, дізнаємося з численних документів і матеріалів. На цих заходах лунали хорові композиції до поезій І. Франка [64, с. 292].

Боротьба із польською владою за український університет у Львові на рубежі XIX–XX століть, що закінчилися 1901 р. сецесією (виходом) 600 українських студентів з університету, супроводжувалася вічами з промовами й концертами, на яких постійно звучали «Ще не вмерла Україна» та Франкова пісня «Не пора», що стала в столиці Галичини другим національном гимном. Після одного з таких зібрань «…йшли вулицями міста, співаючи «Ще не вмерла» і нову тоді пісню «Не пора». Се перший раз українське студентство демонструвало на вулицях Львова і «Не пора» перший раз лунало з уст мас як гімн» [262, с. 138]. Показовими є висловлювання з «Висновку київського окремого цензора іноземної цензури С. Щеголєва… про заборону збірки І. Франка «Вірші на громадські теми», до якої, серед інших, увійшов вірш «Не пора», названий популярним у середовищі українофілів революційним гімном, що містить (мовою оригіналу) «бранные выражения против русской верховной власти» [64, с. 308].

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 з Київщини – мальованці, яких на батьківщині переслідувала царська влада. Опікувалися ними і члени «Академічної громади», влаштовували у священичих домах по селах. І. Франко виступав з відчитами, щоб зібрати для них гроші. У приміщенні «Руської бесіди» відбувалися зустрічі з мальованцями, під час яких вони виконували свої псальми. Слухати їхній спів приходив 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 псальмів у другій частині кантати-симфонії «Кавказ» («Молитві») [262, с. 135].

Життєві й творчі дороги І. Франка та С. Людкевича перетиналися й надалі. Адже композитор довгий час був у центрі музичного життя Львова. Влаштовував різноманітні культурницько-мистецькі заходи, виступав як диригент численних хорів, писав хорову музику, в тому числі, на слова І. Франка. Часто зустрічалися вони на засіданнях НТШ, де письменник очолював етнографічну комісію та філологічну секцію, а С. Людкевич був членом Етнографічної комісії, виступав із відчитами 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 [262, с. 180].

На початку 1905 р. «Союз співацьких і музичних товариств» випустив у світ перше число місячника «Артистичний вістник». Журнал, присвячений музиці та іншим мистецтвам, з’явився завдяки старанням отця Володимира Домета Садовського та С. Людкевича. «Появу журналу, після виходу першого номера, вітав у короткій замітці Іван Франко: «…Виїмкова 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: Палестріна 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 заслуговує, ми не занедбаємо пильно слідити за його дальшим розвоєм» [262, с. 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.

Останню дорогу І. Франка супроводив хоровий спів. Під час панахиди співав хор українських товариств під управою Василя Барвінського. І тут ім'я І. Франка зуміло поєднати людей, хоч і у співочій одностайності смутку й жалю, проте «була це величава національна маніфестація, гідна імени великого покійника» [159, с. 531]. Традиційні релігійно-похоронні співи злилися з революційно-трагічними пісенними мотивами. «Хори сповняли щиро свій обов'язок. Під університетом відспівали в поході «Со святими» на добре відому нашому народові арію «Ви жертвою впали» [159, с. 534].

Після відходу І. Франка у вічність заснувалася, поруч зі Шевченківськими датами, традиція відзначення річниць народження й смерті І. Франка. Так, до 3-ї річниці смерті, 1919 року, Чернігівський відділ народної освіти рекомендував організувати концерти-лекції та читання в школах [64, с. 338]. Подібні вшанування разом із концертами відбулися в закладах освіти Херсонщини з нагоди 10-ї річниці [64, с. 353]. Урочисті засідання, на яких прозвучали музичні твори до поезій Каменяра, проходили також у Києві та у Львові [64, с. 354–355]. Відсвятковано цю ж річницю заходами всіх українських товариств у Косові [63, с. 368], святковий вечір був проведений у Чернівцях [64, с. 371]. Заслугою Харківського окружного комітету вшанування пам'яті І. Франка стали урочисті збори й хоровий концерт у театрі ім. Т. Шевченка, за участі дитячого хору 20-ї школи імені І. Франка та Харківської зразкової державної капели під керівництвом Верховинця [64, с. 375].

Як видно із наведених окремих повідомлень, українці східних і західних теренів однаково шанували пам'ять національного генія. Переважно всюди звучав «Вічний революціонер» із музикою С. Людкевича або М. Лисенка. Такі заходи стимулювали композиторську та виконавсько-хорову активність. Крім того, піднімали рівень співочої культури в провінціях, гуртували людей різних соціальних верств. «В 1930 роках

концерти в честь І. Франка влаштовували селянські хори. Так само у Львові в ювілейному концерті Франка навесні 1939 року брало участь аж 11 сільських хорів, публіка була в основному селянська», – пише С. Павлишин [139, с. 33].

Важливими датами, що позначилися на зростанні хорової композиторської продукції, стали відкриття пам'ятника на могилі І. Франка (1933 р.), 25-річчя з дня смерті та 85-річчя від дня народження поета (1941 р.), 100-річчя з дня народження І. Франка (1956 р.). «Під час відкриття пам'ятника Франкові на Личаківському цвинтарі мішані хори львівських хорових товариств співали революційну пісню «Ви жертвою впали» в гармонізації Людкевича, а чоловічі хори «Сурма» і «Бандурист» – його «Присягу Батави» [262, с. 353]. У повідомленні про підготовку композиторів до столітніх роковин Каменяра вказано, що «композитор М. Вериківський пише до ювілею ораторію «Мойсей» (за однойменною поемою Івана Франка) [64, с. 424], проте доля цього твору невідома.

Окрему сторінку хорової творчості, пов'язаної з Каменярем, складають композиції-присвяти, написані на тексти інших поетів. До них відносяться хор «Слава йому, слава» (слова і музика П. Сениці: опублікований у збірнику Є. Турули (Музика до слів Івана Франка [Ноти]: Хори / Зібрав Євген Турула. – К.; Ляйпціг. – б.р.)); хор Б. Кудрика на слова Х. Алчевської; «Гімн Каменяреві» (слова Д. Павличка) і «Ми внуки Франкові» (слова Р. Братуня) А. Кос-Анатольського; «Девіз Каменяра» С. Стельмащука для чоловічого хору.

І в наш час Франкові дати, як і підготовка до них, стають моментами пильнішого вивчення спадщини письменника, уважнішого вчитування в його тексти, співвіднесення їх з дійсністю, пошуку суголосності його міркувань до непередбачуваності сьогодення. Сучасні українські композитори не перестають черпати теми й образи із Франкових поезій, створюючи хорову музику різних жанрів.

Справді, як написав О. Козаренко в статті про М. Лисенка, «ювілей видатної особистості як той камертон задає необхідну частоту пульсацій

(звучання, думання, існування), за якою звіряємо і наш рівень буття. Крізь пам'ятні дати Геній вривається у звичний плин життя, збурює рутинну течію, освітлює всі закутки народної душі – і цим увиразнює здобутки і втрати, скріплюючи звитяжців і ганьблячи відступників самим фактом свого існування… Великі в урочі пам'ятні дні немов переступають поріг часу, знову стають нашими сучасниками і сила їх життєвого подвигу взиває до кожного з нас» [83, с. 14].

2.2. Художня творчість (поезія, проза, драми)

«Пісня» – у значенні музичного жанру та узагальненого символу поетичного вислову – частий гість у Франкових текстах. Поет послуговувався цією дефініцією та похідними від неї словами («спів», «співати») у віршах і прозі, в наукових працях і публіцистиці. Втім, якщо уважно вчитатися, то можна диференціювати його розуміння «пісні» у її сольному та колективному (хоровому) різновидах. Сольний – це, насамперед, власний поетів спів, тобто, поетична мова. Хоровий – найчастіше, традиційно-народний та богослужбовий, що репрезентується, зокрема, у низці віршів і поем І.Франка у нерозривному зв'язку з побутом українців, їхніми трудовими буднями й святами.

Це спостерігаємо вже на початкових сторінках першого тому зібрання творів Франка у п'ятдесяти томах. Цикл поезій «Веснянки» (зі збірки «З вершин і низин») вирізняється своєю достатньо промовистою назвою, бо це один із найдавніших етнофольклорних пластів дохристиянської генези, що виконувався одним хором або перегукуванням кількох співочих гуртів у поєднанні з ритуально-танцювальними рухами. Характеризуючи ці поезії, Т. Гундорова зауважила, що «своєрідне образне візіонерство, персоніфікація природи, одухотворення землі спираються в циклі «Веснянки» на мітологічні глибини мислення, на колективні несвідомі почування, відлунюють магічними заклинаннями» [38, с. 36].

Дев'ята веснянка «Ще щебече у садочку соловій» містить виразні аналогії з хрестоматійним Т. Шевченковим віршем «Садок вишневий коло хати». Проте, коли Шевченко змалював ідилічну картину перегукування солов'їних і дівочих співів, то у І. Франка це спомин про минулі часи – «не так тепер в садочку, як було:/ Вечір в маю, співом все село гуло» [251, с. 31]. Тепер, у його сучасності, «…дівчатонька… / Не виводять співаночок на весь двір / Соловієві на вишеньці всупір» [251, с. 31]. Тяжка праця гнітить і фізично, і психічно: «Не до жартів їм, сердешним, та пісень, / Лиш спочити б, наробившися за день» [251, с. 31]. Як видно з цих рядків, поет визнавав відвічно-етнічне вкорінення й тривкість народно-хорової традиції, що завжди підтримувалися українським селом, проте вказав на причини, що перешкоджали цьому.

Бажана і прекрасна ідилія радісної праці селян на власному полі – праці, що супроводжується співами, – виникла у І. Франка лише, як утішний сон у тюремній камері (дев'ятий заключний вірш «Мій раю зелений» із циклу «Скорбні пісні»): «А люди щасливі,/ Брати мов зичливі,/ На прадідній ниві/ Працюють…/ І пісня лунає / Від краю до краю: Тут пана немає,/ Немає й рабів!» [208, с. 45].

Тема підневільної праці розвивається у вірші «Наймит» із циклу «Excelsior!», де в образі наймита уособлюється весь український народ («Той наймит – наш народ, що поту ллє потоки / Над нивою чужою» [211, с. 61]»). Спів для нього залишається єдиною розрадою і опорою: «А спів той – наче брат, що гонить з серця горе, / Змагатись не дає журбі. А спів той – то роса, що в спеці підкріпляє / Напівзів'ялий цвіт; /» [211, с. 61]. Водночас він (спів) є провісником і акумулятором народного гніву: «А спів той – грім страшний, що ще лиш глухо грає, / Ще здалека гримить» [211, с. 61]. Поет вірить, що прийде час – і народ-велетень скине зі себе пута неволі, адже його сила духа незламна, її в біді підтримувала пісня. (Як відомо, до вірша «Наймит» зверталися у своїй хоровій творчості Станіслав Людкевич та Нестор Нижанківський).

Про «творчий дух народу», виражений його найприроднішою мистецькою субстанцією – народною піснею, поет натхненно мовить у однойменному сонеті («Народна пісня»). Її порівняв із чистим живильним джерелом, що ніколи не спиняє своєї течії. Ця пісня – «дух», хоча й часто «в сум сповитий,/ Співа до серця серцем, мовою живою» [214, с. 144]. Найвище призначення такої пісні І. Франко побачив у тому, «щоб серце наше чистим жаром запалити» [214, с. 144].

Хорова пісня представлена у поетичній спадщині І. Франка також у літургійно-обрядовій іпостасі. В уривках із поеми «Марійка» (цикл «Галицькі образки») містяться фрагменти з життя семінаристів, майбутніх священиків. Як і належить, із їхніх уст лунає «духовна пісня» [245, с. 196], а крім того, в часи дозвілля, за зачиненими дверима, «виводять гучно» популярні світські пісні [245, с. 197]. Натомість у монастирі на горі Афон, куди прибув доживати свій вік у монашому чині старець Іван Вишенський (поема «Іван Вишенський»), відчувається строгість і відречення монастирського життя саме через сугестію сприйняття церковного ходу, що виступає з «монотонними співами»: «Серед розкошів природи/ похоронний спів лунає, серед пахощів вечірніх/ куриться кадила дим» [195, с. 55].

У поемі «Панські жарти», де йдеться про заслужену розплату пана Мигуцького за свою вседозволеність стосовно негідного поводження з сільським священиком і селянами, натрапляємо на розлогий опис богослужбової відправи. Спочатку дізнаємося, що панотець навчив дітей грамоти та основ церковного співу («І що то був/ За празник у селі подвійний,/ Як на Великдень хлопці наші/ У церкві складно заспівали,/ На криласі напереміну/ Апостол по пунктам читали!» [221, с. 26]. Після озвучення цісарського наказу про скасування панщини та конфлікту пана з комісаром внаслідок панського неприйняття цього наказу, селяни святкували Великдень з великим піднесенням, що, зокрема, відобразилося на сильному зворушенні від співу:

«Мов муравлисько, все село

Людьми кишить. Всі до одного
До церкви пруть. Як перший раз
«Христос воскресе» заспівали,
То всі, мов діти, заридали,
Аж плач той церквою потряс…» [221, с. 98–99].

Радісна подія – довгоочікувана воля – переплелася з найвеличнішим із релігійних свят, що викликало спільне очищення душ, всепрощення та подяку Всевишньому:

«А як скінчилась Божа хвала,
На цвинтар вийшов весь народ,
І як було нас кілька сот, –
Відразу ниць на землю впала
Ціла громада й заспівала
Величний той, хвалебний гімн:
«Тебе, о Господи, хвалім!»
Мов грім, зарокотіли зрання
Слова високі, звуки втішні, –
Але кінець святої пісні
Покрили голосні ридання!» [221, с. 98–99].

Поет тут чутливо вловив і переконливо передав катарсичну силу релігійного співу, коли відбувається симбіоз різних почуттів: земних (індивідуально-громадських), і високих духовних. Показовим є і змалювання автором поеми селянської праці вже після скасування панщини, із залученням гуртової пісні:

«Працюють люди по полях
Самі собі, а співи ллються.
Сміється небо, всі сміються» [221, с. 103].

Згадував І. Франко у своїх віршах й автентичні обрядово-трудові пісні. Зокрема, у вірші «Ходить вітер по житі» з циклу «В пленері» колоски в очікуванні жнив звертаються із проханням до вітру: «Дай нам спіти,

нависнуть,/ стебло луком хай гнеться,/ аж серпи тут заблиснуть, /жнивна пісня поллється» [248, с. 39]. У поезії «Ранок на пастівнику» («Із галицьких образків») І. Франко запровадив «співи», поряд із жартами та «байками» при ватрі, до нечисленних розваг пастухів посеред безперервної роботи [234, с. 390]. У «Слові про похід Ігоря» («Із староруської поезії») важливе місце відвів співакам, які прославляли київських князів. А при поверненні князя Ігоря з полону навіть цілі міста радо співають йому: «Куди краєм їде,/ Всюди гради раді та веселі, / Всюди пісні старим князям поють,/ А потому молодим» [241, с. 26].

Квінтесенцією поетового розуміння ролі пісні, як суспільно-масового жанру, став вірш «Сучасна пісня». Тут чітко сформульовано вимоги до її тексту та характеру: «Вона тверде, рішуче слово, / вна оклик духу голосний» [243, с. 305]. У напруженій тогочасній ситуації у ній не повинно бути місця для пестощів і мрій чи захоплення красою природи. Зараз пісня має бути дзвоном, «…що народ скликає / В добі нещасть до дружних діл, / Потужна пісня бойовая / Защита серед граду стріл» [243, с. 305]. Поет, окрім бойового та консолідуючого потенціалу, підкреслив її давність і живучість, знайшов влучні метафори для порівнянь з дубом і скалою. Закликав не цуратися пісні через те, що крізь неї часом прориваються «стони» й зітхання – «Се ж серць терплячих міліони / В тій пісні дружним боєм б’ють» [243, с. 306]. Тому треба прислухатись до того бою, любити й цінувати таку пісню, як саме життя.

Франкова настанова до пісень із суспільно-перетворюючою роллю увиразнюється в «Передньому слові» до збірки віршів «Давнє й нове», куди, за його поясненням, увійшли вірші за 32 роки творчої праці (а саме, доповнив давніше видані збірки значним числом нових поезій, що ще не друкувалися). Серед них – розділ «принагідних віршів» під заголовком «Із злоби дня». Також «…подав на закінчення збірку віршів, призначених для співу, які почасти ввійшли вже в уста широких мас нашого народу і подавали в певних хвилях нашого народного життя оклики, бойові гасла та провідні думки

народних рухів» [226, с. 185]. Мова йде про розділ «Гімни й пародії», що його склали «Пісня руських хлопів-радикалів» (до якої написав музику С. Людкевич), «Де єсть руська вітчина?» й «Марш галицько-руських «твердих». Усвідомлюючи силу пісні на національно-визвольному полі, І. Франко, однак, не відмовлявся від узагальненого критично-саркастичного погляду на застарілі зразки галицької пісенності, що вже не відповідали соціокультурним і політичним обставинам нової доби.

Таким чином, наведені рядки із віршів І. Франка дають уявлення про поетичне трактування ним української хорової пісні, як голосу народу, в різноманітності її виявів та суспільних призначень. В якому б амплуа та історичному обрамленні вона не виступала у цій ділянці творчості генія, – всюди відчувається її органічне злиття та взаємообумовлення з народним життям і з ментальністю українців. Поет акцентував на потужних комунікативних (інформативних, психологічно-сугестивних, морально-етичних) властивостях хорової пісні, а головне – на її духовно-об’єднуючій спроможності.

У прозових художніх творах, як і в поезії, І. Франко віддав належне українському хоровому співу, що «звучить» на сторінках його оповідань, повістей і драм з уст персонажів із різних соціальних прошарків і вікових груп, у численних інспіраціях і проявах.

У повісті «Петрії і Довбощуки» один із головних героїв, Андрій Петрій, прощається зі шкільними товаришами, виконуючи батькове прохання про повернення додому. За щирими прощальними словами «…слідували пісні – тії розгульні, ученичеські, молодецькі пісні, заховані ще з давніших часів» [231, с. 25]. Автор і сам співав їх, навчаючись у Дрогобичі в гімназії. Про це написав у автобіографічному «Передньому слові» до чотирьох нарисів під загальною назвою «Рутенці». Зокрема, про «товариські співи» учнів його класу [228, с. 10] і про заснований музикантом Стецівим (який прибув до Дрогобича із Перемишля) хор учнів-русинів «вищих класів, охочих та здібних до співу» [228, с. 11]. Стеців, який «навчив їх початків нот» [228,

с. 11], був лише одним із низки диригентів гімназійного хорового осередку, що мав досить давню традицію і з якого вийшло немало визначних співаків. У четвертому нарисі «Патріотичні пориви» музика, танці й веселі співи молоді зі священичих родин у домівці панотця Ілії виступають різким контрастом до обставин у хатині його сусіда, бідняка Максима, де помирає хвора жінка [222, с. 35-36].

У повісті «Борислав сміється», присвяченій темі визискування робітників на нафтових промислах Борислава, автор описав шлях головного героя Бенедя Синиці на роботу до Борислава попри церкву Святої Трійці у Дрогобичі. Тоді була неділя і «дяки гриміли хвалу Божу» [183, с. 302]. Навпроти церкви скупчилися робітники, щоб по закінченні служби – «хвали Божої» – вирушити до Борислава. В цій самій повісті І. Франко звернув увагу на відсутність «звичайних косарських пісень» у час косовиці – доби «самої оживленої і поетичної польової роботи» – в зв’язку з неврожаєм, викликаним несприятливими погодними умовами, через що підгірські оселі тоді мали «мертвий вигляд» [183, с. 343]. Після змови проти власників нафтових промислів раніше покірні робітники різко змінили свою поведінку: «ходять улицями, гомонять, регочуться, грозять, то співають» [183, с. 446]. Цим демонстрували свою громадську силу та одностайність. Коли власники погодилися на їхні умови (точніше, вдали, що погодилися), робітники сміливіше ходили «товпами по Бориславі. Веселі пісні роздалися від одного кінця до другого» [183, с. 462]. Та найбільш переконливо автор змалював потугу пісні як одного із видів зброї у первісному варіанті XVI розділу цієї ж повісті, що зберігся як автограф у архіві письменника. Зустрічаючи своїх гнобителів на вулицях, робітники–«ріпники» «допікали» їх, як пише І. Франко, «співанками з бориславського життя». «По кількадесят голосів складалося докупи і, величезним хором, мов, ревом бурі піднята, розлягалася по Бориславі гнівно-сумовита пісня» [193, с. 502]. Показовими рисами двох рядків цієї пісні є її характерний зміст – «на злобу дня» – та іманентна коломийкова формула (4+4+6). «Грізні співаючі громади ріпників на

вулицях» наводили страх на нафтових магнатів, вони «порядно-таки тремтіли» [193, с. 503]. Прикметно, що у своїй науковій розвідці «Знадоби до вивчення мови і етнографії українського народу» І. Франко згадав цю ж пісню як зразок новітньої народної творчості, подав її паспортизацію («записано в Нагуєвичах від Митра Лялюка» [192, с. 189-190]). Згадану та інші записані ним пісні про Борислав відносив до «зложених свіжо, за наших днів» [192, с. 186]. Вони є доказами того, наш народ «… усе ще спосібний видобувати чимраз нові тони, відзиватися чимраз новими, а все хорошими,… характеристичними піснями на всякі біжучі справи, котрі глибше діткнуть його життя і показують вплив на його суспільні і економічні обставини» [192, с. 187].

Такими можуть бути не лише народні, а й авторські пісні – це І. Франко демонструє у повісті «Хома з серцем і Хома без серця», коли двоє знайомих, з однаковими іменами та цілком протилежними характерами й світоглядами, зустрілися після політичних зборів. Інші молоді люди, прихильники Хоми з серцем, вітали його з успішною промовою, ділилися враженнями й надіями (в той час як Хома без серця – постійно критикував). «Швидко звичайна розмова стала занадто вбогою і холодною для їхнього ентузіастичного настрою, і вони почали співати. Сама собою з їх уст зірвалася пісня, уложена Хомою з серцем, якої остатні куплети будили серед молодежі особливий ентузіазм… Кінцеві два рядки («Терпливість – се наша найтяжча провина! Отим-то все біднії ми!» – Л. Н.) повторено з таким притиском, що аж шибки в вікнах забряжчали» [249, с. 16]. Письменник правдиво відтворив тут колективну спонтанність співу та його емоційно-настроєву самодостатність.

У повісті «Захар Беркут» Іван Франко вкраплює у канву історичного сюжету з «громадського життя карпатської Русі в XIII віці» хорові співи у їхніх найдавніших і традиційних функціях – застольних («серед радісних окликів і співів почалася гостина» [190, с. 86], мілітарних («кожда громада несла наперед себе бойову хоругов; охочі, смілі їх пісні лунали далеко по горах» [190, с. 101] і ритуальних пісень (коли Захар Беркут помер, односельці

«з радісними співами обмили його тіло і занесли його на «Ясну поляну», до стародавнього житла прадідівських богів» [190, с. 154]).

В останньому випадку ритуальні співи пов’язані ще з язичницькими віруваннями й обрядами згідно зі задумом і суспільно-культурним контекстом історичної повісті. Християнські ж церковні співи згадуються у прозі І. Франка значно частіше. Окрім повісті «Борислав сміється», знаходимо розлогіші уривки такого змісту в інших творах. Наприклад, недільна відправа у селі Товстохлопи, що супроводилася всенародним богослужбовим співом: «з церкви розлягався голосний на ціле село, протяглий спів літургії; у церкві співали всі, хто лиш міг: чоловіки, жінки, хлопці і дівчата гармонійним хором. Здавалося, що величезна хвиля тих голосів розпирає стіни старої церковці і підносить її на собі вгору» [250, с. 330]. Місткі епітети та метафоричні вислови свідчать про глибину усвідомлення їхнім автором сутності літургійної музики.

«Святі співи» зустрічаються у фрагменті відправи в повісті «Основи суспільності» [219, с. 186]. «Церковні співи» на Великдень поруч із веселими вигуками «Христос воскрес», як одна із радісних сцен сільського життя, виникають в уяві Івана-ріпника яскравим спомином – повною протилежністю до його теперішнього безправного становища найманого робітника в Бориславі (оповідання «Ріпник») [239, с. 46]. Листовній розповіді учасниці про прощу зі Львова повністю присвячено оповідання «Різуни». Проща від костела св. Анни до Кальварії – святого місця відпусту католицької церкви («де показана доочне мука господа і де найсвятіша мати раз у раз робить чудеса» [238, с. 205]) – відбулася 1884 року. Цією подією хотіли скористалися розбійники, яким, однак, не вдалося здійснити свої плани. І. Франко відштовхнувся від історичного факту, надавши йому «рух і тепло», як висловився сам про необхідність цих якостей для письменника у передмові до невеликого циклу із двох історичних оповідань. Тому правдиво й одночасно з почуттям зобразив релігійне дійство з неодмінними процесіями, хоругвами й «побожними співами» при цьому [238, с. 198–202].

«Побожні співи» чергувалися з молитвами, проханнями й риданнями великої кількості людей, оскільки була посуха й насувалася загроза голоду: «тим-то й пливе нарід ріками на Кальварію» [238, с. 205]. На такій основі розгорнувся епізод із життя іншої учасниці прощі.

Як відомо, до святкової Служби Божої інколи залучають дитячі хори. Ця національна традиція відображена в оповіданні «Іригація», коли хор сільських школярів співав у церкві «під проводом свого учителя» з нагоди певної урочистості [197, с. 122–125]. У драмі «Учитель» діти розпочинають відкритий іспит перед інспектором і своїми батьками піснею, спеціально вивченою до цієї події разом з учителем. Це своєрідний поетичний переспів І. Франком Лисенкового гимну «Боже великий, єдиний» на слова О. Кониського, адаптований для молодших школярів. Після його виконання дорослі діляться враженнями від пісні, зауважуючи, що вона викликає сльози і що її можна співати й у церкві [247, с. 114].

«Вікові звичаї» (І. Франко) українського народу, ці своєрідні культурні «прафеномени», віддзеркалилися не лише в релігійній гілці хорового співу, а й у обрядовій, що сягає дохристиянських часів. Два основні типи традиційно-обрядового хорового співу – родинно-побутовий та календарний – представлені в повісті «Великий шум».

Весілля парубка Костя Дум'яка з панною Галею відбулося за усталеним детальним сценарієм на два дні святкувань, в якому брали участь різні дійові особи. Відтак, кожна хорова група втілювала певну роль: хор свашок (що відповідав на заспів матері молодого «згідними притишеними голосами») чергувався з хором дружок («мов рій бджілок, забриніли голоси дівчат»). Паралельно відбувалося плетення вінків і печення короваю – «все з піснями, з примовинами, усталеними старим звичаєм» [185, с. 268]. Під час цього «повіяло якимось дивним духом по хаті; навіть найстарші свахи втирали сльози, навіть запечені пекарки, що пріли біля печі, плакали та хлипали, як малі діти, а дівчата-співачки затулювали хусточками заплакані

очі» [185, с. 268][7]. Коли до хати ввійшли троїсті музики, розпочалися танці – запальні коломийки. «Почулися співи, зразу невинні, весняні, майже дитячі» [185, с. 269], адже староста застеріг дружбу, щоб першого дня не звучали пісні із сороміцькими словами. «Пішли танці і співи. Співали лише парубки… співи свах при жіночім столі тільки десь-колись вчувалися з гамору танечників, як тихий бренькіт мурашок серед ревучої бурі… гарячі співанки вилися над юрбою, як ластівки над буйною нивою» [185, с. 270].

На другий день обряд продовжувався: заквітчаний «поїзд» від двора молодого вирушив по молоду, супроводжуваний піснею свашок. З панною молодою попростували до церкви, де вислухали цілу Службу Божу й відбулося вінчання. Після цього, по дорозі до дому молодого, «заграли музики, заладкали свахи» [185, с. 271]. Усталені «церемонії» мали місце й при вході до двора: «свахи, ставши біля входу, співали» [185, с. 271], звертаючись до матері молодого. Сама ж гостина також доповнювалася традиційними співами. «Почався епічний, весільний обід, що тривав аж до заходу сонця, з горівками, пивами й медами, з музиками та співами, з піснями до кожної страви, з похвалами і притирками» [185, с. 272]. Автор докладно відтворив перегуки двох хорів за святковими столами, коли один «величав» страву, а інший «ніби кепкував» з неї. На кожну зміну страв була своя пісня. По закінченні обіду свахи заспівали подячну пісню Богу та господарям. Забава продовжувалася всю ніч, «та з-посеред молодежі частіше й частіше лунали сороміцькі пісні, безсоромні, смілі, пластичні і оригінальні, та при тім наївні і чисті в своїй натуральності, як твори Сапфони й Арістофана» [185, с. 277–278].

І. Франко яскраво, виразно й з повагою до кожної подробиці передав пісенно-драматичну святкову атмосферу українського весілля, добираючи влучні художні характеристики до способів автентичного контонування-співголосся (за І. Мацієвським), до різних семантичних відтінків змісту

[7] Згадка про «дивний дух» дуже показова, вона сприймається як вказівка на праотчий дух, що єднає покоління роду, з огляду на архетиповий, генеалогічно-субстанціональний характер весільного обряду – одного із найдавніших у нашій культурі

пісенних текстів. Письменник вловив прадавню естетику дійства з його пануючими настроями доброзичливості, гостинності, добродушного гумору, сердечності та обопільної пошани, як головних учасників, так і гостей. Це поєднання художності й достовірності невипадкове – адже І. Франко був визнаним фольклористом. Що ж стосується весільного обряду, то ще 1886 року він написав передмову до зібраних Ольгою Рошкевич весільних пісень з її рідного села Лолин Стрийського повіту [227], пізніше рецензував праці, що торкалися народної творчості цього типу ([236, с. 212], [235, с. 332]). У згаданій передмові, зокрема, зазначив про глибоко поетичний характер деяких весільних пісень із Лолина, проте, на його думку, більшість із них – «римовані обрядові формули» – мали «символічне та міфологічне» значення [227, с. 40].

Зимові календарно-обрядові пісні (їх І. Франко також студіював і присвятив їм наукові розвідки) також присутні в повісті «Великий шум». Тут вони вплетені в контекст оповіді про справедливе звільнення з-під варти головного героя Костя Дум'яка (де він перебував після інциденту з представником влади) напередодні Різдва. Завдяки цьому зміг провести Святий вечір з родиною. «А по селі, по якій годині тиші, коли йшла рокова, церемоніальна вечеря з примівками і обрядами по старому звичаю, з дідухом і кутею, почалися веселі колядкові співи про те, як Бог родився і всі святі раду радили, яке б йому ім'я дати, а Пречиста не згодилася ані на Петра, ані на Павла, тільки на «самого Суса Христа», або про те, як Бог з ангелами міряв небо і землю. Вони лунали аж до півночі під зоряним, тихим небом» [185, с. 309].

Називаючи пісню «каждочасною товаришкою нашого русина при роботі», І. Франко у своїх повістях і оповіданнях навів кілька прикладів гуртового співу під час трудового процесу. Не зважаючи на, переважно, важкі умови праці простих людей, ці пісні, зазвичай, веселі й життєрадісні. Таке враження виніс І. Франко ще зі своїх років навчання, коли проживав у цьоці Кошицької, власниці столярні в Дрогобичі: «… столярня дуже часто

лунала піснями. Особливо всяка стичність з фарбами та пензлями якось сама собою викликала пісні на уста… я, навчившися швидко всіх пісень, популярних у столярні, допомагав своїм пискливим голосом кожному» [246, с. 186]. Ось опис літньої польової роботи в одному селі: «по полях, куди оком кинеш, блискали серпи, бренькотіли коси, розлягалися співи, сміх і переклики робучого люду» [250, с. 316]. З пісні парубків і дівчат, що прядуть, мотають пряжу й плетуть з неї рукавиці, розпочинається перша дія драми «Украдене щастя». Обрана народна пісня «Ой там за горою, та й за кремінною», однак, не є веселою, бо, за наміром автора твору, вона покликана бути передвісницею майбутньої трагедії. Пісню молодих людей перериває сусідка головної героїні, зауважуючи несумісність її змісту до спокійного життя господарів цієї хати [244, с. 7–8]. В оповіданні «Лесишина челядь» літній ранок у селі розпочався, як звичайно: пастухи «… співали весело, гойкали та вилускували батогами, женучи свій товар» [198, с. 254].

Тому таким символічним є епізод із казки «Без праці», головний персонаж якої Іван Лінюх отримав у подарунок перстень, який виконував майже всі бажання. Лише бажання «хочу бути щасливим» не могло бути виконаним. Іван не почувався щасливим, не роблячи нічого і маючи всі матеріальні блага. «А надто вид тисячів людей, занятих польовою роботою, будив в Івановій душі якесь прикре чуття… Але найгірше разив його спів отих простих людей» [182, с. 265]. Раніше Іван «співав дуже часто, і, співаючи ті прості, сердечні співанки… пізнавав дивної полегші. Але від часу, коли чудовий перстень обхопив його палець …, – від тої хвилі пісня втекла від нього… Ті люди співають – мабуть, вони щасливі!» [182, с. 265]. Аж коли повернув перстень дідові-чарівникові, відчув полегкість, бо повернувся до своєї роботи. Без праці немає ні пісні, ні щастя – такою є мораль цієї казки для дорослих.

Таким чином, І. Франко у своїх прозових творах показав власне відношення до хорового співу та його трактування, як невід’ємної компоненти українського смисложиттєвого простору та хроносу. Хорова

пісня наділена письменником широким спектром дії, впливу, різноманітних призначень: від суспільно-політичного – до розважального, від учнівського – до трудового, ритуального як народно-обрядового (міфопоетичного), так і літургійного. Але всюди залишається чуттєво-онтологічним виразником душі народу – його психологічних і ментальних прикмет, етично-моральних засад і самобутньо-культурного обличчя.

2.3. Наукові та критичні праці

Хоча спеціальних праць про хоровий спів у І. Франка-вченого немає, проте його погляди й думки про цей феномен знаходяться в рецензіях, статтях і дослідженнях. Показовою в цьому плані для пера критика, який завжди відгукувався на злободенні явища й проблеми, є рецензія на «Руський співаник», що був опублікована накладом товариства «Просвіта» 1888 року (укладач Кость Паньківський).

Остання чверть XIX – початок XX ст. в Галичині, як відомо, позначені появою різноманітних хорових товариств і згромаджень. Це був час розквіту аматорських колективів, які множилися у краї аж до віддалених його закутків. Поступово ця тенденція набирала рис професійності, чому великою мірою сприяла діяльність окремих визначних митців – як організаторська, композиторсько-творча, так і виконавсько-творча (композитори, диригенти та керівники хорів А. Вахнянин, О. Нижанківський, В. Безкоровайний, С. Сапрун, Б. Кудрик, С. Людкевич і інші). Важливе місце у хоровому рухові посідало питання репертуару, від якого залежали не лише виконавський рівень колективів, формування естетичного сприйняття та смаків широких кіл слухачів, а й передусім, зважаючи на соціокультурні обставини буття галицьких українців, – світогляд і переконання як виконавців, так і публіки.

І. Франко це чудово усвідомлював, тому не міг оминути увагою такий важливий пласт культури. Тому першим, на що він вказав у своїй рецензії на «Руський співаник», стало вирізнення українців як співучого музикального народу з багатою пісенною скарбницею, створеною впродовж сторіч. Друге –

це твердження про імпульси цих народно-пісенних джерел, як «матеріалу і взірців» до їхнього творчого переосмислення композиторами, «для створення окремої школи національної української музики» [240, с. 199]. «Сучасними її представниками» автор назвав М. Лисенка й П. Ніщинського. А на галицьких теренах, за І. Франком, «цей новий напрямок ще бореться з старим, сформованим переважно на церковній музиці Баха, Гайдна і Бортнянського…найвизначнішим представником цього напрямку був священик Вербицький» [240, с. 199], зі сучасників автора рецензії – С. Воробкевич, А. Вахнянин, В. Матюк і П. Бажанський. Показово, що підкреслюються заслуги останнього композитора, в тому числі, на ниві збирання фольклорних мелодій (хоча відомо, що І. Франко також небезпідставно його критикував).

«Пісня має у нас тепер, – читаємо далі, – не лише художнє, а й громадське значення, як один з елементів, що об’єднують людей, полегшують їхню організацію і спільну діяльність, з метою національного відродження. Підтвердженням цього є численні селянські хори, що виникають і розвиваються паралельно з народними читальнями, підтвердженням – переповнені приватні школи співу за нотами для селян» [240, с. 200]. Дія пісень проявляється, як вважав І. Франко, в тому, що вони «зворушують маси, приносячи їм інколи свіжу думку або принаймні влучні заклики, які виражають те, що всі відчувають, що всіх болить» [240, с. 200]. Прикметними є міркування про такі здатності пісень, як зворушення мас, наявність у пісенному змісті гасел і закликів, вираження відчуттів і сподівань великої кількості людей. З інших, дрібніших і, водночас, влучних зауваг у рецензії, можна назвати побажання автора до творців мелодій дотримуватися «правильності текстів загальновідомих літературних творів» (як приклад, вказано на нетактовне виправлення творів Шевченка, наявне у співанику [240, с. 200]. За це ж пізніше картав деяких композиторів і С. Людкевич).

У рецензії на «Збірник пісень патріотичних і січових» І. Франко доповнив свої думки про потрібність такого роду репертуару для широких

кіл народу: «збірки патріотичних пісень, певно, потрібні, бо вони підбадьорюють людей, піддержують у них надію на кращу будуччину, розвивають енергію до живої діяльності і розбуджують охоту до життя. Особливо у нас здало б ся їх якнайбільше, бо з самими наріканнями та зневірою недалеко зайдемо, як на се вказує наша недавня минувшина» [191, с. 62]. Однак, справедливо зауважив про необхідність відповідного вибору таких зразків.

І. Франко наголошував, що народна пісня є витвором колективного генія у певному етнічно-соціальному середовищі. «Народний поет творить свою пісню з того емоційного та ідейного матеріалу, яким живе вся маса його земляків. Творячи її, він не стає і не може стати вище від інших; із скарбів своєї індивідуальної душі він у основних контурах не може зачерпнути ані іншого змісту, ані інших форм, крім тих, що становлять щоденне життя цілої маси. Його пісня є, отже, певним виразом думки, вражень та прагнень цілої маси, і тільки таким чином вона стає здатною до сприйняття і засвоєння цілою масою» [253, с. 62]. Вчений сягав своїм глибоким внутрішнім зором до витоків фольклору. Їх вбачав у одному джерелі, з якого випливали загально-колективні «первісні релігії, і обряди, і пісні» [253, с. 63]. Цим джерелом є «та відсутність межі між почуттям і дією, та надзвичайна жвавість і бурхливість у виявах почуття… Всякий незвичайний факт, незвичайне явище збуджує розум до найвищого ступеня, виявляється в криках, рухах, стрибках, жестах і звертаннях, які, посилюючись завдяки своїй масовості, переходять у пісню. Кожне нове повторення подібного факту або явища викликає новий вибух спільного почуття, нову імпровізацію на давній мотив і одночасно нове збагачення, розвиток її тексту, підпорядкування його певному ритмові під такт спільного танцю і під акомпанемент спільних мімічних рухів. Отже, первісна поезія була, по суті, колективним вибухом почуттів, збірною імпровізацією, яка одночасно була співом, танцем і пантомімою. Рештки цієї первісної поезії ще збереглися досі в деяких обрядових піснях, які виконуються в такт танцю, в супроводі характерних рухів. У цій поезії ще все

перемішане: оповідання, і лірика, і драма. Її основа захоплює цілий колектив, збуджує його емоційний настрій і тому відтворює всі ті вияви «святого шалу», що був джерелом першого вибуху» [253, с. 63]. І. Франко підмітив тут особливості зародження та відтворення обрядових пісенних зразків, у яких важливими чинниками виступають емоційна зарядженість загалу, спільність переживань і синкретичність їхніх пісенно-танцювально-мімічних виявів через вираз єдності лірики, драми й епосу.

Цілком слушно вчений зупинився і на способах передавання цієї архаїки та автентики, що піддаються різним трансформаціям унаслідок природних і еволюційних причин. При цьому, порівняв збереження автохтонного пісенного спадку в народній пам'яті з пам'яттю індивідуально-людською: «як спомини дитинства і молодості у кожної особи, так і первісні епічні мотиви у кожного племені зберігалися в пам'яті багатьох поколінь, перетворюючись і комбінуючись під впливом нових шляхів розвитку або під впливом мотивів, запозичених збоку» [253, с. 64]. Навіть кожна місцевість шліфує потім «готову канву» народної пісні відповідно до своїх понять, уявлень, звичаїв і форм.

З обрядово-хорових пісень найбільше уваги І. Франко присвятив колядкам. Відома його рецензія «Наші коляди» на їхнє нотне видання – партитуру в перекладі на чотири чоловічі голоси, що вийшло у світ 1889 року. Сюди увійшло 20 «найпопулярніших коляд церковних». На початку рецензії автор висловився про «пісні церковні» взагалі, даючи їм назву (чи уточнення) «пісні набожні» та пояснюючи їхні функції. Цю пісенну верству він вивчав спеціально, маючи намір написати окреме наукове дослідження (дисертацію) «про всі пісні церковні», проте намір не був доведений до кінця.

Сягаючи до історичних передумов, вчений ствердив, що пісні цього роду є надбанням уніатської або греко-католицької церкви, оскільки їх не знають ані «грецький устав церковний», ані православна російська традиція. У значніші свята вони співалися декуди «під час павз» поміж

богослуженнями, а також «під час обходів по полях і інших процесій», особливо ж «богомольних мандрівок на одпусти» [217, с. 7]. Вказано й на наміри духовенства пристосувати «набожні пісні» до церковних обрядів із метою заміни старих «поганських» коляд світського змісту на церковно-книжні коляди, що справді з успіхом прижилися й стали популярними в народі завдяки своїй беззаперечній поетичності. Причому, поширення їх відбулося не тільки «в сторонах і донині уніатських», а й «у таких, де унія впала» або й там, де «вона ніколи міцно не стояла» [217, с. 8]. І. Франко навів доказ побутування «книжних коляд» на Київщині із Шевченкового «Назара Стодолі», «де колядуючі козаки в першім акті під вікном сотника співають звісну пісню з «Богогласника», що починається словами «Виді Бог, виді Сотворитель…» [217, с. 8].

Порівнюючи колядки з іншими народними піснями, автор пояснив деяку «тусклість» їхнього колориту намаганням авторів «ретушувати» барви з метою прилаштування до «загального духу нашого богослужіння» [217, с. 21]. В цілому колядки назвав творами, «котрі справедливо і по заслузі здобули собі серед народу таку широку популярність і не стратять її доти, доки серед того народу тривати буде тепле чуття релігійне і прив’язання до своїх гарних та поетичних звичаїв і обрядів» [217, с. 22]. Як видно із цього висловлювання, він глибоко усвідомлював традиційну релігійність українців, як одну із засадничих властивостей їхньої ментальності.

У рецензії «Нові праці про Україну» І. Франко вказав на цінність праці видатного філолога О. Потебні «Объяснение малорусских и сродных народных песен», де немало місця присвячено українським колядкам і щедрівкам, та зроблена спроба їхнього «систематичного вияснення» [218, с. 188]. Рецензент виявив ґрунтовну обізнаність із усіма існуючими доти дослідженнями колядок (з 1830 року), включаючи російських етнографів, і висвітлив цінність тверджень О. Потебні в порівнянні з поглядами на ці здобутки народного генія іншого дослідника – проф. Веселовського. Останній слушно вирізнив такі засадничі елементи наукового вивчення

українських колядок і «покревних їм слов'янських пісень», як поганський, міфологічний, християнський, історичний і епічно-баладовий [218, с. 188]. Натомість проф. Потебня зі своїм талантом «незвичайно тонкого аналітика» докладно простудіював форму поетичну, «котра в творах народних, по його думці, не дасть відділитися від змісту» [218, с. 189], розбираючи при цьому кожну пісню «на найпростіші складові часті або мотиви і на найпростіші форми поетичні, слідить за кожною відміною форми, за кожною комплікацією, кожним перемішанням або занидінням первісного мотиву, послуговуючися при тім величезним порівнюючим матеріалом, якого достарчають йому збірники етнографічні всіх племен слов'янських, між котрими він обертається як у себе вдома» [218, с. 189]. Важливим моментом праці О. Потебні І. Франко назвав запропонований ним поділ чи групування пісень за розміром. Працю ж у цілому схарактеризував як «правдиве і неоціненне компендіум цитат і уваг для даного предмета» [218, с. 192].

Вивчаючи так скрупульозно українську духовно-пісенну сферу, І. Франко відчував себе легітимним у критиці й аналізі музичної творчості, що до неї дотикалася. Так, він похвально відгукнувся про оперу (у нього «виставу») «Різдвяна ніч» М. Старицького – М. Лисенка, що її, судячи з рецензії, кілька разів відвідав. «Тлом дії є українське село підчас найбільшого зимового свята – різдва. По селі ходять окремими групами парубки і дівчата, співаючи мелодійні стародавні коляди» [237, с. 110–111]. Окремо дав характеристику музики: «музика, яку до цього лібрето написав Лисенко, принаймні у своїй вокальній частині, наскрізь народна, українська. Прості мотиви колядок, танкових і гумористичних пісень, ба навіть на диво мелодійні козацькі пісні, як перлини, вплетені в драматичний речитатив» [237, с. 111]. З розумінням вирізнив гарно виконані хорові епізоди: «… чільне місце в цій опері займають хори. З особливою похвалою слід відзначити спів хорів, які під час другої вистави звучали в чоловічих і жіночих партіях майже бездоганно» [237, с. 111].

Про веснянки – іншу групу хорових пісень календарно-обрядового річного циклу – І. Франко зазначав: «… всі веснянки дишуть здоровим, чистим чуттям радощів життя і молодої свіжої сили» [225, с. 293]. Крім календарних, його цікавили також взірці весільного обряду – одні з найдавніших у пісенному фольклорі. У передмові до збірки весільних пісень і обрядів села Лолин Стрийського повіту, зібраних Ольгою Рошкевич, І. Франко вказав на значення весілля для українського народу як найурочистішого родинного акту. Поруч із типовими обрядами й піснями «на величезному обширі українських земель» зауважив наявність оригінальних місцевих варіантів чи не в кожному селі, а тим більше повіті. Деякі обрядові моменти, при цьому, в одній околиці вважаються важливими, а в іншій – другорядними. Так, у Лолині кілька десятків пісень супроводять вихід молодої з батьківського дому разом з молодим, а «особливо той вельми драматичний діалог, в якому свахи ведуть суперечку з дружками за панну молоду», в той час як у інших збірках ці частини обряду «ледве відзначені кількома піснями» [227, с. 40]. Про характер весільних пісень з Лолина зазначено: «деякі з них глибоко поетичні…, одначе в більшій частині – це римовані обрядові формулки, які мусили мати первісно більше символічне та міфологічне, ніж поетичне, значення» [227, с. 41]. Тексти весільних пісень є, на думку дослідника, важливими інформаційними джерелами, бо «часто вдається розпізнати інколи виразні риси звичаїв, які існували в далекому минулому, наприклад, викрадання або купування дівчат для одруження» та інші «ритуальні подробиці великого значення» [227, с. 41]. Щодо мелодій обрядових весільних пісень із Лолина зазначено (як і щодо таких же пісень українського народу взагалі): вони, переважно, жалібні і «красномовно свідчать про той справжній смуток дівчини і присутніх, яким у первісні часи супроводжувався акт одруження» [227, с. 41]. В одній із рецензій на фольклористичний збірник натрапляємо на відстоювання І. Франком власної думки про критерій належності того чи іншого зразка до категорії суто весільних пісень: «на мою гадку, весільними слід називати лише виключно ті

пісні, які співають тільки на весіллях» [235, с. 332]. Виконання ж інших пісень, принагідних (тобто таких, що співаються і при іншій нагоді), не вважав за показник такої належності.

Прикметними є висловлювання І. Франка про науку церковного співу та вивчення й виконання кантів, як обов'язкові дисципліни українських освітньо-виховних закладів XVI–XVIII століть. Так, у праці «Іван Вишенський і його твори», дослідник намагався дати «суцільний образ життя того … незвичайного чоловіка і списателя». Для цього на основі «порозкидуваних подробиць» припустив отримання Вишенським шкільної освіти. Його батьки, «яко православні русини… певно, дали йому не більше того, що давала тодішня «приходська» школа: науку читання, писання, часословця, псалтирі і церковного співу» [196, с. 177–178].

В іншій розвідці («Банкет духовный»), написаній російською мовою і вперше надрукованій 1892 року в журналі «Киевская старина», І. Франко ствердив: «Известно, какое важное место в системе древнего польського, а затем и южнорусского воспитания занимали пение, инструментальная музика, драматические представления, диспуты и диалоги на разные темы» [181, 365]. Він навів уривки зі статуту хелмненської школи, згадав також рукописний зошит із бібліотеки Оссолінських у Львові, що містили шкільні драми другої половини XVIII ст. польською мовою та інші мемуари того часу про урочисті екзамени, диспути й тому подібне.

Що й у південноросійських школах, улаштованих упродовж XVI–XVII віків за зразком європейських, існували такі ж звичаї, – писав І. Франко, – про це є чимало доказів. Передусім, це шкільні драми, складені вихователями Києво-Могилянської Академії, а також ще більше число віршів, кантів, привітальних промов. Підтвердив свої слова авторитетними свідченнями митрополита Євгенія (археографа, історика, археолога, бібліографа, з 1822 року – митрополита київського і галицького), який розповів про вертепні сценки, діалоги і драми.

«В вакации летние, составив из себя артели, уходили по разным губерниям и слободским полкам – певали по домам разные канты… представляли диалоги, комедии, трагедии и пр[очее]. Певческая и инструментальная музыка на разных, а паче духовых инструментах, по общей склонности к ней малороссийского народа было любимым упражнением академистов» [181, с. 366]. Студенти, вчителі та любителі наук під час травневих рекреацій збиралися для невинних забав при урочищі Глубочиця. Серед іншого, там співали канти. Також канти виконувалися у проміжках між публічними диспутами, що заміняли собою річні іспити з богословія та філософії [181, с. 367]. Усе це послужило вступом до опублікування І. Франком одного із діалогів, знайденого під час археологічно-бібліографічної виставки Ставропігійського інституту у Львові (без першого аркушу, без назви, титул «Банкет духовный» додано ним самим за першою фразою розмови). Оскільки канти й вірші опубліковані в достатній кількості, ще у XVIII ст. величезна їх маса ввійшла до складу почаївського «Богогласника», зауважив учений, то про діалоги цього сказати не можна. Так він пояснив мотиви своєї публікації згаданого діалогу, надаючи принагідно у цій своїй преамбулі відомості про усталені серед українських студентів «пісенно-хорові» звичаї.

Знайомлячи читачів газети «Kurjer Lwowski» з працею д-ра Биліцького про польську музику, І. Франко в статті «Музика польська і руська», написаній польською мовою, паралельно вирішив подати відомості про музику українську. Автор виявив обізнаність із працями про «руський церковний спів» Дмитра Разумовського та Петра Сокальського. «У нас у слід за ними йшов свящ(еник) Порфирій Бажанський в своїх працях «Про історію співу» та «Про музичний малоруський тон» [65, с. 41]. І. Франко назвав Київ «осередком розвитку церковної музики», де «… зуміли подолати рабське наслідування візантійських зразків і створили оригінальні мелодії до старих церковних наспівів, так звані київські наспіви. На місце давнього безладного співу запроваджено спів хоровий, гармонійний; наука нотного співу теж була

на досить високому рівні, про що свідчить підручник Ділецького» [65, с. 45]. Розвиток же світської музики автор статті пов'язав із розвитком театру, зауваживши, що хорові партії в містеріях і драмах, «так звані канти», «пережили» існування драм, до яких спочатку належали. Декотрі з цих кантів увійшли в народну творчість, тим продовжуючи своє життя [65, с. 45].

У статті «Думки профана на музичні теми» автор торкнувся проблем церковної музики, відгукуючись на статтю А. Вахнянина про Д. Бортнянського та Дж. Палестріну. І. Франко не погодився наявним у ній твердженням про пов'язання музики Бортнянського з Україною, оскільки відчув у цій музиці дуже мало національного забарвлення, крім «замилування до мінорних тонацій» [189, с. 53]. Називаючи його композиції релігійними, але зовсім не церковними, І. Франко зазначив: «щодо композиційної техніки Б. наскрізь західник і порвав усякі зв'язки з церковною музикою східної церкви і спеціально з тою її відміною, яка протягом XVI–XVII віків витворилася була по українських містах» [189, с. 53]. Далі розтлумачив свій вердикт із допомогою пояснення відмінностей між західною та грецькою церквами. Якщо в богослужінні західної церкви панує латинська мова і релігійний настрій віруючих збуджується грою на органі та іншою інструментальною музикою, то грецька церква допустила національні мови, силкуючись зробити хід служби доступним усій громаді, «і всю громаду кличе до участі в богослужінні, заставляє виспівувати респонзорії і ширші пісні («Святий Боже», «Єдинородний сине», «Іже херувими» і т.ін.). Відповідно до сього характеру нашого богослужіння мусять і ті пісні мати якнайпростіші, хоральні мелодії, щоб уся громада, по слуху… могла повторяти їх» [189, с. 53]. Що ж до творів Д. Бортнянського, то вони, на думку І. Франка, – «концерти». Тому «слухаючи їх, уся громада, не належна до хору співаків, мусить мовчати – зовсім навпаки духові нашої церкви» [189, с. 54]. Тобто, І. Франко не заперечував художньої цінності його творів, але вважав їх занадто складними для супроводу Служби Божої і більш придатними до концертно-артистичного виконання: «можна дуже хвалити

композиції Бортнянського, та все те будуть похвали з погляду концертової естради» [189, с. 54].

Те, що І. Франко відвідував концерти хорової музики, не викликає сумнівів. Наприклад, у цій статті назвав себе частиною публіки, «що слухає продукцій наших музиків та «Боянів» [189, с. 52]. Відтак, у відгуку на приїзд М. Лисенка до Галичини – «Лисенкове свято в Австрії», – окрім загальної характеристики святкувань, описав хорове виконання на ювілейному концерті. Намагання галичан улаштувати «монстр-концерт» із восьми зведених «Боянів» назвав «похвальним бажанням». Проте рівень співу вважав недостатнім, оскільки ці хори були підготовлені різними керівниками, незіспівані як слід, тому подекуди звучали фальшиво, нечітко вимовляли слова і т.д. Очевидно, це було перебільшення тих хиб, що мали місце. Проте Франкове висловлювання про різницю «двох культурних кругів», «двох ступенів розвою, що досі йшли різними дорогами і лише віднедавна почали входити в ближчий контакт» [199, с. 89], заслуговує на увагу. Воно може стосуватися й відмінностей питомої культури хорового співу Наддніпрянщини й Галичини. Як відомо, Наддніпрянщина віддавна славилася неперевершеною підголосковою хоровою поліфонією, тоді як галицька манера хорового співу орієнтувалася на «квартетний» західно-європейський стиль Liedertafel. Тому було зрозумілим вболівання І. Франка за якнайкращий виступ перед таким знавцем хорової справи, яким був М. Лисенко, «довголітня диригентська практика» якого, за словами І. Франка, «виробила дуже докладне розуміння співацької техніки» [199, с. 88].

Доволі часте ототожнення поезії та пісні, що зустрічалося в художній творчості І. Франка, переноситься ним і до критико-публіцистичних праць. Так, у рецензії на перше повне видання творів Ю. Федьковича він писав про випущену раніше збірку його поезій, що вона «сталася дійсною основою слави Ю Федьковича. Його пісні, поміщені в тій книжці, розійшлися по всій Галичині, їх співали гімназіальні ученики й міщани; вже в 1867 р. я чув деякі

в Дрогобичі, інші держаться досі по різних полках в устах вояків» [229, с. 122]. Поезії-пісні Федьковича виконувалися як аматорськими хорами в гімназіях і «Просвітах», так і військовими.

Рівно ж колядки трактуються І. Франком і як пісні, і як поезія. Це випливає з уривка його передмови до видання «Вибір декламацій для руських селян і міщан», де він згадав старших людей, які, почувши колядку, раділи й, водночас, витирали з очей сльози. Пояснив це тим, що «пісня виповідає простими словами їх найглибші, сердечні бажання… Слухаючи колядки, такий бідолаха хоч на хвилю бачить себе заможним господарем… Пісня радує його, а глухе почуття дійсних життєвих клопотів хоч на хвилю уступає набік, випливає сльозами, не гіркими, а такими, що облегшують душу. **Отсе й єсть сила і суть поезії** (вирізнення авторське – Л.Н.)» [224, с. 422]. Тут автор торкається катартичної функції мистецтва (здатності до духовного очищення людини), а також трансцендентної субстанції справжньої творчості – позиції, що розвивається ним надалі, як туга за нездійсненним – одне із тематичних джерел поезії, а отже й пісні.

Та ж колядка переносить думку людей «в якийсь світ, близький і рідний їм, притім зовсім відмінний від того, серед якого минає їх убоге, клопітливе життя» [224, с. 422]. Іншими джерелами поезії-пісні, із розвитком відносин між людьми, появою міст, подорожами в «далекі сторони», стає «туга за рідним краєм, за вольним полем, зеленим лісом та природою». Далі, «в міру розвою державного життя», його законами й приписами, «явилося нове джерело поезії – туга за свободою, бажання бодай словами, в пісні гуляти по широких степах, робити славні діла, виявити свою силу і незламну вдачу»! [224, с. 422]. Всі ці джерела поєднала одна основа – «те, що порушувало людську душу, підносило її понад буденний стан» [224, с. 422].

Крім того, людина поступово переконувалася, що джерелом поезії можуть бути особисті почуття й відчуття. Все це, на думку І. Франка, спричинилося до того, що «поезія сталася дзеркалом людського життя – не тільки того зверхнього, що бачимо очима, але головно того незримого, що

відбувається в нашій душі» [224, с. 422]. Звідси випливає, що поезія і пісня тлумачилися І. Франком як вищі духовні потреби й цінності, здатні відривати від буденності й наближати горизонти людських устремлінь.

Символічним є те, що у відкритому листі-зверненні до галицької української молоді І. Франко побачив у певному історичному моменті шанс для «величезної етнічної маси» по обидва боки Дніпра до створення української нації і висловив переконання у її здатності «зайняти місце в хорі інших культурних націй» [219, с. 404]. Таким чином дефініція «хор», вжита тут у метафоричному сенсі, набула культурологічного змісту й широкого міжкультурно-політичного значення.

Висновки до 2 розділу

Біографія І. Франка, як і мемуарна література про нього, дає немало доказів його інтересу до хорового мистецтва – від особистої участі (творчої як співавтора пісень і виконавської як співака-хориста) до мистецького осмислення в художній спадщині, до наукових студій і критики. І. Франко неодноразово долучався до гуртового співу, починаючи з гімназійних і студентських років, при цьому, був особливо компетентним учасником церковно-хорових відправ. Відомим є його співавторство у творенні мелодій кількох популярних хорових пісень.

Як науковець, він найбільше цікавився обрядовим хоровим фольклором – календарними зразками (колядками та веснянками) й весільним циклом, був знавцем у галузі духовної піснетворчості, планував дисертаційне дослідження з цієї проблематики. Крім того, за відсутності професійних музичних критиків, інколи рецензував хорові концертні виступи. В рецензіях, розвідках і статтях І. Франко порушував багато актуальних питань, пов’язаних із українським хоровим співом, а саме – з його ґенезою, історичним розвитком певних жанрів, значенням у духовному житті особистості, національно-суспільною роллю, якістю виконання,

відповідністю репертуару, особливостями сприйняття (напр., катартичними моментами), трансцендентними прикметами тощо.

Все це паралельно відобразилося й на художній творчості, де знаходяться детальні описи обрядових дійств (народних і релігійних) із цитуваннями текстів автентичних хорових пісень. Крім того, в його поезіях, прозових творах і драмах згадано широкий діапазон різновидів хорових пісень, що супроводили національні будні та свята і мали різноманітні суспільно-культурні функції, подаються деталі обставин виконання та рецепції цих пісень.

Особистість, творчість і наукова діяльність І. Франка стали потужними стимулюючими чинниками для професіоналізації музичної культури Галичини в цілому й, зокрема, у пожвавлення праці й підвищення фахової майстерності композиторів, зростання рівня хорового виконавства, активізації дослідницько-критичної ділянки праці щодо творчо-хорової продукції та проблем її інтерпретації.

РОЗДІЛ 3

ХОРОВА ЛІТЕРАТУРА НА ВІРШІ ІВАНА ФРАНКА

3.1. Композиції українських композиторів, створені до 1956 року (100-ліття від дня народження І. Франка)

Поезія Івана Франка – епохальне явище в історії української літератури, невичерпне джерело філософської і поетичної думки, краси і пізнання національної образності, натхнення та творчих пошуків і здобутків митців багатьох поколінь. Із зверненням професійних композиторів до поезії Каменаря в українській музиці поступово формується окремий потужній пласт – музична Франкіана.

Першій музичній опус до поезії І. Франка– «Не гармати грають нині» був написаний Остапом Нижанківським. Твір, що не зберігся, пролунав 1885 року на одному з музично-декламаційних вечорів, у виконанні хору львівських студентів і гімназистів під керівництвом композитора і отримав прихильну оцінку в пресі [90, с. 16].

Активний розвиток музичної франкіани розпочався з другої половини 90-х років XIX ст. і був пов’язаний з відзначенням 25-літнього ювілею творчої діяльності І.Франка. Саме цим подіям була приурочена композиція С. Воробкевича «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» для чоловічого хору. Твір був написаний автором у 1895 році й надіслана 1898 року до Львова на прохання ювілейного комітету. Прем’єрне виконання відбулося на святковому концерті під орудою С. Людкевича.

Вірш, обраний буковинським композитором з другого «жмутку» збірки «Зів’яле листя», належить до групи, де авторський вислів спирається на фольклорну стилізацію і породжує виразну етнохарактерність індивідуальної поетичної думки. Фольклорист О. Дей поруч із конкретними народно-пісенними джерелами, що могли послужити І. Франкові імпульсами творчої уяви, вказав на загально-естетичне спрямування подібних віршів циклу. На

думку дослідника, сильне захоплення певною особою стало для поета відправним пунктом для «того внутрішнього ідеалу, який був у нього сформований, виношений, якого йому завжди бракувало в житті» [41, с. 40]. І тут саме народна поезія, з притаманним їй «вільним переходом від реального до нереального, від дійсного до уявного» [41, с. 38] надала І. Франкові додаткові можливості глибшого відображення почуттів.

Для втілення поетичного тексту С. Воробкевич обрав баракарольний ритм, якому, зазвичай, властиві заколисуючий спокій, розміреність плавного руху. А це властивості, не зовсім відповідні для озвучення зітканого із протиставлень, лаконічного й, водночас, драматичного вірша-монологу. Ця його жанрова природа виявила й недолік структури хорової тканини: вкраплення партій соліста на початку твору та дуету в середині, покликані урізноманітнити виклад, видаються невмотивованими.

Хорова композиція має наскрізну будову, складається з низки періодів. І це ніби мало б відповідати типові розвитку вірша, що складається із семи дворядкових строф з болючими запитаннями й окличними твердженнями, які в підсумку призводять до трагічного передбачення. Проте метроритм, переобтяжений пунктирами, не надався до відображення вербально-смислової послідовності поетичних рядків. З емоційного боку С. Воробкевич зробив спроби загострення почуттів, наростання хвиль напруги до двох кульмінаційних вершин, застосовуючи повтори деяких лексем і теситурне підвищення, очевидно, для надання більшої ваги «ключовим моментам». Усе це підтримано ладотональними змінами. Та саме ритмічна схема, негативно діючи на просодію і створюючи незрозумілі наголоси в окремих словах, не дозволила адекватно відтворити образно-семантичний зміст поезії. Мелодична лінія також грішить умовністю, подекуди ненатуральністю. Неоправдані пришвидшення співаної вимови, внаслідок застосування численних шістнадцяток на слабких частках такту, чергуються з дещо перебільшеним розтягуванням-подовженням деяких складів. Інколи мотивне розгортання підмінюється «топтанням» на місці, одноманітними повторами з

широкими розспівами складів. Фінал виглядає надміру патетичним, а найголовніше, що своїм мажорним закінченням не резонує останньому рядкові вірша («тебе кохаючи, загублю душу»).

Таким чином, автору музики не вдалося знайти адекватні засоби для виразу контрастів, закладених у тексті, що видно навіть із динамічних позначень, де переважає тотальне форте та фортісімо (що особливо недоречно на словах «тиха молитва»). Та й інші настроєво-смислові нюанси поезії загубилися у хоровій фактурі, що орієнтується, в основному, на традиційний галицький «квартетний» стиль. Його прикмети тут очевидні вже у заспіві, побудованому на звуках тонічного тризвуку, а також у домінуванні гомофонно-гармонічного викладу. Попри вживання композитором альтерацій і прохідних хроматизмів із метою надання чуттєвості виразу, наявна міцна опора на консонантні співзвуччя.

У цілому можна констатувати, що хор С. Воробкевича є типовим зразком того періоду, коли композитори-напіваматори із західно-українських теренів тільки починали поступово освоювати складніші поетичні тексти, робили перші кроки у створенні художньо повноцінного хорового репертуару.

1898 року написав свій хоровий твір – «Гей, хто на світі кращу долю має» (чоловічого хору з соло баритона) на текст І. Франка тернопільський композитор Василь Безкоровайний (це був його творчий дебют). Відомо також про існування хорів на Франкові вірші в інших галицьких композиторів того часу – Івана Левицького («Глянь на криницю» і «Я не жалуюсь на тебе, доле» – мішані хори, надруковані у Відні 1917 року) та Івана Недільського («Пісне моя»).

У Наддніпрянській Україні першим узявся до хорової інтерпретації поезії І. Франка М. Лисенко. 1899 року з’явився його мішаний хор із фортепіанним супроводом «Ой, що в полі за димове?» на основі дванадцятої поезії з циклу «Веснянки». Вже сам традиційний вигук «ой» скеровує на народно-пісенний лад. С. Єрмоленко стверджує, що перші рядки цього вірша

є рядками народної пісні, а його поетично-художня цінність ґрунтується на сплаві літературно-книжних і народнопоетичних образів [90, с. 207].

Вірш насичений метафорами, символами, торкається відвічних філософських істин долі, краси, розуму, волі, що поєднуються з народною традицією гарних побажань, засівання добра та всяких гараздів (Доля «красу садить, розум сіє»). Краса, за поетом, потрібна людям лише на волі: коли хтось захоче її «в пута вкути», то краще зникнути, «засохнути без розплоду». Розум має йти до громад, має будити в людей «ясні думи», «розростити бажання волі», «виплекати братерську згоду» для здобування щастя. Поезія, що за жанром є верлібром (вільним віршем), вирізняється певними особливостями та своєрідністю структури: римовані рядки зустрічаються лише всередині та наприкінці вірша, поділ на строфи асиметричний, він визначається змістом, зокрема, звертаннями Долі до краси й розуму. Об’єднуючим чинником виступає стабільна й незмінна будова кожного рядка (4+4) від початку до кінця.

М. Лисенко вибудував свою композицію рапсодично, із кількох чітко окреслених розділів, позначених темповими, метроритмічними та тональними змінами. Їхнє розгортання – нагнітання кінетично-звукової енергії – спрямовується до заключних тактів, що кореспондується зі смисловою динамікою вірша. Музична архітектоніка повністю спирається на поетичний текст, слідує за його логікою, на чому базується синтаксичний поділ форми композитором. Глибоко відчувши народний аромат Франкової веснянки, що поєднується, згідно тексту, з трудовими піснями, М. Лисенко застосував деякі етнохарактерні засоби зі свого боку. Насамперед, це метрична змінність, наявна вже у вступному розділі Andante moderato (де початкові запитання вірша «Ой, що в полі за димове? / Чи то вірли крильми б’ються?» у споглядально – задумливому настрої мелодики декламаційного типу доручено тенорам і басам) й дотримана впродовж усього твору (Додаток Б, пр. № 1) . Це також фольклорно-веснянкові інтонації з пісенно-танцювальною синкретичною основою, що виразно проступає у

«примовлянні-приспівуванні» Долі до краси. Завдяки цьому праця Долі музично сакралізується: садження й сіяння сприймаються як обряд, що повинен принести щедрий ужинок. Її пряму мову, точніше замовляння, розпочинають альти й підхоплюють сопрано. Текст, насичений дієсловами «звукорухів», чутливо відтворений нанизуванням мотивів із синкопами, у вузько-амбітусному кружлянні довкола опорних щаблів і багатій динамічній амплітуді. При цьому, коли йдеться про захоплення краси в неволю, М. Лисенко застосував жалісливий форшлаг у цій же синкопі й подальший спад динаміки – згідно слів про сльози.

«Звернення» Долі до розуму витримане в іншому інтонаційно-образному ключі. Цей розділ, що розпочинається з Adagio, виконується вже повним хоровим складом (Додаток Б, пр. № 2). Музичний матеріал ґрунтується на трансформації попередньої веснянкової теми (зокрема, синкопа перетворюється на тріоль). Імперативний характер висловів посилено акордово-гармонічним викладом, проте зі словами «Двигни з пітьми люд робочий!» темп стає більш рухливим, а фактура короткочасно змінюється на імітаційно-канонічну. Рух імітації висхідний, двічі розпочинається від басів («з пітьми»). Після цього голоси знову з’єднуються в гомофонно-гармонічній одностайності, щоб відтворити накази Долі для розуму, та через останній розділ Allegro risoluto привести до піднесеного звучання завершальних рядків вірша про здобування щастя й волі.

Ладо-гармонічна канва твору позначена постійними тональними зміщеннями (чи переходами, зокрема, за допомогою фортепіанних інтермедій, або без них). На зміну початкової тональності As-dur приходить C-dur і G-dur, закінчення у F-dur. Проте, в рамках цього заключного розділу відбуваються інтенсивні відхилення, як, наприклад, у трьох тактах перед Allegro risoluto: F-dur, G-dur, A-dur, fis-moll, d-moll, F-dur.

Фортепіанна партія, окрім гармонічно-фігураційного вступу з елементами звукопису, переважно дублює хоровий спів. Лише в розділі Allegro risoluto вона отримує більш розвинутий виклад, ускладнений

двоголоссям у правій руці, що підтримується акордово-октавними басами у лівій. Фортепіанна кінцівка твору (пасаж на фортісімо) відзначається особливою урочистістю звучання, своєрідним гармонічним колоритом (відхиленням F-Des-F).

Виходячи із тексту поезії, М. Лисенко показав уміння чутливого відображення його нюансів. Наскрізна форма рапсодичного типу у поєднанні з наближеними до народних веснянок елементами музичної мови та професійними засобами виразності дала змогу передати ідею вірша – від метафоричних запитань до алегоричних відповідей, що все з більшою експресією перетворюються у реальні заклики до єднання людей, до згоди й сили здобувати щастя й бажану волю.

Мішаний хор М. Лисенка до вірша «Вічний революціонер» І. Франка (з супроводом фортепіано) був написаний 1905 року, в період революційних подій у царській Росії. Вірш-гимн, за жанровим означенням автора слів, знайшов адекватне втілення у музиці композитора і зайняв тривке місце серед низки подібних «емблематичних» українських пісень-гімнів. Куплетна форма, чіткість афористично-скандуючих поспівок сприяли цьому та надали можливості для виконання хору на численних урочистостях, присвячених І. Франкові. Особливу популярність завоював твір у радянські часи, адже ним декларувалася «революційність» як І.Франка, так і М. Лисенка. Наприклад, показовою є характеристика, подана М. Гордійчуком: «Хор узагальнив найприкметніші стильові риси українських козацьких, прославних пісень і мелодій революційного підпілля» [28, с. 80]. Насправді українські митці вклали у своє творіння зовсім інші – національно-визвольні ідеали, у відстоюванні яких були непохитними.

Наснажена завзяттям і енергією, рясно акцентована мелодична лінія, карбований ритм із вольовими пунктирами, щільна акордова партитура, жанрова відповідність музичного й поетичного текстів сприяють концентрованому виразу духу боротьби й непокори, властивого таким натурам, як і сам автор поезії – здатним вести за собою «міліони» (Додаток Б,

пр. № 3). Проаналізовані два твори М. Лисенка свідчать про те, що в хоровій ділянці його привабили волелюбні устремління І. Франка, тоді як у камерно-вокальній він звертався до інших, більш інтимних поетично-образних мотивів і написав чотири «прегарні», як їх назвав С. Людкевич, солоспіви.

Як відомо, представник Галичини С. Людкевич раніше за М. Лисенка написав хоровий твір з оркестром на той же вірш до вище згаданого концерту на честь ювілею творчої діяльності І. Франка 1898 року. 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» [109]. 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» [262, с. 111]. На одному з таких зібрань промовець заявив, що «своїми життєвими ідеалами члени «Громади» називають ідеали Шевченка і Франка» [262, с. 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» [109, с. 117]. Відомим є зауваження-побажання І. Франка, стосовні звучання середньої частини хору С. Людкевича (щоб це був марш, а не коляда). 1905 року композитор здійснив другу редакцію твору, проте, на думку Я. Якубяка, «текст другої редакції – безумовно, кращої в музично-технічному відношені – не показує того, що Людкевич «врахував зауваження Франка». Скоріше навпаки, він підкреслив контраст середньої частини («коляди» – за Франком) до крайніх, маршових» [269, с. 61]. Втім, саме зміна С. Людкевичем метроритмічної

пульсації цієї частини (з 4/4 на ¾) 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 маршово-гімнічної інтерпретації тексту. Людкевич же зробив крок до великої кантатно-поемної композиції, і твір слід вважати серйозним успіхом автора» [143, с. 96]. 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.

Денису Січинському належать три хори до поезій І. Франка: «Даремне, пісне» (у двох варіантах – для чоловічого та мішаного хорів a cappella), «Пісне моя, ти підстрелена пташко» (для мішаного хору a cappella) та «Неперeглядною юрбою» (для чоловічого хору a cappella). Два перші написані на вірші зі збірки «Зів'яле листя», а третій – до поезії з циклу «Нічні думи», що увійшов до збірки «З вершин і низин». Хорові композиції з'явилися на початку XX століття. Крім того, С. Павлишин у списку творів композитора подала кантату на слова І. Франка «Журавлі» для мішаного хору, соло баритона та оркестру (написану 1906 року, рукопис загублено) [138, с. 47].

Три акапельні хори Д. Січинського поєднуються настроями смутку, безнадії і скорботи. Глибоке відчуття переживань поета посилилося його власними переживаннями, адже композитор зазнав подібного удару долі в особистому житті – «дівчина, яку він любив, одружилася з іншим» [138, с. 11]. Розкриттю особистої драми підпорядковані виражальні засоби та прийоми хорового письма. Серед них – мелодика, пройнята душевним болем, інколи поділена паузами на короткі речення, що асоціюються із зітханнями або схлипуваннями. Інтонаційно-ритмічна природа цих тематичних побудов

подекуди близька до речитативної, на що, крім пощаблевого руху, певної статичності й частого вживання пунктирів, вказують також акценти й фермати, агогічні відхилення. Речення і фрази наділені власною мікродинамікою для більшого увиразнення опорних тонів. Інколи зустрічаються повтори окремих речень, які відсутні в поетичних оригіналах. Таким прийомом автор музики досягає більшої експресії, особливо при вживанні контрастних зіставлень. Це стосується як динаміки, так і напрямку скерування контуру мелодичної побудови, в результаті чого створюється полярне образно-емоційне загострення вислову (закінчення кожної частини у «Даремне, пісне», кінець першої частини та фінал хору «Пісне моя»). Як помітила С. Павлишин, «найбільш активному душевному піднесенню» може протиставлятися «гранична знесиленість, відреченість» [138, с. 32].

Форма у хорах «Даремне, пісне» (Allegretto moderato) й «Пісне моя» (Andantino) тричастинна з динамізованою репризою, а в «Непереглядною юрбою» (Lento a mesto) – наскрізна, що складається з трьох епізодів. Останній твір вирізняється більшою розмаїтістю фактури та ритміки, перемінністю метру, багатством і щемливою витонченістю динамічних відтінків. Поряд із традиційним акордово-гармонічним викладом, у фіналі використані (у почерговому проведенні одного з мотивів) елементи канонічної імітації. Хору «Даремне, пісне» притаманна струнка логіка архітектоніки, що виявляється у варіантному розвитку початкового матеріалу в середній частині й паралельному посиленні експресії через усю динамізовану репризу, аж до останнього кадансу. Це нагнітання відтінюється лише двома передостанніми тактами на піано, щоб досягти яскравішого контрастного звучання із заключним їхнім повторенням на форте й образно-смисловою трансформацією: замість попереднього приречено-покірного завмирання – протестуюче утвердження свого вибору:

« Як мовчки я терпів, болів,
Так мовчи впаду без жалів
В нірвани темний кут» (Додаток Б, пр. № 4).

Гармонічні засоби трьох хорів не надто складні. Функційно-акордові зв'язки базуються на головних щаблях, іноді з'являються короткочасні відхилення та хроматизація. Лише у «Непереглядною юрбою» зустрічаються більш напружені гармонічні ходи у секвенційному русі – на початку твору в низхідному, а в серединному епізоді висхідному. Під час прикінцевої кульмінації цього твору, а саме озвучення слова «болю», застосовано зменшений септакорд на підвищеному шостому щаблі, що переходить у натуральний, фактично без розв'язання. Це надає якоїсь обірваності, створює враження крику розпачу, оскільки узагальнення наслідків того болю («єдиний слід минулих днів») вже лежить у іншій фактурній площині – хоча й у тому самому такті, й без паузи.

У цілому, для композиторського мислення Д. Січинського притаманний, за Л. Кияновською, «темний спектр образно-емоційної палітри». «Характерно, що мистець і не намагається на руїнах традиційних канонів вибудувати нову стилістику, повністю адекватну до світовідчуття надломаної, страждаючої особистості, яку суспільство витіснило за межу «порядності». Січинський залишається в рамках існуючої жанрової, інтонаційної сфери, пробуючи переосмислити її крізь призму індивідуального, загострено-болісного сприйняття» [78, с. 153]. Відомо, що життя композитора, окрім пережитої особистої драми, взагалі було важким і нужденним. Тому похмурі тони його світобачення знайшли суголосні мотиви в обраних для хорової інтерпретації трьох віршах І. Франка, образна семантика яких балансує на межі пригнічення й відчаю, спричинених нещасливим коханням. Зрозуміло й те, що увагу Д. Січинського, як більшою мірою вокального композитора, привернули поезії, де навіть у назві, не тільки у змісті, присутнє слово «пісня» (у змісті ж зустрічаються ще й такі музичні лексеми як «акорд», «нута» (нота), «згук» (звук)). Своїми піснями-хорами композитор показав відкритість світові й, водночас, самотність відносно нього (як, зрештою, і поет у час написання збірки «Зів'яле листя») – психологічний стан, що окреслюється сучасними філософами як «граничне

буття» (Н. Хамітов). Д. Січинський упізнав себе в цій поезії і подав її як власне автобіографічно-музичне визнання.

На початку 1890-х років композитор перебував у Львові. Це був час активізації національно-політичного руху, в якому брав активну участь І. Франко, й, водночас, період посилення зацікавлення інтелігенції до вивчення народної творчості. Знайомство Д.Січинського з І. Франком та іншими громадсько-культурними й політичними діячами спричинило те, що композитор увійшов до складу комітету зі збирання і публікації українських народних пісень. Вірогідно, тоді з'явилася гармонізація Д. Січинським мелодії до вірша «Не пора». Франковий вірш (із циклу «Україна» збірки «З вершин і низин», що побачила світ 1887 року) в такому опрацюванні зазвучав як гімн. Він завоював широку популярність на переломі XIX й XX століть, особливо серед молоді, хоча пануючим чужоземним владоможцям був не до вподоби, через що його забороняли та не друкували. Провідною ідеєю вірша є самостійницько-державні прагнення поета, заклик служити рідній землі, а не її поневолювачам.

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, природнє 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).

Цей же ідейно-художній задум І. Франка – ідеал суверенної і соборної України – втілено в поезії «Розвивайся ти, високий дубе», з того самого циклу «Україна»[8]. Поезія лягла в основу кантати «Єднаймося» Кирила Стеценка для мішаного хору і сопрано соло в супроводі фортепіано (написана 1910 року). Варто зауважити, що царська цензура не пропускала

[8] Два вірші «Не пора» та «Розвивайся ти, високий дубе» не були надруковані у 50-томному зібранні творів І. Франка.

твори І. Франка на Наддніпрянську Україну, проте вони потрапляли туди нелегально і поширювалися патріотичними колами. Я. Ярославенко зазначив, що поет написав цей вірш на добре відому мелодію народної пісні «Розвивайся, ой ти, старий дубе» [25].

Кантата є показовим зразком переосмислення патріотичної тематики Франкових віршів композитором із Наддніпрянщини. У творі виразно проявилися орієнтація як на козацькі та історичні пісні, так і на підголоскову манеру виконання, характерну для східно-українських теренів. Це проступає вже в унісонному зачині хору, що відразу підхоплюється супроводом інструменту, а також в унісонному закінченні першої фрази й подальших унісонних кадансах. В акордову хорову тканину постійно вплітаються підголоски. Словосполучення «тяжкії кайдани» озвучується не вертикалями, а горизонтально, по-різному в кожній партії, подекуди зазнаючи повторів. Цим символізується масовість закутих у кайдани, проте поет передрікає, що пута й кайдани розпадуться. Ключова у строфі синтагма «Україна встане» вирізняється і тональним зіставленням Соль-мажор – Мі бемоль мажор, і широким розспівом складів. Кульмінація першої частини припадає на слова «від Кубані аж до Сяну одна нероздільна». Слово «нероздільна» кілька разів повторюється у фактурних видозмінах – поліфонічних і гомофонно-гармонічних. На словах «Щезнуть межі» хорові партії вступають почергово, створюючи фугатоподібний епізод.

Середня частина кантати – звернення матері-України до своїх дітей (сопрано соло з фортепіанним вступом) – витримана в характері народних дум і плачів (Додаток Б, пр. № 5). В рамках паралельного до основної тональності до-мажор ля-мінору використані елементи як діатонічної ладовості, так і мажоро-мінорної системи (відхилення, модуляції). Солююча партія поєднує різні способи інтонування: речитатив і наспівні мелодизовані мотиви. Застосовано також метро-ритмічну перемінність, всередині тактів наявне різноманітне дроблення тривалостей, завдяки чому створюється

враження вільного плину музичного вислову. Фортепіанна партія збагачує вокал і фактурно, і гармонічно.

Третя частина, що є динамізованою репризою, побудована за принципом «крещендуючої драматургії» (Л. Кияновська). Саме тут звучить гасло «єднаймося!», що його композитор виніс у назву кантати. Характерно, що воно оформлюється солідарним унісоном усіх партій, включно з фортепіано, де звучать октави в партіях обох рук. Музика поступово досягає максимальної маєстатичності. Заключні слова затверджуються скандуванням складів і їхнім розспівуванням у подовжених тривалостях гімнічно-переможних зворотів. Фортепіано допомагає у фіналі акцентованими послідовностями октав, прийомами тремоло. Все це звучить піднесено, на фортісімо. За спостереженням Л. Пархоменко, «мрія про визволення народу висловлена у кантаті пристрасно й велично. Досягає цього К.Стеценко монументальним звучанням великих хорових масивів, де поєднуються динамічність і широка розспівність, лапідарність і емоційність, стрімкість і м’якість руху, радісна мінливість хорових барв і їх акордна зібраність» [141, с. 126].

Зрозуміло, що патріотичний текст кантати не міг бути схваленим ані за царя, ані за радянської влади, хоча в Галичині до 1939 року твір часто звучав із успіхом. М. Рильському було доручено здійснити «літературну редакцію» словесної основи кантати, тобто «виправити» чи взагалі усунути деякі особливо «крамольні» слова, і лише в такому вигляді вона могла вийти друком і виконуватися. Вперше у первісному вигляді, без цензури, ноти з’явилися лише 2005 року.

Ярославу Ярославенку (Вінцковському) належить найбільша кількість хорових прочитань віршів І. Франка. Відомо, що композитор особисто зустрічався з І. Франком, а батько Ярославенка був старшим товаришем майбутнього поета і вченого у Дрогобицькій гімназії.

Мішаний хор а капела «Місяцю-князю» на вірш із циклу «Нічні думи», збірка «З вершин і низин» був написаний 1912 року. Твір є зразком

композиторського трактування поезії в дусі галицької хорової традиції. Хоча Я. Ярославенко був майже однолітком С. Людкевича, в музично-творчій галузі залишився напіваматором.

Крайні частини твору (Con moto) у тридольному розміреному русі вісімок оточують повільнішу середину (Andante). За формою, змістом і викладом хорова п’єса нагадує ноктюрн. І це оправданий вибір жанру з огляду на зміст поезії. Проте Франковий пейзаж – це майже завжди не лише пейзаж, а глибокий роздум, асоціації та паралелі художньо описаних природних явищ із людським світом і його проблемами. Я. Ярославенко ж зосередився на змалюванні загальної нічної атмосфери засобами гомофонно-гармонічної фактури з мелодичною лінією у верхньому голосі, темповою і метроритмічною зміною частин, як також динамічними й агогічними нюансами. Хорально-таємничий колорит і споглядально-погідний настрій середньої частини («місяцю-князю, ти чарівниченьку») покликаний відтінити мажорною тональністю світлий сум, про який ідеться у вірші та який у відповідності з подальшим змістом вірша змінює свій характер («важко глядіть тобі в море бездонне»), що знаменується різким тритоновим стрибком і переходом у мінор (Додаток Б, пр. № 6).

Помітні намагання композитора підкреслити важливіші лексеми поезії (ферматою, що ділить склади одного слова – т. 15; двічі застосованим тим самим зменшеним септакордом на кульмінаційних моментах – тт. 32 і 48), та вони отримують дещо сентиментальний відтінок. Заслуговує відзначення унісонне проведення додаткових у другій строфі рядків «в людськості бідної горе безсонне», якими поет поглиблює смуток споглядаючого землю місяця. Проте автор музики пришвидшує ритмічний плин цієї фрази (stringendo), очевидно, з метою легшого переходу до темпу репризи. А тут, навпаки, бажаним було би сповільнення руху. Більш вдалою є кінцівка, де ставиться запитання до місяця про цілюще зілля від людської біди («ох, і коли ж ти це зілля знайдеш?»). Композитор озвучує це запитання висхідною фразою із

завершенням на терцевому тоні, чим символізується його (запитання) риторичність.

Гармонічні засоби хору «Місяцю-князю» майже не виходять за рамки основних ладових функцій. Середня частина є трохи багатшою на модуляційні переходи.

Вдалою композицією Я. Ярославенка є «Сонце по небу колує» на основі вірша «В дорогу!», вміщеного І. Франком до опису «Українсько-руська студентська мандрівка літом 1884 р.», як епіграф до поетичної частини її програми, виданої окремою брошурою. Все ж разом увійшло до циклу «Із злоби дня. Із тридцятиліття 1878 – 1907» (збірка «Давнє й нове»).

Існують чотири авторські варіанти пісні для різних хорових складів (для мішаного хору в супроводі фортепіано, для мішаного хору без супроводу, для чоловічого хору та триголосого дитячого хору).

Мішаний хор без супроводу був виданий видавництвом «Торбан» 1913 року. Композитор додав до пісні жанрове окреслення «пластовий марш». І пісня дійсно йому відповідає своїм молодечим завзяттям, бадьорим і життєрадісним тонусом. Поетичний текст закликає молодь мандрувати, щоби пізнавати свій чудовий край.

Нетривіальна мелодично-інтонаційна канва твору не пориває з маршовими мотивами (зокрема, тут присутній «обов’язковий» пунктир), а поєднує їх із наспівнішими зворотами. Внаслідок цього відбувається природне розгортання фраз куплетної форми зі сполучених двох строф і приспіву. Для чотирьох речень цих двох строф властива квадратна структура двотактових побудов, відмежованих паузами. Музика другої строфи є контрастною до першої не тільки за динамічними позначеннями, а й за викладом. Якщо в першій панує струнка акордовість, то в другій уводяться контрапунктичні елементи, зокрема, перегуки пунктирного мотиву на квінтовому тоні в різних голосах. Приспів (4+2) є підсумуванням і кульмінацією. Тут поєднано попередні способи викладу (Додаток Б, пр. № 7). Він прикметний найвищою теситурою, найбільшою гучністю, а також

відхиленням у мінорну тональність шостого щабля. Все це синхронізується зі словом «тривогу» (рядок «скинути з серця тривогу»), чим композитор продемонстрував увагу до тексту. Останній двотакт – повернення домінуючого характеру пісні.

Вибір Я. Ярославенком двох строф із трьох, наявних у поетичному першоджерелі, пояснюється тим, що І. Франко на початку третьої строфи порушив попередньо усталену ритміку (у першому рядку замість 4 + 4 вжив 4 + 5) й через те ця строфа не могла б допасуватися до ритмо-мелодичної куплетної «формули» хорового твору.

Всього Я. Ярославенко з 1912 року й до кінця 1950-х років написав сімнадцять хорових творів малої форми й одну кантату на вірші І. Франка.

З огляду на те, що в середині XX століття в радянській Україні з’явиться хорова версія поезії «Дивувалась зима» (з циклу «Веснянки»), варто розглянути інтерпретацію цієї поезії Я. Ярославенком для жіночого хору, здійснену 1925 року в Галичині.

Основною точкою опори для композитора стала обрядова верства весняних календарних пісень (імпульс до цього закладено в самій назві Франкового циклу). Вони, як відомо, належать поруч із весільними, до найдавніших, виконуються переважно гуртом або кількома гуртами дівчат. Хоча хоровий твір Я. Ярославенка розпочинається в мінорі, сама тема явно апелює до фольклорно-веснянкового ідіому, на що вказує її заклична кварта, тривале перебування в межах вузького амбітусу та короткі пощаблеві мотиви, з акцентами й форшлагами, побудовані за принципом повтору (Додаток Б, пр. № 8). Повторність також лежить в основі розгортання більших побудов – фраз із динамічними контрастами, далі частин. Вже у початковому такті застосовано розділення партій до чотириголосся, що сприймається як натяк на масовість виконання. Для першої частини Andantino властивий акордово-гармонічний виклад. Кожна частина завершується ферматою.

У другій частині Allegretto, написаній в однойменному мажорі, фактура збагачується підголосками та вкрапленнями елементів контрастної поліфонії. Вжито й елемент антифонного перегукування, коли в альтах, на тлі витриманого довгого звуку партії сопрано, лунають вертикалі на основі тонічного акорду зі змінною серединою. Чотири строфи вірша, що починаються анафорою «дивувалася зима», втілюються основною темою із незначною мотивною варіабельністю. Тому ладотональність і фактура слугують тут основними засобами розвитку. П'ята строфа, де йдеться про злість зими на квітки, які посміли з'явитися з-під снігу, отримує відмінний від попереднього виклад («І дунула на них вітром з уст ледяних»), а саме проведення нового варіанту основної теми в партії сопрано – в рішучому характері Risoluto, на форте (після піанісимо) та в аугментації тривалостей. Другі сопрано та альти ведуть підголоски на словах»і пластом почала сніг метати на них»), що завершують середину.

Утретій частині Andante con duolo відповідно до змісту («Похилились квітки, посумніли…») запроваджено гармонічні та інтонаційні зміни основної теми. Вона звучить на піано, а її продовження («Шура-буря пройшла / – Вони знов піднялись») на форте та з пришвидшенням темпу (Додаток Б, пр. № 9). Повторення цих двох рядків оформлено композитором антифонно – як діалог сопрано та альтів. У темпі meno mosso лунає новий варіант веснянкової теми у вищому теситурному діапазоні та гармонічно-акордовому викладі. Це переможний підсумок, адже зима визнала свою поразку:

«І найдужче над тим
Дивувалась зима,
Що на цвіт той дрібний
В неї сили нема».

Завдяки Я. Ярославенку Франкова веснянка отримала хорову інтерпретацію, тісно наближену до автентичних обрядових зразків цієї календарної пори. Не лише інтонаційно-фактурно, а й унаслідок

використання іманентно-фольклорного типу варіантного розвитку матеріалу, композитору вдалося передати специфічну атмосферу магічних народних формул-заклинань, які застосовувалися здавна задля швидшого приходу весни та пробудження природи.

Талановитий композитор із Наддніпрянщини, тонкий знавець хорового співу Михайло Вериківський створив 1923 року мішаний хор «Коваль» а капела на слова вірша І. Франка «У долині село лежить» із циклу «В пленері» (збірка «Із днів журби»). Ця хорова п'єса поєднує в собі картинні й звукозображальні прийоми письма, що логічно випливають із поетичної основи. Для цього автор музики уміло використав багатство хорової палітри – віднайшов вдале протиставлення й сполучення окремих тембрів і способів інтонування. При цьому музичний «ряд» проникливо деталізує, а інколи ілюструє вербальний.

Це помітно вже у початкових тактах твору – його вступі (Andante). Перший рядок «у долині село лежить» озвучується партією сопрано плавною розповідною мелодикою, а наступний «понад селом туман дрижить» доручається альтам на тлі витриманого сопрано чотиритактового останнього звуку їхнього заспіву. Зі словами про кузню вступають чоловічі голоси, в партіях яких з'являються акцентування – перша частина хору (Poco piu mosso). Друга строфа вірша «а в тій кузні коваль клепче…», яка виконується всім хоровим складом, розпочинається короткими пощаблевими мотивами в межах великої терції, що настирливо повторюються чотири рази з поступальною динамікою. Строфа закінчується секвенцією з двох ланок у вигляді висхідних вольових зворотів із пунктиром на третій долі (стрибок на сексту).

Середня частина твору (Animato) базується на іншому матеріалі. В її поліфонічному початку, в контрастних перегуках усіх партій розвивається заклик коваля «ходіть, люди», подекуди повторюючись двічі з різною інтервалікою, проте цим редукуючи рядки поезії. Це, безсумнівно, диктується суто музичними законами поліфонії – вірш не тратить у змісті,

адже в тенорів зберігається повний виклад тексту («ходіть, люди, з хат і з поля»). П'яте проведення заклику припадає вже на загальний акордовий виклад, що утримується впродовж третьої строфи до кінця середини. Саме цей епізод найбільш насичений звуконаслідуванням ударів молота, згідно тексту «тут кується краща доля» композитор вжив акордові паралелізми (септакорди та нонакорди), прийом остинато (повтори акцентованих на сильних долях такту ходів, у яких переважає квартовість) (Додаток Б, пр. № 10).

Коротка пауза відділяє середину від репризи, де знову в поезії з'являється згадка про тумани над селом, і відповідно, повертаються теми вступу й першої частини. Остинатні терцеві мотиви вливаються у заключні висхідні секвенційні звороти. Цим створюється тематична арка. Властиво, реприза є точною (da capo), зі збереженням початкової тональності. Композитор використав уповні картинний та звуконаслідувальний потенціал, закладений у поезії та, водночас, адекватно до її образної системи та змістовно-«репризної» структури вибудував музичну форму своєї хорової п'єси.

«Музичність» вірша, в сенсі наповнення звукозображальною і картинною символікою, неодноразово приваблювала композиторів. Це проявилося і в хоровому, і в камерно-вокальному жанрах. Із назвами «Коваль» або «У долині село лежить» (така назва оригіналу за першим рядком поезії) вірш також використовували для хорового втілення Я. Ярославенко, В. Борисов, М. Гайворонський (на еміграції у США).

У травні 1933 року, до відкриття надгробного пам'ятника на могилі І. Франка, у Львові відбулися святкова академія, наукова конференція НТШ і два концерти в найбільших концертних залах (філармонії й оперного театру). Н. Нижанківським до цієї події був написаний хоровий твір для мішаного складу та соло сопрано без супроводу «Наймит».

Красномовну характеристику поезії І. Франка, створеної 1876 року, дав у січні 1914 року київський окремий цензор Щоголєв у висновку про

заборону збірки І. Франка «Вірші на громадянські теми» (куди ввійшов і «Наймит»): «В стихотворении «Наемник»… оплакивается малорусский народ, который «ллет ручьи пота над чужой нивой»… Поэт предсказывает малороссам, что с них свалятся оковы; он собирается вместе с ними « »порвать все ярма» [64, с. 308].

В інтерпретації Франкового вірша Н. Нижанківський 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, в цілому, не збіднило змісту вірша й не затьмарило його провідної думки.

Розпочинається хор суворою і похмурою темою («В устах тужливий спів»), перша побудова якої витримана в акордово-гармонічній фактурі, а в другій з’являється контрастно-поліфонічний виклад. Прикметними рисами теми є висхідний напрям розвитку, на початку пощаблевий, обтяжений секундами на тлі остинато басів, а потім стрімко піднесений угору та спадаючий донизу; гармонічна мінливість хорової фактури і наявність збільшеної секунди у мелодичній лінії, що вирізняється вибагливими зворотами й стрибками; агогічні коливання темпоритму поруч із метричною змінністю; широка шкала динамічних відтінків (Додаток Б, пр. № 11).

Ця ж варіантно трансформована тема у дещо іншому характері (квазі маршовому, за вказівкою автора) і звучанні чоловічих голосів знаменує другий розділ твору («Де плуг його пройде»). Тут, як і в першому проведенні теми, композитор застосував divisi партій. Знову відбувається стрімке наростання динаміки й гармонічного напруження, в тому числі, застосовано енгармонізми). Жіночі партії долучаються поступово з власними контрапунктичними темами. Помітне використання композитором звукозображального потенціалу рядка «там незабаром лан хвилясте жито вкриє», коли почергово у різних партіях лунає звивистий зворот із шістнадцяток. Синтагма «свій плід пшениця дасть» повторюється кілька

разів із тенденцією до завмирання. Останнє її повторення Lento припадає на першу побудову основної теми й одночасно служить вступом до соло сопрано «Чому ж він», присвячене описові нужденного зовнішнього вигляду наймита.

Чотиритактове соло за викладом нагадує речитативні звороти народних плачів-голосінь із характерним подрібненням часток такту, зі збільшеною секундою, розмаїтістю інтонаційно-ритмічних візерунків, наявністю частих пауз, акцентів і фермат. Його тлом є хорове морморандо, де переважають довгі тривалості-акорди й подекуди вкраплюються підголоски (Додаток Б, пр. № 12).

Наступний розділ «Чому сумує він, з тужливим співом оре» (в І.Франка «Сумує німо він, з тужливим співом оре») являє собою нову модифікацію основної теми – цього разу у зменшенні нотних вартостей і зі значними інтонаційними відхиленнями від початкового контуру. Прикметною рисою розгортання знову виступає хвилеподібний ріст динаміки й теситури. Для цього тематичного варіанту властиві вичленення його мотивів і впровадження їх як підголосків-остинато до партії баритонів, у той час як основне навантаження образно-тематичного розвитку несе партія сопрано. Багаторазові повтори запитання «чому сумує», що переносяться із партії в партію, супроводжуються завмиранням гучності аж до трьох піано й завершуються унісонним низхідним ходом-відповіддю «бо наймит він, слуга». Останній склад цієї синтагми озвучується різким дисонансом на сфорцандо, чим підкреслюється негативний зміст, вкладений поетом у слово «слуга».

Розділ agitato («Той наймит – наш народ») – наступна тематична трансформація, чи не найбільш радикальна, оскільки ґрунтується на пунктирному ритмі та квартових ходах (Додаток Б, пр. № 13). Гармонічно-акордова фактура переходить у поліфонічну, досить тривалий розвиток якої приводить до заключної фуги (Marciale) «Ори й співай» (у І. Франка «Ори, ори й співай»). Виклад поліфонічної тканини організовано у перемінній

метриці, тема з'являється у різних тональностях. У всьому розділі фуги панує піднесення й гучна динаміка, адже тут звучать слова Франкового пророцтва. Ближче до пафосного закінчення –

«І вольний, власний лан
Ти знов оратимеш – властивець свого труду,
У власнім краю сам свій пан!» –

композитор запроваджує прийом інтертекстуальності: як контрапункт до основної теми «Ори й співай!» уводиться відома пісня на Франкові слова «Не пора!». Могутнім семиголоссям на три форте композитор завершує хор, солідаризуючись із вірою поета в народ, його силу й здатність панувати на своїй землі.

С. Павлишин спостерегла вплив С. Людкевича на цей «складний і майстерний», за її словами, хоровий твір Н. Нижанківського: «це відноситься як до характеру цілого – драматизації розвитку і романтичного типу наростання, так і до внесення деяких притаманних Людкевичу мелодичних зворотів» [138, с. 60]. Крім того, вплив автора «Кавказу», можна вбачати і у використанні фуги для заключної частини хорової композиції великої форми. Саме поліфонічні епізоди «Наймита» створювали труднощі для, переважно, аматорських хорових колективів Галичини й спричинили появу не зовсім прихильної рецензії: «Слухаючи, як великий чисельно хор мучився труднощами, що їх ставляє йому композитор, жаль було композитора і диригента» [13, с. 18]. Проте С. Павлишин охарактеризувала твір позитивно: «композитор поєднує тут яскравий український мелодизм і вироблену хорову фактуру з вживанням епізодичних імітацій, органічно вплетених в підголосковий склад» [139, с. 60].

Ю. Булка так само, як і С. Павлишин, відніс «Наймита» Н. Нижанківського до числа його найбільш художніх і змістовних творів [13, с. 32]. На думку дослідника творчості композитора, хор побудований на протиставленні двох інтонаційних сфер, відповідно втілених у формі й тематизмі прелюдії і фуги. Перша з цих сфер є відображенням пригнобленого

й знедоленого народу «засобом згущеної хорової фактури, «повзучої» хроматизованої мелодії, це «тяжкий настрій скорботи над долею наймита, приреченого на рабську працю» [13, с. 33]. У другій втілено «настрій надії в тому, що наймит («наш народ, що поту ллє потоки») знову стане «міцний і славний» у боротьбі за свою долю» за допомогою формування й утвердження «енергійних, рішучих кварто-квінтових інтонацій заклично-маршового характеру» [13, с. 33].

Мішаний акапельний хор С. Людкевича «Ой ідуть, ідуть тумани» («Восени») був написаний 1935 року. На той час композитор вже 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 технікою 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 з циклу «В плен-ері», збірка «Із днів журби»).

Тричастинну композицію (Lento mesto e tranquillo) відрізняє органічний синтез музики й слова. З одного боку, це проявилося у віднайдені музичних «еквівалентів» поетичної мови, а з іншого – в її увиразненні й поглибленні засобами хорової партитури.

Перші два рядки вірша озвучуються з допомогою прийомів імітаційно-контрастної поліфонії, починаючи зі 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-смислового боку метафори, поряд із акцентуванням головних опорних часток чотирьох тактів.

Середня частина (в тональності натурального сьомого щабля) продовжує «звукозображальні» 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 – poco marziale ma senza colore – і динамічним штрихом піано, тобто, це уявно-ілюзорна маршовість, хоча й наділена такими прозорими атрибутами, як мажорна тональність, висхідні мотиви, акородово-гармонічна фактура (Додаток Б, пр. № 14). 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, при кількаразових повторах 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, в гетерофонному оточенні всіх інших голосів. Прикметними особливостями викладу є його поступове спадання донизу з рясним використанням хроматизмів і максимальне приглушення гучності, що відбувається у відповідності з поетичним текстом: «в мраці тонуть села», «дума невесела мов жебрак 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 шедевру 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, констатуючи 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» [143, с. 115]. 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» [262, с. 426]. І справді, це один із прикладів Франкового тропу, що з великою художньою силою висловлює подавлений стан безпросвітнього смутку.

У 1939-1940 роках 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 невипадковий, це була реакція С. Людкевича на політичні події, що відбулися 1939 року. Під жорстокими завойовниками – конкістадорами – швидше 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 обраної 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 лейттемою в кантаті, групою інструментів із низьким і похмурим 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 (Додаток Б, пр. № 15). Перед вступом хору темп короткочасно пришвидшується й повертається до початкового. Якщо тритоновий інтервал у інструментальної групи був першим, то в хоровій партії він з'являється на третій частці такту. Слова третього та четвертого рядків поезії –

«Нестаток, і тяжка робота, і натуга
Зорали зморшками 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 домінанти, потім у тональності сьомого щабля).

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» (ц. 12), що був традиційним у пов'язаних із природою симфонічних творах Л. ван Бетховена та західноєвропейських романтиків. Ця тема зазнає ладотональних перетворень, звучить на «dolce» та все більше стишується, наприкінці, ніби здалека, долинають лише її уривки (Додаток Б, пр. № 16).

З 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 з 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 щаблях зменшених інтервалів, чим підкреслюється «трагізм долі наймита» [272, с. 261]. Крім того, у С. Людкевича слово «слуга» наче відлунює через запізнене його інтонування: після сопрано у альтах і тенорах, востаннє – у басах. Таким чином, кульмінація першої частини кантати С. Людкевича співпадає із «тихою» кульмінацією хорового твору Н. Нижанківського (де лише другий склад слова вирізнено позначенням сфорцандо). У цих словах поета композитори відчули семантичний наголос, експресивний дисонанс констатації разючої 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 хоровій партії. Також тема підпорядковується тональним зіставленням (Es-dur, F-dur, As-dur), паралельно до поступової драматизації тексту нагнітається хвилювання завдяки підвищенню теситури голосів, їхньому розділенню. На трикратне

хорове повторення синтагми «ще здалека гримить» оркестр реагує приглушеними хроматичними ходами октав у інструментів з низьким регістровим забарвленням, тобто композитор виявляє тут свій нахил до звуконаслідування природи. До хорової 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 із 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 розробці піддається побічна тема. Вже 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 «матінку сини». Тут тема помітно ліризується, в 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 в цій строфі вірша поет відверто відкриває приховану за алегорією істинну суть образу поневоленого наймита:

«Той наймит – наш народ, що поту ллє 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. Внаслідок 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 («своєї 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). Всім 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 музично-інтонаційні події (вона нагадує вступ до цієї частини й подібно закінчується). Після неї звучить хор із темою прославного 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 фортісімо (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 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-квартові ходи, пунктирний ритм, акцентування і маркатні підкреслення опорних звуків (Додаток Б, пр. № 17). Інтонаційна будова теми, за А. Терещенко, містить звороти українських народних трудових пісень, зокрема широковідомої пісні «Та орав мужик край дороги» [168, с. 50]. 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: досконалі каданси розмежовують окремі розділи, в кожному з них утримується класичний порядок вступів теми в різних голосах, симетрично врівноважено загальну архітектоніку: чотириразове проведення теми в експозиції і репризі» [168, с. 51]. Після почергового вступу усіх чотирьох голосів (від басів до сопрано) виклад змінюється із 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 piu cantabile. Інші голоси приєднуються з самостійними контрапунктами.

Із ц. 7 з'являється друга тема фуги («Недаром ти в біді»), яка є оберненням першої і яку розпочинають баси (Додаток Б, пр. № 18). 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 із 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 труду». 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 унісони басів 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 перемежовуються з повнозвучними оркестровими вставками, у мажоро-мінорі 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 вдалося втілити в хоровому звучанні

непоборність національного духу та інтонаційно-образно й процесуально відтворити шлях подолання пригніченого і безправного стану – ті пориви й прагнення, що Каменяр 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 фуги у двох хорових творах співпадає: це оптимістичне завершення, що одночасно стає генеральною кульмінацією всієї образно-смислової драматургії [168, с. 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.

Композитор і відомий хормейстер Григорій Верьовка написав кілька хорів до поезій І. Франка 1941 року – «Обриваються звільна всі пута» та «Не забудь юних днів». Це два контрастні твори, з яких один пропагандистського плану (він став першим озвученням вірша «Товаришам із тюрми», що в радянські часи став дуже популярним), а другий – лірико-драматичний.

Куплетна форма мішаного хору «Не забудь юних днів» (зі супроводом фортепіано) має вдало підібрану структуру, що дозволила відобразити багатий зміст вірша (сьома поезія з циклу «Веснянки»). Поєднання лірики із громадянськими мотивами в кожній строфі поезії набирає нових смислових аспектів. Однак, тотожність розгортання поетичної думки від елегійної

ностальгії спогадів до загостреного відчуття важливості сучасного моменту та спонукання до дій органічно вклалися в музичну драматургію куплету. Вона побудована на розгортанні погідної сумовитої мелодики до схвильованого пориву, який завершується ствердженням початкових мотивів теми на вищому регістровому та динамічно-виразовому рівні. Крім того, важливого значення тут набуває запровадження композитором повторень двох останніх стрічок у кожному катрені.

Йдучи за емоційною градацією тексту, Г. Верьовка чутливо використав темброву диференціацію хорових груп. Так, на початку хору журлива й сердечна експресія тону задається жіночими голосами, до яких поступово підключаються чоловічі, утворюючи самостійну лінію (Додаток Б, пр. № 19). Розгортання (poco animato) у висхідному напрямку, хвилеподібному секвенційно-мотивному русі та акордовому викладі всього складу хору досягає високого ступеня емоційного напруження. «Накреслений згадкою поета вихід за межі інтимного у сферу суспільно-громадських вболівань («великих доріг любви, бою за всіх») набув цілковитої органічності і образної реальності саме завдяки хоровій узагальнюючій колективній інтонації, втіленій напруженим монолітним звучанням tutti» [142, с. 121].

І куплетність, і залучення засобів із інтонаційного словника міської побутово-романсової сфери якнайкраще сприяли образній семантиці спогадів зрілої людини про юні роки. Це, зокрема, специфічний початок теми із сексти, наслідування дуетного співу, властивого для домашнього музикування, а також сама мелодика, що полонить плавністю і задушевністю. Фортепіанний вступ на піано експонує тему, далі в супроводі з’являються характерні погойдування, а у хвилях наростання підкреслюються гармонічні переходи (а саме, до тональності подвійної домінанти), мерехтіння-зіставлення натуральних і альтерованих щаблів.

Дійсно, вжитий композитором метроритм 9/8, характерний для жанру баркароли, його «мірний, неспішний і водночас безупинний плин» викликає асоціації «з плином самого життя, що неухильно простує вперед, не

затримуючи жодної миті, якою б прекрасною вона не була» [179, с. 36]. Втім, як це видно із тексту поезії, прекрасні миті юності можуть надовго закарбовуватися в пам'яті й додавати наснаги на життєвому шляху.

Крім названих двох творів, Г. Верьовці належить також хор «Завжди те саме» («Semper idem»), написаний тоді ж і опублікований 1971 року.

Два твори до поезій І. Франка видатного композитора Бориса Лятошинського, що з'явилися 1941 року й залишилися в рукопису – «Як почуєш вночі» та «Коли студінь потисне» (для мішаного складу зі супроводом фортепіано). Вони проаналізовані Л. Пархоменко, як зразки «лірико-психологічних хорів» у її монографії «Українська хорова п'єса» [142, с. 142].

Цього ж 1941 року (до 25-ліття від дня смерті І. Франка) створив хорові композиції до його поезій композитор Федір Надененко. Це сюїта для хору і солістів у супроводі фортепіано із трьох частин: «Гримить!», «Думи, діти мої», «Розвивайся, лозо, борзо». Згодом, 1952 року, він написав ще окрему «Веснянку» («Дивувалась зима») для мішаного хору зі супроводом фортепіано.

3.2. Хорова творчість другої половини XX – початку XXI ст.

Хорова франкіана активно продовжує поповнюватися новими творами українських композиторів продовж другої половини XX– початку XXI ст.. Це було пов'язано, в першу чергу, з відзначенням ювілейних дат визначного поета.

Так, до 100-літнього ювілею І. Франка, 1956 року, М. Вериківський написав «Весняну сюїту» для мішаного хору без супроводу. Її склали три номери: «Дивувалась зима», «Розвивайся, лозо, борзо» та «Гримить». Вибрані поезії належать до Франкового циклу «Веснянки» (відповідно I, VI і II), зі збірки «З вершин і низин».

«Дивувалась зима» (Moderato) розпочинається суворою темою епічно-розповідного характеру в соль-мінорі (Додаток Б, пр. № 20). Якщо перше

речення (унісон жіночих голосів) має в басах постійну тонічну опору, то другому притаманний контрастно-поліфонічний виклад. У процесі розвитку з'являються ходи на септиму, якими озвучується запитання зими: «де той легіт бересь, / що теплом пронима?» Для змалювання її похмурого настрою застосовано фригійський нахил мінору. Дві перші строфи поезії вкладаються в закінчену музичну побудову. Нові запитання зими подібні за інтонаційно-ритмічним матеріалом, проте отримують інше гармонічне освітлення – у субдомінантовій тональності. Характерним є мажорне закінчення рядків, де йдеться про дрібні квітки, що «…посміли над сніг / Проклюнутись…».

Яскравим контрастом, на форте й знову в мінорі, лунає нова тема в басах, яка дістає канонічно-імітаційне продовження в альтах («І дунула на них / Вітром з уст ледяних»). Ця тема позначена рішучістю, виявленою в початковому октавному ході та насиченні акцентами (Додаток Б, пр. № 21). Настирливі повтори рядків привносять неспокій, тривогу. Особливо ці настрої посилюються у антифонних перегуках партії сопрано з усіма іншими партіями. Все це виливається у нагнітання експресії на остинато одного мотиву, що оспівує шостий щабель і звучить чотири рази, ілюструючи вперте і злісне кидання снігу. Прикметний гармонічний штрих – одночасне накладання низького й високого сьомого щаблів (розщеплення тону) у крайніх партіях сопрано й басів, яким увиразнюється злісне напруження зими. П'яте проведення мотиву в аугментації – розширенні тривалостей та на фортісімо – знаменує першу кульмінацію твору. Далі розвиток йде на спад, хоча цей самий мотив у низхідному русі й стишенні динаміки проходить уже в основній тональності тими ж розширеними тривалостями.

Друге повторення п'ятої та шостої строфи утворюють динамічну дзеркальну репризу тричастинної форми хору. Особливістю переходу до репризи є те, що її музичний матеріал не співпадає з поділом на поетичні строфи. Рядки «Похилились квітки, / Посумніли, замклись» із повторенням другого з них – це поступове завмирання, затихання й сповільнення темпу. Після короткої паузи відбувається чергове стрімке наростання експресії і

теситури, що відбувається у секвенційно-імітаційному русі жіночих партій на тлі витриманих басів і контрапункту баритонів до високих і довгих тонів на словах «знов піднялись».

Остання сьома строфа – повернення початкової суворої теми зими, точніше одного її мотивного зерна «дивувалась зима», за яким слідує гармонічно-акордовий виклад заключних рядків поезії «Що на цвіт той дрібний / В неї сили нема». Вони супроводжуються авторською ремаркою pesante і простують догори, до другої кульмінаційної вершини хору, якою є тризвук однойменного мажору – кінцева крапка твору на фортісімо. Прикметним є застосування плагального кадансу.

У цьому хорі М. Вериківський створив колоритну пейзажну замальовку, наповнену контрастами статики й динаміки, епічності й енергії вислову, різних відтінків гучності та способів викладу за темпової єдності та незначних агогічних відхилень. Ці засоби вдало доповнено ладогармонічними нюансами та артикуляційними штрихами. Поетичне протиставлення зими й весняних квіток через антитезу «від мороку – до світла» отримало переконливе хорове прочитання, в якому символізується перемога добра над злом.

У соціокультурному та історико-політичному контексті ця веснянка І. Франка потрактована М. Вериківським суто в пейзажно-алегоричному ключі, без урахування фольклорної генези поетичного жанру, на відміну від однойменного хору Я. Ярославенка, розглянутого вище (написаного 1925 р., тобто, до встановлення радянської влади в Галичині). Я. Ярославенко підійшов до вирішення творчого завдання з позицій жанрово-стильових особливостей народних веснянок і специфіки їхнього автентичного виконання, тоді як проминання цього в підході М. Вериківського можна пояснити забороною партійними керівниками звернення митців до обрядових джерел (так само як і до культово-релігійної атрибутики). Адже така тематика підкреслювала давність українських традицій, а отже, й нації, чого не могло бути в СРСР, де всіх насильно єднали в радянський народ.

Так, 1947 року, за рік до свого арешту, В. Барвінський виступив на зборах львівського відділення Спілки композиторів СРСР із критикою анонімної статті «Фальшиві ноти», опублікованої в газеті «Радянська Україна» й присвяченої звинуваченням на адресу львівських композиторів. В. Барвінський заявив, що йому не зовсім зрозуміле твердження редакції цієї газети: «… коли композитор звертається у своєму творі тільки до стародавнього фольклору, то тим він йде по лінії буржуазного націоналізму, який прагне ідеалізувати це минуле» [272, с. 59]. Чи не послужив цей виступ однією із причин його безпідставних обвинувачень і заслання на 10 років, невідомо.

Веснянка «Розвивайся, лозо, борзо» є риторично виразним віршем-закликом. Другий номер із сюїти М. Вериківського, написаний на текст цього вірша, ґрунтується на техніці хорового співу наддніпрянських регіонів. Про це свідчить гнучка мелодика широкого дихання, характерний зачин альтів, що підтримується почерговим вступом інших партій за імітаційним принципом (Додаток Б, пр. № 22). Для його дотримання композитору довелося ввести додаткове повторення лексеми «розвивайся!» до альтової партії. Надалі подібні повтори фрагментів поезії також присутні і в сопрано.

Початок другого піввірша першої строфи («оживає») так само озвучується за допомогою імітацій (з інтервалом великої септими та тритону). Імітації змінюються акордово-гармонічним викладом на словах «розриває пута вікові». А з текстом «обновляєсь в свіжі сили» запроваджується емоційно-образне піднесення, що передається характерними трихордовими мотивами на зразок панегіричних кантів, остинатними їх проведеннями. Завдяки цьому виникають аналогії з Лисенковою кантатою «Радуся, ниво неполития», особливо з фінальною частиною «оживуть степи, озера». І це невипадково, адже цей вірш І.Франка містить виразні ремінісценції з Шевченковим «Ісайя. Глава 35 (подражаніє)», де Кобзар, спираючись на передбачення пророка, змальовує картину

щасливого майбутнього для України. Ця ж ідея лежить і в основі Франкового вірша.

«Зеленійся, рідне поле, українська ниво!» – початок середньої частини й водночас кульмінаційної зони, в якій ще виразніше проступають ознаки давніх величальних пісень (Додаток Б, пр. № 23). Це, зокрема, унісонні закінчення фраз, повторення коротких трихордових зворотів з акцентуванням другої частки такту, плагальні каданси.

Третя частина цього номеру сюїти М. Вериківського є скороченою репризою. Для неї властива затихаюча динаміка, наявність тонічних органних пунктів і витриманих «педальних» опор, на тлі яких мерехтять змінні щаблі акордових вертикалей. Фінальне піанісимо «оживає природа наново» звучить як очікування чуда.

Поєднання новіших прийомів із ремінісценціями давнини – важлива ознака, зародки якої виявилася у цьому творі. Вона стане характерною для української хорової музики незабаром – від шістдесятих років XX століття, знаменуючи пробудження суспільної свідомості у зв'язку з політичними змінами (т.зв. «хрущовською відлигою»). Звернення композиторів до поезії «весняно-оновлюючого» символічно-алегоричного змісту було важливим чинником сприяння таким процесам.

Третя частина «Гримить» наповнена речитативно-декламаційними інтонаціями, що відчуваються вже на самому початку твору, коли цей вигук-рефрен гучно лунає тричі в гармонічній фактурі, з акцентом і на затакті й на основному акорді, що тягнеться понад такт[9] (Додаток Б, пр. № 24). Характерно, що кожний із трьох акордів отримує інше гармонічне забарвлення у послідовності субдомінантової групи – II понижений, IV та VI.

Прикметною рисою твору є прийом остинато. Із рядком «природу розкішная дрож пронимає» унісонне повторення тоніки в динамічному наростанні приводить до раптового акцентованого дисонансу (септакорду

[9] У поетичному першоджерелі лексема «Гримить!» з'являється тричі впродовж усього тексту, а у М. Вериківського 12 разів tutti та 4 рази окремо в кожній партії.

пониженого другого щабля) на слові «дрож», що розв’язується у мажорну домінанту. «Жде спрагла земля плодотворної зливи» – нове тематичне утворення, що стає основою для канонічної імітації, проведеної у всіх партіях. Після цього відбувається остинатне «кружляння» акцентованого мотиву довкола шостого щабля, з використанням розщепленого сьомого щабля (у сопрано натурального, а в баритонів підвищеного). Цим відображається, як гуляє бурхливий вітер. Закінчення першої строфи вірша рефреном «Гримить!» у музиці відтворено його почерговим інтонуванням знизу від басів, через альти, баритони й сопрано з паралельним динамічним наростанням. Завдяки цьому вияскравлюються темброві барви голосів, допоки вони не зливаються в одне ціле у трьох акордах, що розпочинали твір. Це, водночас, є початком другої строфи вірша, два перших рядки якої озвучуються ідентично до експозиції.

На чотирьох складах слова «Міліони» з’являється низхідний унісонний хід басів, за яким баси отримують функцію супроводу всіх інших партій уривчастими окремими тонами тоніки й домінанти (фактурний прийом, що викликає алюзії до епізоду із «Вічного революціонера» М. Лисенка). В той час на ці баси нашаровуються висхідні секвенційні переміщення мотивів у гармонічному зіставленні їхніх ланок соль мінор – до мінор. За коротким фрагментом у контрастно-поліфонічній фактурі («ті хмари») слідує нове висхідне мотивно-секвентне утворення, що, як і попереднього разу, утверджує ті ж слова вже у іншому зіставленні тональностей – до мінор – фа мінор. Рефрен «Гримить!» у вигляді звороту із двох нерозв’язаних дисонансів і затримання переходить у своє повторення, яким є акорд-розв’язання.

Завершує частину (і весь цикл) кода, побудована на початкових трьох акордах і експозиційній темі, яка з них випливає, повторюючи перший рядок поезії «Благодатна пора наступає». А останніми акцентованими хоровими акордами є вигук-рефрен «Гримить!», викладений як плагальний каданс – четвертий щабель і тонічний тризвук в однойменному мажорі.

Архітектоніка третьої частини суміщає ознаки рондо та тричастинної форми. Композитор застосував поетичний рефрен як цементуючий форму чинник і, водночас, як звукозображально-семантичний прийом. Основними принципами розвитку хорової тканини стали остинато та секвенції, поруч із традиційними поліфонічними епізодами контрастного та імітаційно-канонічного сполучення голосів. Крім того, важливу роль відіграють паузи, що відділяють різні синтаксичні побудови, хоча в переходах між ними інколи зустрічаються накладання закінчень і початків фраз. Ладогармонічні засоби частини доволі багаті (зіставлення тональностей, використання альтерованих та розщеплених щаблів).

Спостережені у циклі ремінісценції до Лисенкової хорової творчості на поетичні тексти Т. Шевченка та І. Франка невипадкові. Ними М. Вериківський засвідчує і підтверджує свої орієнтири на потужні постаті української культури, на декларовані ними національно-духовні цінності.

До сторіччя народження І. Франка також написав хоровий цикл, що складається із чотирьох частин («Осінь», «Зима», «Весна», «Гримить») Ігор Шамо. Його було видано 1958 року в Москві російською мовою.

Частина «Осінь» Andantino doloroso написана на текст першого вірша «Осінній вітре» із циклу «Осінні думи» (збірка «З вершин і низин»). Автор музики ввів настроєвий двотактовий пролог: лексема «Осінь» (відсутня в поезії), що звучить двічі в розділених чоловічих партіях, на тонічному тризвуку основної тональності (соль-мінор) (Додаток Б, пр. № 25). Подальші її повторення в різних гармонічних «оправах» служать фоном для проведення теми в партії альтів «Осінній вітре…». Партія сопрано заспівує наступну фразу, що підхоплюється рештою голосів у вигляді трансформованих імітацій. На появу в тексті слів про «сон і смерть» музика реагує остинатними маркантними повторами домінанти в партії альтів, паралельною лінією до яких є низхідний рух довшими тривалостями по натуральних щаблях у чоловічих голосах.

Серединний епізод Piu mosso agitato, присвячений описові «діянь» вітру, позначений звуконаслідувальними прийомами. Це, зокрема, кружляючі мотиви у зустрічному русі тенорів і перших басів, а потім поступовий підйом (разом із зростанням гучності) мелодичних ліній усіх голосів до кульмінаційної вершини на словах «вітре мій крилатий». Додаткове звертання «вітре», а точніше його другий склад, отримує триголосе розспівування восьмими нотами впродовж цілого такту.

Композитор застосував пропуск третьої строфи сонетної форми вірша, а четверта строфа лягла в основу репризи, що також починається зверненням до вітру «О вітре-брате!». Початкова тема викладена у поліфонічній фактурі з елементами імітацій. Лише скорочене повторення останнього рядка, що лунає все тихіше («Чи слід буття завієш мого?»), оформлюється гомофонно-гармонічно. Логічною крапкою композиційної будови є лексема «Осінь», яка обрамлює твір у ролі прологу й епілогу.

Частина «Зима» (Moderato) створена композитором на основі поезії «Сипле, сипле, сипле сніг» із «другого жмутку» ліричної драми «Зів'яле листя». Насамперед привертає увагу інструментальне трактування трьох хорових партій у короткому вступі. Він починається з морморандо тенорів і розділених альтів у рівнобіжному русі сусідніми щаблями (включаючи хроматичні допоміжні тони), що спираються на басовий тонічний органний пункт (Додаток Б, пр. № 26). Такий виклад продовжується з появою співу сопрано. На витриманій партією сопрано довгій ноті (слово «сніг») супроводжуючі партії озвучують наступний рядок вірша на дещо модифікованих попередніх мотивах (що зазнають більше зображального трактування). Чергування реплік застосовано двічі, після чого всі голоси отримують самостійні лінії.

Друга строфа вірша зазнала поділу: два її початкові рядки закінчуються сповільненням темпу та ферматою. Два інші рядки оформлюються відокремленими паузами трьома реченнями із монотонно-речитативними інтонаціями, зі зміною метроритму та рітенуто в кінці. Таке сповільнення,

стишення й загальне «застигання» руху зумовлене текстом вірша, де описано, як білі холодні метелики «присипають все життя, / всю красу лугів і поля». Фраза «Білий килим забуття», якою починається третя строфа й, водночас, середня частина хору, викладається імітаційними стретами, нашаровування яких приводить до потужного емоційного пориву на фортісімо. Він урівноважується своєю полярною протилежністю – наступним хоральним фрагментом («до найглибшого коріння«») на піанісімо.

Чергове рітенуто з ферматою передує репризі, що співпадає з повтором першого рядка поезії «Сипле, сипле, сипле сніг» на початку останньої четвертої строфи. Реприза є скороченою, адже до неї увійшла лише одна строфа, на відміну від експозиції. Проте двократним повторенням останнього слова «погасає» та додаванням заключної синтагми «сипле сніг», при сповільненні й затиханні звучності та із застосуванням другого низького щабля в кадансовому звороті, композитор досягає картинного ефекту завмирання природи. Це відповідає поетовій інтенції відображення паралельного згасання «молодого вогню» в душі людини.

Для частини «Весна» (Allegretto leggiero) І. Шамо використав поезію «Не забудь, не забудь» (сьомий номер циклу «Веснянки»). Жіночі голоси експонують тему пісенного характеру в поліфонічному викладі та змінній метриці, поступово до них долучаються чоловічі партії. Закінчення першої строфи співпадає з початком наступної, чим створюється невпинне перетікання мелодичних фраз. Однак у гомофонно-гармонічному озвученні другого піввірша другої строфи «Чистих поривів всіх / не встидайсь, не губи» підкреслюється важливість цих слів. Крім того, додано підголосок басів «Не губи!»

У третій строфі варіантно змінену тему ведуть тенори, її продовження – жіночі партії, після яких знову з’являється басовий підголосок. За тим же принципом, з незначними змінами в розташуванні музичного матеріалу, відбувається нове нашарування закінчення й початку іншої фрази, далі, як підсумування поліфонічного викладу, – гомофонно-гармонічне речення.

Додані два повтори «і душі» (з рядків «Наростуть мозолі / На руках і душі»), що завершуються ферматою та впродовж яких сповільнюється рух, сприймаються як глибока задума старшої людини, яка дає настанови молодій.

Після фермати розпочинається середня частина твору, в якій поступово пришвидшується темп, відбувається «сходження» до вершин почуттів. За Франковим текстом, тут дається характеристика «цілого чоловіка»:

«Лиш хто любить, терпить,
В кім кров живо кипить,
В кім надія ще лік,
Кого бій ще манить,
Людське горе смутить,
А добро веселить, –
Той цілий чоловік».

Кінцевий рядок набирає особливої значущості завдяки довгим тривалостям, витриманим понад такт, позначеним штрихом маркато й наділеним голосним звучанням.

У скороченій репризі, побудованій на останній строфі поезії, повертається початковий темп і панує мрійлива легкість. Композитор пропустив шосту й сьому строфи, оминувши найбільш драматичні рядки. Очевидно, цей крок пояснюється прагненням зосередитися на красі весни та молодості.

Для частини, присвяченої літній порі року, композитор обрав поезію «Гримить! Благодатна пора наступає!» (друга «Веснянка»). «Благодатна пора» – така назва хорового твору (Energico con fuoco), що асоціюється у автора з літом. Тема починається з попарних унісонів високих і низьких голосів: перше «Гримить!» виконують усім складом; друге ж, додане композитором, як і продовження рядка, озвучується альтами й басами на тлі тритактових залігованих терцій (утворених divisi сопрано та тенорів) (Додаток Б, пр. № 27). Прикметною ознакою першої тематичної фрази є

гармонічний мажор (основна тональність Сі-бемоль мажор). Друга фраза теми викладена в акордово-гармонічній фактурі, тут відбувається відхилення в тональність мінорної домінанти (фа мінор). Третя фраза вирізняється стрибком на малу септиму в сопрановій партії та переходом до паралельного Ля-бемоль мажору. У четвертій стрибок на малу нону доручено спочатку тенорам (паралельно в басів мала септима), а в наступному такті, як стретну імітацію, його виконують сопрано. П'ята фраза, в контрастно-поліфонічному викладі та висхідному русі, завершується дзеркальним оберненням першої (попарні унісони партій і вигук «Гримить!», що у трьох партіях одночасний, а в басах наче відлуння із запізненням). Всі фрази відповідають віршованим рядкам.

Друга строфа вірша має ідентичний до першої музично-тематичний матеріал у двох фразах. У третій і четвертій застосовано замість інтервальних стрибків пощаблевий підйом акордових вертикалей, перемежований частими паузами (що розділюють слова), при неухильному наростанні звуку. Пята фраза транспонується в тональність субдомінанти й виконується унісоном усіх партій. Одностайне «Гримить!» виконується двічі в різноманітному гармонічному забарвленні та потужному фортісімо,

Загалом, І. Шамо створив колористичні хорові мініатюри, в яких уміло застосував тонкі градації динаміки, поєднав різні типи фактури та вдало переніс формотворчі властивості поезії на музичну архітектоніку. Завдяки цим і іншим виразовим засобам цикл став одним із прикладів музичного відображення Франкових думок про співвіднесення природних явищ із психологічно-емоційними відчуттями людини.

Кантата «Весна» Мирослава Скорика – це дипломна робота випускника композиторського факультету Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка 1960 року. Не випадково початкуючий композитор, уродженець Львова, звернувся до творчої спадщини І. Франка. Адже в дитячі роки разом із сім'єю був примусово вивезений на Далекий Схід. Формування творчої індивідуальності митця відбувалося під впливом С. Людкевича, А.

Солтиса та інших львівських корифеїв. Передчуваючи потребу суспільно-політичних змін, М. Скорик знайшов суголосні добі ідеї та символи саме в поезії І. Франка. З цим твором композитор влився в художньо-мистецьке русло «шестидесятників».

Кантата складається зі вступу та п’яти частин. У невеликому оркестровому вступі акумульовано елементи основних тем кантати. Він вражає потужною енергетикою, соковитою гармонічною мовою та метроритмічним розмаїттям із перших тактів.

Перша частина «Дивувалась зима» (на основі першого вірша із циклу «Веснянки») починається оркестровою прелюдією, де використано ритмічно модифіковані мотиви автентичної веснянки «Вийди, вийди, сонечко» (Додаток Б, пр. № 28). Оркестрова тема звучить на піанісимо, наче здалека, у зіставленні двох проведень (До-мажор і Ре-мажор) і у внутрішньо-тематичному зіставленні мажору й мінору. Сопранове соло, на фігураційному тлі оркестру, озвучує тему аріозного плану, що будується на кінцевих мотивах оркестрової прелюдії, зі словами першого катрену поезії у метрі двостопового анапесту. Ці ж тематичні мотиви розвиваються далі усіма партіями в хоральному викладі. Прикметною особливістю фрагменту є зсув від До-мажору до Мі-бемоль мажору, в якому знову вживається прийом ладової змінності (мажоро-мінор) фольклорної ґенези. Сопранове соло завершує другу строфу запитально-висхідною фразою «Де той легіт бересь, / Що теплом пронима?»

Оркестрова інтерлюдія на матеріалі прелюдії, де помітна «гра» мінливими щаблями, відділяє другу й третю строфи. У третій композитор вжив знайомий тематичний матеріал, однак у інших фактурних і теситурних «шатах». Попри інтенсивні гармонічні зіставлення й переходи, перший епізод закінчується в До-мажорі.

Середина (Meno mosso) написана в однойменному мінорі. Вона привертає увагу строгим акордовим викладом, репетиційними повторами звуків і звукозображальними пасажами в оркестрі. Реагує на текст (про злість

зими на сміливість квіток) також і гармонія – дисонансовими послідовностями та співзвуччями. За допомогою фігурацій супроводу, складених дрібними тривалостями (тридцять другими нотами), та сопранового соло зі складними гармонічними переходами, відтворюється «шура-буря» з вітром і снігом. Заключна лексема середини про життєздатність квіток – «Вони знов піднялись» – озвучена композитором у Мі-бемоль мажорі, нагнітанні темпу й звучності на остинатних фігураціях зменшеного тризвуку другого підвищеного щабля, що раптово розв’язується у тонічний квартсекстакорд (чим передається несподівана поява квітів).

Реприза сприймається як гімн весні й відважним квіткам: основна тема на форте, в гомофонно-гармонічному викладі дублюється оркестром. Останній тонічний тризвук хору співпадає з появою оркестрової постлюдії з веснянковою темою-рефреном.

Ідилічне завершення першої частини кантати різко контрастує з першим оркестровим акордом (домінанта Мі-мажору) другої частини (Allegro moderato. Maestoso) внаслідок прийому attacca. Цей акорд на сфорцандо й фортисимо, як раптовий удар, мотивується самою назвою частини «Гримить!» (на текст другої «веснянки» І. Франка). Після короткої паузи та басового тремоло на домінанті, з’являються акцентовані октави шостого й другого низьких щаблів, що переносяться у все нижчі регістри. Ямбічні кварти зі словом «Гримить!» проводяться послідовно у кожній хоровій партії, починаючи від сопрано, із затриманням на другому складі. «Благодатна пора наступає» – паралельний висхідний рух (з інтервалом терції) всіх голосів. Наступна висхідна фраза (другий рядок першої строфи) базується на зміщенні у тональність низького другого щабля та на постійних метроритмічних «переключеннях». Подальші три рядки строфи зливаються у суцільну акордово-гармонічну течію, що прямує з допомогою секвенційного розвитку, через нагромадження альтерованих щаблів і хроматизмів, до функційно просвітленого «Гримить!», яке завершує першу строфу в симультанному звучанні всіх партій.

Друга строфа (й відповідно другий розділ частини) попереджується оркестровою інтерлюдією, що нагадує початок частини, проте є більше розгорнутою, із застосуванням звукопису явища природи засобами гармонії (насичення дисонансами), артикуляції (акценти), мелізмів, регістрових переміщень мотивів. Дотримано ідентичний до першого розділу хоровий виклад, однак ладо-гармонічні «блукання» стають інтенсивнішими, звукова потужність наростає до кульмінаційного скандування останнього рядка строфи. Заключне «Гримить!» на затихаючій динаміці повторюється як відлуння грому (і одночасно, і почергово у всіх партіях). Коротка оркестрова постлюдія, в якій проводиться висхідний мотив хору на тлі басового звуконаслідування віддаленого гулу грому, завершує другу частину кантати.

Третя частина «Гріє сонечко» (Andante) написана на основі третьої «веснянки» І. Франка – вірша-верлібра. За зразком побудови поезії із окремих структурно-смислових розділів (опис весняної природи в першій строфі, звернення до орача в другій і звернення до народу в третій), хорова композиція ділиться на епізоди та оперує закріпленими за образно-текстовою основою темами.

Короткий інструментальний вступ на піанісимо містить звукописні паралелі до «Ранку» Е. Ґріґа (тріольність, високі регістри). Початкова інтонація є модифікацією веснянкової теми першої частини кантати. Складний розмір (5/4) диктується п’ятистоповою будовою рядка поезії. Хорова тема, що є заспівом партії сопрано, – чергова ритмічна трансформація мотиву веснянки «Вийди, вийди, сонечко», яка органічно вплітається в поетичний текст. Партія альтів перехоплює ініціативу ведення теми, після чого ці партії поєднуються в лінеарному двоголоссі та мінливому метроритмі.

Наступний епізод вносить тематично-образний та інтонаційно-виразовий контраст (Affettuoso). Рельєфна декламаційна тема «Встань, орачу, встань!» баритонового соло протиставляється ладово (однойменний мінор) та імперативністю тону. Її мотивні відлуння виконує жіночий склад хору. При

продовженні другої строфи, де знову описується краса весни, повертається веснянкова тема у двоголосому викладі, в імітаційній поліфонічній манері, із тональними переміщеннями. З появою в тексті слів про землю та її дивну силу запроваджується нова тематична побудова на мотивах «орача», за розвитком і звуковим наростанням якої слідує основна тема епізоду «Встань, орачу». Зачин у чоловічих партіях підхоплюється усім хором за принципом антифонічних реплік, що нашаровуються на довгі тривалості. В наступній тематичній побудові «землі» зливаються всі голоси й прямують у постійному динамічному й звуковисотному піднесенні до кульмінації на два форте, яка є потужним одностайно-акордовим каскадом-спадом секвенцій.

Третій епізод «Гей, брати!... Прокидайтеся!» також базується на ритмічній модифікації веснянки в бік маршової пісні (поява пунктиру та розмір 3/2) (Додаток Б, пр. № 29). Гомофонно-гармонічна фактура, модуляції та ладотональні зіставлення (аж до розщеплення щаблів) – інші засоби, що акцентують закличні синтагми цієї строфи вірша. Заклик «Сійте!» в особливо експресивній гармонізації повторений композитором шість разів. Двочастинна форма епізоду увиразнює двофазовість розвитку із тенденцією наростання потужності до його завершення, як фіналу всієї частини.

Частина четверта «Розвивайся, лозо, борзо» (Andante moderato) написана до тексту шостої «веснянки». За формою це подвійна фуга. Перша тема, що починається хореїчною квартою, заснована на двох початкових рядках вірша (Додаток Б, пр. № 30). Крім того, композитор застосував додаткову лексему «розвивайся» для структурно-логічної цілісності теми, інтонації якої споріднені з історичними (чи похідними) піснями козацької доби. Фуга розгортається згідно з класичними нормами. З цифри 6 запроваджується нова тема, що вирізняється подрібненням часток такту й оспівуванням терцевого тону, мелодичним мінором. 9 цифра – початок коди, де дві теми звучать одночасно в основній тональності (мі мінор), а вдруге (кульмінаційне проведення) – в однойменному мажорі. З огляду на поліфонічні закони автор зробив купюри тексту: озвучено шість рядків із

восьми першої строфи, з другої – чотири. Натомість ужито, крім вищезгаданого, інші повторення окремих слів.

П’ята заключна частина «Земле моя» (Largo) – наймасштабніша в циклі. Текст п’ятої поезії «Земле, моя всеплодющая мати» з циклу «Веснянки» яскраво концентрує життєво-творче кредо поета-філософа й провідника нації. Він просить у рідної землі сили в бою, вогню й пристрасті для свого слова в служінні правді, ясності думок, теплоти й любові до людей, можливості праці до скону. Тому музика до такого тексту покликана відтворити його глибинну напругу, водночас, відвертість і щирість вислову, його енергетику. М. Скорик досягнув цього насамперед запровадженням баритонового соло, що символізує проголошення полум’яного монологу поета (значимість соло підкреслена появою його інтонаційно-ритмічної формули на початку оркестрового вступу твору) (Додаток Б, пр. № 31). Мужня й впевнена за характером тема позначена виразною декламаційною артикуляцією. Хор разом з оркестром, у єдності ритмічного рисунку, підтримує «промовця» повтореннями звернення до землі. Тематичні мотиви розгортаються за цим «алгоритмом», зазнаючи інтервальних загострень і тональних зсувів. Кадансова побудова (закінчення першої цифри), що співпадає з кінцем першої строфи – скорочений рядок «Дай і мені!» – звучить на фортисимо у соліста, після чого – в розширених темпово й метрично (тріоль чвертками) остинатних дисонансових акордах хору й оркестру.

З цифри 2 (Poco animato) починається стадіальна динамізація викладу. Оркестр вже не дублює соло чи хор, а веде самостійні цілеспрямовані контрапунктичні лінії. Поступово хорові партії переймають провідну роль, виконуючи тему соліста та її варіантні видозміни. Фактура згущується із застосуванням divisi всіх партій, крім басової; в оркестрі домінує акордовість. Перед закінченням декламаційно-речитативного епізоду кадансовим зворотом, ідентичним до попереднього, вводяться діалогічні антифони жіночих і чоловічих голосів на тлі стрімких пасажів оркестру.

Фінальне Allegro розпочинається фугато на словах останньої строфи вірша «Силу рукам дай, щоб пута ламати». Тема, що піддається поліфонічному викладу й експонується басами, нагадує бойові пісні-марші пунктирною ритмікою і карбованою чіткістю мотивів (Додаток Б, пр. № 32). Композитор загострює напруження вживанням тритону та відхиленням у тональність домінанти. Послідовне чотирикратне проведення теми у всіх голосах увінчується акордово-гармонічним нагнітанням прохань до землі «силу рукам дай, щоб пута ламать». Ці настирливі повторення дістають значення заклинань, як і наступні «в серце кривди влучать». На їхньому тлі двічі, як контрапункт з аугментацією тривалостей, проводиться синтагма «ясність думкам дай» (спочатку в сопрано, потім у чоловічих партіях). Загально-хоровим наростанням звучності таких же довгих тривалостей, у висхідному русі, вирізняються останні рядки поезії «Дай працювать, працювать, працювати, / В праці сконать!» Однак ані вони, ані їхнє повторення не завершують кантати. Композитору видалося доцільним закінчити її першим рядком останньої строфи («сили рукам дай, щоб пута ламати»). Слова «Пута ламати» були потрібніші на той час (початок 1960 рр.), вони виявили демократично-громадянську позицію М. Скорика. Кількаразові повторення цих слів зазнають найвищого ступеня експресії в потужному унісоні хору й оркестру, що зливаються воєдино в темі фугато. Ще голосніше, на три форте, вони озвучуються довгими ритмовартостями в кадансі.

«Кантата «Весна» знаменувала дуже важливий перелом, незвичний поворот у хоровій манері письма, котрий наступає на початку шістдесятих років не лише в творчості М.Скорика, а й взагалі в українській культурі, і свідчить про прагнення «вписати» сформовані історично принципи ставлення до фольклорних джерел, до засад національної професійної школи в сучасний творчий процес, поєднати його з новітніми художніми відкриттями» – зауважила Л. Кияновська [76, с. 26].

А. Кос-Анатольський написав мішаний хор із соло баритона (без супроводу) «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» 1961 року. Це була перша із версій, похідних від популярного однойменного солоспіву, створеного композитором до 100-річчя від дня народження І. Франка (всього цих авторських версій для різних вокальних і інструментальних складів є шість).

Мелодика твору, надзвичайно пластична, гнучка й, водночас, динамічна у своєму розгортанні, ввібрала в себе інтонації пісенних джерел різного походження. Це, насамперед, багата національна фольклорно-пісенна спадщина, міський побутовий романс літературної генези, західно-європейські камерно-вокальна й оперна традиції, а також таке специфічне регіональне утворення як старогалицька пісня.

Якщо С. Воробкевич у однойменному хорі строго дотримався авторської поетичної конструкції, то А. Кос-Анатольський змінив її. Структуру його твору склали три куплети, кожний з яких вміщує по три поетичні строфи. Оскільки їх є сім в оригіналі, то композитору довелося повторити дві з них у довільному порядку, а саме «Ой ти, дівчино, з горіха зерня, / Чом твоє серденько – колюче терня?» (з’являється вдруге як початок третього куплету) та «Ой ти, дівчино, ясная зоре! / Ти мої радощі, ти моє горе!» (з’являється вдруге як завершення хорової композиції), щоби отримати дев’ять строф. Таке втручання зумовлене, по-перше, суто музичними законами, тобто намаганням укласти відповідну кількість рядків до куплету; по-друге, прагненням підкреслити емоційний контраст тексту (радощі – горе) в його найвищому смисловому й теситурному піднесенні – у фіналі.

Вступ хору на морморандо у формі речення й у вигляді хвилі-дуги (від оспівування домінанти через октавний стрибок до м’якого спадання з терції) із виразним підголоском тенорів наче проектує протилежні образні полюси, наявні в поезії, через сполучення плавності й експресії. На тлі хорового морморандо витриманих, перетікаючих одне в одне гармонічних співзвуч, ведеться соло баритона (Додаток Б, пр. № 33). При музичному озвученні

третьої строфи відбувається згущення барв, тобто, нагнітання драматизму за допомогою наростання динаміки, дублювання хором партії соліста у гармонічній фактурі. Цей же виклад зберігається у другому куплеті хорової пісні.

Третій куплет різниться від попередніх хоровим зачином на словах першої строфи вірша. Коли вступає баритон, то хор виконує цей же текст не паралельно з солістом, а зредуковано до піввірша та, водночас, із подовженими тривалостями. Лише заключні, переставлені місцями в порівнянні з першоджерелом рядки хору, лунають разом у всіх партіях, завдяки чому композиторський задум фіналу увиразнюється (замість «Ой ти, дівчино, ясная зоре! / Ти мої радощі, ти моє горе!» в А. Кос-Анатольського «Ти моя радість, ти моє горе, / ой ти, дівчино, ясная зоре!»). Це тлумачення поезії має своє виправдання, оскільки не перекручує її змісту, а лише подає його контрастний аспект випукліше, об’ємніше.

У цілому, ця лірико-драматична хорова версія, внаслідок широкої популярності солоспіву, дає підстави стверджувати особливе бачення композитором Франкового вірша крізь призму ставлення народу до своєї улюбленої пісні. Звідси – специфіка вживання прийому морморандо на початку твору та як супроводу, що сприймається як замріяне наспівування відомого мотиву широкими масами й одностайна підтримка соліста у наростанні та кульмінації вислову. Цілковите й органічне злиття тексту й мелодії, досконалість їхнього просодичного узгодження, емоційно-психологічна щирість – такими є прикметні риси хору А. Кос-Анатольського, поряд з якими однойменний хор С. Воробкевича виглядає анахронізмом, як з боку співвідношення тексту й музики, так і з боку фактурного вирішення.

А. Кос-Анатольський написав також мішаний хор «Вперед, брати», опублікований 1959 року.

У збірнику із серії «Хорові твори українських радянських композиторів» за 1968 рік надруковано композицію В. Воздвиженського «Ой жалю мій» для мішаного хору без супроводу, очевидно, написану до 110-ї

річниці від дня народження І. Франка. Вірш із тим самим титулом є сьомим у «другому жмутку» ліричної драми «Зів'яле листя». З п'яти строф композитор обрав чотири (випустив другу), причому, поміняв місцями четверту та п'яту строфи.

За стилістикою хоровий твір максимально уподібнено до народного багатоголосся Наддніпрянських регіонів. Цей підхід не суперечить наближеній до народнопоетичної мови поезії, в якій кохана дівчина ототожнюється з голубкою. Показово, що Ф. Колесса назвав серед записаних К. Квіткою від І. Франка народних пісень пісню «Жалі мої, жалі» [87]. Форма хорового твору куплетна, що так само відповідає єдності образно-смислового наповнення першоджерела. Три куплети є ідентичними за музичним матеріалом, а четвертий є видозміненою кодою твору.

За характером і типом розвитку композиція нагадує протяжну лірико-побутову пісню про нещасливе кохання (авторська ремарка Largetto espressivo). Двотактовий заспів веде альтова партія, до якої приєднується партія сопрано, а в кінці четвертого такту решта голосів (Додаток Б, пр. № 34). У викладі зустрічаються іманентні для народного стилю паралелізми, в кадансі використано типове сходження до унісону, що подовжується ферматою. Для приспіву властиве короткочасне посилення гучності, теситурний підйом партій і швидке затихання, чим забезпечується більш сердечна експресія тону. З метро-ритмічного боку композитор дотримався фольклорного принципу метричної перемінності. Водночас, ладо-тональні засоби не надто наближені до автентичних – елементи народних ладів відсутні (основна тональність – мелодичний ля мінор). Проте на початку коди, де заспівують баси, вжито ладову змінність (мінор – паралельний мажор – мінор).

Композитор показав увагу до змістових деталей тексту, що проявилося у контрастних зіставленнях динаміки в коді, а також у розділенні паузами двох останніх драматичних рядків («То забрала із собою / Мою душу з тіла»). Поруч із тим, озвучення початкової синтагми «Ой жалю мій, жалю» (як і всіх

інших на початку кожної строфи куплетної форми) демонструє зміщення наголосу з ямбічного на хореїчний, що, властиво, не узгоджується із поезією, але для стилізації народної пісні правомірне.

З огляду на те, як І. Франко любив і шанував народнопісенну творчість, підхід В. Воздвиженського до хорового втілення цієї поезії оправданий, проте в контексті «нової фольклорної хвилі», що «піднялася» в українській музиці 1960-х років, видається надто традиційним.

Неординарним музичним вирішенням Франкового тексту, а саме поезії «Чого являєшся мені у сні», стала однойменна хорова п’єса В. Пучка для мішаного хору без супроводу, опублікована 1979 року в серії «Хорові твори українських радянських композиторів». Поезія взята з «другого жмутку» ліричної драми «Зів’яле листя». З трьох строф композитор зупинився лише на першій, включивши також анафору, що є початком як першої, так і другої строфи, у ролі закінчення твору. Неординарність інтерпретації полягає, насамперед, у камерно-інтимному трактуванні поетичної основи, що виявилося на особливостях музичної мови, викладу та фонації твору.

Партії альтів доручено один рядок запитання «чого являєшся мені», що дало назву композиції, його тло утворюють малі терції тенорів (divisi, mormorando). Продовжують другий рядок запитання ямбічні ходи від квінти до тоніки («у сні») – висхідний у сопрано та низхідний у басів (ефект зворотнього відлуння) із завмиранням динаміки й витриманими закінченнями. Внаслідок цього вже в самому вступі хору робиться акцент на його семантико-звуковій просторовості (Додаток Б, пр. № 35). Альти «задають» наступне запитання: «чого звертаєш ти до мене чудові очі ті ясні?», втілене за допомогою гнучкої наспівної лінії, закінчення якої знову підхоплюють mormorando тенорів, зі своєю хроматизацією верхів інтервалів у довгих тривалостях. На завершення другої половини фрази, що виконується сопрано, останню «крапку» ставлять баси. Всі голоси зустрічаються у витриманому акорді. Різким дисонансом, після фермати, у зіставленні тональностей (мі мінор і тональність пониженого другого щабля

Фа-мажор) вторгається висхідне третє запитання «Чому уста твої німі?», що виконується маркато на кожному звуці, а отже, подібно до речитативу, доходячи від форте до фортісімо.

Середина (Piu mosso) в акордово-гармонічній фактурі розпочинається більш наспівними мотивами, а на словах «мов зарево червоне» знову з'являються речитативно-декламаційні інтонації. В той час, як сопрано продовжують на крещендо твердити, як заклинання, кожний склад тексту на остинатному «соль», у наростаючій експресії та динаміці, інші голоси поступово підключаються з тим же тропом «мов зарево», утворюючи імітаційний фрагмент, що закінчується одиноко-журливим сопрановим спадним ходом від терцевого звука до тоніки – «у тьмі». За ферматою слідує стишена кода, аналогічна до вступу хору, таким чином логічно обрамлюючи композицію тим самим запитанням «Чого являєшся мені у сні?», винесеним у заголовок твору.

До 125-річчя від дня народження І. Франка (1981 року) Віталій Кирейко написав мішаний хор із супроводом фортепіано «Наша ціль – людське щастя і воля» («Ми ступаєм до бою нового»).

Відомий вірш І. Франка «Товаришам із тюрми», рядки з якого лягли у назву цього хорового твору, був написаний 1878 року, після ув'язнення. Вірш пізніше увійшов до збірки «Із літ моєї молодості». Як стверджує літературознавець, цей поетичний зразок є посланням, «що належить до групи референтних жанрів, ширше – до прикладних (що виникають з певної суспільної потреби і мають конкретно визначеного чи умовного адресата – суб'єкта, до якого спрямоване поетичне висловлювання» [81, с. 33].

Композитор В. Кирейко виявив довільний підхід до авторського тексту. Він вибрав чотири строфи з дев'яти та поміняв їхню черговість. Цим дещо змістив акценти поезії, натомість пристосував її тісніше до пріоритетів радянської доби.

Композиційну форму хору склали два ідентичні куплети, кожен з яких побудований на поєднанні двох строф. Вже у фортепіанному двотактовому

вступі закладено активно-дієвий характер музики, що пом'якшується гармонічною колористикою – вживанням понижених шостого й третього щаблів, складних модуляційних переходів у акордових вертикалях. Хоровій партитурі на початку твору властиві тривіальні маршеві інтонації з пунктирами, унісонні ходи, що вливаються у гомофонно-гармонічну фактуру із закличними затактами на кварту та сексту. У хоровому озвученні другої строфи композитор застосував поступове наростання динаміки й гармонічного напруження до останнього кульмінаційного такту куплету. У цьому такті, де дводольний метр міняється на тридольний, наявне зміщення словесного наголосу. Не зважаючи на це, хор у цілому виявляє професійність почерку автора. Зокрема, привертає увагу гра гармонічних барв, чим знімається прямолінійність і трафаретність трактування маршовості, що були притаманні тодішнім хоровим творам. З причини складності гармонічної мови, як також метро-ритмічної неоднорідності, очевидно, цей твір не завоював собі статусу популярної масової пісні.

Вірш з бойовим і декларативним тонусом, упевненою безкомпромісністю якнайкраще відповідав ідеологічним догмам тоталітарного режиму. І. Франко, як відомо, в юності примкнув до соціалістів, проте з часом змінив свої політичні переконання та відійшов від цієї партії. Радянським ідеологам він був вигідний саме такою риторикою, що відкидала релігійність, а поетове «братерство всесвітнє» сприймалося ними як натяк на світову революцію. Втім, ця поодинока поезія не може служити доказом атеїзму І. Франка, оскільки це заперечується усією його творчістю і власними висловлюваннями з цього приводу. Саме на вірш «Товаришам з тюрми», як приклад позірно негативного Франкового ставлення до релігії, спирається дослідник І. С. Захара, стверджуючи, що поет мав на увазі біблійний вираз «віра без діл мертва». Тому І. Франко мав рацію,«що саме людський розум, сильна воля і спільна праця є запорукою прогресу» [59, с. 162], соціального й національного визволення.

Симптоматично, що у цьому ж році, й очевидно, до цієї ж дати, з'явився чоловічий хор (без супроводу) західно-українського композитора Миколи Колесси на основі того самого Франкового вірша – «Ми ступаєм до бою нового». Це єдиний хор М. Колесси до поезії І. Франка, що довший час залишався в рукописі. Я. Ярославенку належить чоловічий хор (із супроводом) на цей же вірш із первісною назвою «Товаришам із тюрми» (виданий 1947 р.). Юліан Корчинський написав у 1970-х роках хоровий твір «Обриваються звільна всі пута» (назва за першим рядком того ж вірша).

Проте, пам'ятна Франкова дата в радянській Україні викликала до життя й інший опус – Лесі Дичко належить «Пісня» для мішаного хору із наданим композиторкою жанровим окресленням «хорова фантазія» (1981 р.). Використано перший вірш із циклу «Скорбні пісні» І. Франка, названий за початковим рядком «Не винен я тому, що сумно співаю». Лаконічна й гранично відповідна за своїм змістом до поетового визначення «скорбна пісня» складається із трьох строф. Це філософсько-рефлексійний монолог поета, втілений у наскрізній формі, де головна виражальна роль доручена партії басів, а інші хорові партії, наділені другорядною роллю супроводу, зливаються з басами в одне ціле лише в кульмінації твору (Додаток Б, пр. № 36).

На тлі хорового морморандо (спочатку тонічний тризвук сі-бемоль мінору, далі різні альтеровані співзвуччя сусідніх щаблів) вступає басова партія зі звивистим інтонаційним контуром фраз у натуральному мінорі, згодом щоразу в іншій тональності. Фрази перериваються паузами, крім того, внутрішньо поділені цезурами згідно поетичного розміру амфібрахію, застосованого І. Франком. Таке скрупульозне слідування за логічними цезурами словесних текстів, завдяки якому утворюються своєрідні «строф-блоки», регламентовані смислом, С. Грица вважає важливою рисою хорової творчості Л. Дичко [32, с. 216; с. 226]. Кантиленні фрази, які припадають на непарні рядки, протиставляються коротким декламаційно-речитативним зверненням і вигукам-проханням – «Брати мої!» і «Простіть мені!» (другий та

четвертий рядки). Продовження хорового супроводу ґрунтується на зміні гармонічних функцій із альтерацією щаблів, лише під час пауз басової партії в хоровій інтерлюдії поліфонічно-лінеарно, з нахилом до інструментальної мелодики, розвиваються мотиви основної теми.

З початком другої строфи похмурий колорит основної тональності ще більше тьмяніє завдяки вживанню фригійського ладу та інших альтерацій. Наступна хорова інтерлюдія тут набуває комбінованого вигляду: партія тенорів отримує варіанти тематичних мотивів, тоді як жіночі партії викладаються акордовими вертикалями з численними хроматизмами. Другий піввірш виявляє вдумливий підхід композиторки до поетичного тексту – адже закінчення цієї строфи не співпадає із закінченням речення-думки. Тобто, правила версифікації диктують такий, а не інакший розподіл між другою та третьою строфами, якого дотримався І. Франко:

«А в хвилях недолі, задуми тяжкої
Самі уста
Їх шепчуть, безсонний робітник заклятий
Склада їх – сум…»

А Л. Дичко поєднує однією музичною фразою закінчену думку поета таким чином: «а в хвилях недолі, задуми тяжкої самі уста їх шепчуть», після чого вмотивовано звучить третя хорова інтерлюдія без слів, на «А…», де пришвидшується темп і відбувається згущення лінеарно-поліфонічної фактури завдяки розділенню партії сопрано. Продовження першого рядка третьої строфи вже належить новій фразі басової партії «Безсонний робітник…». У ній чіткішими стають обриси речитативу, як внаслідок інтонаційного складу, так і через метроритмічну зміну (вклинення чотиридольного метру у домінуючий розмір 6/8). Розширенню такту сприяє також фермата на його четвертій частці та при закінченні фрази. Характерним штрихом є раптовий контраст динаміки у паралельному висхідному русі хору й соліста (на словах «склада їх сум» з’являється раптове форте з акцентом після піано).

Від цього моменту гучно, з ремаркою Dramatico, одностайно-акордово скандуються у всіх голосах слова першої строфи поезії. Це прийом названий Л. Пархоменко «колективним проголошенням монологу». Запроваджується divisi у басовій партії, пізніше також у теноровій. Очевидно, текст цієї строфи виявився для композиторки особливо значущим, коли вона вжила його повторення як кульмінаційне для своєї хорової фантазії. Рядок «Простіть мені!» є регістрово-теситурно найвищим і найгучнішим, а також фактурно потовщеним до семиголосся. Після цього відбувається емоційний спад і низхідний рух кількаразових варіантних імітацій вигуку «Простіть мені!» у всіх партіях (почергових і таких, що настоюються одні на одних). Показовим є застосований тут, характерний для хорового письма Лесі Дичко, широкий голосовий діапазон у три октави.

У заключному Lento відбивається глибока втома й скорбота поета. Перед останніми рядками вірша, що служать поясненням такого стану («Моя бо й народна неволя / то мати тих скорбних дум»), композиторка запроваджує додаткові повтори «Простіть мені, брати мої», відсутні в першоджерелі. Вони звучать у фригійському нахилі основної тональності, в гомофонно-гармонічному викладі й дуже тихо, як два окремих речення, з перервою-паузою поміж ними (Додаток Б, пр. № 37). Так само розмежовуються паузами прості й, водночас, проникливі слова про неволю, що породжує скорботу. Прикметно, що завершення твору, як і початок, діатонічно ясні. Цей чинник, поряд із тотожним до експозиції фактурно-інтонаційним викладом, сприяє відчуттю репризності. Лише в серединних розділах фантазії відбуваються активні відхилення й модуляції, застосовуються збільшені інтервали, хроматичні ходи тощо. У вільній і невимушеній музично-інтонаційній течії вірша помітне «активне імпровізаційно-варіаційне начало», характерне, за спостереженням С. Грици, для індивідуально-хорового стилю Л. Дичко [32, с. 166].

Можна припустити, що своїм жанровим визначенням авторка не лише спроектувала музичні тематизм і архітектоніку, фактурні рішення хорового

твору (зокрема, запровадження рис інструментального письма) та інші його змістовно-формотворчі елементи, а й попередила про можливі відступи від структури Франкового тексту. Проте вірш використаний повністю, а його філософсько-алегоричний монологізм навіть увиразнений певними повтореннями в різноманітності музичного озвучення. Зокрема, численними повторами синтагми «Простіть мені!» (що у І. Франка є одиничною) Л. Дичко ніби наголошує на важливості моральної відповідальності художника перед суспільством, що набуло особливого сенсу в часи застою тоталітарного режиму. Її жіночо-мистецький голос завдяки Франковому тексту прозвучав чи не одиноким відвертим посланням «інакодумства», застереження митцям.

Поезія «Червона калино, чого в лузі гнешся?» із «другого жмутку» збірки «Зів'яле листя» І. Франка є відомою та улюбленою, насамперед, у первісній камерно-вокальній інтерпретації (дуеті) Богдана Янівського. Цей композитор створив і хоровий варіант своєї пісні. Інші хорові «прочитання» належать Родіону Скалецькому, Олексію Годзяцькому, Петру Глушкову, Богдані Фільц (для жіночого хору із супроводом) і Миколі Ластовецькому (для мішаного хору без супроводу).

Фольклорист О. Дей так висловився про цей Франковий вірш: «на основі лаконічного малюнка з народнопісенного психологічного паралелізму поет розгортає алегоричну картину ускладнених життєвих обставин ліричної героїні. В основу цього твору покладено один з типових сюжетних прийомів народної ліричної пісні – запитальний зачин з дальшим розкриттям (після заперечної відповіді) справжньої суті явища, події чи причини переживання, вчинку і т.п. (так звана слов'янська антитеза)» [41, с. 55]. Це один із небагатьох поетичних зразків, де авторське мислення повністю зливається з фольклорним – і композицією, і образами-персонажами, і розміром (дванадцятискладовий вірш із цезурою посередині), і строфікою (повторення другої частини кожного рядка). Втілення цієї поезії у хорових партитурах сучасних композиторів унаочнює індивідуальні особливості її розуміння.

Так, Б. Фільц у своїй інтерпретації виразно розділяє поезію на три частини: перша і друга строфи, що є запитаннями до дівчини-калини, третя – її бадьоро-оптимістичні відповіді, четверта і п’ята строфи – сумні й приречені відповіді. Відповідно до цих поетичних нюансів вибудовується тричастинна форма хору (перша частина й реприза у мінорній тональності; середина, в якій пришвидшується темп, у мажорній). Наявні довільні повторення фрагментів тексту (повністю повторюється перша частина, а також окремі рядки вірша або їхні частини).

Прикметно, що в обох композиторів твори починаються із повторів кожної частини першого рядка у формі імітаційних відгомонів різних тембрів хорових голосів. Якщо названі повтори озвучуються за принципом «склад-нота», то оригінальний Франковий повтор-епіфора зазнає в Б. Фільц розспівування складів і акордового потовщення завдяки розділенню партій. М. Ластовецький вирізняє свої повтори за допомогою фактурних змін і гармонічного підсвічування сьомого щабля (він має два варіанти – підвищений і натуральний).

Для інтерпретації М. Ластовецького властиве максимальне підкреслення фольклорних витоків поезії, що відобразилося у застосуванні паралельних «порожніх» квінт вже у першій фразі, дорученій чоловічим партіям, а також у перемінній метриці (Додаток Б, пр. № 38). Як і в Б.Фільц, друга частина твору отримує швидший темп і мажорну тональність (паралельний мажор, що переходить у початковий мінор). Соло сопрано, яке звучить на тлі витриманих довгих тривалостей та коротких підголоскових зворотів хору, побудоване на основній темі. На кульмінації застосовано імітаційно-стретні переміщення мотивів, як і в Б. Фільц. Коротка реприза повторює початковий матеріал із фонічною заміною: порожні квінти лунають не в басах, а в сопрано. І лише наприкінці твору всі голоси поєднуються у гармонічних вертикалях із паралельних квінт. М. Ластовецький застосував пропуск останньої (п’ятої) строфи поезії, натомість увів повторення зачину (перші два рядки) до фіналу композиції, утворивши аркову структуру. Варто

відзначити наявність агогічних ремарок, які увиразнюють запитальні інтонації вірша.

У творі Б. Фільц помітна більша фактурна та гармонічна розмаїтість. Це проявляється вже у початкових діалогічних перегукуваннях основної мелодійної теми, коли альти вторують сопрано в тональності мінорної субдомінанти з підвищеним шостим щаблем. Та й у мажорній середині, з новою темою танцювального нахилу, відбуваються ладо-тональні відхилення і зіставлення (Додаток Б, пр. № 39). Фортепіанна партія додає окремі штрихи до пануючого настрою, наприклад, у крайніх частинах це низхідний хроматичний хід (із семантикою зітхання) на тлі витриманих, тонально стійких щаблів. Згодом цей хід перетворюється на великосекундовий, а перед мажорною серединою підготовляє до неї. Нову тему хору супроводять повнозвучні фортепіанні акорди-арпеджіо, на зразок бандурних награвань.

Можна констатувати, що твір Б. Фільц більше тяжіє до авторської хорової пісні, яка ввібрала в себе елементи фольклору, тоді як композиція М. Ластовецького являє собою сучасну неофольклорну стилізацію наближеної до народнопісенної творчості поезії І. Франка. Підтвердженням цього, крім вище вказаних засобів, є підкреслене застосування композитором просодичного зміщення з другого складу на перший, що впливає на розмір вірша, а саме, перетворення ямбічної стопи на хореїчну впродовж усього музичного твору. Як відомо, зміщення наголосів слів – доволі поширене явище в народній пісні. Б. Фільц, навпаки, дотримується Франкового поетичного розміру та узгоджує його з власними мелодико-ритмічними структурами.

У хоровому доробку композиторки є ще два твори на слова І. Франка. Це «Надійшла весна прекрасна» для жіночого або дитячого хору зі супроводом і «Земле моя» для мішаного хору а капела. Зважаючи на те, що перший твір включений до дитячого хорового репертуару, варто розглянути його як зразок прилучення молодіжної аудиторії до хорової Франкіани.

Текстову основу хору склав початковий фрагмент поеми «Лис Микита». Вірші, пов’язані з весною, закономірно отримують світлу життєрадісну мелодику, піднесений тонус вислову. Цей настрій готується в прозоро-легкому двотактовому фортепіанному вступі, що переходить у акомпанемент. Композиторка застосовує повтори рядків, розспівуючи їх у щоразу інших мелодичних лініях гармонічного двоголосся, що інколи потовщується завдяки розділенню партій, а подекуди збагачується підголоском. У розгортанні теми присутнє короткочасне відхилення від основної тональності.

Однопланова перша частина змінюється другою – різноманітнішою, наповненою звукоілюстративністю, яка диктується текстом: «ожили луги, діброви». Цей рядок на закінчення першої частини викладається у ширшому розмірі, з використанням довгих тривалостей (наче змальовує ще сплячу природу), проте в супроводі вже звучить натяк на шум і різні голоси, від яких вона почне прокидатися: трелі, тремоло, унісонні ходи (Додаток Б, пр. № 40). Повторення цього рядка вже вписується у іншу образно-емоційну площину – жвавішає темп, на тлі фортепіанних тремоло та стакатних висхідних пасажів з’являється інша хорова тема. Якщо перша є цілком сучасною, типово пісенною, то короткі поспівки другої (в антифонних перегуках партій, в неширокому амбітусі, з використанням порожніх квінт і зіставленням акордових паралелізмів) викликають асоціації з архаїчними веснянками (Додаток Б, пр. № 41).

Продовження другої теми на словах «повно гамору, розмови» (при їхньому повторенні) виявляє неофольклористичні прикмети авторського почерку: простий діатонічний мотив, який лунає в хорі наче імітація зозулиного «ку-ку», отримує складний з гармонічного боку політональний супровід. З другою появою лексеми «і пісень», що повторюється ще тричі та завершується наспівом «А…», уповільнюється темп і змінюється фортепіанний виклад від задумливо-імпровізаційного до звуконаслідувального (імітація пташиного співу у високих регістрах і з

форшлагами та секундовими нагромадженнями сусідніх звуків). Фортепіанна інтерлюдія, що містить пасаж у імпровізаційному стилі та несподіваний джазовий акорд, з'єднує серединний епізод із третьою частиною. Вона служить обрамленням твору (зі збереженням словесного тексту першої частини).

Б. Фільц створила привабливу для дітей «живу» весняну картину, яка сполучила в собі різнорідні стильові елементи хорової та фортепіанної фактури.

Сучасний композитор Богдан Шиптур з Івано-Франківська написав твір «Ой зійду я на могилу» за незакінченим віршем І. Франка («На могилі») для чоловічого хору та тенорового соло із фортепіанним супроводом. Твір має куплетну форму, де куплетом служать по дві строфи поезії, причому, третя та четверта строфи утворюють приспів, який повторюється після кожної із двох наступних пар строф. Такий задум автора музики виник із образно-смислового протиставлення бадьоріших рядків приспіву решті тексту, в якому мовиться про незавидну долю України, її народу та мови.

Розпочинається хор фортепіанним вступом, що є продовженням (другою фразою) головної теми. Він позначений виразним національним колоритом, насамперед із ладо-тонального боку: натуральний мінор зіставляється з двічі гармонічним. Зрештою, поезія так само вирізняється фольклорним корінням. Соло тенора «Ой зійду я на могилу, пущу коня на долину» звучить після вступу на тлі хорального морморандо (Додаток Б, пр. № 42). Якщо друга строфа у соліста з хором викладається майже ідентично, то фортепіанна партія піддається розвиткові. На початку вона містить яскраві народно-інструментальні знаки, як «порожні квінти» з форшлагами, квазі-бандурні пасажі-награвання, далі фактура ускладнюється завдяки октавним і акордовим послідовностям, використанню прийому тремоло.

Приспів (з ремаркою Маршово), де в поезії з'являються протестні настрої, написаний у паралельному мажорі з наступними відхиленнями

наприкінці кожної строфи в головну мінорну тональність. Після низхідного унісону композитор застосував упродовж двох тактів асинхронне звучання голосів. Акордово-гармонічний виклад хору підтримується фортепіанним супроводом, що його збагачує. Так, після закінчення приспіву в інструментальній інтерлюдії лунають закличні фанфарні мотиви.

Два мішані хори a cappella львівського композитора Мирослава Волинського – «Нічні думи» та «Якби…» є близькими за настроєво-психологічною палітрою та монологічною манерою висловлювання

Перший із них написаний на основі третього вірша «Світ дрімає» (назва за початковими словами) із циклу «Нічні думи» І. Франка. Перенесення композитором назви циклу на використану поезію вже налаштовує на певні образно-настроєві моменти. І дійсно, початок твору Andante molto виявляє близькість до пейзажних замальовок. Такому враженню сприяє, насамперед, додаткове повторення першої половини першого рядка «Світ дрімає», а також спокійний темп, плавність мелодично заокруглених фраз в акордово-гармонічній фактурі, панування притишеної гучності. «Заколисуючі» мотиви в тенорів отримують мерехтливі барви завдяки використанню спершу пониженого шостого щабля, а потім натурального. Неочікувана модуляція із Соль мажору в До-дієз мажор надає загадкового колориту, адже у вірші йдеться про те, що в небі закрили двері і святі поснули. Останній рядок «і поснулося святим» композитор повторив двічі, як приспів у куплетній формі, вдруге – з подовженням тривалостей у сопрано й басах, паралельними хроматичними змінами щаблів у альтів і тенорів та завершенням першої частини на мажорній домінанті, наче щоб запевнити в глибині цього сну.

Тим разючішим є контраст із другою строфою вірша, що складає другу частину хору. Вона написана в однойменному мінорі, темпове позначення Poco piu mosso. Розпочинається з неблагозвучного інтервалу великої септими в басовій партії, за яким слідує низхідний рух хроматизмами (на зразок барокової катабази) зі словами «То ж все горе світовеє», на який поступово

нашаровуються інші голоси з ритмічно точною імітацією затактового пунктиру, проте з диференційованою інтервалікою (велика секста, мала секста й мала секунда). Два останні рядки поезії звучать у хоральній злагодженості голосів («на мою безсонну душу мов горою налягло»), що прямує при зростанні динаміки до кульмінаційного акцентованого акорду на два фортісімо, з підвищеним четвертим щаблем. Повтор-приспів, розпочинаючись із пунктирного мотиву, завершується кадансовим зворотом у поступовому затиханні звуку й сповільненні. Як і в першій частині, композитор застосував паралельні ходи хроматизмами в альтах і тенорах, проте в другій частині вони сприймаються в іншому образно-семантичному контексті – не як звукозображальні нічні мерехтіння, а як пригнічення фатумом і, врешті, примирення з цим.

Другий твір «Якби…» М. Волинського для мішаного хору та соло тенора продовжує лінію болючих роздумів поета про долю батьківщини. Вірш увійшов до збірки «Мій ізмарагд» (цикл «Поклони»). Якщо у попередній поезії І. Франко вжив один із улюблених прийомів – образно-психологічну антиномію, то тут використав умовний нахил, що передбачає припущення, здогад, передбачення. Однак усе це не виключає впевненості, яку вловив і передав композитор, надавши відповідного характеру твору – Poco risoluto.

Основна тема базується на мужньо-вольових інтонемах з початковою квартою, рвучкою пунктирною ритмікою та рішучо-безкомпромісними закінченнями фраз, що чітко співпадають із синтаксичним поділом поетичних рядків:

«Якби само великеє страждання
Могло тебе, Вкраїно, відкупити, –
Було б твоє велике панування,
Нікому б ти не мусила вступити» (Додаток Б, пр. № 43).

Особливістю побудови теми є розширення простору за рахунок охоплення його щоразу ширшими інтервальними стрибками. Досягаючи

висоти, довга нотна тривалість у жіночих партіях дозволяє заповнити її звучання варіантними імітаціями чоловічих голосів. Таким способом перший тематичний елемент набирає потуги, що дещо урівноважується другим – речитативного складу, у якому відбувається модуляційне відхилення до мажорної домінанти.

Друга строфа отримує подібне оформлення, відрізняючись заміною функцій голосів: заспівують тему чоловічі партії, а жіночі долучаються з варіантними імітаціями.

Третя та четверта строфи утворюють середню частину твору, що привносить м'якший, більше жалібний відтінок до загальної картини. Він зумовлений змістом: поет звертається до неньки-України «О горе мамо!» із констатацією того, що маючи багато роботи в рідному краю, українці працюють «в каторзі чужій». Ці слова звучать у теноровому соло й підхоплюються попарними (у терцію) жіночими й чоловічими підголосками всього хору на піано (Додаток Б, пр. № 44). Нова тема, хоча й також насичена пунктирним ритмом, вирізняється більшою наспівністю. В той час у супроводі хорових партій домінують короткі хроматичні мотиви, що зміщуються паралельно-секвенційно або поперемінні (з використанням divisi чоловічих голосів) гармонічно-остинатні повтори тих самих звуків чи інтервалів. Якщо у третій строфі композитор застосовував підголоски на зразок антифонів чоловічих і жіночих партій, то в четвертій він поєднав сопрано з тенорами, а баси з альтами. На закінчення четвертої строфи гармонічні остинато вже не розділюються паузами, а звучать континуально завдяки довшим нотам.

Незначні варіантні трансформації стосуються викладу третьої частини – репризи, де М. Волинський повністю повторює дві перші строфи поезії, що розпочинаються словом «Якби». На відміну від першої частини, той самий тематичний матеріал подано більш монолітно, у щільній симультанній єдності партій, що набуває найбільшої звукової сили наприкінці твору.

Варіантний спосіб розгортання хорової тканини надав можливості композитору використати темброві властивості партій, урізноманітнив озвучення поетичного тексту змістовно-образними нюансами. В тематизмі твору вдало комбінуються стильові риси козацьких і гайдамацьких народних пісень, стрілецьких маршів, а також деякі звороти духовних концертів українських авторів XVIII століття.

М. Волинському належить монументальна ораторія «Мойсей» до однойменної поеми І. Франка, створена до 150-ліття від дня його народження.

Кантата Віктора Камінського «Благодатна пора наступає» для хору, солістів і симфонічного оркестру також була написана до 150-літнього ювілею Івана Франка (2006 р.). У лібрето Василя Вовкуна здійснена контамінація різних строф із кількох віршів поета – «Гримить! Благодатна пора наступає» (номер другий із циклу «Веснянки»), «Розвивайся ти, високий дубе» (із циклу «Україна»; вірш, який не ввійшов до 50-томного зібрання творів І. Франка), «Розвивайся, лозо, борзо» (номер шостий із циклу «Веснянки»), «Гріє сонечко» (номер третій із цього ж циклу), «Ти знов оживаєш, надіє» (з поезій, що не ввійшли до збірок). У світлі етапності вікових національно-визвольних змагань і тривалих очікувань на самостійний державний розвиток України, Франкові надії, сподівання й передбачення вкотре актуалізувалися, в т.ч. після Помаранчевої революції, коли, здавалося такими реальними були можливості й начебто все складалося на користь багатостраждального народу. Звідси – й вибір назви кантати В. Камінського та вітаїстичний образно-семантичний ореол її музичної інтонаційності.

В основу доволі тривалого оркестрового вступу (47 тактів) покладено веснянкові наспіви. Спочатку закличні й короткі, вони вливаються в наспівно-хороводну тему та супроводять її. Тема викладається імітаційно з інтервалом малої септими у різних групах духових інструментів, отримуючи розмаїті темброві барви (Додаток Б, пр. № 45). Її поява у струнних, що

збігається з різким, завершуючим перший період дисонансом духових, містить варіантні трансформації. Вони стосуються напрямку руху, ладо-тональних змін, але незмінною залишається вихідна ритмічна формула (четвертна з крапкою і восьмі ноти). Наступна трансформація теми має фанфароподібни вигляд, у ній (особливо в партії перших скрипок) чітко прослуховуються початкові звороти двох гімнів – «Вічного революціонера» М. Лисенка та «Ще не вмерла Україна» М. Вербицького, які мають тотожну ритмічну формулу з наспівно-хороводною темою кантати. Ця побудова так само почергово-імітаційно нашаровується зі вступом партій різних інструментів, її продовженням є «юбіляційні» урочисті мотиви у формі висхідних секвенцій них ланок, що згодом поєднуються із закличними веснянковими. Використовуються відхилення до далеких від початкового До-мажору тональностей. Ясна діатоніка чергується з політональними уривками, розщепленнями щаблів.

З новоутвореним мажорним варіантом веснянково-хороводної теми «Розвивайся ти, високий дубе» вступає басова партія хору, до якої приєднуються тенори й альти, а згодом сопрано. Утворюється контрастно-поліфонічна тканина зі спорадичними вкрапленням імітаційних вступів тематично-варіантних різновидів численних повторів-розспівувань «розвивайся» у різних голосах, що викликає асоціації із колоподібними обрядовими танцювальними рухами в парі зі співами. В той час, коли струнні дублюють співочі партії, духові ведуть «юбіляційні» пасажі. Впевненим утвердженням «весна красна буде» завершується діатонічно-прозорий хоровий епізод у міксолідійському нахилі, за яким слідує оркестрова інтерлюдія з докорінно відмінним образно-настроєвим тоном. Її басовим фундаментом є грізний хроматично-низхідний рух акцентованими половинними вартостями у фаготах, протилежно до якого у висхідному напрямку спрямовуються хроматичні терції решти дерев’яних духових інструментів, а також паралельні остинато вісімок у струнних. Звуковий обсяг суттєво розширюється та збагачується іншими фактурними

формулами, зокрема, тріольними остинато віолончелей із контрабасами, внаслідок чого утворюється поліритмія.

Поступово оркестрова партитура розріджується, з'являються лише поодинокі дисонансові співзвуччя, розділені паузами. Появу хору попереджують неспокійні тріольно-імітаційні перегукування струнних, засновані на хроматичному обплітанні сусідніх щаблів. Ямбічні інтервали на слові «Гримить!» лунають почергово у всіх хорових партіях на основних щаблях однойменного мінору. Сьоме повторення слова (ямбічний хід до сильної частки такту – мінорної субдомінанти) озвучується Tutti. Довгі тривалості та тріольні розспівування четвертними нотами – характерні риси другої теми твору зі словами «Благодатна пора наступає», що фактично є одною фразою (Додаток Б, пр. № 46). Спочатку вона звучить хорально-акордово, а при її повторенні до зачину тенорів з імітацією долучаються всі інші голоси в акордово-гармонічному викладі. За короткою інструментальною інтерлюдією, що закінчується перегукуванням мотивів із висхідною секстою, вступають баси з новою хоровою темою, що ґрунтується на цих же мотивах із рядками «Розпадуться пута віковії» (продовження вірша «Розвивайся ти, високий дубе»). В тенорах і сопрано зберігається імітаційний принцип вступу, проте в третьому й четвертому тактах голосові групи «вирівнюються» у стрункій хоральній фактурі. При повторенні названих рядків імітаційні проведення міняються місцями.

Активно-цілеспрямована оркестрова інтерлюдія з уривистими акордами та пунктирами підводить до іншої хорової теми «Встане славна мати Україна» (наступні рядки того ж вірша) в характері бойових маршових пісень. Вона виконується антифонними групами жіночих і чоловічих голосів, які на словах «Від Кубані аж до Сяну-річки» поєднуються у контрастно-поліфонічному викладі. Оркестрова інтерлюдія з тим самим активно-цілеспрямованим матеріалом звучить перед хоровим фугато, тема якого «Встане славна мати Україна» містить квартовий закличний хід, як і попередня маршова тема з цими ж словами (після квартового ще квінтовий і

секстовий ходи). Фугато закінчується після чотириразового проведення теми у кожній голосовій групі. «Щезнуть межі» – новий епізод, що починається акордово-гармонічно, а продовжується зі словами «згорне мати» поліфонічно. Помітна й образно-настроєва різниця між озвученням названих рядків. Якщо першому притаманні рішучий секвенційно-поступальний рух із кількаразовими повтореннями одного звуку, то рядки про матір-Україну отримують кантиленні інтонації.

На зміну початковому Allegro moderato приходить Andante sostenuto із тріольними коливальними фігураціями струнних, які служать тлом для сопранового соло «Діти мої, діти нещасливі» (Додаток Б, пр. № 47). Прикметно, що так само оформлене звернення матері-України в кантаті К. Стеценка «Єднаймося» (на той самий текст) – соло сопрано в імпровізаційному дусі та речитативно-декламаційному ключі, тональність ля мінор і ремарка щодо темпу виконання. Як і К. Стеценко, В. Камінський звернуся до народно-ладових елементів музичної мови, а саме, вжив дорійський мінор і збільшену секунду між третім і четвертим щаблями, причому підвищений четвертий щабель припадає на сильну частку такту і має довгу тривалість.

Із Allegro moderato повертається розділ із другою темою-фразою твору, з відлунням окликів «Гримить!» спочатку у почергово у всіх хорових партіях, потім у почергових соло та остаточному Tutti голосів, що цього разу спирається на акорд мінорної домінанти До-мажору. На щабель вгору транспонується й тема «Благодатна пора наступає». Після інтерлюдії, побудованої на різноспрямованому хроматичному русі, знову на тлі коливання тріолей струнних лунає соло сопрано (Meno mosso), цього разу – з новою натхненною темою «Ти знов оживаєш, надіє!». Вигуки «О серце! О воле! О люди!» отримують відлуння в чоловічих партіях.

Розділ Piu mosso починають імітаційно-солюючі вступи дерев’яних духових із новими мотивами з шістнадцяток (тональність Фа мажор). Їх підхоплює партія сопрано та з незначним запізненням і змінами альти

(«Розвивайся, лозо борзо» – перша строфа вірша-веснянки). Наступні рядки «Оживає природа наново» озвучуються подібним чином зі зворотною заміною жіночих голосів. Їхнім відлунням є така ж організація матеріалу в чоловічих партіях. У тенорів застосовано divisi на форте зі словами «обновляєть в свіжі сили й нові надії», після чого вступає соло баса «О воленько-мати, єдин» (Meno mosso) на мелодію сопранового соло. Це третя строфа з вірша «Ти знов оживаєш, надіє!» із ідентичним до сопранового соло закінченням – вигуками «О серце! О воле! О люди!», яким вторують тепер жіночі голоси.

Обрамленням фрагменту із басовим соло є інструментальна інтермедія Piu mosso (тональність Соль-бемоль мажор, тобто, на пів тону вища від першого її проведення). Подальшою текстовою основою хору слугує друга строфа вірша «Розвивайся, лозо борзо» («Зеленійся, рідне поле, українська ниво!», у В. Камінського – «Зеленійся, рідна земле, українська ниво»). Далі ця строфа розгортається аналогічно до першої, і втретє з’являється соло, що є тут дуетом сопрано й баса зі словами п’ятої строфи поезії «Ти знов оживаєш, надіє», з ідентичним до попередніх соло інтонаційно-ритмічним малюнком і завершенням поперемінно з усіма хоровими партіями divisi вигуками «О серце! О воле! О люди!» (Додаток Б, пр. № 48).

Тривала інтерлюдія-рефрен з уривчастими акордами й пунктирами підводить до нового розділу Moderato. В партіях перших і других скрипок звучить унісоном тема зі складним інтонаційним обрисом, стрибками та альтераціями. Вдруге вона піднімається на терцію вище, її контрапунктом є прозоре соло гобоя, після чого тема «обростає» імітаційними підключеннями дерев’яних духових. Цьому розділу контрастує наступний Allegro moderato, що є умовною репризою кантати.

Після оркестрової інтерлюдії з юбіляційними мотивами-ремінісценціями українського гімну знову з’являється перша хорова тема «Розвивайся ти, високий дубе» в контрастно-імітаційному викладі зі

зміненим порядком вступу голосів у порівнянні з експозицією. Синтагма «весна красна буде» розгортається тепер значно інтенсивніше, у щільній поліфонічній фактурі. Запроваджується новий епізод «Встань, орачу, встань!» (із веснянки «Гріє сонечко!»), де текст подано «крупним планом», з урочисто-величною декламаційною мелодикою. Епізод виконується спочатку унісоном всіх партій, потім попарним унісоном у терцію, після цього унісонами разом із розділенням партій і перенесенням мелодії у верхні регістри. У таких і подібних до них терцевих проведеннях тем можна помітити сліди давнього кантового викладу.

«Гей уставаймо, єднаймося, український люде» – ще одна варіантна трансформація першої теми (початок заключної строфи вірша «Розвивайся ти, високий дубе»), що приводить до фугато на словах «Єднаймося, братаймося» (Додаток Б, пр. № 49). Тема фугато, що віддалено нагадує заключну фугу із «Наймита» С. Людкевича, складна і інтонаційно, і ритмічно, вона містить альтерації, низхідні та висхідні хроматичні ходи. Епізод «Встань, орачу, встань!» обрамлює це фугато.

За цим слідує епізод Meno moso, який вирізняється своїм епічно-думним колоритом. Він відчутний вже в короткому інструментальному вступі, де на тлі тремоло струнних і віолончельно-контрабасового остинато у тромбонів і туби звучать особливі імпровізаційно-речитативні ритмоінтонації, що надалі розвиваються у басовому соло «Гей, брати!» (заключна строфа веснянки «Гріє сонечко!»). Заклики «Прокидайтеся! Слухайте всемогутнього поклику весни!» підхоплюються усім хором. Наступні рядки «Сійте в головах думи вольнії, в серцях жадобу братолюбія» озвучуються дуетом сопрано й баса з ораторським пафосом. Хор продовжує словами «Сійте, сійте», які вкладаються в оркестрові заклично-веснянкові звороти із вступу кантати та в наступну «хороводну» тему (характерно, що тут у ній згладжується початкова ритмічна формула з пунктиром). З цими зворотами розгортаються слова «Гей уставаймо, єднаймося» із заключної строфи вірша «Розвивайся ти, високий дубе!», що повторюються кілька разів,

набуваючи все більшої потужності (завдяки розділенню партій), гучності та експресії. Оркестр закінчує твір урочистими мотивами й зворотами, до яких органічно вплітаються лейтінтонації українського гімну.

Для кантати В. Камінського властива наскрізна форма та мозаїчність архітектоніки, інспірована задумом використання цитат із різних поезій І. Франка. Основу вербального тексту складає вірш «Розвивайся ти, високий дубе», що наче розгалужується й доповнюється іншими рядками із віршів подібного змісту. Їхній вибір – ретельно продуманий: цей текст зітканий із Франкових гасел, закликів, спонукань. Останній із закликів («Єднаймося!») – особливо актуальний і нині.

Так само і в музичному тексті відбувається нанизування тем за принципом колажу стилізацій найбільш упізнаваних інтонаційних джерел, що є надбанням етнічно-колективної музичної свідомості: календарно-обрядових, кантових, маршово-героїчних, думно-речитативних, ораторсько-декламаційних тощо. До них додаються фрагменти конкретних «інтонаційних ідей» (О. Козаренко) – інтертекстуальні вкраплення початкових зворотів гімнів «Вічний революціонер» і «Ще не вмерла Україна», які пронизують своїми смисловими обертонами загальну оркестрову партитуру, як спалахи маяків.

Безконфліктна динаміка розвитку та його постійне оновлення (як завдяки варіантним видозмінам тем, змінам виконавських складів, так і внаслідок уведення нового тематизму) – основні драматургічні засади кантати, що відповідають Франковій поетичній ідеї відновлення весняної природи, яка ототожнюється з оновленням буття людини й усього соціуму, зі змінами на краще.

В. Камінському належить також хоровий твір «Божеське в людськім дусі», написаний 2001 року на текст однойменного вірша І. Франка. Композитор, як зазначила Л. Кияновська, «і надалі виношує творчі плани, пов’язані з Франком: цей поет, вірші якого так непросто вкладаються в музику, такий різний, непередбачуваний і нерідко дуже «незручний» для

композиції, вабить мов магніт того, кому відкрились незбагненні таїни його творчого генія» [79, с. 137].

3.3. Хорова франкіана композиторів західної діаспори

Поезія І.Франка надихала на створення музичних композицій не тільки композиторів материкової України, але й композиторів західної діаспори.

Композитор, піаніст і музично-громадський діяч Остап Бобикевич (1889 – 1970), який із 1944 року й до кінця життя перебував на еміграції в Німеччині, часто звертався у своїй хоровій творчості до патріотичних віршів українських поетів. Серед них поезія І. Франка «Розвивайся ти, високий дубе», до тексту якої композитор написав чоловічий хор із супроводом фортепіано.

Твір, витриманий у гомофонно-гармонічній фактурі, має двочастинну форму. Частини контрастують у тональному плані (мінор і однойменний мажор), темпі й частково за характером музики. Першій з них (Andante energico) передує чотиритактовий фортепіанний вступ, у якому акордово викладено основне тематичне зерно-фраза. Її прикметами є хореїчна кварта та збільшена секунда між третім і четвертим щаблями, невеликий діапазон, звороти, що нагадують мелос історичних та похідних пісень (Додаток Б, пр. № 50). Фортепіано дублює хорову тканину в партії правої руки, а в партії лівої містяться фігурації на основі розкладених арпеджіо опорних функцій. Тематична фраза повторюється, після заміни початкового інтервалу кварти на терцію, ще тричі, утворюючи, таким чином, два періоди із мінімальними варіантними змінами основного зерна. Ближче до закінчення першої частини відбувається нарощування фортепіанної фактури, у лівій руці з’являються октави.

Мажорна друга частина (Moderato) так само починається фортепіанною партією, що являє собою послідовність повторень повнозвучних акордів із «дзвоновим звучанням», які нашаровуються на остинатні фігурації-

розхитування в партії лівої руки. До цих послідовностей вплітається тематичний зворот із підвищеним четвертим щаблем, що далі прямує у висхідному русі до появи хорових голосів і їхнього подальшого підсилення-дублювання. Злегка трансформована у напрямку імітації дзвоніння основна тема у формі періоду – «Встане славна Мати Україна» – урочисто, на два форте завершує композицію.

У порівнянні з кантатою К. Стеценка «Єднаймося», написаної до цієї ж вербальної основи, О. Бобикевич використав лише перші три строфи вірша, зміст яких не містить контрастних образних сфер. Тому його композиція є більше камерною і мініатюрною, очевидно, й з огляду на перспективи її виконання аматорськими силами діаспори, як репертуарної одиниці до національно-патріотичних святкувань.

Кантата Андрія Гнатишина «Рука Івана Дамаскина» (для мішаного хору, солістів та симфонічного оркестру) до однойменної віршованої легенди І. Франка була створена 1975 року. Поетичний твір вперше з'явився друком 1895 року. Його головний герой – реальна історична особа Іоанн Дамаскін (676–749 р.) – був сином візира, постригся у ченці під впливом учителя – грецького монаха. Став візантійським богословом, автором релігійних книг і пісень. Віршований переспів І. Франком легенди про цього святого є одним із свідчень того, він був глибоко віруючою людиною. І. Качуровський відніс більшість Франкових поем і легенд (серед них «Рука Івана Дамаскина») до «релігійно-духовної літератури» [73, с. 532]. Літературознавець констатував у автора «виразну предилекцію до фантастики, до чогось надприродного, ірреального, а якщо ставити крапку над «і», – до містичного» [73, с. 532]. І наступне твердження: «…якщо б ви нічого не знали про автора, то дійшли б висновку: це писала глибоко релігійна людина, з певним нахилом до містицизму» [73, с.535].

Кантата А. Гнатишина доволі масштабна, до її текстової основи ввійшли всі строфи легенди, вміщеної у Франковій поетичній збірці «Давнє й нове».

Інструментальний вступ носить розповідний характер, водночас, у характері його тематизму просвічують «орієнтальні» елементи, зокрема, специфічне групування ритміки, органний пункт у басу. В цілому, вступ асоціюється з міні-оперною увертюрою завдяки масивності акордової фактури, динамічно-образному контрасту звукової потужності та жалібних інтонацій-зітхань, загальному піднесеному тонусу вислову.

Перша тема хору, з ямбічним квартово-унісонним затактом, викладена акордово-гармонічно. Витримана в наративному плані, наділена врівноваженістю й шляхетністю, вона знайомить із основними героями драми – Іваном Дамаскином і султаном (Додаток Б, пр. № 51). Завершується інструментальною інтермедією, де знову звучать інтонації зітхань із вступу, наче передвісники сумних подій. Та раптово у фортепіанну партію на сфорцандо вторгаються мотиви іншого характеру, що протиставляються попередньому образно-емоційному настрою та готують другу тему хору – ворогів і заздрісників Івана («та зависть під'юдила злих ворогів»). Її рішучі риси підсилюються поліфонічним викладом, а саме почерговим канонічно-імітаційним принципом підключення голосів (Додаток Б, пр. № 52). Важливість цієї другої строфи легенди підкреслено тим, що вона повторюється двічі – з наростанням напруження та динамізацією того ж музичного матеріалу. Далі слідує пафосне соло тенора, що презентує фальшивий лист, наче від Іванового імені, до царя християн у Царгороді з пропозицією прислати військо на Дамаск і розгромити султана, дається обіцянка отруїти його. Соло вирізняється перевагою довгих тривалостей, широким обсягом теситури (Додаток Б, пр. № 53).

Такт 135 є завершенням і вершиною змалювання дописувачем майбутньої звитяжної перемоги, та вже в наступному такті партії супроводу відбувається несподіваний тональний зсув (G-dur – f-moll), чим знаменується різка зміна настрою султана, його реакція на прочитаний лист. Насичення альтераціями сприймається як пронизаний сум'яттям внутрішній стан володаря Дамаска. Подальше розгортання хорової тканини засноване на

запевненнях зрадників у поганому намірі Івана. Для створення ефекту театралізації епізоду композитор вилучив лексему «яке задумав діло погане» і провів її з численними повторами й нашаруваннями, у переплетенні різних голосів (цим ілюструється, як зловмисники навперебій намагаються переконати султана). Подекуди застосовано пропуски окремих слів, ціла ж строфа закінчується запитанням «яке?», відсутнім у поетичному першоджерелі.

Епізод Allegretto (т. 175) відкривається фортепіанною вставкою – унісонним низхідним рухом, що готує до психологічної зміни у поведінці султана щодо Івана. Хорове фугато, що його розпочинають баси на словах «Розлютивсь султан» – це наростання вибуху гніву. Такому враженню сприяє сама структура теми: поступово вона набирає ширшого обсягу, драматизується в ладо-тональному відношенні.

Звернення володаря до Івана (basso solo) попереджується фортепіанним вступом, у якому панує східний колорит арфоподібних мотивів із мелізмами. Для партії султана спочатку властиві широкі ходи стійкими щаблями, далі вона наповнюється ремінісценціями теми прислужників-зрадників, де до неї додаються звороти хору, стаючи її поліфонічно-контрастним тлом. Вони звучать як відлуння султанових слів «такий ти святий, справедливий».

Хоровий коментар дій і виправдань Івана, що починається з унісону голосів «Даремне Іван присягає» та лунає в акордовій одностайності, створює враження неминучості суворого вироку. І цей вирок проголошується султаном: «на смерть заслужив ти, на смерть!» Його владно-драматичний монолог продовжується, хор підхоплює окремі слова, повторюючи їх кількаразово. Проте до султана приходить інша думка, і він змінює своє рішення («та жий!»). Замість смертної кари постановляє – «всім зрадцям в науку, щоб більше подібних листів не писав, утніть йому правую руку!» Для досягнення глибини переживань і відображення співчуття Іванові від народу композитор запровадив власний додаток тексту в хоровому озвученні «ах, що

за жах» у формі періоду. Ця побудова із жалібними зворотами розвивається від піано до форте й завершується зменшеним септакордом (т. 275).

Наступний епізод – хорове фугато (allegretto) «Зраділи всі злюки, Івана взяли» будується на темі гніву султана («розлютивсь султан»). Продовженням фугато виступають заключні два рядки цієї строфи «На ринку Дамаськім при здвизі людей / йому праву руку врубали», що оформлюються двома фразами в гомофонно-гармонічній хоровій фактурі, розмежованими ферматою, та супроводом із тривожними остинатними пунктирами й короткими лігами. У першій фразі хору відчутні відголоски початкової теми Івана та султана (першої в експозиції твору).

«Мовчав і молився у муках Іван» (Moderato con moto) – розгорнена хорова фуга, що служить драматичним центром кантати (Додаток Б, пр. № 54). Тема фуги є трансформацією теми ворогів-заздрісників (другої в експозиції). Зміни стосуються аугментації тривалостей, появи мажору замість мінору та початкового інтервалу кварти замість квінти. Всім цим уособлюється смирення Івана навіть у стражданнях, його невинність. Фузі притаманна розвинена поліфонічна фактура, насичена відхиленнями та модуляціями (з Фа-мажору через До-мажор і Ре-мажор до Ля-мажору). Наростання напруження виливається в ясне акордово-гармонічне резюме, що визріло в Івана під час молитов і проголошується хором: піти до каплиці Матері Божої і попросити її про допомогу. Це резюме увінчує фугу. Показово, що саме тут хорова звучність досягає найбільшої потужності (fortissimo). Фортепіано так само гучно підтримує спів арпеджованими фігураціями.

Тим більше приковує увагу динамічне зіставлення-контраст із pianissimo наступного епізоду, коли на тлі витриманих акордів супроводу з’являються остинатні рецитації хору суто молитовного характеру «І перед іконою впав до землі». Ці ж слова повторюються солісткою на модифікованих мотивах теми гніву султана, тут вони набувають м’якості та експресивного відтінку внаслідок застосування дорійського мінору та

метроритмічної зміни (6/8 замість ¾). Мотиви підхоплюються хором, чергуючись із рецитаціями, що знову припадають на текст, пов'язаний із сакральністю – «молиться голосно й плаче».

Тенорове соло «Маріє, Маріє» сприймається як щира сповідь і покаяння Івана (Додаток Б, пр. № 55). Написане за типом аріозо, соло наповнене проникливими заокругленими зворотами, декламаційними ходами, численними паузами, що створюють враження живої мови. Цьому сприяють застосування А. Гнатишином додаткових повторів звертання до Матері Божої («О Маріє, небесна леліє!») та інших окремих речень. Супровід поєднує різні фактурні прийоми, насичення хроматизмами надає більшої емоційності вислову. Перед закінченням соло з'являється хорова вставка від композитора «а жаль, Маріє», на яку накладаються фрази Івана. Просвітлений смуток і стишення звуку соліста й хору до піанісимо на словах «корюсь перед Тобою» були б логічним завершенням цього епізоду. Та автор продовжує тенорове соло з додатковим повторенням рядків «а жаль, що не зможу на славу Тобі пісень укладати невпинно», що цього разу звучать більш одухотворено й переконливо. Фортепіанна кода з арпеджованою акордовою фактурою (чим традиційно зображається епічна образна сфера, зокрема, як штрих до портрету народного співця – творця епосу), висхідним спрямуванням, охопленням широкого діапазону інструмента створює відчуття перемоги духу над тілесними стражданнями.

Винагородою Іванові стало сходження Матері Божої з ікони – цей епізод («та враз заясніла каплиця уся») передає містерію моменту прозоро-акордовим хоровим викладом, опісля кількаразовими трепетними окликами «Марія!», що лунають у різнотембрових забарвленнях партій хору, і прийомом тремоло у високому регістрі фортепіано (Додаток Б, пр. № 56). Чудесне зцілення Івана наступило після слів Матері Божої: «Іване, Іване, невже ж і твій дух у сумніві вже потопає?» Хор «розповідає» про цю незвичайну подію з допомогою варіантно змінених мотивів першої теми з експозиції кантати (султана та Івана). Ця ж тема у первісному вигляді

звучить бадьоро-тріумфально разом із текстом про вихід здорового Івана з каплиці. Показовим є наявне тут семантико-образне перетворення фортепіанних інтонацій смутку-жалю із інструментального вступу до кантати: вони викладаються акордово на форте, отримують протилежний висхідний напрям руху.

Епізод Allegretto у До-мажорі – фінал кантати. Це хорове озвучення останньої строфи легенди про подальшу долю Івана, який у повазі жив у Дамаску і ще довго складав прекрасні пісні на честь Пресвятої Марії. Для повноти звучання хорової палітри композитор вжив divisi партій. Мелодичний матеріал є ще одним варіантним різновидом теми султана та Івана. Подрібнення тривалостей надало звучанню легкості й радісно-урочистого настрою. Застосовано також прийом антифонного протиставлення жіночих і чоловічих голосів, що під час повторення двох заключних рядків поезії поєднуються в єдиному звуковому масиві. Фортепіано зі своєю акордовою фактурою і дублюванням верхніх голосів хору долучається до відтворення загального піднесення від перемоги правди й добра над злом. Втім, очікуваного тріумфу немає, навпаки – в останніх трьох тактах партитури кантати, за задумом композитора, повинно відбутися затихання звуку. Можна припустити, що це пов’язано з жанром поетичного першоджерела – легенди, колізії якої оповиті імлою віків. З іншого боку, допустиме також трактування цього нюасування як натяку на ніжний образ Пречистої Діви Марії, що повернулася до ікони.

Якою б не була інтерпретація фіналу, безсумнівним видається вплив на цей твір релігійності композитора і його довголітньої хормейстерської та творчої роботи з хором у церкві Святої Варвари у Відні[10] (відомо, що композитору належить значна кількість літургійних і паралітургійних опусів). Цим і був зумовлений самий вибір тексту із поетичної спадщини І. Франка. А. Гнатишину виявився близьким християнсько-моралізуючий концепт легенди. Тому йому вдалося досягнути особливої сакрально-

[10] відомо, що композитору належить значна кількість літургійних і паралітургійних опусів.

духовної аури у відповідних епізодах кантати, хоча автор музики обмежився традиційними засобами виразності, не вживав новаторських прийомів чи технологій, притаманних світовій музичній творчості останньої чверті XX віку.

Композиційно-драматургічні особливості кантати дають підстави визначити її форму як наскрізну, побудовану на низці епізодів. Загальна ж смислова архітектоніка базується на двох фазах розвитку: до несправедливого покарання Івана і після. Композитор послуговувався принципом варіантного переосмислення тематизму, наділеного персоніфікованими рисами. Це, з одного боку, надало рельєфності й багатогранності провідним образам кантати, а з іншого – сприяло її цілісності. Рушієм музичної дії, заснованої на фабулі легенди, виступає хор. Фортепіано переважно відіграє підпорядковану роль, інколи налаштовуючи на певний тон сприймання хорового чи сольного номеру та з'єднуючи окремі епізоди.

У лексиконі кантати задіяно два виразно окреслені інтонаційно-семантичні шари: східної музики та сакральної. Сакральний шар містить алюзії до традиційно-ритуального українського колориту, й, оскільки, інші національні витоки у творі відсутні, можна припустити, що саме через сакральні елементи розкривається національна належність авторів слів і музики. Східний шар, уведений відповідно до географічної локалізації міфопоетичного першоджерела, отримує спорадичні вияви, згадані вище (в інструментальному вступі як наслідування ритміки східних ударних інструментів і в соло султана, насиченому специфічними розспівами й мелізматикою). В цілому, попри традиційність музичного вислову, можна стверджувати достатньо високі художні, пізнавально-дидактичні та духовно-етичні вартості кантати.

Серед митців діаспори вирізняється постать диригента й композитора в США Євгена-Ореста Садовського, який також звертався у своїй творчості до поезії І.Франка. Ним написаний твір «Пісня твоя» («Тямлю як нині») для

однорідного хору зі супроводом фортепіано заснована на трьох строфах із Франкового вірша «Пісня і праця». Вірш, написаний 1883 р., увійшов до циклу «Поет» зі збірки «Профілі і маски». В поезії йдеться про дитячі роки поета, який заслухувався у мамині пісні та проніс через усе життя мамину пораду любові до праці. Вибрані композитором строфи викликають алюзії до «Пісні про рушник» П. Майбороди на слова А. Малишка. І цілком природно, що текст, присвячений маминій пісні, призвів до дещо сентиментального забарвлення мелодики, її ритмо-інтонаційної специфіки та подібності деяких зворотів до тематизму П. Майбороди. З іншого боку, поясненням такого образно-музичного відчуття Є.-О. Садовським Франкового вірша може служити те, що до цього додаються суто емігрантські ностальгійні настрої, помножені на українську кордоцентричність. Усе це в сумі прояснює дещо нетипову вокалізацію композитором поетичного стилю І. Франка, для якої властиві певні експресивні надмірності, як-от хроматичні ходи терціями, насичення мелосу тріольними розспівами, озвучення звертання «мамо-голубко» характерною синкопою, наявність звороту зі збільшеною секундою.

Таке трактування вірша можна розглядати й у руслі іманентно-пісенної традиції, витоки якої знаходяться в міському побутовому музикуванні XIX століття. Особливо тісно Є.-О. Садовський наблизився тут до модифікації старогалицької пісенності, поширеної тоді в колах місцевої інтелігенції та священичих родин (Додаток Б, пр. № 57). Зміст Франкового вірша навіяв, очевидно, власні милі серцю спогади, що й вилилося у плавності й м’якому заокругленні фраз, у перевазі ясних функційних співвідношень у мелодичному мінорі, невимушеній метроритмічній перемінності (чергування розмірів ¾ і 4/4). Розвиток хорової пісні наскрізний, базується на варіантних змінах початкових мотивів. Фортепіанна партія, оформлена композитором З. Лавришиним, органічно доповнює спів фігураціями з розкладених арпеджіо, з опорою на баси. Подекуди введено підголоски. Як і у вокальному матеріалі, тут присутні рясні тріолі.

Композитору Андрію Легкому, який проживає у США з 2004 року, належить хорова п’єса «Розпука» для мішаного хору без супроводу, створена на основі поезії І. Франка «Як почуєш вночі» із «другого жмутку» ліричної драми «Зів’яле листя». Метричною формулою поезії, що складається із двох куплетів, є двостоповий анапест. А. Легкий знайшов доцільне цьому поетичному складу музичне групування речень і фраз (перші два речення розділені паузою, наступна фраза є наче підсумуванням). Та головне – це проста довірлива мелодія з розмовними елементами, що природно втілює переповнені сумом слова в темпі Adagio, у прозорій акордово-гармонічній фактурі, де-не-де збагаченій підголосками (Додаток Б, пр. № 58).

Основними засобами, що дозволили досягнути відтворення особливого психологічно-екзистенційного стану відчаю, виявилися гармонія і динаміка. Вкраплення секундових нашарувань до вертикальних співзвуч, помітні вже у другому поетичному рядку («що хтось плаче і хлипає важко»), надалі стають численнішими, надаючи щемливого відтінку вислову. До них додаються часті альтерації, у кульмінації використано нонакорд. Динамічні нюанси виявляють максимально широку шкалу градацій – від трьох піано до трьох форте впродовж невеликої за обсягом хорової п’єси, точніше мініатюри. При цьому, композитор користується раптовим контрастом-зіставленням гучності (після кульмінаційного «се розпука моя, невтишима тоска» на три форте слідує «се любов моя плаче так гірко» на піано). З метою змалювання згасання почуття відчаю, упокорення й, зрештою, безсилля після емоційного вибуху, композитор запроваджує коду у формі двох уривчастих речень, які є повторенням рядків із кульмінації («се розпука моя, невтишима тоска»). На завершення твору вони звучать на тлі витриманої в басах тоніки, щоразу тихше й тихше, з довгими паузами, зупиняючись на секунді першого та другого щаблів. До цієї ж секунди додається шостий щабель у вокалізації цієї вертикалі на «А…», яка звучить два такти і подовжується ферматою (з динамікою трьох ppp).

Отже, композитор тонко й переконливо відтворив особисті страждання поета, пов'язані з нещасливим коханням, з недосяжним, вималюваним в уяві ідеальним образом жінки.

Висновки до 3 розділу

Хорові інтерпретації поезії Івана Франка почали з'являтися в кінці XIX – на початку XX століття, спочатку в доробку композиторів Галичини (О. Нижанківський, С. Воробкевич, С. Людкевич, Д. Січинський), незабаром і Наддніпрянщини (М. Лисенко, К. Стеценко). Характерно, що вже в перших зразках визначилися такі провідні тематично-образні напрями вибору поезії, як героїка та національно-визвольні прагнення («Вічний революціонер», «Розвивайся ти, високий дубе»), трагізм долі художника («Пісне моя», «Даремно, пісне», «Неперeглядною юрбою») та фольклорні мотиви від філософсько-громадянських («Ой, що в полі за димове?») – до особисто-інтимних («Ой ти, дівчино»).

Подальші звернення композиторів XX століття до віршів Франка виявили особливу популярність циклу «Веснянки», що самою своєю назвою програмує гуртовий спів. Найбільшої кількості хорових трактувань зазнали поезії «Гримить! Благодатна пора наступає» і «Розвивайся, лозо, борзо» з цього циклу, приваблюючи композиторів як ідейною символікою незворотності суспільних змін, так і звукозображальним потенціалом. Вірші із трьох «жмутків» ліричної драми «Зів'яле листя» (зокрема, «Червона калино», «Ой жалю мій, жалю», «Як почуєш вночі») також отримали численні хорові озвучення в достатньо широкому психологічно-настроєвому та стильовому спектрі.

Поява хорових творів на тексти І. Франка мотивувалася головно пам'ятними датами, а також особистісними чинниками. В підходах авторів музики до Франкових віршів помітні доволі часті випадки їхнього коригування, переважно оправдані художнім задумом. Можна констатувати певну еволюцію ставлення до поетичного оригіналу, що проявлялася в дедалі уважнішому «прочитанні» його подробиць за допомогою динамічних і

агогічних нюансів, артикуляції, тембрової диференціації партій, різноманітних способів викладу, гармонічних прийомів тощо.

Вокалізація віршів І. Франка викликала в композиторів як опору на національні хорові ідіоми минулих віків у фактурній, ладогармонічній, метроритмічній сферах (у тому числі, на народно-обрядові й релігійні архетипи), так і пошуки у галузі новітніх хорових засобів і технік для художньо переконливого синтезу музики й слова. Композиційно-драматургічні рішення нерідко спираються на інтонаційно-семантичні ремінісценції інших хорових творів (аж до інтертекстуальності), а також на наявні у віршах анафори, епіфори, аркові лексично-поетичні конструкції тощо.

ВИСНОВКИ

Дослідження значної кількості оригінальних хорових композицій, написаних українськими композиторами і композиторами західної діаспори протягом XX ст. на слова Івана Франка, дає підстави для певних узагальнень.

1. Вивчення основних музикознавчих праць Б. Кудрика, С. Людкевича, Я. Ярославенка, М. Загайкевич, А. Рудницького, Ю. Ясіновського, Т. Коноварт та ін., що публікувалися від 1936 року дотепер, доводить відсутність цілісного дослідження із проблематики зв'язків Івана Франка з українським хоровим мистецтвом. Водночас різноманітність аспектів такої проблематики (від простеження особистих контактів, художнього опису національних хорових традицій і науково-критичного їх осмислення І. Франком – до узагальнення, систематизації і аналізу хорових надбань українських композиторів на основі його поезій у соціокультурному контексті XX – початку XXI століть) дозволяє констатувати суттєвий вплив особистості та творчості І. Франка на українську хорову музику й виконавство. Необхідність такого дослідження зумовлюється ще й тим, що у літературознавчих працях останніх років, де знімаючи штампи радянської доби, по-новому «прочитують» творчість Франка-поета, глибше розкриваються прикмети й тонкощі його індивідуального стилю. А новітні культурологічні напрацювання висвітлюють окреме місце Франка-мислителя в контексті формування української національної ідеї та модерної нації з самобутнім культурним обличчям.

2.Теоретико-методологічні засади дослідження сформовані на основі ідей провідних українських мистецтвознавців (С. Людкевич, Л. Пархоменко, Я. Якубяк, Л. Кияновська та ін.) щодо вербально-музичного синтезу в хоровій творчості. Передумовою аналізу хорової музики стало студіювання літературознавчих і філософських джерел, а також життєпису, художніх творів, наукових, публіцистичних праць і епістолярію самого І. Франка. Це дало змогу увиразнити його світоглядні позиції, що своєрідно

віддзеркалилися на поетичній спадщині. Інтелектуально-філософська й водночас емоційно-психологічно наснажена національними та загальнолюдськими гуманістичними ідеалами поезія І. Франка потребувала вдумливого підходу композиторів для втілення в хорових партитурах. Звернення до неї ставало своєрідним випробуванням на зрілість творчого мислення, сприяло фаховому зростанню.

3. Причетність І. Франка до хорового співу з'ясована завдяки франкознавчій літературі та мемуаристиці. Зі шкільних років він співав у хорі літургійні і народні твори. Надалі спілкування з композиторами (О. Нижанківським, С. Людкевичем, Д. Січинським, М. Лисенком та ін.) мало наслідком суттєве поповнення хорової літератури, в тому числі завдяки Франковій музикальності, любові до народної пісні й особистому генеруванні ним хорових ідей. І. Франко брав участь у студентських просвітницьких мандрівках Галичиною, неодмінним супутником яких був хоровий спів; мав нагоду стати активним учасником весільного дійства, відвідував концерти. Все це доповнювалося глибоким переконанням в об'єднавчій силі хорового співу, в його відповідності етнічній ментальності. Літературно-художня спадщина І. Франка також дає переконливі свідчення подібного ставлення до хорового мистецтва. Поетичні, прозові та драматичні твори рясніють натхненними уривками про «преображаючу» роль літургійного, паралітургійного та обрядового співу. На сторінках художньої творчості І. Франка також «звучать» співанки-хроніки бориславських робітників, бойові пісні мужніх воїнів, монастирські та ритуально-язичницькі напіви, вечірні дівочі та учнівські (розважальні й шкільні) пісні. Окремі види хорового співу стали предметом поглиблених досліджень Франка-вченого, зокрема, зразки весільного обряду, духовні пісні. В наукових працях і публіцистиці він торкався й таких питань хорової музики, як її ґенеза, історичний розвиток і суспільно-виховна роль, давав оцінки окремим композиторам, творам, виконавській майстерності тощо.

4. Відкритість до світу, сприймання нового поєднувалися у І. Франка з постійним апелюванням до архетипів національної культури. Це зумовило наявність макротрансцендентних устремлінь стосовно національного самоствердження українців і мікротрансценденцій окремої індивідуальності до «божеського в людськім духу» й «цілого чоловіка», що склалися як основні етично-естетичні цінності Франкового світогляду та відобразилися в поетичному слові. Тому воно таке вагоме й містке, огорнене філософським ореолом і водночас наповнене співчуттям до людини.

5. Аналіз хорових композицій до поетичних текстів І. Франка в соціокультурному та історико-політичному зрізі XX – початку XXI століть виявив певні закономірності динаміки цієї ділянки музичної творчості.

Перші опуси з’явилися ще за його життя, з нагоди першого ювілею творчої діяльності. Й надалі активізація звернень до Франкових віршів припадала на дати вшанування його пам’яті, причому від композиторів по обидва боки Дніпра (особливо плідними стали 1941, 1956, 1981 і 2006 роки).

Важливу роль у музично-творчому процесі відіграли музикознавці, які постійно закликали до написання нових хорових творів з огляду на глибокий зміст поезії Каменяра. Лисенковий гімн «Вічний революціонер» і Стеценкова кантата «Єднаймося» на Наддніпрянщині, в Галичині «Вічний революціонер» С. Людкевича та кантата «Наймит» Н. Нижанівського унаочнили спільні національно-визвольні інтенції української інтелігенції на початку XX ст. В радянській Україні заохочувалася тематика атеїзму І. Франка – тому такою популярністю користувався вірш «Товаришам із тюрми» (його обрали для своїх хорів Ю. Корчинський, В. Кирейко, Я. Ярославенко, М. Колесса). В той самий час Л. Дичко розкрила власну патріотично-етичну позицію через хорову фантазію («Пісня» до вірша із циклу «Скорбні пісні»), піднявши непросте питання усвідомлення митцем, обмеженим у творчості тиском зовнішніх обставин, своєї провини перед суспільством. В діаспорі, навпаки, підкреслювалася релігійність поета-мислителя (А. Гнатишин), як також продовжила хорове омузикалення

заборонена в СРСР поезія «Розвивайся ти, високий дубе» (О. Бобикевич). Символом розкутості свідомості й сподівань на суспільні зміни в 1960 році (так звана «хрущовська відлига») стала кантата «Весна» М. Скорика. В незалежній Україні композитори знову пропагують через хорову музику Франкові ідеї єдності (В. Камінський) та духовного проводу народу (М. Волинський). Наскрізним домінуючим топосом хорової Франкіани виступили поезії-веснянки «Гримить!» і «Розвивайся, лозо, борзо», що отримали найбільшу кількість інтерпретацій завдяки символічно-образному уособленню віковічних надій і очікувань народу на цивілізаційні перетворення, які б дали можливість Україні утвердитися в рівноправному колі європейських держав.

6. Жанрово-стильові модуси хорових творів до поезій І. Франка формувалися понад століття. Тому й окреслився доволі широкий жанровий діапазон: гімн, пісня-марш, веснянка або інша фольклорна стилізація, хоровий цикл, хорова сюїта, хорова фантазія, хорова мініатюра або п’єса (героїко-епічна, пейзажно-алегорична, монологічно-рефлексійна, лірико-психологічна, драматично-розповідна), кантата, ораторія. Ці жанрові типи втілювалися в різноманітних стильових напрямках, починаючи від «квартетного стилю» Liedertafel (С. Воробкевич, Я. Ярославенко), через постромантичні «прочитання» (К. Стеценко, М. Вериківський, Г. Верьовка, І. Шамо, А. Гнатишин), імпресіоністичні та експресіоністичні риси письма С. Людкевича – до неоромантизму Л. Дичко і Б. Фільц, неофольклоризму М. Ластовецького, постмодерністичних трактувань поетичного першоджерела В. Камінським, М. Скориком та А. Легким. Вірші І. Франка давали поштовх до оновлення та інтелектуалізації музичної мови, запровадження неординарних композиційних і фактурних прийомів. Та одним із головних чинників інтерпретації було й залишається намагання відтворити все те багатство думок, почуттів та ідеалів, висловлене у багатогранній спадщині генія.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрій Гнатишин – диригент і композитор: Матеріали до біографії / [за заг. ред. Т. Донник]. – Відень : Друкарня Seitenberg, 1994. – 226 с.
2. Антонович М. Станислав Людкевич : композитор, музиколог / М. Антонович. – Львів : Спілка композиторів України, 1999. – 60 с.
3. о. Атаназій Григорій Великий. Релігія і церква – основні рушії української історії / о. Атаназій Григорій Великий, ЧСВВ // Релігія в житті українського народу : зб. матеріялів наук. конф. на пошану Блаженнійшого Верховного Архієпископа Кардинала Йосифа Сліпого. – Записки НТШ. – Т. 181. – Мюнхен-Рим-Париж, 1966. – С. 3–38.
4. Архімович Л. М. М. Лисенко. Життя і творчість / Л. Архімович, М. Гордійчук [3-тє вид., доп. і перер.]. – К. : Музична Україна, 1992. – 256 с.
5. Бандрівський Д. Здійснена мрія / Д. Бандрівський // Невідомі сторінки з життя Івана Франка. – Дрогобич : Коло, 2007. – С. 10–14.
6. Бандрівський К. Спогади про Франка-школяра / К. Бандрівський // Спогади про Івана Франка [упор., вступ. стаття і прим. М. Гнатюка]. – Львів : Каменяр, 1997. – С. 49–54.
7. Бермес І. Музична атмосфера Дрогобича / І. Бермес // Франко і музика : Матеріали наук.-практ. конф., присвяченої 150-річчю від дня народження Івана Франка. – Дрогобич, 2006. – С. 67–71.
8. Бермес І. Поезія І. Франка «Червона калино, чого в лузі гнешся?» в хоровій версії М. Ластовецького : особливості прочитання / І. Бермес // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ імені Володимира Гнатюка, 2014. – № 3. – С. 48–54.

9. Бистрова О. Домінанта душа як символ і наскрізний образ у «Зів'ялому листі» Івана Франка / О. Бистрова // Франкознавчі студії [Ред. кол. Є. Пшеничний (гол. ред.), Л. Винар та ін.]. – Дрогобич : Коло, 2007. – Вип. 4. – С. 16-24.
10. Біленко Т. Іван Франко про слово поета / Т. Біленко // Франкознавчі студії [Ред. кол. Є. Пшеничний (гол. ред.), А. Войтюк та ін.]. – Дрогобич : Вимір, 2001. – Вип. 1. – С. 57–68.
11. Білинська М. Сидір Воробкевич / М. Білинська. – К. : Музична Україна, 1980. – 46 с.
12. Бонь В. Композитор Ярослав Ярославенко про Івана Франка / В. Бонь // Науковий вісник музею Івана Франка у Львові. – Вип. 9 [Відпов. за випуск П. Зозуляк]. – Львів, 2010. – С. 134–139.
13. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Життя і творчість / Ю. Булка. – Львів-Нью-Йорк : вид-во М. П. Коць, 1997. – 60 с.
14. Бунчук Б. Про вивчення Франкового віршування / Б. Бунчук // Українська філологія : школи, постаті, проблеми : зб. наук. праць. – Ч. 1. – Львів, 1999. – С. 150–156.
15. Витвицький В. Взаємини Миколи Лисенка з Іваном Франком / В. Витвицький // Записки НТШ. – Т. 247 : Праці музикознавчої комісії. – Львів, 2003. – С. 309–345.
16. Войтюк А. Іван Франко про єдність почуття і мислення у поетичній творчості / А. Войтюк // Іван Франко. Статті і матеріали : зб. 9 (Присвячується 100-річчю з дня смерті Т. Г. Шевченка). – Львів : Вид-во Льв. унів-тету, 1962. – С. 61–69.
17. Войценко О. Матеріяли до Франкіяни в Канаді (1910-1956) / О. Войценко. – Вінніпег : Українська вільна Академія наук, 1957. – 64 с.
18. Воробкевич Т. Музика в житті Івані Франка / Т. Воробкевич // Вісник Львівського унів-ту. Серія мистецтвознавство. – Вип. 6. – Львів : Льв. нац. ун-тет імені Івана Франка. – С. 55–69.

19. Гарасимович А. Національна свідомість українців : оцінка і прогнози Івана Франка / А. Гарасимович // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : матеріали міжнар. Конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). – Львів : Світ, 1998. – С. 215–220.
20. Голод Р. Поетика імпресіонізму в художній творчості Івана Франка / Р. Голод // Слово і час. – 2006. – № 8. – С. 23–31.
21. Голомб Л. І. Франко і франківські традиції в творчості П. Карманського / Л. Голомб // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : Матеріали міжнар. конференції (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). – Львів : Світ, 1998. – С. 777–783.
22. Гольберг М. До питання про універсалізм Івана Франка / М. Гольберг // Франкознавчі студії [Ред. кол. Є. Пшеничний (гол. ред.), А. Войтюк та ін.]. – Дрогобич : Вимір, 2002. – Вип. 2. – С. 185–204.
23. Горак Р. Іван Франко / Р. Горак // Світогляд. – 2006. – № 11–12. – С. 1–8.
24. Горак Я. Взаємини між Філаретом Колессою та Іваном Франком / Я. Горак // Науковий вісник музею Івана Франка у Львові. – Львів : Каменяр, 2003. – С. 34–44.
25. Горак Я. Вступна стаття [до : Я. Ярославенко. Нотографія музичних творів до слів Івана Франка (по день 1/V) 1941 р.] / Я. Горак // Українська музика : науков. часопис. – Ч. 1. – Львів, 2011. – С. 119–127.
26. Горак Я. Окраса музичної Франкіани (до 150-річчя Великого Каменяра) / Я. Горак // Дзвін. – 2006. – № 11–12. – С. 127–131.
27. Горак Я. Франкові твори в музичній інтерпретації : вступне слово /Я. Горак // Творчість Івана Франка в музиці : Нотографічний покажчик : До150-ліття від дня народження Івана Франка [НАН України, ЛНБ ім. В. Стефаника; Упоряд. та передм. О. П. Осадці]. – Львів, 2007. – С. 3–16.

28. Гордійчук М. Друг української музики / М. Гордійчук // На музичних дорогах : Статті та рецензії. – К. : Музична Україна, 1973. – С. 111–116.
29. Гордійчук М. Пам'яті М. В. Лисенка / М. Гордійчук // На музичних дорогах : Статті та рецензії. – К. : Музична Україна, 1973. – С. 74–81.
30. Горський В. Філософія в українській культурі (методологія та історія) / В. Горський. – К. : Центр практичної філософії, 2001. – 236 с.
31. Гриневич Я. Релігія в житті і творчості І. Франка / Я. Гриневич // Франкознавчі студії [Гол. ред. Є. Пшеничний]. – Дрогобич : Вимір, 2002. – Вип. 2. – С. 124–138.
32. Грица С. Леся Дичко в житті і творчості / С. Грица. – Дрогобич : Посвіт, 2012. – 272 с.
33. Грицак Я. «Молоді» радикали в суспільно-політичному житті Галичини / Я. Грицак // Записки НТШ. – Т. CCXXII : Праці історико-філософської секції. – Львів, 1991. – С. 71–110.
34. Грицак Я. Пророк у своїй Вітчизні : Франко та його спільнота (1856-1886) / Я. Грицак [Укр. наук. інс-т Гарвардського університету, Інс-т Критики, Інс-т істор. досліджень ЛНУ імені Івана Франка]. – К. : Критика, 2006. – 631 с.
35. Гузар З. Місто Івана Франка – Дрогобич / З. Гузар // Дрогобич : Сурма, 2008. – 190 с.
36. Гузар З. «Туга за святим» (Образ Молитви у творчості Івана Франка) / З. Гузар // Франкознавчі студії [Ред. кол. Є. Пшеничний (гол. ред.), Л. Винар та ін.]. – Дрогобич : Коло, 2007. – Вип. 4. – С. 94–101.
37. Гундорова Т. Невідомий Іван Франко : Грані Ізмарагду / Т. Гундорова. – К. : Либідь, 2006. – 300 с.
38. Гундорова Т. Франко – не Каменяр / Т. Гундорова. – Мельборн : Унів-тет ім. Монаша, відділ славістики, 1996. – 151 с.
39. Гураль П. Територіальна громада і проблеми самоврядування в наукових працях Івана Франка / П. Гураль // Іван Франко – письменник,

мислитель, громадянин : матеріали міжнар. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). – Львів : Світ, 1998. – С. 236–241.

40. Дей О. Пісня в житті Івана Франка / О. Дей // Сторінки з історії української фольклористики. – К. : Наукова думка, 1975. – С. 45–68.
41. Дей О. Фольклорні імпульси у збірці «Зів'яле листя» / О. Дей // Спілкування митців з народною поезією [Відпов. ред. С. Д. Зубков]. – К. : Наукова думка, 1951. – С. 38–77.
42. Демянець І.Й. Мистецька діяльність Андрія Гнатишина в контексті музичної культури ХХ століття : Дис… канд.. мистецтвознавства : 17.00.03 / Ігор Йосипович Демянець. – Львівська національна музична академія ім. М.В.Лисенка. – Львів, 2009. – 345 с.
43. Денисюк І. О. Невичерпність атома : Спадщина Івана Франка / І. О. Денисюк [Упор. та передмова Т. Пастуха]. – Львів : Інс-т франкозавства, 2001. – 319 с. – (Серія «Франкознавчі студії». Вип. 2).
44. Денисюк І. Речник національної ідеї / І. Денисюк // Дзвін. – 2006. – № 8. – С. 103–111.
45. Донцов Д. Трагедія Франка / Д. Донцов // Літературна есеїстика [Відп. ред. і упор. О. Баган]. – Дрогобич: Відродження, 2010. – С. 168–173.
46. Дорошенко В. Великий Каменяр (Життя й заслуги Івана Франка) [з нагоди 100-ліття народження й 40-ліття смерти]. – Вінніпег : Накладом Комітету Українців Канади, 1956. – 64 с.
47. Еліот Т.-С. Музика поезії / Т.-С. Еліот // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. [За ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 73–81.
48. Ельтек І. С. Музичні інтерпретації поезії Івана Франка у творчості Віктора Камінського / І. С. Ельтек // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : Наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. – Вип. 20. Т.1 / упор. В. Г. Виткалов. – Рівне : РДГУ, 2014. – С. 109–113.

49. Євшан М. Іван Франко (Нарис його літературної діяльності) / М. Євшан // Критика. Літературознавство. Естетика. – К. : Основи, 1998. – С. 135–152.
50. Єрмоленко С. Фольклоризм у поетичній мові Івана Франка /С. Єрмоленко // Іван Франко і світова культура : Матеріали Міжнар. Симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11-15 вересня 1986 р.) : у 2 книгах. – Кн. 2. – К. : Наукова думка, 1990. – С. 204–207.
51. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. – К. : Феміна, 1995. – 686 с.
52. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. Франківський період / О. Забужко. – К. : Основи, 1993. – 126 с.
53. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет / М. Загайкевич. – Київ-Тернопіль : Астон, 2003. – 144 с.
54. Загайкевич М. Іван Франко і українська музика / М. Загайкевич. – К. : Держ. вид-во образотв. мист-ва і муз. літ-ри УРСР, 1958. – 121 с.
55. Загайкевич М. Лисенко і Франко : творчі взаємини однодумців / М. Загайкевич // Микола Лисенко та українська композиторська школа: зб. наук. праць (до 160-річчя М. В. Лисенка) [Гол. ред. Г. А. Скрипник]. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2004. – С. 98–104.
56. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. / М. Загайкевич. – К. : Наукова думка, 1960. – 189 с.
57. Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра / М. Загайкевич. – К. : Музична Україна, 1986. – 175 с.
58. Загороднюк В. П. Доцільність культури і сенс людського буття / В. П. Загороднюк // Фіософська і соціологічна думка. – 1992. № 9. – С. 53–77.
59. Захара І. С. Релігійність у житті і творчості Івана Франка / І. С. Захара // Наук. записки Льв. нац. унів-тету ім. Івана Франка. – Львів, 2012. – С. 160–170 – (Серія «Історичне релігієзнавство»).

60. Зарубіжна філософія ХХ століття : читанка з історії філософії : у 6 кн. Кн. 6 [Під ред. Г. І. Волинка] – К. : Довіра, 1993. – 239 с.
61. Зелінський О. До історії державного гімну України : навч. посібник / О. Зелінський. – Львів : Сполом, 2002. – 140 с.
62. Зеров М. Франко – поет / М. Зеров // Зеров М. К. Твори : в 2 т. : Т. 2. : Історико-літературні та літературознавчі праці [Упор. Г. П. Кочур та ін.]. – К. : Дніпро, 1990. – С. 457–491.
63. Іваничук Р. Іван Франко – учитель нації / Р. Іваничук // Вісник НТШ. – 2006. – Ч. 36. – С. 28-31.
64. Іван Франко. Документи і матеріали (1856-1965) [Відповід. ред. З. Т. Франко]. – К. : Наукова думка, 1966. – 543 с.
65. Іван Франко про музику. До 150-річчя від дня народження та 90-річчя від дня смерті Івана Франка [упор. Т. Коноварт]. – Львів [б. в.], 2006. – 120 с. – (Серія «Історія української музики», вип. 14).
66. Іван Франко : тексти, факти, інтерпретації : зб. наук. праць. – Вип. 1 (огляди, статті, твори, листування) [Редкол. : М. Жулинський (голова) та ін.]. – К., Львів : Інститут Франка, Інститут літ-ри ім. Т. Г. Шевченка, 2011. – 440 с.
67. Ільницький М. Біля джерел наукового Франкознавства (Іван Франко в рецепції західноукраїнської критики 20-30 рр. ХХ ст.) / М. Ільницький // Дзвін. – 2006. – № 2. – С. 127–129.
68. Історія української музики. – Т. 3 : Кінець ХІХ-початок ХХ ст. [Редкол. : М. М. Гордійчук та ін. Відповідальний ред. М. П. Загайкевич]. – К. : Наукова думка, 1990. – 424 с.
69. Історія української музики. – Т. 4 : (1917-1941) [Редкол. : М. М. Гордійчук та ін. Відповідальний ред. Л. О. Пархоменко]. – К. : Наукова думка, 1992. – 616 с.
70. Карась Г. Іван Франко в контексті музичної культури української західної діаспори / Г. Карась // Етнокультурні процеси в українському урбанізованому середовищі ХХ століття : зб. наук.-теор. статей. – Вип.

2 [гол. ред. Павлюк С. П.]. – Івано-Франківськ : Нова зоря, 2006. – С. 239–245.

71. Карась Г. Іван Франко і музична культура Прикарпаття / Г. Карась [Ел. ресурс]. – Режим доступу: lib.if.ua/ 1324469736.html
72. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія / Г. Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
73. Качуровський І. Франко як містик / І. Качуровський // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць [Академія мистецтв України, Інс-т проблем сучасного мистецтва ; Редкол. : А. Чебикін (голова), М. Криволапов (заступник) та ін.]. Вип. 6-7. – К. : СПД Пугачов О. В., 2006. – С. 531–535.
74. Кашуба М. Ідея суспільного прогресу в працях Івана Франка / М. Кашуба // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : матеріали Між. Наук. конф. (Львів, 25-27 вересня 1996 р.). – Львів : Світ, 1998. – С. 226–230.
75. Кияновська Л. Мирослав Скорик : людина і митець / Л. Кияновська [ред. В. Сивохіп]. – Львів : редакція культурол. журналу «Ї», 2008. – 592 с.
76. Кияновська Л. Мирослав Скорик : творчий портрет композитора в дзеркалі епохи / Л. Кияновська. – Львів : Сполом, 1998. – 216 с.
77. Кияновська Л. Музичне прочитання поезії Івана Франка у вимірах сучасної естетики (на прикладі творчості львівських композиторів) / Л. Кияновська // Україна : культурна спадщина, національна свідомість, державність. – Вип. 21. : Scripta manent. Ювілейний збірник на пошану Б. Якимовича / НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип’якевича. – Львів, 2012. – С. 377–388.
78. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. / Л. Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 339 с.

79. Кияновська Л. Музична Франкіана Віктора Камінського / Л. Кияновська // Франко і музика : матеріали наук.-практ. конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження Івана Франка. – Дрогобич, 2006. – С. 131–137.
80. Клим'юк Ю. Жанрова система лірики Івана Франка / Ю. Клим'юк // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : матеріали Міжнар. наук. конф. (Львів, 25-27 вересня 1996 р.). – Львів : Світ, 1998. – С. 300–305.
81. Клим'юк Ю. Особливості формування жанрової системи лірики Івана Франка / Ю. Клим'юк // Слово і час : наук. журнал Інституту літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАНУ та нац. спілки письменників України. – № 8 (524). – Серпень, 2004. – С . 30–39.
82. Кодак М. Лірична драма Івана Франка «Зів'яле листя» : поетика пролонгованого дослідження / М. Кодак // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : матеріали Міжнар. наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). – Львів : Світ, 1998. – С. 375–380.
83. Козаренко О. «Герой людського духа» (до 160-ї річниці народження Миколи Лисенка) / О. Козаренко // Musica humana : зб. статей кафедри муз. україністики. Ч. 1 [Відпов. ред. Ю. Ясіновський]. – Львів : Льв. держ. муз. академія ім. М. Лисенка, 2003. – С. 14–20.
84. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів : Вид-во НТШ, 2000. – 285 с.
85. Козицький П. Франко і музична культура / П. Козицький // Вінок Івану Франкові [Упор. А. А. Каспрук]. К. : Радянський письменник, 1957. – С. 105–109.
86. Колесса Ф. Народнопісенна ритміка в поезіях І. Франка / Ф. Колесса // Фольклористичні праці. – К. : Наукова думка, 1970. – С. 327–346.
87. Колесса Ф. М. Улюблені пісні Івана Франка [вид. 2-ге, виправл. і доп. Післямова М. Гордійчука]. – К. : Мистцтво, 1966. – 135 с.

88. Колісник О. В. Трансцендентне як явище життєствердження людини [Ел. ресурс]. – Режим доступу : resolution.allbest.ru/philosofy/00278705_o.html.
89. Колісниченко-Братунь Н. Архетип Великої матері в ліриці Івана Франка / Н. Колісниченко-Братунь // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : матеріали Міжнар. наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). – Львів : Світ, 1998. – С. 358–361.
90. Колодій Я. Остап Нижанківський / Я. Колодій. – Львів (Б. в.),1994. – 64 с.
91. Коноварт Т. Деякі питання музичної культури в критичній спадщині Івана Франка / Т. Коноварт // Українське музикознавство. – Вип. 9. – К. : Музична Україна, 1974. – С. 15–22.
92. Корнійчук В. Еволюція естетичної свідомості у ліриці Івана Франка / В. Корнійчук // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : матеріали Міжнар. наук. конф. (Львів, 25-27 вересня 1996 р.). – Львів : Світ, 1998. – С. 290–299.
93. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка : горизонти поетики / В. Корнійчук. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2004. – 488 с.
94. Кошиць О. Про українську пісню й музику / О. Кошиць [Репр. видання]. – К. : Музична Україна, 1993. – 48 с.
95. Кримський С. Архетипи у ментальності / С. Кримський // Попович М. В. та ін. Проблеми теорії ментальності. – К. : Наукова думка, 2006. – С. 273–300.
96. Кудрик Б. Відносини українських поетів і письменників до музики / Б. Кудрик // Життя і знання. – 1938. – С. 67-68.
97. Кудрик Б. Іван Франко в пісні / Б. Кудрик // Просвіта. – 1936. – № 2. – Травень. – С. 43–44.
98. Кухар В.Два спогади про теософські погляди Івана Франка / В. Кухар // Науковий вісник музею Івана Франка у Львові. – Вип. 9 [Відпов. за випуск П. Зозуляк]. – Львів, 2010. – С. 140-146.

99. Кушлик Н. І. Музично-просвітницька діяльність о. Порфирія Бажанського в контексті соціокультурної практики греко-католицького духовенства Галичини в XIX – початку XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. миств. : 17.00.01 / Н.І.Кушлик ; Львів. держ. муз. акад. ім. М.В.Лисенка. – Л., 2007. – 20 с.

100. Лисенко М. Листи / М. Лисенко [Упор. текстів, передмова, коментарі Р. М. Скорульської] – К. : Музична Україна, 2004. – 665 с.

101. Лисенко О. Їх єднала любов до народу / О. Лисенко // Вінок Івану Франкові [Упор. А. А. Каспрук]. К. : Радянський письменник, 1957. – С. 287–292.

102. Лисяк-Рудницький І. Напрями української політичної думки / І. Лисяк-Рудницький // Записки НТШ. – Т. CCXXII : Праці історико-філософської секції. – Львів, 1991. – С. 45–70.

103. Личковах В. Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури / В. Личковах. – К. : Парапан, 2011. – 196 с.

104. Луців Л. Іван Франко – найславніший син Дрогобицької землі / Л. Луців // Дрогобиччина – земля Івана Франка : зб. геогр., істор., етнограф.-побутових і мемуарних матеріалів. – Ню Йорк-Париж-Сідней-Торонто [Гол. ред. колегії д-р Л. Луців] : Наукове тов-во ім. Шевченка, 1973 [Перевидано : Дрогобич : Бескид, 1993]. – С. 179–189.

105. Людкевич С. Іван Франко і музика / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. [упоряд., ред., вст. стаття і примітки З. Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 1999. – Т. 1 – С. 273–276.

106. Людкевич С. Іван Франко як знавець мелодійного фольклору / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. [упоряд., ред., вст. стаття і примітки З. Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 1999. – Т. 1 – С. 270–272.

107. Людкевич С. Микола Лисенко : хор мішаний з акомпанементом (фортеп'яно або оркестр) до слів поезії І. Франка «Ой що в полі за димове?» / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. [упоряд., ред.., вст. стаття і примітки З. Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 423.

108. Людкевич С. Музика серця / С. Людкевич // Іван Франко у спогадах сучасників. Кн. друга [Упор., передмова та прим. О. І. Дея]. – Львів : Каменяр, 1972. – С. 175–177.

109. Людкевич С. Перший франківський концерт / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. [упор., ред.., вст. стаття і примітки З. Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 406–408.

110. Людкевич С. Революційна пісня на Західній Україні / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. [упорння, редакція, вст. стаття і примітки З. Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 409–415.

111. Маланюк Є. Франко незнаний / Є. Маланюк // Книга спостережень : фрагменти. Від Кобзаря до нації : студії і роздуми. – К. : Атіка, 1995. – С. 66–73.

112. Маркевич Г. До проблеми музикальності поетичної лірики Івана Франка / Г. Маркевич // Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно. Чис. 1 (33) [гол. ред. Г. Скрипник] ; НАНУ, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. – К., 2011. – С. 40–50.

113. Медвідь З. Іван Франко як композитор / З. Медвідь // Невідомі сторінки з життя Івана Франка. – Дрогобич : Коло, 2007. – С. 75–77.

114. Медвідь Р. Ідеал національної самостійності в трактуванні Івана Франка / Р. Медвідь // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 25-27 вересня 1996 р.). – Львів : Світ, 1998. – С. 169–173.

115. Мельник В. В. До проблеми трансценденції у контексті онтологічного горизонту культури [Ел. ресурс] //Мультиверсум :

Філософський альманах. – К. : Центр духовної культури, 2005. – № 50 Режим доступу: www.filosof.com.ua/jornel/m_50.

116. Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (Ейдологічні нариси) / К. І. Дронь, Б. С. Тихолоз , Н. В. Тихолоз, А. І. Швець [За наук. ред. Б. С. Тихолоза]. – Львів : НАН України, Льв. відділення Інс-ту літ-ри ім. Т. Г. Шевченка, 2007. – (Франкознавча серія. Вип. 11). – 336 с.

117. Микиша М. Мої спогади про Івана Франка / М. Микиша // Іван Франко у спогадах сучасників. Кн. Друга [Упор., передмова та прим. О. І. Дея]. – Львів : Каменяр, 1972. – С. 282-287.

118. Михальчишин Я. З музикою крізь життя / Я. Михальчишин [упоряд. Л. В. Мелех-Яросевич]. – Львів : Каменяр, 1992. – 232 с.

119. Мороз М. Дві рецензії Івана Франка з питань музикознавства / М. Мороз // Іван Франко. Статті і матеріали. – Вип. Сьомий. – Львів : Вид-во Львів. ун., 1960. – С. 28–44.

120. Мороз М. Літопис життя і творчості Івана Франка / М. Мороз // Франкознавчі студії [Ред. кол. Є. Пшеничний (гол. ред.), А. Войтюк та ін.]. – Дрогобич : Вимір, 2001. – Вип. 1. – С. 319–354.

121. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник / А. Муха. – К. : Музична Україна, 2004. – 352 с.

122. Наєнко М. К. Іван Франко : тяжіння до модернізму / М. К. Наєнко. – К. : Академвида, 2006. – 96 с.

123. Невідомі сторінки з життя Івана Франка [Ред.-упор. З. Медвідь]. – Дрогобич : Коло, 2007. – 95 с.

124. Нємцова Л. Кантата Андрія Гнатишина «Рука Івана Дамаскина» на текст легенди Івана Франка: особливості втілення поетичного першоджерела / Л.Нємцова // Вісник Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2015. – Вип. 30–31, ч. ІІ. – С. 171-175.

125. Нємцова Л. Проблематика хорового виконавства у світлі музикознавчо-критичних праць Станіслава Людкевича / Л.Нємцова // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ : Міленіум, 2016. – Вип. 1(6). – С. 220–225.

126. Нємцова Л. Українська хорова пісня в художній прозі Івана Франка / Л.Нємцова // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство / [за ред. О. С. Смоляка]. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 014. – №3. – С.114-120.

127. Нємцова Л. Хорові твори на вірші Івана Франка у фокусі музикознавчої думки / Л.Нємцова // Мистецтвознавчі записки. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ : Вид-во «Міленіум», 2013. – Вип. 23. – С. 222–226.

128. Нємцова Л. Хорові трансценденції Станіслава Людкевича в соціокультурному контексті епохи / Л.Нємцова // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство / [за ред. О. С. Смоляка]. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. – №3. – С. 36–42.

129. Ніколаєва-Максимчук Л. Вокальна Франкіана у культурному просторі України / Л. Ніколаєва-Максимчук // Науковий вісник музею Івана Франка у Львові. – Вип. 8. – Львів : Ліга-Прес, 2008. – С. 163-171.

130. Никорак Н. Музична інтерпретація поезії Івана Франка у творчості Ярослава Ярославенка / Н. Никорак // Етнокультурні процеси в українському урбанізованому середовищі ХХ століття : зб. наук.-теор. статей. – Вип. 2 [гол. ред. Павлюк С. П.]. – Івано-Франківськ : Нова зоря, 2006. – С. 299–308.

131. Ольховський А. Нарис історії української музики / А. Ольховський [підгот. до друку, наук. ред., вступ. ст., комент. Л. Корній]. – К. : Музична Україна, 2003. – 512 с.

132. Осадця О. Видання музичних творів Миколи Лисенка в Західній Україні / О. Осадця // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. – Львів, 1993. – Т. 226. – С. 463–470.

133. Осадця О. Жанри світської професійної музики у західноукраїнському видавничому репертуарі XIX– першої третини XX ст. / О. Осадця // Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника: історія і сучасність: доп. та повідомлення. Міжнар. наук. конф., Львів, 28-30 жовт. 2010 р. / відп. ред. М. М. Романюк; НАН України, Львів. нац. наук. бібліотека України імені В. Стефаника. – Львів, 2010. – С. 474–477.

134. Осадця Н. Життєтворчість композитора Василя Безкоровайного (за матеріалами ЛННБ України імені В. Стефаника) / Н. Осадця // Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника: історія і сучасність: доп. та повідомлення. Міжнар. наук. конф., Львів, 28-30 жовт. 2010 р. / відп. ред. М. М. Романюк; НАН України, Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника. – Львів, 2010. – С. 470–473.

135. Осадця О. Музичні видання хорового товариства «Боян» / О. Осадця // Бібліотека – науці: зб. наук. ст. – Київ: Наукова думка, 1990. – С. 137–144.

136. Осадця О. Прижиттєві видання творів М.Лисенка / О. Осадця // З історії книги та бібліографії: зб. наук. праць / АН УРСР, Львів. наук. б-ка ім. В. Стефаника. – Київ: Наукова думка, 1990. З. – С. 36–52.

137. Осадця О. Українська музика XIX — початку XX ст. В архівних джерелах ЛНБ // Рукописна україніка у фондах Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України та проблеми створення

інформаційного банку даних: Матеріали міжнар. науково-практичної конференції: 20-21 вересня 1996 року. – Львів, 1999. – С. 496–504.

138. Павлишин С. Денис Січинський / С. Павлишин. – К. : Музична Україна, 1980. – 48 с.

139. Павлишин С. З неопублікованого / С. Павлишин. – Львів : Світ, 2010. – 140 с.

140. Павлишин С. Станіслав Людкевич / С. Павлишин. – К. : Музична Україна, 1974. – 54 с.

141. Пархоменко Л. О. Кирило Стеценко / Л. О. Пархоменко. – К. : Музична Україна, 2009. – 392 с.

142. Пархоменко Л. О. Українська хорова п'єса (типологія, тематизм, композиція) / Л. О. Пархоменко. – К. : Наукова думка, 1979. – 220 с.

143. Пархоменко Л. Хорові твори С. Людкевича / Л. Пархоменко // Творчість С. Людкевича : зб. статей [упор. М. Загайкевич; редкол. : Гордійчук М. М. (голова)]. – К. : Музична Україна, 1979. – С. 82–116.

144. Пастух Т. Поетичні знахідки у «Зів'ялому листі» Івана Франка / Т. Пастух // Франкознавчі студії [Ред. кол. Є. Пшеничний (гол. ред.), А. Войтюк та ін.]. – Дрогобич : Коло, 2005. – Вип. 3. – С. 211–233.

145. Пахльовська О. Творчість Івана Франка як модель культурно-національної стратегії / О. Пахльовська // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 25-27 вересня 1996 р.). – Львів : Світ, 1998. – С. 19–31.

146. Пашук А. Філософський світогляд Івана Франка / А. Пашук. – Львів : Видавн. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2007. – 432 с.

147. Петлюра С. І. Франко – поет національної честі / С. Петлюра // Статті [Упор. та автор передм. О. О. Климук] – К. : Дніпро, 1993. – С. 89–108.

148. Погребенник Ф. Українські пісні-гімни / Ф. Погребенник. – К., 1992. – 64 с. – (Тов-ство «Знання» України, МП «Пам'ятки України»).

149. Попович М. Українська національна ментальність / М. В. Попович // Проблеми теорії ментальності. – К. : Наукова думка, 2006. – С. 232–272.

150. Рижак Л. Філософія як рефлексія духу : хрестоматія / Л. Рижак. – Львів : Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2009. – 538 с.

151. Рудницький А. Франко в музиці / А. Рудницький // Свобода. – 1956. – 15 серпня.

152. Рудницький А. Франко і музика / А. Рудницький // Про музику і музик. – Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто, 1980. – С. 139–145.

153. Рудницький М. Світове значення творчості Івана Франка / М. Рудницький // Іван Франко. Статті і матеріали. – Вип. 6. – Львів : Вид-во ЛДУ, 1958. – С. 81–90.

154. Рудницький М. Франко на сторожі Шевченкового слова / М. Рудницький // Іван Франко. Статті і матеріали. – Вип. 9. – Львів : Вид-во Львівського унв-тету, 1962. – С. 5–17.

155. Савчук П. Іван Франко – духовний велетень української нації / П. Савчук // Визвольний шлях : сусп.-політ. і наук.-літ. місячник. – Лондон : Укр. видавн. спілка. – Грудень, 1956. – С. 1362–1375.

156. Семчишин М. Тисяча років української культури / М. Семчишин [2-ге вид. фототипне]. – К. : АТ Друга ріка, МП Фенікс, 1993. – 550 с.

157. Сеник Л. Морально-філософська антитеза «добро-зло» в збірці «Зів’яле листя» І. Франка і літературна традиція / Л. Сеник // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). – Львів : Світ, 1998. – С. 370–374.

158. Сеник Л. « »Чого являєшся мені?« » Психологічний аналіз / Л. Сеник // Франкознавчі студії [Ред. кол. Є. Пшеничний (гол. ред.), А. Войтюк та ін.]. – Дрогобич : Вимір, 2002. – Вип. 2. – С. 269–284.

159. Смерть і похорон Івана Франка (Останні хвилини життя Івана Франка, похорон і промови над могилою) (Б. а.) // Визвольний

шлях : сусп.-політ. і наук.-літ. місячник. Кн. 5 (218). – Лондон : Укр. видавн. спілка. – Травень, 1966. – С. 518–545.

160. Сов'як Р. З Каменяревої криниці (короткий огляд музичної Франкіани) / Р. Сов'як // Українське літературознавство. Іван Франко. Статті та матеріали. – К. : Наукова думка, 1982. – Вип. 38. – С. 115–120.

161. Сов'як Р. Іван Франко в житті і творчості Остапа Нижаківського / Р. Сов'як // Франко і музика : матеріали наук.-практ. конф., присвяченої 150-річчю від дня народження Івана Франка. – Дрогобич, 2006. – С. 86–92.

162. Сов'як Р. О. Нижанківський і його музично-педагогічна спадщина / Р. Сов'як. – Дрогобич : НВЦ «Каменяр» ДДПУ імені Івана Франка, 2005. – 192 с.

163. Содомора А. Іван Франко – поет болю й спротиву : діалог з античністю / А. Содомора // Студії одного вірша. – Львів : Літопис, 2006. – С. 283–320.

164. Спогади про Івана Франка / Упор., вст. стаття і примітки М. І. Гнатюка. – Львів : Каменяр, 1997. – 635 с.

165. Стець З. Живий у пам'яті народній (відзначення перших річниць смерті Івана Франка) / З. Стець // Науковий вісник музею Івана Франка у Львові. – Вип. 5. – Львів, 2005. – С. 323–341.

166. Субтельний О. Україна : історія / О. Субтельний. – [2-е вид.]. – К. : Либідь, 1992. – 512 с.

167. Терен-Юськів Т. Національно-державна мотивація творчости С. Людкевича / Т. Терен-Юськів. – Лондон, 1984. – 80 с.

168. Терещенко А. Драматургічні та композиційні засади кантати «Наймит» / А. Терещенко // Творчість С. Людкевича : зб. статей [упор. М. Загайкевич; Редкол. : Гордійчук М. М. (голова)]. – К. : Музична Україна, 1979. – С. 41–53.

169. Терещенко А. Музичні рефлексії до поезій І. Франка. Сучасний вимір / А. Терещенко // Музична україністика : сучасний вимір : зб.

наук. ст. на пошану доктора миств., проф. Марії Загайкевич [Ред.-упор. А. К. Терещенко]. – Вип. 4. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. – С. 216–221.

170. Творчість Івана Франка в музиці : нотографічний покажчик : До150-ліття від дня народження Івана Франка [НАН України, ЛНБ ім. В. Стефаника; Упоряд. та передм. О. П. Осадці]. – Львів, 2007. – 118 с.

171. Тихолоз Б. Ідеал «цілого чоловіка» в етико-антропологічній концепції Івана Франка / Б. Тихолоз // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : матеріали Міжнар. наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). – Львів : Світ, 1998. – С. 165–168.

172. Тихолоз Б. Філософська лірика Івана Франка : діалектика поетичної рефлексії / Б. Тихолоз. – Львів : НАН України, Льв. відділення Льв. нац. унів-ту імені Івана Франка, 2002. – 319 с.

173. Толошняк Н. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика / Н. Толошняк // Вісник Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2003. – Вип. 5. – С. 78–84.

174. Толошняк Н. Культурно-просвітницька та художньо-масова діяльність товариства «Просвіта» Галичини в публіцистичній спадщині Бориса Кудрика / Н. Толошняк // Вісник Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2009 – 2010. – Вип. 17–18. – С. 233–237.

175. Толошняк Н. Панорама музичного життя Львова 1920-х – 1930-х рр. у дзеркалі музично-публіцистичній спадщині Бориса Кудрика / Н. Толошняк // Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. статей на пошану д. мист., професора, члена-кор. Академії мистецтв України Алли Терещенко / [Ред.-упор. М. Ржевська]. – Київ-Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я., 2008. – Вип. 2. – С. 190–198.

176. Толошняк Н. Хорова творчість Андрія Гнатишина у звукозаписах : історія та сучасність / Н. Толошняк, І. Дем'янець // Вісник Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2011. – Вип. 21–22. – С. 268–274.

177. Филипович П. П. Шляхи Франкової поезії / П. П. Филипович // Літературно-критичні статті. – К. : Дніпро, 1991. – С. 61–94.

178. Фрайт О. Іван Франко у зв'язках із національною хоровою культурою / О. Фрайт // Франко і музика : матеріали наук.-практ. конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження Івана Франка. – Дрогобич, 2006. – С. 58–66.

179. Фрайт О. Іван Франко і українська хорова культура / О. Фрайт, Н. Лозинська. – Дрогобич: редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. Івана Франка, 2007. – 62 с.

180. Франко З. Національні і інтернаціональні джерела експресії в поетичній мові Івана Франка / З. Франко // Іван Франко і світова культура : мат-ли Міжнар. Симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.) : у 2 книгах. – К. : Наукова думка, 1990. – Кн. 2. – С. 197–203.

181. Франко І. Банкет духовный / І. Франко // Зібрання творів у 50-ти томах. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 28. – С. 365–374.

182. Франко І. Без праці / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1978. – Т. 18. – С. 240–305.

183. Франко І. Борислав сміється / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1978. – Т. 15. –С. 256–480.

184. Франко І. Вандрівка руськой молодіжи / І. Франко // Діло. – Львів, 1884. – Ч. 88.

185. Франко І. Великий шум / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 22. – С. 208–317.

186. Франко І. Високоповажаний рецензент // Іван Франко про музику / Упор. Т. Коноварт. – Львів, 2006. – С. 17.

187. Франко І. Вугляр / І. Франко // Зібрання творів у 50 т.– К. : Наукова думка, 1979. – Т. 14. – С. 245–253.

188. Франко І. Гірчичне зерно / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 21. – С. 316–332.

189. Франко І. Думки профана на музичні теми / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 36. – С. 52–54.

190. Франко І. Захар Беркут / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1978. – Т. 16. – С. 7–154.

191. Франко І. Збірник пісень патріотичних і січових / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 37. –С. 62.

192. Франко І. Знадоби до вивчення мови і етнографії українського народу / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1980. – Т. 26. – С. 186–193.

193. Франко І. З коментарів до «Борислав сміється» / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1978. – Т. 15. – С. 499–505.

194. Франко І. З остатніх десятиліть XIX віку / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1980. – Т. 41. – С. 471–529.

195. Франко І. Іван Вишенський / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 3. – С. 50–83.

196. Франко І. Іван Вишенський і його твори / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 30. – С. 7–211.

197. Франко І. Іригація / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1978. – Т. 18. – С. 119–146.

198. Франко І. Лесишина челядь / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1978. – Т. 14. – С. 254–264.

199. Франко І. Лисенкове свято в Австрії / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 35. – С. 85–90.

200. Франко І. Лист до Е. Енгеля (між 13.11 і 16.11.1882 р.) / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 48. – С. 333–335.

201. Франко І. Лист до К. К. Попович) від 27.03.1884 р. / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 48. – С. 405–408.

202. Франко І. Лист до К. К. Попович від 20.04.1884 р. / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 48. – С. 413–416.

203. Франко І. Лист до М. Лисенка від 6-7 грудня 1903 р. / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 50. – С. 235.

204. Франко І. Лист до М. П. Драгоманова від 20.03.1885 р. / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 48. – С. 527–529.

205. Франко І. Лист до О. Ф. Хоружинської від 5.04.1886 р. / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 49. – С. 53–55.

206. Франко І. Лист до У. Кравченко від 14.11.1883 р. / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 48. – С. 368–372.

207. Франко І. Лист до У. Кравченко від 25.11.1883 р. / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 48. – С. 375–378.

208. Франко І. Мій раю зелений / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 1. – С. 44–45.

209. Франко І. Мислі о еволюції в історії людськості / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 45. – С. 76–139.

210. Франко І. Музика польська і руська // Іван Франко про музику / Упор. Т. Коноварт. – Львів, 2006. – С. 38–58.

211. Франко І. Наймит / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 1. – С. 143–144.

212. Франко І. Найстарша українська народна пісня / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 37. – С. 216–221.

213. Франко І. Нарис до історії українсько-руської літератури до 1890 р. / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1980. – Т. 41. – С. 194–470.

214. Франко І. Народна пісня / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 1. – С. 143–144.

215. Франко І. На роковини Т. Г. Шевченка / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 43. – С. 382–391.

216. Франко І. Наша поезія в 1901 році / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 33. – С. 72–198.

217. Франко І. Наші коляди / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К., 1982. – Т. 28. – С. 7–41.

218. Франко І. Нові праці про Україну / І. Франко // Зібрання творів у 50 томах. – К. : Наукова думка, 1980. – Т. 27. – С. 187–195.

219. Франко І. Основи суспільності / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 19. – С. 144–341.

220. Франко І. Одвертий лист до гал[ицької] української молодежі / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 45. – С. 401–409.

221. Франко І. Панські жарти / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 2. – С. 7–116.

222. Франко І. Патріотичні пориви / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1978. – Т. 15. – С. 35–41.

223. Франко І. Передмова [до «З бурливих літ»] / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 21. – С. 189–196.

224. Франко І. Передмова [до вид. : «Вибір декламацій для руських селян і міщан»] / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 33. – С. 417–430.

225. Франко І. Переднє слово [до видання «Перебенді» Т. Г. Шевченка, Львів, 1889] / І. Франко // Зібрання творів у 50 томах. – К. : Наукова думка, 1980. – Т. 27. – С. 285–307.

226. Франко І. Переднє слово [до збірки «Давнє й нове»] / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 3. – С. 185–186.

227. Франко І. Переднє слово [до збірки «Obzędy i pieśni weselne ludy ruskiego we wsi Łolinie, powiatu Stryjskiego. Zebrała Olga Roszkiewicz, opracował Iwan Franko»] / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К., 1980. – Т. 27. – С. 40–43.

228. Франко І. Переднє слово [до «Рутенців»] / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1978. – Т. 15. – С. 7–11.

229. Франко І. Перше повне видання творів Федьковича / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 33. – С. 116–136.

230. Франко І. Петрії і Довбощуки / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 22. – С. 7–243.

231. Франко І. [План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви] / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1984. – Т. 41. – С. 24–73.

232. Франко І. Поза межами можливого / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 45. – С. 276–285.

233. Франко І. Поезія та її становисько у нинішніх временах / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 26. – С. 393–399.

234. Франко І. Ранок на пастівнику / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 2. – С. 389–394.

235. Франко І. [Рец. на] Pieśni górali bieskidowych z okolic Rabki / І. Франко // Зібрання творів у 50 томах. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 27. – С. 331–332.

236. Франко І. [Рец. на] Przyczynek do etnografii ludu ruskiego na Wołyniu / І. Франко // Зібрання творів у 50 томах. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 27. – С. 210–215.

237. Франко І. [«Різдвяна ніч» М. Старицького – М. Лисенка] / І. Франко // Зібрання творів у 50 томах. – К., 1982. – Т. 28. – С. 110–111.

238. Франко І. Різуни. Лист Маньки з Городецького до Касі з Янівського передмістя / І. Франко // Зібрання творів у 50 томах. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 21. – С. 197–216.

239. Франко І. Ріпник / І. Франко // Зібрання творів у 50 томах. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 21. – С. 25–63.

240. Франко І. Руський співаник / І. Франко // Зібрання творів у 50 томах. – К. : Наукова думка, 1980. – Т. 27. – С. 199–200.

241. Франко І. Слово про похід Ігоря / І. Франко Зібрання творів у 50 томах : Поетичні переклади та переспіви. – К. : Наукова думка, 1977. – Т. 27. – С. 7–26.

242. Франко І. Спомини з моїх гімназіальних часів / І. Франко // Зібрання творів у 50 томах. – К. : Наукова думка, 19. – Т. 39. – С. 50–54.

243. Франко І. Сучасна пісня / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 2. – С. 304–306.

244. Франко І. Украдене щастя / І. Франко // Зібрання творів у п’ятдесяти томах. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 24. – С. 7–64.

245. Франко І. Уривки з поеми «Марійка» (з «Галицьких образків») / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 1. – С. 191–199.

246. Франко І. У столярні. (Із моїх споминів) / І. Франко // Зібрання творів у п’ятдесяти томах. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 21. – С. 171–188.

247. Франко І. Учитель / І. Франко // Зібрання творів у п’ятдесяти томах. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 24. – С. 65–122.

248. Франко І. Ходить вітер по житі / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 3. – С. 38–40.

249. Франко І. Хома з серцем і Хома без серця / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 22. – С. 7–29.

250. Франко І. Чума / І. Франко // Зібрання творів у у 50 т. – К. : Наукова думка, 1978. – Т. 16. – С. 300–334.

251. Франко І. Ще щебече у садочку соловій / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 1. – С. 30–31.

252. Франко І. Що таке поступ? / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 45. – С. 300–348.

253. Франко І. Як виникають народні пісні / І. Франко // Зібрання творів у 50 томах. – К. : Наукова думка, 1980. – Т. 27. – С. 57–65.

254. Франко і музика : матеріали наук.-практ. конф., присвяченої 150-річчю від дня народження Івана Франка [Ред.-упор. Гушоватий П., Михаць М., Яцків О.]. – Дрогобич : ред.-видавн. відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2006. – 144 с.

255. Черепанин М. Музикознавчі дослідження Івана Франка / М. Черепанин // Етнокультурні процеси в українському урбанізованому середовищі ХХ століття : зб. наук.-теор. статей [гол. ред. Павлюк С. П.]. – Івано-Франківськ : Нова зоря, 2006. – Вип. 2. – С. 218–221.

256. Чубатий Р. Спогади про Івана Франка / Р. Чубатий // Визвольний шлях. – Лондон : Українська видавнича спілка, 1967. – Червень. – Кн. 6 (231). – С. 711-720.

257. Шалата М. Національне в естетиці І. Франка-поета / М. Шалата // Франкознавчі студії [Ред. кол. Є. Пшеничний (гол. ред.), А. Войтюк та ін.]. – Дрогобич : Коло, 2005. – Вип. 3. – С. 317–336.

258. Шаповал В. М. Трансцендентальні горизонти свободи / В. М. Шаповал. – К. : Парапан, 2010. – 312 с.

259. Шаховський С. Майстерність І. Франка / С. Шаховський. – К. : Радянський письменник, 1956. – 190 с.

260. Шаян В. Іван Франко про психологію творчости / В. Шаян // Визвольний шлях. – Кн. 7–8 (220-221). – 1966. – Липень-серпень. – С. 811–814.

261. Штонь Г. Франко і народ. Культурософський аспект / Г. Штонь // Франкознавчі студії [Ред. кол. Є. Пшеничний (гол. ред.), Л. Винар та ін.]. – Дрогобич : Коло, 2007. – Вип. 4. – С. 472–480.

262. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість : у 2 т. / З. Штундер. – Львів : ПП Бінар–2000, 2005. – Т.І (1879-1939). – 636 с.

263. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість : у 2 т. / З. Штундер. – Жовква : Місіонер, 2009. – Т. ІІ (1939-1979). – 360 с.

264. Шуст Я. До питання традицій Т. Шевченка у поетичній творчості І. Франка / Я. Шуст // Іван Франко. Статті і матеріали. – Львів : Вид-во Львівського унв-тету, 1962. – Вип. 9. – С. 33–45.

265. Шуст Я. Поезія Івана Франка і народна пісня / Я. Шуст // Іван Франко : Статті і матеріали. – Львів : Вид-во Льв. держ. університету імені Івана Франка, 1958. – Вип. 6. – С. 230–246.

266. Щурат В. Поезия Зівялого листя в виду суспільного значення штуки (Прочитавши ліричну драму І. Франка «Зів’яле листє») / В. Щурат // Франкознавчі студії [Ред. кол. Є. Пшеничний (гол. ред.), А. Войтюк та ін.]. – Дрогобич : Вимір, 2001. – Вип. 1. – С.189–203.

267. Щурат С. В. Рання творчість Івана Франка / С. В. Щурат [Відпов. ред. О. І. Дей]. – К. : Вид-во Академії наук УРСР, 1956. – 231 с.

268. Якубяк Я. Іван Франко і Станіслав Людкевич / Я. Якубяк // Музика Галичини. – Т. VI. – Львів, 2001. – С. 123–132.

269. Якубяк Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич / Я. Якубяк. – Львів : ДВЦ НТШ, 2003. – 264 с.

270. Ярославенко Я. Музика на слова І. Франка / Я. Ярославенко // Радянський Львів. – 1947. – Травень [ДАЛО – ф. Р – 2920. Оп. 1. Спр. 9].

271. Ярославенко Я. Нотографія музичних творів до слів Івана Франка (по день 1/V 1941 р.) [Підг. до друку, вст. стаття і коментарі Я. Горака] / Я. Ярославенко // Українська музика : науков. часопис. – Львів, 2011. – Ч. 1. – 128–143.

272. Ясиновський Ю. Методологічне значення наукової спадщини Івана Франка для історії української музики / Ю. Ясиновський // Іван Франко і світова культура : Мат-ли Міжнар. Симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.) : у 2 книгах. – К. : Наукова думка, 1990. – Кн. 2. – С. 86–87.

273. Ясиновський Ю. Нотний Ірмолой з колекції Івана Франка / Ю. Ясиновський // Бібліотека, книга, читач. – К. : Наукова думка, 1987. – С. 104–112.

Додаток А

СПИСОК ХОРОВИХ ТВОРІВ
на слова Івана Франка

1. Матюк В. Хорові номери до драми «Три князі на один престол».
2. Нижанківський О. «Не гармати грають нині» для чоловічого хору без супроводу (1885).
3. Воробкевич С. «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» для чоловічого хору без супроводу (1895); «Весно, що за чудо» і «Розвивайся, лозо, борзо» для чоловічого хору (1897).
4. Безкоровайний В. «Гей, хто на світі кращу долю має» для чоловічого хору зі соло баритона (1898), «Не пора» для чоловічого та мішаного хору (1910).
5. Людкевич С. «Вічний революціонер» для чоловічого хору зі супроводом оркестру (або фортепіано в 4 руки) та для мішаного хору без супроводу (1898), «Пісня руських хлопів-радикалів (Який то вітер шумно грає)» для чоловічого хору (початок XX ст.), «Восени (Ой ідуть, ідуть тумани)» для мішаного хору без супроводу (1935), кантата «Наймит» для мішаного хору та оркестру (1940), «Конкістадори» для чоловічого хору (1940).
6. Лисенко М. «Ой що в полі за димове» для мішаного хору зі супроводом фортепіано (1899); «Вічний революціонер» для чоловічого хору зі супроводом фортепіано (1905) та для мішаного хору зі супроводом фортепіано.
7. Січинський Д. «Не пора» для мішаного хору (кінець XIX ст.), «Даремне, пісне» для чоловічого хору та мішаного хору без супроводу; «Непереглядною юрбою» для чоловічого хору та мішаного хору без супроводу; «Пісне моя» для мішаного хору без супроводу (початок XX ст.); кантата «Журавлі» (1906, загублено).

8. Карбулицький І. «Каменярі» для чоловічого хору та соло баритона (1905).
9. Стеценко К. Канатата «Єднаймося» для мішаного хору, соло сопрано зі супроводом фортепіано (1910).
10. Степовий Я. «Розвійтеся з вітром» для чоловічого хору і соліста зі супроводом фортепіано (перекладення однойменного солоспіву).
11. Підгорецький Б. «Червона калина» для мішаного хору без супроводу (1912).
12. Баландюк А. «Про довгім, важкім отупінню» для мішаного хору зі супроводом фортепіано та для чоловічого хору зі супроводом фортепіано (1912).
13. Ярославенко Я. «Місяцю-князю» для мішаного хору без супроводу (1912), «Сонце по небу колує» в 4 варіантах: для мішаного хору зі супроводом фортепіано, для мішаного, чоловічого та дитячого хорів без супроводу (перший варіант 1913), «Журавлі» для мішаного хору без супроводу (1924), «Суне, суне чорна хмара» для мішаного хору без супроводу (1924), «У долині село лежить» для чоловічого хору (1924), «Христос і хрест» для для мішаного хору без супроводу (1925), «Сипле, сипле сніг» для мішаного хору без супроводу (1925), «Пісня геніїв ночі» для чоловічого хору без супроводу, «Конкістадори» для чоловічого хору і соло без супроводу, «Не пора» для чоловічого хору без супроводу, «Дивувалась зима» для жіночого хору без супроводу (1925), «Гримить!» для чоловічого хору без супроводу (1925), кантата «Розвивайся, лозо, борзо» для мішаного хору без супроводу (1926), «Ой ідуть, ідуть тумани» для мішаного хору без супроводу (1926), «Гей, Січ іде» для мішаного хору без супроводу (1927), «Всюди нівечиться правда» для мішаного хору без супроводу (1941), «Товаришам із тюрми» для чоловічого хору (1947).
14. Левицький І. «Я не жалуюсь (на тебе, доле)» та «Глянь на криницю» для мішаного хору (1917).

15. Вериківський М. «У долині село лежить» для мішаного хору без супроводу (1923).
16. Ревуцький Л. «Сльози жіночі» для мішаного хору зі супроводом фортепіано (1925).
17. Недільський І. «Пісне моя».
18. Верховинець В. «Гей, військо йде».
19. Купчинський Р. «Гей, Січ іде», «Боже великий, творче всесильний» для чоловічого, жіночого та мішаного хорів.
20. Кудрик Б. «Гремить» для мішаного хору (1926 р.) «Розвивайся, лозо, борзо», «Ой жалю мій, жалю», «Мій раю зелений», (мішані хори, написані до 1936 р.).
21. Нижанківський Н. «Наймит» для мішаного хору, соло мецо-сопрано без супроводу (1933).
22. Попадич Ф. «Каменярі».
23. Хоткевич Г. Хори на слова І. Франка.
24. Годзяцький О. «Червона калина» для двоголосого хору зі супроводом фортепіано, «Пісне моя».
25. Смеречанський Я. «Мій раю зелений» для чоловічого хору (1934), «Чому не смієшся ніколи» для мішаного хору, «Я не кляв тебе, о зоре» для чоловічого хору без супроводу, «Мойсей: Уривок десятої пісні «О, Ізраїлю!» для чоловічого хору.
26. Корольков А. Шість мішаних хорів (серед них «Суне, суне чорна хмара», «Ой жалю мій, жалю», «Ой ідуть тумани», 1940).
27. Верьовка Г. «Обриваються звільна всі пута», «Не забудь юних днів», «Завжди те саме (semper idem)» для мішаного хору з супроводом фортепіано (1941).
28. Лятошинський Б. «Як почуєш вночі», «Коли студінь потисне» для мішаного хору зі супроводом фортепіано (1941).
29. Найденко М. Сюїта для хору та оркестру (1941).

30. Надененко Ф. Сюїта («Гримить», «Думи, діти мої», «Розвивайся, лозо, борзо» для хору і солістів зі супроводом фортепіано (1941), Веснянка («Дивувалась зима») (1952), «Чим пісня жива?» для жіночого хору з фортепіано (1965).
31. Борисов В. «У долині село лежить» для мішаного хору з баритоновим соло (1948).
32. Вериківський М. «Весняна сюїта» для мішаного хору без супроводу («Дивувалась зима», «Розвивайся, лозо, борзо», «Гримить», 1956).
33. Шамо І. Хоровий цикл для мішаного хору без супроводу («Осінь», «Зима», «Весна», «Гримить», 1956).
34. Колесник М. «Дивувалась зима» для мішаного хору зі супроводом фортепіано (1956).
35. Корчинський Ю. «Ми ступаєм до бою нового» для хору зі супроводом фортепіано (1956), «Земле, моя всеплодющая мати» для шкільного хору.
36. Антків Б. «Ой жалю мій, жалю» (1956).
37. Скалецький Р. «Червона калино» для мішаного хору без супроводу (1956).
38. Задор Д. «Дівчина встала рано, рано».
39. Орфєєв С. Хори на слова І. Франка.
40. Кос-Анатольський А. «Вперед, брати» для мішаного хору (1959), «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» для мішаного хору з соло баритона без супроводу (1961).
41. Скорик М. Кантата «Весна» для мішаного хору зі супроводом оркестру (1960).
42. Міщенко В. «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» (1961).
43. Воздвиженський В. «Ой жалю мій, жалю» для мішаного хору без супроводу (опубліковано 1963).
44. Глушков П. «Червона калино» (1964).

45. Пучко В. «Чого являєшся мені у сні?» для мішаного хору без супроводу (опубліковано 1979).
46. Дичко Л. Хорова фантазія «Пісня» для мішаного хору без супроводу (1981).
47. Кирейко В. «Наша ціль – людське щастя і воля» для мішаного хору зі супроводом фортепіано (1981).
48. Колесса М. «Ми ступаєм до бою нового» для чоловічого хору без супроводу (1981).
49. Янівський Б. «Червона калино, чого в лузі гнешся?» для хору зі супроводом фортепіано (опубліковано 1985).
50. Майчик І. «Нехай і так» (опубліковано 1989), «Ходить туга по голій горі» для мішаного хору без супроводу, «Сонет» (Благословенна ти поміж жонами), «Не високо мудруй» (опубліковано 1997).
51. Фільц Б. «Червона калино, чого в лузі гнешся?» для жіночого хору зі супроводом фортепіано, «Надійщла весна прекрасна» для жіночого або дитячого хору зі супроводом, «Земле моя» для мішаного хору без супроводу.
52. Сов'як Р. «Vivere memento» для чоловічого хору (1992), «Весна» для жіночого хору без супроводу (2001), «Земле моя, всеплодющая мати» для солістів і хору, «Зима (Сипле, сипле сніг)» для мішаного хору зі супроводом фортепіано (опубліковано 2005), «Книги – морська глибина» для жіночого хору зі супроводом бандури, « Каменярі» й «Гримить» – ескізи.
53. Панчук В. «Земле моя» для мішаного хору зі супроводом баяну (1993).
54. Золкін І. Диптих «Осінні думи» для мішаного хору без супроводу (1996).
55. Станкович Є. Мішані хори без супроводу на слова І. Франка (1998).
56. Білаш О. Кантата «Поклони» (1998).
57. Іванов В. «Моя любов» для мішаного хору (1990-ті рр.).

58. Стельмащук С. «Каменярі» (текст автора за мотивами поезій І. Франка та С. Черкасенка) для чоловічого хору, «Ой ідуть тумани» і «Пісня і праця» для мішаного хору.
59. Фіцалович І. «Розвивайся, лозо, борзо» для жіночого хору, «Земле моя, всеплодющая мати» для мішаного хору без супроводу.
60. Ластовецький М. «Дивувалась зима» і «Червона калина» для мішаного хору без супроводу, «Ой жалю мій, жалю» для чоловічого хору.
61. Пасічник В. «Веснянка (Розвивайся, лозо, борзо)» для мішаного хору і солістів без супроводу на слова І. Франка і народні тексти (2001).
62. Камінський В. «Божеське в людськім дусі» для мішаного хору без супроводу (2001), кантата «Благодатна пора наступає» для мішаного хору, солістів, оркестру і фортепіано (2006).
63. Шиптур Б. «Ой зійду я на могилу» для чоловічого хору, соло тенора зі супроводом фортепіано (2003).
64. Волинський М. «Нічні думи» і «Якби» для мішаного хору без супроводу, ораторія «Мойсей» (2006).
65. Дідик І., Бакальчук Г., Барнк С., Зелінський О.

Композитори діаспори:

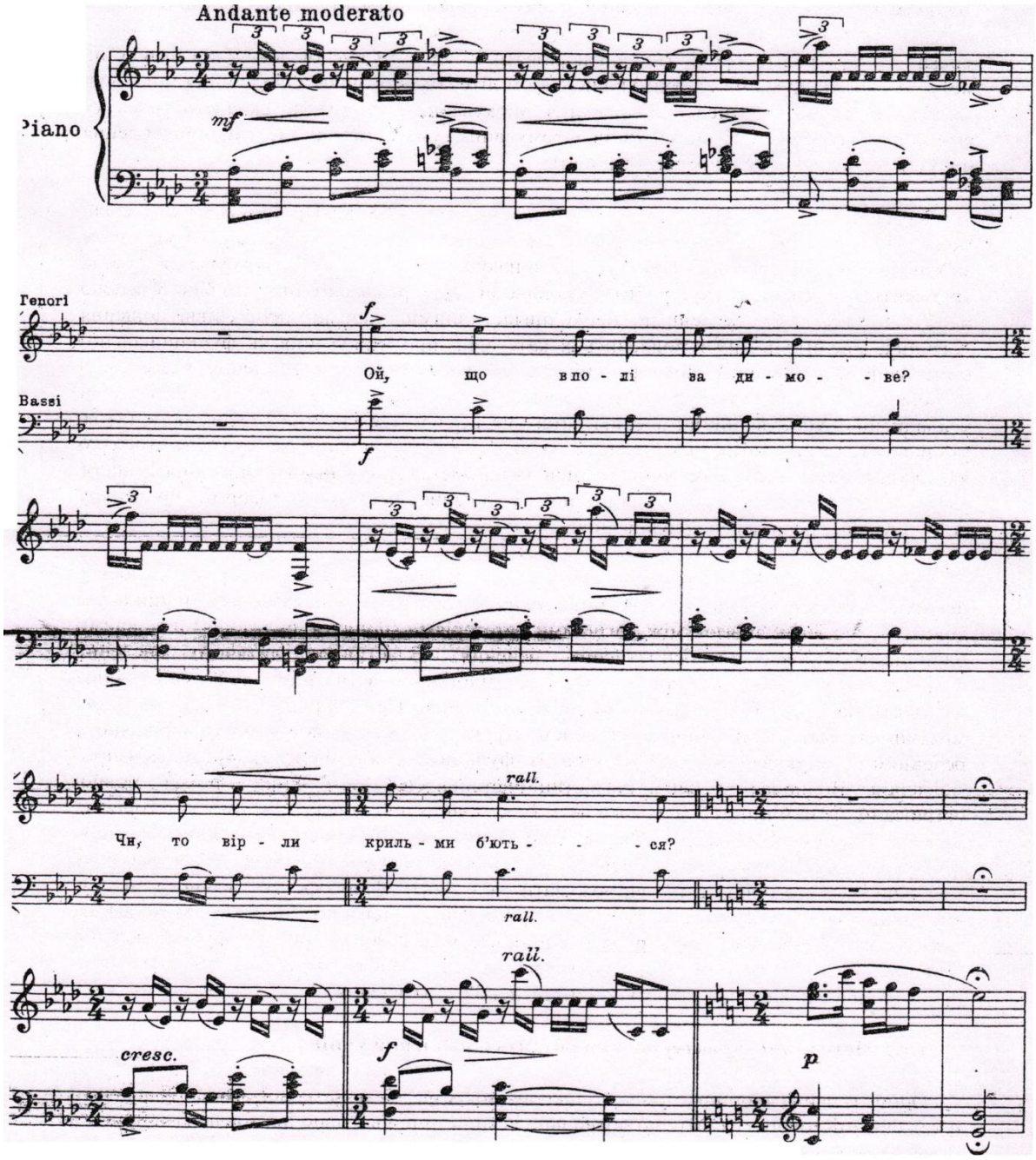
1. Мандичевський Є. «Місяцю-князю».
2. Гайворонський М. «Коваль (У долині село лежить)» для мішаного хору зі супроводом фортепіано, Три пісні для чоловічого хору.
3. Рудницький А. Симфонічна картина «Пролог» до «Мойсея» для мішаного хору, солістів і симфонічного оркестру.
4. Залеський О. «Сонет» для жіночого хору без супроводу, «Полуднє» для мішаного хору, соло баритона з супроводом фортепіано.
5. Гладилович Л. «Розвивайся, лозо, борзо».
6. Білогруд І. Кантати «Мазепиним шляхом», «Exelsior».

7. Гнатишин А. Кантата «Рука Івана Дамаскіна» для мішаного хору та солістів зі супроводом фортепіано, «Єсть Бог» для мішаного хору.
8. Антонович М. «Пролог» до поеми «Мойсей» для мішаного хору, соліста й симфонічного оркестру.
9. Бобикевич О. «Розвивайся ти, високий дубе».
10. Садовський Є.-О. «Пісня твоя (Тямлю як нині)» для двоголосого хору.
11. Легкий А. «Розпука (Як почуєш вночі)» для мішаного хору без супроводу.

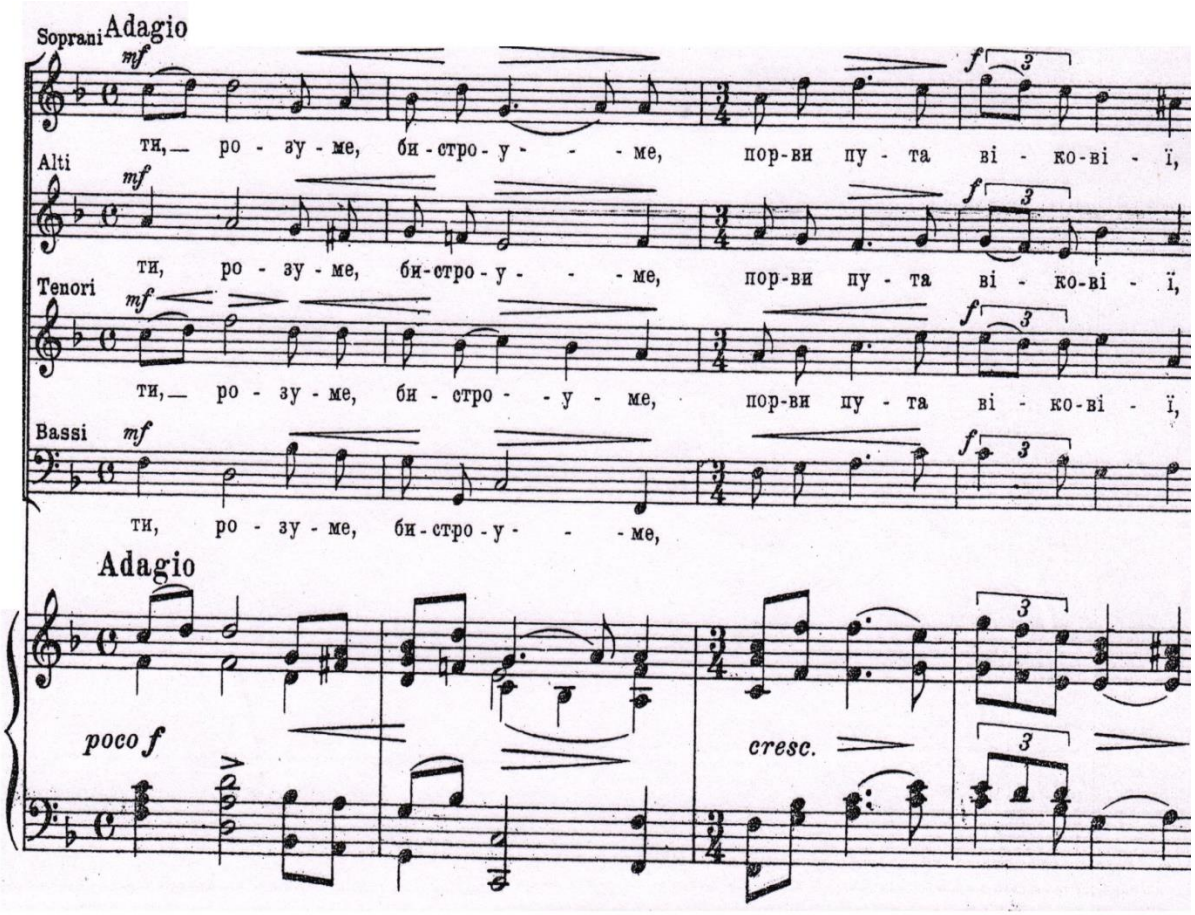
Додаток Б
Нотні приклади

Приклад №1

М.Лисенко «Ой, що в полі за димове»

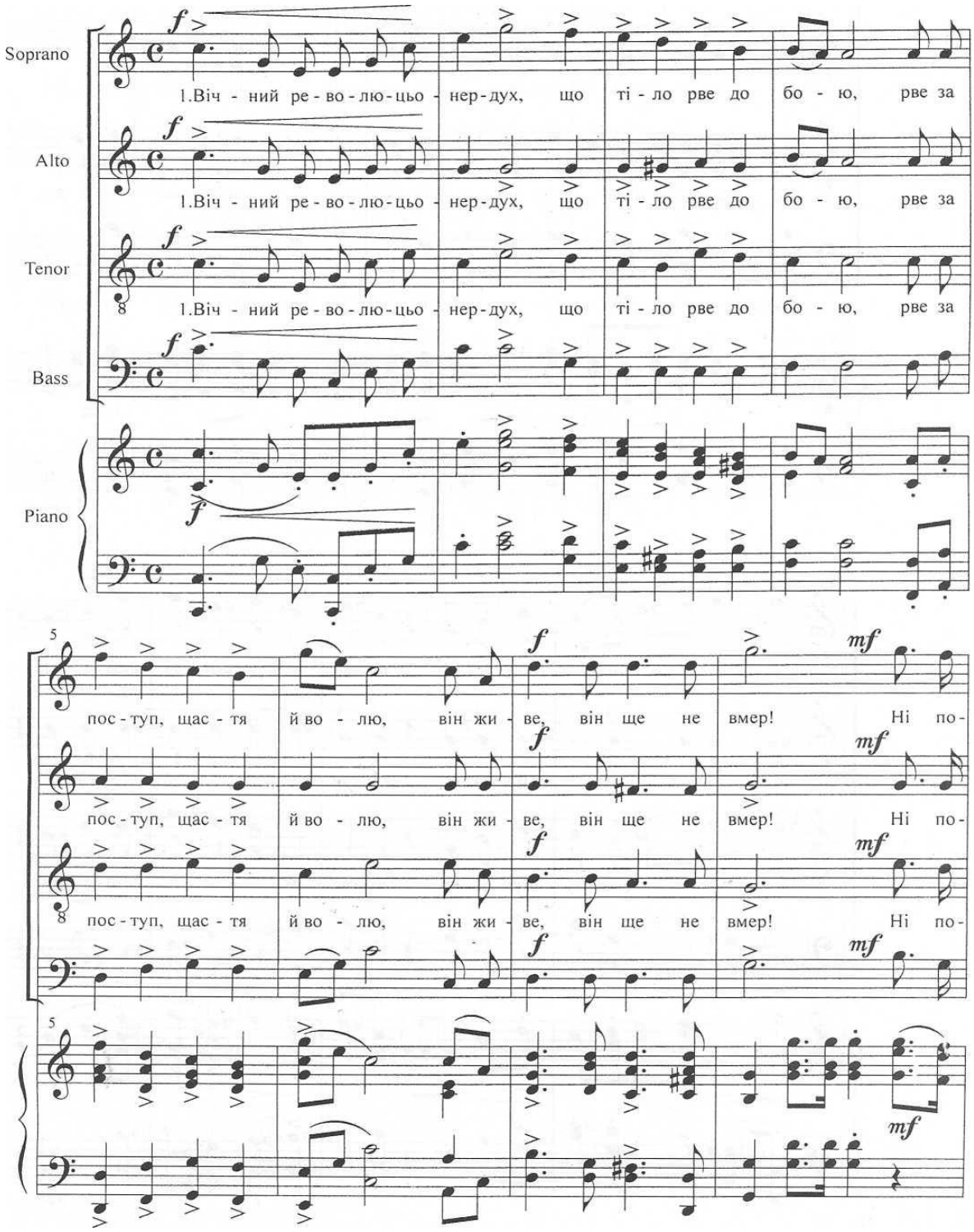


Приклад №2



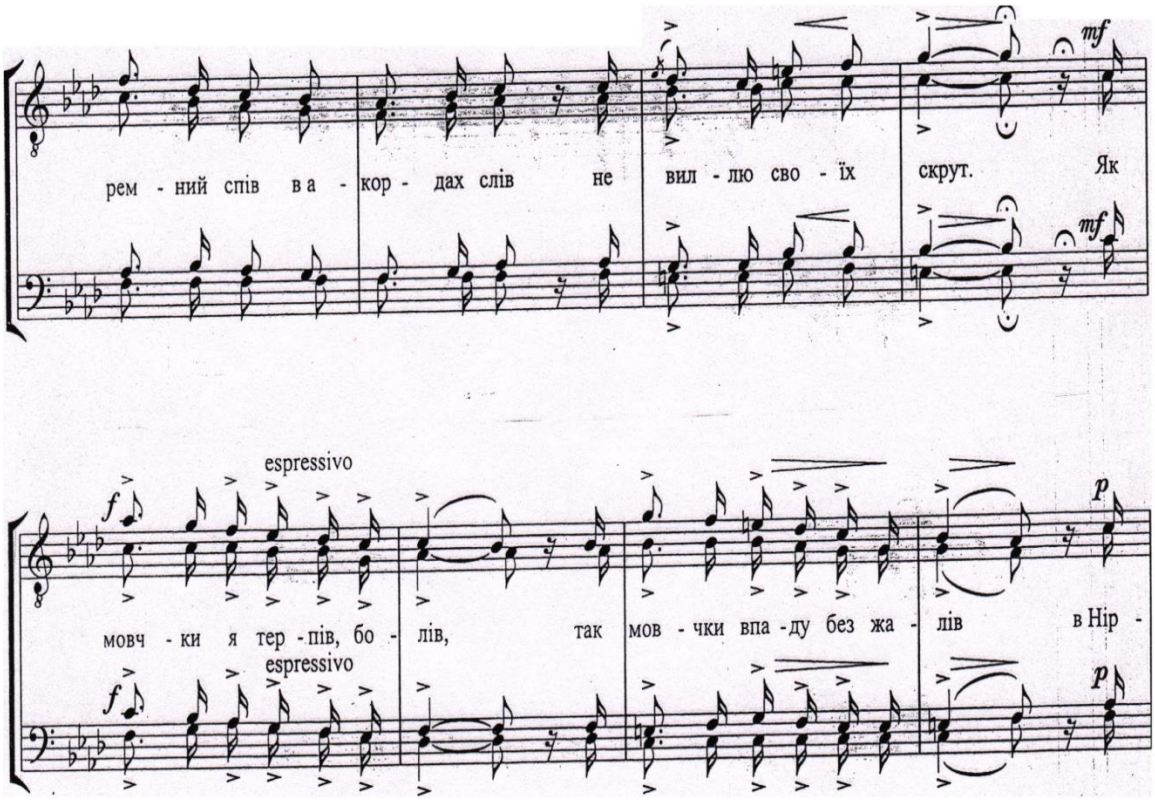
Приклад №3

М.Лисенко «Вічний революціонер»



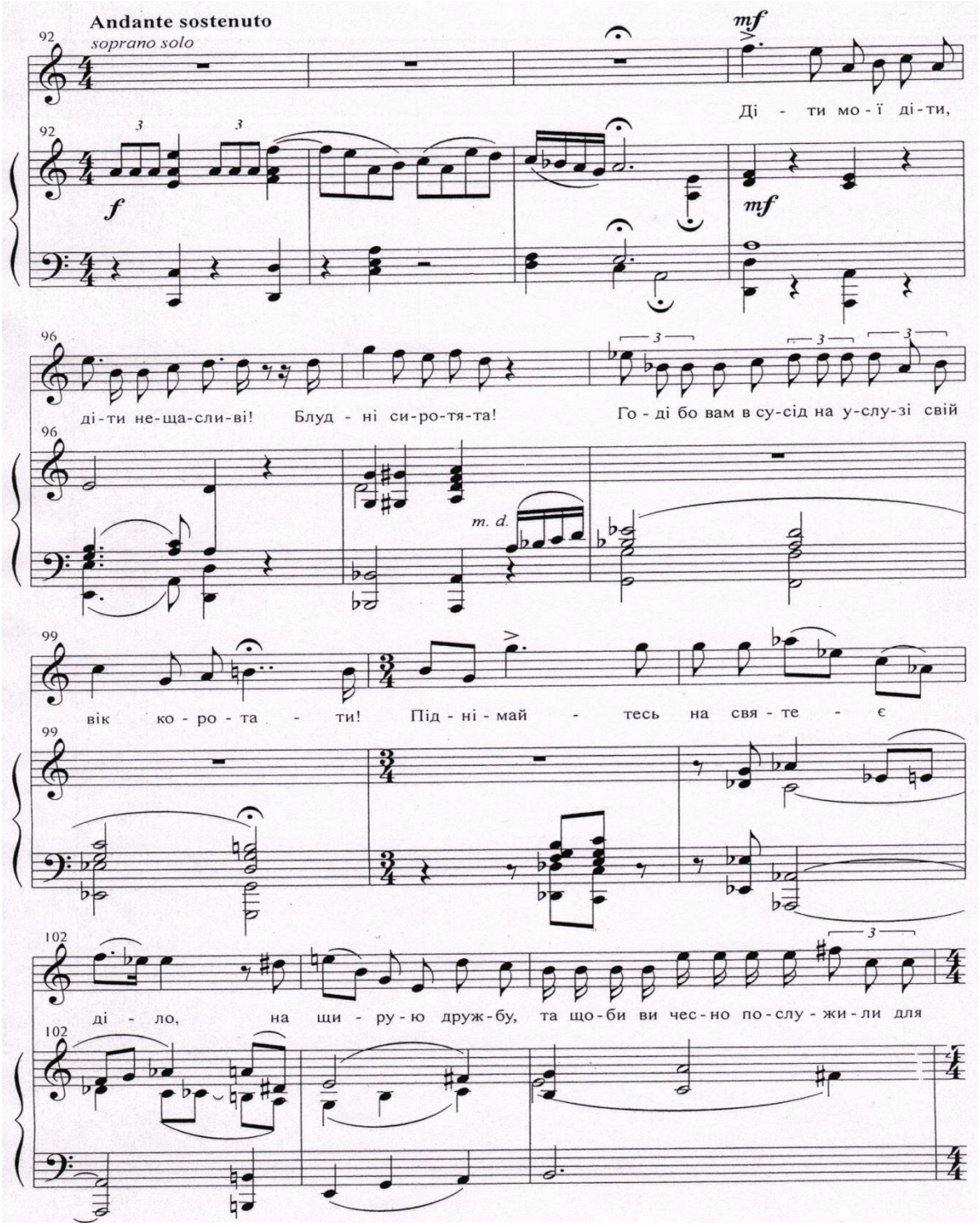
Приклад №4

Д. Січинський «Даремне,пісне»



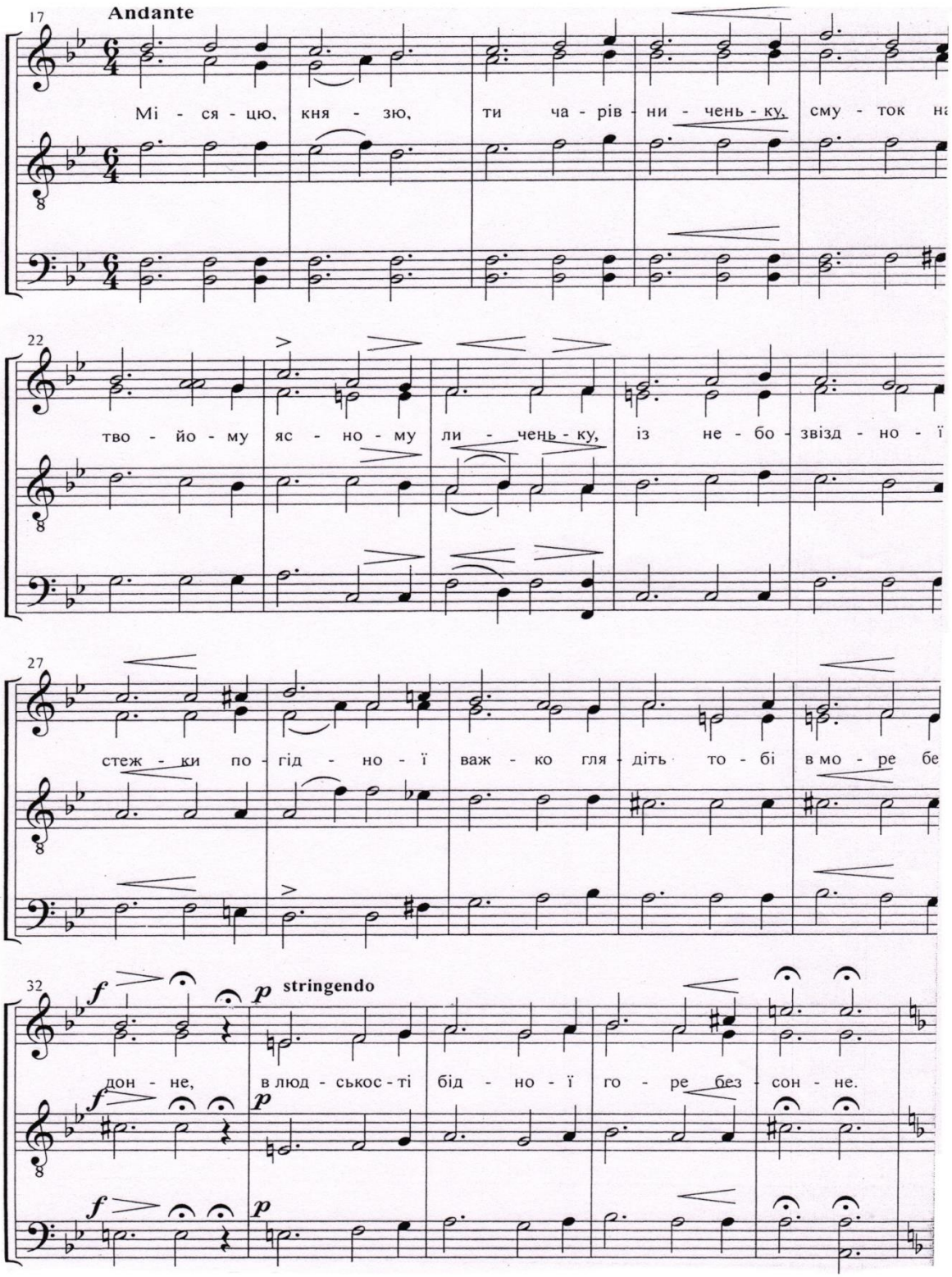
Приклад №5

К. Стеценко «Єднаймося»



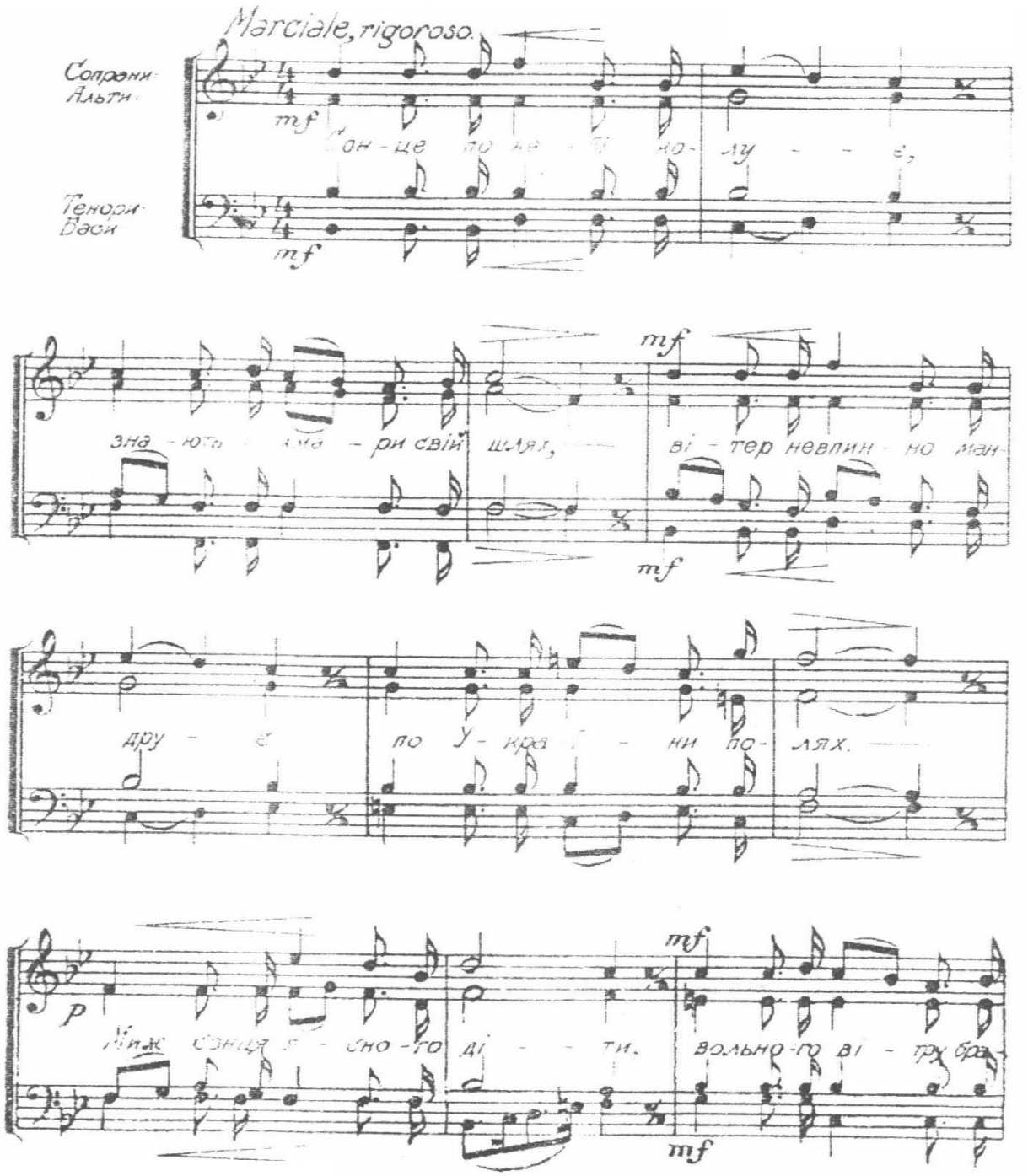
Приклад №6

Я. Ярославенко «Місяцю-князю»



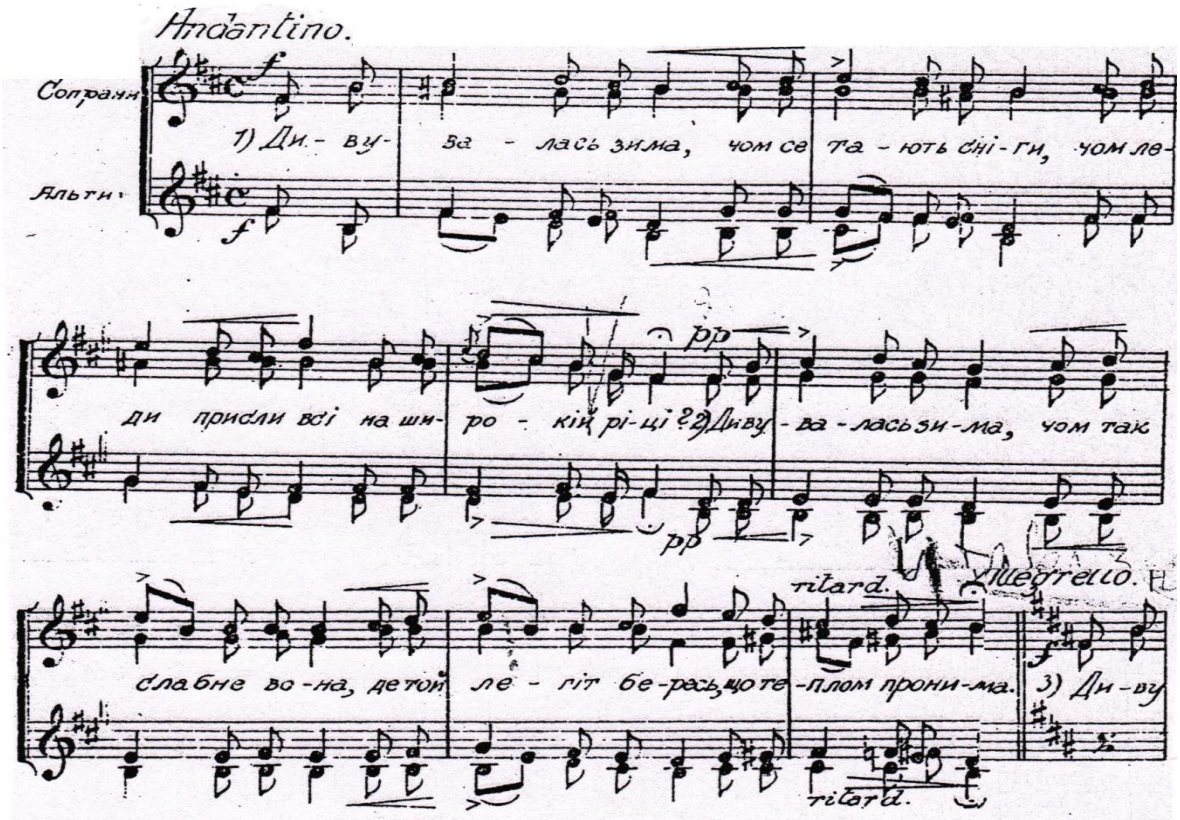
Приклад №7

Я. Ярославенко «Сонце по небу колує»

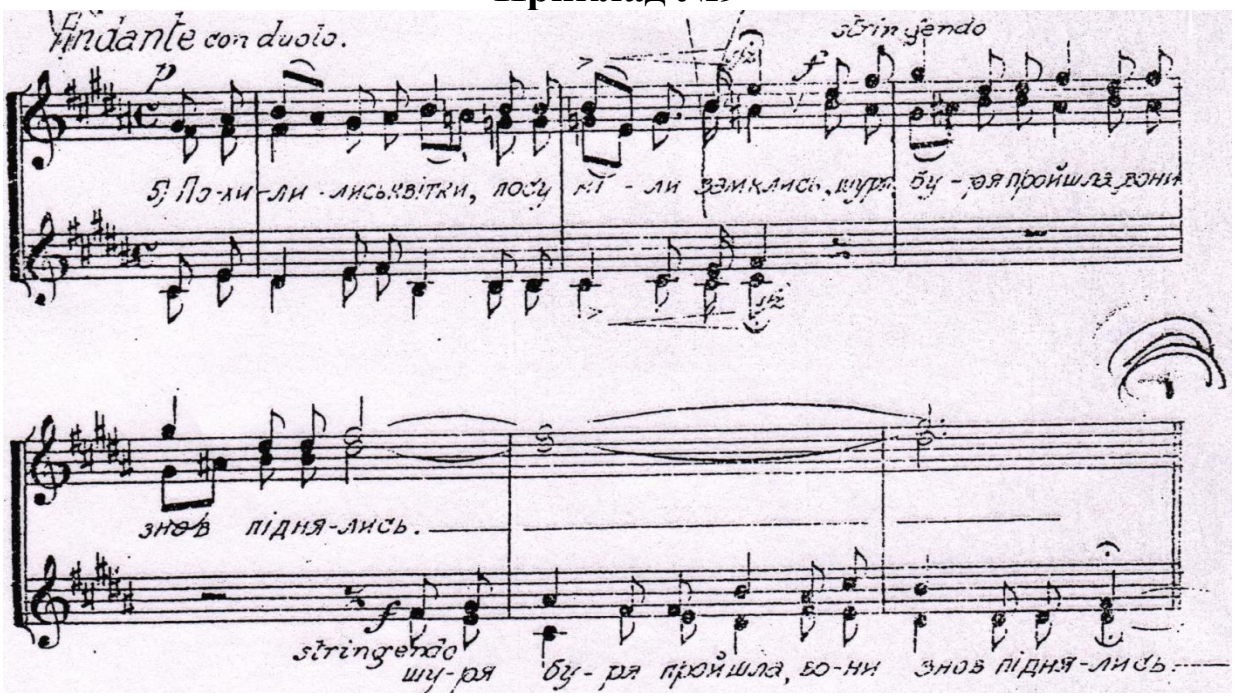


Приклад №8

Я. Ярославенко «Дивувалась зима»

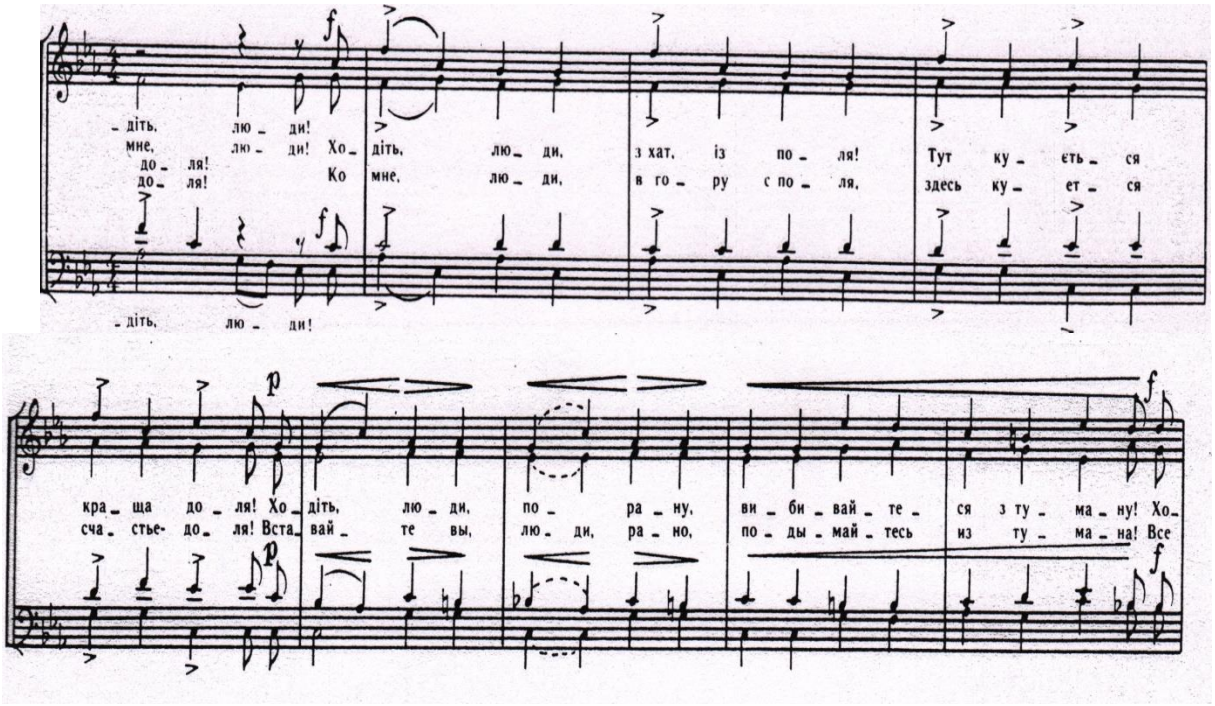


Приклад №9



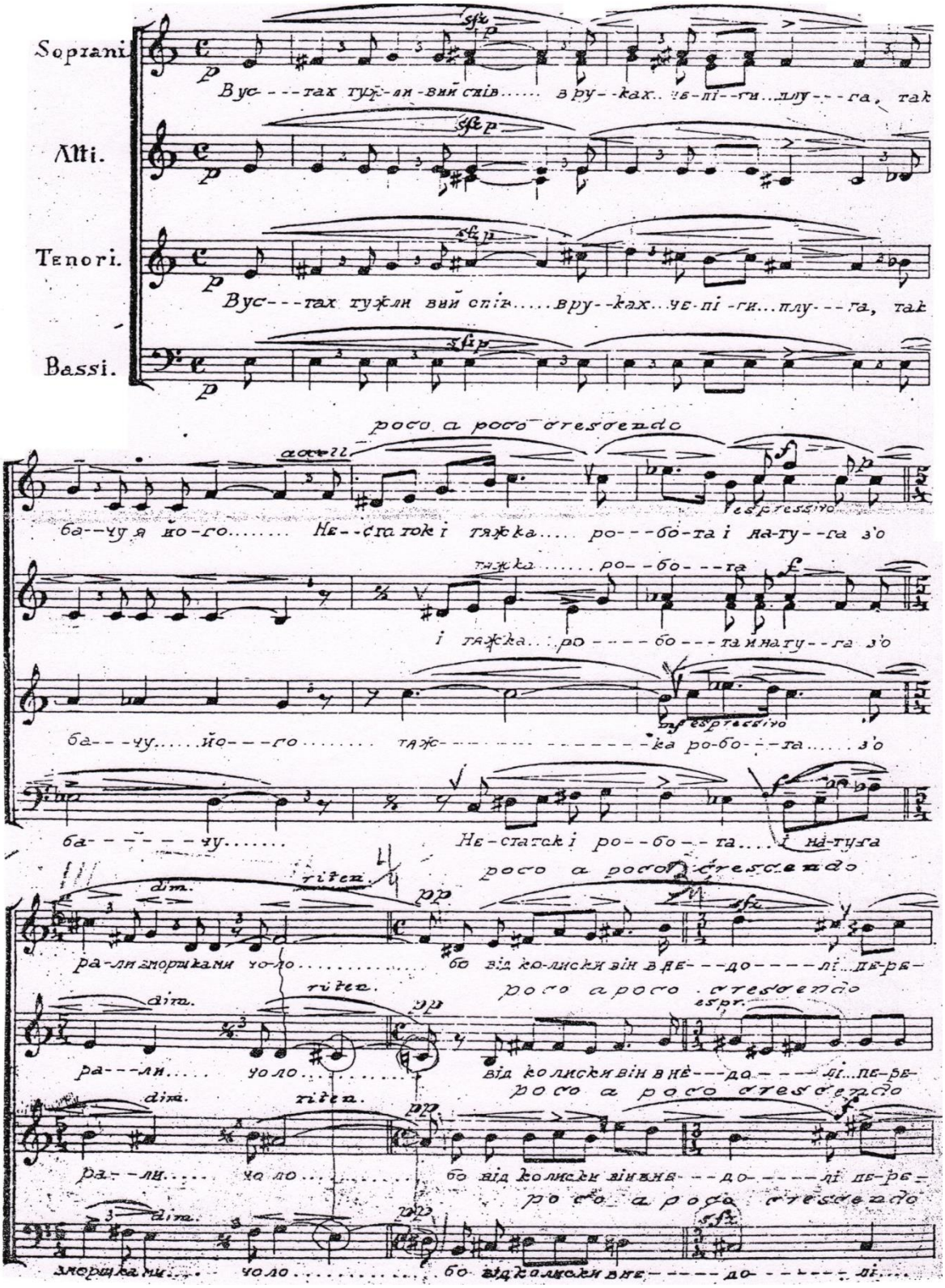
Приклад №10

М. Вериківський «У долині село лежить»

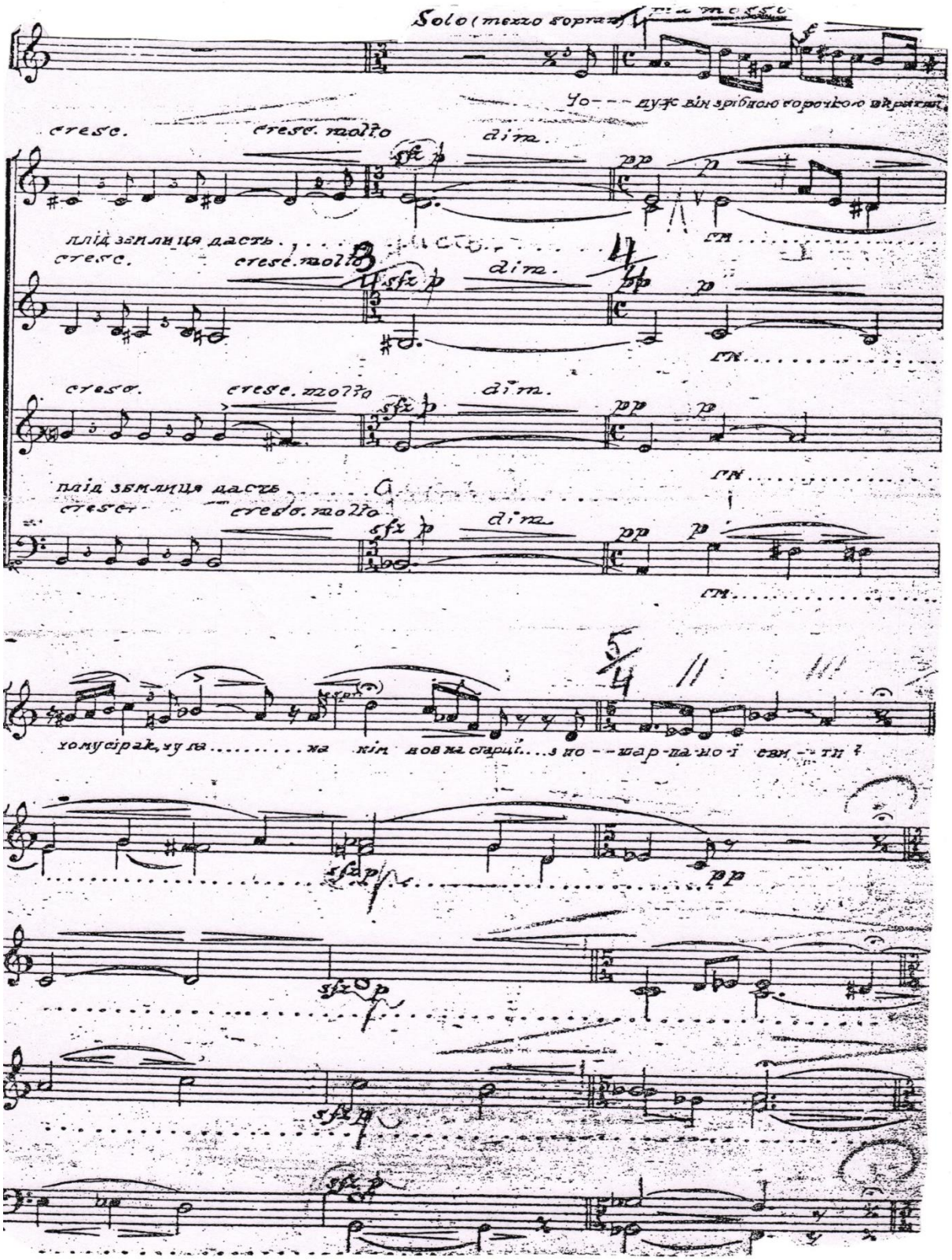


Приклад №11

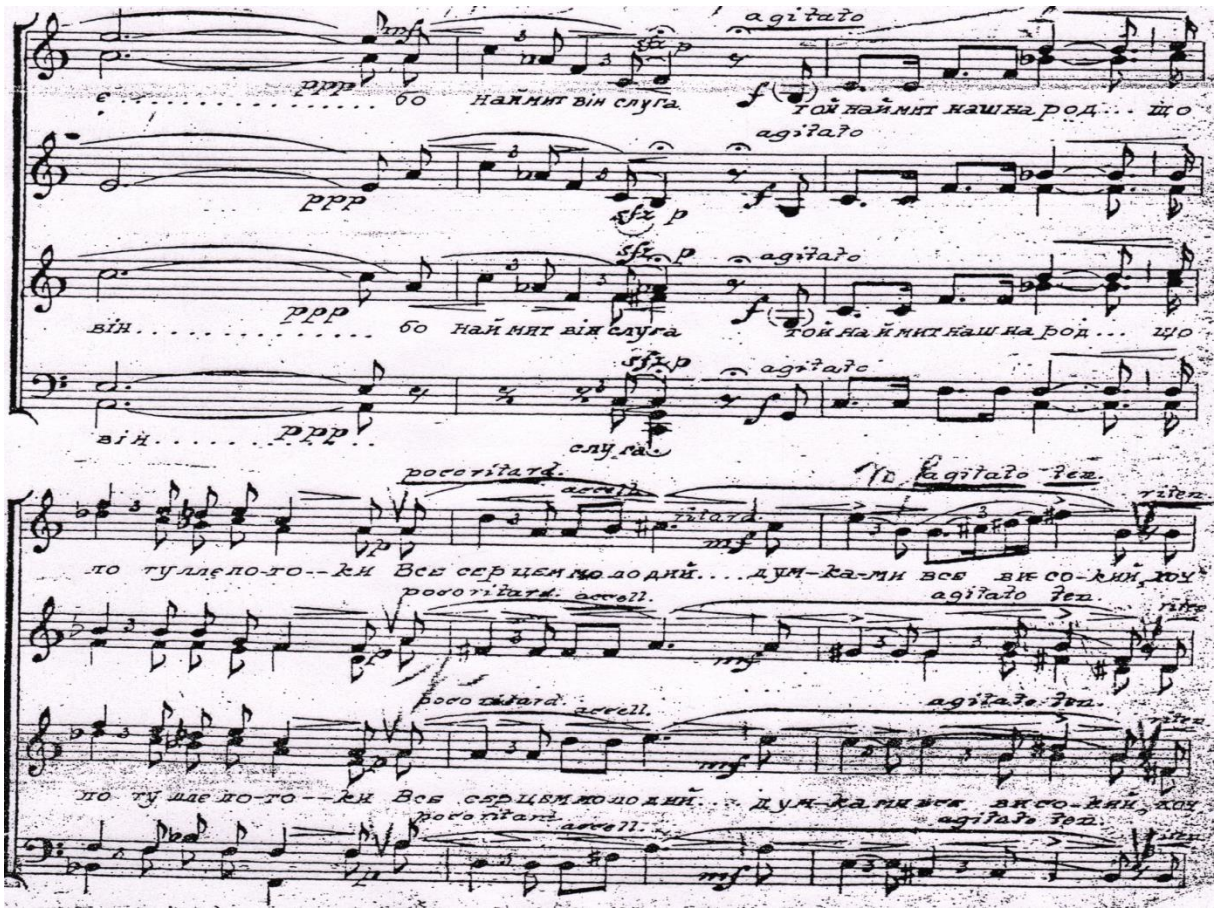
Н. Нижанківський «Наймит»


Soprani.
Alti.
Tenori.
Bassi.
Вус---тах тужли вий спів..... вру--kах..чє-пі--ги...плу---га, так
Вус---тах тужли вий спів.....вру--kах..чє-пі-ги...плу---га, так
poco a poco cresendo
ба--чу я йо-го..... Не--статкі тяжка.... ро---бо-та і на-ту--га з'о
тяжка.....ро--бо---та
і тяжка...ро----бо---та і на-ту--га з'о
ба---чу.....йо---го..... таж-----ка ро-бо---та.....з'о
ба-----чу..... Не-статкі ро--бо--та.... і на-туга
poco a poco cresendo
ра-ли змориками чо-ло..... бо від ко-лиски він вне---до----лі...пе-ре-
poco a poco cresendo
ра---ли..... чо ло..... від колиски він вне---до----лі...пе-ре-
poco a poco cresendo
ра--ли..... чо ло..... бо від колиски він вне---до----лі пе-ре-
poco a poco cresendo
змориками..... чо ло..... бо від колиски вне----до----лі....

Приклад №12

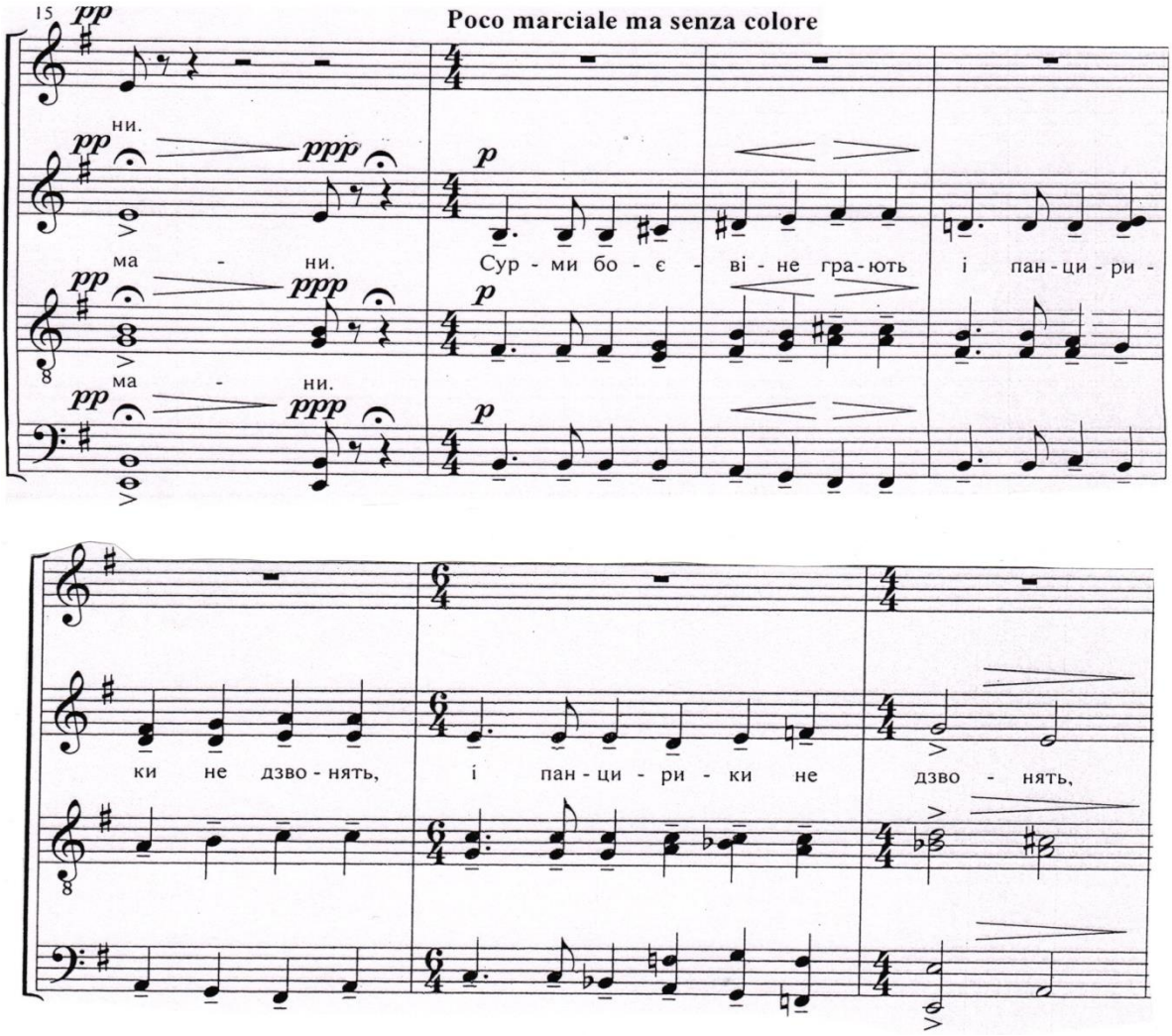

Solo (mezzo soprano)
cresc.
cresc. molto
dim.
плід земля дасть
cresc.
cresc. molto
dim.
плід земля дасть
cresc.
cresc. molto
dim.
sfz
p
pp
гм

Приклад №13



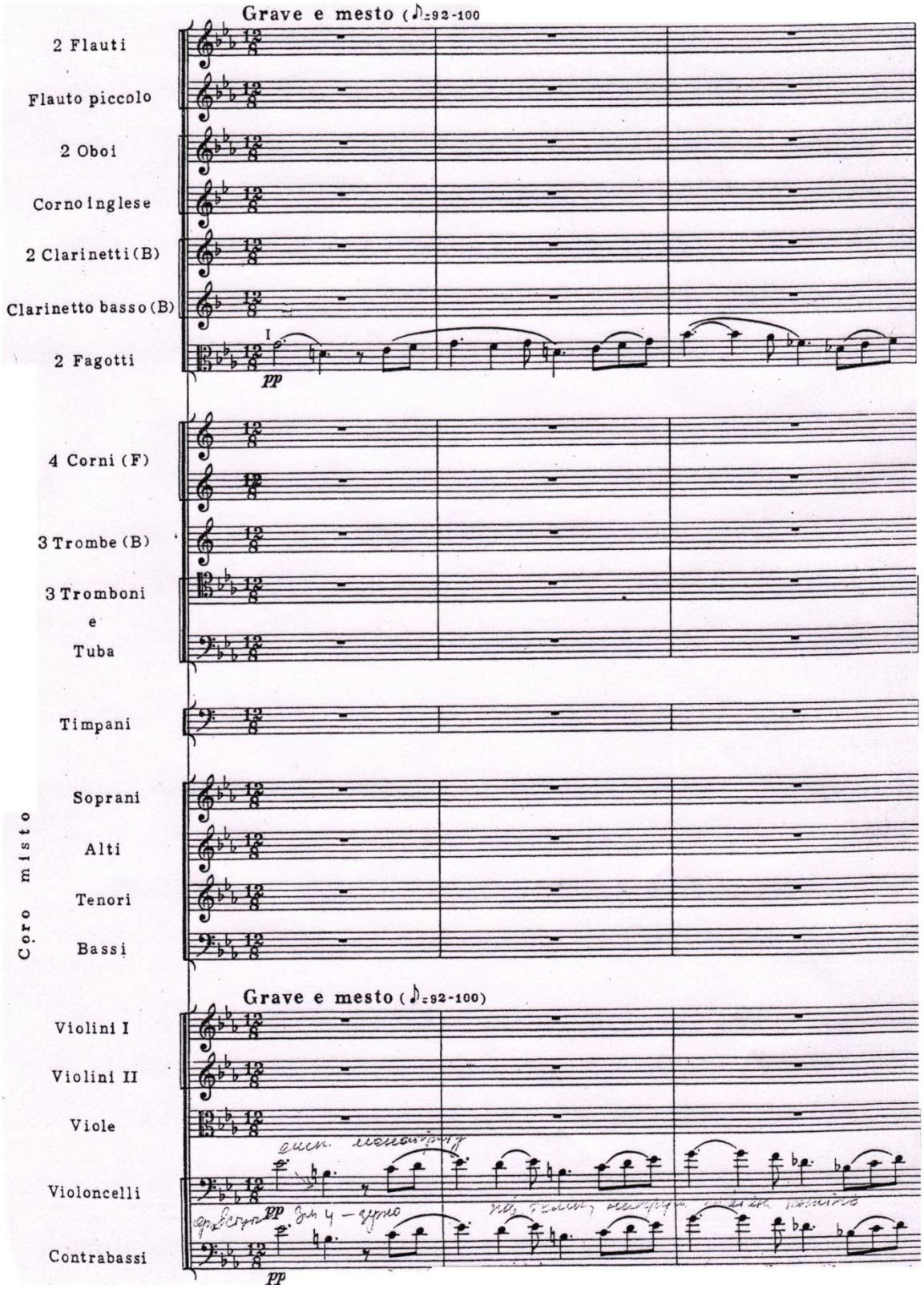
Приклад №14

С. Людкевич «Ой ідуть, ідуть тумани»

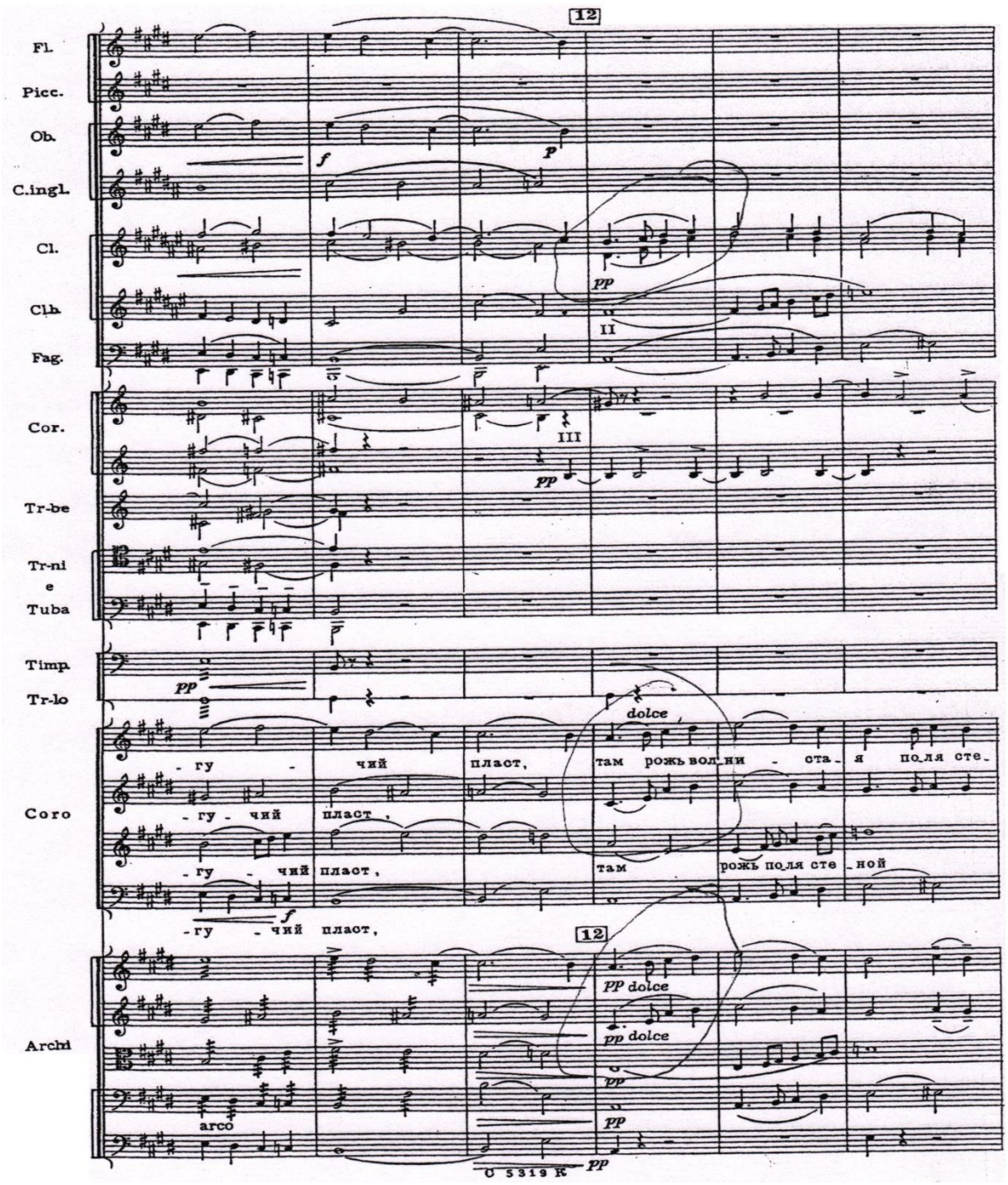


Приклад №15

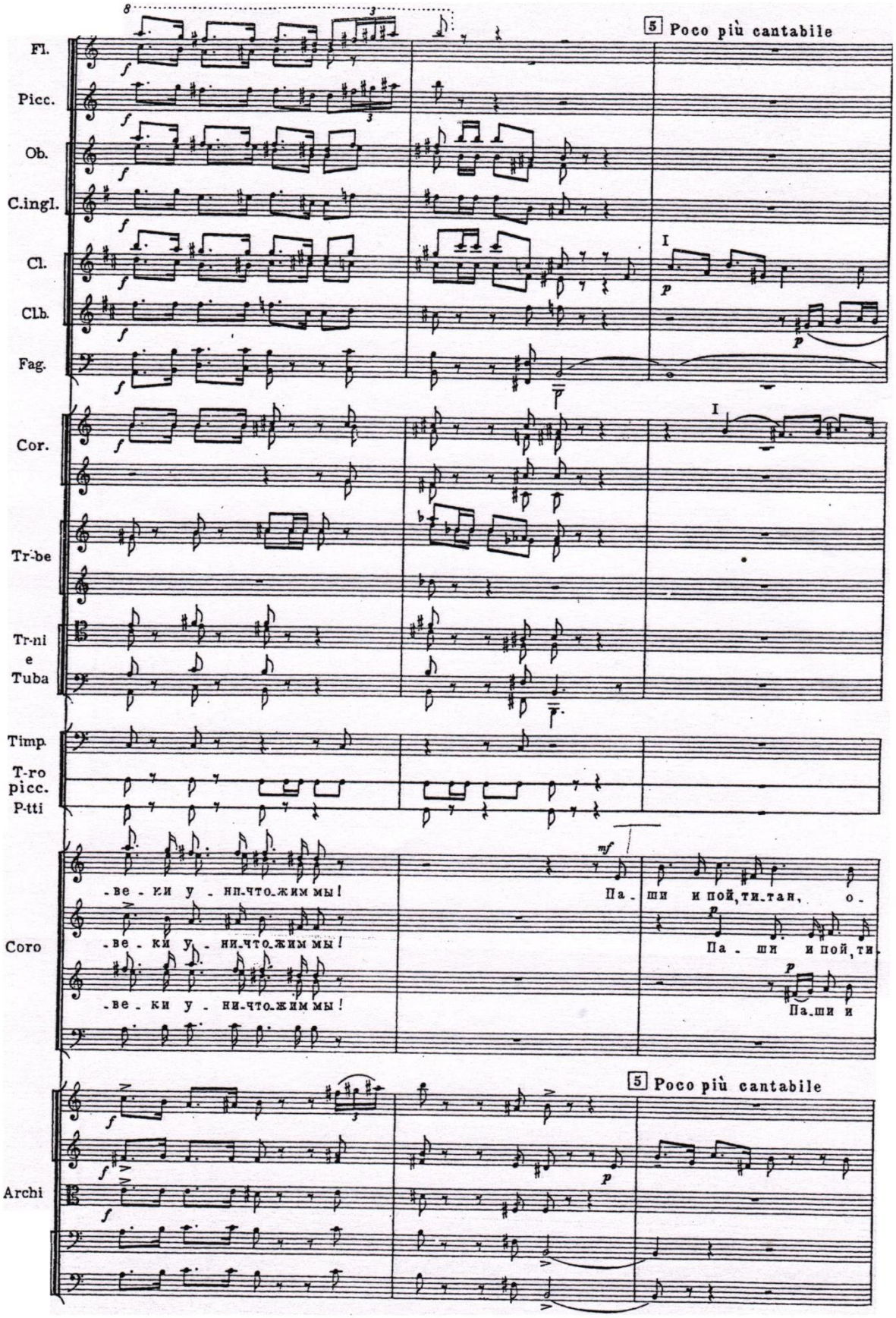
С. Людкевич «Наймит»

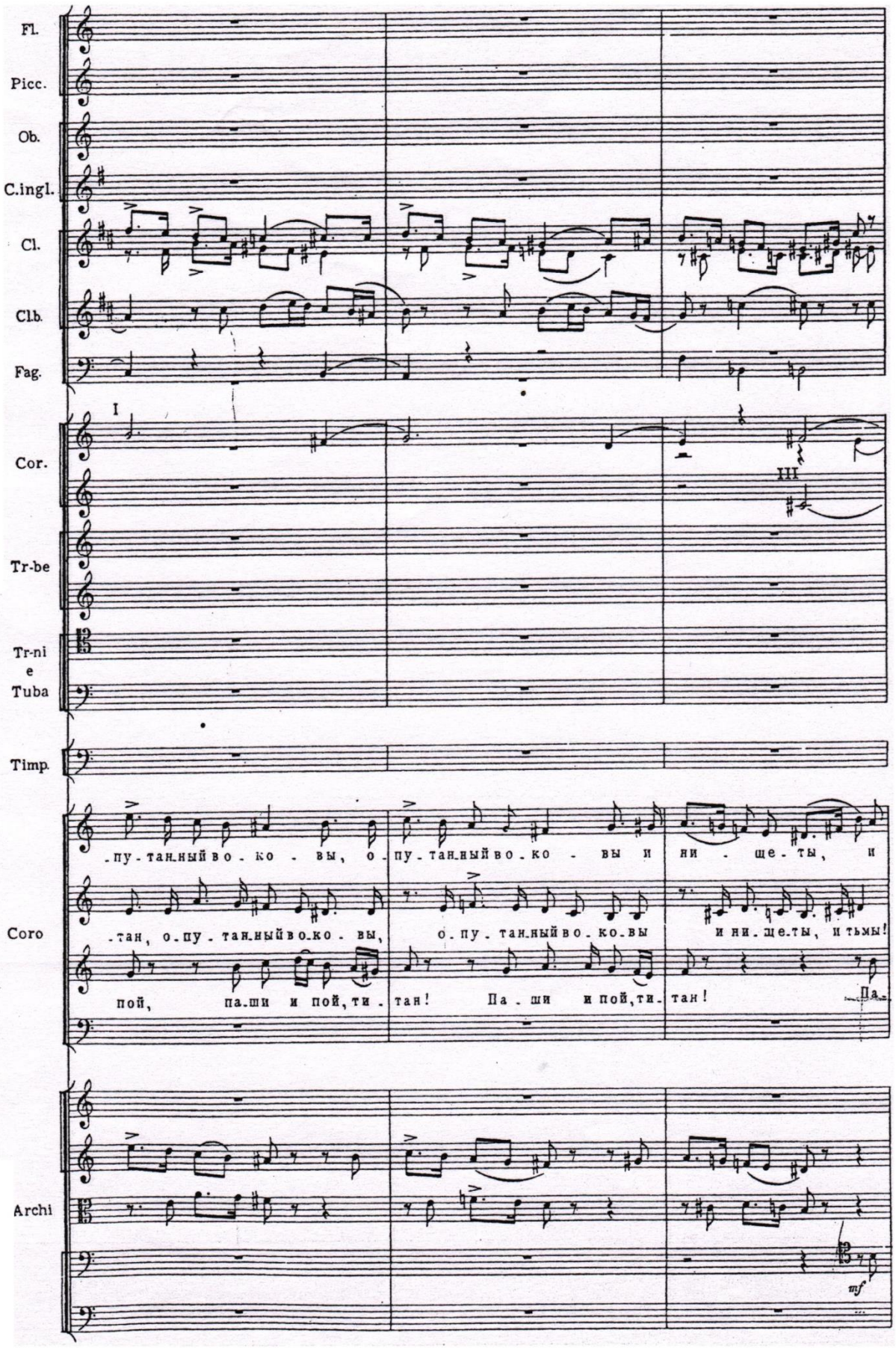

Grave e mesto (♪=92-100
2 Flauti
Flauto piccolo
2 Oboi
Corno inglese
2 Clarinetti (B)
Clarinetto basso (B)
2 Fagotti
pp
4 Corni (F)
3 Trombe (B)
3 Tromboni
e
Tuba
Timpani
Coro misto
Soprani
Alti
Tenori
Bassi
Grave e mesto (♪=92-100)
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi
pp

Приклад №16

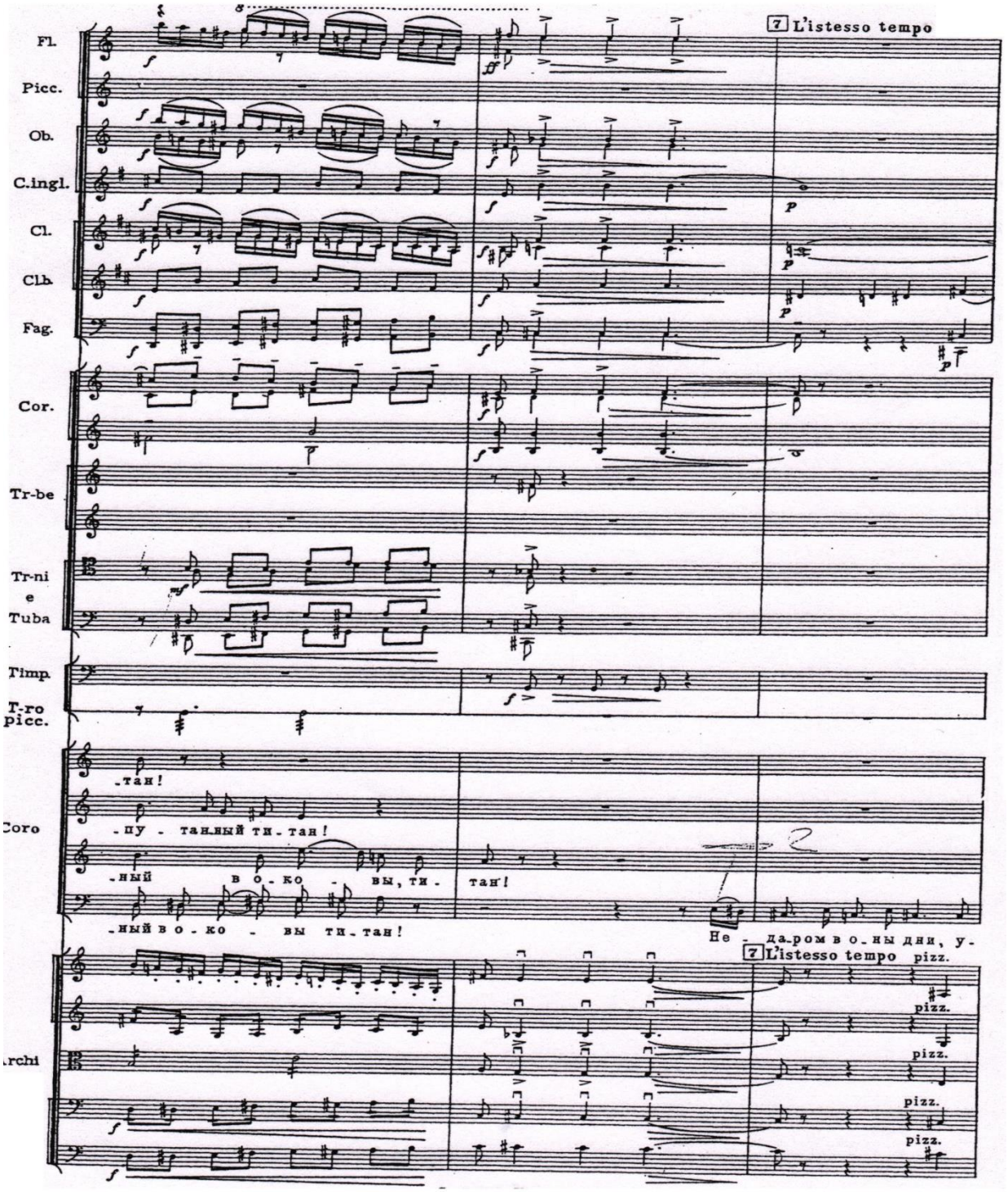

12
Fl.
Picc.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Clb.
Fag.
Cor.
Tr-be
Tr-ni
e
Tuba
Timp.
Tr-lo
Coro
Archi
arco
dolce
-гу - чий пласт, там рожь вол_ни - ста_я по_ля сте_
-гу - чий пласт,
-гу - чий пласт, там рожь по_ля сте_ной
-гу - чий пласт,
pp dolce
pp dolce
pp
pp
pp
C 5319 K

Приклад №17


Fl.
Picc.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Clb.
Fag.
Cor.
Tr-be
Tr-ni e Tuba
Timp.
T-ro picc. P-tti
Coro
Archi
5 Poco più cantabile
-ве - ки у - ни-что-жим мы!
-ве - ки у - ни-что-жим мы!
-ве - ки у - ни-что-жим мы!
Па - ши и пой, ти-тан, о-
Па - ши и пой, ти-
Па-ши и
5 Poco più cantabile

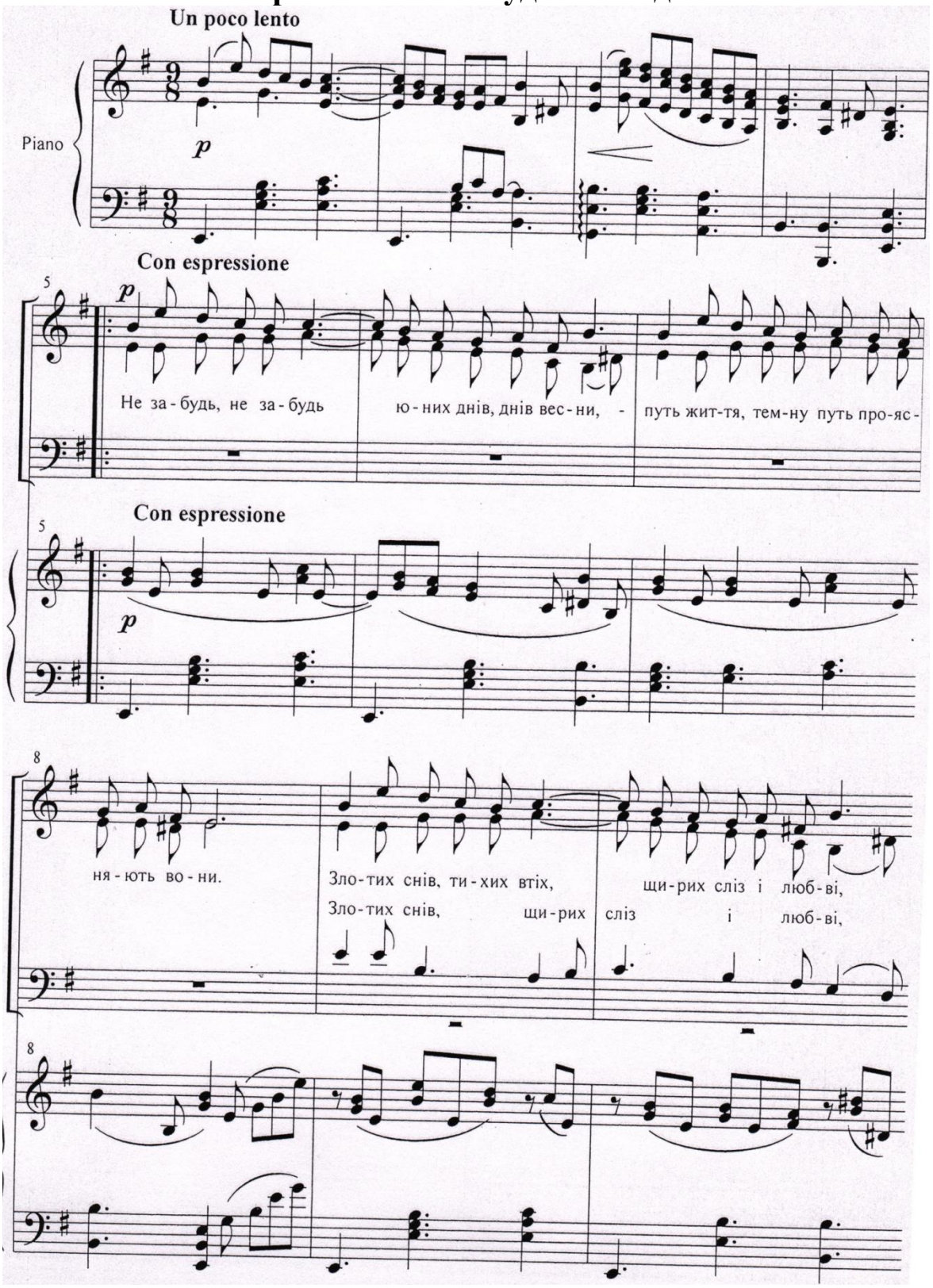

Fl.
Picc.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Clb.
Fag.
Cor.
I
III
Tr-be
Tr-ni e Tuba
Timp.
Coro
-пу-тан-ный во-ко-вы, о-пу-тан-ный во-ко-вы и ни-ще-ты, и
-тан, о-пу-тан-ный во-ко-вы, о-пу-тан-ный во-ко-вы и ни-ще-ты, и тьмы!
пой, па-ши и пой, ти-тан! Па-ши и пой, ти-тан! Па-
Archi
mf

Приклад №18


Fl.
Picc.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Clb.
Fag.
Cor.
Tr-be
Tr-ni
e
Tuba
Timp.
T-ro
picc.
Coro
7 L'istesso tempo
-тан!
-пу - тан-ный ти-тан!
-ный во-ко - вы, ти-тан!
-ный во-ко - вы ти-тан!
Не - да-ром во-ны дни, у-
7 L'istesso tempo
pizz.
Archi

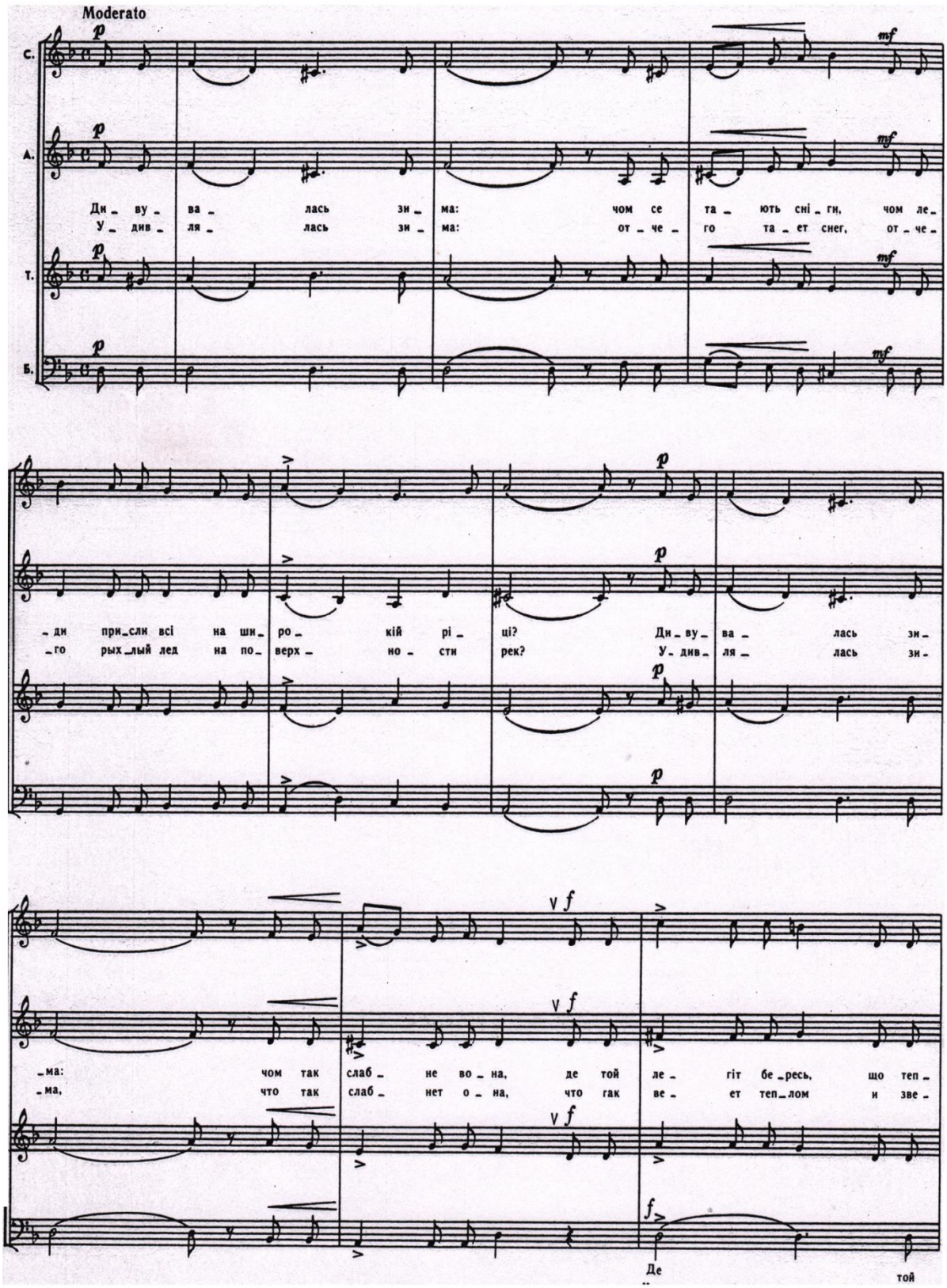
Приклад №19

Г. Верьовка «Не забудь юних днів»

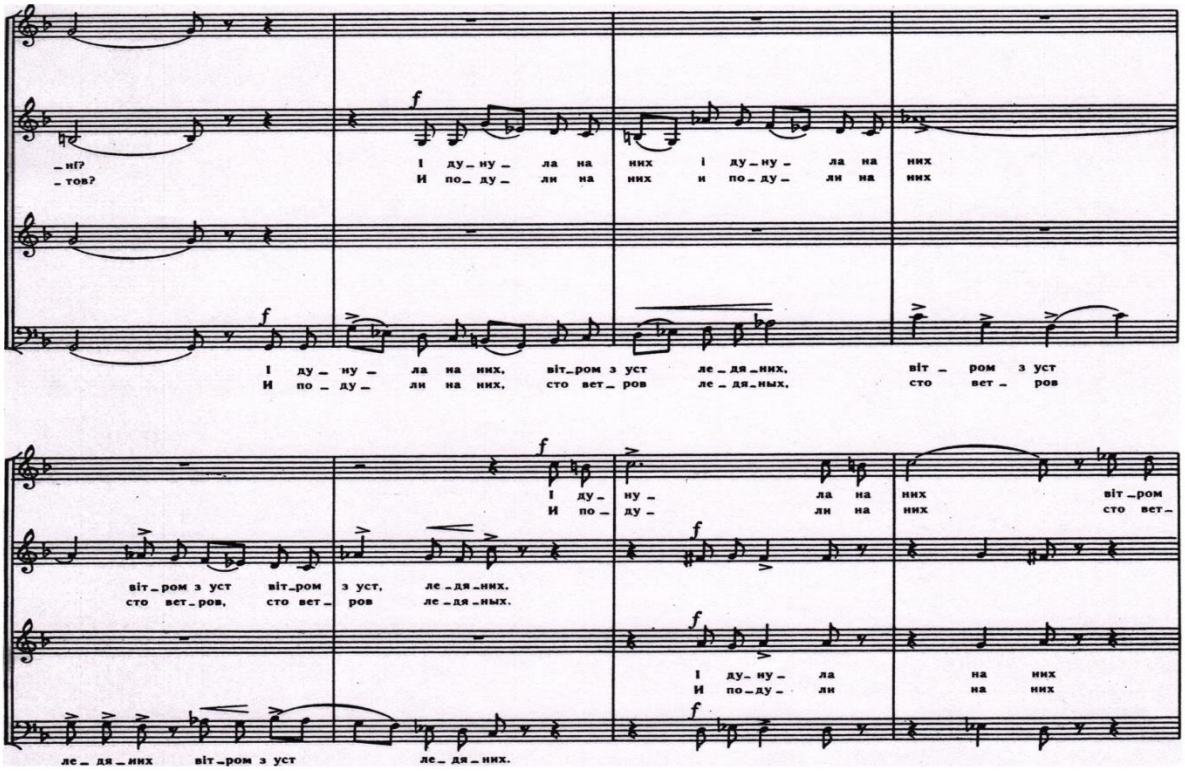


Приклад №20

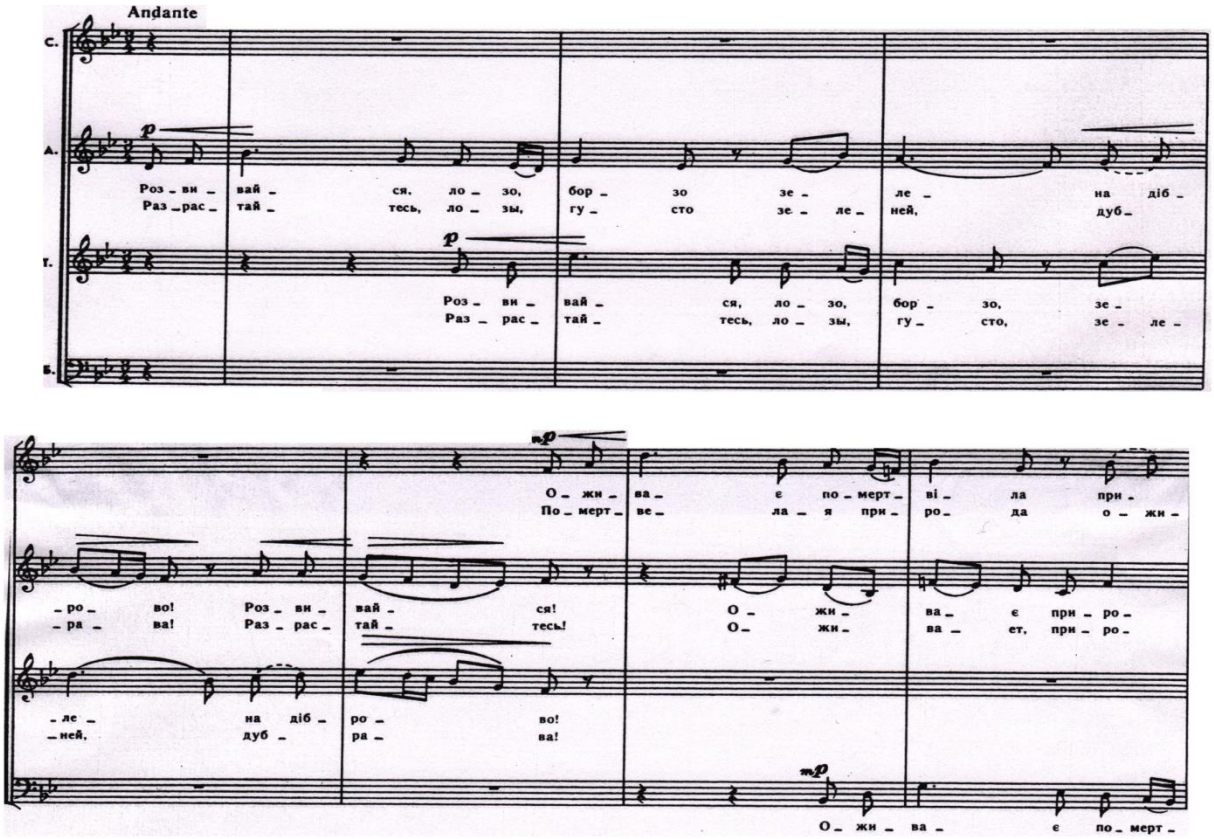
М. Вериківський «Весняна сюїта»


Moderato
С.
А.
Т.
Б.
Ди_ву_ва_ лась зи_ ма: чом се та_ ють сні_ги, чом ле_
У_див_ля_ лась зи_ ма: от_че_ го та_ет снег, от_че_
_ди при_сли всі на ши_ ро_ кій рі_ ці? Ди_ву_ ва_ лась зи_
_го рых_лый лед на по_ верх_ но_ сти рек? У_див_ ля_ лась зи_
ма: чом так слаб не во_ на, де той ле_ гіт бе_ресь, що теп_
ма, что так слаб нет о_ на, что гак ве_ ет теп_лом и зве_
Де
той

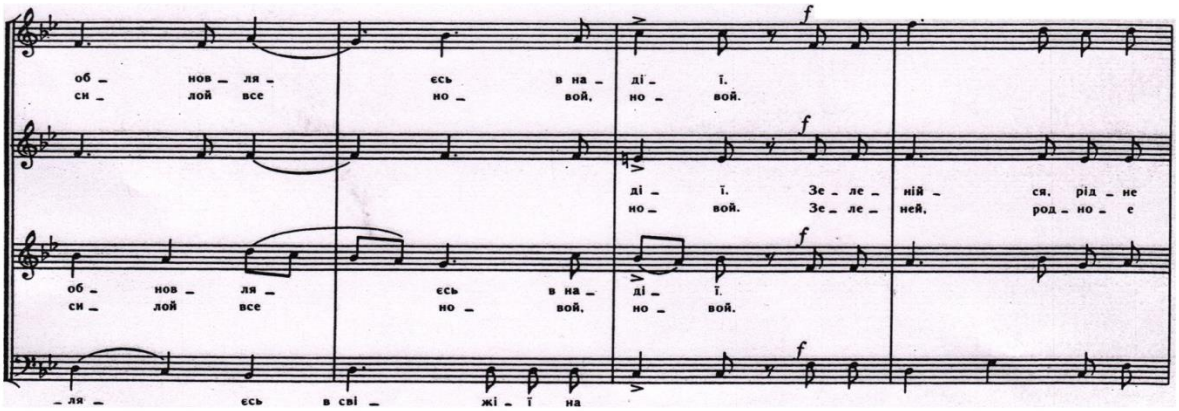
Приклад №21

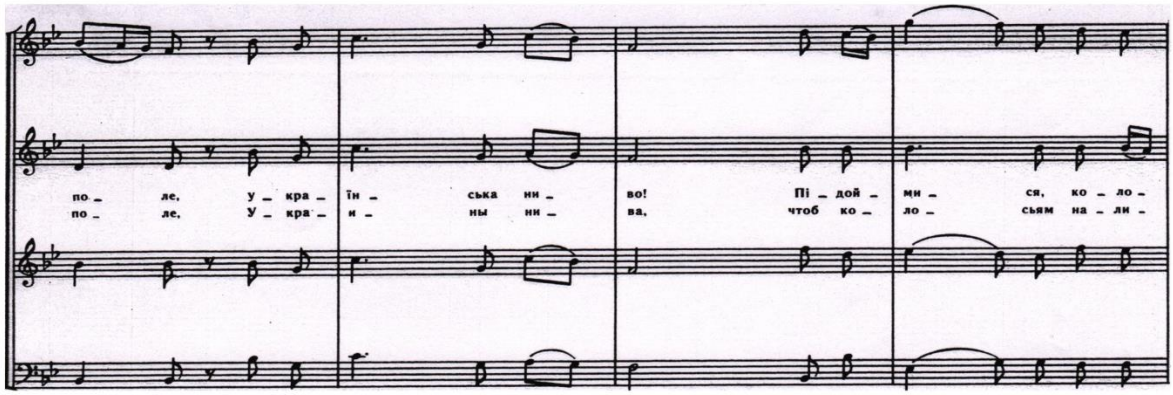


Приклад №22

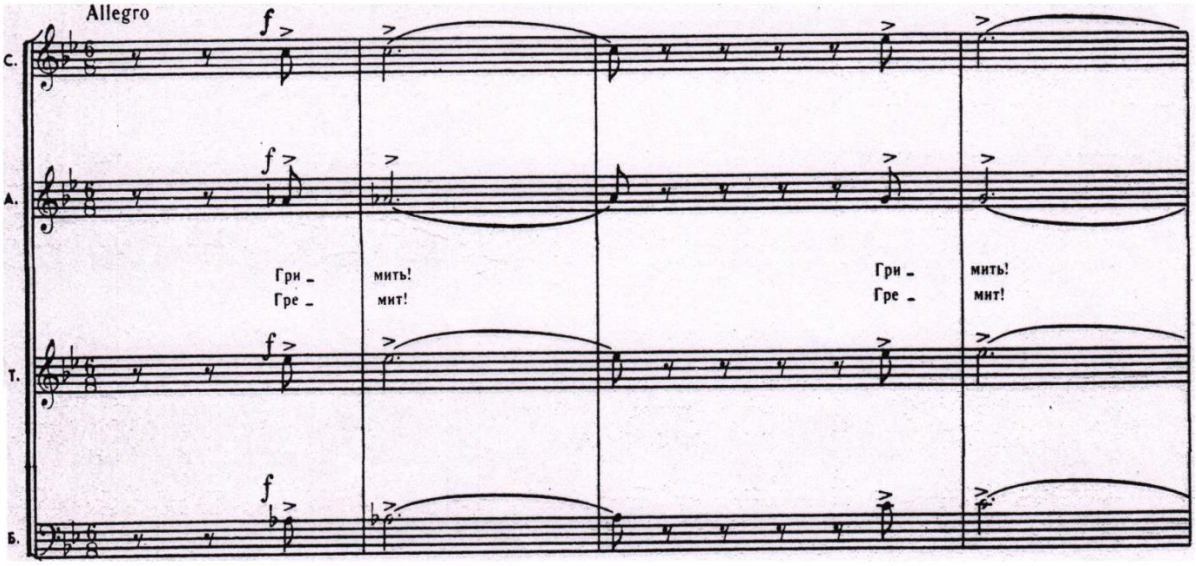


Приклад №23



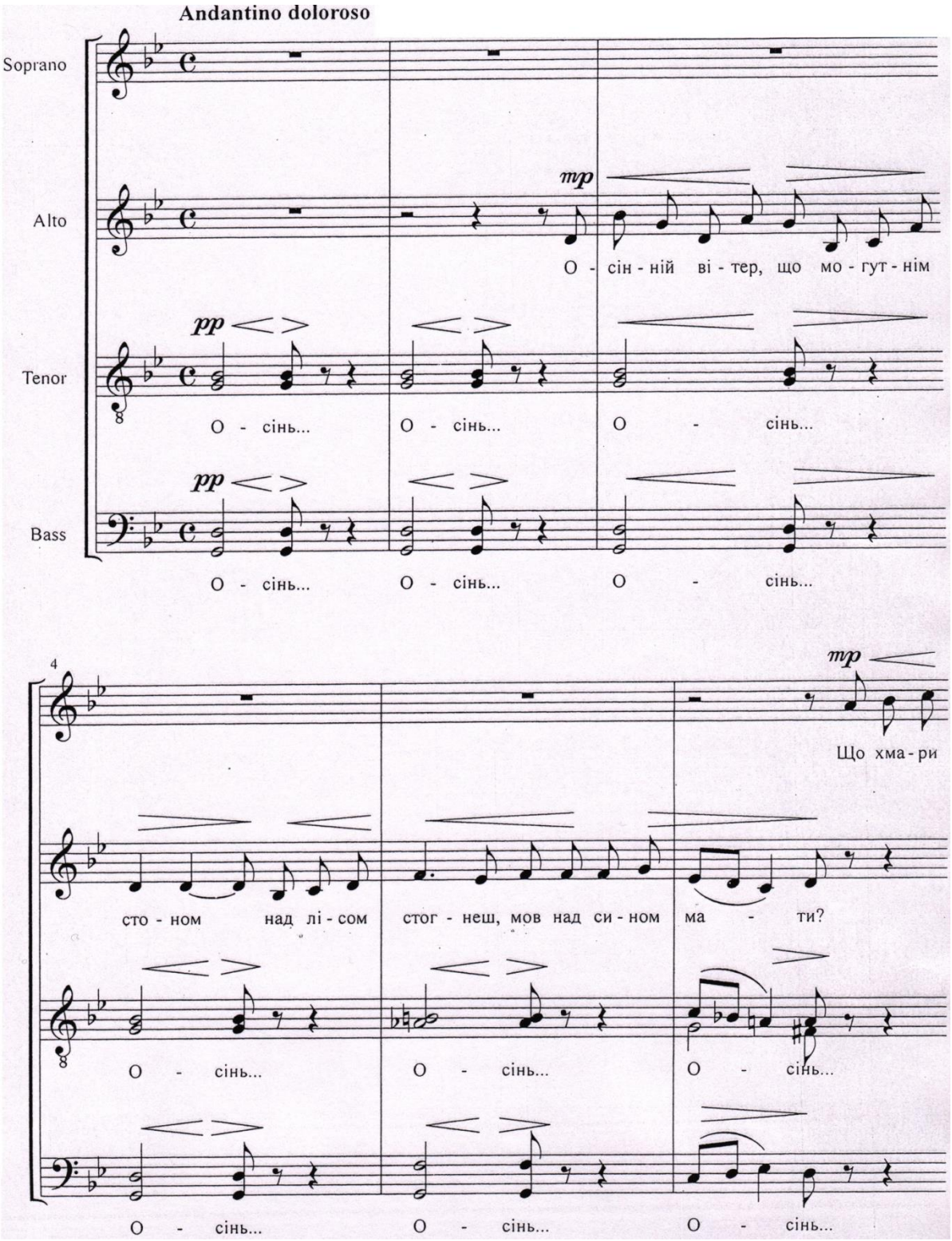


Додаток №24



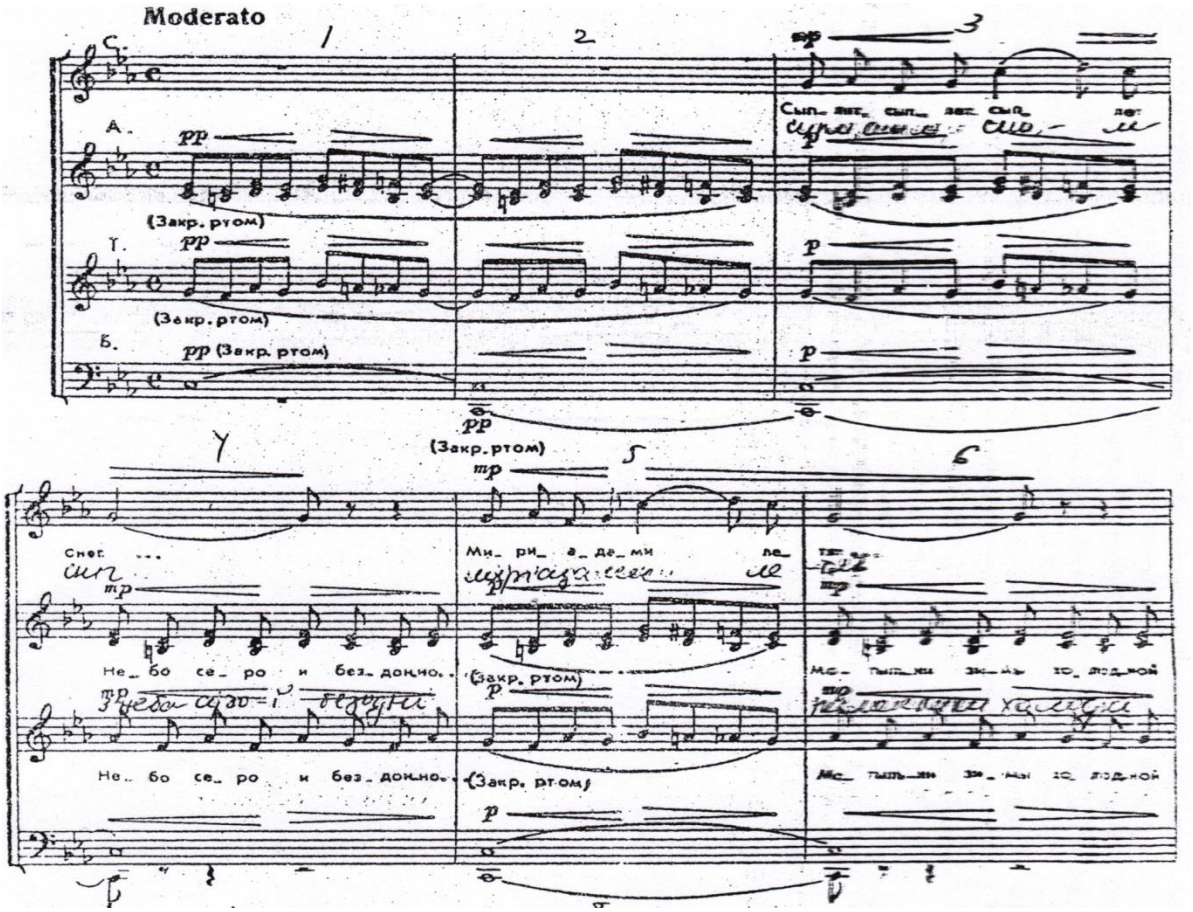
Приклад №25

І. Шамо «Осінь»



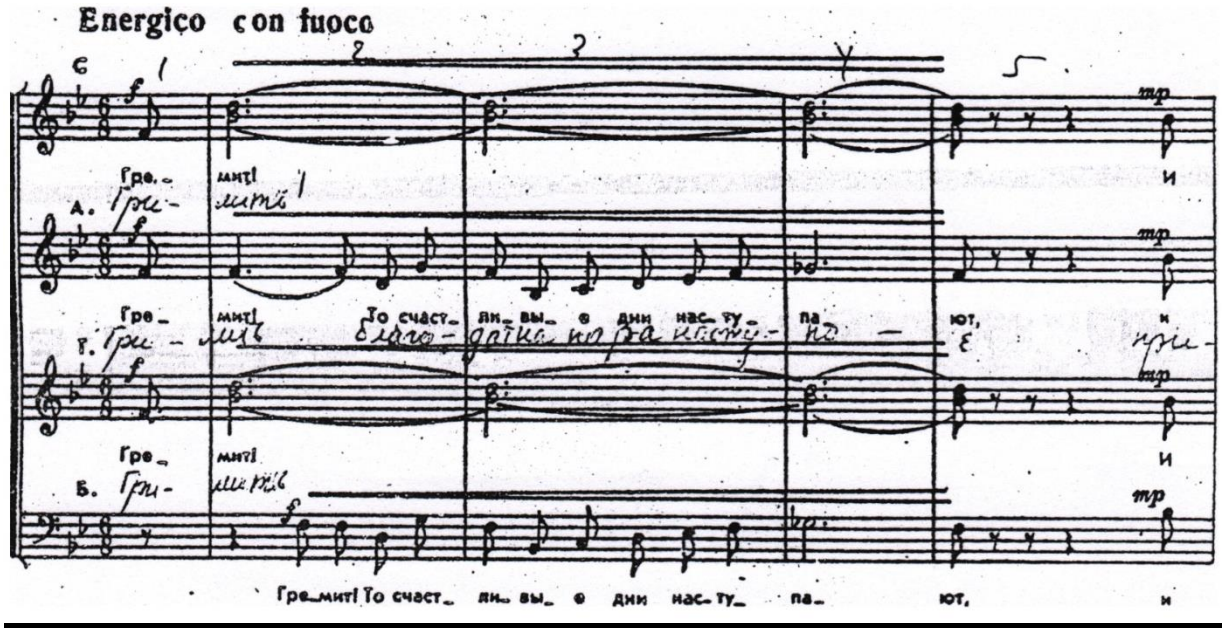
Додаток №26

І. Шамо «Зима»



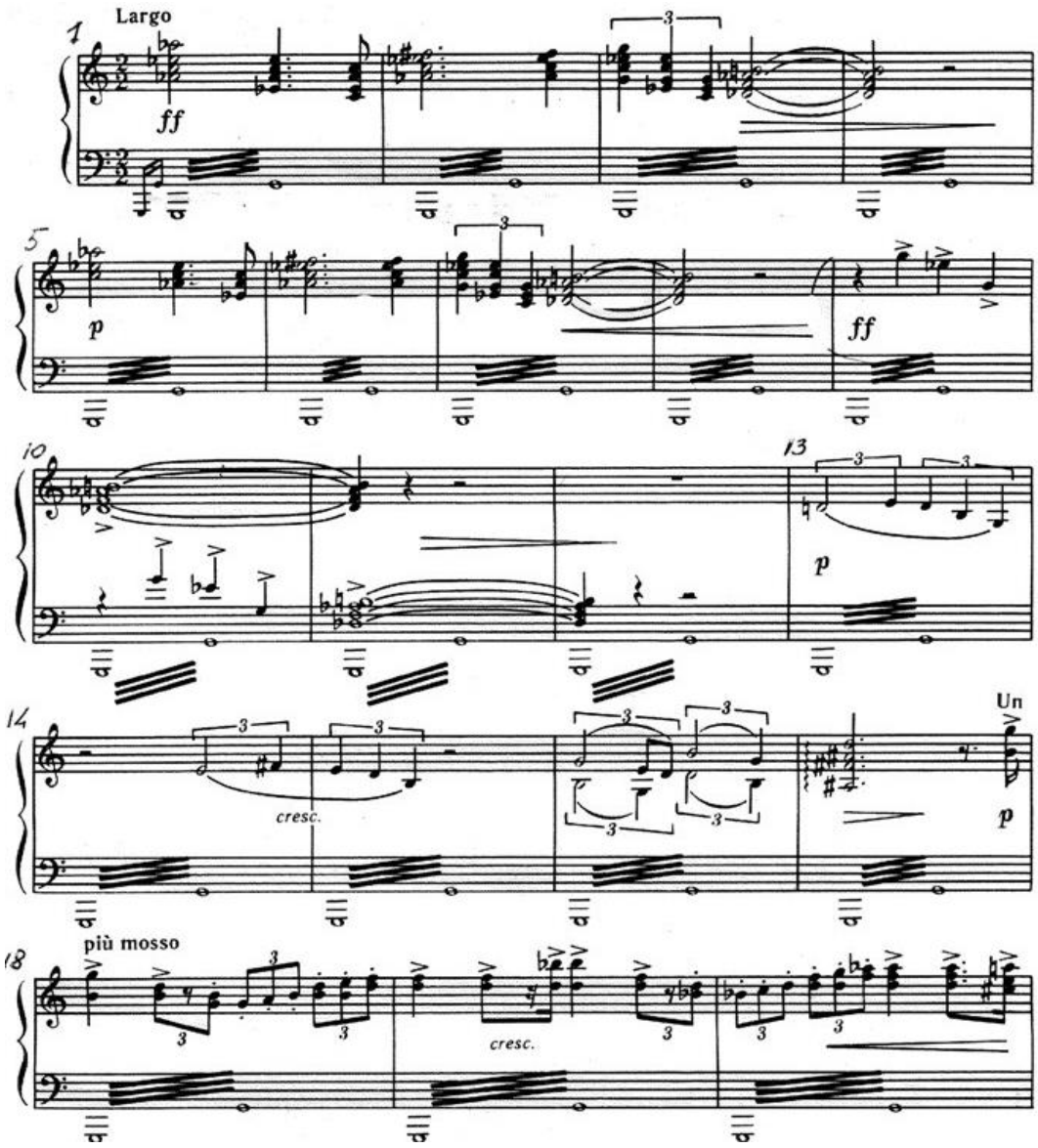
Приклад №27

І. Шамо «Гримить!»

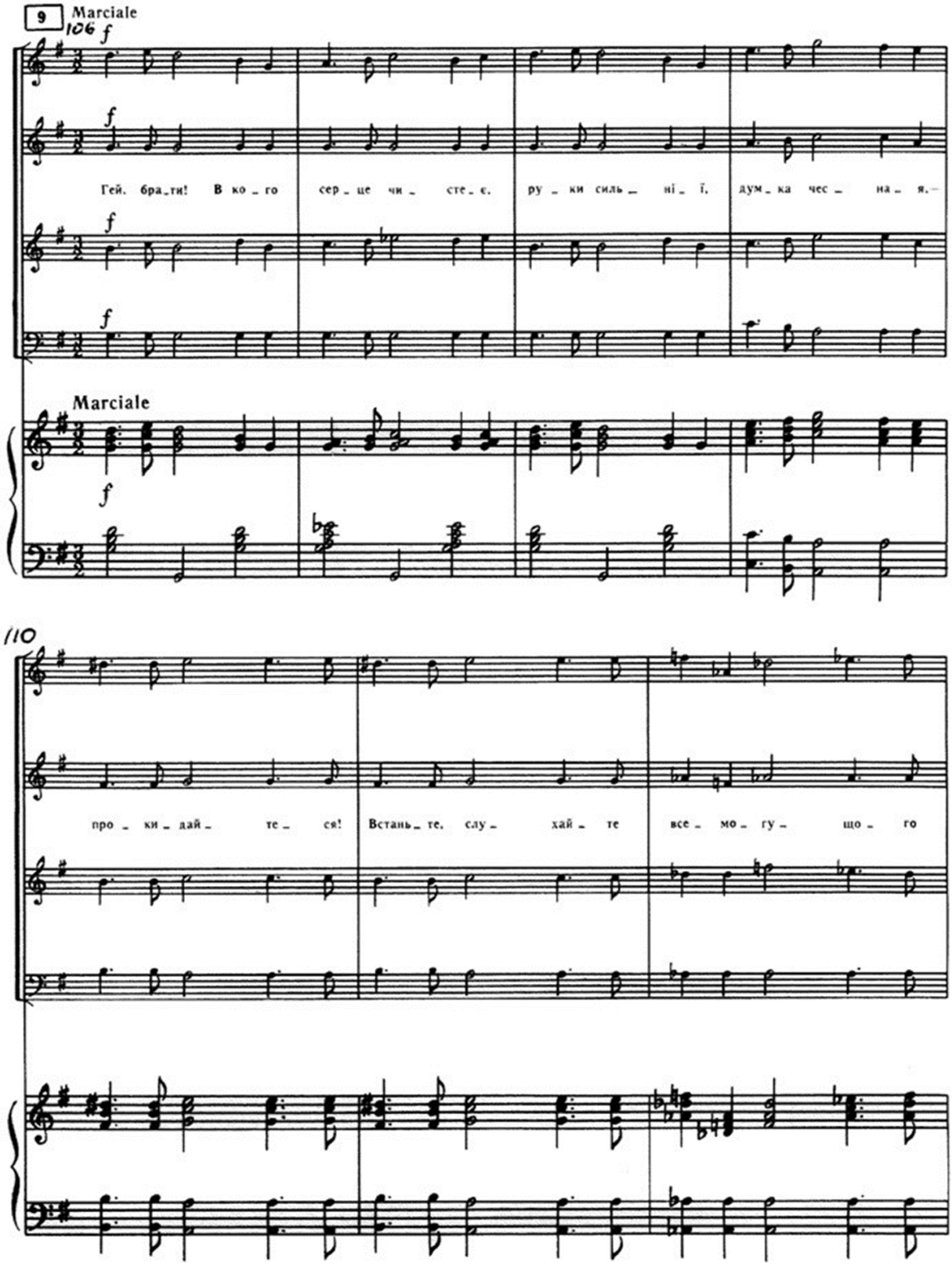


Приклад №28

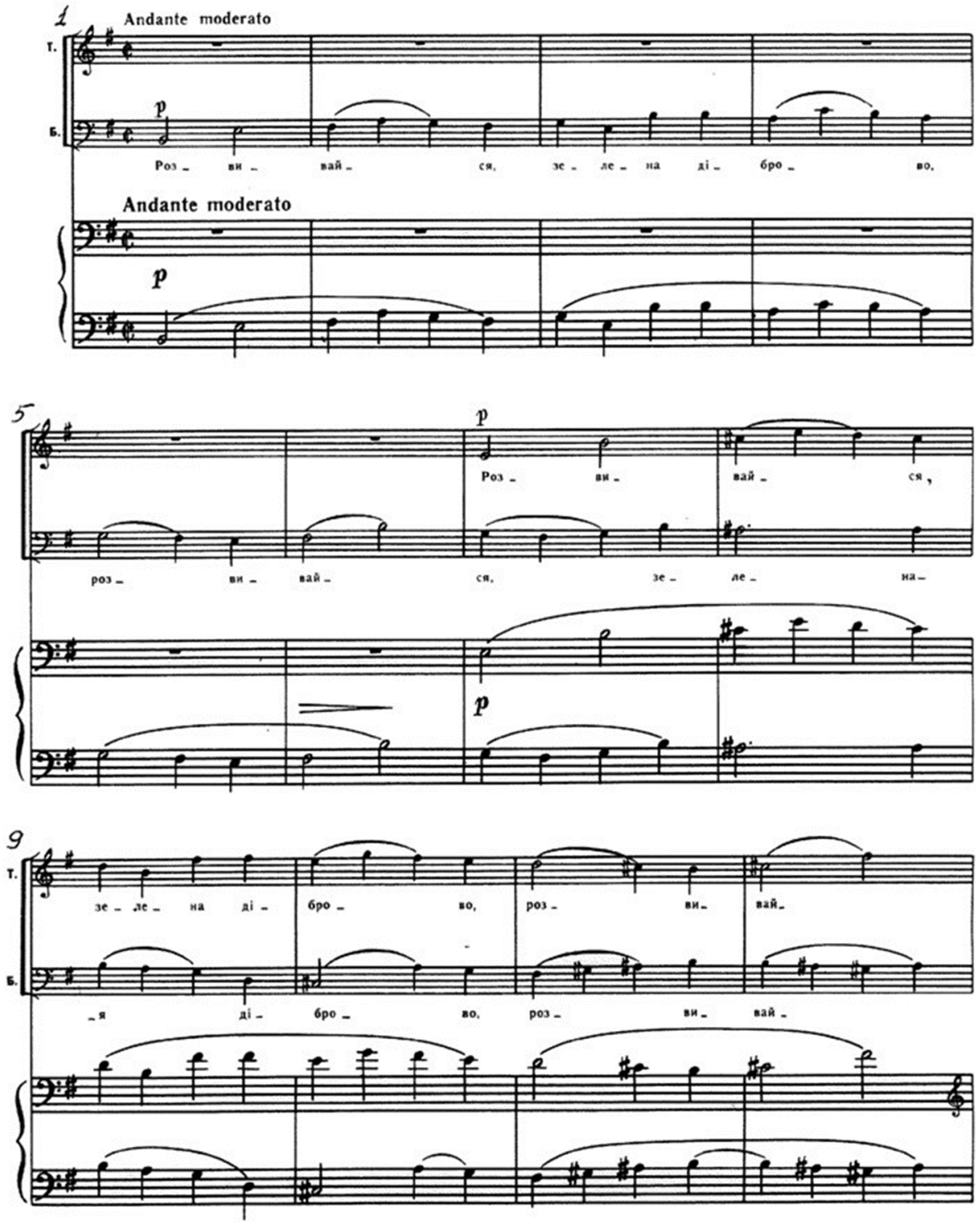
М. Скорик «Весна»


Largo
ff
p
ff
p
cresc.
Un
p
più mosso
cresc.

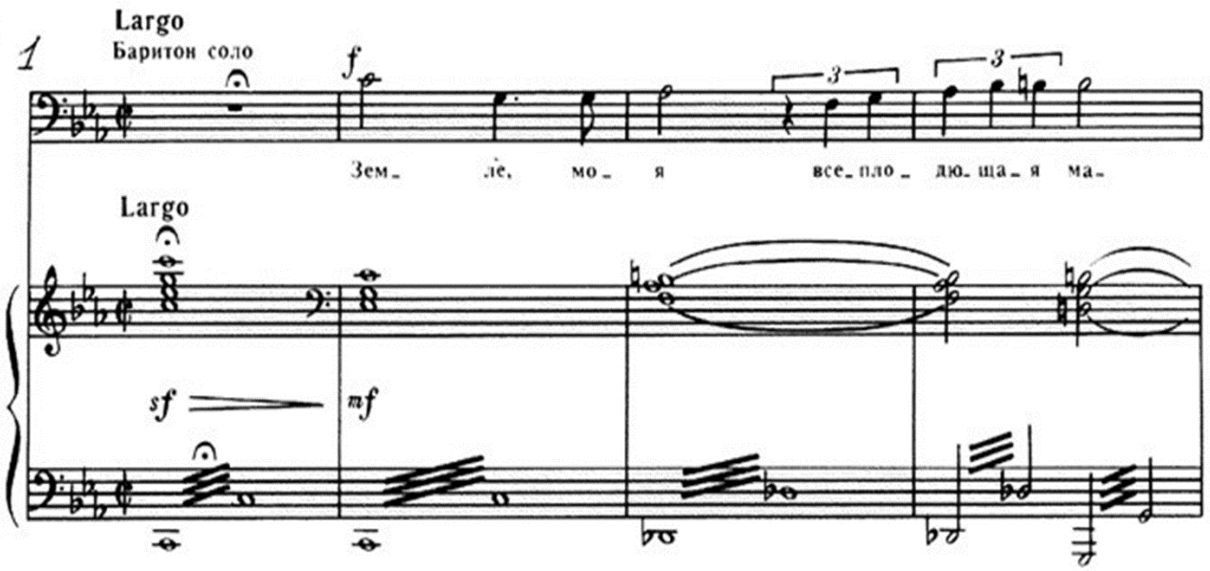
Приклад №29



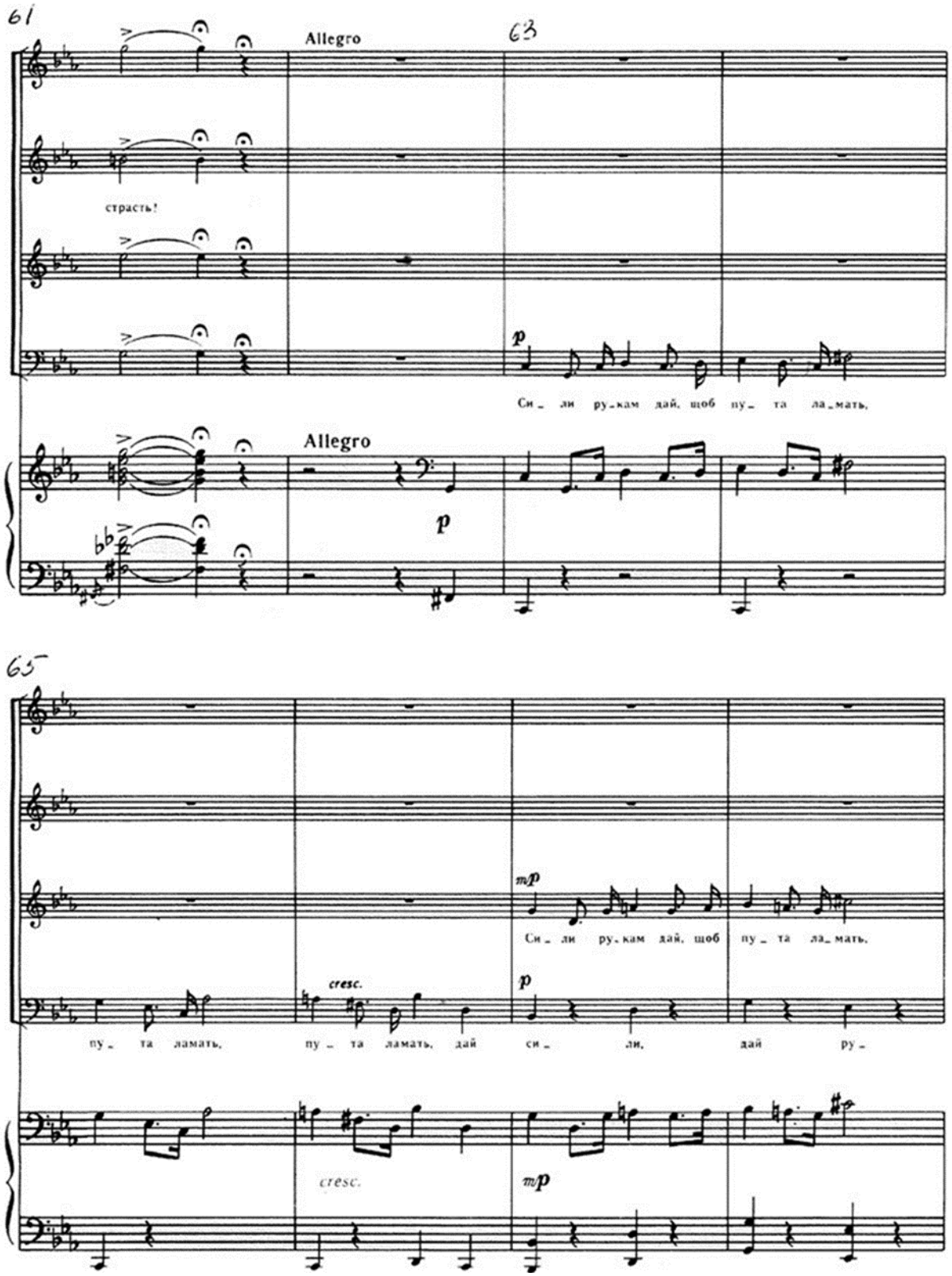
Приклад №30

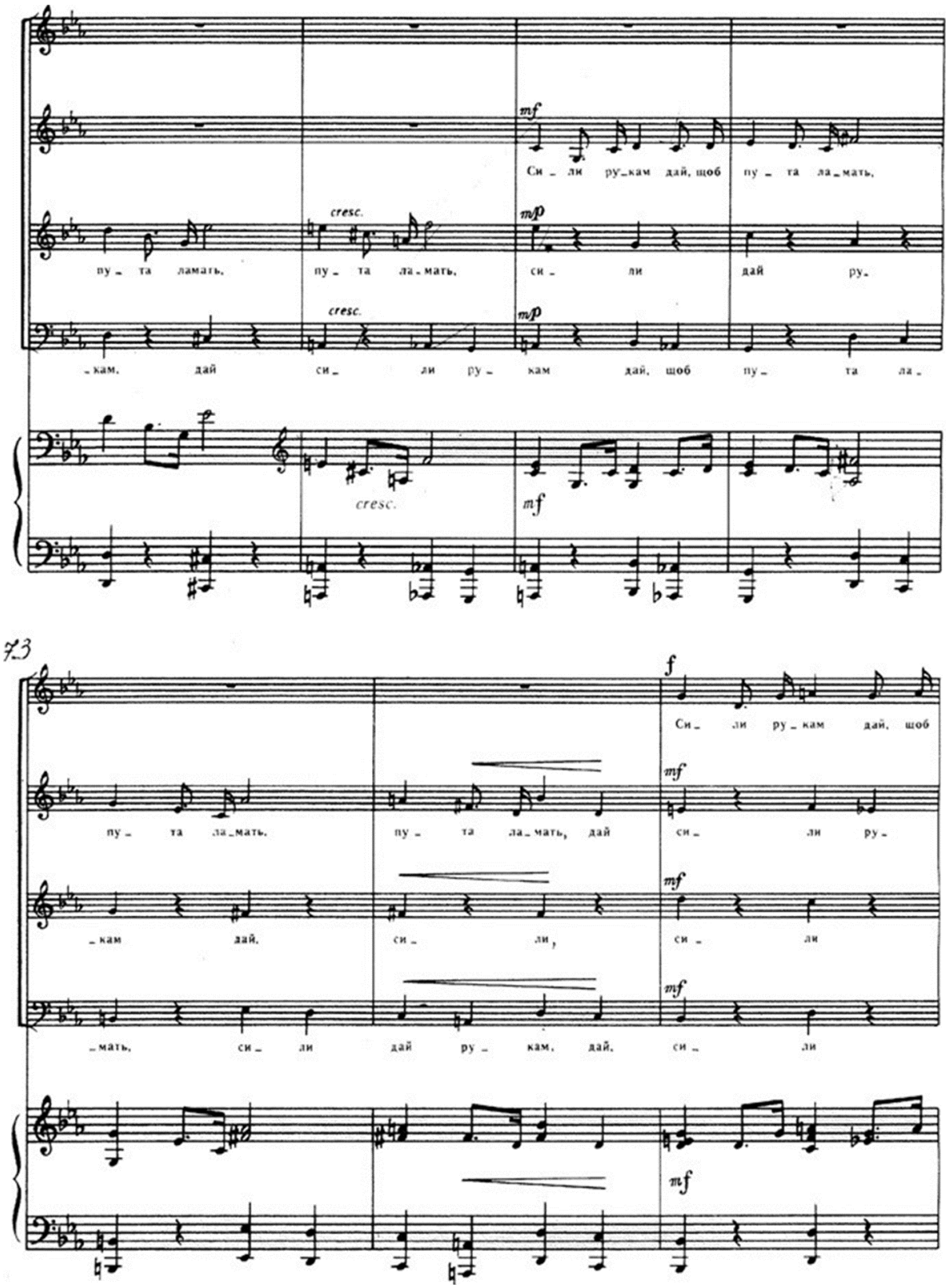

Andante moderato
т.
б.
Роз - ви - вай - ся, зе - ле - на ді - бро - во,
Andante moderato
Роз - ви - вай - ся,
роз - ви - вай - ся, зе - ле - на -
зе - ле - на ді - бро - во, роз - ви - вай -
- я ді - бро - во, роз - ви - вай -

Приклад №31


1
Largo
Баритон соло
f
Зем_ ле, мо_ я все_ пло_ дю_ ща_ я ма_
Largo
sf
mf

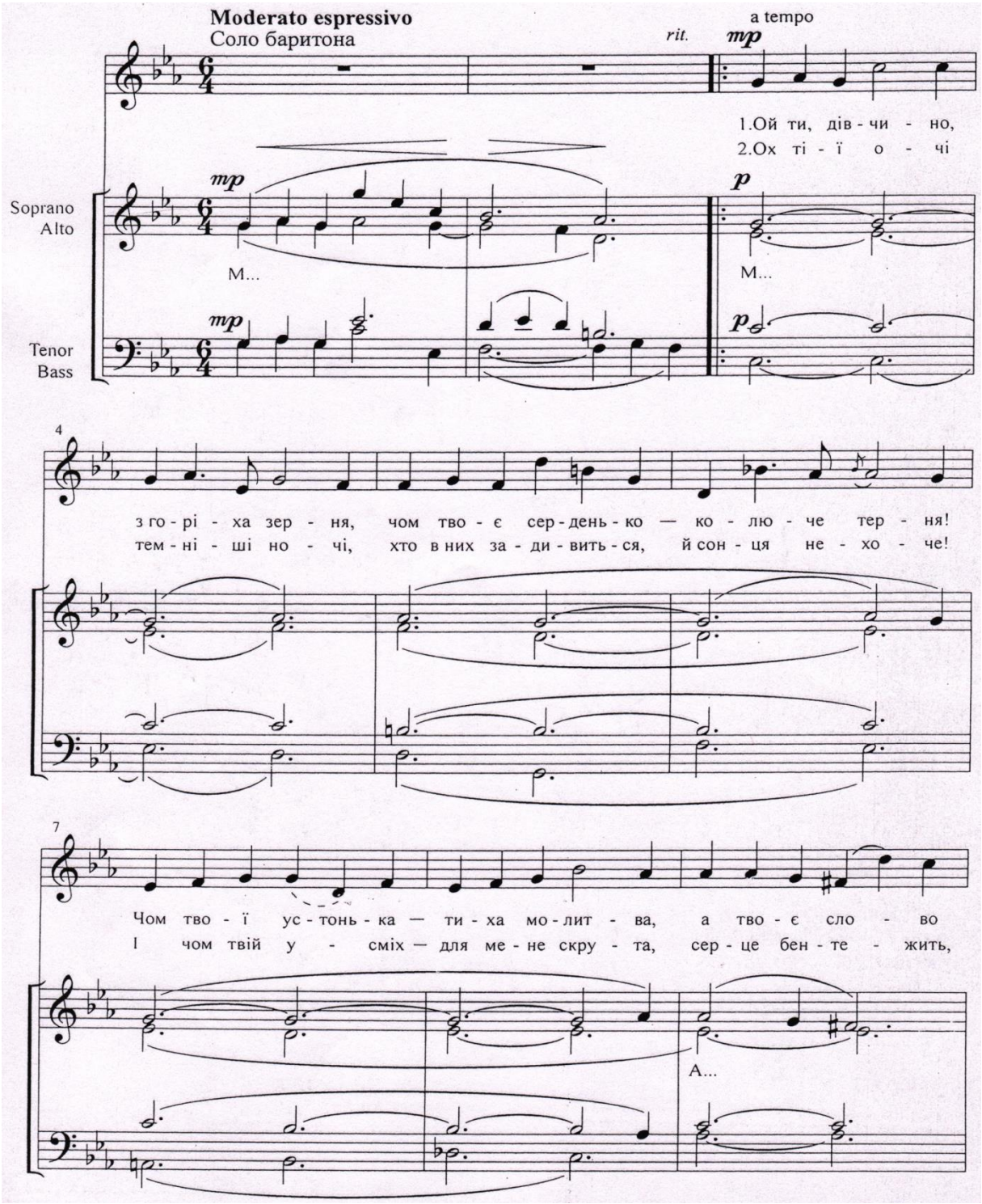
Приклад
№32


61
Allegro
63
страсть!
p
Си_ ли ру_кам дай, щоб пу_ та ла_мать,
Allegro
p
65
mp
Си_ ли ру_кам дай, щоб пу_ та ла_мать,
cresc.
p
пу_ та ламать, пу_ та ламать, дай си_ ли, дай ру_
cresc.
mp



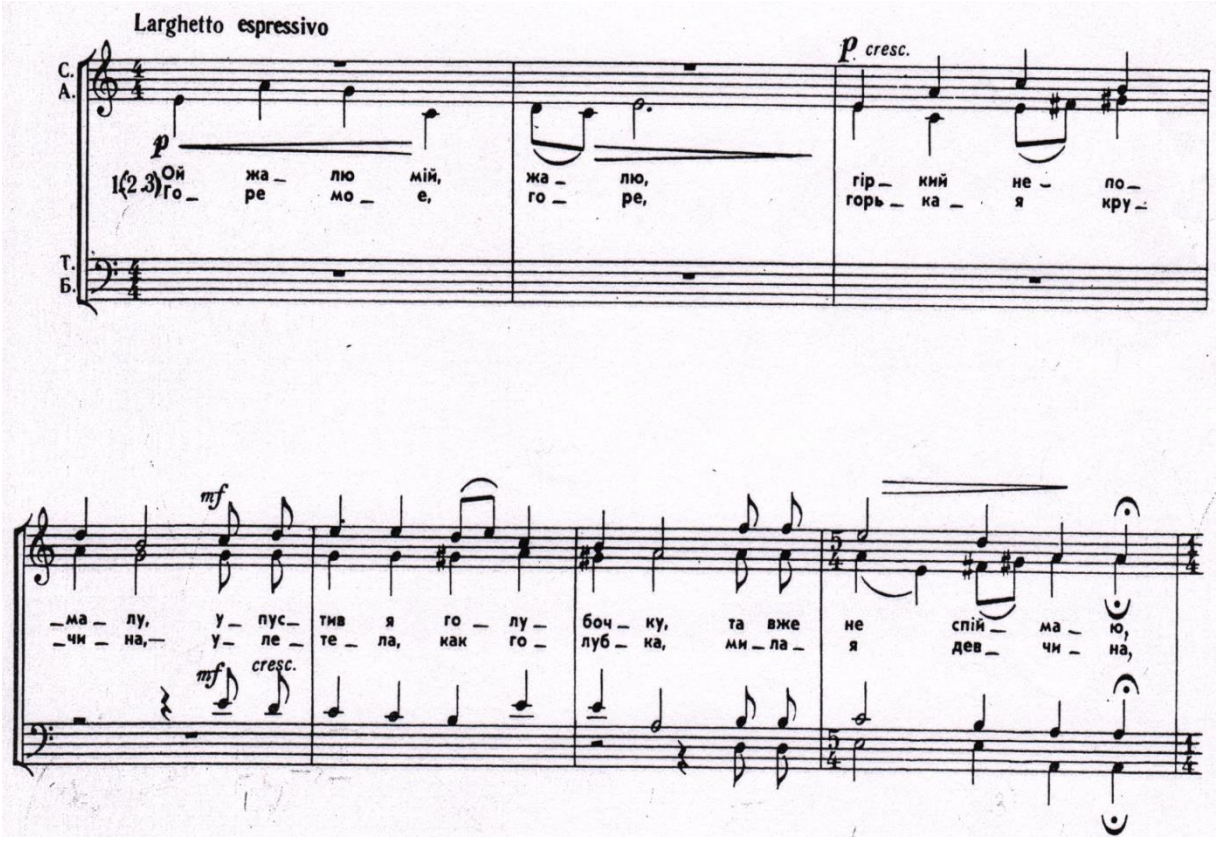
Приклад №33

А. Кос-Анатольський «Ой ти, дівчино, з горіха зерня»



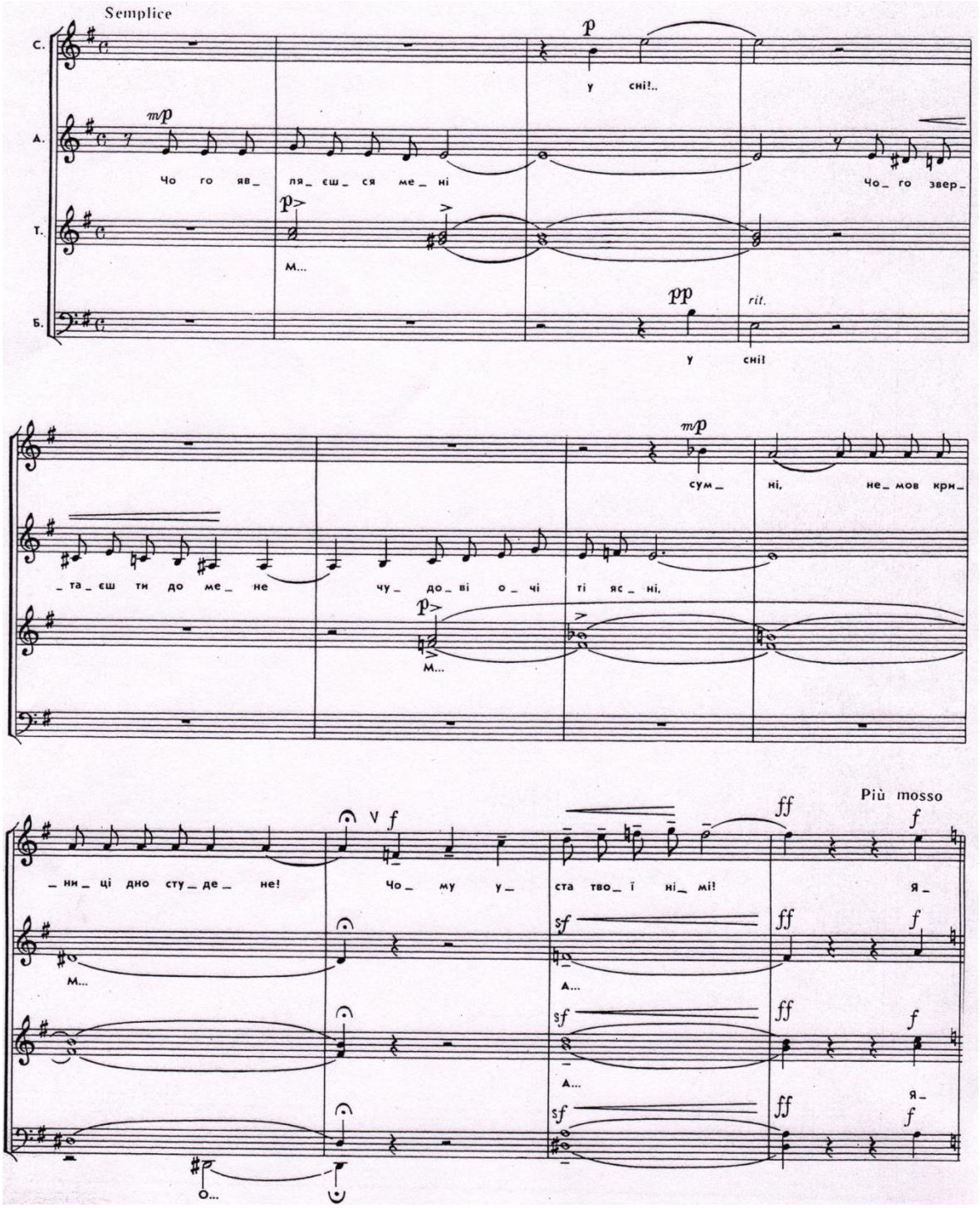
Приклад №34

В. Воздвиженський «Ой жалю мій»



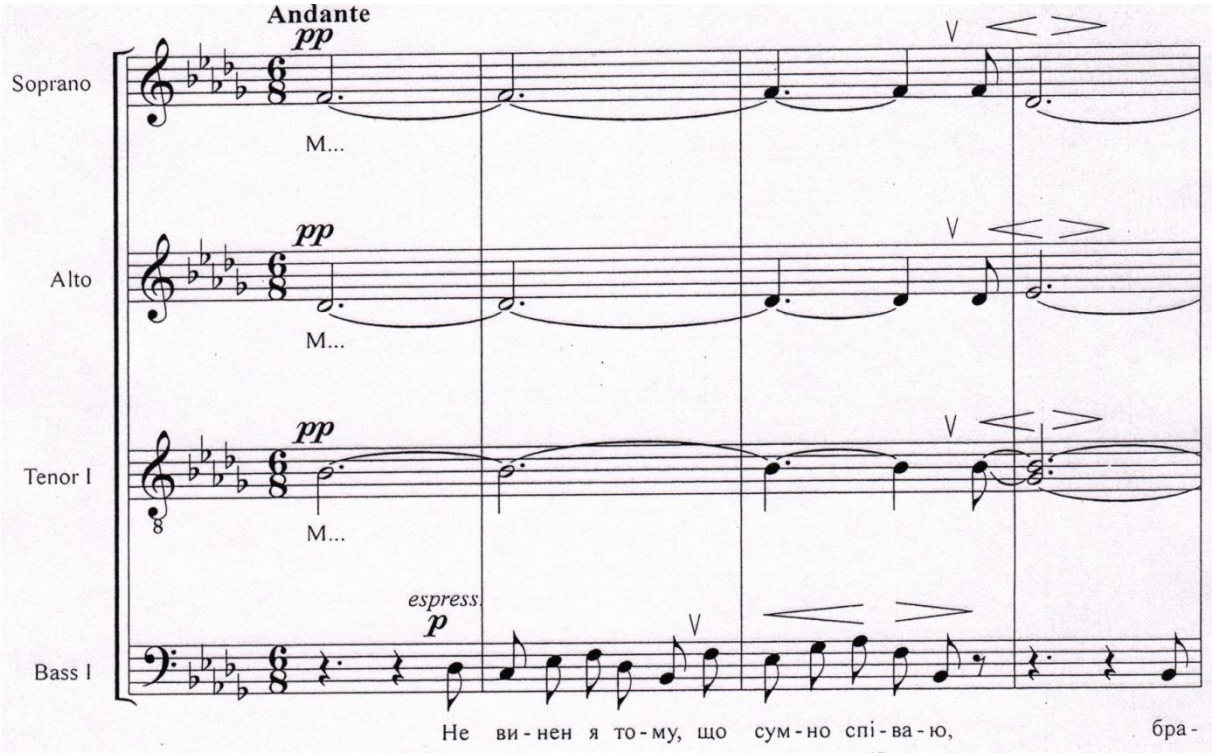
Приклад №35

В. Пучко «Чого являєшся мені у сні»

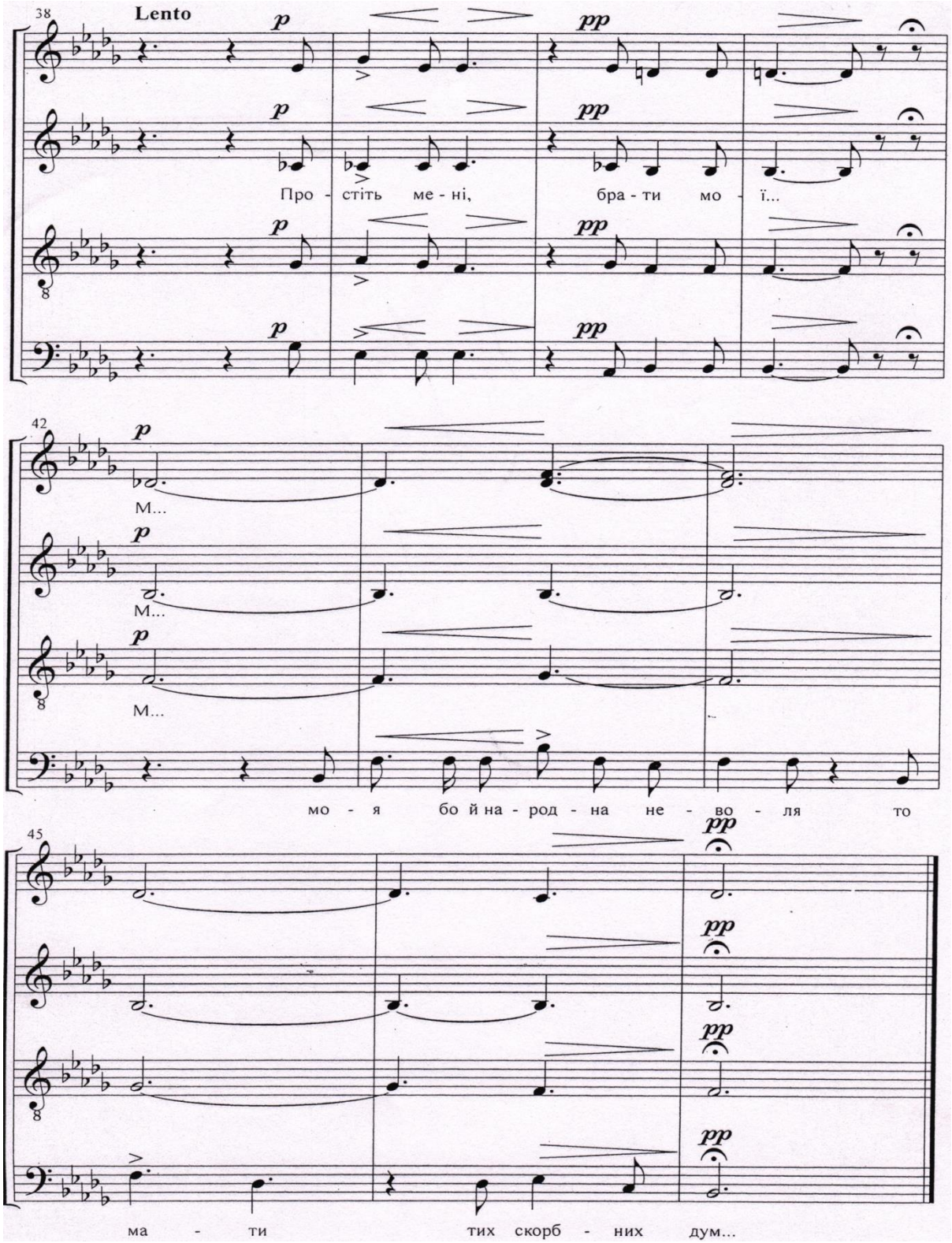


Приклад №36

Л. Дичко «Пісня»

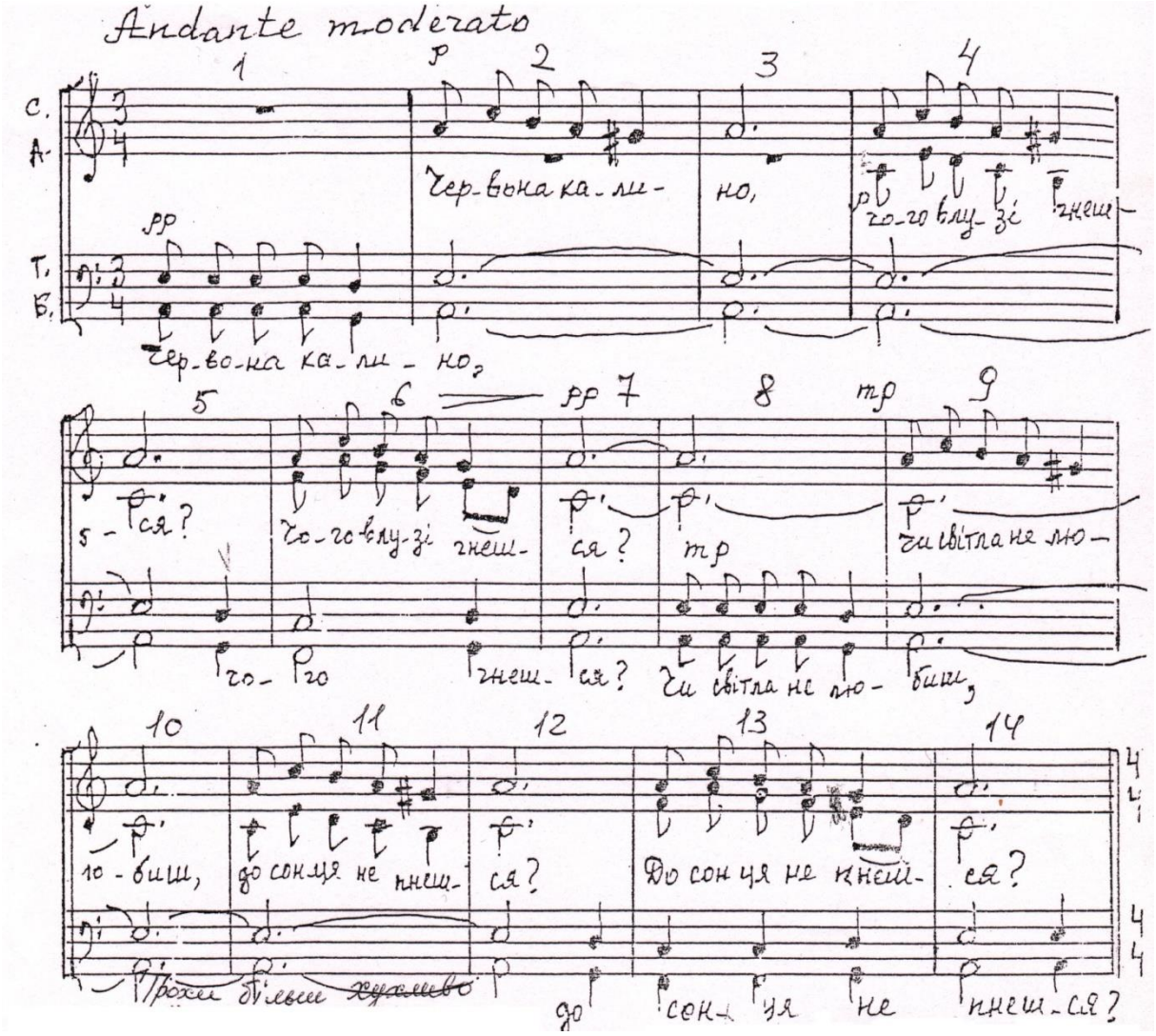

Andante
pp
Soprano
M...
pp
Alto
M...
pp
Tenor I
M...
espress.
p
Bass I
Не ви-нен я то-му, що сум-но спі-ва-ю, бра-

Приклад №37



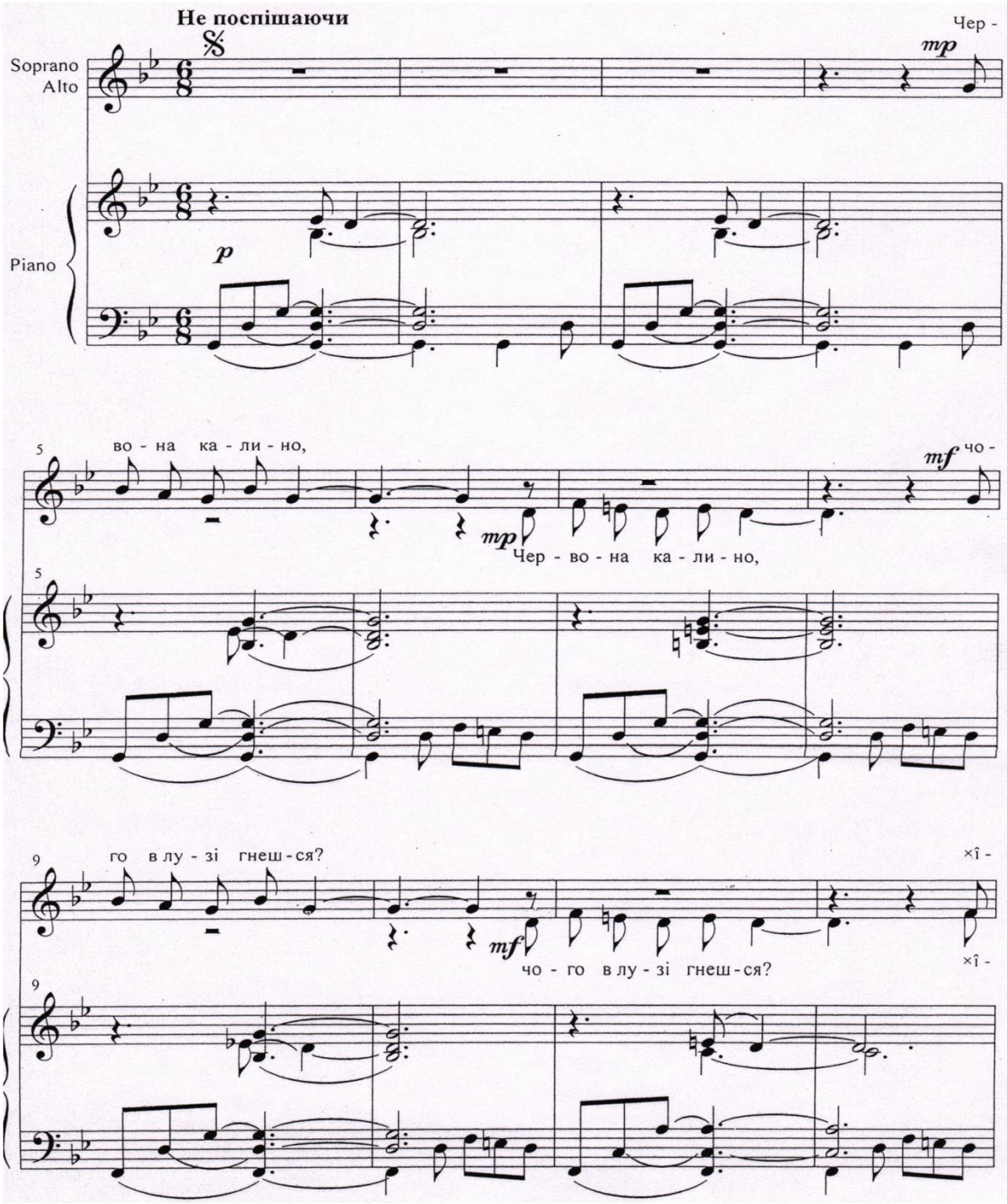
Приклад №38

М. Ластовецький «Червона калино, чого в лузі гнешся»



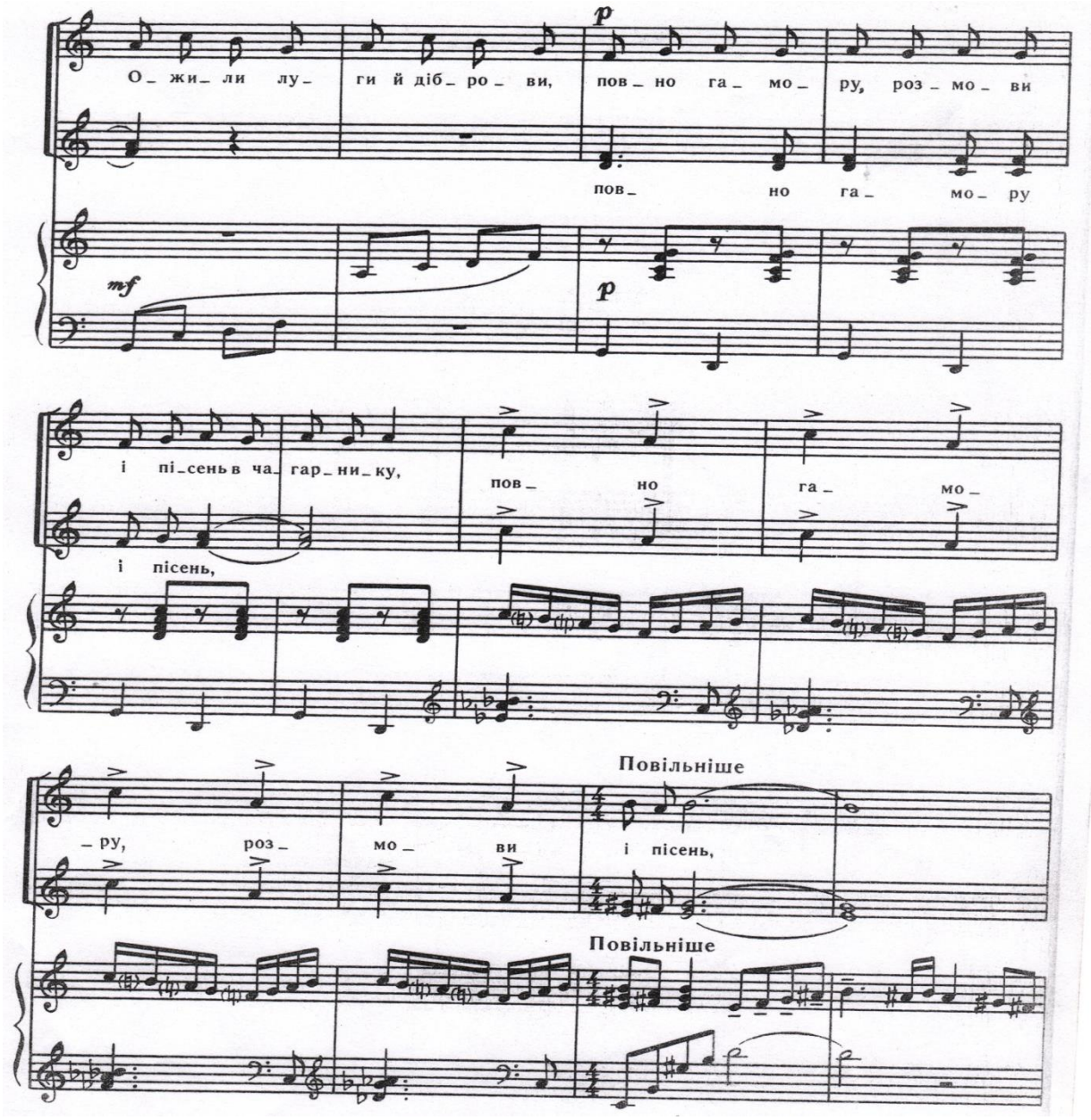
Приклад №39

Б. Фільц «Червона калино, чого в лузі гнешся»

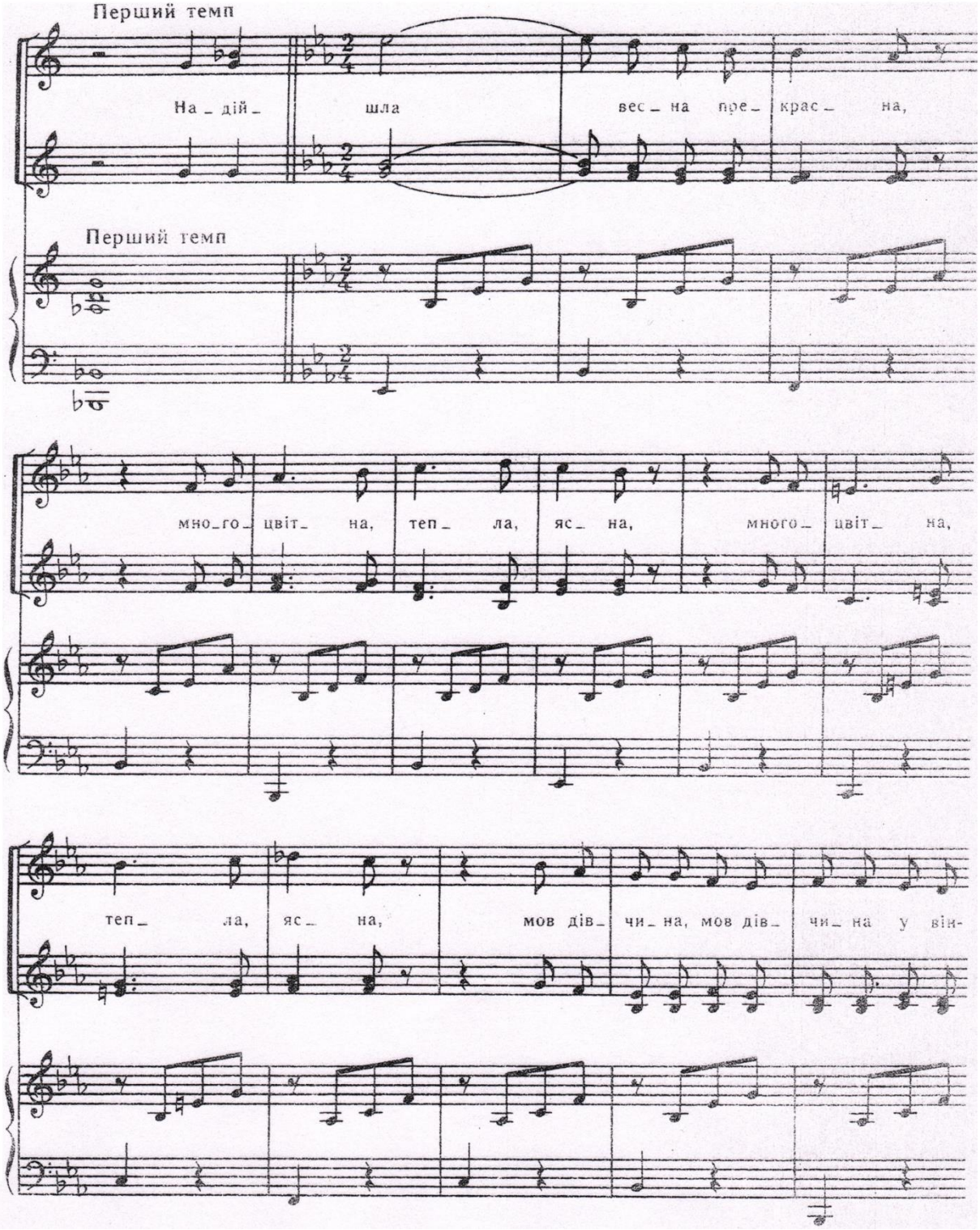


Приклад №40

Б. Фільц «Надійшла весна прекрасна»

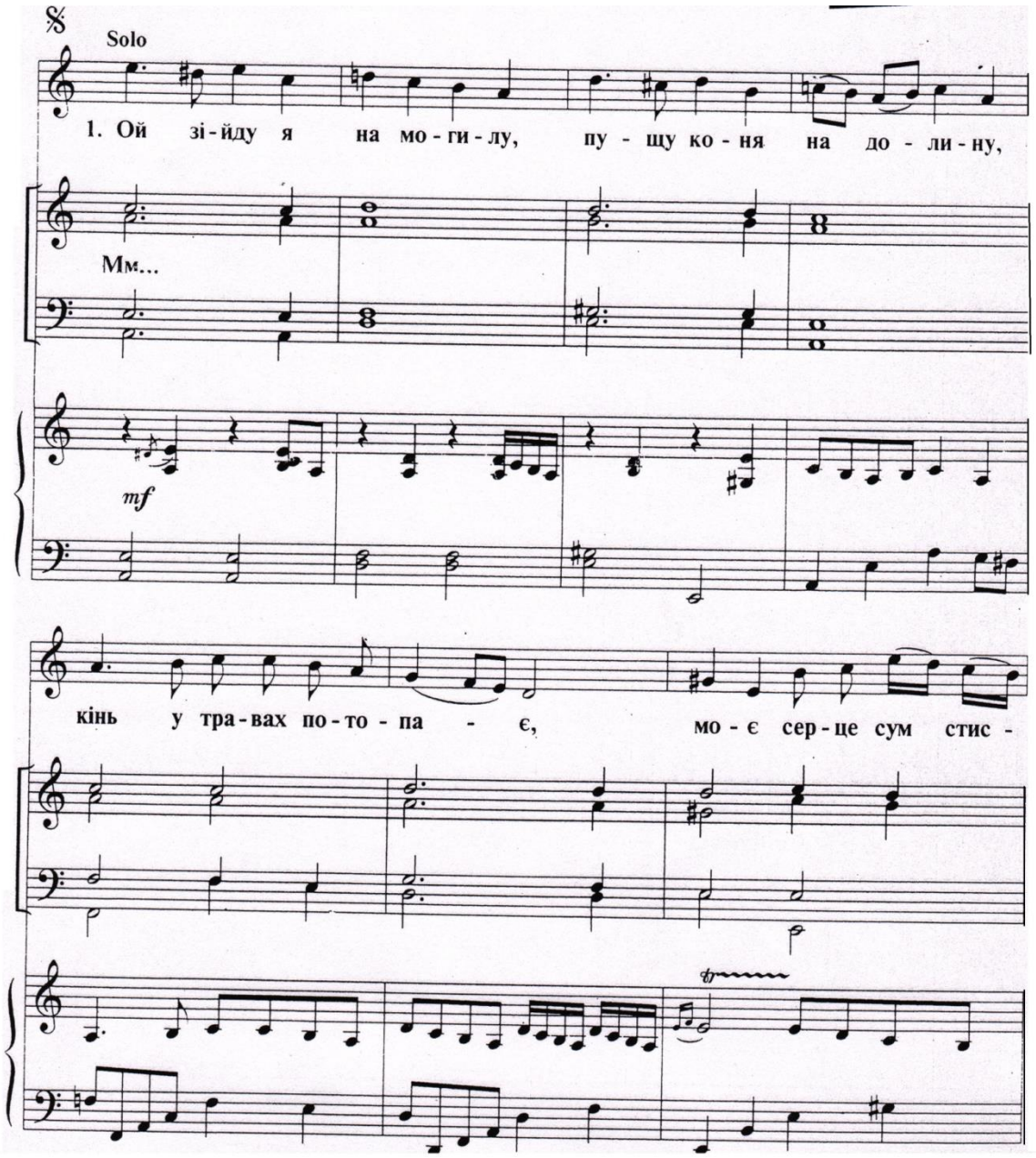

О_ жи_ ли лу_ ги й діб_ ро_ ви, пов_ но га_ мо_ ру, роз_ мо_ ви
пов_ но га_ мо_ ру
mf
p
і пі_сень в ча_ гар_ ни_ ку, пов_ но га_ мо_
і пісень,
_ ру, роз_ мо_ ви і пісень,
Повільніше
Повільніше

Приклад №41



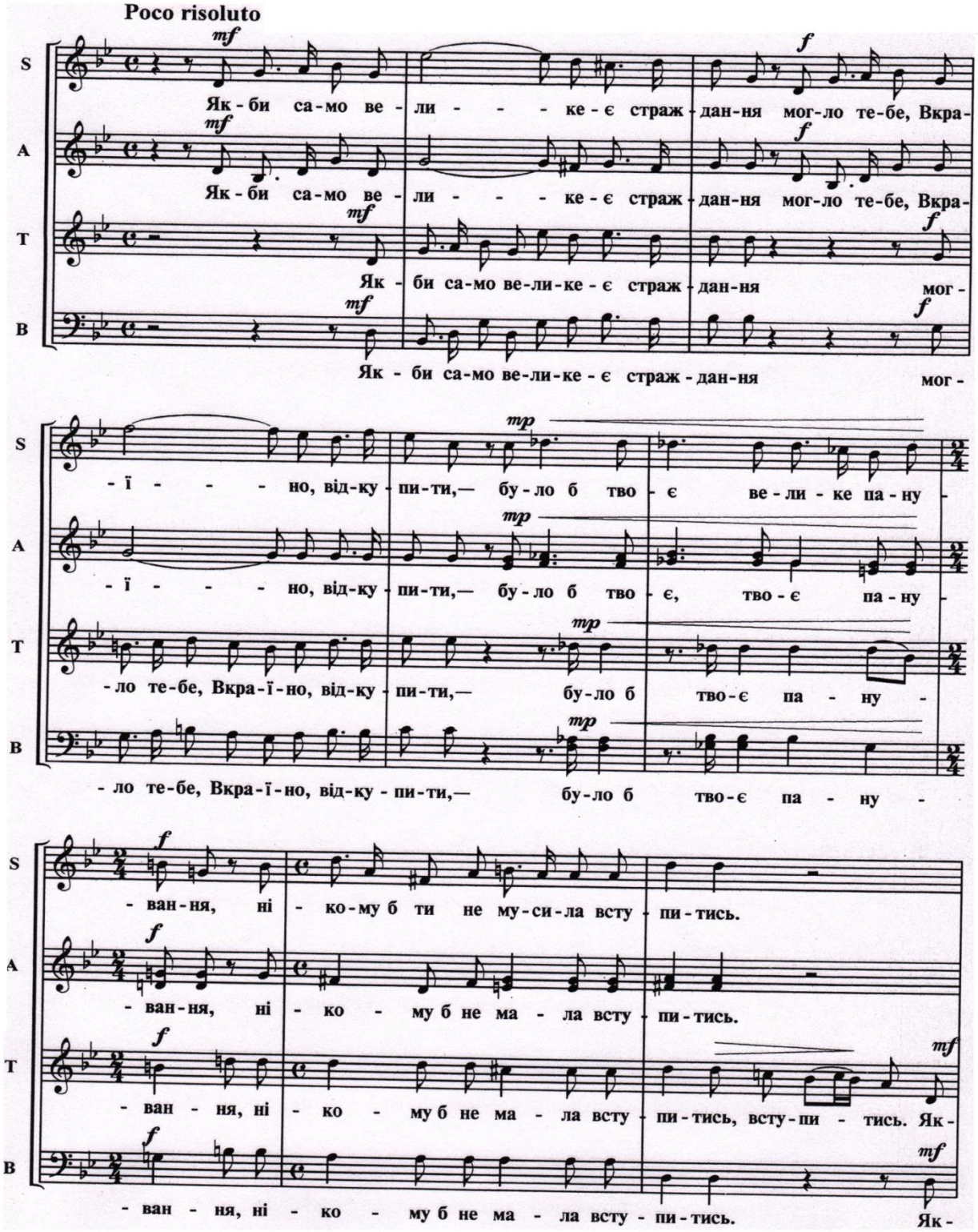
Приклад №42

Б. Шиптур «Ой зійду я на могилу»

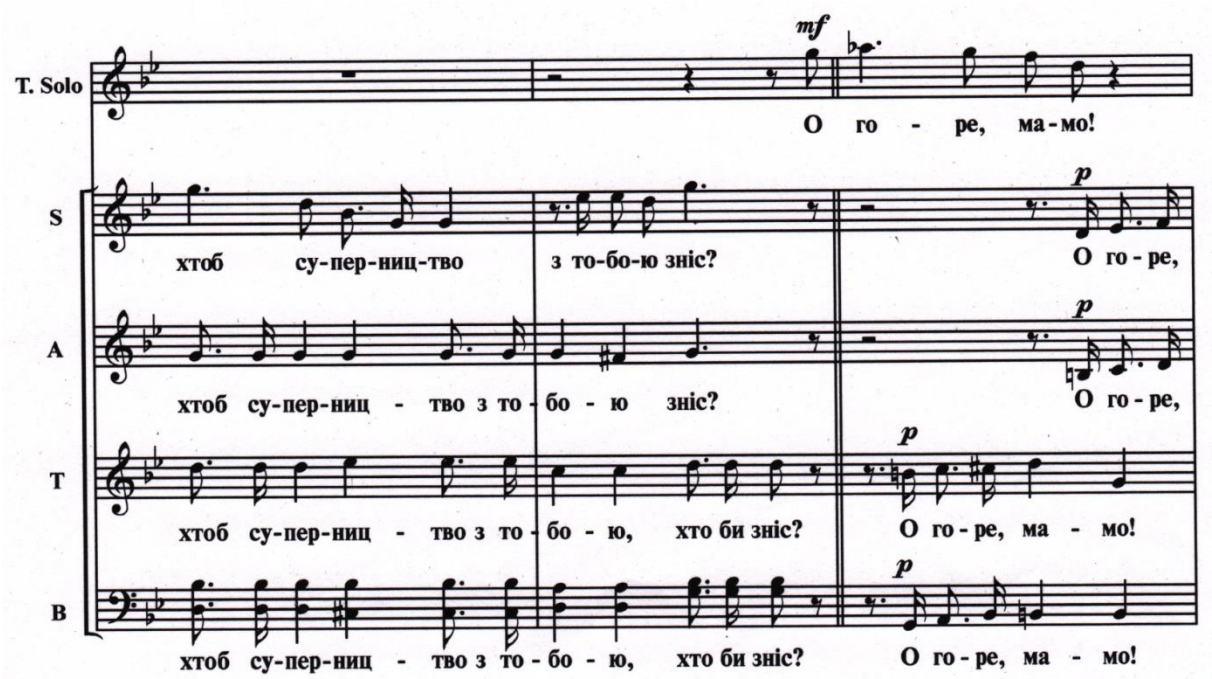


Приклад №43

М. Волинський «Якби…»

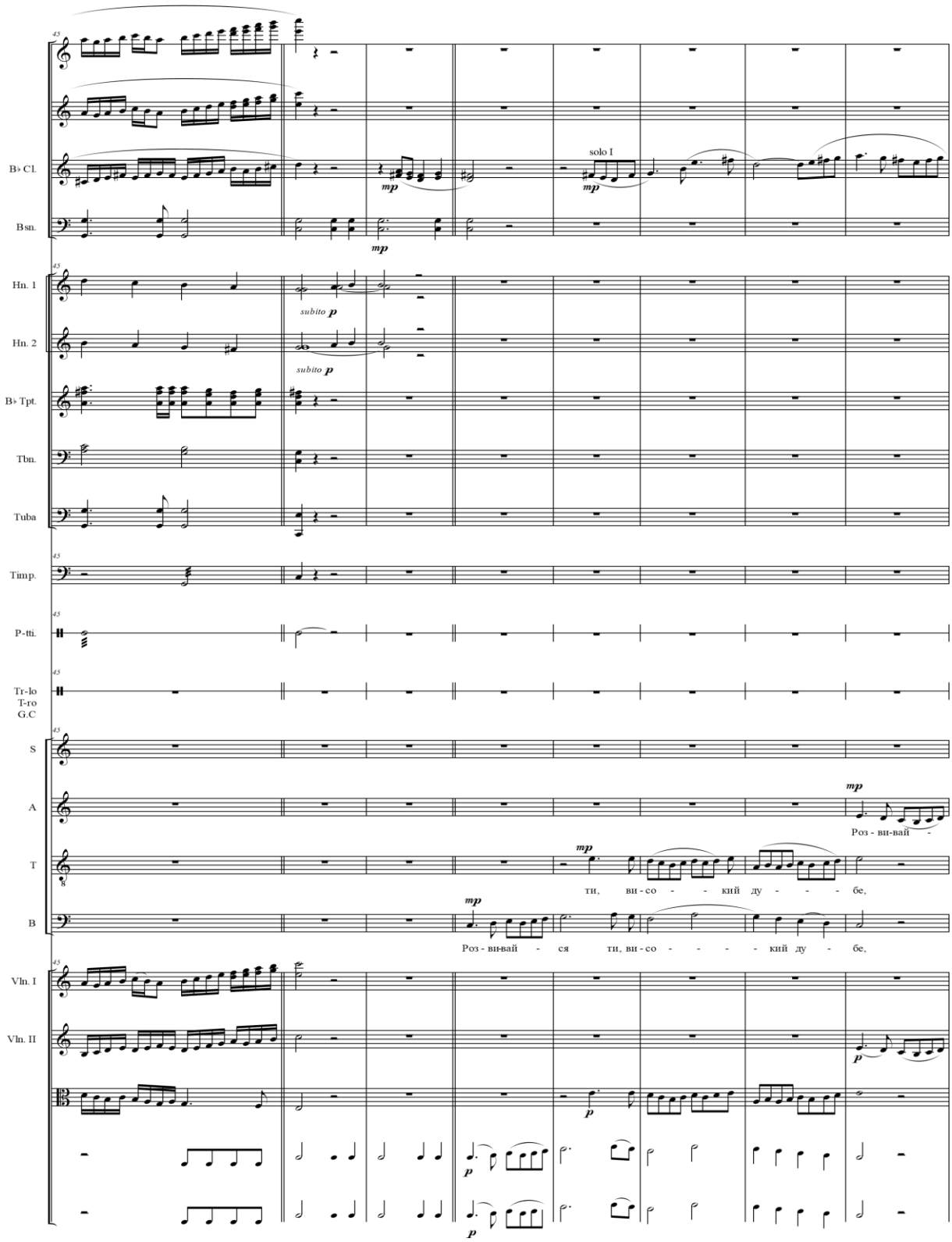

Poco risoluto
S
A
T
B
Як-би са-мо ве-ли-ке-є страж-дан-ня мог-ло те-бе, Вкра-
Як-би са-мо ве-ли-ке-є страж-дан-ня мог-ло те-бе, Вкра-
Як-би са-мо ве-ли-ке-є страж-дан-ня мог-
Як-би са-мо ве-ли-ке-є страж-дан-ня мог-
-ї-но, від-ку-пи-ти,— бу-ло б тво-є ве-ли-ке па-ну-
-ї-но, від-ку-пи-ти,— бу-ло б тво-є, тво-є па-ну-
-ло те-бе, Вкра-ї-но, від-ку-пи-ти,— бу-ло б тво-є па-ну-
-ло те-бе, Вкра-ї-но, від-ку-пи-ти,— бу-ло б тво-є па-ну-
-ван-ня, ні-ко-му б ти не му-си-ла всту-пи-тись.
-ван-ня, ні-ко-му б не ма-ла всту-пи-тись.
-ван-ня, ні-ко-му б не ма-ла всту-пи-тись, всту-пи-тись. Як-
-ван-ня, ні-ко-му б не ма-ла всту-пи-тись. Як-

Приклад №44

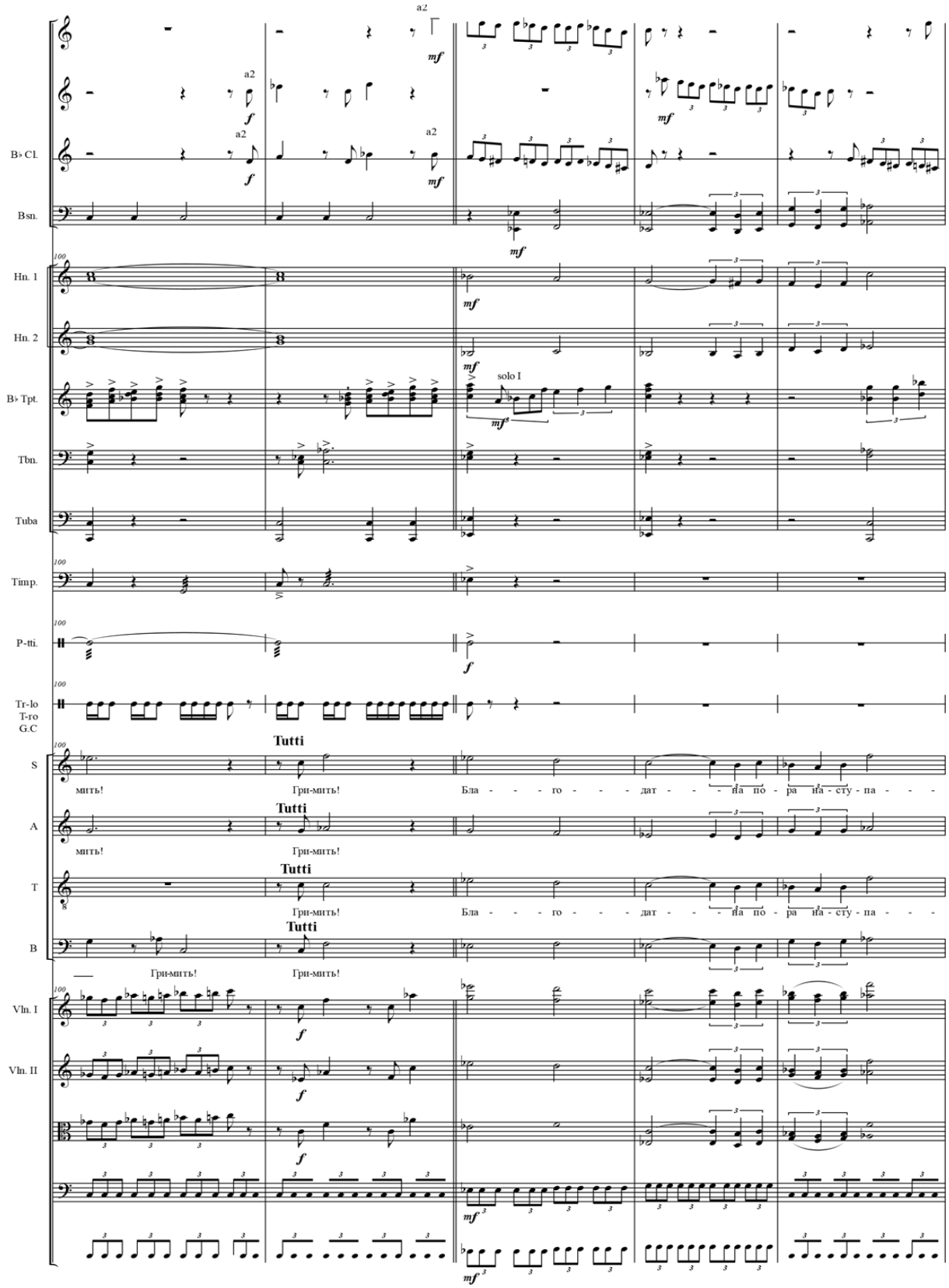


Приклад №45

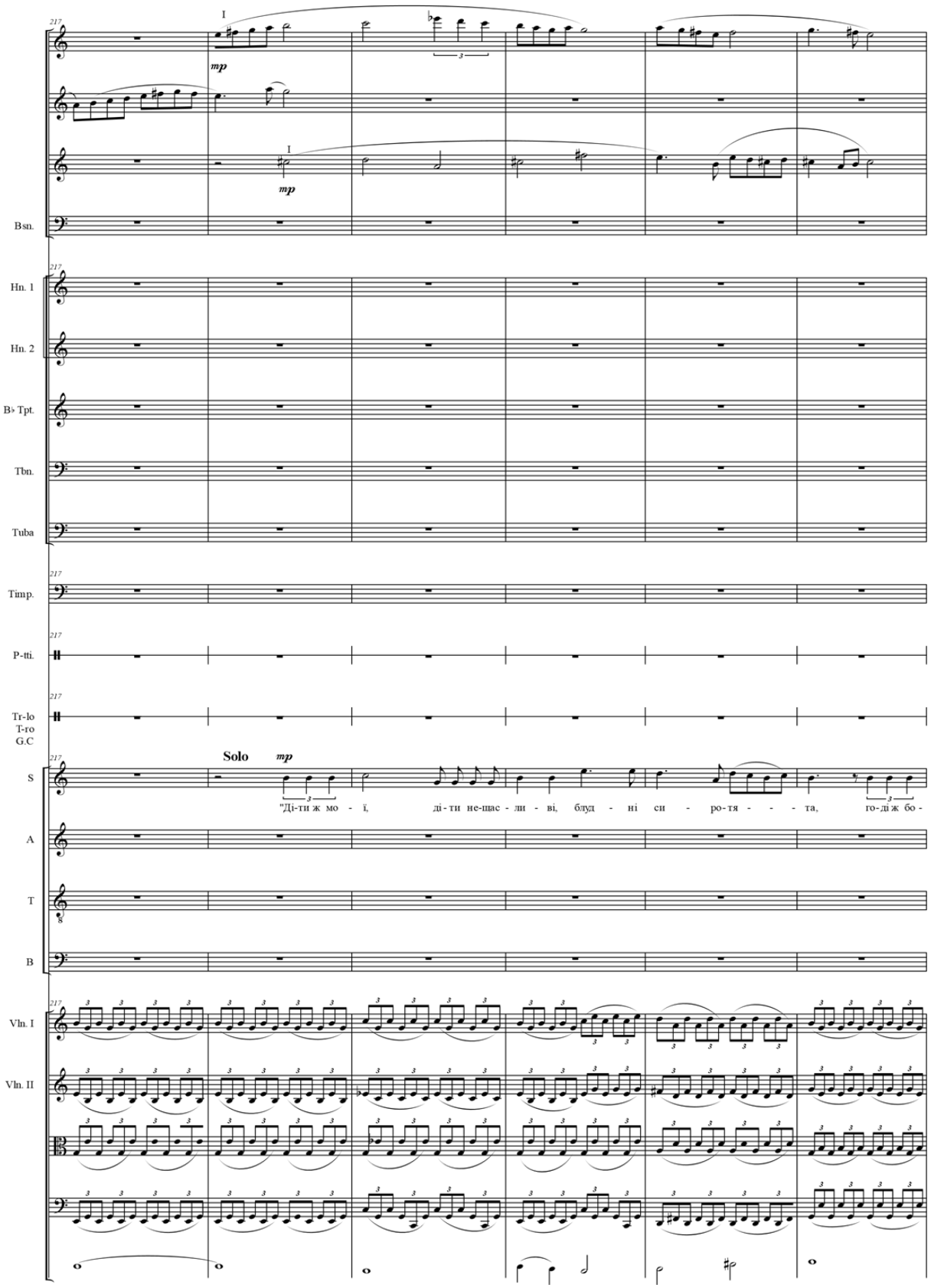
В. Камінський «Благодатна пора наступає»


B♭ Cl.
Bsn.
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
Tuba
Timp.
P-tti.
Tr-lo
T-ro
G.C
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
solo I
mp
subito p
Роз - ви-вай -
ти, ви - со - - кий ду - - - бе,
Роз - ви-вай - ся ти, ви - со - - - кий ду - бе,
p

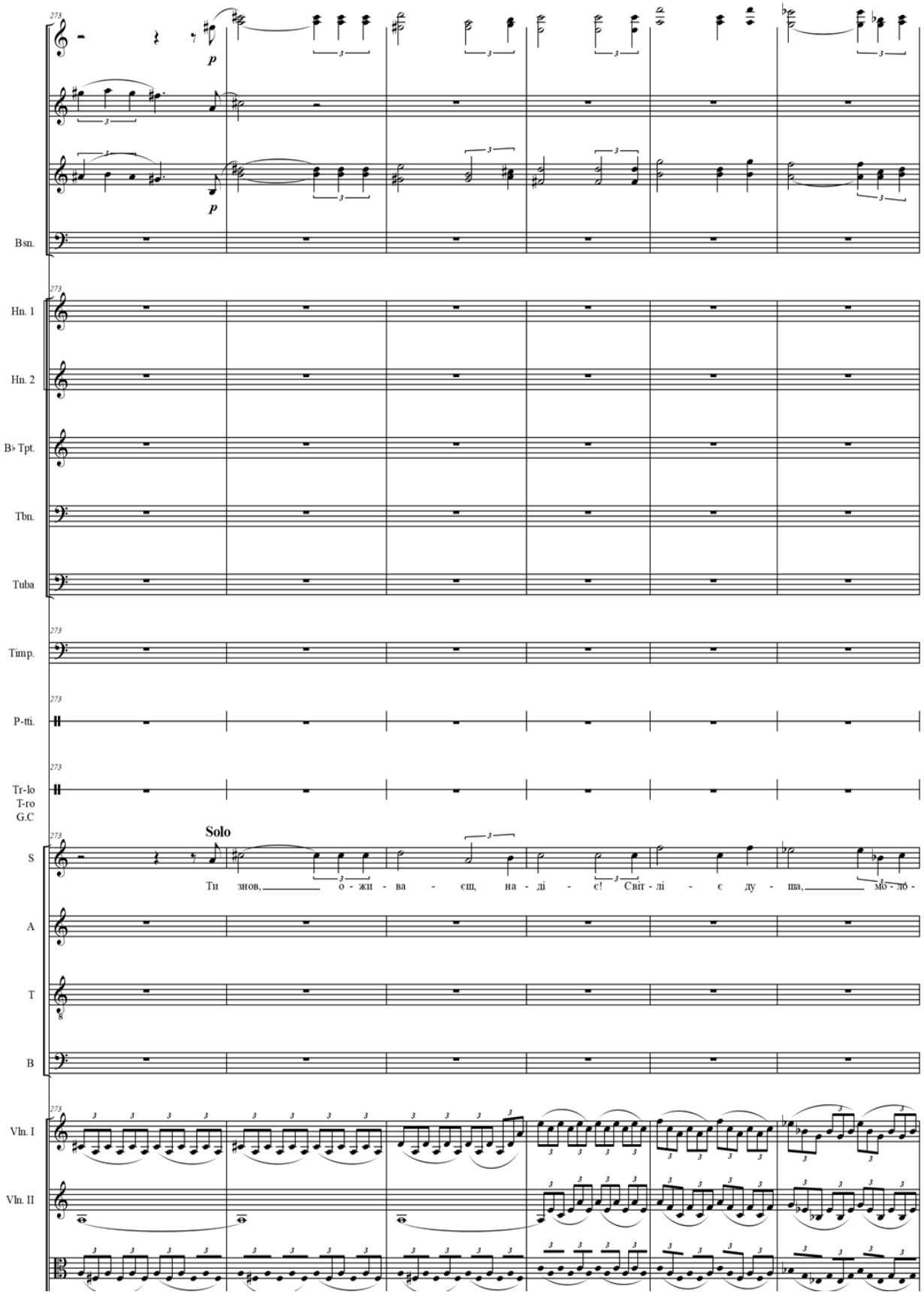
Приклад №46

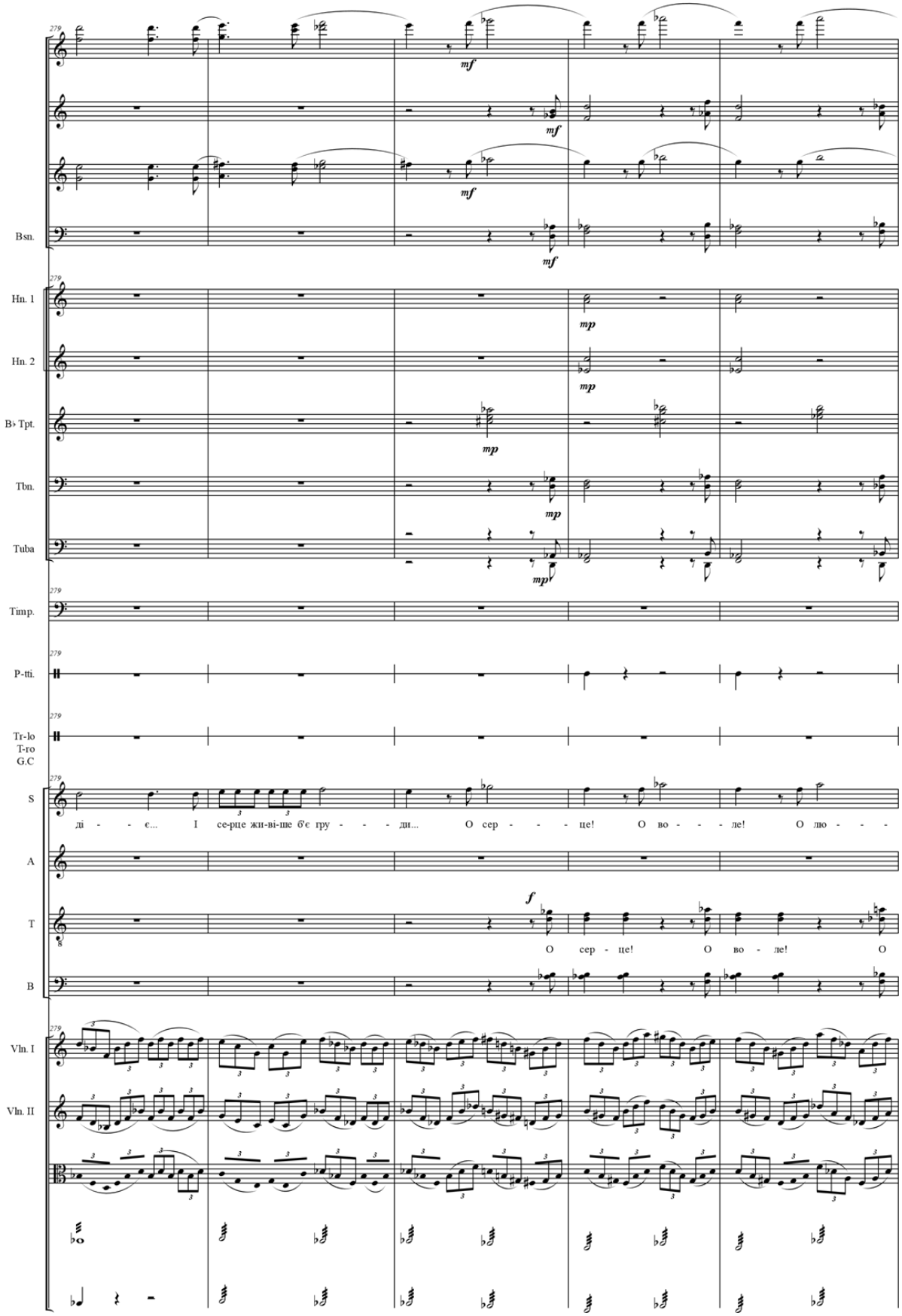

B♭ Cl.
Bsn.
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt.
solo I
Tbn.
Tuba
Timp.
P-tti.
Tr-lo
T-ro
G.C
S
A
T
B
Tutti
мить!
Гри-мить!
Бла - - - го - - - дат - - - на по - ра на - сту - па - - -
Vln. I
Vln. II

Приклад №47

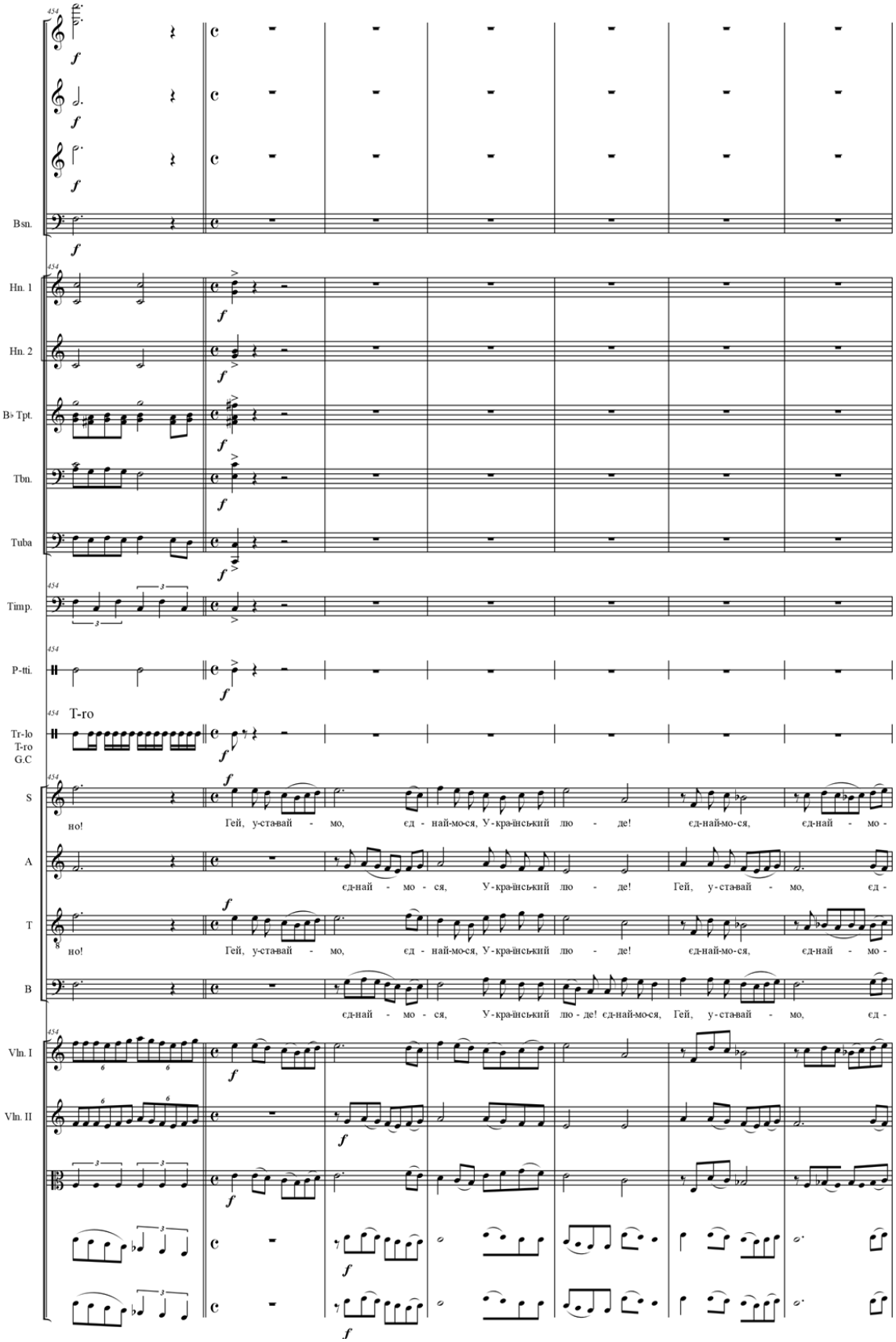

Bsn.
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
Tuba
Timp.
P-tti.
Tr-lo
T-ro
G.C
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Solo
mp
"Ді-ти ж мо - ї, ді-ти не-щас-ли-ві, блуд-ні си-ро-тя-та, го-ді ж бо-

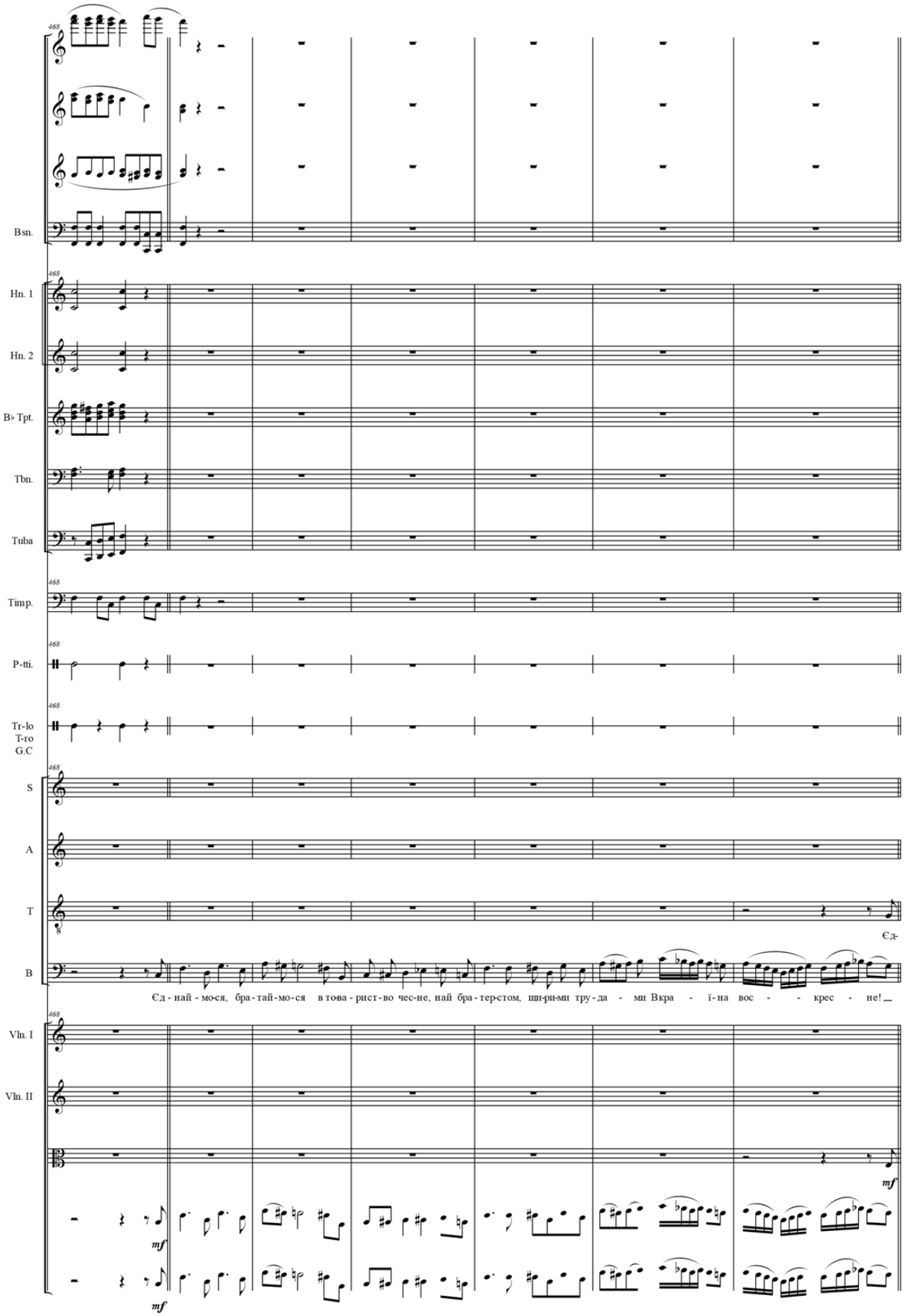
Приклад
№48

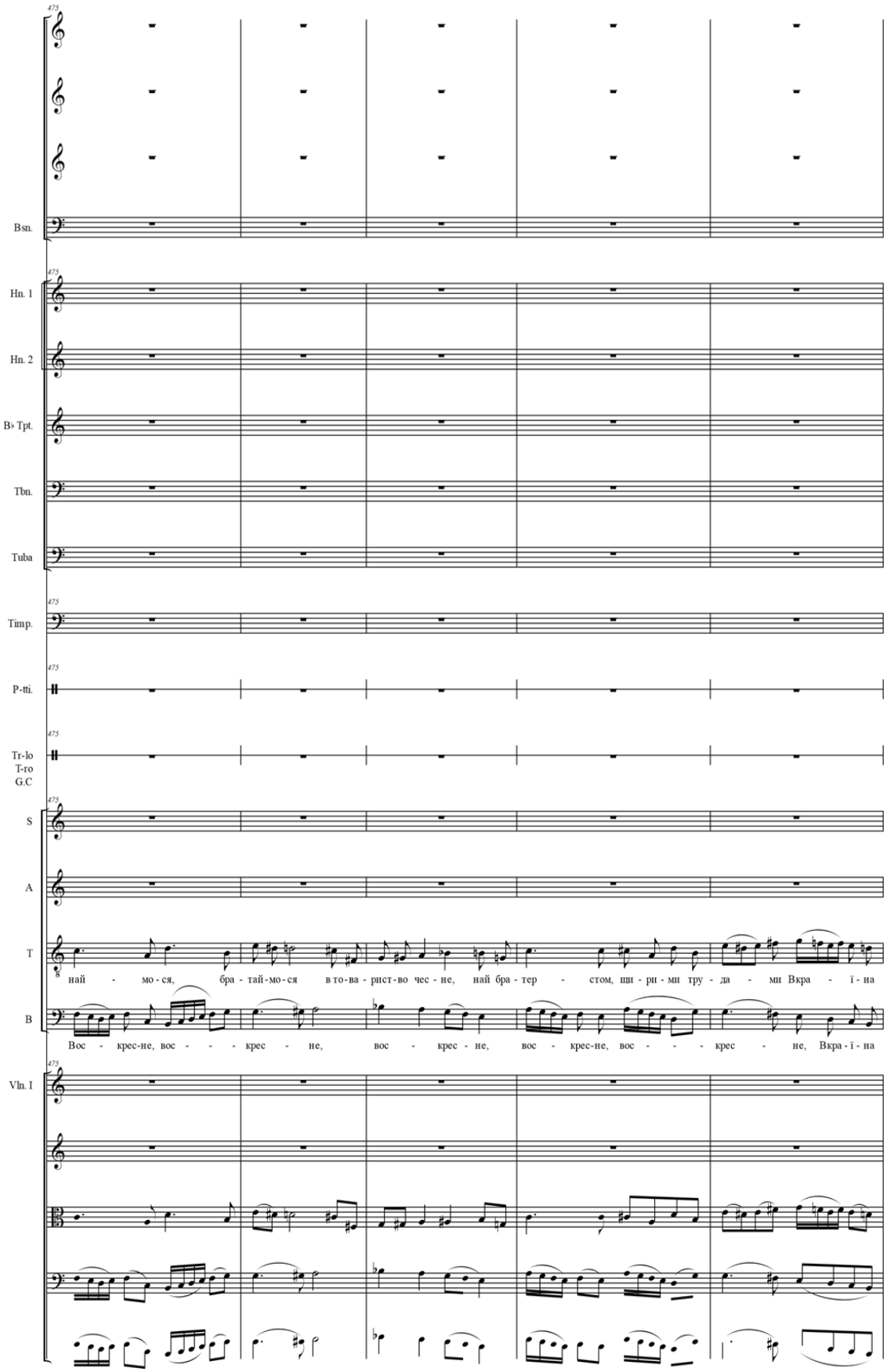

Bsn.
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
Tuba
Timp.
P-tti.
Tr-lo
T-ro
G.C
Solo
S
Ти знов, о - жи - ва - єш, на - ді - є! Світ - лі - є ду - ша, мо - лю -
A
T
B
Vln. I
Vln. II

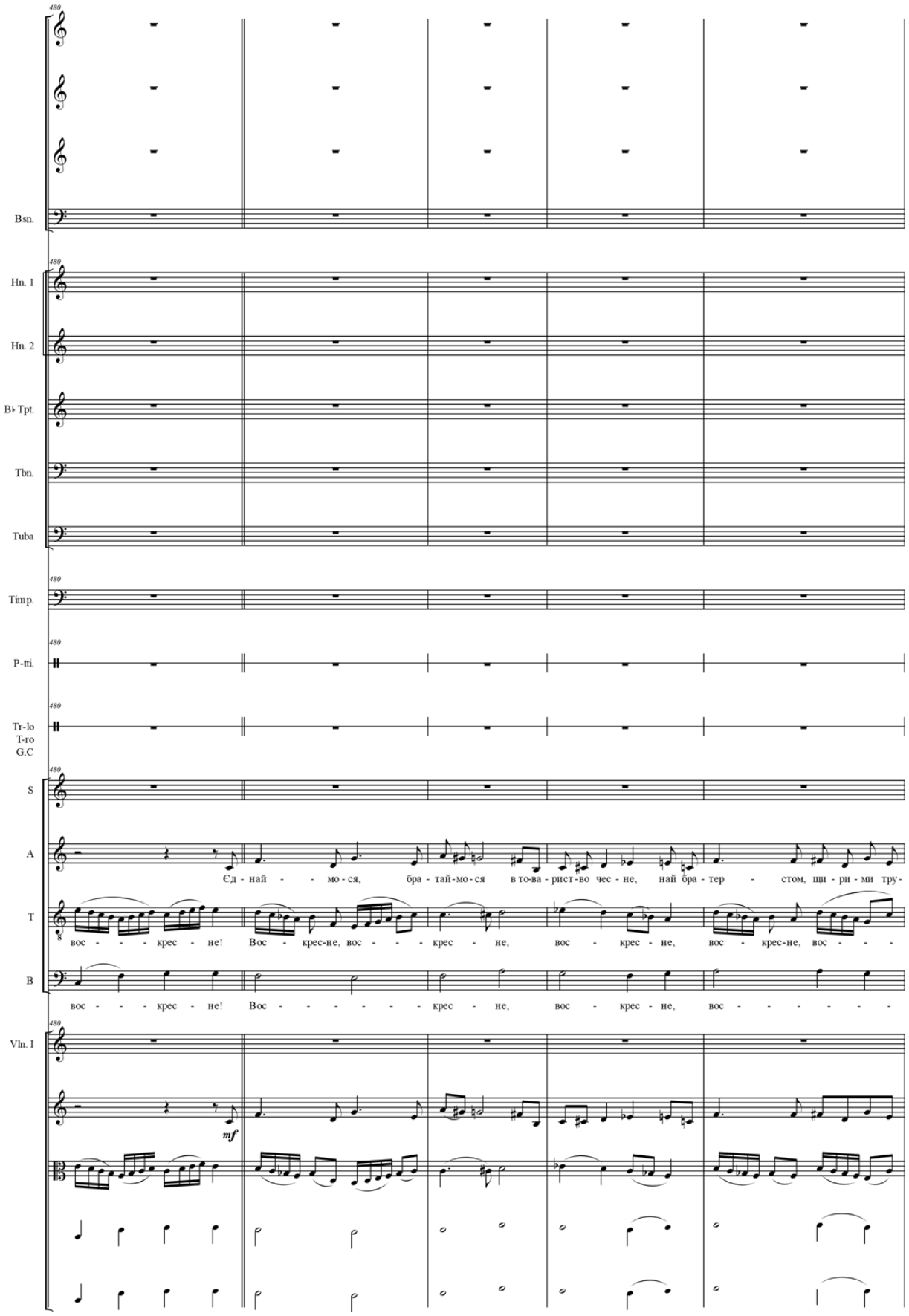

279
Bsn.
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
Tuba
Timp.
P-tti.
Tr-lo
T-ro
G.C
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
mf
mp
f
ді - - є... І се-рце жи-ві-ше б'є гру - - - ди... О сер - - - це! О во - - - ле! О лю - - -
О сер - це! О во - ле! О

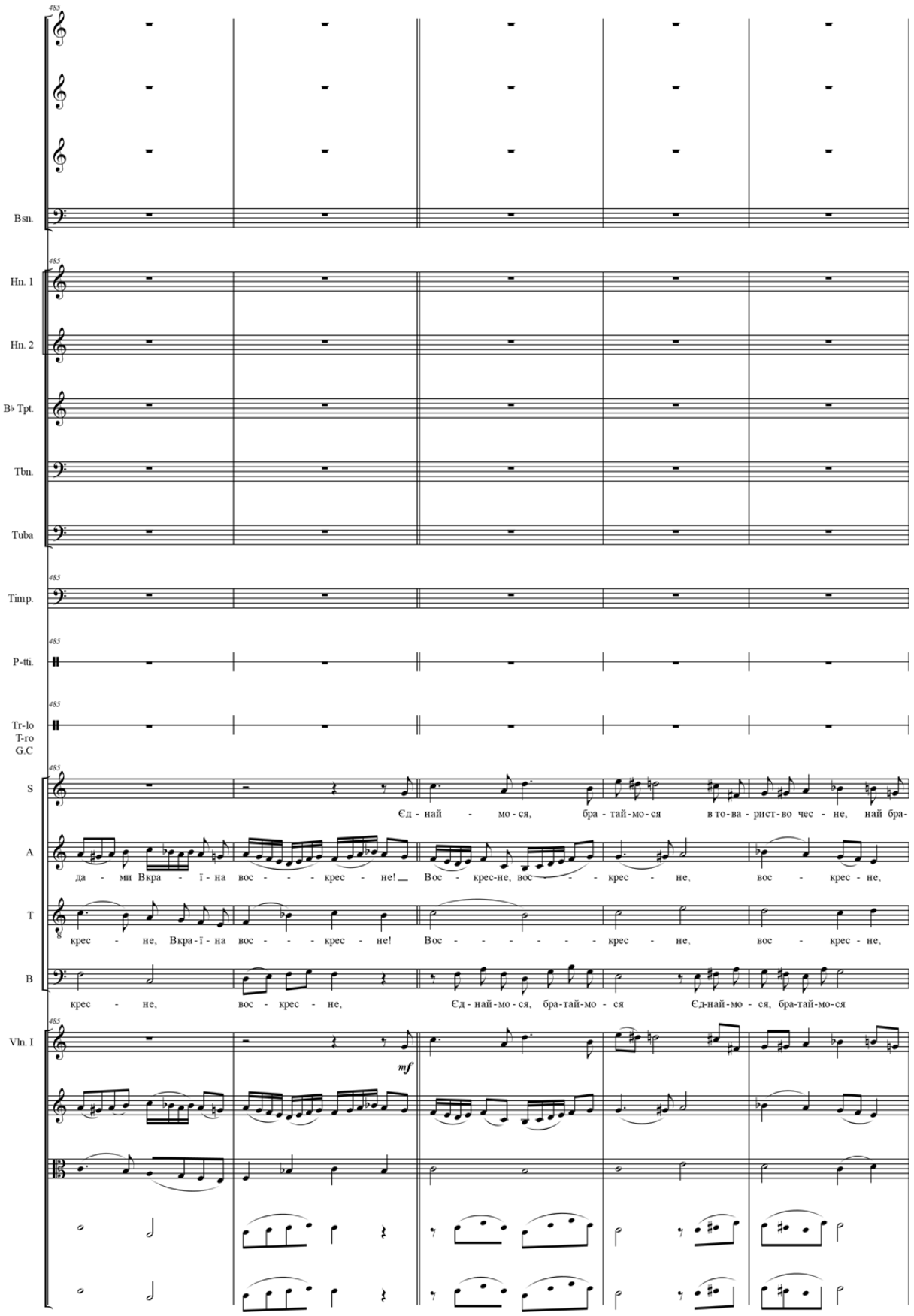
Приклад
№49


Bsn.
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
Tuba
Timp.
P-tti.
Tr-lo
T-ro
G.C
T-го
S
A
T
B
но! Гей, у-ста-вай - мо, єд - най-мо-ся, У-кра-їнський лю - де! єд-най-мо-ся, єд-най - мо -
єд-най - мо - ся, У-кра-їнський лю - де! Гей, у-ста-вай - мо, єд -
но! Гей, у-ста-вай - мо, єд - най-мо-ся, У-кра-їнський лю - де! єд-най-мо-ся, єд-най - мо -
єд-най - мо - ся, У-кра-їнський лю - де! єд-най-мо-ся, Гей, у-ста-вай - мо, єд -
Vln. I
Vln. II


468
Bsn.
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
Tuba
Timp.
P-tti.
Tr-lo
T-ro
G.C
S
A
T
B
Єд-
Єд - най - мо-ся, бра - тай-мо-ся в то-ва - рист - во чес-не, най бра - тер-стом, ши-ри-ми тру - да - ми Вкра - ї - на вос - - крес - не!
Vln. I
Vln. II
mf
mf
mf

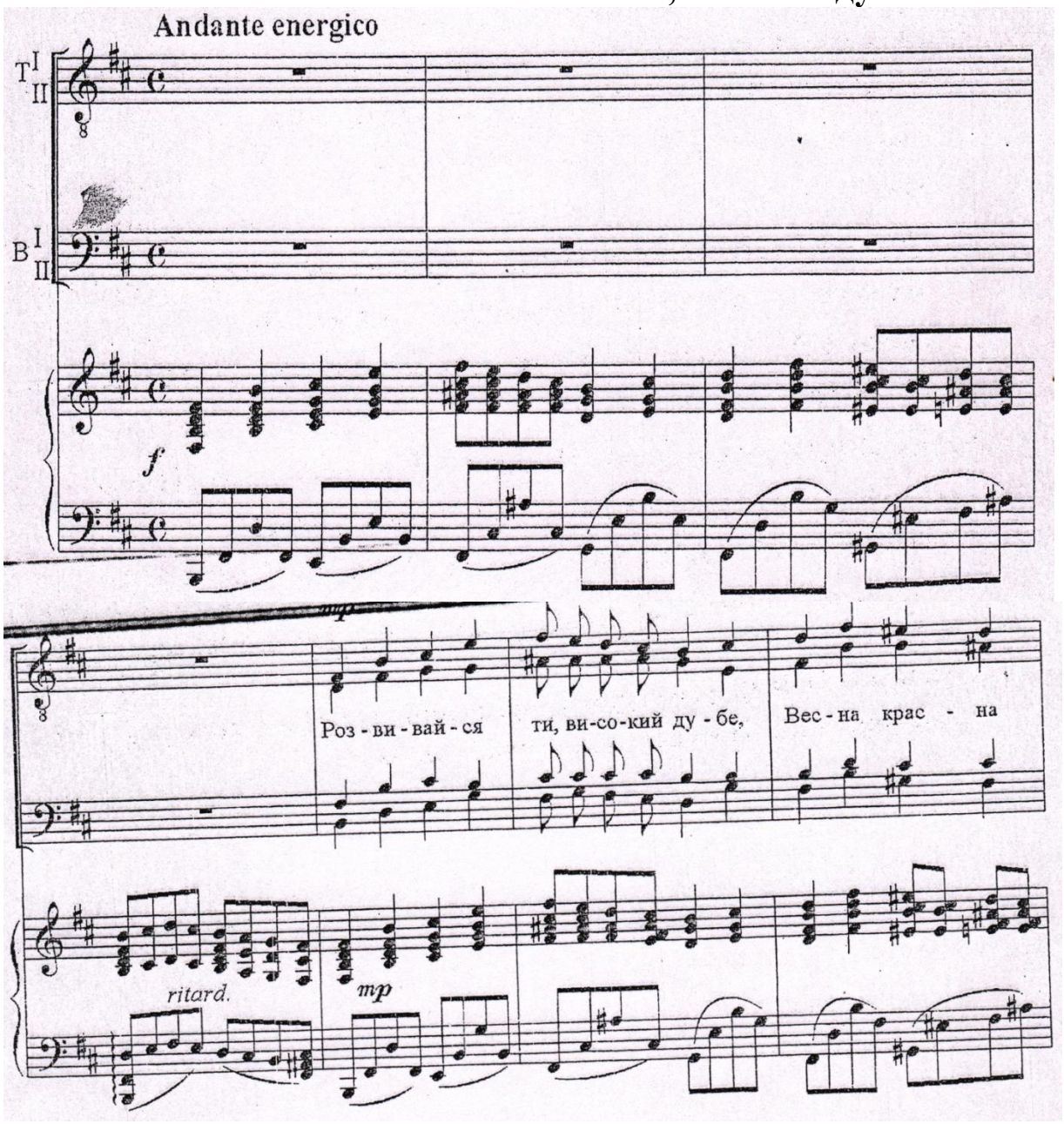

Bsn.
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
Tuba
Timp.
P-tti.
Tr-lo
T-ro
G.C
S
A
T
B
Vln. I
най - мо - ся, бра - тай - мо - ся в то - ва - рист - во чес - не, най бра - тер - стом, ши - ри - ми тру - да - ми Вкра - ї - на
Вос - крес - не, вос - - - крес - не, вос - крес - не, вос - крес - не, вос - - - крес - не, Вкра - ї - на


480
Bsn.
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Trpt.
Tbn.
Tuba
Timp.
P-tti.
Tr-lo
T-ro
G.C
S
A
Єд - най - - мо - ся, бра - тай-мо - ся в то-ва - рист - во чес - не, най бра - тер - стом, ши - ри - ми тру-
T
вос - - - крес - не! Вос - крес-не, вос - - - крес - не, вос - крес - не, вос - крес-не, вос - - -
B
вос - - - крес - не! Вос - - - - - - крес - не, вос - крес - не, вос - - - - - -
Vln. I
mf


Bsn.
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
Tuba
Timp.
P-tti.
Tr-lo
T-ro
G.C
S
Єд - най - мо - ся, бра - тай-мо-ся в то-ва - рист-во чес - не, най бра-
A
да - ми Вкра - ї - на вос - - - крес - не! Вос - крес-не, вос - - - крес - не, вос - крес - не,
T
крес - не, Вкра-ї - на вос - - - крес - не! Вос - - - - - - крес - не, вос - крес - не,
B
крес - не, вос - крес - не, Єд - най-мо - ся, бра-тай-мо - ся Єд-най-мо - ся, бра-тай-мо-ся
Vln. I
mf

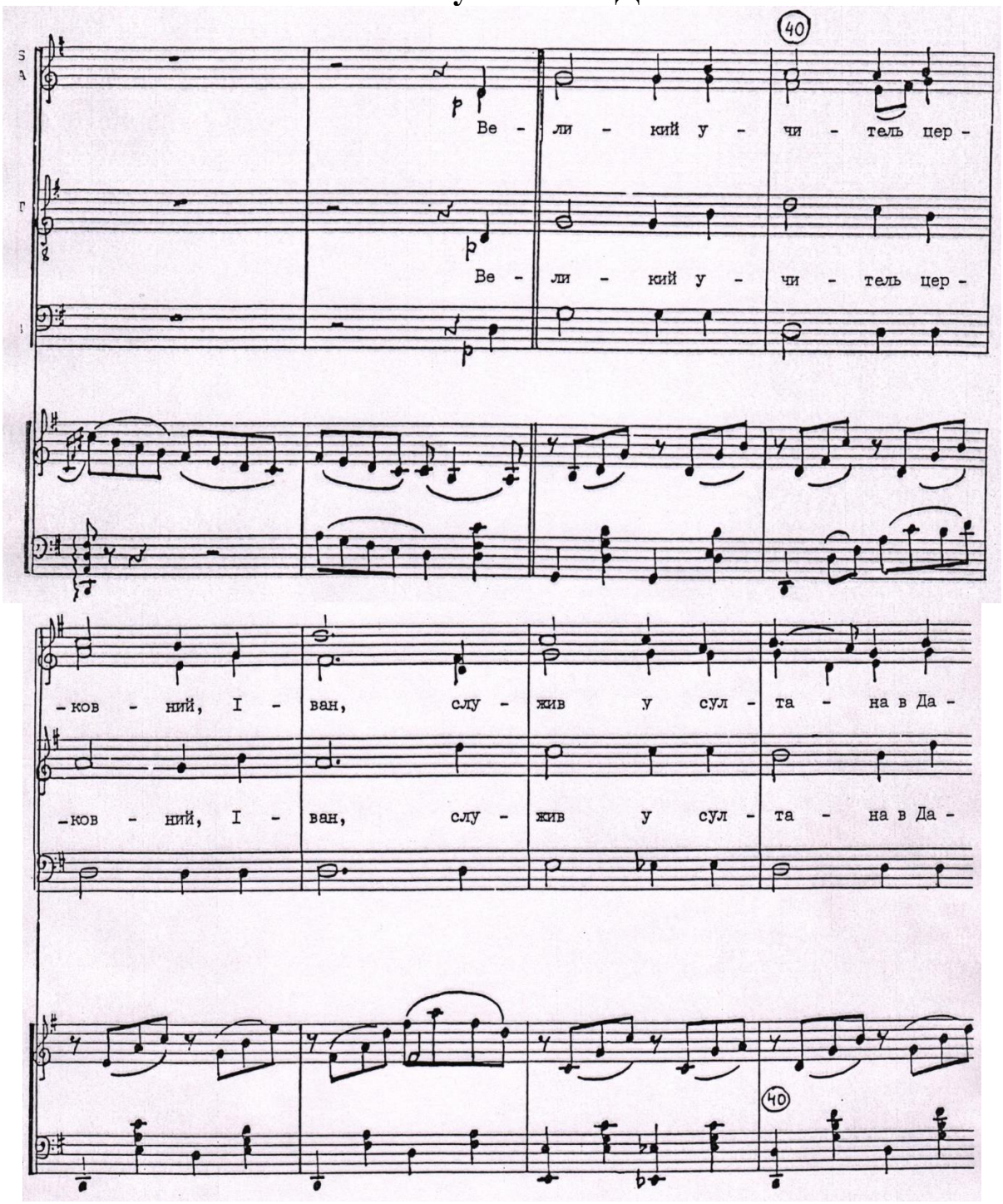
Приклад №50

О. Бобикевич «Розвивайся ти, високий дубе»

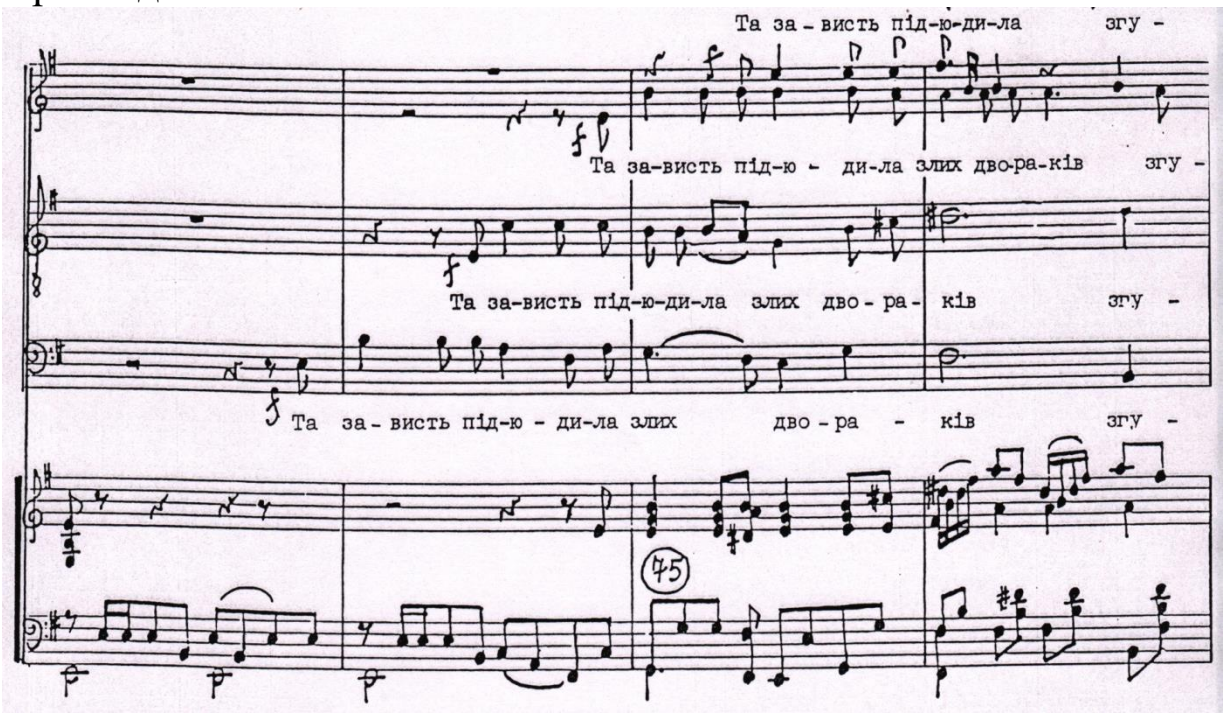


Приклад №51

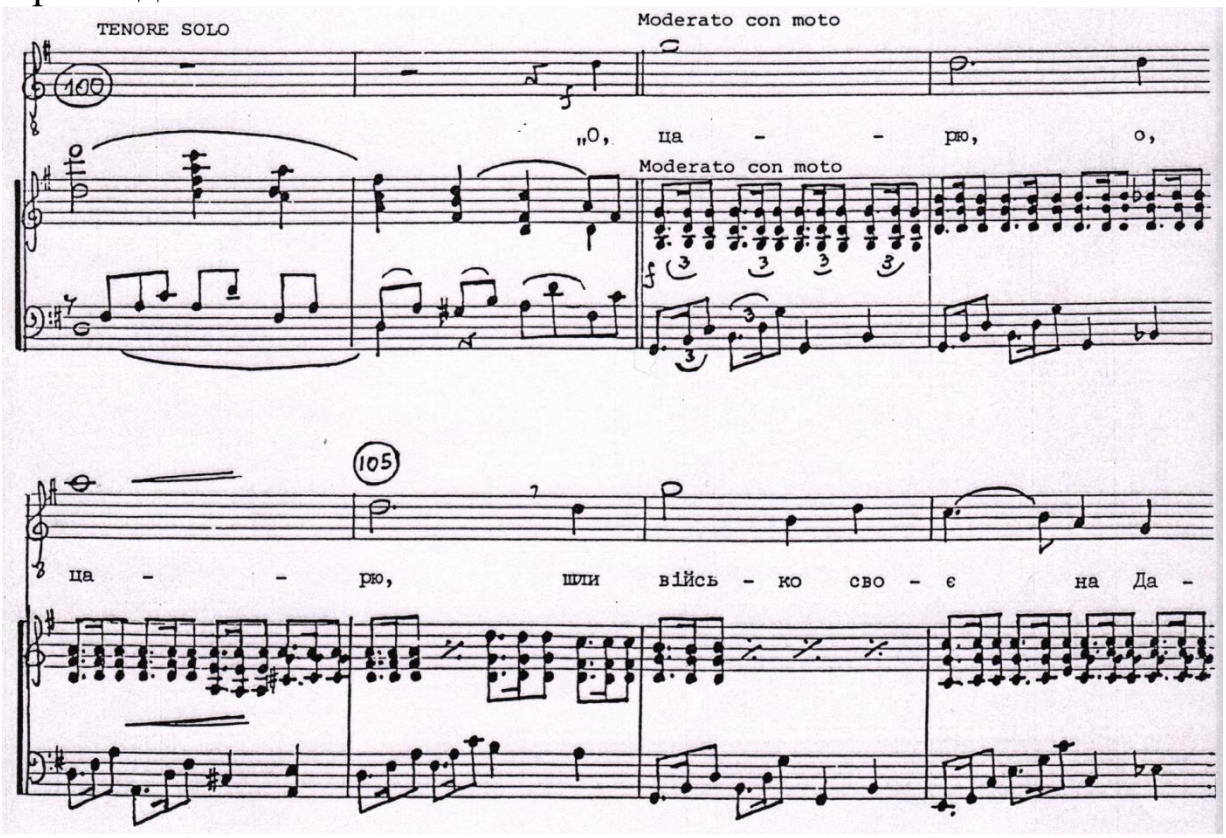
А. Гнатишин «Рука Івана Дамаскина»

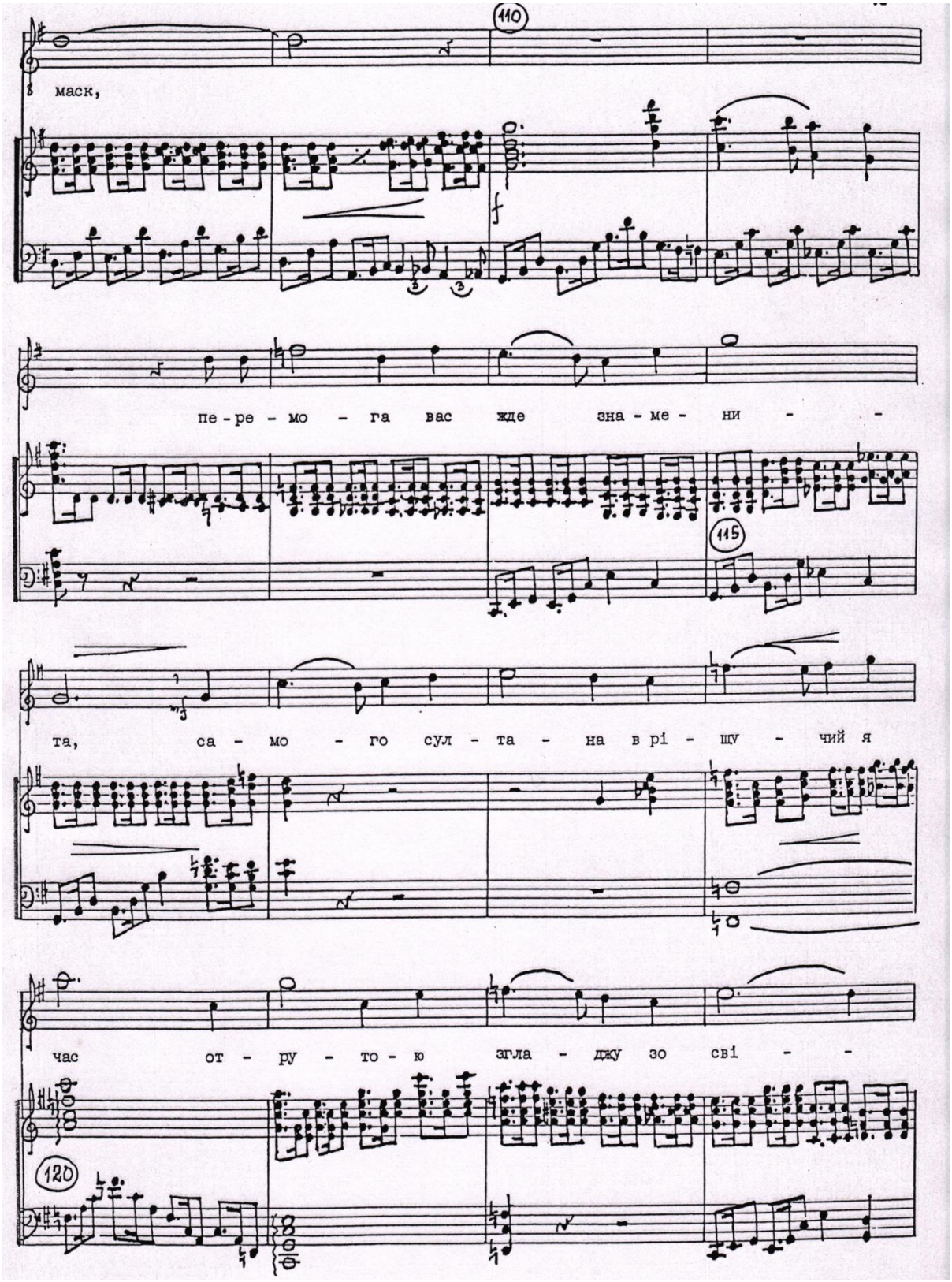


Приклад №52

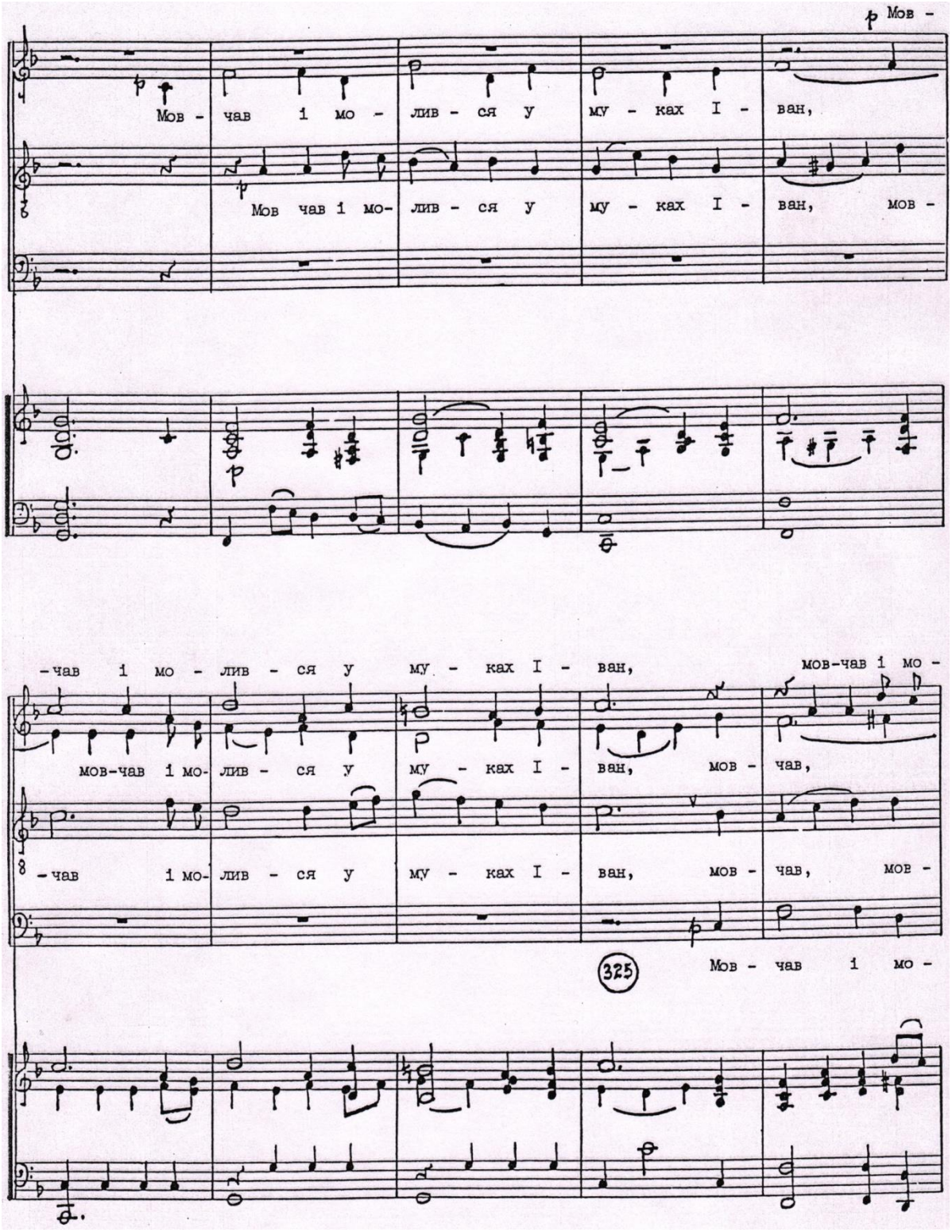


Приклад №53

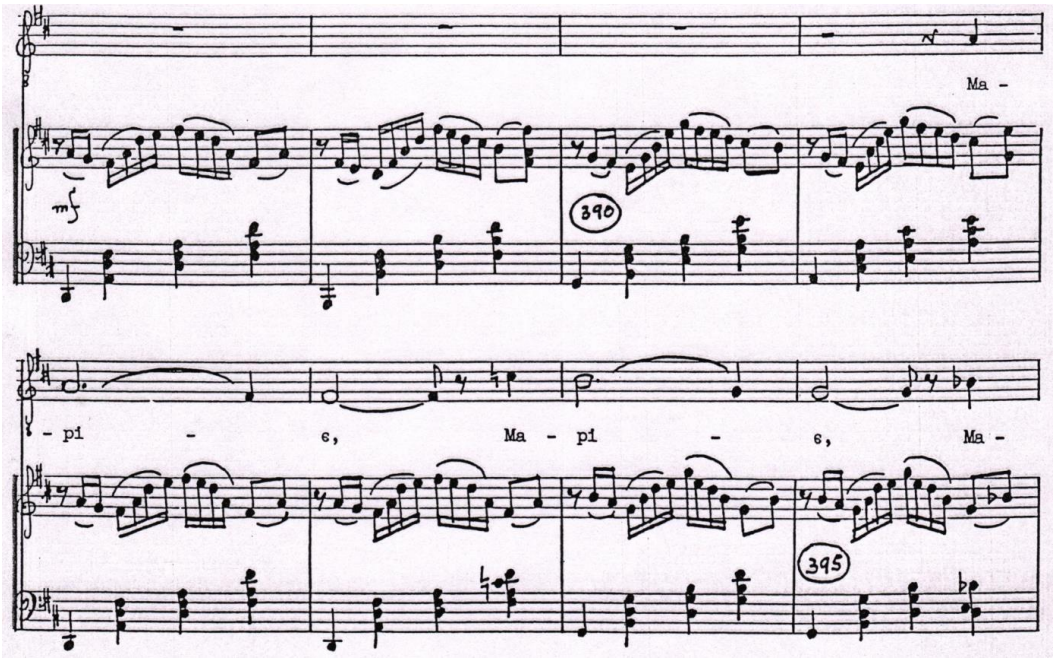



110
маск,
пе - ре - мо - га вас жде зна - ме - ни - -
115
та, са - мо - го сул - та - на в рі - щу - чий я
час от - ру - то - ю згла - джу зо сві - -
120

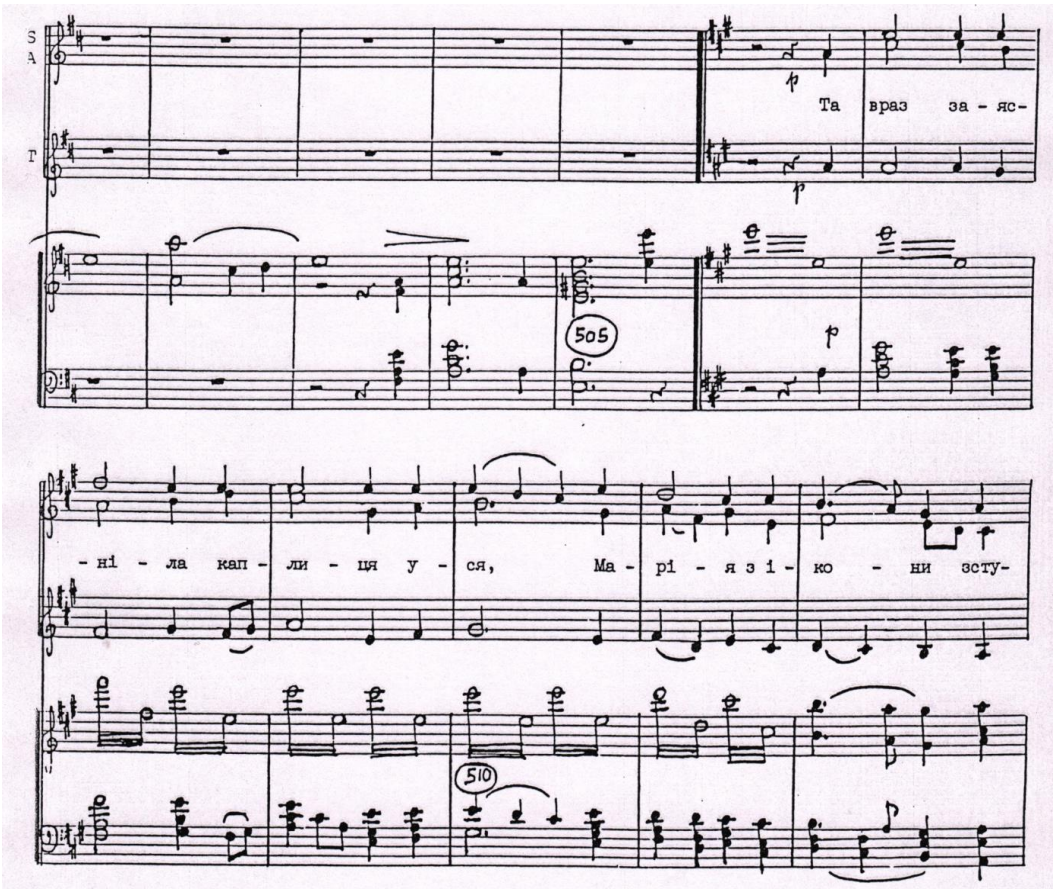
Приклад №54


Мов -
Мов - чав і мо - лив - ся у му - ках І - ван,
Мов чав і мо- лив - ся у му - ках І - ван, мов -
-чав і мо - лив - ся у му - ках І - ван,
мов-чав і мо -
мов-чав і мо- лив - ся у му - ках І - ван, мов - чав,
-чав і мо- лив - ся у му - ках І - ван, мов - чав, мов -
325
Мов - чав і мо -

Приклад №55

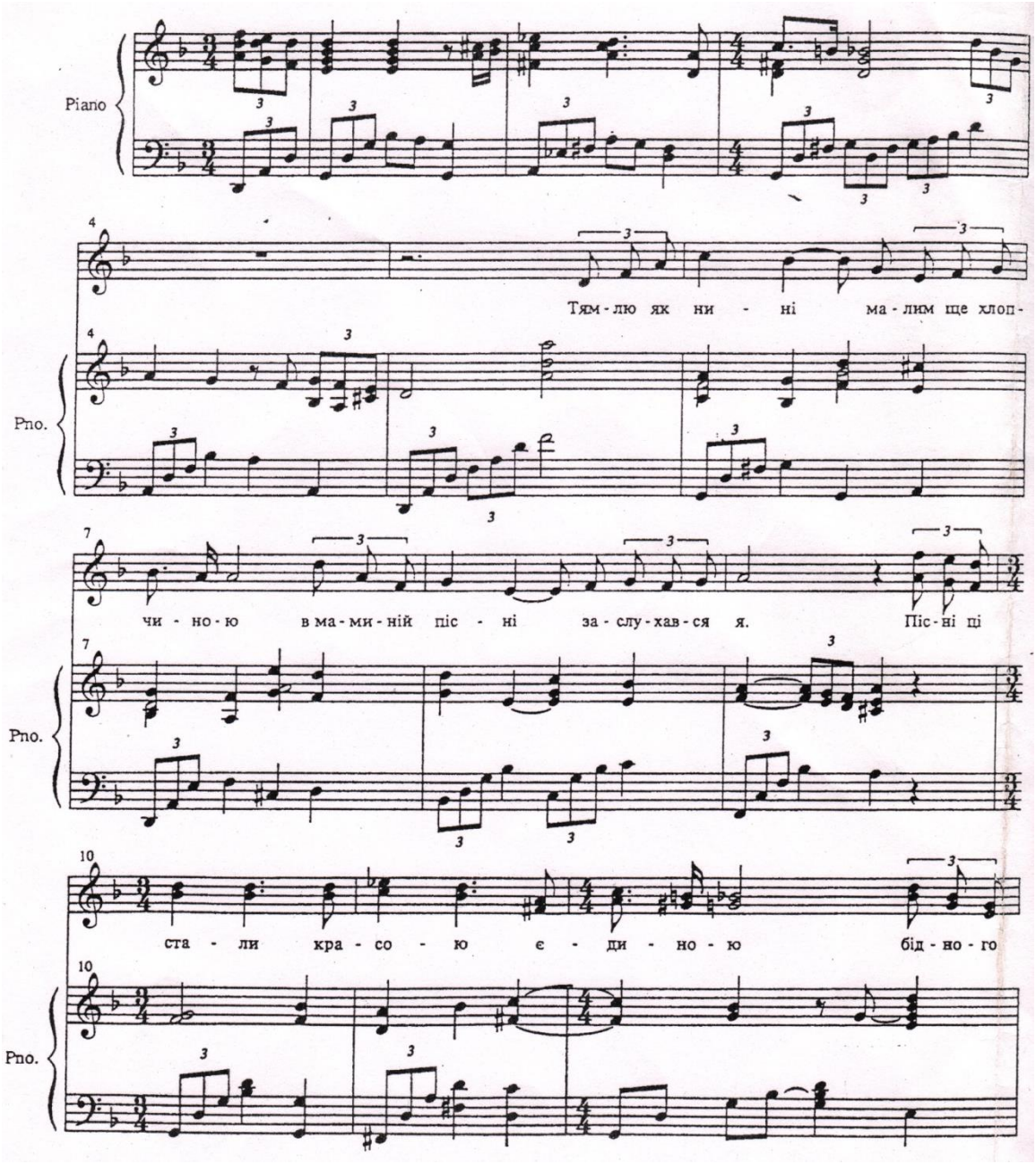


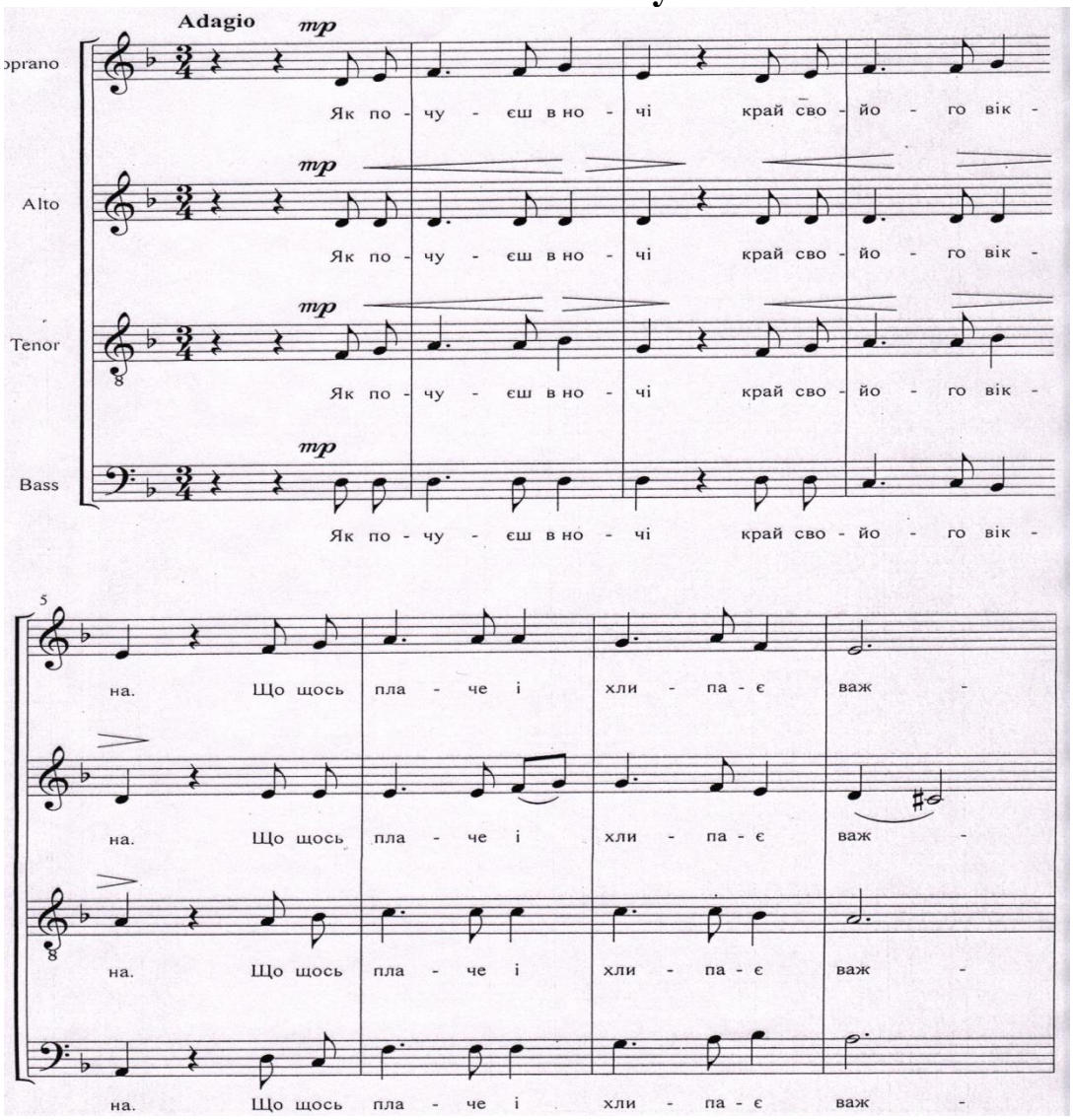
Приклад №56



Приклад №57

Є-О. Садовський «Пісня твоя»



Приклад №58

А. Лепкий «Розпука»