

МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ ПОЕЗІЇ ІВАНА ФРАНКА «ОЙ ТИ, ДІВЧИНО, З ГОРІХА ЗЕРНЯ»

Минуло понад 50 років, відколи вперше на ювілейному концерті в честь сторіччя Івана Франка прозвучала пісня на його слова з музикою Анатолія Кос-Анатольського «Ой ти, дівчино, з горіха зерня». Треба визнати, що це дійсно дуже вдалий зразок музичного прочитання поезії, і вже один цей пісенний шедевр, що за спостереженням Марії Загайкевич «навіть почав втрачати своє авторство і виконуватися як народна пісня» [5, 128], дає підстави вважати композитора талановитим майстром своєї справи (хоча у його спадщині подібних шедеврів є немало). Однак, вказана поезія Франка жила у музиці і до Кос-Анатольського і продовжує своєрідно й символічно жити після творення ним популярної пісні, з'являючись вже як ейдос самих своїх творців. Ця тема в обраному діахронічному ракурсі досі не знаходила висвітлення в музикознавчій літературі, хоча зрозуміло, що аналіз окремих артефактів, прямо чи опосередковано спертих на згаданий вірш Франка, можна знайти (це видно із посилань на дослідження М. Загайкевич, А. Терещенко та ін.).

Перед тим як згадати й розглянути існуючі музичні інтерпретації, варто звернутися до літературознавчих думок про Франковий вірш із збірки «Зів'яле листя», щоби глибше зрозуміти його сутність, а відтак висвітлити композиторські підходи з поглядів відповідності задуму поета і особливостей музичного письма кожного автора.

Збірка поезій «Зів'яле листя» вийшла окремим виданням у Львові в 1896 р. Перед тим в журналі «Зоря» в 1891 р. публікувалися три невеликі добірки віршів, об'єднані назвою «Зів'яле листя» без імені автора. Як відомо, в основі збірки лежать автобіографічні моменти особистих почуттів і переживань Франка-поета, що їх він зазнавав у взаємовідносинах із представницями прекрасної статі (котрі залишали глибокі сліди в його чутливій душі, починаючи від знайомства з Ольгою Рошкевич 1874 року). Сучасник Франка поет Микола Вороний тонко підмітив характерну прикмету його творчості: «пе-

реходячи крізь тортури мук, яких нікому не виявляв, він, поет і філософ, умів ці муки перетворити в високу болісну красу, в естетику страждання» [3, 228], вирізвивши притім збірку «Зів'яле листя», що є «ліричною драмою його (Франка. — О. Ф.) власної душі» [там само].

Зупиняючись передусім на фольклорних коріннях та імпульсах кожного вірша із збірки, дослідник О. Дей в поезії «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» зауважує «полярність між сприйняттям милої ліричним героєм і ставленням її до нього, внаслідок чого його почуття є водночас і радістю і мукою» [4, 51].

В сучасних науковців зустрічаємо більше об'ємні та глибинні трактування й тлумачення інтимної лірики Франка, котрі вбачають її появу як закономірну в контексті загальноєвропейських літературно-естетичних процесів кінця ХІХ ст., що, з одного боку, живилися певними національними художніми архетипами й традиціями, а з іншого — стреміли до модерного, екзистенційного осмислення буття людини, в тому числі (чи, точніше, насамперед) особистісної сфери цього буття. Так, Олег Баган знаходить аналогії у відчуттях Франкового ліричного героя та Тристана — героя «інтернаціонального» для європейської культури міфу, що уособив собою власний, Тристанівський, архетип кохання (обґрунтований культурологом Дені де Ружмоном у праці «Любов і західна культура»). Ці аналогії полягають у тому, що «впродовж усєї своєї любовної історії ліричний герой Франка відчуває свою приреченість і зачарованість, містичну трагедійність свого кохання... (згадуються рядки з вірша «Ой ти, дівчино, з горіха зерня»):

Тебе видаючи, любити мушу,

Тебе кохаючи, загублю душу.

...Від самого початку кохана у Франка з'являється як істота з вищого умовного світу, він страждає і відчуває нескінченність цих мук...». Все це, на думку О. Багана, «уподібнює його лірику до безнастанних страждань Тристана» [1, 149–150]. А Михайло Наєнко називає Івана Франка «першопрохідцем» в українській поезії, котрий саме своєю збіркою «Зів'яле листя» виявив належність до модерністських типів творчості завдяки зміщенню акцентів «з національних і загальнолюдських ідей на саму людину, на її душу і лице» [7, 55]. У цього ж автора знаходимо твердження про те, що «літературознавче пояснення філософії такого безнадійного, спелеляючого кохання триває від часів І. Франка донині» [там само]. Ще раніше Любомир Сенік у статті ««Зів'яле листя» Івана Франка в контексті

модернізму» розглянув названу збірку як одне ціле крізь призму модерного світовідчуття [8].

Отже, названа збірка поезій Франка й вірш «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» зокрема — лірика особливого роду, в котрій переплітаються тонкі градації ніжності й відчаю, захоплення й смутку. Як же втілювали в музичних звуках цю непросту амальгаму почуттів композитори, котрі зверталися до рядків однієї із поезій Франка?

У 1898 році, коли у Львові готувалося відзначення 25-ліття творчої та наукової діяльності Івана Франка, буковинець Сидір Воробкевич відгукнувся на заклик ювілейного комітету до композиторів про написання музичних творів на слова Франка, надіславши чоловічий хор на текст поезії «Ой ти, дівчино, з горіха зерня». Як подає М. Білинська, цей хор був скомпонований ним раніше, у 1895 р. і опублікований видавництвом «Торбан» [2, 45].

Твір назагал витриманий в традиціях поширеного у другій половині ХІХ ст. в Західній Україні німецького стилю Liedertafel, якому притаманні гомофонно-гармонічна фактура, чітка квадратність побудов із підкресленням кадансових зворотів, дещо шаблонні гармонічні прийоми. Поряд із цим спостерігаємо прагнення Воробкевича вийти за межі цього кола виразових засобів і передати смислові нюанси Франкового тексту, своєрідного за структурою та насиченого контрастними образами. Так, попри згадану квадратність побудов, хор Воробкевича вирізняється вільним розгортанням, тенденцією до наскрізності. Прикметною рисою композиції є введення сольних та дуетних епізодів, чим досягається більша суб'єктивність переживань. Використані автором характерні для української пісенності ефекти паралельно-перемінного ладу, хроматизація щаблів, як і близькі до фольклорних мелодичні інтонації, надають теплоти і сердечності звучанню.

Семантика франкового тексту передається також гармонічними засобами (відхиленнями, зіставленнями тональностей). Втім, закінчення твору в паралельному до основної мінорної тональності мажорі не зовсім кореспондується з останнім рядком вірша — «тебе кохаючи, загублю душу». Так само можна зауважити певне просодичне неузгодження на словах «ти мої радощі», коли не співпадають наголоси вербального й музичного рядів. Логічно вирізняючи кульмінаційними вершинами моменти тексту, де йдеться про «пожар» і «бурю», композитор (у першому випадку) в душі італійських оперних арій чи німецьких романтичних пісень дещо настирливо повторює одноманітні кадансові звороти. Рясне пунктування ритміки

місцями викликає відчуття переобтяження нею, а звідси — деякої неприродності музичного вислову.

Хоча цей хор не належить до числа найкращих і найпопулярніших у хоровому доробку Воробкевича, тим не менше демонструє щирий намір автора проїнятися поезією Франка. Для дослідників він має більше історичне значення як один із перших зразків хороших творів на слова Франка серед представників старшої генерації західноукраїнських композиторів (за Людкевичем — другої після Вербицького і Лаврівського, до якої окрім Воробкевича належали В. Матюк і А. Вахнянин [6, 337]).

Самого ж Людкевича також привабив вірш Франка «Ой ти, дівчино, з горіха зерня». У 1939 р. він написав солоспів на ці слова, у 1960 здійснив його другу редакцію.

Вже перші такти фортепіанного вступу й авторська ремарка, що стосується і темпу, і характеру виконання — *Tempo di valse-carriçe*, — огортають слухача аурою домашнього (чи салонного) музикування, особливо поширеного в Галичині на рубежі XIX і XX ст. Про тодішню популярність фортепіано, зокрема, свідчать повісті Івана Франка («Перехресні стежки», «Для домашнього вогнища», «Основи суспільності»), де цей інструмент постає неодмінним атрибутом добропорядного дому, а володіння ним було своєрідним показником рівня виховання та загального вишколу. З іншого боку, Людкевич, як прихильник пізньоромантичного світогляду, використовує вальсову семантику в романтичному дусі: адже західноєвропейські композитори-романтики (також і наш Лисенко у своїй фортепіанній творчості) дуже часто саме вальсовими темами уособлювали образ коханої жінки.

В темі вступу міститься секундовий «зародок» основної теми солоспіву. В експозиції її вокально-мелодична лінія несе в собі, поряд із побутово-жанровими інтонаціями, виразні народнопісенні ознаки. Це гуцульський лад із підвищеними 4-им і 7-им щаблями, оспівування квінтового тону з наступними пощаблевими ходами, розмежованими стрибком на кварту. Друга строфа з початком в однойменному мажорі, як і подальше розгортання третьої та четвертої строф із відхиленнями у далекі тональності, вказують уже на інші, загальноєвропейські орієнтири. Так, показовим є музичне вирішення 4-ої строфи, де зі словами «ох тії очі, темніші ночі» проявляються виразні «вагнерівські» сліди оперного мелосу на тлі тривалого тонічного органного пункту і гри світла й тіні у ланцюжку альтерованих гармонічних співзвуч. Цим епізодом Людкевич привносить

деяку пафосність у звучання твору, а також ілюстративний елемент (до речі, до образу ночі він звертався і у фортепіанній творчості — «Пісня ночі або Готичний ноктюрн» також позначений піднесено-урочистим і водночас загадковим настроєм).

П'ята строфа знаменує репризу тричастинної форми. Видозмінена головна тема, а також її варіантний розвиток у шостій строфі демонструють деталізований підхід композитора до втілення поетичної основи. Так, слова «буря люта» супроводжуються низхідним ланцюжком напружених хроматизмів-вертикалей. А вербальна дихотомія «ти мої радощі, ти моє горе» (шоста строфа) отримує відповідне контрастне оформлення завдяки протиставленню висхідного інтонаційного ходу в тональності мажорної домінанти та мелодичного спаду, побудованого на гуцульському звукоряді ля мінору. Цей ефект полярності відчуттів додатково посилюється зміною динаміки та темпу.

Сьома, заключна строфа дістає значення кульмінаційного підсумку. Композитор ставить акцент на заключному рядку поезії «тебе кохаючи, загублю душу», повторюючи його двічі й досягаючи в кінці загостреного драматизму внаслідок використання високої теситури поряд із хроматизацією вокальної та фортепіанної партій. Незвичним є вирішення останніх тактів твору, де закінчення вокальної лінії припадає на нестійкий другий щабель. Фортепіано відразу підхоплює, розвиває та завершує музичну думку вже без слів на мотиві головної вокальної теми, але, на відміну від меланхолійного її тону спочатку твору, — у бурхливо-схвильованому емоційному ключі з відтінком трагізму, посиленням фригійським мінором.

У цьому солоспіві помітний властивий Людкевичу прийом трансформації вихідної теми, що отримує в процесі розгортання твору нові образні якості. Якраз тут, враховуючи багатий образний план поетичної мініатюри, цей прийом виявився доречним і дозволив висвітлити різноманітні адекватні до змісту поезії «звукосмисли».

Водній із передач Львівського радіо Анатолій Кос-Анатольський розповів історію створення своєї пісні на вірш Франка «Ой ти, дівчино, з горіха зерня». Композитор довго не наважувався братися за тексти Тараса Шевченка чи Івана Франка, вважаючи це великою відповідальністю для себе. І ось у ювілейному 1956 р. Кос-Анатольському прийшло замовлення з Москви на пісню до слів Франка. Так з'явився прекрасний твір, який у виконанні Дмитра Гнатюка здобув велику популярність. За словами композитора, своєю мелодією він прагнув передати щиру лірику вірша, поруч з тим його привабив і закладений у тексті драматизм.

Чудово описує композицію Кос-Анатольського дослідниця його творчості Ала Терещенко: «Солоспів «Ой ти, дівчино» — елегійно-лагідний і водночас бентежно-схвильований, є перлиною української вокальної лірики. Задушевна народнопісенна інтонація поезії І. Франка в ньому органічно злилася з музикою. Настрій романтичної схвильованості підсилює арпеджований фортепіанний супровід, що нагадує перебори пасажів арфи. Солоспів характеризується вальсopodobна ритмометрична структура, що гнучко наслідує смислові акценти поетичних рядків, простота і ясність ладогармонічних засобів. Виразна, емоційно щедра, напрочуд кантиленна мелодика, розвиваючись уступами, в завершенні досягає значної теситурної та динамічної кульмінації. Жанрові джерела цієї мелодики живлять традиції української протяжної ліричної пісенності» [9, 48]. Марія Загайкевич також відзначає фольклорне коріння і вірша, і солоспіву: «вірш І. Франка ... вирізняється особливою сердечною теплотою, ніби перейнятою від задушевних народних пісень. Все це знайшло органічне втілення у наспівній, простій і водночас піднесеній у цій простоті музиці А. Кос-Анатольського. Вона йде, здається, прямо від серця до серця, полонить розливом кантиленних мотивів, м'яким колоритом народно-побутових романсових інтонацій» [5, 128].

Далі буде

1. Баган О. Тристанівський архетип кохання в інтимній ліриці Івана Франка // Франкознавчі студії. — Дрогобич, 2002. — Вип. 2. — С. 146–156.
2. Білинська М. Сидір Воробкевич. — К., 1982.
3. Вороний М. Перші зустрічі з Іваном Франком // Спогади про Івана Франка. — К., 1981. — С. 223–229.
4. Дей О. Фольклорні імпульси у збірці «Зів'яле листя» // Спілкування митців з народною поезією. — К., 1981. — С. 48–77.
5. Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяря. — К., 1986.
6. Людкевич С. Денис Січинський. У двадцятиліття його смерті // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. — Львів, 1999. — Т. 1. — С. 336–340.
7. Наєнко М. К. Іван Франко: тяжіння до модернізму. — К., 2006.
8. Сенік Л. «Зів'яле листя» Івана Франка в контексті модернізму // Франкознавчі студії. — Дрогобич, 1999. — Вип. 1. — С. 43–50.
9. Терещенко А. Анатолій Кос-Анатольський. — К., 1986.

Анотація

Стаття прослідковує музичне життя вірша Івана Франка. Розглядаються інтерпретації поетичного тексту у творах композиторів — представників різних епох національної музичної культури: С. Воробкевича (чоловічий хор без супроводу, 1895 р.), С. Людкевича (солоспів, 1939 р., 1960 — друга редакція), А. Кос-Анатольського (пісня-романс, 1956 р., згодом інші авторські версії), Б. Фільц (фортепіанна п'єса «Меланхолійний вальс» із циклу «Присвяти», 2002 р.).

Аннотация

Статья прослеживает музыкальную жизнь стиха Ивана Франко. Рассматриваются интерпретации поэтического текста в сочинениях композиторов — представителей разных эпох украинской музыкальной культуры: С. Воробкевича (мужской хор без сопровождения, 1895 г.), С. Людкевича (романс, 1939 г., 1960 — вторая редакция), А. Кос-Анатольского (песня-романс, 1956 г., позже другие авторские версии), Б. Фильц (фортепианная пьеса «Меланхолический вальс» из цикла «Посвящения», 2002).

Annotation

This article studies musical life of the Ivan Franko's poetry. Interpretations of the poetic text are shown in works of some composers — representatives of different epochs of national musical culture: Sydir Vorobkevych (men's choir without accompaniment, 1895), Stanislav Ludkevych (romance, 1939, 1960 — second edition), Anatolii Koss-Anatolskyi (song-romance, 1956, later other author's versions), Bogdana Filts (piano piece «Melancholic Waltz» from the cycle «Dedications», 2002).