

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

(закінчення, початок в № 4/5 '2008)

Величезна популярність пісні «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» стимулювала Анатолія Кос-Анатольського до написання інших версій твору для різних виконавських складів. Їх є сім: 1) для голосу в супроводі фортепіано (1956), 2) для мішаного хору а капела і соло баритона (1961), 3) для соліста-тенора і чоловічого ансамблю (1968), 4) для голосу, фортепіано, скрипки і віолончелі (1968), 5) фантазія на тему пісні «Ой ти, дівчино» для скрипки і фортепіано (1973), 6) фантазія на тему пісні «Ой ти, дівчино» для арфи solo (1973), 7) для жіночого вокального терцету з фортепіано (1981) [1]. Як видно із цього переліку, крім різних пісенних авторських варіантів, існують два суто інструментальні — без слів.

Подібні фантазії на пісенні теми примикають до роду композицій, притаманих національній інструментальній творчості (насамперед, фортепіанній, скрипковій тощо) ще з початків її становлення. Жанри з пісенною першоосновою (варіації, попури, фантазії, сюїти і т. ін.) особливо поширилися зі середини ХІХ ст. Ці п'єси призначалися для домашнього музикування, водночас вони відігравали важливу роль для популяризації пісень. Упродовж наступних етапів розвитку української інструментальної музики простежуються зміни у підході до запозицієних з відомих пісень цитат (це стосувалося як народних мелодій, так і особливо популярних авторських). Так, на прикладах з фортепіанної творчості Миколи Лисенка, Станіслава Людкевича, Василя Барвінського, Нестора Нижанківського, Бориса Лятошинського та ін. видно вже авторську оцінку цитати, її суб'єктивно-особистісне прочитання. Ця еволюція проявлялася не лише у способах і засобах переінтонування першоджерела, а й у різноплановому динамічному трактуванні образно-сюжетної фабули пісні, у створенні на її основі драматургічної концепції самостійного інструментального твору.

Авторська версія фантазії на тему пісні «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» для арфи була адаптована піаністкою Марією Крушельниць-

кою на фортепіано. Вперше цей переклад прозвучав на підготованому нею концерті невідомих фортепіанних творів А. Кос-Анатольського у 2000 році. Твір фігурує як «Парафраза на тему пісні «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» на компакт-диску «Невідомий Кос-Анатольський у виконанні Марії Крушельницької та Богдана Козака». Показово, що й на компакт-диску «Зів'яле листя», де зібрано вокальну та хорову музику на слова Франка, цей самий твір у тому ж виконанні супроводжує читання інших віршів із збірки «Зів'яле листя».

В основі архітектоніки фантазії лежить принцип послідовності трьох епізодів, увінчаних кодою. Епізоди різняться між собою образною характерністю, що впливає із авторських ремарок щодо їх виконання, а також способами викладу провідної теми.

Перший епізод — *Andantino* — складається зі вступу та першого викладу теми. У невеличкому двотактовому вступі, що передує пісенній темі, автором вже закладено ним відчутий у Франковому тексті контраст між ліричною та драматичною лініями поезії (про який вже згадувалося вище). Акордове унісонне арпеджіато у початковій заклично-активній інтонації квати на «форте» і, як відповідь, — секундовий покірно-розповідний хід у ідентичному викладі з протилежною звучністю «піано». Цьому акордовому ряду своєю чергою протиставляється пасаж (*rubato*), що стремить до арпеджованого домінантсептакорду на сфорцандо з ферматою.

Після вступу у скромних фактурних шатах (мелодія і акомпанемент у вигляді розкладених акордів) починає співати зворушливо-прониклива тема, яка й не потребує додаткових прикрас, бо сама є досконалою і чудово звучить у будь-якому оформленні. Щодо структури теми, то композитор повністю, без змін, проводить її, як у своєму вокальному варіанті. В останній строфі фактура збагачується: одноголосся переходить у акордово-октавний виклад, у супроводі, крім звичних фігурацій, з'являються низхідні октави. Наприкінці та ж акордова послідовність, що починала вступ, отримує продовження у вигляді висхідного ряду подібних арпеджіато, котрі разом модулюють у тональність субдомінанти і тим самим служать зв'язкою до наступного епізоду *Leggiero*.

В цьому епізоді відбувається ключова подія драми. До моменту появи акордів музиці притаманна особлива тендітність, трепетність і водночас — політність, ефемерність. Це неначе ідеальний образ коханої, вимріяний в уяві героя. Завуальована одноманітним мереживом з перлистих секстолей, що переливаються з руки в руку, пісенна тема безтурботно бринить у високому регістрі. Вона неначе манить

за собою, запрошує у свій ілюзійний світ... «ой ти, дівчино, ясна зоре, ти мої радощі, ти моє...», та її лет раптово переривають суворі акорди — «...горе» — неблаганні удари долі. Один — вона ніби не зважає, продовжує співати. Два, три, чотири — грізні поклики насуваються, заслоняють світло.

Зв'язка до останнього епізоду — *Rezante* — суто інструментальної генези. Це висхідні секвенційні ланки фігурацій, традиційний ряд акордів і глісандо, що охоплює широкий діапазон регістрів фортепіано.

Тема тут зазнає трансформації: вона немовби поранена пташка. Замість першого звука кожного мотиву мелодії звучить строгий акцентований унісон тоніки в обсязі трьох нижніх октав. Внаслідок цього неповні мотиви, обтяжені акордами, створюють враження обірваних недомовлених слів, які силкуються доповнити висхідні пасажі, експоновані у вступі фантазії (останній акцентований звук кожного пасажу, що припадає на слабку долю, кореспондується з тематичним закінченням мотиву).

Далі схвильоване *Roso più mosso cresc.* на подібному фігураційному матеріалі з «проблисками» тематичних опор підводить до коди — *Tempo I, marcato*, де бачимо ще один скорочений варіант видозміненої теми: той самий тонічний унісон — органний пункт, на тлі якого в акордах лунають модифіковані тематичні інтонації з подальшими злетами пасажів. Це відбувається двічі, після чого завершальна фраза пісні (у Кос-Анатольського, але не у Франка) — «ти мої радощі, ти моє горе!» у могутньому акордовому єднанні обидвох рук (із віртуозно-пасажними вставками) закінчує фантазію. При тому саме кадансове розв'язання доповнюється мелодичним ходом на тонічну терцію, котра остаточно просвітлюється в однойменну мажорну. Отже, останнім акордом стає співзвуччя фа мажору, а не фа мінору, що був основною тональністю фантазії. Цим, як видається, композитор ще раз підкреслив свій непоборний оптимізм, а, можливо, вирішив підсумувати фабулу цієї інструментальної драми своєрідним катарсисом — очищенням любов'ю.

Отже, на відміну від суто пісенних варіантів твору, у його інструментальній версії — фантазії — А. Кос-Анатольський збагатив психологічно-образний план введенням «зловісної сили долі» та колізії боротьби з нею, чим виявив нахил до театралізації мислення. Це зовсім не суперечить логіці вірша І. Франка, адже Кос-Анатольський лише дорозвинув те, що було закладене у його змісті. Власне, доповнене таким чином тлумачення сутності цієї поезії

композитором є глибоко оправданим, оскільки відповідає поглядом літературознавців на збірку Франка «Зів'яле листя», до другого «жмутку» якої належить «Ой ти, дівчино, з горіха зерня». Наведені вище рядки з літературознавчих праць можна підсумувати сентенціями Івана Денисюка: «наскрізний у Франковій романістиці та новелістиці образ фатальної жінки, фатального кохання тут своєрідно модифікується. Це той же мотив «Зів'ялого листя» — мотив невичерпний, як і саме прочитання цих шедеврів» [1, с. 172].

Закономірно, що саме пісня «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» на слова Івана Франка стала музичним символом самого Анатолія Кос-Анатольського, його «візитівкою». Її обрала для музичної присвяти своєму вчителю наша сучасниця, композитор Богдана Фільц у фортепіанному циклі, що постав як данина пам'яті видатним українським митцям. Спочатку з'явилася п'єса «Спомин» до 100-річчя Дениса Січинського (1965). Пізніше твір отримав нову назву — «Відлуння минулих літ», а його ідея лягла в основу наступних п'єс-присвят. У 1993 р. була написана присвята С. Людкевичу, а у 2002 р. ще п'ять п'єс (присвяти Василю Барвінському, Анатолію Кос-Анатольському, Євгенові Козаку, Миколі Колессі, Левкові Ревуцькому), котрі всі разом утворили цей самобутній цикл. Причому останні п'ять п'єс народилися завдяки спілкуванню з Марією Крушельницькою у Києві, коли вона приїхала на міжнародний конкурс юних піаністів імені Володимира Горовиця і привезла Богдані Фільц у подарунок компакт-диск «Невідомий Анатолій Кос-Анатольський у виконанні Марії Крушельницької та Богдана Козака». Про творчі взаємини автора та виконавця Богдана Фільц докладно розповіла у статті, котра так і називається: «Марії Крушельницькій я завдячую появою ряду своїх фортеп'яних творів», опублікованій у збірнику «Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали» (Львів, 2004).

Як і в інших п'єсах циклу «Музичні присвяти», Богдана Фільц у присвяті Кос-Анатольському («Меланхолійний вальс») прагне до сконцентрованого втілення рис людини-творця, що здійснюється нею крізь призму характерного стильового почерку автора солоспіву «Ой ти, дівчино» і оповивається серпанком особистих спогадів про нього. До того ж Б. Фільц обирає тут ще й найбільш відповідний «жанровий ключ» — вальс, чим підкреслює притаманну митцеві «естетику салону», схильність до «легкої» розважальної музики, що завдяки Н. Нижанківському, А. Кос-Анатольському та ін. «стала іманентною властивістю галицької композиторської школи», як вважає О. Козаренко [2, с. 171].

В імпровізаційну, дещо мозаїчну структуру п'єси «Меланхолійний вальс» інтонації мелодії солоспіву «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» влітаються двічі: на самому початку, як зачин вальсового мотиву, і наприкінці у більш розгорненому вигляді, проте доволі зміненому. Це не є пряма цитата, а радше її субтильно-сугестивні ремінісценції, що й зрозуміло з огляду на задум циклу: дати слухачеві натяк, збудивши в його уяві постать композитора, невіддільну від його творчої спадщини (тим паче, що в п'єсі також наявний уривок мелодії з одного із відомих «солов'їних» романсів Кос-Анатольського).

Таким чином Франкова поезія виявилася через композитора Кос-Анатольського своєрідно акцептованою до українського фортепіанного ідіому. Визначальну роль у цьому відіграла видатна сучасна піаністка Марія Крушельницька, котра у першому випадку стала ініціатором фортепіанного перекладу фантазії для арфи, а другому до деякої міри інспірувала творчий задум Богдани Фільц.

Як видно із вище сказаного, вірш Івана Франка «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» отримував різноманітні музичні втілення у творчості українських композиторів кількох генерацій. Три різножанрові твори — чоловічий хор без супроводу Воробкевича, солоспів Людкевича і, якщо скористатися дифеніцією М. Загайкевич, «пісня-романс» Кос-Анатольського (основа, з якої згодом постали інші авторські версії) — логічно замикаються на присвяти Б. Фільц своєму вчителю, який скомпонував найпопулярнішу на сьогодні інтерпретацію цієї Франкової поезії і завдяки їй отримав заслужене визнання.

Коли пригледітися уважніше до нотних текстів Воробкевича, Людкевича і Кос-Анатольського, то можна помітити певні спільні моменти та деякі елементи музичної мови, котрі дозволяють опосередковано говорити про спадкоємність традицій, про зв'язок поколінь. Так, окрім тональної тотожності між першими двома творами, констатуємо аналогічний початок мелодії з квінтового тону, а також танцювальну (вальсоподібну) ритмічну організацію. Третьому твору притаманна та ж ритмометрична структура, що й першому (6/8), той самий початковий квінтовий тон. Водночас, між творами Людкевича і Кос-Анатольського зауважуємо значні інтонаційно-структурні збіжності мелодики (секундові ходи, в деяких випадках напрям руху, опспівування опорних звуків). Крім того, ретельно враховуються просодичні тонкощі у кореляції поетичного першоджерела й музичного матеріалу (тоді як у хорі Воробкевича є недоліки у цьому відношенні).

Отож, як видається, попри індивідуальні композиторські манери інтерпретації Франкового вірша очевидними є витоки всіх проаналізованих творів, що йдуть від народно-національної лірично-пісенної стихії. Такий прояв усталеної культурно-суспільної ідентифікації, як українська музична душа — пісня, що ґрунтується на рідному поетичному слові, завжди просвічуватиме у будь-яких стилістичних контекстах.

1. *Денисюк І.* Як помістити Франка за шкільною партую? // *Денисюк І.* Невичерпність атома: Зб. праць. — Львів, 2001. — С. 169–172.

2. *Козафенко О.* Феномен української національної музичної мови. — Львів, 2000.

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).

Summary. 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).