

4. Басин Е. Я. Творческая личность художника / Е. Я. Басин. – М. : Изд-во МГУ, 1988. – 61 с.
5. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи.– М. : Художественная литература, 1986. – С. 473–500.
6. Ермохин А. А. Творческая интуиция в исполнительском искусстве (Философско-эстетический аспект) : автореф. дисс. на соискание уч. степени кандидата философ. наук : спец. 09.00.04 «Эстетика» / А. А. Ермохин. – М., 2000. – 16 с.
7. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Я. Либерман. – М. : Музыка, 1988. – 236 с.
8. Медушевский В. В. Музыкальное мышление и логос жизни / В. В. Медушевский // Музыкальное мышление : сущность, категории, аспекты исследования : сб. статей / [сост. Л. И. Дыс]. – К. : Муз. Україна, 1989. – С. 18–27.
9. Мельникова Н. И. Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен : автореф. дисс. на соискание уч. степени доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Н. И. Мельникова. – Новосибирск, 2002. – 50 с.
10. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / В. Г. Москаленко. – К. : Киевская госуд. консерватория им. П.И. Чайковского, 1994. – 157 с.
11. Муха А. И. Процесс композиторского творчества : Проблемы и пути исследования / А. И. Муха. – Киев : Муз. Украина, 1979. – 270 с.
12. Никитина Л. В. Герменевтические контексты фортепианного исполнительского творчества : дисс. ... кандидат философских наук : 24.00.01 / Никитина Лариса Вячеславовна. – Казань, 2010. – 172 с.
13. Ражников В. Исследование музыкального исполнительского образа / В. Г. Ражников. – Вопросы психологии. – 1978. – № 2. – С. 69–80.
14. Ражников В. Исполнительство как творчество / В. Г. Ражников // Сов. Музыка. – 1972. – № 2. – С. 70–74.
15. Ражников В. Динамика художественного сознания в музыкальном обучении : дисс. ... доктора психологических наук в виде научного доклада : 19.00.07 / Владимир Григорьевич Ражников. – М., 1993. – 70 с.
16. Ражников В. Диалоги о музыкальной педагогике / В. Г. Ражников. – М. : Музыка, 1989. – 141 с., нот. ил.
17. Чеботаренко О. В. Культурологические аспекты исполнительской формы в музыке : дисс... канд. искусств : 17.00.01 / Ольга Валерьевна Чеботаренко. – Одесса, 1997. – 203 с.
18. Чередниченко Т. В. Композиция и интерпретация : три среза проблемы / Т. В. Чередниченко // Музыкальное исполнительство и современность : сб. статей. – М. : Музыка, 1988. – Вып. 1. – С. 43–68.

УДК 78.071.2:78.087.68:821.161.2

І. Л. БЕРМЕС

### **ПОЕЗІЯ І. ФРАНКА «ЧЕРВОНА КАЛИНО, ЧОГО В ЛУЗІ ГНЕСІЯ?» В ХОРОВІЙ ВЕРСІЇ М. ЛАСТОВЕЦЬКОГО: ОСОБЛИВОСТІ ПРОЧИТАННЯ**

*У статті розкрито зміст поезії І. Франка «Червона калино, чого в лузі гнешся?» та особливості її музичного втілення в оригінальному творі М. Ластовецького для мішаного хору. Охарактеризовано засоби музичної виразності: гармонію, мелодіку, ритм, динаміку, темп; музичну форму.*

**Ключові слова:** І. Франко, М. Ластовецький, прочитання, мелодія, гармонія, фактура.

**ПОЭЗИЯ И. ФРАНКО «КРАСНАЯ КАЛИНА, ЧЕГО В ЛУГУ ГНЕСЬСЯ?» В ХОРОВОЙ ВЕРСИИ Н. ЛАСТОВЕЦКОГО: ОСОБЕННОСТИ ПРОЧТЕНИЯ**

*В статье раскрыто содержание поэзии И. Франко «Красная калина, чего в лугу гнешься?» и особенности ее музыкального воплощения в оригинальном произведении Н. Ластовецкого для смешанного хора. Охарактеризованы средства музыкальной выразительности: гармония, мелодика, ритм, динамика, темп; музыкальная форма.*

**Ключевые слова:** И. Франко, Н. Ластовецкий, прочтение, мелодия, гармония, фактура.

I. L. BERMES

**I. FRANKO'S POEM «CHERVONA KALYNO, CHOGO V LUZI GNESHSYA?» IN M. LASTOVETSKYI'S CHORAL VERSION: PECULIARITIES OF READING**

*The semantics of I. Franko's poem «Chervona kalyno, chogo v luzi gneshsya?» is rendered by M. Lastovetskyi in a very subtle way by means of musical intonation – a specific way of «communication» and the expression of emotionally strong thought. It is caused by the poem's poetic mode, reflected in the combination of words, rhythm and syntax. The composer implemented the whole range of a person's feelings.*

*In M. Lastovetskyi's musical composition poetic and musical texts are treated as equal «partners» and perform the same functions. That adds a convincing integration to it.*

*The composition is written in a two-part form, with the second part being expanded due to the repetition of the last sentence of the fourth stanza. The choir's last eight bars serve as a code that represents a relation of the content and music with the initial period of the composition.*

*M. Lastovetskyi uses melodic and natural a-moll, a smooth movement of choral voices, intervalika of parallel third and fifth inspired by the peculiarities of Ukrainian folk multi voices. The monolith of sounding is intensified by the integration of women's melodic voices with contrasting men's ones that having turned into ostinato serve as the basis for the intonational development of the whole. The whole complex of expressive means intensifies the anxiety corresponding to the imagery of poetic primary source.*

*In culminating second sentence the composer uses a variety of dynamic shades, makes a poetic text in melodic correlation of choral parties rather distinct. A lofty and penetrating soprano-solo arises in the background of a flexible choral facture.*

*The composer uses taciturn and registered shades of a voice skillfully. The composition differs in inner dynamism and distinct development of thought. The initial musical material as well as poetic («Chervona kalyno, chogo v luzi gneshsya?») is concentrated in the code.*

*Poetry vocality, imagery and semantic direction, a close connection with Ukrainian songs predetermined a choice of convincing means of choral arrangement i.e., colorful intonation and timbre, metre and rhythmic and dynamic scale, refined harmony within «neo folklore». Musical language renders the depth of a musical stanza in a very subtle way.*

**Key words:** I. Franko, M. Lastovetskyi, reading, melody, harmony, invoice.

Поєзія Івана Франка – видатного вченого-енциклопедиста, мислителя, поета, письменника, драматурга, публіциста, перекладача, фольклориста, громадського діяча – надихала багатьох українських композиторів. Правдивість життя і почуттів, якою пронизана кожна строфа віршованої спадщини І. Франка, була і залишається «притягаючою силою» для композиторів. Характерно, що традиція компонування опусів на тексти І. Франка, рівно ж як і їхнього музикознавчого осмислення, не переривалася в радянську добу і ще більше поживалася в період незалежності української держави. Яскравим прикладом вищезазначеного є хорова Франкіана М. Ластовецького, що була скомпонована в останні роки. Тому її дослідження є актуальним, оскільки ці твори ще не були предметом уваги науковців.

Композиторську творчість М. Ластовецького почасти окреслено в нарисі «Штрихи до творчого портрета Миколи Ластовецького», присвяченому 60-річчю від дня народження митця (укладачі Л. Соловей і О. Дмитрієва), низці статей, що торкаються авторських концертів майстра (О. Фрайт, Б. Пиц), творчого портрета митця (І. Бермес, М. Ярко, Л. Ластовецька, Н. Мойсеєнко, О. Терлецька), рецензій на окремі видання творів (Н. Мойсеєнко, Н. Семків, Н. Сторонська), вступних статей науковців до різних нотних видань (Н. Дика, Л. Ластовецька, Р. Сов'як, В. Грабовський, С. Дацюк), музикознавчого аналізу деяких композицій (І. Бермес, Л. Ластовецька, І. Рудзінська, Л. Путятицька, Н. Семків). Втім про хорові твори на тексти І. Франка не йшлося.

До найновіших музичних інтерпретацій поезій І. Франка слід віднести твори дрогобицького композитора М. Ластовецького. Хоча ці особистості не поєднані в історичному вимірі, звернення композитора до поезії Каменяра та опрацювання мелодій із записів поета вказує на спільні риси у відчутті суспільних і ліричних тем, їхній етичний пріоритет – образ рідної української природи як ідеал духовності, кордоцентризм як провідна ментальна риса. Проте феномен хорової Франкіани М. Ластовецького як оригінального явища національної музичної культури до цього часу не осмислено. Тому мета статті зводиться до розкриття образно-жанрових і семантичних особливостей одного з найбільш репертуарних творів на сл. І. Франка – «Червона калино, чого в лузі гнешся?».

У творчому доробку М. Ластовецького 7 хорових творів, пов'язаних із творчістю Каменяра: оригінальні – «Ой жалю мій, жалю» (для чоловічого хору), «Дивувалась зима», «Червона калино, чого в лузі гнешся?» (для мішаного хору) та пісні із записів І. Франка – в опрацюванні для мішаного хору «Гей, а ворле, ворле, сивий соколе», «Ой пігнула дівчинонька ягнятонько в поле»; для чоловічого – «Ой по горі, горі», «Ой світи, місяченьку».

Дозволимо собі припустити, що звернення композитора до поетичних текстів І. Франка зумовлено такими чинниками: ґрунтовним вивченням Франкової поезії та його фольклористичної спадщини; пієтетом до постаті велета – уродженця Дрогобицької землі; функціонуванням у місті, в якому навчався поет у нормальній школі оо. Василян і гімназії, навчальних і муніципальних хорових колективів і потребою у поповненні їхнього репертуару, у фонді яких композиції на тексти галицького поета займають виняткове місце.

Першовиконавцями та популяризаторами хорової Франкіани М. Ластовецького стали муніципальні камерні хори «Легенда», «Боян Дрогобицький», мішаний хор студентів Дрогобицького державного музичного училища ім. В. Барвінського, народна хорова капела «Гаудеамус» Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, студентські хори цього навчального закладу та ін. Ці твори виконують також колективи Києва, Львова, Івано-Франківська, Тернополя, Хмельницького та інших міст.

Оригінальний хоровий твір – це синтез поетичного слова і музики, за Г. Римко, «мистецтво слова і мистецтво музики, поєднавшись одне з одним, породжують результати у вигляді словесно-музичних форм» [9, с. 92]. Тому доречним видається апелювання до літературознавчих рефлексій про поезію «Червона калино, чого в лузі гнешся?», щоби глибоко збагнути її сутність, відтак і особливості композиторського «прочитання».

У творчому доробку М. Ластовецького два хори на вірші з другого жмутку ліричної збірки «Зів'яле листя» – знакового явища української культури, в якому знайшло віддзеркалення поетичне багатство фольклорних традицій українського народу, щедро орнаментоване народною мелодикою. Відомо, що великий вплив на поетичні твори І. Франка мали українські народні пісні, зокрема їхні ритмічні форми. На цьому наголошує Ф. Колесса: «Глибоко і живо цікавила нашого поета ритміка українських народних пісень; отже й не диво, що це лишило слід у формі деяких його поетичних творів» [4, с. 99]. Саме тому, на думку В. Щурата, у цій збірці чарують «краса і мелодійність стиха» [11, с. 10.]. «Все ж таки в своїй багатій поетичній творчості не поминув він (І. Франко – І. Б.) віршевих форм, перейнятих з народних пісень. Се замітне особливо в другому жмутку «Зів'ялого листя»; може тому, що в сій ліричній драмі відтворює поет трагедію власного життя, власних переживань, які силою контрасту наводили спомини щасливих літ молодости з відгомном материного співу», – підсумовує Ф. Колесса [5, с. 713].

Т. Гундорова називає другий жмуток збірки «рефлексією-спомином, у якій розривається душа і тіло, ідеал і реальність», стверджуючи, що тут «лірична драма звучить найтрагічніше» [1, с. 306]. Емоція розгортається у віршах через сердечне світосприйняття, алегоричні «персонажі», зокрема у поезії «Червона калино, чого в лузі гнешся?». «Пісенні форми другого жмутка уповільнюють сюжетну інтригу, вирівнюють кардіограму почуттів ліричного героя», – наголошує В. Корнійчук [6, с. 16].

Ю. Клим'юк зараховує поезію «Червона калино, чого в лузі гнешся?» до жанру літературної пісні [3, с. 9]. Ця поезія, як і «Зелений явір, зелений явір», «Ой ти, дубочку кучерявий», «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», «Ой жалю мій, жалю», наслідує народні пісні. В них романтичне почуття передається через образи природи, набуває нових емоційних відтінків, одночасно засвідчуючи свою закоріненість у фольклорну поетику. Звідси й така близька для них народнопісенна мелодійність, що вельми тонко передає одухотворену атмосферу переживань ліричного героя вишуканим звукописом і глибоким римуванням. У вищезазначених віршах відтворено мальовничі пейзажі, висловлено щирі почуття, настрої ліричного героя.

Поезія Івана Франка «Червона калино, чого в лузі гнешся?..» – це 12-складовий вірш 6+6 з повторюванням другої 6-складової групи. Пісенна ритмомелодика вірша, заснована на повторі психологічно найвагоміших зворотів (останньої фрази), підсилює його емоційний тон. Поезія передає журливий діалог дуба з калиною: дуб асоціюється з силою, що перемагає, калина – з красою, що зазнає поразки. Вимальовується емоційна «зорова» картина: калина, яка даремне прагне до сонця, і дуб, що своїм розкішним покривом затінив їй світло. З іншого боку, дуб уберігає калину від бурі і грому, які є «відгомонам побожного страху перед силою неба» [2, с. 156]. Якщо брати до уваги українську народну символіку образів, то калина – символ життя, дівочої краси, кохання, у І. Франка – вродлива дівчина, дуб – символ неймовірної сили, здоров'я, мужності, довголіття, у І. Франка – молодий юнак. Поет у своєму творі трансформує ці образи-символи відповідно до нових соціальних умов. У вірші калина – це ніби збірний образ «красних» (за О. Потебнею) галицьких дівчат, для яких батьки готували один шлях – заміжжя як щасливу «путівку» в життя. Заклик до недотримання старих родових традицій читається між рядками поезії. Тут поет майстерно відобразив у прагненні калини до сонця любов до життя, переживання людини за свою гірку долю, віру в щасливе майбутнє.

У вірші «Червона калино, чого в лузі гнешся?» І. Франко відходить від провідної теми збірки – трагедії кохання – і створює поезію-перлину, яка сягає своїм корінням у народнопоетичну стихію. Вона сповнена емоційної наснаги, глибокого ліризму, вельми «музична» за характером образного висловлювання. Вірш належить до тих взірців, про які М. Коцюбинський писав: «Взагалі Франко – лірик високої проби, і його ліричні вірші просяться часто в музику».

Однією з перших композицій М. Ластовецького на вірші І. Франка став хор «Червона калино, чого в лузі гнешся?» (5 номер другого жмутку) для мішаного складу без супроводу. Про загальні особливості музичного прочитання поезії розмірковує І. Лаврентьєва: «Перетворюючи вірш у музичну мову, композитор, певним чином, інтонує його, враховуючи і темп його «промовляння», і смислові акценти, і цезури, і загальну метричну схему вірша, і особливо його внутрішнє ритмічне наповнення» [7, с. 18]. Семантика Франкового тексту відтворена композитором дуже тонко за допомогою музичної інтонації, яку «обумовлює сам поетичний лад вірша, що виражений у сполученні слів, ритмі, синтаксисі» [8, с. 68]. За композиційною будовою перші дві строфи – запитання ліричного героя до калини, дві наступні – її відповідь. Але хоровий виклад не стільки творить діалогічну атмосферу, скільки розкриває емоційний світ дуба та калини, надаючи органічності музичному втіленню кожної строфи поезії. Тому в музичній версії М. Ластовецького таким природним є відчуття контекстуального мікроклімату вірша І. Франка. У змалюванні центральних символічних образів – червоної калини та дуба, що калину «отінив, як хмара», композитор утілює усю гаму почуттєвих інтонацій людської душі.

Вірш І. Франка у хоровому «прочитанні» М. Ластовецького вирізняється значущістю художнього вислову. Це хорова мініатюра, в якій семіотичне поле поетичного тексту найбільш повно віддзеркалилося в її музичній складовій. Намір композитора виявити смислову повноту

слова не обмежує його можливостей, навпаки – дає простір для пошуку засобів музичної виразності, які б найбільш тонко передали пластику образності поезії. В хоровому творі М. Ластовецького поетичний і музичний тексти постають як рівноправні «партнери» і наділяються рівнозначними функціями, що додає творові переконливої смислової цілісності. (зауважимо, що композитор використав лише чотири початкові строфи вірша).

Твір написано в простій двочастинній формі, де друга частина розширена за рахунок повторення останнього речення четвертої строфи. Заключні вісім тактів хору є своєрідною кодою, в якій яскраво простежується смислова та музична пов'язаність з початковим періодом композиції.

Перша частина хору складається з двох речень неквадратної будови. Початковий 14-тактовий період оригінально вибудовано: композитор поступово вводить хорові голоси в драматургічний розвиток. Виклад розпочинає чоловічий хор, фактура якого вирізняється односпрямованістю вертикалі: впродовж побудови домінує інтервал квінти (перший і п'ятий шаблі а moll'ю). Власне, чоловічий хор у цьому випадку отримує кілька виразових функцій: як імітація народного інструментального супроводу (ліра, басоля), на тлі якого розгортаються мотиви двох жіночих голосів. Із іншого боку, статичні мелодичні лінії, що «наслідують» поважного дужого дуба, не тільки виступають формотворчими чинниками, ще й надають відчуття просторовості хоровій тканині. У поєднанні двох верхніх голосів у двотактовому проміжку утворюється секстова втора, відтак – терцієва, що збагачує фактуру «широким диханням», наближає її до народного виконавства, надає яскравого українського народного колориту. Слід наголосити на лаконічності мелодичних ліній жіночого хору, що розвиваються у вузькому діапазоні, водночас на простоті й органічності гармонічного розвитку (домінує тонічний тризвук із вкрапленнями в кінці речень натурального VI та VII шаблів). М. Ластовецький використовує у двох реченнях мелодії верхнього голосу то мелодичний, то натуральний а moll, рівнобіжний рух хорових голосів, інтерваліку паралельних квінт і терцій, що інспірується особливостями українського народного багатоголосся. Монолітність звучання підкреслюється спорідненістю мелодичних ліній жіночих голосів із контрастними чоловічими, які, перетворившись в остинато, стають своєрідним опертям для всього інтонаційного розвитку періоду (ля-мінор мелодичний).

Друге речення першої частини твору вкладається у 7-тактову побудову. Звукова колористика концентрується на перенесенні фактури у вищий регістр і, хоча й пов'язується з попередньою конструкцією (передусім остинатністю мелодики нижнього голосу), все ж вирізняється значним посиленням емоційного напруження. Ліричне запитання-споглядання першого речення отримує в другому зовсім іншу настроєність – тривожну. Композитор використовує широке розташування, вводить інтерваліку октавну, сексто-терцієво-квінтову у звучанні однорідних хорових груп, почасти – секвенційні ланки. Побудова викладена в паралельному мажорі, акордова фактура, зрушення темпу динамізують рух (Andante moderato – Poco più mosso, rubato). Синхронність ритму хорових партій і силабічність мелодики вказують на чітку узгодженість з віршовим рядком. Саме ці засоби посилюють смисловий «об'єм» слова. Почергова змінність паралельних тональностей (два такти мажор, такт – мінор) за допомогою класичного D7 приводить до головної тональності (а) в другій частині.

Якщо хор розпочинається в найтихішій гучності *pp* і в початковому реченні не виходить за межі *tr*, то в другому – використанням *f*, пожвавленням темпу композитор досягає ефекту схвильованості. Зрештою, весь комплекс виразових засобів (оспівування опорних тонів, ладотональна змінність (C-dur – a-moll), однотипна ритміка, зміна метру в кінці речення) підсилюють неспокій, що відповідає образності поетичного першоджерела.

Композитор стверджує а-moll витриманим тонічним акордом впродовж одного такту. Цей традиційний звукопис (очікування на відповідь калини, роздум) настроює до появи мелодії солістки, що несе головне чуттєве навантаження. Хоровий виклад відтіняється нижнім тембром сопрано соло, де композитор вправно послуговується теситурно-регістровими барвами голосу. Побудову вирізняє внутрішній динамізм, стрункість розгортання думки, підняття мелодичної лінії солюючого голосу на терцію вгору, агогіка (3/4, 4/4). Перше речення проводиться в ля мінорі, початок другого викладено в до мажорі, втім побудова завершується в основній тональності.

Акордово-гармонічне начало хорового супроводу на фоні проникливої, вишуканої, пластичної мелодії в сопрано соло «розцвічується» вкрапленням лаконічних окремих ключових текстових узагальнень хору («не жаль», «не страшно і грому», «люблю», «купаюся в ньому»). «Вправно користуючись тембрами та теситурою, зіставленнями соло і tutti, автор відобразив насичений психологізмом і алегорією» [10, с. 21] образ тендітної калини, що «в лузі гнеться, бо сили не має».

Друга частина складається з двох речень неквадратної будови: перше включає 12 тактів, друге – 14. У початковій структурі цієї частини композитор застосовує мелодичні та гармонічні прийоми, що вже експонувалися в першому реченні першої частини твору. У мелодію солістки перекидаються фрази то альту, то сопрано з моделюванням закінчення фраз, у хоровому супроводі – зберігається гармонічна архітектоніка. Композитор винахідливо переносить виклад хору на октаву вгору, досягаючи зміною регістру й тісним розташуванням компактності звучання. Перехід до другого речення в паралельну тональність (C-dur) відтіняється гармонізацією – низкою акордів тоніко-субдомінантової та домінантової груп: t, YII2 в a-moll'і, YI7, YII2 в C-dur'і.

Друге речення – кульмінаційне. Тут композитор застосовує весь спектр динамічних відтінків, винахідливо розшаровує фактуру, використовує прийоми підголоскової поліфонії, увиразнює поетичний текст у мелодичних «договорюваннях» хорових партій, щоби підвести розвиток до кульмінаційної точки. На фоні гнучкої хорової фактури вивищується мелодія сопрано-соло: вона за допомогою секвенційної ланки піднімається вгору у високу теситуру і досягає найвищого напруження на словах «бо сили не маю». Цікаві знахідки гармонічного письма надають викладу експресії: тут і T7 з натуральним, відтак – низьким сьомим щаблем, і D6/5 II = s a-moll'ю.

Характерною рисою мелодичної лінії солістки є секвенційна ланка низхідного руху, що супроводжується акомпануючим акордовим викладом мішаного хору. Ладова мінливість мажоро-мінору на тональному та функційному рівнях доповнюється іншими «нюансами» хорового письма: спаданням динаміки та «вкрапленням» складного чотиридольного метра в кінці побудови. На тлі основного звуку a-moll'ю, що доручений басу, три інші голоси хору плавно підіймаються вгору, утворюючи у вертикалі тризвуки (мінорний, зменшений). Таким чином, композитор логічно підвів хоровий виклад до коди.

Завершується твір 8-тактовою кодою як своєрідною смисловою. В ній сконцентровано початковий музичний матеріал, в тому числі й поетичний («Червона калино, чого в лузі гнешся?»), тонко змодельований у різних партіях. Так, квінтова втора чоловічого хору передана жіночому, а мелодія сопрано проходить спочатку в баса, відтак у терцієвому співзвуччі двох чоловічих голосів. Останні такти розширені не тільки шляхом зміни метра, а й ритмічного малюнку (шляхом використання четвертних). Утім на тематичний зв'язок музичного матеріалу вказують інтонації кожної фрази у хоровій горизонталі. Вельми колористично прочитаний текст у вертикалі: s7, YI7, d7, s7 I d7, t.. Декламаційне вирізнення трьох кінцевих тактів не порушує органічності викладу, навпаки, залишає місце для роздумів.

Вокальність поезії, її образно-семантичне спрямування, тісний зв'язок із українською пісенністю зумовили вибір переконливих засобів хорового письма, а саме: барвисту інтонаційну-тембральну, метро-ритмічну і динамічну «гаму», рафіновану гармонію і стилєву орієнтацію – в рамках неофольклоризму. Музична мова напрочуд тонко передає глибину поетичної строфи.

Отже, у хорі «Червона калино, чого в лузі гнешся?» М. Ластовецький створив яскраву візію відчуття Франкової поезії з винятковою емоційною проникливістю. Володіючи широкою ерудицією і відмінним поетичним смаком, композитор вибирає в літературних першоджерелах теми, які хвилюють його, водночас є актуальними для виконавців і слухачів. Як справжній професіонал М. Ластовецький надає особливої уваги цілісності композиції і шліфує її до найменших деталей. Він прагне до простоти виразових засобів одночасно при необхідності використовує складні прийоми, підкоряє їх драматургічній логіці цілого. У творі найбільше приваблює прониклива колористика мелодико-гармонійних барв, особливо – відчуття природи людського голосу, органіки хорової тканини. Партитура хору написана лаконічно, кожна фраза, кожен акорд максимально виразні та повнозначні. «Червона калино, чого в лузі гнешся?» –

твір, якому властива камерність вислову: увага до тонких нюансів поетичних рядків, філігранність фактури. Відразу помітно, що ця поезія є співзвучною внутрішньому світові композитора, виражає стан його душі, «тональність» серця.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2006. – 350 с.
2. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: словник-довідник / В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.
3. Клим'юк Ю. Жанрова система лірики Івана Франка / Ю. Клим'юк : автореф. дис. ... доктора філолог. наук. спец. : 10.01.01. – Львів, 2007. – 34 с.
4. Колесса Ф. Іван Франко (Історія української етнографії) / Ф. Колесса // Дзвін. – 2006. – Ч. 8. – С. 84–102.
5. Колесса Ф. Поезії І. Франка, складені за ритмічними взірцями українських народних пісень / Ф. Колесса // Вістник: місячник літератури, мистецтва, науки й громадського життя. – Львів, 1937. – Річник V. – Т. IV. – Кн. 10. – С. 711–716.
6. Корнійчук В. Поетика лірики Івана Франка / В. Корнійчук: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. ... доктора філолог. наук. спец.: 10.01.01. – Львів, 2006. – 36 с.
7. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений / И. Лаврентьева. – М. : Музыка, 1978. – 79 с.
8. Ручьевская Е. Анализ вокальных произведений: учебное пособие / Е. Ручьевская. – Л. : Музыка, 1988. – 352 с.
9. Рымко Г. Теоретические проблемы тексто-музыкальной формы: дис. ... кандидата искусствоведения: спец.: 17.00.02 / Г. Рымко. – Москва, 2014. – 375 с.
10. Фрайт О. Іван Франко і українська хорова культура / О. Фрайт, Н. Лозинська. – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2007. – 62 с.
11. Щурат В. Поезія зів'ялого листя в виду суспільних задач штуки (Прочитавши драму І. Франка «Зів'яле листя») / В. Щурат // І. Франко. Зів'яле листя: тексти, матеріали, дослідження. – Львів, 2007. – С. 9–23.

УДК 78.6У

І. Я. ЗІНКІВ

#### ЖАНР ОБРОБКИ НАРОДНОЇ ПІСНІ У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ КОЛЕССИ

*У статті зроблено спробу вивчити жанр обробки народної пісні у творчості Миколи Колесси. Проаналізовано обробки лемківських народних пісень композитора, створених у 1933 р. Розглянуто їхню поетику й музичну стилістику. Відзначено зв'язок обробок з неофольклорними та неокласичними тенденціями музичного мистецтва перших десятиліть ХХ ст.*

**Ключові слова:** жанр, обробка народної пісні, ранній стиль композитора, неофольклоризм, неокласичні тенденції, сучасна модальність, геміольні ладоутворення.

І. Я. ЗІНКІВ

#### ЖАНР ОБРАБОТКИ НАРОДНОЙ ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ КОЛЕССЫ

*Статья посвящена изучению жанра обработки народной песни в творчестве Николая Колессы. Проанализированы обработки лемковских народных песен композитора, созданы в 1933 г. Рассмотрена их поэтика и музыкальная стилистика. Отмечена связь обработок с неофольклорными и неоклассическими тенденциями музыкального искусства начала ХХ в.*

**Ключевые слова:** жанр, обработка народной песни, ранний стиль композитора, неофольклоризм, неоклассические тенденции, модальность, геміольные ладообразования.