

УДК 78.071.1(477)(092):78.087.68  
 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-7>

**Наталія СИНКЕВИЧ**,  
 orcid.org/0000-0002-9576-2387  
 кандидат мистецтвознавства,  
 доцент кафедри методики музичного виховання і диригування  
 Інституту музичного мистецтва  
 Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка  
 (Дрогобич, Львівська область, Україна) [synkewych@ukr.net](mailto:synkewych@ukr.net)

## ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ПОЕЗІЇ ІВАНА ФРАНКА У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО

Українські композитори вже давно переконалися, що поезія Івана Франка – невичерпна скарбниця, передусім для вокальних жанрів. Його поетична спадщина приваблює своєю багатогранністю, незміряним обсягом тем, ідей, мотивів, а також глибиною думки і випуклою яскравістю образів, розмаїттям ритміки, своєрідністю метафор та алегорій. І напрощуд стійкою актуальністю змісту.

Мета публікації полягає у намірі цілісно розкрити хорівий доробок композитора Миколи Ластовецького на слова Івана Франка та висвітлити особливості його стилістики.

У статті розглянуто п'ять хорів М. Ластовецького на вірші І. Франка з різних збірок і різної тематики. Три поезії з «другого жемутку» циклу «Зів'яле листя» становили літературну основу двох чоловічих хорів («Зелений явір» і «Ой жалю мій, жалю») та одного мішаного («Червона калино»). Поетичний цикл, відомий своєю музичальністю й близькістю до народно-пісенних джерел, викликав застосування адекватних виражальних засобів, проте неоднорідну стилістику.

Так, «Зелений явір» утілено в куплетно-вараційній формі з незмінною пісенною темою розповідного характеру в розмаїтому фактурно-тембровому оформленні. Хоровий виклад «Ой жалю мій, жалю» нагадує східноукраїнський спосіб співу та фольклорних опрацювань. «Червона калино» – театралізована замальовка з народними «персонажами» та музичною мовою, наскрізь просякнута фольклором. Якщо два перші твори розкривають любовні почуття ліричного героя, то хор «Червона калино» присвячений переживанням героїні.

Композиція для чоловічого хору «Чим пісня жива?» (вірш із поетичної збірки «Профілі і маски» (цикл «Поет»)) вирізняється осучасненням стилю галицьких чоловічих хорів XIX ст. насамперед із гармонічного та метро-ритмічного боків. Такий підхід до музичного озвучення художньо виправданий – він наче наближує до Франкової епохи, допомагає відчувати її дух.

Мішаний хор «Дивувалася зима» (з текстом першої веснянки з однойменного циклу І. Франка) – це яскрава, насичена модерними фактурно-гармонічними й фонічними прийомами сценка в неофольклористичному дусі. Тут поєднано елементи давніх веснянкових наспівів (інтонації, ритміка, ладогармонічні ознаки) із сучасними фонічними прийомами.

Проаналізовані хоріві н'еси М. Ластовецького на вірші І. Франка виявили вдумливе осягнення поетичних оригіналів і створення на їхній основі власних художніх концепцій із матеріалом, формою та музично-образним змістом, що не суперечать поетичним задумам. Ці хоріві твори сконцентрували у собі багатство музично-стилістичних ідей, притаманних істинному митцеві.

**Ключові слова:** поет, композитор, поезія, хор, фольклор, музична тема, гармонія, фактура, динаміка.

**Natalia SYNKEVYCH**,  
 orcid.org/0000-0002-9576-2387  
 Candidate of Art History,  
 Associate Professor at the Department of Music Education and Conducting  
 Institute of Music Art of the Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University  
 (Drohobych, Lviv region, Ukraine) [synkewych@ukr.net](mailto:synkewych@ukr.net)

## SPECIFIC FEATURES OF REALIZATION OF IVAN FRANKO'S POETRY IN THE CHORAL ART OF MYKOLA LASTOVETSKYI

For a long time Ukrainian composers have been convinced that I. Franko's poetry is an inexhaustible treasury, first of all for vocal genres. His poetic heritage is multifaceted, deeply thoughtful, full of themes, ideas and motifs with brilliant colours, diversity of rhythm with unique metaphors and allegories. Moreover, it has always been relevant.

The purpose of the publication is to completely reveal the choral work of composer Mykola Lastovetskyi on Ivan Franko's lyrics and to highlight the peculiarities of his stylistics.

*The article deals with 5 choral works of M. Lastovetskyi based on I. Franko's poems from various collections and themes. 3 poems from «the second cycle» of «The Faded Leaves» formed the literal basis of 2 compositions for male choirs («The Yreen Sycamore» and «Oh, Woe, My Woe») and one for a mixed choir («The Red Guelderrose»). The poetic cycle, renowned for its musicality and proximity to folk songs, caused the use of adequate expressive means, though different stylistics. All these elements of «The Green Sycamore» – timbre, lyricism, narrative character – are embodied in couplet variation form. The choral setting of «Oh, Woe, My Woe» recalls Eastern Ukrainian type of singing and folklore traditions. The musical language of «The Red Guelderrose» is steeped in characters and music from folklore. The first two works show a feeling of affection of the main character, «The Red Guelderrose» deals with the heroine's feelings.*

*The composition for a male choir «Our Vibrant Song» (a poem from the poetic collection «Profiles and Masks» (cycle «Poet»)) is in a harmonic and metric style of halician choirs of the 19<sup>th</sup> century. Such an approach to a music version is justified – it helps to feel the spirit of the epoch of I. Franko. A work for full chorus «Wondering Winter» (lyrics taken from the first vesnianka of the same name cycle of I. Franko) – is a bright scene with modern harmonization in a non-folklore style. It has both elements of old vesniankas (intonation, rhythm, mode) and modern harmonies.*

*Analysed choral works of M. Lastovetskyi based on poems of I. Franko reflect the poetic text. These choral works have music, stylistic ideal – a characteristic feature of a true artist.*

**Key words:** poet, composer, poetry, choir, folklore, music theme, harmony, dynamics.

**Постановка проблеми.** Іван Франко й українська музична культура – надзвичайно об'ємна сфера досліджень, що включає історико-культурний, мистецтвознавчий, музично-педагогічний, аксіологічний, дидактичний та інші аспекти. Варто нагадати, що у статті до 100-літнього ювілею І. Франка (1956 р.) Станіслав Людкевич писав про надто «слабу музичну реакцію» композиторів на його творчість, вивислював причини цього й заохочував до написання творів, «достойних генія поета» (Людкевич, 1999: 276). Понад шістьдесят років, які минули відтоді, якісно й кількісно змінили ситуацію. Як зауважила Марія Загайкевич, «творчість І. Франка починала вливатися в українську музику поступово, немов окремими струмками, що з плином часу перетворилися у велику повноводну ріку» (Загайкевич, 1986: 98). Композитори переконалися, що поезія І. Франка – невичерпна скарбниця, зокрема для вокальних жанрів. Свідченням цього стали численні, передусім вокальні, твори, а також симфонічні й оперні, які з'являлися з кінця ХІХ, впродовж усього ХХ ст. й продовжують писатися сьогодні. Франкова поетична спадщина магнетизує своєю багатогранністю, незміряним обширом тем, ідей, мотивів, а також глибиною думки, випуклою яскравістю образів, розмаїттям метроритміки й строфіки, своєрідністю прийомів версифікації. І, безумовно, напрочуд стійкою, позачасовою змістовністю.

**Аналіз досліджень.** Питання зв'язку поетичної творчості І. Франка та національного хорового мистецтва привертала увагу багатьох дослідників. Серед них, окрім С. Людкевича та М. Загайкевич, які зосередилися на еволюційно-стильовому ракурсі проблеми та питаннях «співності» Франкового вірша, це Стефанія Павлишин, Лю Пархоменко, Любов Кияновська, Ганна Карась, Оксана Фрайт, Наталія Лозинська та ін., у працях яких аналізуються окремі здобутки авторів мину-

лого й сучасності включно з діаспорними. Проте хорові композиції Миколи Ластовецького на слова І. Франка досі не перебували в полі зору науковців за винятком Ірини Бермес, яка присвятила статтю одній із композицій (Бермес, 2014). І це зрозуміло, оскільки нотна збірка «Не забудь юних днів» нещодавно побачила світ (2017 р.). Цим пояснюється актуальність теми.

**Мета статті** – цілісно розкрити хорові надбання композитора, створені на основі поезій І. Франка, з'ясувати особливості музичної мови й стилістики.

**Виклад основного матеріалу.** Заслужений діяч мистецтв України, композитор М. Ластовецький народився 1947 року в місті Дунаївці Хмельницької області. Закінчив теоретичний відділ Хмельницького музичного училища та композиторський факультет Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка (клас професора Романа Сімовича, вихованця «празької школи»). М. Ластовецький – автор симфонічних і вокально-симфонічних полотен (серед них – «Лірична поема», симфоніста «Пам'яті героїв Крут», «Sinfonia rustica», «Бойківська увертюра», кантата «Давидові псалми» на канонічні біблійні тексти), музики до вистав (близько тридцяти), камерно-вокальних і хорових творів (на вірші Л. Українки, П. Тичини, О. Олеся, В. Симоненка, М. Рильського, А. Малишка), літургійної музики, камерно-інструментальних опусів, зокрема ансамблів для духових інструментів, «Романтичної сонати» для скрипки й фортепіано, фортепіанних сонат, варіацій, п'єс для молоді (понад 100) тощо.

М. Ластовецький проживає у місті юності І. Франка з 1976 року. Аура франкового краю не могла не надихнути до спроб музичної інтерпретації текстів поета. Так одна за одною народилися п'ять хорових композицій без супроводу: три – для чоловічого хору та дві – для мішаного,

для яких вибрано вірші з різних збірок і різної тематики. Загалом ці твори М. Ластовецького вписуються в тенденцію, виокремлену І. Ельтек стосовно музичних інтерпретацій поезії Каміняра В. Камінським: «Завдяки суттєвому оновленню системи музичного мислення в творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст., пов'язаного з багатоманітністю композиційних технік та діалогом різних стильових епох, з'являються якісно нові музичні прочитання поезії І. Франка», що істотно відрізняються від «радянських штампів» чи примітивізованих так званих «патріотичних шаблонів» (Ельтек, 2014: 109).

Відома поетична збірка «Зів'яле листя» навіяна нерозділеним коханням І. Франка, його інтимними переживаннями. Вона названа Миколою Вороним «ліричною драмою», їй властиві багата гама любовних почуттів, щирість і музикальність вислову. Сам поет охарактеризував свій витвір у передмові до другого видання, пояснюючи суспільну потребу «сеї збірки ліричних пісень, найсуб'єктивніших із усіх, які появилися у нас від часу автобіографічних поезій Шевченка, та при тім найбільш об'єктивних у способі малювання складного людського чуття» (Франко, 1976: 120). Тому й не дивно, що привертала увагу багатьох творців музики. «Вічна тема кохання, його багатогранні, сокровенно-інтимно пережиті моменти в поезіях «Зів'ялого листя» ... не могли залишити байдужими українських композиторів, які черпали і продовжують черпати в них натхнення для вираження сердечних почуттів» (Фрайт, 2007: 52).

М. Ластовецький використав поезії «Зелений явір», «Червона калино», «Ой жалю мій, жалю», взяті з «другого жмутку» збірки, найбільш наочно спорідненого з фольклорними джерелами. «Вірші «Зів'ялого листя», що увібрали в себе надбання народної пісенної поетики, належать до вищих досягнень художньої майстерності Франка-лірика» (Дей, 1981: 77). Саме звернення до фольклорних прототипів дало змогу об'єктивізувати зміст поезій і завуалювати власні переживання цей, за висловом поета, «автобіографічний ключ» (Франко, 1976: 121).

У «Зеленому яворі» (для чоловічого хору) зачин соліста-тенора передує хоровому звучанню. Це перший куплет вірша, пісенну форму якого М. Ластовецький увиразнив приспівом (доданим повторенням третього й четвертого рядків). Тут, як у ядрі, сконцентровано мелодичний розвиток теми, локальну кульмінацію і поступовий спад-повернення до тоніки. Задана інтонаційно-гармонічна дуга та динамічна амплітуда зберігаються впродовж усього твору, зазначаючи деяких фактур-

них змін і ладогармонічного збагачення. Тобто автором використано притаманну народнопісенному фольклору куплетно-варіаційну форму.

Так, уже в другому куплеті тема розпочинається у басах і продовжується тенорами як терцева втора, завдяки чому створюється елемент канонічної імітації за панівного гомофонно-гармонічного викладу. Композитор увиразнив перехід до субдомінанти ввідним зменшеним септакордом, що переходить в обернений домінантсептакорд. Цей кульмінаційний момент на форте вирізняється найбільшим емоційним наснаженням за домінування в динамічному плані куплету нюансів піанісімо й піано.

У третьому куплеті партія басів виконується на морморандо: спочатку вони ведуть низхідну лінію контрапунктом до верхніх голосів, що викладають тему двоголоссям, близьким до кантового (переважають терції); потім басы відіграють роль гармонічно-акордової основи. Нетиповим є закінчення куплету на субдомінантовому тризвуку. Композитор застосував тут найделікатніші динамічні барви – навіть кульмінаційне наростання не виходить за межі мецо форте.

На початку четвертого куплету тема має вигляд канонічної імітації у сексту. Хоча надалі цей виклад не зберігається, басы, наче за інерцією, «запізнюються» порівняно з тенорами в інтонуванні тексту, сходячись разом у кадансі. У терцевих мотивах партії басів двічі вжито зіставлення гармонічного й натурального мінору. Цей куплет важливий із формотворчого погляду: за загального темпу *Andante moderato* тут відбувається агігчна зміна (*Piu mosso espressivo*) та, відповідно до тексту про «голосні дзвони», динамічне піднесення (форте з першого такту куплету й до його кінця на відміну від попередніх варіацій на мецо піано і мецо форте).

Останній куплет повертає до початкового темпу й являє собою нову варіацію теми, що міститься в басах і супроводжується цілком новим матеріалом у верхніх голосах, які озвучують його на морморандо до приспіву. Завдяки цьому фактура варіації набуває рис контрастної поліфонії. Нестандартно вирішено закінчення твору: підхід до повторення-приспіву (додаткова фраза тенорів «навік її втратив») накладається на кінець куплету басів із раптовим коротким сплеском емоцій (фортісімо) і фактурним згущенням. Усе це так само раптово затихає, щоб за другого повтору тієї ж констатації «я навік її втратив» знову піднятися на фортісімо в акордовій фактурі до тонічного акорду в найвищій у творі теситурі тенорів. Такими засобами відображено крайню межу горя

й розпачу ліричного героя. Варіаційний метод розгортання твору з колоритними темброво-динамічними зіставленнями допоміг переконливо втілити образний зміст поезії, наскрізь витканої на народнопісенній канві народнопісенними візерунками (Дей, 1981: 42).

Тематика нещасливої любові продовжена в пісні «Ой жалю мій, жалю» для чоловічого хору. «З чулістю й ніжністю, властивими найбільш хвилюючим народним ліричним пісням, оспівана в цьому вірші упущена голубка, що понесла із собою всі мрії й надії ліричного героя і вже ніколи не повернеться» (Дей, 1981: 62). Три куплети поезії І. Франка вкладаються у двочастинну репризну форму, що завершується кодою (третьій куплет). Пісенна мелодика твору оформлена в манері східноукраїнського гуртового співу. На це вказують її широка протяжність, перевага діатоніки, поєднання підголосковості з контрастною поліфонією.

Прикметною властивістю композиції є неспівпадання текстів тенорів і басів, що синхронізуються лише в закінченнях фраз. Такий прийом полішаровості вертикалі нагадує традиції розповсюдженого на Наддніпрянщині одночасного звучання кількох хорів. Для цього композиторіві довелося подекуди запровадити додаткові повторення окремих словосполучень, а також зробити пропуски. Закінчення першого куплету модулює в тональність доміанти, а другого – до основної тональності мі мінор.

Кода відрізняється від попередніх куплетів і настроєм, і мелодикою. Задумливо-розповідний характер музики змінюється на драматичний, що помітно вже з початкового висхідного мотиву тенорів, на який нашаровується, як імітація, інверсійний басовий хід. На коду припадає кульмінація твору: це стрімкий пощаблевий підйом зі значним (до фортісімо) наростанням динаміки й поступовим заповільненням руху та так само пощаблевий низхідний рух до зменшеного септакорду другого щабля (повтореного двічі з ферматами). Після паузи слідує кадансовий зворот із монолітних акордів на форте в початковому темпі. Така рішуча кінцівка наче демонструє внутрішню стійкість героя перед невблаганним вироком долі.

Натомість композиція «Червона калино, чого в лузі гнешся?» для мішаного хору розкриває переживання ліричної героїні. Автор музики творчо розвинув закладений у вірші принцип «психологічного паралелізму» (О. Дей), запозичений І. Франком із народнопісенної спадщини. Розмова-діалог дуба з калиною втілена М. Ластовецьким у відповідному діалогічному способі експонування й розгортання тематичного матері-

алу чоловічих і жіночих партій хору. Показово, що чоловіче звертання «червона калино» (від імені дуба) викладено за допомогою «порожніх» квінтових паралелізмів у суворому колориті натурального мінору, тоді як жіночі репліки мають вигляд інтонаційно заокруглених речень із хроматизованим сьомим щаблем (тільки в третьому застосовано натуральний) і зупинкою на тоніці. Кожне із цих речень, побудованих на ідентичних звуках, викладене інакше: унісон, у сексту та в терцію. Так композитор «персоніфікує» і навіть театралізує хорову партитуру, запроваджуючи з такою метою, крім тембрально-мелодичного контрасту голосів, додаткові повторення уривків тексту, а саме звертань, відсутніх в оригіналі. Після остинатного викладу двох перших строф вірша третя й четверта вкладаються у більш схвильований (росоріо *mosso*) потік тритактових фраз, якими озвучено запитальні мотиви: «Чи жаль тобі цвіту?.. Чи бурі боїшся, чи грому з блакиту?».

У відповідях калини на питання дуба, що становлять середню частину твору, застосовано соло сопрано, причому хор отримує значення гармонічного тла. Основна тема тут варіантно змінюється, насамперед інтонаційно, оскільки проводиться не від основного щабля ля мінору, а переважно від терції. Водночас рух хорових вертикалей указує на відхилення у паралельний мажор, тобто на ладову змінність, властиву пісенному фольклору. Іншою характерною ознакою переосмислення народнопісенної традиції є метрична перемінність середнього епізоду.

Зі словами «та вгору не пнуса, бо сили не маю» помітний короткочасний висхідний напрям мелодики поруч зі значним посиленням динаміки (фортісімо). Натомість наступний рядок «червоні ягідки додолу схиляю» озвучується низхідними ланками секвенцій із більш мелодизованими вісімками, що повторюються двічі на дімінуендо. Цей повтор наче компенсує відсутність двох останніх строф вірша у хорі.

Для створення логічної архітекtonіки композиції автор музики додав скорочену репризу, залучивши до неї першу строфу. Її вирішено дзеркально-обернено до початку твору (у сенсі обміну функцій партій): квінтови паралелізми виконуються жіночими голосами, а тема доручена басам. Провідний тематичний мотив, цього разу із висхідним закінченням, востаннє ведеться усіма хоровими голосами у вигляді низки паралельних квінт. Унаслідок подовження тривалостей він сприймається тут як відлуння, після чого голоси зливаються і завмирають у тонічному акорді на піанісімо, із верхнім квінтовым тоном.

І структура, і «персонажі» цього Франкового вірша мають автентичний фольклорний характер, що тонко відчув і передав автор музики, головню через сучасні прийоми творчої стилізації різноманітних народнописаних засобів. За спостереженням І. Бермес, «партитура хору написана лаконічно, кожна фраза, кожний акорд максимально виразні та повнозначні» (Бермес, 2014: 53–54).

Твір «Чим пісня жива?» (для чоловічого хору) написаний на слова однойменного вірша (збірка «Профілі і маски», цикл «Поет»). Основна ідея вірша полягає у переконанні, що кожна поезія-пісня народжується у справжнього митця з глибини його душі, тому є щирою, правдивою і вистражданою. Поезія для І. Франка – «це Пісня, «одрада душ і сонце благовісне», його рай і мука. Вона рівняє людські серця, облагороджує душі і сльози перетворює в алмази» (Корнійчук, 2004: 155). Композитор утілює цей вірш у стилістиці, що нагадує галицькі чоловічі пісні XIX ст. Liedertafel, осучаснивши її передусім із гармонічного боку. На таку думку наводять гомофонно-гармонічна фактура, чітка квадратність структури речень і фраз, метроритмічна єдність твору (4/4) із невеликим темповим відхиленням у середині тричастинної форми (Andante – Moderato). Такий підхід до музичного озвучення художньо виправданий – він наче наближує до Франкової епохи, допомагає відчути її дух.

Початкові два куплети становили основу першої частини, що позначена мужньо-впевненим тонутом і розміреним поступальним рухом. Темелодія поступово, з кожною фразою завойовує все ширший простір в обсязі октави – досягає вищої теситурної і динамічної точки (від нижньої тоніки до верхньої) й повертається назад. Другий куплет повторюється повністю як приспів.

Середина, складена третім і четвертим куплетами, починається в тональності мінорної домінанти. Хоча темп стриманіший, проте музика більше цілеспрямована, з прихованою енергією. Цей характер створюється короткими висхідними реченнями, розмежованими паузами. Кожне з них містить тріоль або пунктирний зворот у третій долі такту. Ритміка надає напруженості, про яку йдеться в тексті («нап'ятий мій дух, наче струна-прім»). Під час озвучення четвертого куплету паузи щезають, зате наростають динаміка й темп, з'являються настирливі повтори, що емоційно загострюються збільшеною секундою. Композитор навмисне запровадив кількарізкові остинатні проведення на фортісімо словосполучень-ітерацій «кожний вдар, кожний рух» (тричі замість одного на тих самих звуках у тенорів і четвертий

раз – на інших звуках у басах), щоб дати психологічний ефект «мук творця». Адже його серце робиться надчутливим і прагне відгукнутися поезією на все, що вражає.

Гармонічна мова середньої частини суттєво різниться від першої (із її більш традиційною функційною схемою): застосовано зіставлення тональностей, альтерації і хроматизми. Реприза утворена на основі повторення першого куплету перед заключним п'ятим. Задля дотримання симетричної цілісності музичної форми М. Ластовецький проявив творчу ініціативу й привніс відповідні зміни до поетичної побудови оригіналу.

У творі «Дивувалась зима» (для мішаного хору) використано перший вірш із циклу «Веснянки». Вірші циклу, як зазначила Т. Гундорова, «зближують настрої, викликані весняним пробудженням природи, одвічним землеробським інстинктом селянина, з одного боку, та досить віддалений суспільний контекст – передчуття перетворення й оновлення людського життя – з іншого» (Гундорова, 2005: 17). Вслід за І. Франком, М. Ластовецький спирається на первісні джерела давнього народного календарно-обрядового жанру. І це дало змогу створити найбільш авангардову композицію з усіх п'яти на слова поета.

Неофольклористичний підхід, використаний у «Червоній калині», тут поглиблений завдяки синкретично-архаїчним витокам веснянок. Він угадується вже у підкресленій простоті початкових заклично-уривчастих поспівок – лаконічних і життєрадісних, у вузькому діапазоні й швидкому темпі (Allegro vivace). Вони базуються на тонічному органному пункті басів, аж до кадансового відхилення у тональність домінанти. Тотожність викладу двох перших куплетів урізноманітнюється динамічними контрастами (subito p та subito f) й докорінно змінюється з третім. Він починається на піано з глибини басів, дещо таємничо, у мінорній тональності третього щабля основного соль мажору.

Це середина твору, де розвивається початкова поспівка, причому закінчення новоутвореного речення співпадає зі вступом наступного голосу (водночас нижні голоси утворюють витримані гармонії). Почергове звучання всіх партій переходить у щільні паралельні септакорди (для чого вводиться *divisi*), якими озвучується додаткове словосполучення «дивувалась зима, зима», що завершується хоровим глісандо. Ця побудова звучить удруге зі зміщенням вгору на інтервал кварта (четвертий куплет), чим досягається вищий емоційний регістр. Після цього різким контрастом з'являється «тема зими» у суцільній хромати-

зації хорової тканини, викладена «повзучими» вертикальними співзвуччями, на тлі постійного коливання наростаючих і спадаючих динамічних хвиль (п'ятий куплет і половина шостого). Друга половина шостого куплету «шура-бура пройшла» та сьомий – відрізняються суттєвим просвітленням гармонічного колориту й фактури завдяки внесенню чистих квінт на остинато у жіночі партії, тоді як у чоловічих ще залишаються окремі альтеровані звуки.

Останній у І. Франка сьомий куплет не є закінченням хору. Композитор і цього разу вільно повівся з поетичним текстом із метою надання стрункості форми музичній композиції. Щоб утворити репризу тричастинної форми, він повернув перший куплет. Сюди увійшли також озвучені по-новому третій і сьомий (повторені двічі). Трансформації стосуються фактури: послівки у жіночих партіях потовщені третім звуком (замість терції і секст), а чоловічі партії отримують подовжені тривалості, внаслідок чого їхній текст скорочується і слова цих партій не співпадають аж

до кадансу. Кода на фортісімо – ті ж паралельні септакорди з подвійним повторенням слів «дивувалась зима», а далі лише «зима» у синкопованих висхідних зворотах від терції до квінти (два рази) та від квінти до тоніки, ускладненої неакордовими звуками і прикрашеної низхідним глісандо. Та остаточним фіналом твору стає, за побажанням композитора, «атональний» вигук «зима». Таким чином тут поєднано елементи давніх веснянково-ігрових наспівів (інтонації, ритміка, ладогармонічні ознаки) із сучасною гармонією та позамузичними фонічними прийомами.

**Висновки.** Проаналізовані хоріві п'єси М. Ластовецького на вірші І. Франка виявили вдумливе осягнення поетичних оригіналів, глибоке проникнення у їх образний зміст, урахування смислових відтінків і підтекстів. Композитор не лише творчо доповнив сказане Франком, а й створив на поетичній основі його текстів власні художні концепції, що сконцентрували у собі багатство інтонаційно-семантичних та естетико-стилістичних ідей, притаманних істинному митцеві – нашому сучаснику.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бермес І. Л. Поезія І. Франка «Червона калино, чого в лузі гнешся?» в хорівій версії М. Ластовецького: особливості прочитання. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. 2014. № 3. С. 48–54.
2. Гундорова Т. Невідомий Іван Франко: Грані Ізмарагду. Київ : Либідь, 2006. 360 с.
3. Дей О. Фольклорні імпульси у збірці «Зів'яле листя». *Спількування митців з народною поезією*. Київ, 1981. С. 38–77.
4. Ельтек І. С. Музичні інтерпретації поезії Івана Франка у творчості Віктора Камінського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : збірник наукових праць. Рівне : РДГУ, 2014. С. 109–113.
5. Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяря. Київ : Музична Україна, 1986. 175 с.
6. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поезики. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2004. 488 с.
7. Людкевич С. Іван Франко і музика. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / упор., вст. стаття і прим. 3. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 273–276.
8. Фрайт О., Лозинська Н. Іван Франко і українська хорова культура. Дрогобич : ДДПУ імені Івана Франка, 2007. 62 с.
9. Франко І. Переднє слово до другого видання. *Зів'яле листя. Лірична драма* : у 50 т. Поезія. Київ : Наукова думка, 1976. Т. 2. С. 120–121.

#### REFERENCES

1. Bermes I. L. (2014). Poeziia I. Franka «Chervona kalyno, choho v luzi hneshsia?» v khorovii versii M. Lastovetsko: osoblyvosti prochyttannia [Poem by Ivan Franko «Red Guelder Rose, Why do Bend in the Meadow?» in choral version of M. Lastovetskyi: peculiarities of interpretation]. O. Smoliak (Eds.), *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyr Hnatiuka. Seriya: Mystetstvoznavstvo – Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatiuk. Series: Art Studies*. Ternopil: Publishing House of TNPU named after V. Hnatiuk. (№ 3), (pp. 48–54) [in Ukrainian].
2. Hundorova T. (2006). Nevidomyi Ivan Franko: Hrani Izmarahdu [Unknown Ivan Franko: Facets of Emerald]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
3. Dei O. (1981). Folklorni impulsy u zbirtsi «Ziv'yale Lystia» [Folklore Impulses in the Collection of Poems «Withered Leaves»]. *Spilkuvannia myttsiv z narodnoiu poezieiu – Communication of artists with folk poetry*. (pp. 38–77). Kyiv [in Ukrainian].
4. Eltek I. (2014). Muzychni interpretatsii poezii Ivana Franka u tvorchosti Viktora Kaminskoho. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: zbirnyk naukovykh prats* [Musical Interpretations of Ivan Franko's Poetry in the Studies of Viktor Kaminskyi. Ukrainian Culture: Past, Contemporary, Ways of Development: collection of scientific works]. (pp. 109–113). Rivne: RDHU [in Ukrainian].
5. Zahaikevych M. (1986). *Muzychyi svit velykoho Kameniara* [Musical World of the Great Kameniar]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

6. Korniiichuk V. (2004). Muzychnyi Universum Ivana Franka [Musical Universe of Ivan Franko]. Lviv: LNU named after I. Franko [in Ukrainian].

7. Liudkevych S. Ivan Franko i muzyka [Ivan Franko and Music]. Z. Shtunder (Eds.). Lviv: Dyvosvit [in Ukrainian].

8. Frait O. Lozynska N. (2007). Ivan Franko i Ukrainiska horova kultura [Ivan Franko and Ukrainian Choral Culture]. Drohobych. Editorial and publishing department of DSPU named after Ivan Franko [in Ukrainian].

9. Franko I. (1976). Perednie slovo do druhoho vydannia [Preface to the Second Edition] – Zivviale lystia. Lirychna drama [Withered Leaves. Lyrical Drama]. Collection in fifty volumes (Vol. 2), (pp. 120 – 121). Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].