

УДК 78.27;78.451

DOI 10.32782/2224-0926-2024-2-49-5

Граб Уляна Богданівна  
доктор мистецтвознавства,  
професор кафедри музичної медієвістики та україністики,  
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0002-1352-1951>

## ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ У ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛІ ІВАНА ВОВКА «СІМ СТРУН» НА СЛ. Л. УКРАЇНКИ

У статті реконструюється життєвий шлях українського композитора Івана Вовка, представника української мистецької еміграції, який у роки Другої світової війни опинився у Франції, а згодом проживав у США і Бразилії. Відомостей про нього дуже мало, вони розпорошені по різних джерелах, у тому й особистих документах окремих представників музичної еміграції. Зокрема, у статті використано відомості з епістолярію М. Антоновича – українського музиколога і диригента, які глибше розкривають постать композитора Вовка й окремі події його життя. Серед творів композитора нашу увагу привернув вокальний цикл на слова Л. Українки «Сім струн». До окремих поезій циклу зверталось чимало українських композиторів, однак увесь цикл знайшов своє втілення в музиці окремих композиторів. Серед них – Віктор Герасимчук, Олександр Козаренко, композитори української діаспори Мирон Федорів із США та Степан Спех з Німеччини. Ці твори написані для різного складу виконавців – для голосу і фортепіано, жіночого хору а капела, дитячого хору в супроводі фортепіано, мелодекламації та ін., і міжвидовий діалог у цих творах утілений по-різному. Вокальний цикл «Сім струн» для голосу з фортепіано Івана Вовка відзначає індивідуальна інтерпретація композитором поезії і їх музичних підзаголовків. Стверджується, що усвідомлення сенсу підзаголовків і музичних термінів мало для композитора важливе значення для глибшого проникнення в образну сутність поезії і відтворення її у музичних образах. Попри відчутну романтичну складову, головний смисловий «каркас» вокального циклу становлять частини «Гімн» – «Сонет» – «Сеттіна», класичні європейські жанри, у яких композитор підкреслює алюзію до античності, де тема служіння батьківщині й високі загальнолюдські ідеали були головними константами суспільної свідомості. Композитор вибудовує цілісну драматургічну лінію циклу, використовуючи лише ті куплети поезій Л. Українки, у яких ключові слова-образи пов'язані зі світлим, надихаючими, життєстверджуючими емоціями.

**Ключові слова:** М. Антонович, І. Вовк, українська музика діаспори, вокальний цикл «Сім струн», музичний стиль, міжвидовий діалог, музична мова.

### ***Hrab Uliana. Peculiarities of the interpretation of poetic text in 'Seven strings' vocal cycle by Ivan Vovk on the words of L. Ukrainka***

*Life path of Ivan Vovk, a Ukrainian composer, a representative of Ukrainian artistic emigration, who was in France during the World War II and later lived in the USA and Brazil, is reconstructed in the article. There is no much information about him, it is scattered among various sources, including personal documents of individual representatives of musical emigration. In particular, information from the epistolary of M. Antonowycz, a Ukrainian musicologist and conductor, which reveals more about the figure of the composer Vovk and individual events from his life, is used in the article. Among the composer's works, our attention was drawn by a vocal cycle 'Seven strings' on the words of L. Ukrainka. Many Ukrainian composers turned to certain poems*

of the cycle, though the entire cycle has been embodied in the music of individual composers. Those are, in particular, Viktor Herasymchuk, Oleksandr Kozarenko, composers of the Ukrainian diaspora Myron Fedoriv, from the USA, and Stepan Spiekh, from Germany. The works have been written for various performers – for voice and piano, female A Capella choir, children's choir accompanied by the piano, melodic recitals, etc., and interspecific dialogue in the works is embodied in different ways.

'Seven strings' vocal cycle by Ivan Vovk for voice and piano notes the composer's individual interpretation of poems and their musical subtitles. It is asserted that understanding the senses of subtitles and musical terms was important for the composer to penetrate deeper into the figurative essence of poetry and its reproduction in musical images. Despite the tangible romantic component, the main semantic 'framework' of the vocal cycle is made up of the parts Hymn – Sonnet – Setina, classical European genres, in which the composer emphasizes the allusion to antiquity, where the topic of serving the Motherland and high universal ideals were the main constants of public consciousness. The composer creates an integral dramaturgical line of the cycle using L. Ukrainka's poetry verses, in which the key words – images are connected with bright, inspiring and life-affirming emotions.

**Key words:** M. Antonowycz, I. Vovk, Ukrainian music of diaspora, 'Seven strings' vocal cycle, musical style, interspecific dialogue, musical language.

Серед маловідомих українських композиторів, творчість яких розвинулася в еміграції і сьогодні поступово повертається в репертуар українських виконавців, є ім'я Івана Вовка (1921–2007). Іван Вовк – представник української мистецької еміграції, який у роки Другої світової війни опинився у Франції, і з того часу його життєвий шлях пов'язаний з еміграцією – спочатку у Європі, пізніше у США і Бразилії.

Окремі енциклопедичні видання містять про нього стислі біографічні довідки, також розрізнені відомості розкидані по різних джерелах. Відомості, зібрані з різних енциклопедичних видань, свідчать про таке.

Іван Вовк народився 25 вересня 1921 року в с. Кривчунка нині Жашківського р-ну Черкаської області. Учився в Одеській консерваторії у 1935–1940 роках по класу флейти у Л. Рогового, класу гармонії – С. Орфєєва, класу диригування – М. Чернятинського. З початком Другої світової війни був на військовій службі, потрапив у полон і опинився у Франції. Після закінчення війни працював музичним репетитором у дівочому коледжі в м. Буфемон коло Парижу, що дало йому можливість продовжити музичні студії у Вищій музичній школі Сезара Франка *Ecole Supérieure de Musique Cesar Franck* по фортепіано і композиції, які закінчив у 1954 році. Український музиколог і скрипаль Аристид Вирста у статті «Українські музики в Парижі» зазначає, що один із його творів додав до програми свого хору, добре відомого у французькому музичному світі, проф. Рене Аліс<sup>1</sup>. Також в англomовному словнику Ігора Соневицького згадується про те, що Вовк приватно протягом 6 років вивчав композицію у бретонського композитора Роджера Пенау (Penau).

У 1955 році І. Вовк емігрував у США, був музичним учителем у Sherman@Clay Music School в Сан Рафаель, Каліфорнія, у 1961–1977 роках жив у Сан-Франциско і працював викладачем гри на фортепіано. У 1977 році Вовк виїхав у місто Курітіба, столицю штату Парана у Бразилії як акомпаніатор піаніст у балетній школі Studio d'Curitiba. Відомо, що Бразилія після Другої світової війни стала прихистком для багатьох українців,

<sup>1</sup> А. Вирста. Українські музики в Парижі. *Українська музика*. Число 2. Львів, 2011. С. 128–138. (С. 30).

зокрема, у грудні 1949 року емігрувала до Бразилії українська поетеса Віра Селянська, широко відома під псевдонімом Віра Вовк. Але в Курітібі – «затишній, віддаленій від активного культурного життя», куди спершу потрапила, вона затрималася ненадовго і на початку 1951 року переїхала до Ріо-де-Жанейро.

На цьому інформація з енциклопедичних видань вичерпується. Є окремі згадки про композитора, вони дуже розрізнені й розкидані по різних джерелах.

У 1940-х роках в американських видавництвах почали виходити друком серед інших твори Івана Вовка (відомого під прізвищем Jascove Жаков), зокрема, великою популярністю користувався його педагогічний репертуар. Під псевдонімом **S. Jascove** деякі твори з'явилися і в Парижі<sup>2</sup>.

У 1956 році в Лос-Анджелесі відбувся концерт, організований українським театром «Київ», у якому брали участь українські оперні співаки й інструменталісти, серед яких є ім'я піаніста Івана Вовка. Від 1978 року в Парижі діє **Комітет українського народного мистецтва**, який пропагує українське мистецтво серед французів, серед композиторів – Іван Вовк. У 1988 році відбулися в Бразилії святкування, присвячені 1000-літньому ювілею Хрещення Русі-України українським релігійно-культурним центром «Полтава» в Курітібі, на одній з урочистостей співав український вокальний ансамбль під керівництвом Івана Вовка<sup>3</sup>. У списку співпрацівників **Українського музею** в Курітібі за 1992 рік серед переліку відомих постатей числиться Іван Вовк – професор і композитор.

Відомо, що в Канаді вийшов друком мішаний хор І. Вовка на сл. Сосюри «Любіть Україну» з присвятою Павлу Маценку. Видав цей твір Комітет українців Канади (КУК), а свою opinію про цей твір як рекомендацію до друку написали М. Антонович і композитор із Великої Британії Володимир Терещенко (колишній учень Пилипа Козицького, музичний діяч, диригент і композитор).

Ну і нарешті на інтернет-сторінці часопису «*Бем Парана*» серед некрологів віднайшовся запис: 2 вересня 2007 року помер Іван Вовк, педагог, 86 років.

Ширші уявлення про Вовка як людину, його життєві обставини та творчість дає нам епістолярій Мирослава Антоновича – відомого українського музиколога й диригента, наукова та творча діяльність якого розвинулася в повоєнні роки в Голландії. Інформація про Івана Вовка вкраплена у його листування з музикологом Павлом Маценком, також збереглися два автографи самого композитора: один адресований Маценкові (копія), інший – Антоновичу.

Однак зрозуміло, що листів від Вовка було набагато більше, бо писав він, за словами Антоновича, «багато і цікаво», і є сподівання, що опрацювання неописаного матеріалу оприятить для нас ці важливі документи.

У своєму листі від 27 червня 1977 року Павло Маценко пише: «Приїздив до мене Іван Вовк. Це цікава людина. Визначний теоретик, член Академії композиторів Франції ще з 1949 року. Має багато творів включно до опери. Дуже чемний, товариський і українець, хоч виховувався під Советами (родився 1921 року). Вчився, як я писав вперше, в Одеській консерваторії, а потім щось 8 років в Парижі. Знає мови. Його твори друкують американські видавництва. Цікаво, що він тепер звернув увагу на дітучу літературу й

<sup>2</sup> Р. Савицький-мол. В орбіті світової музики (композиторська спадщина на грані XXI віку). *Альманах Українського народного союзу*. 2000. Нью Йорк, 2000. С. 125–133. <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/8464/file.pdf>.

<sup>3</sup> Г. Карась. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012.

пише на українські теми. Вислав оце мені 4 частини скрипкової сонати. І пише, що він не авангардист. Людина релігійна й почав писати твори для церкви»<sup>4</sup>.

У відповідь Антонович пише 1 вересня 1977 року:

«Приємно чути, що Ви нав'язали ближчі контакти з композитором Іваном Вовком. Це, без сумніву, цікавий композитор. Хоч я мав змогу побачити тільки деякі його пісні (на сл. Лесі Українки), то зразу можна було бачити, що це людина широких обріїв... не авангардник, це правда, але й далекий від загумінковости! Шкода, що я так позаплутувався в давнє минуле, що немає часу й сил на сучасне. А про композитора Вовка варто було б щось написати, от хоч би про його пісні!»<sup>5</sup>.

У цьому ж 1977 році Вовк виїжджає в Бразилію, у місто Курітіба. Офіційні рядки енциклопедії повідомляють про працю акомпаніатора й піаніста, рядки листа свідчать про те, що він брав до уваги кожную пропозицію: «Отримав працю – виготовити підручник гри на піано з особливою увагою на «пальцівки». Всі надписи на іспанській мові».

А через рік, 1978 року, Фонд Лариси Целевич оголосив конкурс на музичний твір на честь 1000-ліття Хрещення Руси-України. Одним із членів журі був Мирослав Антонович. І першу нагороду за Скрипковий концерт було присуджено композиторові Іванові Вовку. У своєму виступі з тої нагоди проф., відома піаністка Дарія Каранович, яка очолювала комісію, зазначила, що *Скрипковий концерт* Вовка збагачує українську музику своєю високою якістю. Рясно орнаментована скрипкова партія в оригінальних зіставленнях її з різними інструментами й ансамблями, багата гармонічна мова характеризують твір із виразним оригінальним обличчям<sup>6</sup>.

У грудні 1983 року Вовк пише про тяжкі часи, про те, що занепадає музична діяльність, натомість процвітає аматорство, «навіть така проста річ, як вивчення нот, вважається непотрібною»<sup>7</sup>. А наступна згадка про Вовка – у листі Маценка через рік, 7 травня 1984 року. Пише про те, що Вовк втратив роботу, у нього фінансова скрута – і водночас пише струнний квінтет на народні теми і «ними описав своє горе... Дивна він людина, у нього все якесь «тікаюче» життя і така шкода такої здібної людини!»<sup>8</sup>. І в наступному листі: «Вовкові живеться дуже тяжко. Написав листа, щоб повідомити про обставини, але він дуже чемний і скромний... Він взагалі в своєму житті багато натерпівся, вперше під радами, потім на «скитаннях», а тепер знов попав у клопоти»<sup>9</sup>. Справді, якщо композитор звернувся за допомогою до української спільноти з проханням допомогти йому придбати піаніно, то можна собі уявити всю важкість його ситуації.

Антонович дуже шкодує, що українська громада не може забезпечити нормальних умов для творчості Вовка й подбати про його матеріальних стан, оскільки, на думку Антоновича, «навіть найпростіші його обробки народних пісень мають в більшості щось особливе, оригінальне», а Скрипковий концерт вважає дуже цінним. У репертуарі Візантійського хору був ряд творів І. Вовка – церковних і народних обробок: «*Отче наш, Блажен мих, Избави от бід, Ектенія*», а також «*Засумуй трембіто*», «*Садок вишневий*»,

<sup>4</sup> П. Маценко. Лист до М. Антоновича від 27 червня 1977 року, авториз. машинопис.

<sup>5</sup> М. Антонович. Лист до П. Маценка від 1 вересня 1977 року.

<sup>6</sup> М. Ласовська Крук. Композитори Іван Вовк, Ігор Білогруд, Сергій Яременко нагороджені за музичні твори. *Визвольний шлях*. Суспільно політичний та науково літературний місячник. Кн. 2 (407). 1982. Лондон: Українська видавнича спілка. С. 248–249.

<sup>7</sup> І. Вовк. Лист до М. Антоновича від 19 грудня 1983 року, автограф, 1 арк.

<sup>8</sup> П. Маценко. Лист до М. Антоновича від 7 травня 1984 року, авторизов. машинопис, 1 арк.

<sup>9</sup> П. Маценко. Лист до М. Антоновича від 2 грудня 1984 року.

«Чорнявая молодичка», «Коломийки», «Ой дівчино шумить гай», «Казав мені батько» та ін. «Особливо припала мені до вподоби Ваша пісня «Казав мені батько», – пише Антонович. – Розбудували її на свій лад, поглибили її музичну сутність, посилили гумор. Ця пісня мені особливо близька, тому що колись (коли я був іще співаком) співав я цю пісню в Лисенковій обробці багато-багато разів по радіо й на концертах і тому мене особливо вразило багатство Вашої музичної інтерпретації цієї пісні»<sup>10</sup>. У квітні 1982 року Антонович отримує обробку для чоловічого хору пісні «Місяцю ясний» з опери «Запорожець за Дунаєм» – «дуже вдала річ і я думаю виконати її зі своїм хором»<sup>11</sup>. У цьому ж листі він просить Вовка вислати дані своєї біографії та список творів, бо планує написати про композитора статтю і збирає до неї відомості, але цей задум так і не втілюється у життя. Цілком імовірно, що в архіві ще віднайдуться його записи на цю тему.

І нарешті останній лист, датований 12 жовтня 1990 року, лист, написаний Антоновичем до Івана Вовка після гастролей «Візантійського хору» в Україні – у Львові, Дрогобичі та Києві. «Ваші пісні «Чи я коли туди приїду» й «Тихо над річкою», а в Києві ще й «Де згода в родині» приймали слухачі з великим ентузіазмом. У Львові було зацікавлення Вашими інструментальними творами (я розповідав про Ваш скрипковий концерт та інше) і там обіцяли написати до Вас в цій справі. Вони там мають великі пляни. Надіймося, що вдасться їм ці пляни здійснити й виконати твори видатніших українських композиторів «діяспори»<sup>12</sup>.

І справді, на фестивалі «Музика українського зарубіжжя», що відбувся у Львові 18–26 квітня 1991 року в одному з концертів прозвучало Капрічіо для скрипки з оркестром І. Вовка у виконанні Струнного оркестру Львівської організації спілки композиторів під орудою Мирослава Скорика.

Якою є творча спадщина композитора? Зважаючи на непрості життєві обставини, захоплює широка жанрова палітра, у якій присутні великі сценічні жанри – опера «Захар Беркут» на лібрето В. Чайківського, оперета «Така її доля», вокально-інструментальні жанри: кантата «Віють вітри» в одній частині для хору і оркестру, цикл пісень на слова Лесі Українки «Сім струн» для голосу з фортепіано (цікаво, що до цього циклу зверталися ще два композитори української еміграції – Мирон Федорів і Степан Спех, у першого це дитячий хор у супроводі фортепіано, у другого – цикл написаний у жанрі мелодекламації теж у супроводі фортепіано); оригінальні хори й обробки народних пісень, окремі вокальні твори для голосу та фортепіано. Окремо згадаю релігійні твори Вовка, зокрема «Отче наш, Херувимська», колядка «Пречистая Діво» та ін. Зазначу, що декілька таких вокальних творів, а також окремі номери до вистави «Захар Беркут» перебувають у нотній колекції архіву Ігора Соневицького, що зберігається в Інституті церковної музики УКУ.

Ряд творів написано для фортепіано, деякі з них були видані ще під час перебування композитора в Парижі. Особливо популярним був педагогічний репертуар – окремі фортепіанні п'єси для дітей, цикл для дітей «14 ескізів», 21 варіація на тему «Взяв би я бандуру» та ін.

Камерно-інструментальні жанри представлені у творчості композитора *Варіаціями* для струнного оркестру, а також «Сімфоніеттою» для малого симф. оркестру. Є також 4 фуги для квартету, «Варіації на українську тему» з присвятою Роману Придаткевичу

<sup>10</sup> М. Антонович. Лист до І. Вовка від 24 вересня 1982 року, машинописна копія, 1 арк.

<sup>11</sup> М. Антонович. Лист до І. Вовка від 4 квітня 1982 року, машинописна копія, 1 арк.

<sup>12</sup> М. Антонович. Лист до І. Вовка від 12 жовтня 1990 року, машинописна копія, 1 арк.

для струнного квартету. Є також ряд творів для скрипки: окремі п'єси, «Соната для скрипки і фортепіано» та твори крупної форми: «Концерт для скрипки з оркестром», за який нагороджено в 1981 році на Конкурсі музичних творів, «Токата» для скрипки з оркестром, «Українське капріччіо» для скрипки й оркестру. А. Рудницький згадує також «Варіації» для скрипки з оркестром.

«Токата» для скрипки з оркестром і «Варіації на українську тему» з присвятою Роману Придаткевичу для струнного квартету перебувають в архіві М. Антоновича, також є партитура «Скриpkового концерту з оркестром», але він не авторизований, тому поки що авторство Вовка потребує уточнення.

Цикл пісень на слова Лесі Українки «Сім струн» для голосу з фортепіано заслуговує на окрему увагу. Поетичний цикл «Сім струн» був опублікований у збірці «На крилах пісень» 1893 року, перша назва кожної поезії циклу – це назва окремого шабля До мажору, друга назва – музичні терміни як підзаголовки до поезій: DO («Гімн. Grave»), RE («Пісня. Briosio»), MI («Колискова. Arpeggio»), FA. Сонет», SOL (Rondeau), LA (Nocturno), SI (Settina). Музичні підзаголовки відсутні лише у двох поезіях.

Це ранній твір поетеси, від якого, як вважають літературознавці, розпочалася поступова трансформація її стилю з народницького в неоромантичний модернізм: ««На реці-пієнта дихала нова, згадувана надтекстова якість творчості, в якій визначальним було ідеалістичне, сугестивно-музичне начало і яка буде пізніше названа модерністською»<sup>13</sup>. Однак у цьому циклі Л. Українка ще не виходить поза образ поневоленої України, як зазначає М. Насенко: «Перший цикл (сім віршів із назвами семи нотних знаків: DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI) ще не виходив за межі мотиву тієї поневоленої України, якій «вільні пісні» чуються тільки «у сні». Варіативності цьому мотиву надають настроєві підзаголовки кожного твору – Grave (урочисто), Brioio (весело), Arpeggio (рухливо, з переборами, як на арфі) та ін., але – про те ж саме, про неволю в невільному краї, якій поетеса віддає всю щирість «струн моїх тихих»<sup>14</sup>.

Ряд досліджень присвячені аналізу поетичного циклу в міжвидовому аспекті (М. Насенко<sup>15</sup>, І. Щукіна<sup>16</sup>, Л. Філоненко<sup>17</sup>, Г. Радько<sup>18</sup>, Л. Волошук<sup>19</sup>, Г. Кисельов<sup>20</sup>, Г. Карась<sup>21</sup> та ін.), проте більшість із них це літературознавчі дослідження. Г. Радько

<sup>13</sup> М. Насенко. *Музика в поезії, поезія в музиці Лесі Українки*. С. 85–86.

<sup>14</sup> Там само. С. 82.

<sup>15</sup> М. Насенко. *Музика в поезії, поезія в музиці Лесі Українки. Літературознавчі студії*. Вип. 61-2. 2021. <https://litstud.knu.ua/muzyka-v-poeziyi-poeziya-v-muzytsi-lesi-ukrayinky/>.

<sup>16</sup> І. Щукіна. *Музичні терміни в тексті поетичного циклу Лесі Українки «Сім струн»*. *Слово і час*. 2009. № 4. С. 12–20.

<sup>17</sup> Л. Філоненко. *Леся Українка і музика (до проблеми синтезу в мистецтві кінця XIX–XX сторіччя)*. URL: [https://www.researchgate.net/publication/361096177\\_LESA\\_UKRAINKA\\_I\\_MUZIKA\\_DO\\_PROBLEMI\\_SINTEZU\\_V\\_MISTECTVI\\_KINCA\\_XIX\\_-\\_POCATKU\\_XX\\_STORICCA](https://www.researchgate.net/publication/361096177_LESA_UKRAINKA_I_MUZIKA_DO_PROBLEMI_SINTEZU_V_MISTECTVI_KINCA_XIX_-_POCATKU_XX_STORICCA).

<sup>18</sup> Г. Радько, І. Дорошенко. *Взаємодія слова і музики в поетичному циклі Лесі Українки «Сім струн»*. *Філологічні науки*. № 5 (93). 2021. URL: <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/618>.

<sup>19</sup> Лариса Волошук. *ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ: ЗБІРКА «НА КРИЛАХ ПІСЕНЬ»*. <https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/395>.

<sup>20</sup> Г. Кисельов. *Сім струн серця (музика в житті і творчості Лесі Українки)*. Київ, 1968. file:///D:/%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%BA%20%D0%94/%D0%B2%D0%BE%D0%B2%D0%BA/Sim\_strun\_sertsia\_Muzyka\_v\_zhytti\_i\_tvorchosti\_Lesi\_Ukrainky.pdf.

<sup>21</sup> Г. Карась. *Цикл «Сім струн» Лесі Українки в рецепції композиторів діаспори*. [https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf\\_ukrlang/07.%20%D0%9D%D0%B0%D1%83%D0%BA](https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf_ukrlang/07.%20%D0%9D%D0%B0%D1%83%D0%BA)

розглядає семіотичний аспект міжмистецьких взаємовпливів на прикладі музики композитора І. Дорошенка, Г. Карась досліджує інтерпретацію циклу композиторами української діаспори – Степаном Спехом і Мироном Федорівим. Збірка М. Федоріва – це хоровий цикл із семи творів для двоголосого дитячого хору із супроводом, Степан Спех свій цикл пише в жанрі мелодекламації, досить поширеному в мистецькому й аматорському середовищі української діаспори<sup>22</sup>. Про вокальний цикл «Сім струн» Івана Вовка є згадка у статті С. Літвінової<sup>23</sup>.

Вокальний цикл І. Вовка «Сім струн» був написаний у Бразилії, у Курітібі, ймовірно, у 80-х роках. Як зазначає сам композитор у передмові до видання циклу, він захопився творчістю поетеси й написав цілий цикл пісень, щоб «цим самим заповнити зростаючі вимоги українського вокального концертного репертуару». У І. Вовка вказано такі назви частин циклу: 1 – «Гімн»; 2 – «Бріозо»; 3 – «Колискова»; 4 – «Сонет»; 5 – «Рондо»; 6 – «Ноктюрн»; 7 – «Сетіна».

Чому використовує композитор як назву, так і підзаголовки рівноцінно? Чи має це значення для музично-образного змісту циклу? У цьому контексті цікаво поглянути на цю проблему крізь призму трактування музичних термінів і їх значення для відтворення не лише змісту поезії, але і його підтексту. Цю проблему порушує у своїй статті І. Щукіна, яка, проаналізувавши більшість українських видань творів Л. Українки, констатує неточне або ж хибне тлумачення музичних термінів, яке не відповідає задуму автора. Тоді як «музичні терміни, зазначені Лесею Українкою в підзаголовках до поезій циклу «Сім струн», – це вияв тонкого психологічного, смислового й образного підґрунтя її творчості, а не лише видимі паралелі зі світом музики, що відтінюють додатковими штрихами програмне найменування циклу й кожного твору (за назвами основних тонів звукоряду)»<sup>24</sup>.

Отже, у першому творі під назвою «Гімн» (у Л. Українки «До (Гімн. Grave)» у назві композитор не вказує музичного терміна Grave, який обирає Л. Українка як підзаголовок вірша, залишивши лише назву «Гімн». Цей підзаголовок, на думку І. Щукіної, має особливе значення – у точному перекладі музичний термін Grave означає важко, а темп Grave є найповільнішим, тоді як у більшості українських видань цього циклу термін Grave завжди перекладався як «урочисто».

Поетеса обирає такий підзаголовок не випадково, адже вірш присвячений «бездольній матері – Україні»: у поетичних образах висловлюється сподівання на те, що, **можливо**, колись жадана доля завітає і на її батьківщину, і цей сумнів, невпевненість відображає характер виконання – Grave, який «акумулює в собі образно-смислове навантаження вірша»<sup>25</sup>. Водночас «Гімн» – це твір прославленого, піднесеного, урочистого

---

%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D1%82%D0%B0%20%D0%BC%D1%96%D0%B6%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B0%20%D0%B4%D1%96%D1%8F%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C/zbirnyk\_naukovyh\_prats\_Lesya\_Ukrayinka.pdf.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Літвінова С. А. Особливості презентації циклу «Сім струн» Лесі Українки в електронних нотних каталогах. Бібліотека. Наука. Комунікація. Розвиток бібліотечно-інформаційного потенціалу в умовах цифровізації : тези Міжнародної наук. конф. (м. Київ, 6–8 жовт. 2020 р.). URL: <http://conference.nbuv.gov.ua/report/view/id/1022> (дата звернення 21.04. 2024).

<sup>24</sup> І. Щукіна. *Музичні терміни в тексті поетичного циклу Лесі Українки «Сім струн»*. С. 12.

<sup>25</sup> Ibidem. С. 14.

характеру, і ці обидва терміни створюють особливу дихтомію, у якій через взаємозаперечення витворюється особливий настрій поезії. «Без сумніву, поезія ДО виходить за рамки уявлень про традиційний гімн, – зазначає І. Щукіна, і вказівка авторки на її особливості міститься саме у використаному музичному терміні»<sup>26</sup>.

Композитор усвідомлював смислове навантаження музичного підзаголовка, яке не відповідало його інтерпретації цього вірша, тож відмовляється від нього, натомість вказує своє визначення темпу – *Lento* повільно, що більше відповідає його концепції циклу. Тому Вовк використовує лише перші два куплети, у яких використано образи України-мати, і слова-опори – це *струна, пісня, надія, доля*. Бо наступні три куплети, пронизані сумнівом, який висловлює уточнювальне слово – *І, може...*, – не відповідають його концепції – розпочати цикл урочистим, прославним, гімнічного характеру вступом.

Завдяки цьому «Гімн» отримав компактну тричастинну форму, об'єднану однією прославною, урочистою емоцією, яку підкреслює мелодія широкого дихання й арпеджіовані акорди, що імітують звучання арфи в метрично рівномірній фактурі супроводу, наскрізно зберігаючи гімнічний характер твору на всіх музично-виразових рівнях.

Друга пісня вокального циклу І. Вовка має назву «**Бріозо**» (у Л. Українки «*Re. Пісня. Briosò*»). Отже, композитор використовує як назву підзаголовок, а саму назву – «Пісня» – опускає. Як зазначає І. Щукіна, термін «Бріозо» у виданнях творів Лесі Українки зазвичай перекладається як «весело», що спрощує сприйняття цієї поезії, натомість більш вдалим було б використання цього терміна в дещо іншому семантичному ракурсі – як «збуджено», «швидко». Леся Українка динамізує вірш, активно вживаючи дієслова «реве-гуде», «збираю», «добуду», «узброю», «пушу», «розвію», а також «перехід від восьмикладового вірша з перехресним римунням до хореїчних строф із парним римунням створює ефект ритміко-енергетичного збурення»<sup>27</sup>.

У цьому сенсі композитор тонко відчув цей емоційний нюанс, уточнивши характер твору визначенням *con brio* – з вогнем. Нестримний, неспокійний, навіть тривожний характер передає фортепіанна фактура, витримана впродовж цілого твору: рівномірний рух шістнадцятими в унісон в октаву – дуже прикметний для романтичної музики прийом, так яскраво втілений Шубертом у баладі «Лісовий цар». Початковий стрімкий висхідний рух мелодії, який закінчується низхідним стрибком на октаву, підкреслює рішучий, енергійний характер вокальної партії, стилізація під фольклор самого вірша поєднується з народно-пісенними інтонаціями вокальної партії, яка нав'язує до інтонацій хору «Пою коні при Дунаю» С. Людкевича.

Композитор використав вірш повністю, твір написано у тричастинній формі, у середній частині змінюється характер на ліричний, наспівний, з'являється паралельний мажор із короткочасними відхиленнями, однак незмінна фортепіанна фактура поєднує цілий твір у наскрізну побудову, не перериваючи стрімкого руху і зберігаючи цілісний образ.

«**Колискова**» (у Л. Українки «*Мі (Коліскова. Arpeggio)*»)

У цій надзвичайно проникливій поезії поетеса вибирає для підзаголовку термін *Arpeggio*, значення якого для композитора було очевидним – послідовне виконання звуків акорду «як на арфі». Однак Вовк називає свій твір «Колискова» без підзаголовку, зберігаючи, проте, сам прийом арпеджіо у фортепіанному супроводі для створення

<sup>26</sup> *Ibidem*. С. 15.

<sup>27</sup> А. Криловець (Із секретів поетичної творчості Лесі Українки) <https://maysterni.com/user.php?id=1032&t=2&sf=1>.



ефекту гойдання, заколисування. Наспівна мелодія, коротке фразування, плавне оспівування терцевого тону в першому реченні, ряд короткочасних гармонічних відхилень у ля мажор і сі мажор, і ниспадаючі широкі інтервали на дімінуендо повертають у головну тональність E dur – «спи ж ти, малесенький, пізній бо час».

Це чудова мініатюра, сповнена світлої печалі й ніжності, і чар цієї емоції композитор передає, використавши лише перші два куплети з вірша Л. Українки, ідентичні в музичному плані. Наступні куплети, у яких звучать образи печалі, смутку, передчуття горя й рішучого спротиву, не вкладаються в концепцію композитора, націленого на створення єдиного, цілісного просвітленого образу, і композитор їх не використовує.

«Сонет» (у Л. Українки «Фа (Сонет)») – центральна частина в драматургії циклу.

Це європейський поетичний жанр, що розвинувся у творчості Івана Франка та багатьох його сучасників, у тому Л. Українки, які відчули «коლოსальні можливості інтелектуалізації і піднесення рівня поетичного мислення сонетного жанру»<sup>28</sup>. Класична форма сонета передбачає використання двох чотиривіршів – катренів і двох тривіршів – терцетів з усталеною схемою римування, зазвичай філософського характеру. Вірш Л. Українки прославляє Фантазію, її могутню силу, що здатна здійснювати неможливе, використовуючи притаманні жанру сонета протиставлення тези й антитези (будувати світ – порожній простір, почуття – байдужість, радощі – горе, життя – холод) і синтезуючи їх у двох підсумкових терцетах, лише Фантазія здатна поєднати веселкою «світ злотистих мрій», без яких життя було б «сумне як темна ніч».

У Вовка ця частина за своїм характером, типом мелодики – панегіричний жанр, у якому прославляється алегорична постать Фантазії. В Античній Греції він виконувався зазвичай під акомпанемент кіфари або ж арфи, який у «Сонеті» Вовка відтворює ниспадаючий рух квінтोलі і двох четвертних, у зіставленні розкладених тонічних тризвуків Des dur – F dur – Es dur – As dur – A dur – B dur – Des dur, створюючи химерний образ дивовижного світу фантазій.

Декламаційний характер мелодії, часте використання октавних стрибків – риторичні оклики в динамічному відтінку р, де нижній звук ніби ніжно огортається мелізматичним оспівуванням, як вияв сильного, але стриманого почуття захоплення силою фантазії, яка здатна поєднати світ мрій із земним світом і вселити надію. Для композитора є важливою палітра приглушених, м'яких динамічних відтінків, що підкреслюють авторські вказівки *una corda* (ліва педаль), *portamento* (плавне взяття звуку), *molto tranquillo* (дуже спокійно, врівноважено), *piu mosso* і *piano*.

Більш драматичною є середня частина, насичена частими ладо-гармонічними змінами, більш інтенсивною звуковою динамікою, використанням хроматики. У завершальних тактах епізоду композитор використовує низхідний хроматичний рух тріолями по півтонах (*passus duplusculus*), а в мелодії, навпаки, – укрупнення ритмічного малюнку – поступовий низхідний рух половинками по півтонах на словах «похиленеє в горі», щоб підкреслити гостру печаль, тугу, біль.

Третя частина має змінене закінчення – у мелодії висхідні октавні стрибки по півтонах на словах «і землю з ним веселкою з'єднала», що закінчуються *pp*, ніби розчинившись у повітрі (композитор зазначає *laissez vibrer* італ. *lascia vibrare* – «нехай вібрує») – звуки мають затихнути природним чином. Що прикметно: композитор не використовує останній терцет, у якому ключові слова-образи *таємне, темне, сумне*, а залишається у

<sup>28</sup> Т. Савчин. Історичний дискурс українського сонетного жанру [https://shron1.chtyvo.org.ua/Savchyn\\_Tetiana/Ictorychnyi\\_dyskurs\\_ukrainskoho\\_sonetnoho\\_zhanru.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Savchyn_Tetiana/Ictorychnyi_dyskurs_ukrainskoho_sonetnoho_zhanru.pdf).

полі світлих, піднесених емоцій. Це своєрідна ода Фантазії, контрастна за своєю інтонаційною природою від народно-пісенних джерел, оперта на декламаційність, насичена музичною риторикою, яка відіграє емблематичну роль, сповнена алюзій до античності.

#### «Рондо» (у Л. Українки Sol (Rondeau))

Підзаголовок у цьому вірші поетеса вибрала не за паралелі з музичним жанром, структура якого не відображена у вірші, як і не відображено його легкий, танцювальний характер. Натомість у літературі форма рондо – це форма вірша з 13 рядків, поетичні повтори (кола) якого утворюються в певний спосіб. І Леся Українка здійснює спробу вперше в українській літературі використати західноєвропейський вид строфи, хоч і не дотримується точно цієї форми. У музичній практиці форма рондо має свої особливості, а джерелом її виникнення вважається давні хороводні пісні. Отож у самій поезії, за І. Щукіною, маємо приклад «багатомірного смислового коду, закладеного автором у музичному терміні: це і спроба «приміряти» не дуже комфортну для поетів форму рондо до своїх думок і почувань, і прагнення на рівні спогаду-мрії збудити в душі далеку, забуту емоцію «весняного раю» зі співами і хороводами дівчат»<sup>29</sup>.

Цікаво, що сама поетеса сприймала свій вірш як пісню, що тонко відчув композитор, вибравши для музичного втілення саме грайливу танцювальну хороводну пісню, підкреслюючи її глибинну жанрову природу і інтонаційно, і метро-ритмічно. Один невеликий епізод речитативного характеру – усього 6 тактів – не контрастує з основною темою, це радше коротка рефлексія про прекрасні згадки у сні, другий виконує роль невеликої коди, яка, зберігаючи остінатне повторення інтервалу квінти, характерної прикмети головної теми, повертає до образу уявних пісень, що звучать у сні.

#### «Ноктюрн» (у Л. Українки La (Nocturno))

Підзаголовок вірша La – «Ноктюрн», що перекладається як «нічний», жанр, у якому змальовуються образи ночі. У своєму вірші Л. Українка оспівує принади «чарівливої ночі», до яких злітають думки на крилах фантазії і під покровом якої зриваються весняні потужні сили. У музиці жанр ноктюрна – це жанр мініатюри, зазвичай інструментальної, ліричної, поетичної, мрійливої і навіть, за визначенням З. Лиська у його Музичному словнику – «понура-зворушливої» за змістом.

І. Вовк називає твір «Ноктюрн і вибирає зі шести строф вірша лише чотири, виокремивши лише ті строфи, у яких йдеться про ніч, і не використовує строфи, у яких поетеса говорить про весняні мрії, силу і чари весняні. Це дає йому можливість зосередитися на розкритті одного образу – «таємної ночі», у якій лунають «гімни любові», проставляючи вказівку *sereno* – (з італ. «ясно, спокійно, безтурботно»). Композитор пише твір у дусі баркаролі: ритмічні остінатні повтори на витриманому басу, спокійний рівномірний рух у розмірі 6/4 чвертками впродовж всього твору і у вокальній партії і у супроводі, який не змінюється і в середньому епізоді тричастинної форми твору, сповненої частих гармонічних відхилень – образно-емоційний зміст витримано в одному безперервному ключі.

#### «Сеттіна» (у Л. Українки Si Settina)

«Сеттіна» – це назва строфи на сім рядків, у Л. Українки «Сім струн я торкаю, струна по струні». Дві строфи, у яких поетеса повертається до теми Батьківщини, яку прославляє її тихий, але щирий спів. У Вовка цікава метро-ритміка цієї частини: шеститактовий вступ як імітація гри на лірі, вокальна партія розпочинає з татакту, тому дещо зміщена

<sup>29</sup> Щукіна І. *Музичні терміни в тексті поетичного циклу Лесі Українки «Сім струн»*. Слово і час. 2009. № 4. С. 12–20.

сміслова акцентуація. Чотирнадцятий такт у розмірі 2/4, вдвічі коротший, а наступний розділ розпочинається на сильній долі останнім складом слова «стороні». Такий зміщений ритмо-метричний розподіл наштовхує знову ж на паралелі з античністю, які виникають не лише в переливах акордів арпеджіо – цю фактуру у фортепіанній партії композитор витримує протягом усього твору. Такий розподіл створює паралелі із сапфічною строфою – античною строфою, яка отримала свою назву від імені давньогрецької поетеси Сапфо і складається з трьох одинадцятискладників та в четвертому рядку з одонія – заключного п'ятискладника. Цікаво, що умовні обриси сапфічної строфи втілюються в музиці, але не в поетичному творі.

Музична мова циклу відбиває романтичне світовідчуття композитора, із цікавими гармонічними знахідками, з виразно національним інтонаційним осердям, що дуже співзвучне ранній поезії Лесі Українки, ще романтичній у своїй сутності. Особливості циклу виявляються в трактуванні поетичного циклу і його адаптації відповідно до власного драматургічного задуму, і в цьому Вовк є оригінальним.

Ствердимо, що усвідомлення сенсу підзаголовків і музичних термінів мало для композитора важливе значення для глибшого проникнення в образну сутність поезії і відтворення її у музичних образах. Попри відчутну романтичну складову, головний смисловий «каркас» вокального циклу складають частини «Гімн» – «Сонет» – «Сеттіна», класичні європейські жанри, у яких композитор підкреслює алюзію до античності, де тема служіння батьківщині й високі загальнолюдські ідеали були головними константами суспільної свідомості. Композитор вибудовує цілісну драматургічну лінію циклу, не використовуючи ті куплети поезій Л. Українки, у яких ключові слова-образи пов'язані з негативними емоціями, натомість використовує лише ті, у яких світла, надихаюча, оптимістична їх палітра. Звідси відсутня внутрішня діалогічність, а зберігається образна цілісність кожної частини. Від прославленого, урочистого «Гімну», романтично-експресивного «Бріозо», сповненої світлої печалі «Коліскової», декламаційно-риторичного «Сонета», народно-жанрового Рондо», мрійливо баркарольного «Ноктюрна» до античних алюзій «Сеттіни», у рядках якої остаточний підсумок циклу:

«Сім струн я торкаю, струна по струні по струні,  
Нехай мої струни лунають,  
Нехай мої співи літають  
По рідній коханій моїй стороні».

### Література

1. Антонович М. Лист до І. Вовка від 12 жовтня 1990 року, машинописна копія, 1 арк. *Лабораторія музично-медієвістичних досліджень Львівського національного університету ім. І. Франка. Архів М. Антоновича. Фонд особового надходження. Листування.*
2. Антонович М. Лист до І. Вовка від 24 вересня 1982 року, машинописна копія, 1 арк. *Архів М. Антоновича. Фонд особового надходження. Листування.*
3. Антонович М. Лист до І. Вовка від 4 квітня 1982 року, машинописна копія, 1 арк. *Архів М. Антоновича. Фонд особового надходження. Листування.*
4. Антонович М. Лист до П. Маценка від 1 вересня 1977 року, машинописна копія, 2 арк. *Архів М. Антоновича. Фонд особового надходження. Листування.*
5. Вирста А. Українські музики в Парижі. *Українська музика*. Число 2. Львів, 2011. С. 128–138 (С. 130).
6. Вовк І. Лист до М. Антоновича від 19 грудня 1983 року, автограф, 1 арк. *Архів М. Антоновича. Фонд особового надходження. Листування.*
7. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012.
8. Карась Г. Цикл «Сім струн» Лесі Українки в рецепції композиторів діаспори. URL: <https://new>

- meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf\_ukrlang/07.%20%D0%9D%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D1%82%D0%B0%20%D0%BC%D1%96%D0%B6%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B0%20%D0%B4%D1%96%D1%8F%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C/zbirnyk\_naukovyh\_prats\_Lesya\_Ukrayinka.pdf (дата звернення 25.04.2024)
9. Криловець А. (Із секретів поетичної творчості Лесі Українки). URL: <https://maysterni.com/user.php?id=1032&t=2&sf=1> (дата звернення 25.04.2024).
  10. Ласовська Крук М. Композитори Іван Вовк, Ігор Білогруд, Сергій Яременко нагороджені за музичні твори. *Визвольний шлях*. Суспільно політичний та науково літературний місячник. Кн. 2 (407). 1982. Лондон : Українська видавнича спілка. С. 248–249.
  11. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 27 червня 1977 року, авториз. машинопис. 2 арк. *Архів М. Антоновича. Фонд особового надходження. Листування*.
  12. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 7 травня 1984 року, авторизов. машинопис, 1 арк. *Архів М. Антоновича. Фонд особового надходження. Листування*.
  13. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 22 грудня 1984 року, авторизов. машинопис, 1 арк. *Архів М. Антоновича. Фонд особового надходження. Листування*.
  14. Наєнко М. Музика в поезії, поезія в музиці Лесі Українки. *Літературознавчі студії*. Вип. 61-2. 2021. URL: <https://litstud.knu.ua/muzyka-v-poeziyi-poeziya-v-muzytsi-lesi-ukrayinky/>.
  15. Савицький-мол. Р. В орбіті світової музики (композиторська спадщина на грані ХХІ віку). *Альманах Українського народного союзу. 2000*. Нью Йорк, 2000. С. 125–133. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/8464/file.pdf> (дата звернення 20.04.2024).
  16. Савчин Т. Історичний дискурс українського сонетного жанру. URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Savchyn\\_Tetiana/Ictorychnyi\\_dyskurs\\_ukrainskoho\\_sonetnoho\\_zhanru.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Savchyn_Tetiana/Ictorychnyi_dyskurs_ukrainskoho_sonetnoho_zhanru.pdf) (дата звернення 20.04.2024).
  17. Щукіна І. Музичні терміни в тексті поетичного циклу Лесі Українки «Сім струн». *Слово і час*. 2009. № 4. С. 12–20.

