

МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК 78 : 821.161.2 І.Франко

МУЗИКА В ЖИТТІ ІВАНА ФРАНКА

Тетяна ВОРОБКЕВИЧ

*Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка,
вул. О. Нижанківського 5, 79005 Львів, Україна, тел. 8 0322 74 31 06*

Стаття висвітлює значення музики в житті та діяльності І. Франка: вивчення музичних предметів та участь у хорі гімназії, захоплення народною піснею, етнографічні дослідження, статті з музичної проблематики, музичні теми в художній творчості, а також взаємини з видатними музичними діячами.

Ключові слова: музичні здібності, пісня, мелодія, хор, театр, етнографія, Ірмолой, музично-критичні статті, видатні музичні діячі.

Світ звуків приходить у життя людини різними шляхами: це звуки навколишньої природи, звуки діяльності людини у Всесвіті, звуки рідної мови та чужих мов і, як узагальнення, певна звукова сублімація – звуки музики. Завжди цікаво прослідкувати взаємовпливи суміжних мистецтв на їхніх творців. Постає І. Франка в музичному контексті привертає увагу дослідників уже давно. Ця тема є вдалою для дослідження передусім тому, що сам Франко залишив для неї багато дороговказів. Він був від природи музично обдарованим, мав добрий музичний слух, прекрасну музичну пам'ять, невеликий, цікавий тембрально баритоновий голос.

Перші музичні враження Франка пов'язані з народними піснями, які він почув у рідній хаті в Нагуєвичках. Знала багато пісень і любила співати мати – Марія з Кульчицьких. Вона належала до специфічного галицького суспільного прошарку – т. зв. “ходачкової шляхти”. Спостерігаючи небуденну допитливість, кмітливість, потяг до знань свого сина, батьки віддають його “на науку” в нормальну школу отців Василіян у Дрогобичі. І навіть це навчання в початковій школі дає результати в загальному розвитку Франка-дитини. У 10-річному віці він почав записувати народні пісні, які співала його мати, і дитячі враження від доторку до народного музично-поетичного багатства відобразив пізніше у вірші “Пісня і праця”, написаному 1883 р. [18, т. 1, с. 74]:

“Мамо, голубко! — було налягаю.—

Ще про Ганнусю, Шумильця, вінки!”

“Ні, синку, годі! Покіль я співаю,

Праця чекає моєї руки”.

У 1867 р. І. Франко вступає до Дрогобицької гімназії. “Гімназіяльні студії, які пройшов я в Дрогобичі при всій бідності, серед якої довелося мені жити як ученикові з-під селянської стріхи, не були для мене таким тяжким часом, як догадувався дехто з тих, хто пробував на основі моїх літературних праць компонувати собі мій життєпис. Шкільна наука ніколи не була для мене страшною, а навпаки, все доставляла мені приємності в міру того, як

розширювався обсяг мого знання”. Це – Франкові “Спомини з моїх гімназійних часів” (1912). Різницю між яскраво відтвореною шкільною атмосферою в оповіданнях “Schönschreiben” чи “Отець-гуморист” та подібними твердженнями Франка пояснюють пізніші спогади його однокласників. У галицьких початкових школах другої половини ХІХ ст. за погане навчання було узаконено фізичне покарання. Франко, талановитий учень, таких ексекцій не зазнавав. Але на малого Івася, дитину добру й вразливу, покарання, яких зазнавали інші школярі, справляли гнітюче враження. Співчував покараним, розумів психологічні передумови невдалих відповідей учнів, пояснюючи їх хвилюванням і страхом: “Того неприємного почуття, що називається школярською тремом і не раз доводить молодих школярів аж до самовбивства, я не зазнав майже ніколи” [18, т. 39, с. 50].

У навчальній програмі Дрогобицької гімназії був предмет, який у різних джерелах називали “співи” або “теорія музики та сольфеджіо”. Він був факультативним, як тоді називали – надобов’язковим. Викладав його від 1870 р. костельний органіст Альбін Коритовський, про якого написано в характеристиці, що він “грунтовно знає ноти... грає на органі, фортепіано та на різних духових інструментах, знає науку гармонії, контрапункту та інструментування”. Курс співів за часів навчання І. Франка розділявся на три частини. Двічі на тиждень, у середу й суботу від 15 до 16 години вивчали теорію на основі таблиць, які видав сам учитель А. Коритовський. Далі наука співів розділялася за конфесіями. У середу від 16 до 17 години викладали спів церковний для греко-католиків, а в суботу – спів костельний за підручником Кунцика. На жаль, таке викладання сольфеджіо не дало можливості І. Франкові оволодіти нотною грамотою настільки, щоб вільно фіксувати звучання пісень нотами. Лише завдяки прекрасним музичним здібностям Франко запам’ятовував досконало інтонації кожної народної пісні, яку чув. Пізніше з його голосу вокальну складову пісні записали М. Лисенко, К. Квітка, Ф. Колесса. В гімназії І. Франко зібрав понад 800 пісень, почутих і записаних від матері та селян з Нагуєвичів (“Всіх розвідаєм” – таку ремарку залишив юний Франко поряд з текстом пісень, записаних у Нагуєвичах). Записував різний етнографічний матеріал і в Дрогобичі. “Живучи на станціях у різних дрогобицьких міщан та передміщан, я знайомився залюбки з такими, що заховали в пам’яті багато старої руської міщанської традиції (назву тільки кравця Івана Гутовича та теслю Деревака, тоді в початку 70-х років, уже звиш сімдесятилітнього діда); від них і многих інших я списував немало етнографічного матеріалу, та іноді при помочі товаришів вишукував також інших оповідачів по передмістях, платив їм скромний почастунок і заставляв їх цілими ночами співати та оповідати всяку всячину” [17, с. V]. Записував народні пісні І. Франко і в трагічні моменти свого життя, навіть перебуваючи в тюрмі в 1877 р. у Львові та в 1880 р. в Коломиї. Знайти цікавий варіант народної пісні було для Франка радістю, незважаючи на сумні життєві обставини: “Мені пощастило в році 1877 у львівській тюрмі записати незвичайно гарний варіант сеї пісні (“Подольянка” — *Т. В.*) враз із мелодією... інтересну тим, що крім повноти тексту, подає майже бездоганно ритмічну форму пісні, майже у всіх інших варіантах значно попсовану” [18, т. 42, с. 42].

Зацікавлення народною піснею стало основою науково-етнографічної діяльності І. Франка. Як студент Львівського університету й член редакції журналу “Друг” він пропонує запровадити в журналі рубрику “Із уст народа”, де будуть надруковані пісні з Белелуї, що їх зібрав Т. Кобринський; запис А. Павлик пісні з Косівщини “Мала вдова сина”; збірка весільних пісен-ладканок з села Лолін, у записах І. Франка (1876); казка про курочку рябу та інші. У 80-х роках ХІХ ст. у журналі “Світ” Франко започатковує рубрику “Знадоби до вивчення мови і етнографії українського народу”.

Констатуючи зростання капіталістичних відносин у Галичині, яке спричинило виїзд селян до міст, їх еміграцію за океан, Франко передбачає зміну звичного ареалу поширення та збереження зразків народної творчості. На заклики Франка йому присилають з цілої Галичини записи найрізноманітніших збірок фольклору, що їх уклали ентузіасти – гімназисти, студенти, представники галицької інтелігенції. Під впливом Франка формується в Галичині школа фольклористики європейського рівня, до якої належать В. Гнатюк, Ф. Колесса, О. Роздольський, С. Людкевич та ін.

Франко звертає увагу на необхідність записувати та видавати не тільки тексти народних пісень, а й їхні мелодії, ініціює створення комітету, який працює в цьому напрямі. До комітету входять, крім Франка, О. Нижанківський, Д. Січинський, Ф. Колесса, О. Роздольський, М. Павлик. На переломі століть Франко головує в Етнографічній комісії Наукового товариства ім. Шевченка (НТШ) та ініціює видання цілої низки фольклорно-музичних публікацій: 230 пісень, які записав у с. Ходовичах на Стрийщині Іван Колесса та видав у збірці “Галицько-руські народні пісні з мелодіями” (1902) і 1529 пісень у збірнику “Галицько-руські народні мелодії” (1906–1907), який склав С. Людкевич, розшифровуючи фонографічні записи Осипа Роздольського.

Серед великої кількості (понад 50) науково-етнографічних праць Франка виділяються передусім “Жіноча неволя у руських піснях народних” (1883) та фундаментальні “Студії над українськими народними піснями” (1913). В архіві І. Франка зберігається величезна кількість різножанрових записів народної творчості, які дають уявлення про багатство фольклору Галичини кінця XIX – початку XX ст.

Згадуючи у зрілому віці навчання в Дрогобичі, Франко пише, “що ті літа, поминаючи деякі неприємні епізоди, все-таки були радісними літами моєї молодості” [18, т. 42, с. 36]. Приємними епізодами гімназійного життя, крім екскурсій в околиці міста та в Карпати, збирання грибів у лісах та ловлення риби, був “співацький хор без окремої організації, який складався з учеників вищих класів, охочих та здібних до співу” [18, т. 29, с. 50]. Франко зазначає, що хорова традиція в Дрогобицькій гімназії була тривалою і з “природи речі” хор складався лише з українців, оскільки учні латинського обряду не потребували хору, маючи в костелі орган. Серед друзів, які співали разом з ним у хорі, Франко згадує басів Танчука й Коростинського та тенорів Закревського й Демківа. З учасників хору професійним співаком став Юліан Закревський (1852–1915). Після закінчення гімназії він навчався у Львові в професора Карла Мікулі (згідно з інформацією в “Музыкальной энциклопедии”, Москва, 1974). Про самого К. Мікулі, учня Ф. Шопена, відомо, що він викладав композицію, гармонію, контрапункт і фортепіанну гру в консерваторії Галицького музичного товариства у Львові й одночасно був диригентом оркестру та хорів цього товариства. Ю. Закревський продовжував науку співу у Венеції в Піццолаті, дебютував 1871 р. у Празі, співав на оперних сценах Венеції, Львова, Кракова, Варшави, Києва, Харкова. Від 1884 р. – соліст Великого театру в Москві, а з кінця 90-х років виступав у Казані. Він володів високим сильним голосом гарного тембру й прекрасною зовнішністю. Оперні партії з репертуару співака відзначалися виразністю та яскравою темпераментною грою. Його високо цінував російський співак Ф. Шаляпін. Особливо популярним Ю. Закревський був серед студентства. Втративши голос у 1907 р., він залишив сцену, займався педагогічною діяльністю, хворів і бідував. Місцева влада Казані не дозволила організувати концерт 1913 р. на користь Закревського, вважаючи, що співак співчуває революціонерам.

Керівниками гімназійного хору у Дрогобичі, диригентами-аматорами ставали гімназисти, що мали домашню чи приватну музичну освіту. “Багато видатних композиторів Західної України, сучасників Франка, починало свою музичну кар’єру саме з “посади”

диригента гімназичного хору: А. Вахнянин та В. Матюк – у Перемишлі, С. Людкевич – в Ярославі, Ф. Колесса – у Стрию” [4, с. 9]. На початку 80-х років XIX ст. керував дрогобицьким гімназійним хором О. Нижанківський.

Гімназійний хор викликав цікавість у малого Франка. У вступному слові до збірки “Рутенці” він згадує, що в нормальній школі оо. Василян його навчав співу вчитель Тиханський. На той час “основателем... гімназійного хору був Стеців, що прийшов до Дрогобича з Перемишля” [18, т. 15, с. 7]. У Перемишлі в гімназії співу вчив німець Нанке, композитор, який komponував хорові твори для греко-католицької літургії. “Стеців, прибувши до вищої гімназії до Дрогобича, зібрав деяких шкільних товаришів, здібних та охочих до співу, навчив їх початків нот і таким способом оснував ученицький хор, якого традиція тяглася до моїх часів і далі” [18, т. 15, с. 7]. Після Стеціва диригентом хору був Аполлон Ничай (1847–1918). Франко, вступивши в гімназію, застав Ничая у випускному класі. Закінчивши студії, Ничай згодом працював гімназійним учителем, почав цікавитися економікою та господарсько-промисловою діяльністю. Видавав, працюючи одночасно вчителем, спочатку в Станиславові, а потім у Львові часопис “Господарь и промышленник”, а в 1883 р. став співзасновником та директором, разом з В. Нагірним, товариства “Народна торгівля”.

Диригентами в гімназії були також Шипайло, який, очоливши хор, учив Франка початків нотного співу, та Карло Бандрівський (1855–1931), товариш Франка ще з початкової школи та подальше на все життя. К. Бандрівський, який пізніше одружився з сестрою Соломії Крушельницької Осипою, студентом мешкав разом з Франком та Остапом Терлецьким (1850-1902) в одній квартирі на другому поверсі на вулиці Кляйнівській (тепер Каменярів). Під час навчання у п’ятому класі гімназії К. Бандрівський організував квартет, в якому Франко співав партію першого баса, тобто баритонову. Спів був “організуючим елементом для української шкільної і студентської молоді, зробився центром невеликої громади учеників, які, не маючи ані характеру, ані форми ніякого товариства й ніякої організації, від часу до часу сходилися на читання та на розмову. Ми читали наголос поезії та драми, дебатували про порушені там думки – звичайно десь на вільнім місці за містом – і кінчали вечір співом, що лунав широко понад сонним Дрогобичем. Другим подібним центром був співацький хор, зорганізований моїм добрим товаришем Каролом Бандрівським. Оба кружки, з невеликими виїмками, склалися з тих самих осіб” [18, т. 21, с. 316]. Співали чотириголосні хорові твори та обробки народних пісень українських композиторів М. Вербицького, І. Воробкевича, І. Лаврівського, В. Матюка, а в 70-х роках М. Лисенка та П. Ніщинського. Самодіяльні гімназійні хори часто виступали на святкових концертах у рідному місті, в гімназії, а також у містечках і селах, звідки походили хористи, справжні музиканти-ентузіасти. Гімназійні хори іноді брали участь чи й самі виступали організаторами концертно-гастрольного провінційного життя Галичини. Про це згадують друзі-гімназисти Франка. “В 1873 р. на “Фомину неділю” запросив Франко наш хор з восьми осіб до себе в Нагуєвичі. Туди зайшли пішки, ночували в домі Франка, співали в церкві, а потім гостив нас тамошній парох Білинський, а також вдома – мама Франка... Пішки вернули ми до Дрогобича, співаючи і балакаючи” (Карло Бандрівський). “В четвертому класі, в надвечір’я Богоявлення, мав Франко якусь оказійну фіру і взяв мене з собою до Нагуєвичів. Там пізнав я його матір..., пам’ятаю, що дуже смакували мені пироги, яких я довший час не кушав. Так, у Франка перебув я дві доби, а одну цілу ніч мусили ми обидва на бажання старшого церковного братства ходити з ними на коляду, бо ж, головно, ми обидва співали, а старші братчики лише гуділи, тут і там нас по хатах гостили, і ми з того всього – як з їди так і через спів – були добре похрипли” (Михайло Кореневич) [6, с. 88, 94]. Добрий музичний слух і гарний голос викликав велику

повагу серед гімназистів. І. Франко згадує “Теодора Савулу, селянського сина з Опарів, що в молодих літах мав дуже гарний голос і був добрим співаком, але як ученик ішов дуже слабо, так що під кінець року товариші звичайно випрошували в професорів, аби перепустили його з класу до класу” [18, т. 39, с. 39].

Традиції хорових мандрівок Франко підтримував й в студентські часи, й після арешту 1880 р. У студентському товаристві “Академічний гурток” Франко 1883 р. пропагує потребу досліджень народного побуту. Група студентів, зацікавлена цією проблематикою, об’єднується в “Гурток влаштування вакаційних мандрівок”. Гурток ставив перед собою краєзнавчі та мистецько-просвітницькі цілі. Молодь під час канікул знайомилася з рідним краєм, чудовою природою та селянським життям, виступаючи по селах з хоровими концертами. З огляду на це, до складу мандрівних груп добирали артистичну, музично та сценічно обдаровану молодь. Перша подорож відбулася влітку 1884 р. Почалася подорож у Дрогобичі, далі Борислав, Калущ, селище Урич, скали Довбуша біля села Бубнище, Станіславів, Коломия. У мандрівку вирушило 40 учасників, найактивнішою частиною яких були хористи. Під час подорожі на концертах співали обробки народних пісень, твори західноукраїнських композиторів та М. Лисенка. Серед мандрівників був також І. Франко, який брав активну участь у виступах, читаючи різноманітні історичні та культурологічні реферати. Після закінчення мандрівки Франко надрукував у львівському “Ділі” та у варшавській газеті “Правда” статті, де описав мету мандрівки, враження від неї, назвав найкращих співаків (Качмарського, Ставничого, Лигиновича, Гупала), які були “оздобою й славою хору”. “Особливо велике враження зробив на публіку Шевченків “Заповіт” укладу Вербицького... Не менше подобалася... прекрасна пісня “Наша жизнь”... Вахнянина, котру хор... мусив повторити, причім... по кінцевих... словах “Ми не дамось, нас більше тут!” роздавались неумовкаючі ентузіастичні оплески” [16]. У 1885 р. студентська літня мандрівка охопила Поділля й Буковину. Концерти й відчити мандрівних студентів отримували щораз більший відгомін в українських громадах Галичини. І знову Франко – учасник мандрівки, читає лекції, популяризує цікаві для українства історичні, мистецькі, господарчі, суспільні ідеї. Серед хористів — майбутній оперний співак, тенор Євген Гушалевич. До Тернополя на студентський концерт приїжджає селянський хор села Денисова під керівництвом о. Йосипа Вітошинського. Обидва гурти виступають в одному концерті. Така єдність музично-культурного життя українців з активною участю “соціаліста” І. Франка викликає занепокоєння в австрійських жандармських колах. Франко, на жаль, мусить перервати мандрівку. У наступних студентських подорожах брали участь уже виключно хористи, від 12 до 16 осіб, які продовжували мистецьку концертно-пропагандистську працю. Ці ентузіасти започаткованих Франком мандрівних хорових концертів, об’єднавшись у 1891 р., створюють хорове товариство “Боян”.

Українські мистецькі колективи в Галичині під владою Австрії, на жаль, не мали стаціонарних пунктів праці й вели мандрівний спосіб життя. Таким був і перший професійний український театр, створений при товаристві “Руська бесіда” 1864 р. Український театр був музично-драматичним, музика в його виставах була не супровідним елементом, а активною складовою спектаклю. Основу репертуару становили українські побутові та історичні драми з піснями й танцями та народні оперети (“Наталка Полтавка”, “Москаль-чарівник” І. Котляревського, “Сватання на Гончарівці”, “Маруся”, “Шельменко” Г. Квітки-Основ’яненка, “Таркуша” О. Стороженка, “Чорноморський побит” Я. Кухаренка, “Підгір’яни” І. Гушалевича з музикою М. Вербицького, “Роксоляна” Г. Якимовича, пізніше “Назар Стодоля” Т. Шевченка та ін.). Музика, спів і танці надавали природності та художньої вартості тим виставам. Проте публіка вимагала розмаїття. Тому театр мусив ставити

перекладні оперети, водевілі, музичні комедії, а також перероблені на мелодрами опери західноєвропейських композиторів. Австрійський уряд дав дозвіл українському театрові виступати у Львові дуже обмежений час. Решту театрального сезону трупа мандрувала від містечка до села, граючи вистави часто в надскладних умовах. Проте український театр любили в галицькій провінції, особливо чекала на нього молодь, хоча фінансовий бік театральної трупи завжди був дуже скрутним. За час навчання Франка театр “Руської бесіди” виступав у Дрогобичі декілька разів. У 1875 р. трупа перебувала в Дрогобичі три місяці, зігравши 43 вистави, серед яких одну на користь бідних учнів Дрогобицької гімназії. Театральну трупу очолював Омелян Бачинський. Ще раніше, потребуючи нового репертуару, дізнавшись про талановитого дрогобицького гімназиста, він замовляє Франкові низку перекладів та переробок. У 1873–74 рр. Франко працює над перекладами п’єси Ф. Раймунда “Марнотратник”, оперети “Пенсіонерка” Г. Сутьє, перекладаючи, переробляє оперету Ж. Оффенбаха “Прекрасна Єлена” на мелодраму, а оперу “Моряки в пристані” (“Осада корабля”) австрійського композитора Й. Зайца на оперету. Усі твори, крім “Марнотратника”, – опереткового жанру з великою кількістю арій, вокальних ансамблів, отже, за законами жанру, мусять відзначатися легкістю сприйняття. Праця над перекладом такого тексту вимагає не тільки доброго знання мови та законів поезики. Такий переклад передусім вимагає розуміння специфічної закономірності побудови музичної фрази, відчуття музичного ритму, смислових акцентів, якнайтіснішого поєднання словесного та нотного змісту й підтексту. Перекладач мусить проспівувати перекладений текст, перевіряти на слух поєднання музично-поетичного матеріалу. Оскільки ці п’єси з успіхом ішли в театрі, є підстави констатувати, що І. Франко мав дуже добрий як поетичний, так і музичний смак, надзвичайно розвинене музичне чуття.

Ймовірно, саме тоді зародилася у Франка звичка писати віршовані тексти, наспівуючи мелодії. Про це згадує В. Щурат (1871–1948): “Він ніколи не засідав до писання віршів з пером в руці над папером. Коли наросла гадка, коли назріла до вислову, він мусив мати рух. Ідучи вулицею чи ходячи по кімнаті, висвистував собі наперед різні строфічні мелодії, щоб знайти відповідну форму. Знайшовши, вкладав у неї слова, мугикаючи їх під ніс, так довго, поки не одержав співної стрічки одної, другої, третьої, четвертої, поки ціла строфка, як говорив, не починала співати. Осягнувши співність строфи, добирав для неї щораз поправніших римів. Коли і се скінчив, тоді брав клаптик паперу і списував готове, строфа за строфою, уступ за уступом” [6, с. 241] Така своєрідність “виспівування” поезії правдоподібно стала причиною надзвичайно цікавого музичного втілення творів Франка. Якщо композиторові вдається пройти такий самий шлях, вловити те внутрішнє “музичне дихання” слова, то виникають такі музично-поетичні шедеври, як “Вічний революціонер”, “Не забудь юних днів”, “Безмежнеє поле” М. Лисенка, “Як почувеш вночі” Д. Січинського, “Місяцю-князю” В. Барвінського, “Ой ти, дівчино, з горіха зерня” А. Кос-Анатольського і надзвичайно цікавий, імпресіоністичний романс на той сам текст С. Людкевича, кантата М. Скорика “Весна” та багато інших.

Надзвичайна музикальність Франка відобразилася і в його власних художніх творах. Передусім, це світ звуків, музична “насиченість” певних подій у творі. Причому звучання музики завжди емоційно сприйняте в часі, розкрито в наскрізному поступальному розвитку. І. Франко вловлює кожную інтонаційну ланку, відображає весь спектр емоцій, які формуються під час звучання музики – чи народної пісні, чи твору класичної музики. Музика у творах Франка співзвучна настроям дійових осіб, підсилює або контрастує з ситуацією. У незакінчених повістях “Не спитавши броду” [18, т. 18, с. 404] та “Дріада” [18, т. 22, с. 94], які мають автобіографічні мотиви, народні

пісні органічно вписуються в текст, створюють відповідний колорит, в них приховано акумулюється ідея твору.

Поштовхом до написання драми “Украдене щастя” стала пісня “Про шандаря”. Ця пісня виникла як відображення трагедії, що розігралася наприкінці XIX ст. в одному з прикарпатських сіл. П’ята сцена драми починається жартівливою піснею про журавля. У контексті драми якраз ця пісня звучить зловісно:

Ой я тому журавлю
та бучком ноги поломлю.

Ще однією з майстерних сторінок Франкової прози, де введено музичний елемент, є сцена вбивства в повісті “Перехресні стежки”. Пісня передвіщає подальшу трагедію Регіни, яка вбиває свого чоловіка, моторошно, а разом з тим делікатно, як це може бути тільки в трагічно-сумній народній пісні.

Ой вербо, вербо, кучерява,
Ой, а хто ж тебе скучерявив?
Скучерявила темна нічка,
Підмила корінь бистра річка.

Виписана у певному темпоритмі, ця сцена розгортається як музично-симфонічне полотно.

Твори так званої класичної, поважної професійної музики були цікаві Франкові, він розумів їх глибоко та своєрідно. Прикладом такого емоційного сприйняття музики, її впливу на психічний стан людини, на викристалізування прихованих почуттів під час слухання музичного твору є оповідання “Вільгельм Телль” [18, т. 16, с. 193-200]. Це оповідання якоюсь мірою можна вважати студією психоаналізу, де медіумним компонентом є музика опери Россіні “Вільгельм Телль”. Спільні патріотичні почуття двох молодих людей стали передумовою їхньої закоханості. Музика опери, сповнена пафосу визвольної боротьби, яку молоді люди слухають разом у театрі, увиразнює сумніви дівчини щодо близькості їхніх поглядів. На основі конфлікту між загостреним музикою емоційно-психологічним станом дівчини та прозаїчним, кар’єрним прозрінням молодого чоловіка, який “визувся” з патріотизму молодості, настає розрив їхніх стосунків. Описаний Франком процес формування емоційного стану двох різних людей під впливом музики робить оповідання з формально тривіальним сюжетом незвичним, яскравим, цікавим за літературною формою.

Серед інших творів поважної музики оперу Д. Россіні “Вільгельм Телль” Франко згадує у невеликій повісті “Сойчине крило”. Герой повісті, “відлюдьок”, складає план святкування свого сорокового дня народження, яке припадає на Новий рік. “Перша точка: Россінієва увертюра до “Вільгельма Телля”, виконана на фісгармонії. Моя улюблена композиція – вводить мене звичайно в поважний та при тім бадьорий настрій. Потім оглянемо хризантеми, обнюхаємо геліотропи та туберози в салоні... Потім прочитаємо новий номер “Neue deutsche Rundschau”, а властиво Уайльдову статтю про Христа – що то такий майстер стилю і такий хоробливо-новочасний чоловік сказав нового на сю тему?” [18, т. 22, с. 57] У цих словах чи не криється туга І. Франка за неможливістю пережити музичний твір, виконуючи його самому. Таку ж тугу за грою на фортепіано в українській літературі ще можна знайти в О. Кобилянської в новелі “Impromptu phantasie” та в Лесі Українки в елегії “До мого фортеп’яно”.

Багато роздумів Франка про музику є і в його листуванні. Зокрема, цікавий лист до Уляни Кравченко, написаний у грудні 1883 р.: “...Мені остається тільки... переписати обіцяні вірші... Жаль, що не могу Вам передати понурої, та дикої мелодії сеї пісеньки...

Не менший жаль, що не знаєте й мелодії до “Похоронів”, здається композиції Шуберта; обі ті пісні уклав я до мелодії і після мелодії, співаючи, і тільки в співі вони можуть зробити враження” [9, с. 126].

Яка ж понура й дика мелодія австрійського композитора Ф. Шуберта могла справити таке враження на Франка? Серед пісень Шуберта є декілька, пов’язаних змістом зі смертю: “Дівчина і смерть”, “Похоронний дзвіночок”, “До смерті” та ін. Але в Шуберта є й пісня на слова Г. Гайне “Двійник” (“Doppelgänger”) – “Тиха ніч, спокійно всюди”, у якій ідеться про нічну прогулянку містом. На одній з вуличок герой пісні побачив відчинене вікно, а посередині кімнати – катафалк. Відчувши внутрішній неспокій, він намагається побачити, хто ж лежить в труні. “Це був я” – останні слова пісні.

Подібна ситуація є центральною сценою поеми І. Франка “Похорон”. Франко у вступі до поеми писав: “Легенда про великого грішника, що наvertsається на праведний шлях візією свого власного похорону, стрічається часто в життях святих та пришилилася в Іспанії до оповідань про грішне життя Дон-Жуана де-Теноріо... Я дозволив собі змодернізувати стару легенду, лишаючи, зрештою, її основу незміненою з усіма її алегоріями і символами” [18, т. 5, с. 54]. Отже, Франко сам дає вказівки, але... десь у підсвідомості звучить дика й понура мелодія Шуберта...

Ще одним з перекладних творів Франка, тісно пов’язаних зі світом музики, є “Моцарт і Сальєрі” О. Пушкіна [18, т. 11, с. 214]. Переклад здійснено в січні 1914 р., у квітні 1914 р. Франко написав до нього невелику післямову. Коментуючи події драми Пушкіна, він подає об’єктивні відомості про ці події: “Драматичний образок Пушкіна “Моцарт і Сальєрі” має дуже мало спільного з властивою біографією великого німецького музика. Він... вмер природною смертю в досить скромних маєткових обставинах. Пушкін у своїм прекраснім драматичнім образку представив Моцарта перед самою смертю значно молодшим, зовсім здоровим, веселим і безтурботним, коли натомість дійсне життя Моцарта, особливо в останніх роках, було досить невеселе задля матеріальних клопотів... Його отруєння через завидючого італійця-музику Сальєрі вдумав сам Пушкін. Сей італієць, Антоніо Сальєрі, роджений у р. 1750, жив справді в Відні, написав декілька опер і вмер у р. 1825. Він удержував у Відні школу музики, з якої вийшли такі майстри німецької музики, як Бетовен, Франц Шуберт і Ліст”. Цікаво, що подібні висновки зробив авторитетний швейцарський музикознавець Гаррі Гольдшмідт у книжці “Франц Шуберт – життєвий шлях” (1954). Він вказує, що в Сальєрі вчилися три покоління композиторів, серед яких Бетовен, Гуммель, Шуберт, Ліст і, на прохання вмираючого Моцарта, – його наймолодший син Франц Ксавер. Сальєрі дійсно був суперником Моцарта. Легенду про таємне отруєння Моцарта Г. Гольдшмідт остаточно відносить до царини фантазії, яка поширилася завдяки відомій маленькій трагедії Пушкіна. Порівняння обидвох джерел ще раз засвідчує ретельний підхід Франка до фактів у кожній науковій розвідці з будь-якої галузі.

Франко “музику знав добре і мав багато підручників..., в котрих трактовано про музику”, згадувала Дарія Глібовицька, донька священика з Бережан [6, с. 256]. Про любов до книжок згадував і К. Бандрівський, жартуючи, що малий Івась, учень початкової школи, “за книжками ходив між люди – як лис за курми” [6, с. 84]. Любов до книжок стала поштовхом до збирання величезної власної бібліотеки. Серед Франкової колекції давніх рукописів і стародруків є п’ять нотних Ірмолоїв з кінця XVI до початку XIX ст. Ірмолой (від грецького – ірмос – буквально сплетіння) – збірник літургічних і церковних піснеспівів, записаних одногосно, п’ятилінійковою нотацією. Це збірники найдавніших зразків української професійної музики. Франко не тільки віднайшов і зберіг від знищення ці пам’ятки української музичної культури, але й досліджував їх разом з іншими стародруками.

У наукових планах Франка було написання докторської дисертації на тему “Церковні пісні XVII і XVIII ст.”. У листі до М. Драгоманова від 26 квітня 1890 р. Франко подає детальний зміст і план наукової праці. Серед досліджуваних тем: церковно-релігійні пісні на Сході й Заході; релігійні й церковні пісні на Русі, їхній зв’язок з реформаційним рухом, з школою та драмою; огляд суспільної історії України в XVII – XVIII ст.; форма й музика пісень. Франко досліджував пісні, які виконували на Різдво, на Богоявлення, на Стрітіння; про успеніє Марії, про Петра й Павла, про Іллю. Франко пише далі в листі: “...порушую я... далеко більше речей, аніж можна в так тісних рамках докладно обговорити. Одно тільки можу сказати, що ніде досі я не зупинявся на формальностях, а всюди старавсь добиратися до суспільного ґрунту, – чи всюди з поводженням, то питання” [18, т. 49, с. 238]. Однак з часом І. Франко відмовився від цієї теми.

В українській і в польській пресі І. Франко надрукував низку статей та рецензій про сучасне йому музично-концертне й театральне життя України, про нові музикальні видання, про подальші напрями розвитку української музики. Серед них полемічно важливими є “Музика... тай годі” та “Думки профана на музичні теми”.

Увага до книжки стала додатковою спонукою для написання статті “Музика... тай годі” [18, т. 28, с. 132] Як назву статті вжито рядок з “І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє” Т. Шевченка. Прекрасно орієнтуючись в західноукраїнському музикознавстві, І. Франко не міг не звернути уваги на видання двох книг українського композитора, музикознавця, фольклориста й музично-громадського діяча Порфирія Бажанського (1836–1920) “Історія руского церковного пінія” (Львів, 1890) та “Малорускій музикальний народний тон” (Львів, 1891). Він вказував, що тоді в Галичині були знані два малі підручники Івана Кипріяна (1856–1934) та Віктора Матюка (1852–1912). Книги Бажанського – це “перший крок до самостійної наукової роботи на полі, на котрім досі у нас майже ніщо не роблено” [18, т. 28, с. 132]. Цінність Франкової статті в тому, що автор порушив проблеми методології досліджень у музикознавстві. Невиробленість методів наукового пошуку, вказує І. Франко, привело П. Бажанського до неправильних висновків про окремішність розвитку українського музичного мистецтва, його ізоляцію від загального музично-історичного процесу. Тільки правильно, детально розроблений метод, який охоплює музикознавчі й історичні обставини, може дати потрібний результат на підставі наукового аналізу.

Постать о. І. Кипріяна¹, про якого згадає І. Франко, варта більшої уваги наших сучасників. Іван Кипріян (1856–1934)² – український греко-католицький священник, громадський діяч, композитор. Згадає про нього І. Франко в листі до М. Павлика від 16 квітня 1879 р. “Тими днями о. Ільницький вигнав власною волею і ухвалою конференції студента 8 класу 4 локації Кипріяна за то, що сходився з Франком” [18, т. 48, с. 181] Двічі буде згадано І. Кипріяна у рецензіях Франка на музикознавчі праці П. Бажанського “Музика... тай годі” та “Руська народна музична гармонія”. І. Кипріян висвятився у 1883 р. Через два роки опісля написав та видав “Учебник початкових відомостей музики і співу”. Був парохом у містечку Немирів Рава-Руського повіту. Заснував читальні, керував “Просвітою” на Равщині. Організував духовий оркестр і дефілював з ним вулицями Львова під час “Сокільського здвигу”. Був композитором, писав церковну музику. На кожних виборах до галицького сейму та

¹ Див. також: Жаровський О. Життя та діяльність отця Івана Кипріяна // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. Випуск 2. – Львів, 2002. – С. 192–212. (Ред.)

² Дати смерті в примітках до текстів 50-томного видання Франкових творів не вказано (натомість стоїть знак питання).

віденського парламенту виступав на всіх передвиборних вічах Равщини й Сокальщини й активізував села та містечка. Незважаючи на поважний вік, зголосився у 1918 р. до Української галицької армії (УГА), перебував у її лавах під час відступу за Збруч у липні 1919 р. та у воєнній кампанії на Наддніпрянській Україні. Взимку 1919–1920 р. УГА опинилася в катастрофічній ситуації – без політичного проводу, без засобів до життя, без тилу, знищувана епідеміями тифів. Десятки тисяч хворих стрільців і старшин заповнили всі шпиталі, казарми й приватні помешкання. Це був справді “чотирикутник смерті”. І. Кипріян підтримував на дусі, сповідав, причащав важкохворих та закривав очі померлим... У такому розпачливому положенні було укладено тимчасове перемир’я з більшовиками. У квітні 1920 р. після трагічної смерті сина Віктора І. Кипріян виїхав разом з іншими старшинами УГА в Радянську Україну. Там був репресований і засланий у концентраційний табір у Сибіру; у 1934 р. І.Кипріян перебував у бараці А-332, особистий табірний номер в’язня – 8986. Крім дорослих в’язнів розмістили 70 хлопчиків до 5 років. Це були діти, народжені в таборі. Табірні норми не передбачали для них ні одягу, ні харчування. Вони носили обдерте та брудне лахміття, яке викидали дорослі в’язні. Харчувалися тим, що залишалося після роздачі їжі. Один зі співв’язнів о. Кипріяна згадував, що ті діти рідко доживали до 5 років, “очі їх дивилися на світ поглядом голодного вовка, запертого в клітку, де голод є такий звичайний, як і неволя. Отець Кипріян був тимчасовим опікуном тих маленьких кандидатів на смерть..., бо до них сторожі не хотіли навіть доторкатись, так страшно смерділи їх болячки” [11, с. 143]. Не знаючи російської мови, о. Кипріян говорив до дітей по-українськи короткими реченнями. Вони розуміли священника та горнулися до нього. Час до часу в’язнів розстрілювали. За день до страти їх переводили в клітку без даху за колючим дротом. І. Кипріян та один із в’язнів, віруюча людина – білогвардійський полковник Калядін – прокопали підземний лаз до клітки, через який пролазив отець, сповідав людей, приготівляючи їх до останньої миті життя. Дізнавшись від інших в’язнів, що “чергового дня 20 дітей мали розстріляти,... що тієї страшної холодної ночі вони були заперті у клітці без даху і питалися про Отця, він рішив за всяку ціну дістатися до них... Отець Кипріян... родився... у Західній Україні і дуже любив білу, чисту одягу. Вірив твердо, що в хвилині його смерті святі у небі дадуть йому чисту сорочку, замість обдертих лахів... Страшна сніговія лютувала надворі. Здається, нема нічого страшнішого, як сибірська заметіль, курява, пурга... Заметіль тривала чотири дні і розстріл відложено на пізніше. Як метелиця скінчилась, то сторожі знайшли тіло отця Кипріяна в клітці разом з замерзлими дітьми. Він ще тримав руку одного хлопчика” [11, с. 143-144] Тіла покривав білий сніг...

У статті “Думки профана на музичні теми” І. Франко торкається не оцінки творчості Д. Бортнянського, як часто прийнято вважати, а напрямів розвитку сучасної композиторів української музики. “Його композиції — релігійні, пройняті глибоким релігійним духом і гідно можуть стояти обік найкращих західних композицій на органи та оркестри, але вони зовсім не церковні, не відповідні духові східної церкви... Можна дуже хвалити композиції Бортнянського, та все те будуть похвали з погляду концертної естради” [18, т. 36, с. 53-54]. Франко відчув зв’язок музики Бортнянського з великими ораторіями західноєвропейських композиторів, адже такі монументальні хорowo-оркестрові твори, як, наприклад, “Реквієм” В. А. Моцарта, переростають рамки прикладної погребальної меси. У статті для газети “Kuŕjer Lwowski” (1892, № 242) Франко пише про Бортнянського як про “геніального композитора псалмів, руських мес і інших численних композицій в області церковної музики... В його композиціях руська церковна музика досягла своєї верхівки. Його псалми можуть гідно стояти поряд з релігійними композиціями Гайдна і інших західноєвропейських митців, перевищуючи їх щодо простоти стилю, який вимагає дух східної церкви”. У цій

статті І. Франко торкнувся актуальної теми розвитку української професійної музики в Галичині XIX ст. Серед української молоді тоді мало хто навчався в консерваторіях Львова, Відня чи інших міст. Добру музичну освіту українці Галичини XIX ст. отримували в духовних семінаріях, де музичні предмети викладали справді ґрунтовно. Це сприяло тому, що більшість галицьких композиторів була священиками. Зрештою, подібна ситуація в усій Західній Європі до XVII ст. Вихованим на канонах церковної музики молодим галицьким композиторам другої половини XIX ст. Бортнянський, на думку Франка, “заслонив собою... увесь світ” [18, т. 36, с. 54]. Франко закликає молодих галицьких композиторів не наслідувати лише один напрям, а розвивати музичне мистецтво різнобічно.

І. Франко не був професійним музичним критиком, не був і аматором, який би регулярно співав у хорах; відвідував рідко концерти поважної музики, але його музикальність, глибока зацікавленість шляхами розвитку української музики привернули до нього багато знайомих, товаришів і друзів серед музикантів та музично обдарованих людей. У шкільні роки хоровий спів здружив Франка з К. Бандрівським, подарував пережиття щасливих хвилин колективного співу. Кохання до Ольги Рошкевич дало можливість молодому Франкові познайомитися з незаниманим йому до того часу домашнім музикуванням. Сестри Ольга та Михайлина Рошкевичі вчилися співу та гри на фортепіано й отримали добру музичну освіту. Фортепіанні твори, які грала Ольга, свідчать про її гарний музичний смак та зацікавлення високими зразками української музики. Доказом цього є лист М. Павлика до М. Драгоманова про перебування в Лоліні в родині Рошкевичів, де він “оживав при фортепіано та Лисенковій музиці” [15, с. 46].

У 80-х роках XIX ст. молодий І. Франко береться до активної журналістської й творчої праці. У цей час komponують свої перші значніші твори В. Матюк (1852–1912), І. Кипріян (1856–1934), дещо пізніше О. Нижанківський (1862–1919) та Д. Січинський (1865–1909). З ними всіма Франко підтримував дружні стосунки. В. Матюк був першим композитором, який створив музику до твору І. Франка. Це музика до ще юнацької п'єси Франка “Три князі на один престол”, написаної в 1876 р. й поставленої на сцені аматорською студентською театральною трупю. Приятельські стосунки лучили І. Франка й В. Матюка упродовж усього життя.

Знайомство І. Франка з О. Нижанківським почалося в середині 80-х років XIX ст. У 1884–1885 рр. О. Нижанківський відбував однорічний термін військової служби у Львові. Налагодивши зв'язок із львівською студентською молоддю, він відвідував збори “Академічного гуртка”, активним учасником якого був І. Франко. Тоді ж О. Нижанківський написав хор на слова І. Франка “Не гармати грають нині”, який виконано на декламаційно-музичному вечорі “Академічного гуртка” на початку 1885 р. Крім того, О. Нижанківський разом з декількома гімназистами започаткував видання серіями найпопулярніших творів українських композиторів під назвою “Бібліотека музикальна”. Це було перше українське нотне серійне видання в Галичині, і його у своїх рецензіях і статтях постійно високо оцінював І. Франко. У пізніші роки, коли О. Нижанківський став священиком, І. Франко часто гостював у нього, приїздив ловити рибу. Під час виборів до австрійського парламенту в 1897 р., підтримуючи Франка, Нижанківський агітував проти іншого кандидата. Суперником І. Франка був граф Борковський, власник маєтку в с. Довженка – парафії О. Нижанківського. І. Франко програв вибори, а Нижанківського перевели до злиденного села Качанівки.

Д. Січинський почав співпрацю з І. Франком 1894 р. в комітеті, який планував збирати й видавати друком записи текстів і мелодій українських народних пісень. Д. Січинський був першим українським галицьким композитором, який не займався ніякою іншою діяльністю, крім музичної, тому жив у дуже складних матеріальних умовах. Обидвох митців цікавили

шляхи розвитку української музики, підтвердженням чого є листи Д. Січинського до І. Франка, які зберігаються в архіві письменника.

Продовжували тоді працювати у Галичині й композитори старшого покоління П. Бажанський (1836–1920), І. Воробкевич (1836–1903) та А. Вахнянин (1841–1908). Вони мусили бути передусім суспільними діячами, організаторами музичного життя. Ровесники Франка – молодше покоління громадських діячів – відрізнялося від своїх попередників радикальнішими суспільними поглядами. І. Франко часто сперечався з композиторами старшого покоління, гостро критикував їхню музику в пресі, але водночас високо цінував їх жертовну працю на ниві української музичної культури, підтримував особистий зв'язок та листувався з ними.

Як найтісніша дружба та глибокий взаємовплив поєднали І. Франка з М. Лисенком (1842–1912). Особисте знайомство цих двох велетнів української культури відбулося в лютому 1885 р. в Києві. М. Лисенко працював саме над оперою “Тарас Бульба”, а також втілював свій грандіозний задум створити своєрідну антологію обробок українських народних пісень для голосу й фортепіано. У середині 80-х років уже готував IV випуск. Під час перебування Франка в Києві Лисенко записав від нього двадцять дві народні пісні, п'ять з яких помістив у IV випуску “Збірника українських народних пісень” (1886). Вдруге І. Франко відвідав Київ 1886 р. Обидва митці багато розмірковували над проблемами української культури. Ці розмови продовжилися листовно: між Франком і Лисенком зав'язалося активне листування. Лисенко першим звернув увагу на незвичайну музикальність Франка при виконанні українських народних пісень.

Втретє І. Франко зустрівся з М. Лисенком у грудні 1903 р. на святкуванні 35-річчя творчої діяльності композитора у Львові. Ювілей Лисенка став справжнім святом української культури у Галичині. І. Франко був одним з найактивніших учасників святкових подій. У “Літературно-науковому віснику” за 1904 р. він помістив велику статтю “Лисенкове свято в Австрії”, в якій передано захоплення всієї галицької громадськості величним відзначенням визначного для української культури ювілею.

І. Франко мав великий вплив на передову частину гімназистів та студентства. Його авторитет був особливо високим поміж молодими людьми, які потім стали музичними діячами. Це передусім етнографи Ф. Колесса (1871–1947) та К. Квітка (1880–1953), композитор С. Людкевич (1879–1979). На початку ХХ ст. К. Квітка разом зі своєю дружиною Лесею Українкою відпочивав у Карпатах у с. Буркут. Туди, побачитися з ними, відпочити та половити рибу, приїхав на три дні І. Франко. Тоді й записав К. Квітка з голосу І. Франка 32 пісні, 26 з яких було опубліковано в 1922 р. З пісень, записаних К. Квіткою, дві використала Леся Українка до “Лісової пісні”, вміщуючи їх у нотному додатку до п'єси.

Уже важко хворий І. Франко, відчуваючи потребу зберегти мелодії народних пісень, в 1912 р. звертається до Ф. Колесси з проською записати з його голосу низку народних пісень. “Франко співав приємним баритоновим голосом, співав зовсім просто і природно, так, як співають наші селяни, без афектації, без концертних манір, проте його спів чомусь глибоко зворушував... Не раз важко доводилося... вловлювати їх ритм, вільний, із відтінком речитативу. Тоді Франко повторював терпляче пісню по кілька разів” [8, с. 35]. Ф. Колесса записав від І. Франка 30 пісень. На основі цих записів та особистих спогадів про письменника Ф. Колесса написав наукову працю “Улюблені пісні Івана Франка”, яку опублікували в 1946 р.

Знайомство С. Людкевича з І. Франком започаткувалося відзначенням 25-річчя діяльності письменника в 1898 р. Студентська молодь організувала до цієї дати концерт. За музичну частину відповідав 19-річний С. Людкевич. Оскільки для концерту бракувало творів, написаних на тексти Франка, Людкевич створив велику кантату з інструментальним

супроводом “Вічний революціонер”. На концерті прозвучали два фортепіанні твори Лисенка й Ліста у виконанні відомої піаністки Ольги Окуневської, яка здобула музичну освіту у Віденській консерваторії та деякий час училася в М. Лисенка в Києві. До 1923 р. вона вчителювала в Перемишльському дівочому ліцеї, багато концертувала в Галичині. “З музичного боку як програмою, так і виконавцями цей концерт був... скромний... Але настрої присутніх був радісний і бадьорий, і щиросердечний... Від цього 25-літнього концерту... почалось пожвавлення на музичному полі. Члени “Академічної громади” стали більше цікавитися співом і вписуватись у члени “Бояна”, а звідти виділились у самостійний хор “Бандурист” [6, с. 317]. Будучи головою Етнографічної комісії НТШ, І. Франко доручив С. Людкевичу розшифрувати записи народних пісень, які зробив на фонографі відомий збирач фольклору, вчитель О. Роздольський. Науково опрацьовуючи цей матеріал, готуючи його до друку, С. Людкевич засягав порад у І. Франка. “Як фольклорист-науковець... він чудово орієнтувався не тільки у тематиці, змісті слов’янських народних пісень, але також в ознаках мелодійно-ритмічної структури... пісень... Я думав, що Франко буде відстоювати порядкування пісенного матеріалу за текстовою тематикою та негативно поставиться до мого проекту – групувати матеріал за мелодійно-ритмічною структурою... Франко зразу ж не тільки в принципі схвалив план такого групування, а й накреслив ясний образ відношення текстової тематики до мелодійно-ритмічної структури пісень: пісні, зв’язані з обрядовим культом, як веснянки, весільні ладкання, колядки, похоронні голосіння, а також такі жанри, як дитячі ігрові та колискові пісні, утворили свою специфічну ритмічно-тональну структуру, не подібну до інших побутових пісень, і їх, очевидно, можна і треба виділяти в окремі групи; натомість всі інші побутові пісні (любовні, сімейні, балади, жартівливі) слід групувати не за змістом тексту, а за музично-тональною структурою... Тут мірилом групування мусить стати виключно музично-ритмічна і тональна форма... Він звернув мою увагу на історичний процес розвою пісенних інтонацій, на ту довгу, величну еволюцію, яку пройшла українська народна пісенність протягом століть... Франко знаменито орієнтувався у схожості і різницях між українськими й іншими слов’янськими піснями, а також між піснями окремих областей України” [12, с. 354]. “Галицько-руські народні мелодії О. Роздольського та С. Людкевича опубліковано в 1906–1907 рр. у XXI-XXII томах “Етнографічного збірника” НТШ. У 1905–1906 рр. Франко публікував статті в журналі “Артистичний вісник”, який редагували С. Людкевич і художник І. Труш.

Глибока дружба поєднала І. Франка з видатними українськими оперними співаками С. Крушельницькою (1873–1952) та О. Мишугою (1853–1922). Ці славетні музиканти виступали на сценах багатьох театрів світу, проживали довго в різних європейських країнах, але не забували своєї Вітчизни й високо оцінювали прогресивний світогляд та працю І. Франка, підтримували його як морально, так і матеріально. У листі від 22 листопада 1897 р. з Мілана С. Крушельницька писала до І. Франка: “Висилаю до Вас отсих 500 франків на ужиток нашої партії, на агітацію чи на “Тром[адський] голос”... Від часу до часу буду туди висилати на Ваш адрес, що зможу” [10, с. 282]. С. Крушельницька відвідувала І. Франка кожного свого приїзду до Львова. Зустрілися вони і в Римі під час поїздки І. Франка до Італії в 1904 р. Завдяки Соломіїній увазі й доброзичливості відвідини Риму для Франка були дуже цікавими, а на згадку співачка подарувала І. Франкові “ріг достатку”, ювелірно-артистично оздоблений золотом.

Перша зустріч І. Франка й О. Мишуги була настільки яскравою, що про неї залишилися обопільні спогади, записані з їхніх власних слів рідними митців. Перебуваючи в 1896 р. у Львові, О. Мишуга дізнався від друзів про важке матеріальне становище І. Франка та брак у нього коштів на видання власних поезій. Наступного дня співак пішов у редакцію “Kurjера

Lwowskiego”, де за заваленим паперами письмовим столом Франко щось писав. Далі події розвивались згідно із записом Т.Франка: “Нараз заходить невисокий елегантний пан... “Ви Франко?” – “Я”, – відповідаю. На те він сказав, що багато чув про мене, любить мої твори, а потім дістав з кишені шкіряний гаманець і положив на бюрку, пояснивши, що це дарунок друга, дарунок на видання моєї рукописної книги. Його очі при тім випромінювали правду і ще... якийсь захований сум” [32, с. 310]. У гаманці було 500 золотих. Мишуга: “І таки велику нужду і багато терпінь мусив переносити тоді Франко, бо поглянув на мене з величезним здивуванням і такими дивними очима, що наче говорили: “Ні, це неможливо, щоби це була правда” [13, с. 72]. Франко: “остовпів від несподіванки. А коли трохи заспокоївся, то благодійник стояв уже біля дверей. Схилившись в поклони прощання, він назвав себе: “Я ваш земляк, Мишуга. Будьте здорові!” І вийшов” [32, с. 310]. Відтоді вони зустрічалися під час кожного приїзду О. Мишуги до Львова. Він пропагував Франкові твори, знав багато його поезій напам’ять, возив до Києва заборонену в Росії літературу, яку отримував від І. Франка й М. Павлика.

Звучання музики завжди було для Франка радістю й святом. Про це згадував письменник і громадсько-політичний діяч І. Липа (1865–1923): “Розмова перейшла на фольклор... Ми почали стиха підспівувати. Франко теж співав...

Летять пташечки всі в ряд, всі в ряд, –
В мене слізеньки, як град, як град...

Я поглянув на Франка і зачудувався. Він сидів проти мене, і при електричному освітленні лице його було ясным, очі променистими, кучеряве золотисте волосся світилося... Я дивлюся на Франка і вже не пізнаю цього... серйозного, здебільшого задуманого обличчя: воно все сіяє. Промінням сіяє все обличчя, глибокі світло-блакитні очі горять огнем, горить золоте волосся...

Летить зозуля – ку-ку, ку-ку,
Ой яку ж бо я терплю муку...

І от я бачу вже чудо: Іван Франко “преобразився” – увесь він світлий-світлий, голова його вся в ореолі сяйва... Так, я бачу чудо!” [7, с. 205].

У житті письменників музичне мистецтво часто відіграє велику роль. Кожен письменник шукає звучання свого слова, свого темпоритму написаних ним речень, свого звучання всього полотна твору. Ці пошуки творців красном письменства приводять їх до інтуїтивного відчуття музики. Тої, яка найближча їм за їхньою психічною конструкцією. Так триває віки.

-
1. Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Гімназія. – Львів, 2002.
 2. Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Університет. – Львів, 2002.
 3. Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Цілком нормальна школа. – Львів, 2001.
 4. Загайкевич М. І. Франко і українська музика. – К., 1958.
 5. Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяря. – Київ, 1986.
 6. Іван Франко у спогадах сучасників / Упор. Дей О., Корнієнко Н. – Львів, 1956.
 7. Іван Франко у спогадах сучасників. – Кн. 2. – Київ, 1972. – С. 205.
 8. Колесса Ф. Народнопісенна ритміка в поезіях Ів. Франка // Народна творчість – № 1. – 1941. – С. 35.
 9. Кравченко Уляна. Пам’яті друга. – Львів: “Каменярь”, 1966.
 10. Крушельницька С. Матеріали. Листування. – Ч. 2. – К., 1979. – С. 282.
 11. о. Лебедович Іван. Полеві духовники УГА. – Канада, 1963.
 12. Людкевич С. Іван Франко і музика // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії. Упорядкування 3. Штундер. – К., 1973. – С. 354.

13. *Мишуга Л.* Олександр Мишуга як я його бачу // О. Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи. – К., 1971. – С. 72.
14. Народні пісні в записах Івана Франка. – К., 1981.
15. *Павлик М.* Лист до М. Драгоманова // Література і мистецтво. – № 5. – Львів, 1941. – С. 46.
16. *Франко І.* Вандрівка руської молодіжи // Діло. – № 88. – 1884.
17. *Франко І.* Галицько-руські приповідки. Етнографічний збірник. – Т. 16. – 1905.
18. *Франко І.* Зібр. тв: У 50-ти т. – К.: “Наукова думка”, 1976.
32. *Франко Т.* Батьків побратим // О. Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи. – Київ, 1971. – С. 310.
33. *Шиманський О.* Пінтеріада з хепі-ендом // Україна молода. – №. 195. – 2005.
34. *Ясиновський Ю.* Методологічне значення наукової спадщини Івана Франка для вивчення історії української музики // І. Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО. – Львів, 1986. – С. 86.
35. *Goldschmidt Harry.* Franz Schubert. – Ein Lebensbild. – Leipzig, 1962.

MUSIC IN IVAN FRANKO’S LIFE

Tatjana VOROBKEVYCH

*Lviv Mykola Lysenko State Music Academy
5, Nyzhankivsky Str., 79005 Lviv, Ukraine, Tel. 380322743106*

The article dwells upon the significance of music in Ivan Franko’s life: mastering musical instruments and participating in gymnasium’s choir, taking interest in folk songs, ethnographic research, articles on musical problems, musical themes in creativity as well as friendly relationship with prominent musicians.

Key words: talent for music, song, melody, choir, irmologion, theatre, ethnography, critical articles on music, prominent musicians.

Стаття надійшла до редколегії 14.10.2005

Прийнята до друку 06.03.2006