

УДК 78.01+781.2

Н.О. Цейко

ФУНКЦІЇ ПОЕЗІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ УКРАЇНЬСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Поезія Лесі Українки знайшла різнобічне художнє втілення в низці різножанрових творів українських композиторів ХХ ст. Про це свідчать опери і балети В.Кирейка, М.Скорульського, Г.Жуковського, К.Стеценка, В.Губаренка, Л.Дичко, хори і солоспіви М.Лисенка, К.Стеценка, Я.Степового, Д.Січинського, А.Кос-Анатольського, М.Колесси, В.Кирейка та багатьох ін. Разом із тим, сьогодні, коли вже минуло сторіччя з дня смерті видатної поетеси, дослідження проблеми поезії Лесі Українки в музиці знаходиться все ще на вступному етапі. А єдиним значним доробком в цій сфері музикознавства, на жаль, залишається монографія Л.Яросевич «Леся Українка і музика» [7]. При тому, цій темі присвячено також декілька наукових статей, достатньо цікавих і оригінальних, які обов'язково мусить тримати в полі зору дослідник, що працює в цьому напрямі [3-5]. Така ситуація свідчить про актуальність заявленої нами проблематики.

Мета статті – визначити функції поезії Лесі Українки у камерно-вокальних творах, написаних на тексти поетеси. Завдання: 1) охарактеризувати концепцію вокально-поетичної взаємодії Н.Огаркової [2]; 2) спираючись на вказану концепцію, продемонструвати методику аналізу камерно-вокальних творів – а саме – типи співвідношення поетичного і музичного тексту – на прикладі детального аналізу п'яти версій музичного втілення «Не співайте мені сеї пісні» – у творах М.Жербіна, В.Кирейка, В.Кіпи, Ю.Рожавської, В.Гайдамаки; 3) проаналізувати згідно запропонованої методики майже півсотні солоспівів на тексти Лесі Українки; 4) зробити висновки.

Концепція музично-поетичної взаємодії Н.Огаркової [2] заснована на усвідомленні синтетичної природи камерно-вокального жанру, тобто необхідності тим чи іншим чином поєднати поетичний і музичний ряди в єдиному цілому художнього твору. Вона пропонує розрізняти резонуючу тенденцію (музичний ряд на семантико-структурному рівні підкоряється поетичному, всіляко підтверджуючи і посилюючи закономірності першого) і авторизуючу тенденцію (музичний ряд на семантико-структурному рівні підкоряє собі поетичний, протиставляючи свої власні закономірності закономірностям поетичного ряду, чим послаблює силу впливу першого). В першому випадку, як бачимо у поетично-музичній взаємодії домінують закономірності віршового тексту, в другому – музичного. Важливу роль, за словами Н.Огаркової, в цьому процесі відіграють ритм, будова вірша, рима, рядок, строфа. При цьому, за словами дослідниці: «Резонуючий підхід полягає в збереженні в музиці віршової структури вірша, а авторизуючий – у перетворенні вірша в прозу, в його депоетизації» [2, 113]. Погоджуємося з Н.Огарковою у цьому її твердженні, проте, на нашу думку, тенденції поетизації і депоетизації проявляються ширше і глибше, ніж це зазначено нею. Адже музичний метро-ритм може поглиблювати власне ритміку поезії, як і може її знижувати, але при цьому бути досить самостійним, незалежним від запропонованого поетичного ритму, існуючи як другий, самостійний метро-ритмічний ряд. Тобто ми цілком згодні, що резонуючий підхід проявляється збереженням і підтвердженням музичним рядом даної віршем метро-ритмічної форми. Проте авторизуючий підхід може проявлятися як депоетизацією (як вказує Н.Огаркова), так і виробленням самостійної метро-ритмічної структури, незалежної від поетичного ряду, але такої, що взаємодіє з ним за принципом поліфонічної взаємодії. Цей нюанс, на нашу думку, не розходиться з означеною вище концепцією, лише уточнює її зміст.

На основі зазначеного Н.Огаркова визначає існування паралельного типу музично-поетичної взаємодії, як такого, що заснований на «функціональній диференціації та

структурно-семантичній аналогії поетичного і музичного рядів» [2; 113] у двох його різновидах – паралельно-резонуючому та паралельно-авторизуючому. А також – поліфонічного типу музично-поетичної взаємодії, що передбачає «функціональну рівнозначність, драматургічну багатоплановість та структурно-композиційну автономію поетичного і музичного рядів» [2; 123].

Описана концепція покладена нами в основу використовуваного в процесі цього дослідження аналізу способів і типів музично-поетичної взаємодії. При цьому, наша робота з матеріалом дозволила чітко виокремити рівні аналізу поетичного і музичного текстів, оминаючи використовуване Н.Огарковою в цьому контексті досить невиразне, тому що не конкретизоване поняття семантики. А саме: спираємося на аналіз як поетичного, так і музичного ряду з боку: 1) форми (мотив/сегмент (стопа), речення, період/строфа, цезура, різні види рефренів/повторень (всередині строфи і між строфами); 2) метро-ритму (розмір; наголошені і ненаголошені склади/долі, типи мотивів/стоп – ямб, хорей, анапест і т.д.); 3) інтонації (в її жанровому вимірі) – пісенна, танцювальна (вальсова, полькова і т.д.), мовна (питальна, заклична, наказова, ствердна). Необхідно також зазначити, що співставлення /порівняння відбувається двома парами¹: 1) текст вірша і вокальна партія солоспіву; 2) фортепіанна партія і вокальна партія.

Продемонструємо дію обраної методики на прикладі аналізу вірша Лесі Українки «Не співай мені сеї пісні» у п'яти різних музичних втіленнях.

У солоспіві Вадима Кіпи спостерігаємо трансформацію поетичної форми вірша Лесі Українки. Зокрема, з метою розвитку форми, композитор будує репризу простої тричастинної форми на повторенні першої строфи вірша Лесі Українки. Це є одним із проявів авторизуючої тенденції музичного ряду у ставленні до поетичного (це при тому, що у всьому іншому, на рівні фраз, речень, строф цезури поетичного і музичного рядів співпадають, текст вірша збережений без змін – без пропусків і повторів, як на рівні слів, так і на рівні складів). У плані метро-ритму тридольний розмір вірша Лесі Українки (анапест) відповідає 6/8 музичного тексту. Стопа вірша починається зі слабкої долі, своєрідним затактом. У вокальній партії вона кругом поміщена у відповідні умови півторатактового ямбічного музичного мотиву. Тобто на рівні метро-ритму спостерігаємо дію резонуючої тенденції. На рівні інтонаційному бачимо наявність паритетного співвідношення пісенно-романсової інтонацій і мовно-декламаційної. Остання проявляється секундовими завершеннями мотивів, стрибками на сексту (октаву) уверх в моменти драматизації образу. Тобто на рівні інтонаційному тут нами спостережено баланс тенденцій поетизації і депоетизації. Нарешті необхідно відзначити достатню самостійність фортепіанної партії, яка безперервним потоком фігурацій, а також самостійністю мелодичних підголосків згладжує цезури вірша і вокальної партії. Всі ці риси дають підставу віднести солоспів В.Кіпи до **поліфонічного типу** музично-поетичної взаємодії.

У солоспіві Юдіфі Рожавської музичний ряд на рівні форми відповідає поетичному ряду. Тобто текст Лесі Українки збережений без змін (резонуюча тенденція). Проте при тому, що у першій строфі обсяг музичної фрази відповідає рядку поетичного тексту і ця тенденція послідовно дотримується, то в другій строфі (якраз в розробковій зоні двочастинної репризної форми) бачимо поділ поетичного рядка на дві фрази (подрібнення), тобто розбивання рядка додатковою цезурою, що, на нашу думку, є проявом тенденції депоетизації, внесенням рис мовлення у мелодійну, римовану структуру вірша Лесі Українки (риса авторизуючої тенденції). На рівні метро-ритму – С (12/8) і всюди затактовий (зі слабкої долі) початок музичного мотиву – прояв резонуючої тенденції. На рівні інтонаційному – пісенна інтонація в першій строфі, натомість – розвинена декламаційно-аріозна інтонація в другій строфі, що знову ж таки в першому випадку є проявом поетизації – резонуючої тенденції, а в другому – авторизуючої, тобто депоетизації. Фортепіанна партія виконує ту ж функцію, що і в попередньому творі. Як і попередній твір, солоспів Ю.Рожавської необхідно

віднести до **поліфонічного типу** музично-поетичної взаємодії.

У солоспіві Петра Гайдамаки форма вірша і музичної композиції не є ідентичними. Адже, крім того, що вкінці солоспіву композитор уводить коду, яку будує на видозміненому повторенні (двічі) першого рядка («Не співайте мені сеї пісні, не співайте мені»), де вуалює поетичну цезуру рівністю ритмічного руху вокальної партії. То, крім того, час від часу, він розцвічує мелодію солоспіву невеликими розспівами, хоча й досить поміркованими. Проте таке вказує на певні прояви самостійності у побудові мелодичної лінії вокальної партії, а відповідно, як і перша вказана риса – про ознаки авторизуючої тенденції. Крім того, в першій строфі композитор робить заміну словосполучення «спить мій жаль у серденьку» на «спить жаль у моїм серденьку», що також є яскравим проявом депоетизації – тобто дії авторизуючої тенденції. Тому що порушується ритміка вірша: замість

__ / __ / __ отримуюємо
_ / _ _ _ / _

На рівні метро-ритму: третності поетичної стопи відповідає розмір 3/4, збережено затактову (зі слабкої долі) побудову музичного мотиву, яка відповідає віршованій стопі (крім коди, де ямбічність зникає). Цезури музичного тексту (і вокальної, і фортепіанної партії) в основному відповідають рядкам вірша Лесі Українки (виняток – дрібнення рядка при переході до другої строфи і кода, де цезури навпаки зняті). Тобто це дає підстави говорити про дію резонуючої тенденції. На рівні інтонаційному – у вокальній партії від початку і до кінця достатньо показовими і послідовними є риси аріозо-декламаційної оперної інтонації, змішані з рисами народної епічної імпровізації. І те, і інше є засобом депоетизації, тобто уникнення повторності, симетрії, регулярності тощо, а відтак – дії авторизуючої тенденції. Натомість таку виняткову (в цьому контексті) свободу вокальної партії компенсує повна підпорядкованість фортепіанної партії вокальній, а відповідно і віршу. Тому що вона є акомпануючою по суті, хоча і представлена у різних своїх фактурних варіантах (як арпеджовані акорди, акордові остінато або ж і типово вальсова формула / __ (в коді). Як і попередні твори, солоспів П.Гайдамаки, таким чином необхідно віднести до **поліфонічного** типу музично-поетичної взаємодії.

У солоспіві Михайла Жербіна на рівні форми спостерігаємо тенденцію до об'єднання рядків поетичної строфи у єдину тривалу мелодичну побудову. Явище таке спостерігаємо вже у першій частині форми (весь солоспів – період з доповненням), де в неперервній мелодичній лінії об'єднуються третій і четвертий рядки поетичного тексту. Таке є виразною ознакою авторизуючої тенденції – намагання вивільнити структуру мелодії з-під влади вербального тексту. Ознаки подібного підходу спостерігаємо і в другому, і в третьому реченнях форми, що правда виражені не настільки яскраво і однозначно. Необхідно відзначити також помірну наявність розспівів у кожній з фаз форми, що ми також трактуємо, як вияв авторизуючої тенденції. А також власне зазначити, що вірш Лесі Українки, який складається з двох строф, композитор укладає в трифазову побудову (період з доповненням), де Темро I (доповнення) будується на повторенні останніх двох рядків другої строфи вірша. Це, знову ж таки, є ознакою авторизуючої тенденції.

Музичний розмір солоспіву М.Жербіна – суперечить третності анапестового розміру вірша Лесі Українки, що є ознакою паралельно-авторизуючого типу музично-поетичної взаємодії. Разом з тим, будова музичного мотиву – ямбічна, як в попередніх творах, вона підпорядковується і узгоджується з системою акцентів/неакцентів вірша. Інтонаційний зміст солоспіву спирається на послідовне використання мовних, декламаційних інтонацій. Ступінь їх застосування такий високий, а характерність – настільки яскрава, що все це дає підставу стверджувати наявність в мелодиці солоспіву ознак оперного мелодичного стилю, зокрема у його речитативно-аріозному амплуа. Про це свідчать і широко вживані патетичні октавні стрибки згори вниз і знизу вгору, нерідко загострені пунктирними ритмічними зворотами, і яскравий секстовий хід угору в точці «золотої перетину» («Та ж тоді в мене...»), і загалом

розмашистий характер мелодичного малюнку в межах півтора октавного діапазону ($d^1 - a^2$). Фортепіанна партія – багата і неоднорідна в фактурному плані: містить хоральні розділи з елементами підголосковості (перше речення), розділи з синтетично-фігураційною фактурою (друге речення), арпеджовану фактуру (доповнення). Разом із тим необхідно відзначити, що в межах кожного з розділів форми відбуваються невеликі відхилення від основних вказаних фактурних типів. Це свідчить про те, що композитор трактує фактуру, як самостійний чинник художньої виразності твору, тобто про яскравий прояв авторизуючої тенденції. Все сказане вказує на необхідність віднесення цього твору до **паралельно-авторизуючого типу** музично-поетичної взаємодії.

У солоспіві Віталія Кирейка на рівні форми спостерігаємо суттєву роботу з поетичним текстом. З одного боку, композитор не порушує масштаби фрази, як М.Жербін, не змінює порядок слів у фразі, як В.Гайдамака. Суть його видозмін полягає у повтореннях фраз, інтенсивність яких зростає по мірі наближення до кінця твору. Так у першій частині двічі повторюється заключний рядок («нащо співом будити його?»), звичайно з різним музичним текстом. Що досягається за рахунок цього прийому? Акцентування саме цієї думки, саме цього питання. В другій частині (проста двочастинна репризна форма) характер і частота повторів посилюються. Так повторено «Ви не знаєте, що я гадаю, як сиджу я мовчазна, бліда», «То ж тоді в мене в серці глибоко», а крім того, також ще окремо «Ви не знаєте, що я гадаю» і окремо «як сиджу я мовчазна, бліда», і окремо ще «мовчазна» (в різних місцях) і «Не співайте мені сеї пісні» наприкінці (в ролі обрамлення твору). Це сприяє розширенню форми, збільшенню її масштабів, а також підкресленню саме цих (повторених) думок, її образних нюансів.

Цікаві речі відбуваються тут і на рівні метро-ритму. Тому, що співставлення в першій частині розмірів C і $9/8$ (тобто перемінний розмір) в другій частині перетворюється в поліритмію ($12/8 - C$; $9/8 - 3/4$). Такий підхід можна трактувати як прояв і резонуючої (бо третна пульсація) і авторизуючої (бо є і поліритмія, і розмір C) тенденцій одночасно, тобто як внутрішньо суперечливий феномен. Крім того, це єдиний твір з п'яти аналізованих, в якому основою тематизму виступає не ямбічний мотив (не зі слабкої долі), а хореїчний (починається з сильної долі). Це суперечить організації ритміки вірша Лесі Українки і свідчить про сильний прояв авторизуючої тенденції. На це ж вказує свобода мелодичного розвитку і фразування, в тому числі використання розспівів, особливо у другій частині, де вживаються досить значні розспіви (на словах «що я гадаю», «мовчазна, бліда», «сумная рида»).

Інтонаційний зміст музичної композиції, як такий, що закорінений в інтонаційну сферу оперного стилю (як і у творі М.Жербіна), має виразні риси авторизуючої тенденції. Фортепіанна партія – самостійна. На відміну від попереднього солоспіву, вона – значно більш однорідна за фактурними ознаками, і спирається на модель акордово-хорального викладу з елементами поліфонізації. Проте зрозуміло, що вона цілком самостійна і гармонічно, і мелодично, і ритмічно. Виходячи зі сказаного, необхідно зробити висновок про належність солоспіву В.Кирейка до **паралельно-авторизуючого типу** музично-поетичної взаємодії.

Проведений аналіз привів до несподіваного, парадоксального результату, який необхідно буде перевірити аналізом значно більшої кількості зразків. Його парадоксальність полягає в тому, що сильна поезія, в цьому випадку – поезія Лесі Українки – видатної поетеси – породжує раптом два приклади паралельно-авторизованого типу і три приклади поліфонічного типу музично-поетичної взаємодії. А прояву резонуючої тенденції взагалі немає. Причому, звертаємо увагу, що композитори, твори яких взято до аналізу, переважно не належать до композиторів першого ряду². Тому поширене твердження на зразок: сильна поезія (зокрема – Лесі Українки) породжує залежність її музичного втілення і забезпечує високий кінцевий художній результат, є хибним. Як і міф про те, що мелодійність (в сенсі

впорядкованість, симетричність, структурованість, звучність) поетичного першоджерела породжує мелодійність вокального твору, написаного на цей текст. Цілком ймовірно, що мелодійність, музикальність вірша як така служить його рекламним чинником, приваблюючи композитора, який знаходиться в стані пошуку потрібних йому вербальних текстів. Але таке загалом рідко використовується в якості структурної, ритмічної, інтонаційної основи кінцевого художнього результату. Частіше – первісна поетична структура порушується, депоетизується, видозмінюється. Хоча варто зауважити, що, принаймні, у першому викладі музичної теми в аналізованих творах формула співвідношення наголошених і ненаголошених складів вірша зберігається і в метро-ритмічному оформленні музичної теми.

Проаналізувавши згідно положень обраної методики решту камерно-вокальних творів, маємо такі результати. **Паралельно-резонуючий тип музично-поетичної взаємодії:** Віктор Герасимчук «Ви щасливі, пречистії зорі», «Якби мої думи німії», «Все, все покинуть, до тебе полинуть»; Я.Степовий «Слово, чому ти не твердая криця», «Гетьте, думи, ви хмари осінні»; М.Жербін «Золотії терни»; М.Колесса «Я марила всю ніченьку»; П.Гайдамака «Нічка тиха і темна була», «Горить моє серце», «Дивлюсь я на ясні зорі», «Хотіла б я піснею стати»; В.Кіпа «Стояла я і слухала весну», «Хотіла б я піснею стати» – **всього 13 творів**.

Паралельно-авторизуючий тип музично-поетичної взаємодії: В.Герасимчук «Гей, піду я в зелені гори»; Г.Майборода «Не дивися на місяць весною»; Олександр Долуханян «Надія»; Микола Лисенко «Смутної провесни»; Ф.Надененко «Уста говорять», «Скажи мені, любий»; М.Скорульський «Мрії»; В.Тиможинський «Осінній спів»; Я.Яциневич «Досвітні огні»; Вадим Кіпа «Осінній плач» – **всього 10 творів** + 2 з попереднього розгорненого аналізу, **таким чином – 12**.

Поліфонічний тип музично-поетичної взаємодії: В.Герасимчук «Знов весна і знов надії»; В.Тиможинський «Я не кохаю тебе»; М.Вериківський «Смутної провесни»; Ф.Надененко «Хотіла б я піснею стати»; Л.Левітова «Реве, гуде негодонька»; Г.Гембера «Стояла я і слухала весну»; В.Гомоляка «Останні квіти»; В.Кирейко «Пісня Антея», «Де тії струни»; Г.Верьовка «На зеленому горбочку»; П.Глушков «Стояла я і слухала весну», Т.Сидоренко-Малюкова «Реве, гуде негодонька», «Соловейковий спів»; П.Гайдамака «Знов весна», «Стояла я і слухала весну»; А.Кос-Анатольський «Не він один»; А.Лазаренко «Ой піду я в бір»; Д.Січинський «Не співайте мені сеї пісні»; Б.Фільц «То була тиха ніч»; В.Кіпа «Надія», «Вечірня година», «Напровесні», «Скріз плач, і стогін, і ридання» – **всього 23 твори** + 3 з попереднього розгорненого аналізу, **таким чином – 26**.

Отож, у результаті аналізу 51 солоспіву бачимо явище переважання поліфонічного типу музично-поетичної взаємодії (26) над паралельно-авторизуючим (12) та паралельно-резонуючим (13). Тобто в цілому є паритетне співвідношення паралельного і поліфонічного типів музично-поетичної взаємодії, з подальшим також паритетним розподілом паралельного на підвиди.

Цей факт остаточно спростовує гіпотезу про те, що висока (в розумінні досконала, сильна, майстерна) поезія Лесі Українки є домінуючим і визначальним чинником кінцевого художнього результату камерно-вокального твору – на рівні структури, метро-ритму та інтонаційного змісту. Тим більше, що проаналізовані твори не завжди належать перу композиторів першого ряду, а нерідко – другого і навіть третього. Однак, навіть у цьому випадку музичний текст (на рівні загальної картини) не є резонуючим поетичному тексту, а музична (звукова) ідея – поетичній ідеї. Це означає, що оскільки всі вказані композитори звертаються до поезії Лесі Українки – то усіх їх, очевидно, приваблює образно-художній зміст вірша, його семантика, – на цьому, загальному, семантичному рівні – очевидно маємо повне право говорити про резонування музичної ідеї віршовій, тоді як глибші, структурні, рівні поетичного першоджерела, які досліджувалися у цій статті, – використовуються ними лише приблизно наполовину (у паралельно-резонуючому і поліфонічному типах – в останньому частково). Таким чином, поезія Лесі Українки у солоспівах українських композиторів виконує функції: 1) образотворчу (семантичну) – творення художнього образу

(на 100%), а також – структуротворчу в широкому сенсі – йдеться про формотворчу, метро-ритмічну та інтонаційну форми камерно-вокального твору (приблизно на 50%). Необхідно також зазначити, що тип музично-поетичної взаємодії, визначенням якого ми займалися у цій статті, в жодному разі не трактується нами як фактор оціночний. І як такий він не вказує на високий чи низький художній рівень твору. Єдина ціль оперування цим поняттям – пояснити особливості співвідношення музичного і поетичного рядів камерно-вокального твору і таким чином визначити міру залежності кінцевого синтетичного художнього результату від породжуючого його поетичного першоджерела.

Примітки

¹ Про методологію порівняльного методу див: Чекан Ю. Музикознавча компаративістика: від методу – до науки / Юрій Чекан // Музикознавчі студії ін-ту мистецтв Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки та Нац. муз. академії України ім. П.Чайковського: зб. наук. пр. / Ред. кол.: В.І. Рожок, В.Т. Посвалюк та ін.; Упоряд. О.І. Коменда. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 10. – С. 6-18.

² Композитори второго ряда в историко-культурном процессе: Сб. ст. / Ред.-сост. А.М. Цукер. – Ростовская гос. консерватория им. С.Рахманинова. – М.: Композитор, 2010. – 328 с.

Список використаної літератури

1. *Композитори второго ряда в историко-культурном процессе*: Сб. ст. / Ред.-сост. А.М. Цукер. – Ростов. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. – М.: Композитор, 2010. – 328 с.

2. *Огаркова Н.А.* О некоторых аспектах взаимодействия поэзии и музыки в советской камерной вокальной музыке 60-70-х годов / Н.А. Огаркова // Проявление контраста в музыке: Межвуз. сб. науч. тр. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1988. – С. 110-130.

3. *Хіврич Л.* Про виразність ритмо-темпу в поезії Лесі Українки та його відтворення в романсах українських композиторів / Л.Хіврич // Укр. музикознавство. – Вип. 9. – К.: Муз. Україна, 1974. – С. 225-236.

4. *Цейко Н.* «Не співайте мені сеї пісні»: поезія Лесі Українки у творчості українських композиторів ХХ ст.: Порівняльно-типологічний аспект / Н.Цейко // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Наук. журнал. – К.: Міленіум, 2013. – Вип. 3. – С. 165-169.

5. *Цейко Н.* Музично-поетична взаємодія як основа композиції солоспіву (на прикладі творів В.Кіпи на слова Лесі Українки) / Н.Цейко // Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В.Гнатюка та Нац. муз. академії України ім. П.Чайковського. – Серія: Мистецтвознавство, 2009. – Вип. 2 (21). – С. 49-57.

6. *Чекан Ю.* Музикознавча компаративістика: від методу – до науки / Ю.Чекан // Музикознавчі студії ін-ту мистецтв Волинського нац. ун-ту ім. Лесі Українки та Нац. муз. академії України ім. П.Чайковського: Зб. наук. пр. / Ред. кол.: В.І. Рожок, В.Т. Посвалюк та ін.; Упоряд. О.І. Коменда. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 10. – С. 6-18.

7. *Яросевич Л.В.* Леся Українка і музика / Л.В. Ярославич. – К.: Муз. Україна, 1978. – 125 с.

Резюме

Проаналізовано понад 50 солоспівів українських композиторів на тексти Лесі Українки з точки зору музично-поетичної взаємодії на формотворчому, метро-ритмічному, інтонаційному рівнях. Уточнено принципи методики аналізу Н.Огаркової. Класифіковано солоспіву за типами паралельно-резонуючий, паралельно-авторизуючий, поліфонічний. Прослідковано явище впливу структурних особливостей поетичного тексту на музичний у

половині аналізованих творів. На прикладі солоспівів на тексти Лесі Українки спростовано гіпотезу про повну відповідність і залежність музичного ряду солоспіву від особливостей поетичної структури, незважаючи на високу якість породжуючого солоспів поетичного першоджерела. Зроблено висновок про абсолютний характер впливу поезії на образно-художній зміст солоспівів (семантичний рівень), та її відносний (лише у близько половині випадків) вплив на структуру музичного тексту.

Ключові слова: формотворчий, метро-ритмічний, інтонаційний рівні музично-поетичної взаємодії; паралельно-резонуючий, паралельно-авторизуючий, поліфонічний типи музично-поетичної взаємодії.

Summary

Tsejko N.O. Lesia Ukrainka's Poetry in Chamber Vocal Works of Ukrainian Composers

In this paper author analyzed the more than fifty chamber vocal works of Ukrainian composers with texts of Lesia Ukrainka. It studied as a phenomenon of music-poetical interaction – in formative, metro-rhythmic and intonation levels. Author specified the principles of analysis of N.Ogarkova's methodic. Chamber vocal works are classified of parallel-resonant, parallel-authorial and polyphonic types. The phenomenon of impact of structural features of the poetic text on music is observed in half of the analyzed works. Author refuted the hypothesis of full compliance and dependence music of chamber vocal works on the some of the features of poetic structure, despite the high quality of generating poetic source (on example chamber vocal works with texts by Lesia Ukrainka). He concluded about the absolute nature of the impact of poetry on figurative-art sense of vocal works (semantic level) and relative (only about half of cases) the impact on the structure of the musical text.

Key words: formative, metro-rhythmic, intonation level of music-poetical interaction; parallel-resonant, parallel-authorial and polyphonic types of music-poetical interaction.

Аннотация

Проанализированы более 50 романсов украинских композиторов на тексты Леси Украинки с точки зрения музыкально-поэтического взаимодействия на формотворческом, метроритмическом, интонационном уровнях. Уточнены принципы методики анализа Н.Огарковой. Классифицированы романсы по типам: параллельно-резонирующий, параллельно-авторизующий, полифонический. Прослежено явление влияния структурных особенностей поэтического текста на музыкальный в половине анализируемых произведений. На примере романсов на тексты Леси Украинки опровергнуто гипотезу о полном соответствии и зависимости музыкального ряда романса от особенностей поэтической структуры, несмотря на высокое качество порождающего романс поэтического первоисточника.

Ключевые слова: формотворческий, метроритмический, интонационный уровни музыкально-поэтического взаимодействия; параллельно-резонирующий, параллельно-авторизующий, полифонический типы музыкально-поэтического взаимодействия.

Надійшла до редакції 15.11.2013 р.