

**Lysenko Lubov. Concept Ordnung as a dominant in the identity of Germans.** The article describes the stereotypical linguacultural concept Ordnung, which heads the conceptual sphere of German mental field, and thus became a leitmotif and the measure of all things in the mental identity of typical Germans. In support of the dominant role of the concept Ordnung in the German culture were analyzed the historical, literary, musical and biographical examples.

**Key words:** German culture, the stereotypical linguacultural concept Ordnung, concept Sicherheit, mental identity, German musical language.

*Леся Герасименко*

### РИТМОІНТОНАЦІЙНИЙ АСПЕКТ ШЕВЧЕНКОВОЇ ПОЕЗІЇ ЯК ЧИННИК ТЕКСТО-МУЗИЧНОЇ ФОРМИ «ДАВИДОВОГО ПСАЛМА» М. ЛИСЕНКА

Звернувшись наприкінці життя<sup>1</sup> до переспіву 43-го псалма Т. Г. Шевченка, М. В. Лисенко стає першовідкривачем поетичного циклу «Давидові псалми» у музиці. Свій задум композитор втілює у жанрі хорової поеми для чоловічого хору із фортепіанним супроводом<sup>2</sup>.

У переспіві Шевченка виділяються три основних змістовно-композиційних розділи: перші 13 рядків описують колишню славу України за часів козаччини, 13 – 30 рядки – її сучасне жалюгідне становище, а останні 12 рядків сприймаються як палка молитва до Бога. Отже, в інтерпретації поета біблійний псалом набуває рис своєрідного порівняльного міркування, у якому славне минуле співставлене із сумною сучасністю.

У композиції Лисенкового твору чітко окреслені 5 контрастуючих між собою частин, з тенденцією до загальної тричастинності, зумовленої поетичним текстом. Яскрава відмінність розділів майже за усіма головними музичними параметрами (ладотональність, тематизм, фактура, метроритм тощо), підсилена багаточастинною контрастно-складовою формою, викликає резонне питання щодо об'єднуючого засобу твору. Оскільки для його тексто-музичної складової суттєвим є майже «буквальне» наслідування ритмоінтонаційних структур вірша, висловимо припущення, що стабілізуючим чинником музичної композиції «Давидового псалма» Лисенка виступає саме так звана

---

<sup>1</sup> У 1911 році.

<sup>2</sup> Зауважимо, що саме у творчості М. В. Лисенка жанр хорової поеми набуває яскраво національних рис.

*Шевченкова строфа* (14-складовий коломийковий вірш), яка стає надійним регулюючим елементом форми, хиткої лише на перший погляд.

**Метою дослідження** є доведення того, що відтворення ритмо-музичних властивостей поезії Шевченка у «Давидовому псалмі» Лисенка виступає спеціальним художнім завданням.

**Актуальність теми** даного дослідження зумовлена насамперед тим, що «Давидовий псалом» М. Лисенка на сьогоднішній день – твір практично невідомий широкому колу слухачів. Виданий після смерті композитора, він до сих пір жодного разу не виконувався<sup>1</sup> і тому потребує якомога скорішого введення у активний художньо-виконавський обіг. З іншого боку, процес втілення поетичного слова у музиці, через відчутний дефіцит відповідного методологічного апарату, для дослідника часто виявляється справжнім «каменем спотикання» під час аналізу вокальної музики. Дана робота базується на версифікаційній<sup>2</sup> техніці аналізу Шевченкового силабічного 14-складника, опрацьованій в численних роботах Олександри Сергіївни Цалай-Якименко<sup>3</sup>. Ця методика, хоча і націлена на дослідження поетики силабічного віршування, водночас відкриває двері для розуміння тексто-музичної структури будь-якого музичного твору (адже, силабічний вірш – музичний за природою). Зазначимо, що хоча праці О. Цалай-Якименко досить відомі у музикознавстві і на них спираються численні дослідники, але практичного застосування її методики ми, на жаль, не знайшли.

Наслідуючи музикознавчі розвідки свого вчителя – Станіслава Пилиповича Людкевича<sup>4</sup>, – дослідниця трактує своєрідну «невпорядкованість» ритмічної організації вірша в українській силабіці як «музичну за власною природою» [3, с. 113], оскільки у будь-якому силабічному вірші регламентована лише метрична константа (фіксована кількість складів у віршових рядках), а ритмічної константи у ньому взагалі не існує.

Коротко зупинимось на основних положеннях методики Цалай-Якименко:

<sup>1</sup> Принаймні, будь-які згадки про його виконання та запису мережі інтернет на сьогодні відсутні.

<sup>2</sup> Віршування, або *версифікація* – система організації поетичного мовлення, в основі якої міститься закономірне повторення певних мовних елементів, що складаються на підставі культурно-історичної традиції певної національної мови [1, с. 130].

<sup>3</sup> Роботи О. Цалай-Якименко, присвячені музикальності поезії Шевченка: «Заповіт» Тараса Шевченка в музиці; Музичні принципи організації музичної силабіки; Музична композиція Давидового псалма 149 Шевченка: «Псалом новий Господеві».

<sup>4</sup> У вітчизняному музикознавстві питання «співності» поезії Шевченка уперше було розглянуте саме С. Людкевичем [2].

1. Шевченків вірш відноситься до типу *тактовиків*, в якому спостерігається певна регулярність членування на своєрідні «порції» – *такти*, у яких під одним наголосом об'єднуються від двох до п'яти складів, тобто у 14-складовому вірші вміщується 4 тактовики.

2. Явище тактовиків у силабічних віршах викликає прямі аналогії з музичними тактами, для яких характерне «довільне» розміщення акцентів.


3. Оскільки наголоси в межах поетичних тактовиків теж потрапляють на різні склади, то виникають неоднакові конфігурації так званих «**ритмоінтонаційних притягань**» між сильними, наголошеними, і слабкими, ненаголошеними, складами-долями, які дослідниця позначає спеціальними графічними позначками<sup>1</sup>.


Спираючись на зазначену методику, ми здійснили порівняльний аналіз поетичного тексту переспіву в оригіналі і в музичному творі, – як одного із двох основоположних елементів його синтетичної, **тексто-музичної** форми.

Перш за все виявилось, що ритмо-мотиви Шевченка майже завжди збігаються із аналогічно відтвореними в музиці Лисенка ритмо-складовими групами. Ми знаходимо тут практично усі їх можливі варіанти: низхідний та висхідний, менш вживані синкоповані (низхідний та висхідний). Виявляються також і деякі сталі закономірності композиторського прочитання, зокрема збереження жіночої рими (наприкінці кожного 14-складника наголос завжди падає на передостанній склад). Уважне співставлення обох текстових зразків дозволяє прийти до висновку, що у більшості випадків акцентуація співпадає, а деякі розходження у наголосах зумовлені домінуванням суто музичних чинників. Таку схожість можна пояснити тим, що композитор індивідуально увиразнює, оживлює сталу структуру вірша. Але, хоча таких трактувань може бути безліч, 14-складова структура при цьому завжди є константною.

<sup>1</sup> – низхідний ритмічний мотив (РМ):   ;

– висхідний РМ:  ;

– синкопований низхідний РМ:  ;

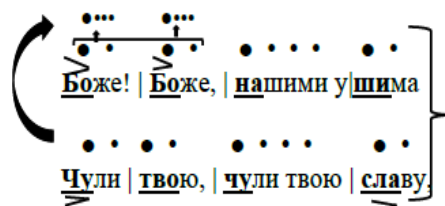
– синкопований висхідний РМ:  ;

Як приклад наведемо першу строфу псалма<sup>1</sup>:

Т. Шевченко

Боже, наши | ми у | шима | чули твою | славу,

М. Лисенко



Композитор ділить її на дві аналогічні за композиційними принципами побудови (8 і 6 тактів), тобто, із одного Шевченкового 14-складника утворює два власних, шляхом дворазового повторення початкового слова та пролонгації ритмо-складової групи на 1-му складі цих двох слів<sup>2</sup>.

Важливим також виявляється пов'язане із цим питання пропорційності уживаного Шевченкового 14-складника. Зауважимо, що унаслідок наявності спільної рахівної долі (четвертями чи вісімками) пропорції 14-складника зберігаються незалежно від швидкості руху, музичного розміру та кількості складів у рядку. В який спосіб це стає можливим? Для задовільної відповіді на це питання вважаємо доцільним ввести поняття *тексто-музичної одиниці* для аналізу силабічних – за принципом текстового втілення – вокальних творів. Як в поезії, склад – це незмінна константа і вона є сталою незалежно від темпу мовлення, так і тексто-музична одиниця завдяки чіткій пропорційності музичного метру сприймається стало, і хоча тривалість тексто-музичної одиниці протягом твору може змінюватись в залежності від розміру, у свідомості слухача вона залишається стабільною. Варто звернути увагу на те, що ця стійка **тексто-музична константа** містить у собі як поетичний склад (з боку тексту), так і рахівну долю (з музичної сторони), тобто її комплексний характер виступає гарантом сталості: якщо змінюється розмір, змінюється і загальна тривалість звучання 14-складника. Тому, хоча у різних випадках на 14-складник буде припадати неоднакова кількість тактів, завдяки пропорційності метру та рахівної долі, він завжди добре упізнається.

<sup>1</sup> Жирним підкресленим шрифтом у Лисенка позначаємо музичну акцентуацію поетичного тексту; крапками відмічені Шевченкові тактовики із акцентуацією композитора.

<sup>2</sup> На перший погляд може здатися, що це лише розспів складу, але це не так. Адже, у розспіві на 1 склад припадає декілька звуків, а у нашому випадку, на кожен склад припадає декілька тексто-музичних одиниць. В результаті, час подовжується, а поетичний розмір зберігається.

Так, у розмірі 4/4 14-складник займає 2 такти:

Нотний приклад №1.

і ді-ди нам роз-ка-зу-ють про-дав-ні кро-ва-ві

у розмірі 2/2 – 4 такти:

Нотний приклад №2.

сра-мо-то-ю сво-ї лю-де і во-ро-зи но-ві

14-складник може бути утворений навіть із однієї поетичної ритмо-складової групи шляхом текстових повторів і прийому розтягнення у часі:

Нотний приклад №3.

тру-ни во-ро-жі

Привертає увагу відтворення Лисенком віршового **прийому перенесення**<sup>1</sup>. Для збереження довершеності та послідовності поетичного розвитку композитор практично постійно порушує 14-складник у тих самих місцях, що й Шевченко, і при цьому кожне перенесення втілює по-різному. Окремо зупинимося на деяких із них.

Приклад 1.

Т. Шевченко

Розв'язав ти | наші руки | і покрив зем|лею

Групи ворожі(гів).|| І силу |твою| восхва|лили

М. Лисенко

розв'язав ти | наші руки | і покрив зем|лею

• • • • •  
группи ворожі.  
• • • • •  
группи ворожі

У цьому прикладі Лисенко, перервавши услід за Шевченком 14-складник, як на початку твору, доповнює його внаслідок розтягнення тривалостей у часі:

<sup>1</sup> Перенесення, або енжамбеман (франц. enjambement) – віршовий прийом, який полягає у перенесенні фрази або частини слова з попереднього рядка у наступний, зумовлений незбігом ритмічної паузи із смисловою, хоч рядок при цьому втрачає свою інтонаційну викінченість [1, с. 530].

Нотний приклад №4.

роз-в'я-зав ти на-ші ру-ки і по-крив зем-ле-ю тру пи во-ро - жі. І си-лу тво-ю  
 тру пи во - ро - жі. І си-лу тво-ю

До того ж тут композитор вперше використовує імітацію, яка відіграє розмежовуючу композиційну функцію, оскільки розташовується, в основному, наприкінці розділів.

Лисенко втілює перенесення за допомогою зміни ритму та фактури на межі тактів:

Нотний приклад №5.

жі. І си-лу тво-ю вос-хва-ли-ли тво-ї лю-де,і в по-ко - ї  
 ро - жі.

Приклад 2.

Т. Шевченко

І силу | твою восхвалили

твої люде, || і в покої, | в добрі одпочили,

М. Лисенко

Ў І силу | твою восхвалили твої | люде,

і в покої, | в добрі одпочили,

Не менш цікавим та важливим є питання про втілення музичної інтонації Шевченкового псалма у музиці Лисенка. Чим саме воно зумовлене? Оскільки, композитор суто музичними засобами об'єднує ритмічні мотиви вірша в більш-менш протягнені мелодичні фрази, запропоновані Цалай-Якименко графічні символи потребують – при застосуванні у музичному аналізі – певного коригування. Так, для точного схематичного відтворення музичної інтонації ми вводимо позначку заокругленої дуги.

Приклад 3.

вос-хва-ли - ли тво - ї лю-де,і

Інший графічний вигляд отримують синкоповані висхідні та низхідні мотиви оскільки в музиці інтонація визначається насамперед не акцентом (наголосом), а напрямом мелодичного руху:

Приклад 4.

по-ки-нув нас я - ко в прит-чу

Композитор досить часто використовує хвилеподібні за напрямком мелодичні мотиви переважно на початку фраз, а також наприкінці 14-складника:

Т. Шевченко

Поборов ти | першу силу, | побори ж і | другу,

М. Лисенко

По-бо-ров ти пер-шу си-лу, по-бо-ри ж і дру-гу,

Помічаємо, що подекуди у Лисенка музичний акцент не співпадає з інтонаційним:

сра-мо-то-ю сво-ї лю-де, і во-ро-ги но-ві

срамотою | свої люде, | і вороги | нові

Вочевидь, що Лисенко, відштовхуючись від системи ритмоінтонаційних притягань, визначеної поетичним першоджерелом, вибудовує далі струнку мелодичну форму за принципом послідовного інтонаційного структурування: від окремих ритмоінтонаційних груп, що збігаються з мотивом, до музичної фрази, яка об'єднує цілу строфу (14-складник).

Отже, у Давидовому псалмі № 43 Лисенка ми спостерігаємо стійке прагнення композитора до безпосереднього, природного відтворення ритмо-музичних властивостей поезії Шевченка, яке фактично виступає у творі **спеціальним художнім завданням**. При цьому характерне майже «буквальне» втілення ритмо-складової основи поетичного тексту в музиці, на відміну від інтонаційної сфери Шевченкової поезії: музичні фрази ніби увиразнюють прихований потенціал віршування і тому виявляються значно дорозвиненими та більш рельєфними за ритмоінтонаційні мотиви поетичного мовлення. Причиною розбіжностей, насамперед, є той факт, що у Лисенка провідними елементами

виступають суто музичні чинники, такі як мелодичний рух, акцентуація та ритміка. Однак, віршова строфа Шевченка (14-складник), яка є об'єднуючим та регулюючим елементом твору Лисенка, в цілому завжди зберігається, і стає запорукою точного наслідування поетичного тексту.

1. *Літературознавчий словник-довідник* / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. – 2-ге вид., виправ. і доп. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 751 с.
2. *Людкевич С. П. Про основу і значення співності в поезії Шевченка* / С. П. Людкевич // *Дослідження та статті*. – К.: «Музична Україна», 1976. – С. 107–126.
3. *Цалай-Якименко, О. С. Музична композиція Давидового псалма 149 Шевченка: «Псалом новий Господеві»* / О. С. Цалай-Якименко // *КАЛОФΩΝΙΑ*. – 2004. – №2. – С. 194–203.
4. *Цалай-Якименко, О. С. Сучасні аспекти музикознавчого дослідження версифікаційної техніки силабічного вірша* / О. С. Цалай-Якименко // *Українська музика. Науковий часопис*. – Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2014. – Число 1 (11). – С. 24–33.

**Герасименко Леся. Ритмоінтонаційний аспект Шевченкової поезії як чинник текстомузичної форми «Давидового псалма» М. Лисенка.** Стаття присвячена «Давидовому псалму» М. Лисенка, який досі залишається поза зоною музикознавчих розвідок. У роботі розглядається відтворення композитором ритмо-музичних властивостей Шевченкової поезії, які стають чинниками текстомузичної форми твору Лисенка. В основі дослідження лежить методика О. С. Цалай-Якименко, яка ґрунтується на версифікаційній техніці аналізу Шевченкового силабічного 14-складника.

**Ключові слова:** М. Лисенко, «Давидів псалом», текстомузична форма, ритмоінтонація, Шевченкова строфа, версифікаційна техніка, силабічне віршування, О. С. Цалай-Якименко.

**Герасименко Леся. Ритмикоінтонаційний аспект поезії Шевченка як фактор текстомузыкальної форми «Давидового псалма» М. Лысенко.** Стаття посвящена «Давидовому псалму» М. Лысенко, который до сих пор остается вне сферы музыковедческих интересов. В ней рассматривается естественное воспроизведение композитором ритмо-музыкальных свойств шевченковской поэзии, которые становятся факторами текстомузыкальной формы сочинения. В основе исследования лежит методика А. С. Цалай-Якименко, которая базируется на версификационной технике анализа шевченковского стиха.

**Ключевые слова:** Н. Лысенко, «Давидов псалом», текстомузыкальная форма, ритмоінтонація, шевченковская строфа, версифікаційна техніка, силлабічне стихосложение, А. С. Цалай-Якименко.



***Herasymenko Lesia.* The rhythmic-intonation aspect of Shevchenko's poetry as a factor of a text-musical form of «The psalm of David» by M. Lysenko.** The article is devoted to M. Lysenko's «The psalm of David» which still remains beyond the modern musicological explorations. The composer's reproduction of rhythm-musical properties of Shevchenko's poetry becomes the factors of text-musical form of Lysenko's work that is considered in this work. The study is grounded on O. S. Tsalay-Yakymenko's methodology, which is based on versification technique of the analysis of Shevchenko's 14-syllabic verse.

***Key words:*** M. Lysenko, «The Psalm of David», text-musical form, rhythm-intonation, Shevchenko's strophe, versification technique, syllabic poetry, O. Tsalay-Yakymenko.

*Ярослава Снітко*

## **ПОЛЮСИ СТАЛОСТІ ТА ЗМІННОСТІ У ФАНТАЗІЇ оп. 2 ДЛЯ ГОБОУ, СКРИПКИ, АЛЬТА ТА ВІОЛОНЧЕЛІ БЕНДЖАМІНА БРІТТЕНА**

***Актуальність теми.*** З точки зору вивчення еволюції творчого стилю видатного англійського композитора Бенджаміна Бріттена, важливу роль відіграє розгляд його камерно-інструментальної музики. Саме завдяки їй світова спільнота вперше почула ім'я цього митця, як автора Фантазії для гобойного квартету. В її межах композитор на практиці засвоював та вдосконалював власні методи роботи з музичним матеріалом, які потім широко застосовував у своїх масштабніших оркестрових та оперних творах. Розглядаючи цю жанрову сферу, можливо прослідувати принципи, що стали основою творчого стилю Бріттена.

Неабиякий інтерес викликає перший твір Бріттена, який отримав міжнародне визнання – його Фантазія оп. 2 для гобою, скрипки, альту та віолончелі, написана в 1932 р. Це один із ранніх творів, який автор вважав гідним видання. Попри те, що Фантазія була написана композитором ще під час навчання на останньому курсі Королівського музичного коледжу, п'єса отримала досить широке визнання у слухачів завдяки неодноразовому виконанню в концертах та трансляції BBC. Вона була створена для щорічного конкурсу на написання одночастинних фантазій, заснованого відомим діячем мистецтва того часу Волтером Вілсоном Коббеттом (Walter Wilson Cobbett, 1847–1937). В різні роки в цьому конкурсі брали участь такі знані митці Великобританії, як Ральф Воан-Уільямс, Френк Брідж, Йорк Бовен, Євген Гуссенс. У попередньому 1931 р. Бріттен зі своєю Фантазією фа-мінор для струнного