

Ljdja Shegda

**CHARACTERISTICS OF LESIA DYCHKO'S CHORAL PIECES FOR CHILDREN
(BASED ON CANTATA FORMS)**

The article discusses genre and stylistic characteristics of Lesia Dychko's choral compositions for children based on cantata genre prevalent within the general trends of stylistic modes in Ukrainian music of the last third of the XX century.

Key words: choral compositions; cycle; stylistics; genre; cantata; mode of thought.

Наталія Цейко

**МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНА ВЗАЄМОДІЯ ЯК ОСНОВА КОМПОЗИЦІЇ СОЛОСПІВУ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ В. КІПИ НА СЛОВА ЛЕСІ УКРАЇНКИ)**

У статті розглядається музично-поетична організація творів в. кіпи на слова лесі Українки. В цьому ракурсі аналізуються солоспіви «Осінній плач», «Стояла я і слухала весну», «Хотіла б я піснею стати» та ін. ; вирізняються резонуюча та авторизуюча тенденції взаємодії слова та музики.

Ключові слова: солоспів, музично-поетична взаємодія, резонуюча тенденція, авторизуюча тенденція.

Проблема діалогу – ключового фактору музично-поетичної взаємодії – активно опрацьовується сучасним українським музикознавством і культурологією (праця О. Самойленко [10], та ін.). Музично-поетичний діалог став предметом досліджень О. Філатової [11], С. Луковської [6], О. Галузевської [3] та ін.

У представленій роботі буде здійснена спроба дослідити музично-поетичну взаємодію як основу композиції солоспіву на прикладі творів Вадима Кіпи на слова Лесі Українки. Вадим Кіпа – український піаніст і композитор, уродженець Київщини, випускник Київської консерваторії та аспірантури, емігрант до США, відомості про якого знаходимо у працях Т. Булат [1], Б. Верещагіна [2], А. Мухи [7]. Отож, дана тема, пов'язана з творчістю митця, спадщина якого тривалий час була практично невідомою для вітчизняної спільноти, є актуальною.

Мета статті – висвітлити музично-поетичну взаємодію як основу композиції солоспіву.

Звернення В. Кіпи до творів Лесі Українки втілюється в музиці до драми «Бояриня», яка вперше була поставлена у Нью-Йорку режисером Володимиром Липняком [1, 4] та в циклі з дев'яти романсів, що увійшли до згадуваної збірки «Романси на вірші українських поетів». Всі ці романси написані на слова з різних поетичних циклів Лесі Українки. Отож, до вокального циклу, написаного у 1966–1967 роках, увійшли такі твори: «Не співайте мені сеї пісні», «Надія», «Осінній плач», «Вечірня година», «Напровесні», «Стояла я і слухала весну», «Пісня», «Хотіла б я піснею стати», «Скрізь плач, і стогін, і ридання». Як вказує Т. Булат, ще шість вокальних творів на вірші поетеси залишилися незакінченими [1, 7]. «Мелодика романсів Вадима Кіпи – переважно аріозо-декламаційного типу. . . Фортепіяний супровід вокальних творів – напрочуд виразний. Завдяки йому солоспіви мають неприховані риси дуетності, а сама структура композицій нерідко тяжіє до музичних сцен» [1, 7]. У вступному слові Віталій Кирейко вказав на перевантаження солоспівів складними піаністичними пасажами [4], відтак у збірці бачимо вже полегшену редакцію, здійснену В. Кирейком таким чином, щоб не порушити авторської мови.

Перш ніж перейти до характеристики музично-поетичної взаємодії у солоспівах В. Кіпи на слова Лесі Українки, звернемося до тлумачення резонуючої та авторизуючої тенденцій у названій взаємодії, спираючись на працю Н. Огаркової [8]. Базуючись на дослідженнях Б. Асаф'єва, О. Руч'євської, В. Васіної-Гроссман, в яких камерно-вокальний твір визначається як «система музично-поетичних взаємодій» (курс. – Н. О.) [8, 111], Н. Огаркова на основі ступеня контрасту у взає-

модії елементів поетичного і музичного текстів виводить дві тенденції та показує їх взаємодію на прикладі камерно-вокальних творів Д. Шостаковича, С. Слоніського, Б. Чайковського, Б. Тищенко, В. Сильвестрова, – композиторів, у творчості яких принципи музично-поетичної взаємодії, за словами авторки, отримали «яскраво новаторське вирішення» [8, 110].

Отож, до цих тенденцій належать [8, 111]:

- 1) «резонуюча» – «утвердження поетичної ідеї, смислової логіки поетичного тексту... передбачає максималізацію ознак паралельної організації поетичного та музичного текстів»;
- 2) «авторизуюча» – «утвердження власне музичного смислу, іманентно музичної логіки розвитку матеріалу... передбачає мінімалізацію ознак паралельної організації» поетичного та музичного текстів.

Вказані вище тенденції взаємодіють між собою, проявляючись у ставленні композитора до смислової та структурної сторін поетичного тексту. Відтак, на структурному та семантичному рівнях Н. Огаркова показує схематичні варіанти двох принципів музично-поетичної взаємодії [8, 113–114]. Перший із них – «паралельний принцип музично-поетичної взаємодії», що поділяється на «паралельно-резонуючий» і «паралельно-авторизуючий» типи. Як вказує авторка, поняття «паралелізму» використовується у значенні аналогії, на відміну від повної тотожності та повної роздільності, як його пояснює Ю. Лотман у праці «Аналіз поетичного тексту» [5]. Другий – «поліфонічний принцип музично-поетичної взаємодії», що передбачає рівноправну дію «резонуючої» та «авторизуючої» тенденцій.

Керуючись результатами вказаних вище досліджень, вважаємо за необхідне більш детально показати варіанти *взаємодії* резонуючої та авторизуючої тенденцій *на рівні семантики твору*, здійснивши це на прикладі аналізу солоспівів В. Кіпи на слова Лесі Українки. В цілому погоджувачись з висновками Н. Огаркової, представимо варіанти не лише дії резонуючої чи авторизуючої тенденцій, а й їх суміщення. Останнє бачимо двох типів:

1) постійне суміщення тенденцій – співіснування дії двох тенденцій протягом всього музичного твору (наприклад, резонуюча у вокальній партії та авторизуюча, контрастна, у фортепіанній партії або навпаки);

2) рухоме суміщення тенденцій – перехід від ознак однієї тенденції до ознак іншої або їх раптове зіставлення.

Серед прикладів панування резонуючої тенденції в музично-поетичній взаємодії – солоспів «Скрізь плач, і стогін, і ридання», що завершує камерно-вокальний цикл. Поетичний текст – вірш зі збірки «На крилах пісень»¹.

Музичний текст «резонує» з поетичним декламаційністю у вокальній партії, починаючись у тональності, що вже набула стійкої семантики трагедійності – *c-moll*, а також «хиткістю» зіставлення підвищеного та діатонічного IV ступеня, переважанням «похмурої» субдомінантової сфери та ін. (приклад 1):

*Скрізь і плач, і стогін, і ридання,
Несмілі поклики слабі,
На долю марні нарікання,
І чола, схилені в журбі. < . . . >*

¹ Леся Українка. Зібрання творів у 12 т. – К. : Наукова думка, 1975. – Т. 1. – С. 81.

Приклад 1

Moderato

Скрізь

плач, і сто-гін, і ри-дан-ня, не-смі-лі по-кли-ки, сла-бі,

Відображаючи семантичні зміни в поетичному тексті, музичне звучання переходить у ще більш «затемнену» «тональність плачу» b-moll (*rosso animato*, друга частина солоспіву). У ній викладається наступна структура вірша («Над давнім лихом України. . .»), що завершується твердженням:

< . . . > Заржавіють від сліз кайдани,
Самі ж ніколи не спадуть! < . . . >

Під час викладу другої частини солоспіву, в якій насичується фортепіанна фактура (гармонічні фігурації тощо), здійснюється модуляція з b-moll у більш оптимістичний B-dur, а в динамізованій репрізі, в якій поєднуються елементи музичного викладу з першої і другої частин – у «героїчний» Es-dur:

< . . . > Нащо даремнії скорботи?
Назад нема нам вороття!
Берімося краце до роботи,
Змагаймося за нове життя!

Окрім тональної семантики, яка видається найбільш вагомою, у солоспіві необхідно відзначити подекуди наявність конфліктних полігармоній у фортепіанній партії (як, наприклад, у вступі), альтераційність мелодичної лінії вокальної партії тощо. Таким чином, композитор, зберігаючи структуру вірша, постійно слідує за його семантикою, тим самим відображаючи стильові основи поезії Лесі Українки в музичній інтерпретації.

Як приклад авторизуючої тенденції в музично-поетичній взаємодії проаналізуємо інтерпретацію В. Кіпою вірша Лесі Українки «Стояла я і слухала весну» з циклу «Мелодії» збірки «Думи і мрії»¹. У солоспіві спостерігаємо контраст поетичної «пісні весни», як назвав цей вірш О. Рисак [9], та похмурого колориту музики (приклад 2).

¹ Леся Українка. Зібрання творів у 12 т. – К. : Наукова думка, 1975. – Т. 1. – С. 118.

У кульмінації твору на словах

< . . . > Вона мені співала про любов,

Про молодісі, радосі, надії < . . . >

композитор переходить у ще більш «песимістичний», «трагедійний» es-moll.

Andante Приклад 2

я - - ла я і слу - ха - ла - вес - ну,

В цілому мелодика вокальної партії солоспіву має декламаційний характер, що в поєднанні з альтераційністю в фортепіанній партії (одночасне використання пониженого і підвищеного IV ступеня, неаполітанський з хроматичними неакордовими звуками тощо) створює ефект напруження. Так, наприклад, на кульмінаційній вершині (« . . . надії . . . ») III ступінь мінору вокальної партії звучить на фоні тонічного тризвука, стійкість якого «вибивається» неакордовими звуками – дисонуючим з тонікою VII підвищеним та ін.

Аналіз музичної інтерпретації вірша «Стояла я і слухала весну» вказує на втілення в солоспіві лірико-драматичного образу на противагу ліричному образу поезії Лесі Українки. В. Кіпа концентрує увагу на складних інтимних почуттях внутрішнього світу людини, для якої «радосі», «молодосі» весни є контрастними, зовнішніми, чужими емоційними станами. У цьому знаходимо «смісл думок і почуттів людини, що жила в добу соціальних зламів» [1, 8].

Перейдемо до варіантів суміщення резонуючої та авторизуючої тенденцій. Постійне суміщення тенденцій знаходимо у солоспіві «Не співайте мені сеї пісні», що також написаний на вірш із циклу «Мелодії» збірки «Думи і мрії»¹.

У вокальній партії чітко простежується контраст до семантики вірша, що свідчить про авторизуючу тенденцію, яка проявляється у використанні «зустрічного жанру»² романсу. Мелодика солоспіву, що є досить стереотипною (неоригінальною), нагадує типовий мелодичний матеріал з пісенно-романсового інтонаційного словника, контрастує з настроєво-семантичною палітрою вірша (приклад 3).

¹ Леся Українка. Зібрання творів у 12 т. – К. : Наукова думка, 1975. – Т. 1. – С. 117.

² Стосовно поняття «зустрічний жанр», а також «зустрічна інтонація» та «зустрічна концептосфера» див. працю О. Галузевської [3], в якій авторка відштовхується від поняття «зустрічний ритм» В. Васиної-Гроссман.

Приклад 3

Музична партія з трьох систем. Верхня частина містить вокальну лінію з українськими текстами підголосами. Нижня частина містить фортепіанну партію. Ключові знаки: дві дізми (F, C#). Темпозначення: 3/8.

Не спі - вай - те ме - ні се - і піс - ні, не вра -
жай - те сер - день - ка мо - го! Лег - ким сном спить мій жаль у сер -
день - ку. На - що спі - вом бу - ди - ти йо - го?

Аналіз солоспіву показав, що резонанс до семантики вірша проявляється в фортепіанній партії. Саме в ній зосереджена поступова драматизація образу в музичному висловлюванні, здійснена поступовим переходом від спокійних фігурацій до більш насиченої, багат шарової фактури, до поєднання акордового викладу та тришаровості фактури в другій частині (приклад 4) та в репризі, в якій нарешті настає кульмінація («... *легким сном*...» на фоні витриманого VI септакорду в партії фортепіано).

Також ознакою авторизуючої тенденції є зміни композиції вірша в солоспіві. Тут застосуємо поняття «зустрічної форми», яке вже використовувалося при аналізі способів музично-поетичного діалогізування в солоспіві Лесі Українки – Віктора Герасимчука «Гей, піду я в зелені гори» у праці «Солоспіві Віктора Герасимчука на вірші з циклу «Хвилини» Лесі Українки: проблема музично-поетичного діалогу» [12]. Аналогічно у солоспіві «Не співайте мені сеї пісні» тричастинність-репризність використовується замість закладеної у вірші двочастинності: композитор повторює першу строфу вірша в репризі.

Приклад 4

Музична партія з трьох систем. Верхня частина містить вокальну лінію з українськими текстами підголосами. Нижня частина містить фортепіанну партію. Ключові знаки: дві дізми (F, C#). Темпозначення: 3/8. Динамічні позначення: *tr*, *p*, *mf*.

Ви не зна - є - те, як я страж - даю, якси - джу я, мов - чаз - на, блі - да, то ж то -
ді в ме - не в сер - ці гли - бо - ко сі - я піс - ня сум - на - я ри - да.

Нарешті, прикладом рухомого зміщення тенденцій є солоспів «Напровесні» зі збірки «На крилах пісень»¹. Тут спостерігаємо співставлення в музично-поетичній взаємодії: авторизуюча тенденція проявилася у фортепіанному вступі, резонуюча – в подальшому розвитку солоспіву.

Образ, створений у фортепіанному вступі (приклад 5) і в завершенні твору, створює контраст, «відтіняє» подальший світлий, активний настрій солоспіву. Очевидно, це підкреслення головної ідеї вірша, вираженій у словах

< . . . > Не дивуйтесь, що серце так рв'яно,

Щиро прагне і волі, і діла < . . . >

Якщо у завершенні солоспіву фортепіанна партія резонує з семантикою вірша, то на початку твору зіставлення образності фортепіанного вступу та наступного поетичного тексту з легким, світлим, сповненим весняної чистоти музичним супроводом (приклад 6) є доволі контрастним.

Приклад 5

Allegro agitato

¹ Леся Українка. Зібрання творів у 12 т. – К. : Наукова думка, 1975. – Т. 1. – С. 55.

Приклад 6

Allegro agitato

Не ди - вуй - тесь, що кві - том пре - крас - ним роз-ці-
ла - ся дів - чи - на не - смі - ла

Не зупиняючись на аналізі засобів музичної виразовості цього солоспіву, як яскравий приклад резонуючої тенденції вкажемо на зображальність в другій частині твору, частково виражену і у вокальній партії, і в фортепіанній (приклад 7).

Приклад 7

так на - про - вес - ні дзвін - кі по - то - ки пруд-ко,
гуч - но збі - га - ють із кру - чи.

Проведене дослідження музично-поетичної взаємодії як основи композиції солоспіву на прикладі творів Вадима Кіпи на слова Лесі Українки дозволило зробити висновок про те, що композитор по-різному підходить до опрацювання поетичного слова поетеси. Музика В. Кіпи і резонує з семантикою віршів, і контрастує з ними «зустрічним жанром», «зустрічною формою», настроями та образністю. У циклі солоспівів композитора на вірші Лесі Українки знаходимо приклади як *максималізації* ознак паралельної організації поетичного та музичного текстів, утвердження поетичної ідеї, що свідчить про домінування резонуючої тенденції в музично-поетичній взаємодії (наприклад, солоспів «Скрізь плач, і стогін, і ридання»), так і приклади *мінімалізації* ознак паралельної організації поетичного та музичного текстів, утвердження власне музичної ідеї, в результаті чого контрастне музичне звучання виявляє панування авторизуючої тенденції (наприклад, твір «Стояла я і слухала весну»). Та найбільш цікавим є поєднання дії вказаних тенденцій у музично-поетичній взаємодії. Так створюється постійне суміщення тенденцій (наприклад, «Не співайте мені сеї пісні») та рухоме суміщення – модуляція з однієї тенденції в іншу (наприклад, «Напровесні»).

Таким чином, діалог музики і поезії є однією із найвагоміших основ творення композицій солоспівів Вадима Кіпи на слова Лесі Українки, різноманітних за образністю та багатогранністю музичного висловлювання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булат Т. Музикант з «дужим інстинктом до звукової барви»: Слово про українського піаніста, композитора, органіста, педагога Вадима Кіпу // Кіпа В. Романси на вірші українських поетів. – К.: Музична Україна, 1998. – С. 5–8.
2. Верещагін Б. Вадим Кіпа // Музика. – 1998. – № 4. – С. 14–15.
3. Галузевська О. Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03 /Національна музична академія ім. П. І. Чайковського. – К., 2006.
4. Кіпа В. Романси на вірші українських поетів. – К.: Музична Україна, 1998. – С. 14–50.
5. Лотман Ю. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки, рецензии, выступления. – СПб. : Искусство-СПБ, 1996.
6. Луковська С. В. Вокальні мініатюри К. Дебюссі на слова П. Верлена в контексті камерно-вокальної творчості композитора: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03 /Національна музична академія ім. П. І. Чайковського. – К., 2005.
7. Муха А. Композитори України та української діаспори: Довідник. – К.: Музична Україна, 2004.
8. Огаркова Н. О некоторых аспектах взаимодействия поэзии и музыки в советской камерной вокальной музыке 60–70-х годов // Проявление контраста в музыке: Межвузовский сборник научных трудов. – Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1988. – С. 110–130.
9. Рисак О. Мелодії та барви слова у творчості Лесі Українки // «Найперше – музика у Слові»: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. – Луцьк: РВВ «Вежа», 1999. – С. 85–238.
10. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: Автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: 17. 00. 03 /Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2003.
11. Філатова О. О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості): Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03 /Одеська держ. музична академія ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2005.
12. Цейко Н. Солоспіви Віктора Герасимчука на вірші з циклу «Хвилини» Лесі Українки: проблема музично-поетичного діалогу // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. – Вип. 14. – Рівне, 2008. – С. 99–105.

Natalia Tsejko

INTERACTION OF POETRY AND MUSIC AS A BASIS
OF COMPOSITION OF SOLO SINGINGS

(ON THE EXAMPLE OF WORKS BY V. KIPA ON LESIA UKRAINKA'S VERSES)

The musical-poetic organization of Vadim Kipa's works on Lesia Ukrainka's verses is examined in this publication. The solo singings «Autumn's crying», «I stood and listened to the spring», «I would like to become a song», etc. are analysed in this foreshortening; the vibrant and authorising trends of the interaction of music and word are selected.

Key words: solo singing, musical-poetic interaction, vibrant trend, authorising trend.

Ольга Коменда

ФУНКЦІЇ КОНЦЕПТУ «НАДІЯ» У КАНТАТІ ВІКТОРА ТИМОЖИНСЬКОГО
НА СЛОВА ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті зроблено спробу простежити вплив концепту «надія» на структурні параметри (принципи членування та взаємозв'язку) кантати Віктора Тиможинського на слова Лесі Українки.

Ключові слова: концепт «надія», принципи членування та взаємозв'язку, інтерпретація, концептуально-структурна організація, семантика.

Концепт, концептуальний аналіз, концептуальна семантика – поняття, якими активно оперує когнітивна лінгвістика. Учені досліджують різнопланові за сферою функціонування концепти – обов'язок, правда, послух, пам'ять, совість та ін.

Сьогодні немає єдності між ученими в питанні, що слід вважати концептом. За твердженням Т. Космеди, концепт (лат. *conspicere* (*conceptus*) – це «згусток певної культурно-національної інформації, зафіксований у мові» [3, 166]; на думку Ю. Степанова – «згусток культури у свідомості людини; те, у вигляді чого культура входить у ментальний світ людини» [8, 40]; для О. Селиванової – це «фрагмент знання, досвід особистості, що включає як мовну, так і позамовну інформацію» [7, 14]; для В. Маслової – це «семантичне утворення, відзначене лінгвокультурною специфікою, таке, що... маркує етнічну мовну картину світу і є цеглинкою для побудови «оселі буття» (за М. Хайдеггером), певний квант знання, що відображає зміст усієї людської діяльності..., є наслідком зіткнення словникового значення слова з особистим і народним досвідом людини (за Д. Лихачовим) і оточений емоційним, експресивним, оцінним ореолом» [4, 36].

Погоджуючись із таким трактуванням концепту у застосуванні до аналізу вербального тексту, вважаємо, що коректно розглянути його також в аспекті взаємодії з музичним текстом, поєднуючи концептуальний і структурний підходи.

Антон Веберн¹ у лекціях «Шлях до нової музики» (1933 р.) зазначав: «Бажаючи що-небудь сказати, я повинен говорити *зрозуміло*. Але як стати зрозумілим? Для цього потрібно виражати думку по можливості *чітко*. Слухачеві повинно бути ясно, що я говорю. Я не повинен витратити зайвих слів, ходити навкруги. У нас є для цього особливе слово: *наочність* (*Fasslichkeit*). Наочність є вищим законом усякого вираження думки. Ясно, що це повинно бути вищим законом» [2, 23].

Поняття *Fasslichkeit* Веберн тлумачив як дихотомію «членування² – взаємопов'язаність». «Необхідно, – за словами композитора, – щоб весь час співалося «одне і те ж» Тому що потрібний взаємозв'язок, співвіднесеність елементів...» [2, 24], необхідно так працювати з матеріалом, щоб все виводити з одного (гармонію – з мелодії, інтермедію – з теми, розробку – з експозиції і т. ін. – О. К.),

¹ За словами Тиможинського, Веберн для нього особисто – знакова постать.

² Членування – тобто розмежування головного і другорядного.