

5. Баренбойм Л. А. Г. Рубинштейн. Т. 1. – Л., 1957; Т. 2. – Л., 1962.
6. Діло. – Львів, 1932. – Ч. 35.
7. Друскин М. Нерешенные проблемы баховедения // Сов. музыка, 1985. – №3.
8. Курковський Г. В. Педагоги – піаністи Київської консерваторії. 1913-1933 рр. // Українське музикознавство. Вип. 2. – Київ, 1967. – С. 264-280.
9. Людкевич С. З творів Баха і Генделя // Діло. – Львів, 1935. – Ч. 309.
10. Ревуцький Л. Цикл публічних музично-історичних демонстрацій проф. Г. М. Беклемішева. – Музика. – Київ, 1925. – №7-8. – С. 287-290.
11. Ройзман Л. О. О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 3. – М., 1973.
12. Рудницький А. Ванда Ляндовська // Діло. – Львів, 1936. – Ч. 277.
13. Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста. – М., 1978. – С. 15.
14. Хурсина Ж. Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории. – К.: Муз. Україна, 1990.
15. Черепанин М. Музична культура Галичини. – К.: Вежа, 1997.
16. Юдина М. В. Статьи, воспоминания, материалы. – М., 1978.
17. Яворский Б. Статьи. Воспоминания. Переписка / Сост.- ред. И. Рабинович. – М., 1972. – Т. 1.

Tereza Kalmuchyn-Dranchuk

THE CLAVIER «BACHIANE» OF THE FIRST PART OF XX CENTURY: UKRAINIAN ASPECT

In this article problems of interpretation of the clavier heritage of Johan Sebastian Bach and peculiarities of its style incarnation by outstanding performers on the beginning of XX century are investigated, the role of representatives of Ukrainian piano arts in the «clavier bachiane» of XX century is lit up.

Key words: Johan Bach, clavier arts, interpretation, clavier instruments, Ukrainian piano arts.

Євгенія Шуневич

СПЕЦИФІКА ПРОЧИТАННЯ ПОЕЗІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

У статті робиться спроба порівняльного аналізу романсів різних українських композиторів на один поетичний текст безсмертної поезії Лесі Українки.

Ключові слова: солоспів, порівняльний аналіз, цілісний аналіз, поезія Лесі Українки в музиці, українська камерно-вокальна музика

В українському музикознавстві давно і плідно ведуться дослідження в галузі камерно-вокальної музики. Більшість музикознавців, вивчаючи певні проблеми, значною мірою торкаються особистості композитора, його творчого кредо, жанрових симпатій тощо. Фундаментальними і визначальними є роботи Т. Булат «Український романс» [1], М. Загайкевич «Іван Франко і українська музика» [3], Ю. Малишева «Солоспіви: нариси та нотатки про українську вокальну лірику», Б. Фільц «Український радянський романс» [5], Я. Якубця «Солоспіви С. Людкевича» [7].

Про невичерпність можливих досліджень у названій галузі музичного мистецтва свідчать публікації вокальних творів, що донедавна були недоступними ні для аналізу, ні для виконання. До них належить виданий «Музичною Україною» збірник романсів на вірші українських поетів Вадима Кіпи [4], ім'я якого, як і багатьох інших представників української культури у зв'язку з тим, що він був змушений жити і працювати за кордоном, було викреслено на кілька десятиків років із скрипту

української музики.¹

Метою нашої статті є спроба порівняльного аналізу романсів різних композиторів на один поетичний текст Лесі Українки, 135 річниця від дня народження якої відзначається цього року. Образна сфера вірша, його метроритм розуміється як об'єктивна наявність, натомість індивідуальність озвучення тексту, цікаві знахідки композиторів чи не зовсім відповідні трактування розкривають можливості для ґрунтовної аналітичної роботи.

Вокальна музика, якщо вона присутня у творчій спадщині будь-якого композитора, завжди є певним «лакмусом» для митця. Цілком очевидно, у поезіях, що їх обирає композитор, певним чином фокусується і його власне «Я». Пошук і знахідка вірша, його озвучення власним баченням, чуттям, розумінням відповідає особистим потребам майстра. У цьому розумінні вокальні жанри мають невичерпний потенціал для втілення найрізноманітнішої гами почуттів, настрою, смаків.

Вибираючи музичний матеріал для статті, зупинимося на тих поезіях Лесі Українки, що неодноразово привертала увагу українських композиторів. Це солоспіви «Хотіла б я піснею стати», «Стояла я і слухала весну», «Дивлюсь я на ясній зорі». Серед авторів – К. Стеценко, Ф. Надененко, А. Коломієць, М. Жербін, В. Кіпа, В. Квасневський, кожен з яких має свій неповторний стиль та творчу індивідуальність. Звернення українських композиторів до віршів великої поетеси вимагає ґрунтовного аналізу романсової лірики. У межах однієї публікації це здійснити неможливо з огляду на весь об'єм дослідницької проблематики.

Цікаву аналітичну концепцію пропонує Л. Хіврич у своїй статті «Про виразність ритмо-темпу в поезії Лесі Українки та про його відтворення в романсах українських композиторів» [6]. Вона пише: «Аналіз метрики ліричних віршів Лесі Українки, порівняння метро-ритмічної будови віршів, різних за образним змістом, виявляє дуже цікаву і досить тверду (хоч і не абсолютну) закономірність – взаємозалежність між ритмо-темпом і образним змістом. Поетеса тонко відчуває виразальну роль віршованого темпу, використовує його як засіб виразності (часом близької до ілюстративності) для посилення рухових образів тексту» [6, 228]. І далі: «Серед досить різноманітних віршованих розмірів, що зустрічаються в її поезії, можна виділити дві основні метричні групи, різні за темпом 1) трискладові стопи з регулярними наголосами, 2) двоскладові. Метри першої групи поетеса найчастіше пов'язує з активними, динамічними, стрімкими образами, з пристрасними душевними пориваннями. Друга група позначена в цілому рідшими і, що також дуже важливо, нерегулярними наголосами, виявляється придатнішою для втілення спокійних або сумних образів, для передачі неквапливої розповіді, змалювання тихої, мрійливої природи, або для ілюстрації повільного, м'явого руху, важких зусиль тощо» [6, 228].

З огляду на ритмічний аспект поезії вже містять ключ, підказку композитору, що допоможе максимально втілити задум поетеси в музиці і один із засобів музичної виразності (ритм) певною мірою вплине і на форму, лад, темп, виклад мелодії, фактуру супроводу тощо.

У поетичній спадщині Лесі Українки вірш «Хотіла б я піснею стати» презентує всю музикальність творчої натури поетеси, її вміння «звукове» явище зробити «зримим», відчутним на дотик. Образній сфері вірша властиві стрімкість, помітність, неподільність і багатоскладовість мрій. Згідно з концепцією Л. Хіврич, цей вірш належить до швидких і від його правильного прочитання залежить в майбутньому і цінність музичного твору.

Своєрідним «звуковим» еталоном втілення цієї поезії донині можна вважати солоспів К. Стеценка. Світлий настрій, образ швидкого плавного польоту, створений всіма засобами вокальної партії і фортепіанного супроводу, якнайкраще передає задум поетеси.

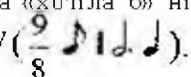
У формотворчому аспекті композитори К. Стеценко, В. Кіпа, В. Квасневський, А. Коломієць ви-

¹ Блискучий піаніст, органіст, композитор і педагог Вадим Кіпа народився 13.05.1912 р. у Кухмістерській Слобідці (передмістя Києва) в інтелігентній родині. Навчався у Харківській (кл. проф. Павла Луценка), Київській консерваторії (кл. піаніста проф. Григорія Беклемішева, композиторів Левка Ревуцького та Бориса Лягосинського). З 1951 р. і до останніх років життя проф. В. Кіпа працював у США. Крім концертних виступів у США і Канаді, заснував у Нью-Йорку власну музичну студію, яка протягом існування дала музичну освіту багатьом талановитим піаністам.

Найважливіше місце у його композиторському доробку займає камерна музика: фортепіанні концерти, пісні та романси. Помер В. Кіпа 31.08.1968 р. у Нью-Йорку [2].

явили однаковість щодо обрамлення солоспіву фортепіанним соло. У В Кіпи трактування музичного образу є спорідненим до втіленого задуму К Стеценка, звукова палітра В Квасневського змальовує події дещо бурхливо і пристрасно (загальний низхідний рух хроматичними півтонами), а подача музичного матеріалу у А Коломійця не є, на нашу думку, переконливою.





Працюючи з поетичним текстом Лесі Українки, що складається з трьох строф, кожен з авторів запропонував своє структурне бачення солоспіву. У К Стеценка – це наскрізність форми, де кожна строфа індивідуалізована засобами мелодики, гармонії, фактури супроводу тощо. Зауважимо, що розділи-строфи об'єднуються і сприймаються як складові цілого завдяки інтонаційній подібності початків фраз: висхідні ч 4 $f^{\sharp}-b^{\flat}$ («хотіла»), в 2 c^2-d^{\sharp} («щоб геть»), в 6 $f^{\sharp}-d^{\sharp}$ («лунали»). В Кіпа образ для свого романсу просту тричастинну форму ($a-b-a$), яка характеризується певною контрастністю між розділами. Таким чином автор «розшаровує» настрій твору на два плани: енергійний, дієвий і ліричний. В інтонаційному відношенні це підтверджується тим, що початки фраз крайніх розділів всі висхідної будови, всередині використано як висхідну, так і низхідну інтерваліку.

Наскрізність властива і романсу А Коломійця, однак відчуття плинності дещо руйнується, оскільки автор розмежовує поетичні строфи фортепіанним соло. Цей прийом роздроблює образну сферу поезії, замість єдності і неподільності утворюється недоречна «складовість». До того ж мрійна дієвість дієслова «хотіла б» нівелюється низхідною, благально-зітхальною інтонацією ($b^{\flat}-a^{\flat}$) і уповільненням руху ($\frac{9}{8}$ .

У жанрі пісні-романсу (В Квасневський) перевага належить простим двочастинним репризним формам $a - a1 - b - a2$. З огляду на таку структуру потрібна чотиристрофна поезія. Тому автор двічі використовує перші чотири рядки вірша. В інтонаційному відношенні домінують висхідні мотиви, ритмічна структура фраз незмінна.

Певні тенденції простежуються в ладовому аспекті. К Стеценко і В Кіпа подають відповідно *B-dur* і *Es-dur* – тональності яскраві, «фанфарні», В Квасневський «чує» твір в *a-moll*, теж досить світлій тональності. Трагічний, журливий *es-moll* А Коломійця вважатиметься невідповідним загальному настрою і образній сфері поезії.

Метро-ритмічна організація у вокальній музиці завжди взаємозалежна від ритміки поезії. Віршований розмір амфібрахий вимагає затакту чи вступу на слабку долю такту, бажаною також бачиться тридольність метру. Показовою в цьому відношенні є перша фраза і способи її ритмічного осмислення названими авторами.

Стеценко	
Квасневський	
Коломієць	
Кіпа	

З наведеної схеми видно, що тридольність використана не всіма композиторами (В Кіпа), що рівномірність і безперервність фрази може штучно затриматися (А Коломійць), можемо також бачити повну метро-ритмічну ідентичність до класичного зразка (В Квасневський).

Динамічні градації, запропоновані К Стеценком, представлені нюансами від *mp* до *più f*. Загальний рух динаміки вокальної партії – наростаючий: *mf - cresc - f - cresc - più f* (перша хвиля); *mp - mf - cresc - f* (друга хвиля). Динаміка у В Кіпи коливається в межах *mf - f*, фактично відсутній динамічний контраст між розділами. Нарощування динаміки у К Стеценка має більш виразові можливості, створюється враження наближення до здійснення мрії (тихо – далеко, голосно – близько), динамічна статика В Кіпи в цьому розумінні не є оправданою. Нюансова шкала у А Коломійця представлена досить широко: *p, mf, f, sub p, cresc, molto, più f, ff*. Протягом твору тричі відбувається наро-

чування сили звука (в кожній окремій строфі). З виконавської точки зору найскладнішим є третій розділ (tempo I), який починається на *r* у високій теситурі (ges^2). Звуки середнього регістру сопранового діапазону (a^1 , b^1) використані епізодично, рух мелодії відбувається в межах $c^2 - g^2$ майже 13 тактів, особливо вокально некомфортним є затримання мелодії на $fis^2 - ges^2$ («море гучне») на наростаючій динаміці протягом 5 повних тактів. Динаміка як засіб музичної виразності у творах В.Квасневського підпорядкована мелодиці. Як правило висхідні побудови вимагають посилення звучності, довгі тривалості – філірування звука.

Темпові градації, швидкість відчуття поезії також досить різноманітні у названих авторів. К. Стеценко вказав *Allegretto animoso* як єдиний темп солоспіву (*rit* і *a tempo* зафіксовані лише в заключному кадансі), у В.Кіпи – *Allegro risoluto* не потребує жодних агогічних відхилень. В.Квасневський пропонує *Moderato con anima* для розділів «а» і *meno mosso* – для «б» з використанням агогіки (фермати). Розмаїття темпових позначень бачимо в романсі А.Коломійця *Andante con dolore* розпочинає і завершує твір, сольні епізоди у фортепіано позначені *poco agitato* і *piu mosso agitato*, вокальні розділи виконуються в *piu mosso* і *tempo I*. Кількісне співвідношення спокійних і рухливих епізодів (3:3) схиляється на користь перших, оскільки 1 і 3 поетичні строфи автор пропонує виконувати *Andante con dolore*, отже, на них зосереджено смислове навантаження солоспіву.

Вагомим елементом музичної виразності є партія фортепіано. Ми вже звертали увагу на те, що всі композитори використали фортепіанний вступ як ключ до цілого твору, де у кількох тактах експонується загальний чи провідний тонус солоспіву. У Стеценка фортепіано допомагає зберегти відчуття руху, легкості і помітності образу. Фактура В.Кіпи типова «рахманіновська» (поліритмія вокальної дводольності з фортепіанними тріолями, октавні унісоми із заповненою вертикаллю, «повзаючі» хроматичні ходи, розкладені акорди). Партія фортепіано у В.Квасневського має загалом фоновий характер – права рука переважно дублює мелодію, в лівій – басово-гармонічна основа. Насиченою, багатопшаровою є фактура у А.Коломійця. Темпові зміни вимагають у нього змін фактури. Складність фортепіанного викладу полягає насамперед у поліфонізації музичного матеріалу, що певною мірою обтяжує сприйняття твору. Така ускладнена голосоведенням фактура є більш відповідною для поезій філософсько-узагальненого змісту.

У ліриці поетеси, жінки, що страждала і мріяла, боролася й раділа, всі прояви почуттів, суб'єктивних відчуттів і переживань завжди тонко нюансовані. Образність цієї поезії чітко презентує дві сили чи дійові особи: героїню і небесні світила. В основі ідеї твору – протиставлення особистості, її сумних думок і далеких, недосяжних, оманливих і байдужих до світу зірок. Відчуття пустоти, самотності і усвідомлення мимовільної зради (зорі сміються холодним промінням, проте вони колись «інакші були») – таким є настрої вірша «Дивлюсь я на ясні зорі».

Для аналізу обрані однойменні романси, створені К.Стеценком, Ф.Надененком і М.Жербіним.

Двострофність вірша певним чином вплинула на вибір форми. У К.Стеценка – це період із

$$\frac{9+9}{8+1|8+1}$$

розширеними каденціями в кінці речень. Ф.Надененко обрав форму простого репризного періоду, а М.Жербін – просту двочастинну форму з розширенням. Всі автори надали перевагу більш стійкому викладу музичного матеріалу в перших розділах форм і схвильованому, пристрасному – в других. Індивідуально вирішена проблема фортепіанного вступу. К.Стеценко обмежується двома тактами стриманого і строгого миготіння *a-moll - F-dur* в гармонічному викладі. Мінімілізував вступ Ф.Надененко: пуста, незаповнена квінта (cis^1-gis^1) ілюструє холодний і байдужий нічний простір. Найбільш промовистим є вступ у солоспіві М.Жербіна – своєрідна квінтесенція настрою і тону, з експозицією «холодних зірок» (т. 1 – 4) і драми героїні (т. 5 – 7).

Питання форми тісно пов'язане із роботою над поетичним текстом. У К.Стеценка кожному

$$\frac{\text{речення}}{\text{строфа}} + \frac{\text{речення}}{\text{строфа}}$$

реченню відповідає окрема строфа поезії. Ф.Надененко двічі повторює останні рядки: «в той час, коли ви мені в серце солодку отруту лили» – звідси репризність. М.Жербін у розширенні акцентує увагу на «солодкому і підступному» отруєнні: «...лили, солодку отруту, лили». В ладовому відношенні названі автори надали перевагу мінорному ладу, використовуючи співвідно-

шення однойменних тональностей чи плагальність мажорної субдомінанти і мінорної тоніки. Так, наприклад, у К. Стеценка – *a-moll* – *A-dur*, у Ф. Надененка – *cis-moll* – *Cis-dur*, у М. Жербіна – *As-dur* (*IV-es-moll*) (1).

Цікавим до порівняння є ладово-інтонаційний аспект у зазначених солоспівах (йдеться виключно про вокальну партію). У Ф. Надененка ладовою основою є діатоніка (натуральний мінор), альтерована терція тоніки (*eis*) на першій долі четвертого такту вжита лише раз із колористичною метою (гра мінору-мажору). Чітко розмежовані діатонічність і альтерованість відповідно першого і другого речення у К. Стеценка, за допомогою чого створюється образний контраст.

Примхлива і вибаглива, вишукана і колоритна мелодика М. Жербіна оперує як діатонічними, так і хроматичними ступенями мінорного ладу. Завдяки тонким тонально-гармонічним змінам створюється відчуття щемливого болю і усвідомлення самотності героїні. Інтонаційно споріднені, але не тотожні початки фраз у К. Стеценка і Ф. Надененка. Визначальною в них є опора на ладові устої.

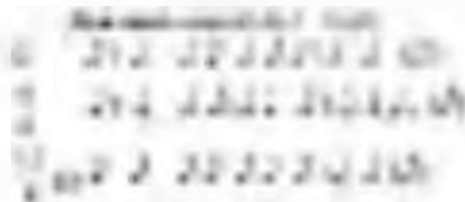
Образність поезії, її неквапливість потребують відповідних темпів. У згаданих авторів темпи коливаються в межах помірних. Майже без агогічних змін використовує *andantino* К. Стеценко, позначення у Ф. Надененка вказують не тільки темп, а й характер твору *moderato espressivo; più animato, tempo I*, використовуючи для кожної строфи свою позначку і *tempo I* – для розширення.

З огляду на ритміку вірша метро-ритмічні варіанти у названих композиторів представлені досить широко.

Стеценко

Жербін

Надененко



Неважко помітити, що два перші варіанти – виразно дводольні, що певною мірою суперечить тридольному розміру вірша (амфібрахій). У фразі утворюється два смислові акценти: «дивлюсь» і «зорі», натомість Ф. Надененко уникає цього дроблення. Його варіант найбільш відповідає задуму поетеси: рівномірні восьмі ноти розглядаються як чинники плинності і безперервності дії, що зосереджена на недосяжному об'єкті. Ритміка другої строфи розуміється композиторами і подається як дводольна (в т.ч. Ф. Надененко).

Динамічний аспект яскраво виявляє особисте відчуття гучності звучання. Динамічна палітра К. Стеценка включає нюанси від *p* до *f* (*mp*, *mf*, *cresc.*, *dim.*), ще ширші градації у М. Жербіна – він використовує і *ff*. Динаміка Ф. Надененка містить два нюанси – *p* і *mf*. Якщо продовжити аналогію між музичним і образотворчим мистецтвом, то солоспіви К. Стеценка і М. Жербіна створені в жанрі динамічного «живопису», а Ф. Надененко використав «пастель». Таке порівняння видається доречним і в характеристиці фортепіанних фактур, засобів інструментального озвучення поезії.

Цікавий прийом звукового розщеплення бачимо у Ф. Надененка на фоні витриманого *gis* (верхній шар фактури) спочатку з'являється безперервне ритмічне остінато (), доповнює звуко-просторову картину лінія басу – плавна за рухом і широка за діапазоном. Цей принцип викладу триває протягом усього твору, за винятком заключної каденції в репрізі.

Безперервність звучання як принцип викладу також наявний у М. Жербіна. Якщо у Ф. Надененка провідна ідея – показ простору, то у М. Жербіна – мінливе мерехтіння зірок. Ритмічна рівномірна пульсація і колоритні гармонічні послідовності (| II₇^{#5} |; III⁶ III₇^{#10?} I₆ та ін.) ніби заколисують, гіпнотизують. Суттєво міняється фактура в зоні кульмінації («в той час» і далі): з'являється експресивна стрімкість, напруга, що, однак, миттєво слабне під дією «отрути» – фактура стає прозорою, знову ритмічно рівномірною. Фактурний контраст присутній у романсі К. Стеценка. Аскетично строгий виклад перших 12 тактів підкреслює особисту драму героїні, що і в пекучій самотності не втрачає почуття власної гідності. Схвильованість і протест другої частини передані засобами акордових релетицій на фоні опорного басу.

Світла радість, піднесеність визначають образність поезії «Стояла я і слухала весну». Певна сюжетна бездіяльність героїні («стояла» і «слухала»), що перебуває у стані уважної зосередженості, компенсується активністю і енергійністю іншого об'єкта – весни («говорила», «співала», «шепотіла»). Цей вірш з огляду на його метричну будову належить, згідно концепції Л.Хіврич, до другої групи, яка містить поезії більш спокійніші за настроєм і змістом. Ямбічні структури в музиці також частіше використовуються для створення образів ліричних, жіночних, на відміну від хорейних, що втілюють активне, енергійне чоловіче начало¹.

Різноманітність, з якою спілкувалась весна («говорила», «співала», «шепотіла»), розкриває широкі можливості у використанні речитативу і кантилени. Причому ці вокальні техніки можуть представлятися контрастно чи драматургічно пов'язано.

Для аналізу обрано романси К.Стеценка, В.Кіпи, М.Жербіна. Беручи до уваги будову вірша (дві строфи), автори солоспівів зупинили свій вибір на двочастинних формах. Проста репризна – представлена у К.Стеценка, просту обрав В.Кіпа. Двочастинність у М.Жербіна – іншого порядку. Всі складові форми, що не пов'язані із текстом, тут укрупнені, різноманітні фортепіанні зв'язки нюансують найменші зміни настрою і емоційно озвучують поезію. Таким чином суттєво збільшується кількість музичного матеріалу, вокальна мініатюра перетворюється на розгорнуту сцену (К.Стеценко – 24 такти, В.Кіпа – 31, М.Жербін – 69). Працюючи з поетичним текстом, лише В.Кіпа не порушив його будову, у К.Стеценка двічі повторюється «давно». Ще вільніше трактування М.Жербіна: він додає «мені співали мрії, мрії, давно». Таким чином, К.Стеценко натякає на часову проекцію настроєвого унісону героїні і весни, М.Жербін її утверджує. До того ж, закінчуючи вокальну партію на третьому ступені ладу, останній ніби розмикає дію в нескінченність як втілення безконечної плинності мрії.

Інтонаційна будова першої фрази має індивідуальне забарвлення в кожному романсі. Радісна висхідна квінта з наступним заповненням і зупинкою на 5 ступені реально змальовує струнку постань героїні, її внутрішню зосередженість. Речитативний початок у М.Жербіна інтригує, в ньому відчувається певне емоційне напруження. У В.Кіпи визначальними є низхідні інтонації, що, на нашу думку, не зовсім відповідає настрою поезії. Крім того, хід $des^2 - c^2 - f^{\#}$ («стояла») більше підходить би для втілення пригніченого стану, аніж радісного очікування. Недоречним видається розмежування дій у фазі. Присудки «стояла» і «слухала» К.Стеценка і М.Жербіним подаються нерозривно, натомість В.Кіпа їх розділяє, тим самим утворюючи зайві смислові акценти. Обидва мотиви у фразі закінчуються низхідними квінтами, їхня пустота викликає щем і тугу. К.Стеценко і М.Жербін за основу обрали висхідний напрямок руху мелодії.

Речитативність певною мірою присутня у всіх аналізованих солоспівах. Найменше їх у К.Стеценка, де переважає кантилена. Композитори пізнішої генерації використали речитативність як засіб розвитку музичного матеріалу, надаючи їй драматургічні і колористичні функції.

Розуміння внутрішнього змісту і образності поезії нерозривно пов'язані з ладо-тональним аспектом. У К.Стеценка і М.Жербіна – це E-dur та Dur-dur – тональності світлі, яскраві, емоційно піднесені. У солоспіві В.Кіпи переважають бемольні лади: f-moll у вступі і закінченні, Des-dur і es-moll. Es-dur використані в другому розділі. Незаперечною дієвістю та енергійністю Des-dur нівелюється введенням es-moll. Хоча романс завершується в Es-dur, трагічна приреченість f-moll ніби перекреслює всю стрімкість і енергетику другої частини.

Питання метро-ритму вирішується авторами індивідуально, хоча й простежуються певні тенденції. Вони полягають у визначальній дводольності (вокальна партія).

Ритміка першої фрази є показовою. Рівномірність викладу властива К.Стеценку і М.Жербіну, більш примхливий малюнок у В.Кіпи:

¹ Ямб – дводольний віршований розмір, в основі якого лежить чергування слабких (коротких) і сильних (довгих) складів. Дана поезія написана в п'ятистопному ямбі.

Стеценко

Жербін

Кіпа

Знову бачимо певну невідповідність до настрою поезії у В. Кіпа: пунктири і дроблення руйнують плинність і спокій, які досконаліше втілені у К. Стеценка і М. Жербіна.

Неоднаково розуміють і презентують названі композитори партію фортепіано. Інколи вона виконує функцію настроєвого фону (К. Стеценко), іноді складає особистий, паралельний пласт, співзвучний вокалу (В. Кіпа). Детальна нюансовість, насиченість чи прозорість, спокій чи стрімкість, колористичний чи зображальний звукопис – кожне із зазначених понять влучно і вдало реалізоване М. Жербіном у фортепіанній партії його солоспіву. Автор трактує інструмент як знаряддя озвучення світу і всього, що в ньому.

Поезія Лесі Українки надихнула не одне покоління українських композиторів. Її вірші втілювалися в музику як знаними і визнаними майстрами, так і менш відомими композиторами. Не всі вокальні твори за її поезіями мистецьки цінні, однак незаперечним є інтерес до творчості поетеси, бажання представити своє бачення, іноді суперечливе, сміливе, іноді традиційне. Тільки детальний і скрупульозний аналіз та мистецька практика можуть підтвердити чи спростувати художню життєспроможність твору. Саме аналізу творів присвячена дана публікація. Як складові аналізу розглядалися образність і форма поезії, музична форма, інтонаційні характеристики, ритм, метр, темп, лад, динаміка, фактура супроводу та авторська робота з текстом.

Незважаючи на те, що згадані у статті композитори мають творчу індивідуальність, компонування солоспівів на один текст має свої правила. По-перше, дух поезії, її ідея і настрій, з одного боку, і структурна будова – з іншого, не можуть не вплинути на створюваний вокальний твір. По-друге, метрика вірша певною мірою формує музичний метро-ритм. Якщо композитор глибоко «вслухався» в поезію, проникся її духом, то створений солоспів образно і структурно, вокально та інструментально є мистецьким здобутком.

Дана тема ще не вичерпана і розглядається як достатньо перспективна в багатьох напрямках дослідження української вокальної музики, зокрема на рівні:

- простеження взаємозв'язку між формою вірша і музичною формою;
- роботи з поетичним текстом і його впливу на формотворення;
- зв'язку між образністю і ладовістю;
- порівняльного аналізу вокальних творів, написаних на один поетичний текст Т. Шевченка, І. Франка, О. Олеся та ін.;
- звукозображальності інтонацій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булат Т. Український романс. – К.: Наук. думка, 1979.
2. Дзюпина Є. Композитор і піаніст В. Кіпа // *Musica Humana* 36. статей – Львів, 2003. – С. 281 – 283.
3. Загайкевич М. Іван Франко і українська музика. – К.: Держвидавництво образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1958.
4. Кіпа В. Романси на слова українських поетів. – К.: Муз. Україна, 1998.
5. Фільц Б. Український радянський романс. – К.: Наук. думка, 1970.
6. Хіврич Л. Про виразність ритмо-темпу в поезії Лесі Українки та про його відтворення в романсах українських композиторів // *Українське музикознавство*. Вип. 9, 1974. – С. 225 – 236.

7. Якуб'як Я. Солоспіви С. Людкевича // Українське музикознавство. Вип. 7, 1972. – С. 39 – 57.
8. Ярославич Л. Леся Українка и музыка: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. – К., 1972.

Eugenia Shumeych

A SPECIFIC OF READING OF POETRY OF LESYA UKRAINKA IS IN
CHAMBER-VOCAL CREATION OF THE UKRAINIAN COMPOSERS

In this article given it a short comparative analysis of romances of different Ukrainian composers on one poetic text of immortal poetess Lesya Ukrainka.

Key words: romance, comparative analysis, totality analysis, poetic text of Lesya Ukrainka, ukrainian chamber-vocal musik.

Ірина Шеремета

СТОРІНКИ ДО ЖИТТЄПИСУ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО
(ЗА МАТЕРІАЛАМИ ЛИСТУВАННЯ З РОДИНОЮ ЛИСЕНКІВ)

У статті розглянуто джерелознавчий аспект листування В. Барвінського з родиною Лисенків в контексті музикознавчого вивчення творчої постаті композитора.

Ключові слова: В. Барвінський, епістолярна спадщина, життєвий та творчий шлях, джерелознавство, українська музична культура.

Майже кожна музикознавча розвідка, присвячена В. Барвінському, розпочинається зі слів про трагічну долю композитора та констатацією того, що кінець ХХ ст. все ж приніс певне відшкодування українському митцеві, яке проявилось у виданні збірок його творів та ряду статей у музикознавчій літературі. Однак чи насправді ліквідовано усі «білі плями», пов'язані з творчістю Барвінського: виданням, виконанням, науковим осмисленням творів композитора? Та й сама силуетка композитора – людини багатогранної, із «високогуманною суспільною душею» та багатьма іншими якостями – чи вона добре znana кожному фахівцю музики, не кажучи про культурно зорієнтовану частину українського суспільства в цілому? В загальноукраїнському інформаційному просторі із когорти постраждалих внаслідок тоталітарного режиму діячів культури й мистецтва (і не лише мистецтва) більше відомі постаті Миколи Хвильового, Алли Горської, Василя Стуса, В'ячеслава Чорновола, Левка Лук'яненка та ін. Про музикантів відомо, на жаль, набагато менше.

У вивченні постаті В. Барвінського одним з найбільш актуальних є дослідження джерелознавчого характеру. Майже з усім джерельним матеріалом композитора – нотним, особистим, документальним, речовим – склалася ситуація, цілковито протилежна до прийнятої у цивілізованому світі. Так, якщо автографи одних авторів ретельно зберігаються й примножуються сучасниками і нащадками, то рукописи Барвінського були знищені за життя композитора. Про особисту бібліотеку, «включену» у фонди консерваторії, Барвінський згадував так: «У мене бібліотека не була дуже велика. (...) Однак було там багато того, чого тепер не дошукаєшся. Як оповідали мені, ноти і т. п. звалено в свій час в купу і там тягнули люди – хто хотів...» [1, 195]. Зберігав композитор і пам'ятні матеріальні речі музичної культури, які після повернення на батьківщину віднайшов тільки частково, відомості про це містяться в листах [1, 194]. Далекі не краща ситуація склалася з особистим документальним архівом – роки еміграції та гоніння на Барвінського відповідно позначилися на його цілісності й повноті. До того ж навіть саме зберігання листів чи автографів композитора було небажаним для адресатів. Тому багато з них врешті-решт «осідали» у закордонних приватних колекціях.

У зв'язку з цим найменше впорядкованим і дослідженим є епістолярій композитора. До сього-