

**ЗАКОНОМІРНОСТІ ТА ОСОБЛИВОСТІ ОМУЗИЧЕННЯ  
ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ В ЖАНРОВИХ ФОРМАХ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ЛІРИКИ  
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ)**

---

УДК 784.3:78.071.1(477)

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2023.277567>

**Марія Ярко**, кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки  
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка  
**Алла Мельник**, кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри оркестрових струнних інструментів  
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського  
**Євгенія Шуневич**, доцент кафедри вокально-хорового,  
хореографічного та образотворчого мистецтва  
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

**ЗАКОНОМІРНОСТІ ТА ОСОБЛИВОСТІ ОМУЗИЧЕННЯ  
ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ В ЖАНРОВИХ ФОРМАХ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ЛІРИКИ  
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ)**

*Камерно-вокальні твори – це та жанрова група, що входить до родової сфери жанрів вокальної музики загалом: її іманентною властивістю є інтонаційно-сміслові співвідношення поміж “Словом” і “Музикою” й авторськими системами “Поет” та “Композитор”. І лише із врахуванням співвідношень цих рівнів що аналитик, що виконавець може переконливо вести мову про музичне перевтілення словесного тексту. А це – не лише співвідношення поміж ймовірним мовленнєво-декламаційним типом його вираженням і архітектонікою вокальної мелодики, що завжди є пріоритетом у втіленні творчого задуму композитора; а також інтонаційно-тематичний склад інструментального супроводу щодо музично-поетичних співвідношень загалом.*

**Ключові слова:** музичне перевтілення поетичного тексту; архітектоніка вокальної мелодики.

**Літ. 10.**

**Mariya Yarko**, Ph.D. (Art Studies), Associate Professor,  
Associate Professor of the Musical and  
Theoretical Disciplines and Uninstrumental Training Department  
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University  
**Alla Melnyk**, Ph.D. (Art Studies), Associate Professor,  
Head of the Orchestral String Instruments Department  
Kharkiv Ivan Kotlyarevskiy National University of Arts  
**Eugene Shunevych**, Associate Professor of the Vocal and Choral,  
Choreographic and Fine Arts Department  
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

**REGULARITIES AND PECULIARITIES OF THE POETIC TEXT'S  
MUSICALIZATION IN THE GENRE FORMS OF CHAMBER-VOCAL LYRICS  
(BASED ON THE WORKS OF UKRAINIAN COMPOSERS)**

*Chamber vocal works are a genre group that is part of the genus of vocal music genres in general: its immanent property is the intonational and semantic relationship between “Word” and “Music”, the authorial systems “Poet” and “Composer”. And it is only with the correlations of these levels in mind that both the analyst and the performer can convincingly talk about the musical transformation of a verbal text. And this includes not only the correlation between the likely speech-declarative type of its expression and the architectonics of vocal melody, which is always a priority in the realization of the composer’s creative intent; but also the intonational and thematic composition of the instrumental accompaniment with the musical and poetic correlations in general. For this purpose – to analytically adequately understand the technologies of such a creative process – it is necessary to take into account certain regularities of the principles of musical-poetic relations as such, which determine: the type of vocal melody and its architectonics; the role of instrumental themes in reproducing the figurative and semantic guideline of this ratio. However, in both analytical and performing music practice, this kind of interest is mostly absent: rather there is a purely intuitive attitude to the actual musical text – without analytical and (so necessary!) hermeneutically oriented immersion in the modal specifics of both the poetic text and its musical embodiment. It is for this reason that the problem of analytical algorithms is put forward: the creation of a type of vocal melody and its architectonics according to the peculiarities of the verbal text with the peculiarities of the “author’s intonation of the poet”; careful discursive analysis of the composer’s creative intention regarding the semantic projections of the musical embodiment of the poetic text and the author’s modus operandi; modelling the intonational and thematic relief of the instrumental “fabric” that is a direct participant in the creation of the actual musical-poetic relations. After all, it has been historically proven that the same poetic text can have completely different stylistic “readings”: as, for example, “Oh, I’ll put on my shoes” in the text by Taras Shevchenko in the works of the classic of the Ukrainian national composing school Mykola Lysenko. Lysenko (an ethnic form of identity of Ukrainian solo singing in a “roman-*

**ЗАКОНОМІРНОСТІ ТА ОСОБЛИВОСТІ ОМУЗИЧЕННЯ  
ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ В ЖАНРОВИХ ФОРМАХ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ЛІРИКИ  
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ)**

*tic” stylistic manner) and the same text by the poet, but under the title “If I had shoes...” in the author’s version by Myroslav Skoryk (a modernist stylistic direction of the author’s modus operandi with a distinctly expressionistic aesthetic of expression). Such stylistic differences, of course, affect the architectonic and figurative features of both vocal melody and thematic instrumental accompaniment, which are “signs” of the composer’s creative intent.*

**Keywords:** *the musical transformation of a poetic text; architectonics of vocal melody.*

**П**остановка проблеми. Артикулюючи питання закономірностей та особливостей омузичення словесного тексту в жанрових формах камерно-вокальної лірики та їх представлення на ґрунті зразків творчості українських композиторів, мається на увазі розгляд цієї проблеми засобом дискурсивного методу аналізу, а надто – *герменевтичної рецепції структури вокальної мелодики з боку принципів втілення віршованого тексту*. Адже останній – це поетична першооснова вокального твору і тому передусім впливає *дискурс адаптації мелодики мовлення як основи її вокального перевтілення*. Услід за тим – це також питання: принципів співвідношення розміру (метру) віршування та ритму мовлення з музичним ритмом; образно-сміслової міра відтворення змісту поетичного тексту та закономірності композиційного структурування тощо. Більше того, вокальний твір вимагає щодо себе абсолютно відмінних методів його аналізу у порівнянні з інструментальним: останній не містить прямого понятійного значення і натомість володіє власною системою засобів образно-сміслового вираження (звідси – актуальність поняття “інтонаційний рельєф інструментального тематизму” [3]). Натомість вокальний твір, який загалом є *музичним Perezісненням словесного тексту*, якраз і сприймається передусім на основі присутності “Слова” – його прямого понятійного значення. Урешті-решт, саме тому у камерно-вокальних творах існує власна композиційна логіка: якщо в інструментальній музиці – це, наприклад, “період”, то у вокальній – “строфа” і поняття “строфічної форми” (строфа – іманентний структурний сегмент поетичного тексту). А отже, подібного роду зауваги мають безпосередній стосунок до музикознавчої та виконавської практики, завданням яких є *адекватне розуміння архітектоніки вокального твору в його цілості*.

**Аналіз основних досліджень і публікацій.** Відлік існування основних досліджень з приводу порушеної проблеми (сформулюємо її так: співвідношення “Слова та Музики”) сягає початку ХХ ст.; опісля – межі 70–80-х рр. ХХ ст.), але (і на цьому треба спеціально наголосити) – це були *поодинокі* спроби уведення подібного роду дослідницьких напрацювань до лона систематичного музикознавства. Відтоді ця проблематика так і не набула поширення як спеціальні наукові розробки; хіба що – побіжно у дискурсі зіставлення авторських модусів “Поет – Композитор” (наприклад: Ю. Малишев [6]; Л. Ярославич 10)]. Щоправда останнім часом (у 20-х рр. ХХІ ст.) спостерігається бодай часткове відродження інтересу до подібного роду проблематики [1; 2].

Проте власне *теоретичні основи* проблеми закономірностей співвідношення та особливостей музичного перевтілення поетичного тексту в її стосунку до архітектоніки вокальної мелодики, а також інтонаційно-тематичної участі інструментальної партії у співвідношеннях “Поет – Композитор” потребує *спеціалізованої і сталої* уваги у сферах музично-теоретичних студій та вокально-виконавської практики; а надто – коли мова йде про вивчення *української національної спадщини в жанрових формах камерно-вокальної лірики*, котра має багатющий репертуарний ресурс і є провідною сферою музичної творчості від часів становлення національної композиторської школи [4; 5; 8; 9].

Відзначимо також, що загалом досвід спеціальних аналітичних методик щодо вокальної музики засвідчує традиційну актуальність принаймні двох груп питань. Перша з них стосується проблеми відтворення у музиці змістового, смислового боку поетичного тексту, співвідношення музичного образу (чи образів) з образами словесного тексту, міри чи типу їх художньої відповідності. Друга – охоплює питання взаємодії слова й музики, що стосується системи виразових засобів; а саме – проблеми вокальної декламації, зв’язку музичної і мовної інтонації, типу вокальної мелодики; у тому ж числі – взаємодії музичного метру й синтаксису згідно з часовою організацією поетичного тексту [7]. А це значить, що подібного роду завдання є те тільки методологічним ґрунтом пропонованого дослідження, але й потребуються бути теоретичною основою майбутніх дослідницьких ініціатив з аналітичної практики щодо вокальної творчості загалом.

**Мета статті (постановка завдання)** – продемонструвати аналітичні алгоритми щодо студій над камерно-вокальною творчістю українських композиторів, ставлячи при цьому акцент на закономірності й особливості вокалізації поетичного тексту.

**Виклад основного матеріалу.** Пізнання феномена співвідношення “Слова” і “Музики” як іманентної властивості родової сфери жанрів вокальної музики незмінно ставить завданням аналітичний розгляд закономірностей та особливостей омузичення поетичного тексту; надто – коли мова йде про жанрові різновиди вокальної музики [2]. У їх числі особливе місце займає *жанрова сфера камерно-вокальної творчості*, яка в лоні української музичної традиції здобула власне понятійне позначення як “*солоспів*” [4; 5; 6]. З одного боку – це й справді *етнонаціональний відповідник термінологічного означення камерно-вокальної музики загалом*; з іншого – *стильовий аналог романтичної традиції*

**ЗАКОНОМІРНОСТІ ТА ОСОБЛИВОСТІ ОМУЗИЧЕННЯ  
ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ В ЖАНРОВИХ ФОРМАХ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ЛІРИКИ  
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ)**

“сольного співу”, що заявила про себе як пріоритетний естетичний постулат прямого зв’язку з народно-пісенною творчістю в добу Романтизму (Ф. Шопен, Р. Шуман тощо).

Щоправда, на етапі становлення української національної композиторської школи (на чолі з М.В. Лисенком) відбулося *внутрішньо-жанрове диференціювання* власне “солоспіву”: в ролі “пісні в народному дусі”, “романсу”, “пісні-романсу” та “моно-драматичного солоспіву” або ж “монологу” [2]. Звісна річ: кожен із названих різновидів українського солоспіву є окремішною темою для розмірковувань щодо співвідношення “Слова” та “Музики” на різних рівнях; і передусім – саме щодо внутрішньожанрової спеціалізації камерно-вокальної творчості (мається на увазі, знову ж таки, її суто жанрова спеціалізація). Але услід за тим вельми важливе значення має дискурс дослідження безпосередньо *архітекtonіки вокальної мелодики* [7]; і лише відтак – її визначення щодо *внутрішньо-жанрового розмаїття українського солоспіву* [2].

Тому, вважаємо, що задля цього є доцільність в актуалізації загально прийнятних диференційованих значень щодо:

- 1) типів вокальної мелодики;
- 2) способів омузичення поетичного як словесного тексту згідно з його ймовірною інтонаційно-декламаційною специфікою;
- 3) співвідношення модальностей “авторського голосу Поета” та конкретного композиторського задуму.

Але передусім, аби досягнути перелік висунутих дослідницьких завдань, видається необхідним розгляд безпосередньо “технологій” творення вокальної мелодики – за певними *принципами співвідношення інтонацій мовлення та їх музичного перевтілення* [7; 8].

Важливо розуміти, що словесний текст вокального твору є невід’ємним компонентом його художньої форми. Тому в середовищі вокальних жанрів музичної творчості, де природним й органічно заданим є їх синтез, не можна обійтися без втручання проблеми специфіки синтезованих видів *мововираження* – власне “розмовного” й “музичного”. Зокрема, методично правомірним вважається, що питання *принципів вокалізації поетичного тексту* – це питання *структури вокальної мелодики* з боку принципів музичного “перевтілення” віршованого тексту або ж його “омузичення”.

Зрештою, навіть не вдаючись до інформативного викладу самих принципів віршування, важливо, проте, наголосити на тому, що тип розміру самого віршування незмінно виявляє свою, так би мовити, придатність щодо певного вокального жанру. Так, вірші з короткими рядками (дво-, тристопні) не пасують до філософських роздумів і тому потребують жвавого темпу; а розміри довгі, з великою кількістю

стоп (п’ять, шість) неначе призначені для піднесеної, розміреної, повільної декламації. Відтак, розмір віршування також пов’язується з певною жанровою формою вокального твору: наприклад, хорей – з пісенністю, ямб – з романсністю.

Загалом, стосовно способів співвідношення розміру (метру) віршування та ритму мовлення з музичним ритмом прийнято розрізняти такі *принципи втілення цього співвідношення*:

1) *метричний*. Цей принцип передбачає так званий квантитативний принцип трактування стопи вірша – принципове забезпечення наголосу в підтримку регулярності ритмічної схеми вірша;

2) *декламаційний*. Цей принцип ґрунтується не на метриці вірша, а на його синтаксичній організації – аналогічно до “розмовного ритму”; і при цьому “об’єктом вираження” виступає семантика слова і синтагма (тут – сукупність кількох слів, які є об’єднаними за принципом семантичної, граматичної та фонетичної спорідненості);

3) *кантиленний*. При цьому принципі ритм вірша й взагалі мовлення неначе розчиняється у музичному ритмі – аж до незбігання мовленнєвого й музичного синтаксису. Притаманним є також ефект “розтягування” віршованого тексту, що нівелює відчуття його структури;

4) *танцювальний*. Цей принцип покладається не стільки на жанровий праобраз, скільки на жанроутворювальний чинник – регулярність ритмічних фігур при значущості “моторики” як інтонаційного типу тематизму. Причому, особіне значення має ефект так званого “зустрічного ритму” – з інтригуючими зміщеннями ритму вірша та “не збіганнями” акцентів слова й музичного метру;

5) *аріозний*. Цей принцип, подібно до проміжного статусу оперних аріозо в системі оперних форм, також займає проміжне місце поміж іншими класифікаційними принципами втілення розміру чи метру віршування як ритму мовлення та музичним ритмом. Відтак передбачає поділ словесного тексту на синтагми чи радше “розмовні фрази”, на основі яких зростають, як адекватні, “музичні фрази”.

Отже, аналітичні принципи розрізнення типів співвідношення розміру (метру) віршування та ритму мовлення з музичним ритмом диференціює їх як *принципи втілення цього співвідношення*. Класифікаційним критерієм при такому розрізненні виступає сам спосіб, так би мовити, омузичення чи радше *вокалізації словесного тексту* – на основі або безпосередньо розміру вірша (метричний тип), або розмовного ритму чи синтаксичного боку вірша (декламаційний тип), або ж з ефектами розчинення суто музичним ритмом ритміки вірша та розмовного ритму (кантиленний тип).

Доцільно, однак, визнати, що з огляду на фундаментальність питання співвідношення Слова й Музики аналіз способів вокалізації поетичного тексту

**ЗАКОНОМІРНОСТІ ТА ОСОБЛИВОСТІ ОМУЗИЧЕННЯ  
ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ В ЖАНРОВИХ ФОРМАХ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ЛІРИКИ  
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ)**

винятково на підставі принципів взаємовідношення метро-ритмічної структури певного поетичного тексту з музичним метро-ритмом не є достатнім. Навіть при заувазі способу втілення та принципів співвідношення розмовного й музичного ритмів поза увагою залишається чи не найважливіше – “звукова” специфіка вірша, яка втілюється не лише “ритмічно”, але й “інтонаційно”. Адаже у поетичному творі (в умовах віршування) власне мова постає, так би мовити, в двох іпостасях:

1) “мови” як вираження думки в художніх образах;

2) і мови як “звукового процесу”, де важливу роль відіграють такі закономірності мовлення, як ритміка, фонетика та й взагалі все те, що забезпечує її “звучання”.

Принципової, отже, зауваги потребує той факт, що “звуковий бік” – це завжди певний спосіб вияву і виокремлення тих чи тих відтінків думки, тих чи тих рис образу. Та водночас тісна злитність обох боків не забезпечує, все ж таки, їхньої повної тождності: це різні боки, що й дається знаки щодо специфіки їхнього відтворення засобом музики.

Так, “мовленнєва / розмовна” специфіка вокальної мелодики виступає найбільш очевидною згідно з масштабом втілюваного в музиці елементу поетичного тексту: наскільки меншим є цей елемент, настільки більш рельєфно в ньому окреслюється саме звуковий бік поетичного тексту. При зміні масштабу об’єкта (строфи, композиції загалом) очевидно проглядає специфіка сюжетно-сміслового боку синтезу, де заувазі підлягають не стільки часткові, скільки загальні закономірності мовлення. Відтак при аналізі віршованої “строфи” як самостійної композиційної одиниці принципове значення має питання відтворення у музиці структури поетичного тексту: співвідношення частин строфи та окремих віршованих рядків; ритміки віршованого тексту; лексичних та фонемних повторень; та й взагалі – звукових елементів. Коли ж у полі зору постає загальна композиційна перспектива, звуковий спектр музично-поетичного синтезу потрапляє у вимір власне стилістичного забезпечення, який, своєю чергою, розглядається згідно з процесуальним боком художнього втілення образів.

Причому, так би мовити “первинний образ вокальної мелодики” (усвідомлення голосових модулів як самостійних, музично-виразових) постає органічно спорідненим щодо такої ж “первинної звукової форми мовлення” у ролі так званого “мовленнєвого такту”. Відповідно, первинність властивостей цих “образів” зумовлена передусім психофізіологічними передумовами: наприклад, диханням, що безпосередньо спричиняється до конкретизації ситуативного контексту (мається на увазі темпоритм та тип розчленування мовлення як зовнішній прояв його емоційного змісту).

Рівнево вищим є вияв властивостей, які забезпечують суспільну функцію мовлення (спілкування, повідомлення, вплив) і виокремлюються як:

1) *типу розмовного жанру* – з одного боку;

2) та *типу розмовної мелодики* – з іншого.

Для з’ясування їхнього впливу на структуру вокальної мелодики важливою та цінною є вже сама згадка про них: зіставлення розмовного жанру та типів розмовної мелодики з принципами класифікації типів вокальної мелодики як типу музичного вислову та вираження надає унікальну можливість з’ясувати міру взаємозв’язку та взаємодії поміж ними як *інтонаційними сферами*.

А отже, методика аналітичного розрізнення типів співвідношення розміру (метру) віршування та ритму мовлення з музичним ритмом диференціює їх як *принципи втілення цього співвідношення*. Повторимо, зокрема, що класифікаційним критерієм при такому розрізненні виступає сам спосіб, так би мовити, *вокалізації словесного тексту* – на основі: або безпосередньо розміру вірша (метричний тип); або розмовного ритму чи синтаксичного боку вірша (декламаційний тип); або з ефектами розчинення суто музичним ритмом ритміки вірша (кантиленний тип) та розмовного ритму (танцювальний тип); або з поділом словесного тексту на синтагми як розмовні сегменти (аріозний принцип).

Обираючи заявлені класифікаційні критерії як основу аналізу омузичення поетичного тексту в окремих зразках камерно-вокальної творчості українських композиторів, виокремлюється така спеціалізація творення архітектоніки вокальної мелодики.

Так, метричний принцип втілення співвідношення розміру (метру) віршування та ритму мовлення з музичним ритмом, що його передбачає так званий *квантитативний, як кількісний принцип трактування стопи вірша – з принциповим забезпеченням наголосу в підтримку регулярності ритмічної схеми вірша*, спостерігається у кількох романах Вадима Кіпа із циклу (1966–1967 рр. написання) на слова адепта українського модерну Лесі Українки: “Не співайте мені сеї пісні”; “Надія”; “Осінній плач”; “Вечірня година”; “Напровесні”; “Пісня”; “Хотіла б я піснею стати”. Показово, однак, що у цьому ж циклі романсів на слова Лесі Українки композитор вдається також до *декламаційного принципу вокалізації словесного тексту* – на основі “розмовного ритму” як синтаксичного боку вірша: “Стояла я і слухала весну”; “Скрізь плач, і стогін, і ридання”.

Цікаво також простежити застосовувані принципи вокалізації словесного тексту тієї ж поетеси (подекуди – на ті ж вірші) у солоспівах інших українських композиторів. Наприклад, у солоспіві О. Левіцького “Напровесні” так само, як і у циклі романсів Вадима Кіпи також застосовується *метричний тип співвідношення ритму вірша з музичним*. Натомість омузичення вірша Лесі Українки “Знов

**ЗАКОНОМІРНОСТІ ТА ОСОБЛИВОСТІ ОМУЗИЧЕННЯ  
ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ В ЖАНРОВИХ ФОРМАХ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ЛІРИКИ  
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ)**

весна і знов надії” принаймні у двох авторських версіях (М. Дремлюга; В. Герасимчук) має не лише наближену до *кантиленності*, але й до *декламаційності* манеру вокалізації словесного тексту: у них має місце намір *деталізації мовленнєвих інтонацій та фрагменти їх “розспіву”*.

Своєю чергою, маємо можливість зіставити принципи вокалізації поетичного тексту такого вірша Лесі Українки, як *“Хотіла б я піснею стати”*: в авторській версії А. Коломійця – це синтез метричного та декламаційного типів вокальної мелодики (щодо останнього важливу роль відіграє “чутлива” на ладо-тональні зміни строфіка композиційного плану та ритміка власне вокальної мелодики); в авторській версії К. Стеценка – також тяжіння до мелодекламації, але більшою мірою – до метричного принципу музично-поетичного співвідношення; в авторській версії В. Квасневського – із дотриманням регулярності віршового розміру та його синтаксичної організації й такої ж регулярності ритмічної моделі у вокальній партії.

Вельми різняться на спосіб омузичення поетичного тексту та, відповідно, архітектоніки вокальної мелодики кілька солоспівів на вірш Лесі Українки *“Дивлюсь я на ясні зорі”*. Так, в авторській версії М. Жербіна – це декламаційний тип вокалізації поетичного тексту засобом активних альтерацій, які підкреслюють “мовленнєву” специфіку вокальної партії; а саме – синтаксичний спосіб її структурного моделювання та мікроструктурного відтворення мовленнєвих інтонацій. Подібний спосіб вокалізації словесного тексту цього ж вірша спостережено також в авторській версії М. Дремлюги, але – з ознаками і декламаційності, і кантиленності як інтегрованості принципів співвідношення поетичного першоджерела та вокальної мелодики. Ще більшої міри інтегрованості способів вокалізації словесного тексту цього ж вірша Лесі Українки спостережено в авторській версії його омузичення у творчості М. Надененка: поперемінно змінюючи метрику музичного тексту, а також гнучко змінюючи ритмічну структуру вокальної мелодики, композитор сягає ефекту співприсутності вже множини принципів музично-поетичних співвідношень.

Неможливо оминати увагою ще не одну авторську версію омузичення поезії Лесі Українки. Наприклад – фактично жанрові моделі монодраматичного солоспіву *“Останні квіти”* М. Жербіна: подібного роду жанровий різновид камерно-вокальної лірики незмінно містить ознаки *театралізації музичного вираження*, наближаючись тим самим до жанрової специфіки оперних форм зразка “монолог”, “речитатив” та “арія”. Тобто, йдеться про високу міру художньої *персоніфікації образного змісту та глибокого занурення у відчуття авторського модусу поетеси*. Причому, на відміну від вищерозглянутих зразків щодо способів вокалізації словес-

ного тексту, у цьому творі абсолютно не має місця ані метричному, ані синтаксичному принципам музично-поетичних співвідношень: вокальна мелодика цілковито підкорена *мелодекламаційному* типові її архітектоніки – максимального наближення до “мовленнєвих” інтонацій та жанрового “образу” журливого монологу-роздумів. Така ж манера творчого опрацювання поетичного тексту спостерігається у ще одному солоспіві М. Жербіна на вірш Лесі Українки – *“Не співайте мені...”*

Є також можливість продовжити розпочату “лінійно” зіставлень музично-поетичних співвідношень на прикладах солоспівів різних українських композиторів на вірш Івана Франка *“Твої очі”*: мова йтиме про дві авторські версії омузичення цього поетичного тексту – у творчості Ф. Надененка та І. Соневицького. І у першій, і в другій версіях, здавалося б, має місце строге дотримання ритміки та строфіки вірша – в манері метричного принципу вокалізації словесного тексту. Однак, якщо у версії І. Соневицького включено також прийоми суто мовно-декламаційного увиразнення поетичного першоджерела, то у версії Ф. Надененка спостережено не лише так званий “метричний” принцип музично-поетичного співвідношення, але також виразна тенденція до принципу “кантиленності” – коли ритм вірша й взагалі “мовлення” неначе розчиняється у музичному ритмі аж до незбігання мовленнєвого й музичного синтаксису; а також застосовується ефект “розтягування” віршованого тексту, що нівелює відчуття його структури.

І ще один виразний приклад омузичення поетичного тексту І. Франка – романс *“Чого з’являється мені у сні”* Ф. Надененка: композитор вдається до виразно декламаційної манери творення вокальної мелодики – із дотриманням моделі “мовленнєвих” зворотів запитального типу, які подає у вельми експресивний виразовий спосіб.

**Висновки і перспективи подальших розвідок.** Без перебільшення, мабуть, доречно буде стверджувати: тематичне, жанрове та стилістичне розмаїття камерно-вокальної творчості – це результат багатогранної взаємодії Слова і Музики. В її рамках упродовж віків народжувалися щоразу нові жанрові різновиди вокальної музики, індивідуальні підходи до творення вокальної мелодики. І передовсім – в плані *національного опосередкування жанрових форм камерно-вокальної лірики*. Ці пошуки, зокрема, яскраво виявилися в сенсі художнього опрацювання поетичних текстів та створення на цій основі певних принципів укладання вокальної мелодики. Що ж до питання спектру музично-композиційних закономірностей – як таких, що стосуються співвідношення поетичної та музичної композиції, – то відповідь ґрунтується на неоднорідному охопленні як куплетної, куплетно-варіантної, так і наскрізної композиційних форм. Спостережена нерівномір-

**ЗАКОНОМІРНОСТІ ТА ОСОБЛИВОСТІ ОМУЗИЧЕННЯ  
ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ В ЖАНРОВИХ ФОРМАХ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ЛІРИКИ  
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ)**

ність проглядає як результат, знову ж таки, авторського відношення до строфічної форми поетичного тексту. Тому загалом можна ствердити, що розглянуті камерно-вокальні композиції українських композиторів структуровані у строфічній формі – такого роду музичній композиції, яка буквально слідує за образним змістом і структурою поетичного тексту.

Услід за тим відзначимо: у питанні взаємодії слова й музики, що стосується системи виразових засобів, а саме – проблеми вокальної декламації, зв'язку музичної і мовної інтонацій, типу вокальної мелодики, а також взаємодії музичного метру й синтаксису з часовою організацією поетичного тексту, – розглянуті зразки камерно-вокальної лірики українських композиторів свідчать про тенденцію спеціалізованої авторської роботи над омузиченням поетичного тексту в напрямі його інтонаційного вираження засобом мовленнєвих праобразів, що має пряму стосунку до методів кристалізації певного жанрового різновиду (“пісня”, “пісня-романс”, “романс”, “моно-драматичний солоспів-монолог”.

Таким чином, дослідження закономірностей та особливостей омузичення поетичного тексту в солоспівах українських композиторів видається актуальним тому, що у порушенні цього питання криється відповідь на чинники стильової спеціалізації жанрової сфери камерно-вокальної творчості як найбільш поширеної в європейській культурі не тільки Романтичної доби загалом, а й передусім – в українській музичній традиції. А тому, висуваючи безпосередньо предметом дослідницького пошуку принципи вокалізації словесного тексту як поетичної першооснови вокального твору відкривається перспектива незмінної актуалізації проблеми особливостей як дослідження, так і виконання вокального твору: це особня аналітична методика, що зобов'язує до розуміння його синтетичної природи. Причому, наскільки важливо враховувати саму взаємодію компонентів “Слово” і “Музика”, їх єдність, настільки ж важливо враховувати “предметну” специфіку самих складових синтезу: на сьогодні – це вже має становити певну аналітичну традицію, яка б мала навчати (повторимо) розумінню суттєвих відмінностей аналізу вокальної музики від аналізу інструментальної, як “чистої”, музики: остання – заснована на іманентних, суто музичних закономірностях музичного вираження; вокальна – спирається на ідею музичного перевтілення поетичного тексту. А це значить, що вокальна музика – це зумовлені цим синтезом особні принципи музичного вираження. Відзначимо, зокрема, що з-поміж принципів співвідношення розміру (метру) віршування та музичного ритму у камерно-вокальних творах українських композиторів вирішальну роль відіграє *ритміка мовлення*, яка й визначає здобуті *стильові якості українського солоспіву*: показовою виявляється міра відтворення змісту поетичного тексту загалом – з

тенденцією до *інтонаційно увиразненої деталізації смислових та емоційно-психічних нюансів як окремо взятого слова, так і мовленнєвої фрази*. У цьому й бачиться цілеспрямований інтерес авторської роботи українських композиторів над омузиченням поетичного тексту в напрямі кристалізації *камерно-вокального стилю* – як такого, що є опертим на систему віршового декламування та містить смислово й психоемоційну мікроартикуляцію слова, мовленнєвої фрази та репліки згідно з вигинами смислових та психо-ситуативних відтінків поетичного слова.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бучок Л. Роль піаніста-концертмейстера у відтворенні жанрової специфіки камерно-вокальних творів (на матеріалі солоспівів Нестора Нижанківського). *Матеріали Четвертої Всеукраїнської науково-практичної конференції “Синтез мистецької науки, освіти та творчості в Україні та глобальному культурному просторі”*. 17–18 лютого 2022 року, м. Ужгород / Комунальний заклад вищої освіти “Ужгородський інститут культури і мистецтв” Закарпатської обласної ради. 2022. С. 44–47.
2. Бучок Л., Каралюс М., Ярмо М. Жанрово-стильова спеціалізація солоспіву у творчості М.В. Лисенка. *Fine Art and Culture Studies*: збірник наукових праць / Волинський національний університет імені Лесі Українки. 2022. Вип. 1. С. 10–18.
3. Каралюс М., Ярмо М. Аналіз музичних творів у версії герменевтики музичного тексту. *Молодь і ринок*. № 3–4 (182–183). 2020. С. 145–151.
4. Людкевич С. Про композиції до поезій Т. Шевченка. *Людкевич С.П. Дослідження і статті*. Київ: Музична Україна, 1976. С. 127–131.
5. Людкевич С. Форма солоспіву у М. Лисенка (Спроба аналізу). *Людкевич С. Дослідження і статті*. Київ: Музична Україна, 1976. С. 159–170.
6. Малишев Ю. Солоспіви: Нариси та нотатки про українську вокальну лірику: монографія. Київ: Музична Україна, 1968. 219 с.
7. Ярмо М. Архітектоніка вокальної мелодики. *М. Ярмо. Епістемологія світу музики: в 2 т. Т. I: Методологічні рефлексії та алгоритми постмодерної Музикознавчої свідомості: архітектоніка світу музики*: монографія. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2010. С. 287–352.
8. Ярмо М. Естетика романтизму та романтичні традиції в українській музичній культурі ХХ століття: проблеми інтерпретації. *Романтизм у культурній тенезі*. Дрогобич: Вимір, 1998. С. 127–133.
9. Ярмо М. Постать М.В. Лисенка в контексті парадигми етнопонаціональної ідентичності української музичної творчості. *Музична україністика: сучасний вимір*: зб. ст. Вип. 8. Київ: НАНУ; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, 2015. С. 98–110.
10. Яросевич Л. Співвідношення слова і музики у творчості К.Г. Стеценка. *Українське музикознавство*: зб. наук. праць. Київ: Музична Україна, 1984. Вип. 19. С. 9–10.

#### REFERENCES

1. Buchok, L. (2022). Rol pianista-kontsertmeistera u vidtvorenni zhanrovoi spetsyfyky kamerno-vokalnykh tvoriv [The

## НАВЧАЛЬНІ СИТУАЦІЇ КРОС-КУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ МАЙБУТНІХ БАКАЛАВРІВ У КОНТЕКСТІ ДЕСКРИПТОРІВ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ ДЛЯ КУЛЬТУРИ ДЕМОКРАТІЇ

role of the pianist-concertmaster in the reproduction of the genre specifics of the chamber and vocal works (based on the solo songs of Nestor Nyzhankivskiy)]. *Proceedings of the Fourth All-Ukrainian scientific and practical conference "Synthesis of artistic science, education and creativity in Ukraine and the global cultural space"*. February 17–18, 2022, Uzhhorod. Communal institution of higher education "Uzhhorod Institute of Culture and Arts" of the Transcarpathian Regional Council. pp. 44–47. [in Ukrainian].

2. Buchok, L., Karalyus, M. & Yarko, M. (2022). Zhanrovo-stylova spetsializatsiia solospivu u tvorchosti M.V. Lysenka [Genre-stylistic specialization of solo singing in the works of M.V. Lysenko]. *Fine Art and Culture Studies: a collection of scientific works. Lesya Ukrainka Volyn National University*. Vol. 1. pp. 10–18. [in Ukrainian].

3. Karalyus, M. & Yarko, M. (2022). Analiz muzychnykh tvoriv u versii hermenevtyky muzychnoho tekstu [Analysis of musical works in the version of the hermeneutics of a musical text]. *Youth and the market*. No. 3–4 (182–183). pp. 145–151. [in Ukrainian].

4. Lyudkevich, S. (1976). Pro kompozysii do poezii T. Shevchenka [About compositions to T. Shevchenko's poems]. In S.P. Lyudkevich, *Research and articles*. Kyiv, pp. 127–131. [in Ukrainian].

5. Lyudkevich, S. (1976). Forma solospivu u M. Lysenka (Sproba analizu) [Form of solo singing in M. Lysenko (An attempt at analysis)]. In S. Lyudkevich, *Research and articles*. Kyiv, pp. 159–170. [in Ukrainian].

6. Malyshev, Yu. (1968). Solospivny: Narysy ta notatky pro ukrainsku vokalnu liryku [Solos: Essays and notes on Ukrainian vocal lyrics: a monograph]. Kyiv, 219 p. [in Ukrainian].

7. Yarko, M. (2010). Arkhitektonika vokalnoi melodyky [Architecture of the vocal melody]. In M. Yarko, *Epistemolohiia svitu muzyky – Epistemology of the world of music. Vol. I: Methodological reflections and algorithms of postmodern Musicological consciousness: the architecture of the world of music*: monograph. Drohobych, pp. 287–352. [in Ukrainian].

8. Yarko, M. (1998). Estetyka romantyzmu ta romantychni tradytsii v ukrainskii muzychnii kulturi XX stolittia: problemy interpretatsii [Aesthetics of romanticism and romantic traditions in Ukrainian musical culture of the 20th century: problems of interpretation. Romanticism in cultural genesis]. Drohobych, pp. 127–133. [in Ukrainian].

9. Yarko, M. (2015). Postat M.V. Lysenka v konteksti paradyhmy etnonatsionalnoi identychnosti ukrainskoi muzychnoi tvorchosti [The figure of M.V. Lysenko in the context of the ethnonational identity paradigm of Ukrainian musical creativity]. *Ukrainian musical studies: modern dimension: coll. articles*. Vol. 8. Kyiv; Institute of Art History, Folklore and Ethnology named after M.T. Rylsky National Academy of Sciences of Ukraine. pp. 98–110. [in Ukrainian].

10. Yarosevych, L. (1984). Spivvidnoshennia slova i muzyky u tvorchosti K.H. Stetsenka [The relationship between words and music in the works of K.G. Stetsenko]. *Ukrainian musicology: coll. of science works*. Kyiv, Vol. 19. pp. 9–10. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22.02.2023

УДК 378.06:37.06

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2023.277505>

**Тетяна Петренко**, кандидат філологічних наук, доцент,  
доцент кафедри англійської філології  
Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди

## НАВЧАЛЬНІ СИТУАЦІЇ КРОС-КУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ МАЙБУТНІХ БАКАЛАВРІВ У КОНТЕКСТІ ДЕСКРИПТОРІВ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ ДЛЯ КУЛЬТУРИ ДЕМОКРАТІЇ

Статтю присвячено актуальній проблемі формування у молоді конструктивних знань і досвіду діяльного осмислення цінностей культури демократії. Автором обґрунтовано актуальність і доцільність проведення дослідження. Так, зазначено, що крос-культурна комунікація у різних навчальних ситуаціях створює доцільний простір можливостей молодих людей, здобувачів бакалаврського рівня вищої освіти, бути відповідальними громадянами в багатоманітному суспільстві в умовах віддаленого навчання.

**Ключові слова:** університет; бакалавр; іноземна мова; культура демократії; дескриптор; крос-культурна комунікація; компетентність.

**Лім. 10.**

**Tetyana Petrenko**, Ph.D. (Philology), Associated Professor,  
Associated Professor of the English Philology Department,  
Kharkiv Hryhoriy Skovoroda National Pedagogical University

## EDUCATIONAL SITUATIONS OF CROSS-CULTURAL COMMUNICATION OF FUTURE BACHELORS IN THE CONTEXT OF DESCRIPTORS OF COMPETENCES FOR THE CULTURE OF DEMOCRACY

The article is devoted to the actual problem of forming constructive knowledge and experience of active understanding of the values of the culture of democracy among young people. The author justified the relevance and expediency of the research. Thus, it is stated that cross-cultural communication in various educational situations creates an expedient space of opportunities for young people, bachelor's degree holders of higher education, to be responsible citizens in a multifaceted society in the conditions of distance learning.