

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

Іванова Інна Сергіївна

УДК 784.1:78.071.1](477):[81:82-1]]"19/20"(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**Вербальний компонент у сучасній вокальній
музиці: способи звукової реалізації
(на матеріалі багатоголосних творів *a cappella*
українських авторів)**

025 «Музичне мистецтво»
02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ І. С. Іванова

Науковий керівник:

Тукова Ірина Геннадіївна
доктор мистецтвознавства, доцент

Київ — 2024

АНОТАЦІЯ

Іванова І.С. Вербальний компонент у сучасній вокальній музиці: способи звукової реалізації (на матеріалі багатоголосних творів *a cappella* українських авторів). — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2024.

Актуальність. Вокальна музика ХХ—ХХІ століття, що включає в себе твори як для голосу або голосів *a cappella*, так і з залученням інструментів у різноманітних тембрових варіантах, презентує велику кількість способів роботи композиторів із вербальним текстом: від підкорення звукового ряду вербальному, намагання композитора якомога опукліше представити слово — до повного розчинення слова у звучанні. Відповідно до такого розмаїття творчої практики у наукових розвідках протягом минулого століття і в наш час розроблялися та продовжують розроблятися підходи до аналізу вокальної музики, що були б адекватними до залучених композиторами способів роботи з вербальним першоджерелом.

Новації у вокальній музиці у сфері словесного ряду полягають у тому, що змінюється сам вербальний компонент. Якщо до початку ХХ століття у вокальному творі за основу словесного ряду переважно обиралися літургічні, поетичні та прозові тексти, то у ХХ—ХХІ століттях поряд із ними можуть залучатися газетні оголошення, філософські трактати, наукові праці, історичні документи, політичні лозунги, маніфести, побутові фрази тощо. Доволі розповсюдженою стала полімовна практика та використання наборів окремих фонем.

Дослідження наукових розвідок, присвячених різноманітним аспектам співвідношення слова і музики у вокальному творі, показало, що пануючими є два підходи: семантичний або структурний. При використанні семантичного підходу до аналізу вокального твору акцент переважно робиться на витлумаченні змісту словесного тексту засобами музичної виразності. Структурний підхід зосереджено на змінах структури словесного ряду. У презентованій дисертації як основний було обрано структурний підхід, що ставить за мету визначення причин і способів змін вербального ряду, що залучається композитором до вокального твору. Відповідно, до аналізу вербального тексту пропонується залучати позиції лінгвістики, зокрема концепцію мовних рівнів.

Основними елементами, що складають структуру мови, є фонологічний, морфологічний, лексико-семантичний і синтаксичний. Кожен структурний рівень має свій базовий елемент, що виконує провідні функції. Зокрема, на фонологічному рівні це фонема, яка може бути сприйнята як найменший мовний елемент (перцептивна функція) і завдяки її зміні будуть модифіковані інші рівні, наприклад, морфологічний чи лексико-семантичний (сигніфікативна функція). Наступний рівень — морфологічний — як базову одиницю має морфему. Вона виконує семасіологічну функцію, тобто здатність виражати поняття. Лексико-семантичний рівень представляє лексема, що називає явища, предмети, стани тощо — тобто її функція номінативна. Синтаксичний ярус структури мови представлений таким елементом як речення. Основна його функція — донести зміст. Було зроблено припущення, що у вокальному творі композитор може працювати із вербальною складовою на вказаних чотирьох мовних рівнях.

Практичній реалізації висловленої гіпотези присвячено другий розділ дисертації, в якому представлено дослідження способів роботи композиторів з вербальним рядом. Як аналітичний інструмент залучено концепцію мовних

рівнів. Аналіз кожного твору відбувався за спільною методикою, яка містить такі позиції:

- аналіз вербального компонента відповідно до поширених у лінгвістиці методів;
- виявлення мовного рівня, з яким працює композитор;
- характеристика способу роботи композитора з вербальним компонентом відповідно до специфіки музичного матеріалу.

У чотирьох підрозділах другого розділу презентовано твори, написані українськими авторами у проміжку тридцяти трьох років: від 1985 до 2018. Принцип відбору опусів відбувався за жанровою ознакою — лише ансамблі та хори *a cappella*, адже обмежуючи себе лише людським голосом композитор перебуває у пошуку необхідних йому звучань, що виникають як результат різноманітних способів роботи зі словом. Цю тезу довели запропоновані аналітичні нариси, в яких продемонстровано різні підходи до потрактування вербального першоджерела.

«З передсвіта до вечора» Є. Станковича із «Симфонії-диптиху на вірші Т. Г. Шевченка» написана для мішаного хору *a cappella*. За вербальну основу обрано переклад фрагменту зі «Слова о полку Ігоревім» Т. Шевченком. Для роботи із вербальним текстом композитор обирає рівень речення. Останній програмує ключову задачу — донести сенс використаного тексту. Тому Є. Станкович вибудовує мелодичну лінію у такий спосіб, щоб вона була наближеною до можливого варіанту прочитання поезії. Однак, за потреби створення звукозображальної картини, для уникнення підкреслення сенсу вербального ряду використовується нашарування різних поетичних рядків або вибраних слів із цих рядків, тим самим виникає інший ефект — переключення уваги слухача із сенсу тексту на загальну масу звучання.

Опус «Безсонне місто/Ноктюрн Бруклінського мосту» А. Мокану написаний для камерного хору. За вербальну основу обрано поезію Г. Ф. Лорки з однойменною назвою іспанською та англійською мовами.

Працюючи зі словесним текстом композитор обрав за основу способи роботи із двома мовними рівнями: синтаксичним та фонологічним, при чому чітко їх розмежовуючи. Фонологічний рівень представлений двома блоками, що використовуються незмінно протягом композиції, це шиплячі фонemi та голосні фонemi. Однак, основа твору все ж зосереджена на роботі із рівнем речення. А. Мокану створив алеаторичну композицію, даючи можливість кожному із хористів вільно промовляти виписаний текст. Така свобода у промовлянні створила нашарування тексту вже з першого такту. Відповідно основна функція рівня речення — донести смисл, враховуючи ще й полімовну ситуацію, — нівелюється. Речення перетворюється на набір фонем, які є основними елементами фонологічного рівня. Тобто, А. Мокану у цьому опусі презентував варіант внутрішньої трансформації синтаксичного рівня, адже при де-юре опорі на речення, де-факто — використано фонему.

У «Човні» для трьох голосів А. Загайкевич працює із трьома мовними рівнями: лексико-семантичним, морфологічним та фонологічним. За основу словесного ряду відібрано окремі строфи із поезії М. Воробйова «Місце сну, або човен і чарівні краєвиди у сні в затінку гір, золототисячником порослих» із збірки «Човен». Як поет, так і композиторка спираються на лексему, тому центральним став лексико-семантичний рівень. При роботі на рівні лексеми важливим є передача смислів. Тому, при слідуванні за строфами і рядками поезії М. Воробйова, композиторка музичними засобами формувала смисли навколо ключового слова «човен». Вона долучила мікротонові коливання між основними звуками, стрибки на широкі інтервали тощо. Ці та інші засоби сформували навколо лексеми «човен» певні асоціації, які кожен слухач зчитуватиме спираючись на особистісні уявлення.

«*Salve Regina*» із циклу «*Mariologia*» М. Шалигіна написано в 2016 році на текст католицького григоріанського антифону. Для роботи із вербальним текстом композитор обрав рівень речення і використав вербальне першоджерело з мінімальними змінами: цілісно повторив одну строфу та ім'я

Марії наприкінці твору. Якщо у попередніх проаналізованих опусах композитори переставляли строфи чи рядки місцями, нашаровували їх, то М. Шалигін у цьому опусі оминає всі ці методи, поступово представляючи текст відповідно до словесного першоджерела. Такий спосіб роботи міг би визначити звуковий результат, у якому наріжним стало б донесення тексту слухачу таким чином, щоб сприяти усвідомленню повного смислу проінтонованого тексту. Однак, М. Шалигін створив таку композицію, в якій безпосередній смисл тексту нівелюється. Останнє здійснене завдяки роботі із звуковим матеріалом.

Отже, залучення до аналізу способів роботи композиторів із вербальним першоджерелом концепції мовних рівнів дало змогу продемонструвати саме технологію процесу: від осягнення змін, які відбуваються із словесним текстом, до методу його звукового втілення. У той самий час, як показала аналітика, робота композиторів з одним мовним рівнем не обумовлює кінцевий звуковий результат, що виявляється у вокальній композиції. Саме музичне рішення стає рівнем прояву індивідуальної авторської ідеї. Так само і безпосереднє оприявлення смислу обраного композитором вербального тексту, що у певному напрямку скеровує змістове наповнення вокального опусу, також залежить виключно від методів звукового потрактування, а не від роботи на певному мовному рівні.

Наукова новизна. Наукова новизна роботи полягає у тому, що вперше до аналітичного апарату теоретичного музикознавства цілісно включено положення лінгвістичної концепції мовних рівнів; запропоновано визначення семантичний та структурний підхід для систематизації існуючих у музикознавстві методів аналізу співвідношення вербальної та музичної складових у вокальному творі; презентовано метод аналізу вокального опусу із залученням лінгвістичної концепції мовних рівнів; досліджено способи композиторської роботи зі словом на рівні речення, лексеми, морфеми та фонемі; проаналізовано багатоголосні твори *a cappella* сучасних українських

композиторів («Безсонне місто / Ноктюрн Бруклінського мосту» А. Мокану, «*Salve Regina*» М. Шалигіна, «*Funny death*» Л. Юріної, «*Landscapes*» А. Корсун). У дисертаційному дослідженні запропоновано новий погляд на способи композиторської роботи із вербальною складовою вокального твору, а також на методи аналізу співвідношення вербального і звукового рядів у вокальному творі.

Ключові слова: сучасна українська академічна музика, слово і музика, вербальний ряд, концепція мовних рівнів, фонема, морфема, лексема, речення, техніка композиції, зміст музичних творів, інтонування, музична мова, хорова творчість, ансамблева творчість, жанр.

ABSTRACT

Ivanova I. S. Verbal component in modern vocal music: methods of sound realization (demonstrated by the polyphonic a cappella works by Ukrainian authors). — Qualifying scientific work with manuscript rights.

Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 “Musical art” (field of knowledge 02 “Culture and art”). — Ukrainian National P. Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2024.

Relevance. Vocal music of the 20th–21st centuries, which includes works for voice or *a cappella* voices and also involves instruments in various timbre options, presents a large number of ways that composers utilised to work with a verbal text: from subjecting the sound series to verbal and composers’ effort to be as convex as possible to present the word—to the word being completely dissolved in the sound. In accordance with such a diversity of creative practice in scientific research in the last century and in present times, approaches to analysis of vocal music developed and continue develop, being adequate to the methods of working with a verbal primary source drawn in by composers.

Innovations in vocal music in the field of verbal series lie in the fact that the verbal component itself changes. While until the early 20th century liturgical, art poetic and prose texts were mainly chosen as the basis of the verbal series in vocal works, in contrast in the 20th–21st centuries newspaper ads, philosophical treatises, scientific works, historical documents, political slogans, manifestos, household phrases could be employed. Polylingual use and utilization of sets of individual phonemes have become quite widespread.

Scientific studies devoted to various aspects of relationship between words and music in a vocal work demonstrated that two approaches are dominant: semantic and structural. When using the semantic approach to analyse a vocal work, the emphasis is mainly made on interpretation of the content of the verbal text by means of musical expressiveness. The structural approach focuses on changes in the structure of the verbal series. In the presented dissertation, the structural approach was chosen as the main one, which aims to determine the causes and methods of changes in the verbal series employed by a composer in the vocal work. Accordingly, it is suggested to involve linguistic positions in the analysis of the verbal text, particularly the concept of linguistic levels.

Essential elements that make up the structure of language are phonological, morphological, lexical-semantic and syntactic. Each structural level has its own basic element that performs leading functions. In particular, at the phonological level, it is the phoneme, perceived as the smallest language element (perceptual function). Due to any change of a phoneme, other levels will be modified, for example, morphological or lexical-semantic (signifying function). At the next level—morphological—the morpheme is the basic unit. It performs a semasiological function, that is, the ability to express concepts. The lexical-semantic level is represented by a lexeme that names phenomena, objects, states, and so on—that is, it has a nominative function. The syntactic level of the language structure is represented by the element defined as sentence. Its main function is to convey

content. It is presumed that in a vocal work a composer can work with the verbal component at the specified four levels of language.

The second section of the dissertation is devoted to the practical implementation of the expressed hypothesis, which presents a study of composers' ways of working with verbal series. The concept of language levels is used as an analytical tool. The analysis of each work was carried out in accordance with the commonly used methodology, which includes the following positions:

- analysis of the verbal component according to methods common in linguistics;
- identification of the language level with which a composer worked;
- characteristic of a composer's way of working with the verbal component in accordance with the specifics of the musical material.

Four subsections of the second section present the works written by Ukrainian authors over a period of thirty-three years: from 1985 to 2018. The principle of selecting opus was based on genre—only ensembles and *a cappella* choirs, because limiting themselves only to the use of a human voice, composers are in search of the sounds they need, arising as a result of various ways of working with words. This thesis was proven by the proposed analytical essays, which demonstrate various approaches to interpreting the verbal primary source.

The piece *From Dawn to Night* by Yevhen Stankovych from his *Symphony-Diptych Based on Poems by Taras Shevchenko* was written for *a cappella* mixed choir. Shevchenko's translation of a fragment from *The Tale of Igor's Campaign* was chosen as the verbal basis. To work with a verbal text, the composer chooses the sentence level. The latter defines the key task—conveying the meaning of the text used. Therefore, Stankovich builds up a melodic line in such a way that it is close to a plausible version of reading poetry aloud. However, because it is necessary to create a sound-image picture, the layering of different poetic lines or selected words from these lines is used to avoid emphasizing the meaning of the verbal series,

thereby creating a different effect—drawing the audience’s attention from the meaning of the text to the general mass of sound.

Sleepless City (Brooklyn Bridge Nocturne) by Adrian Mocanu was written for a chamber choir. Federico Garcia Lorca’s homonymous poem in Spanish and English was chosen as the verbal basis. Working with the verbal text, the composer chose employing two language levels as the basis: syntactic and phonological, while clearly differentiating them. The phonological level is represented by two blocks that are used consistently throughout the composition: sibilant phonemes and vowel phonemes. However, the basis of the work is still focused on engaging at the sentence level. Mocanu created an aleatoric composition, giving each of the choristers an opportunity to freely pronounce the written text. Such freedom in speech created a layering of the text from the very first bar. Accordingly, the main function of the sentence level, which is to convey the meaning taking into account the polylingual situation, is levelled out. The sentence turns into a set of phonemes, which are the main elements of the phonological level. That is, in this opus, Mocanu presented a version of internal transformation of the syntactic level, because *de jure* we rely on the sentence, but *de facto*—a phoneme is used.

In her *Choven (The Boat)* for three voices, Alla Zagaykevych works with three linguistic levels: lexical-semantic, morphological, and phonological. Separate stanzas from Mykola Vorobyov's poetry: *A place of sleep, or a boat and magical landscapes in a dream in the shade of mountains covered with golden marigolds* from the *The Boat* collection were selected as the basis for the verbal series. Both the poet and the composer rely on the lexeme, so the lexical-semantic level became central. When working at the lexeme level, conveying the meaning is important. Therefore, following the stanzas and lines of Vorobyov's poetry, the composer used musical means to form meanings around the key word “*choven*.” She added microtonal swings between fundamental sounds, jumps to wide intervals, and so on. These and other means formed certain associations around the lexeme “*choven*,” which each listener will read based on personal ideas.

Salve Regina from the *Mariologia* cycle by Maxim Shalygin was written in 2016 to the text of the Catholic Gregorian antiphon. To work with the verbal text, the composer chose the sentence level and used the verbal primary source with minimal changes: he completely repeated one stanza and the name of Mary at the end of the opus. While in the previously analysed opuses composers rearranged stanzas and lines or layered them, Shalygin bypasses all these methods, gradually presenting the text in accordance with the original verbal source. This way of working could determine the sound result, in which the cornerstone would be delivery of the text to the audience in such a way as to facilitate the realization of the full meaning of the intoned text. However, Shalygin created such a composition in which the immediate meaning of the text is levelled. The latter was achieved due to working with sound material.

Thus, employing the concept of language levels into the analysis of composers' ways of working with the verbal original source has made it possible to demonstrate the technology of the process itself: from understanding the changes that occur with the verbal text to the method of its sound embodiment. At the same time, as the analysis showed, the composers' work with one language level does not determine the final sound result, which appears in the vocal composition. The musical decision itself becomes the level of manifestation of an individual author's idea. In the same way, the direct manifestation of the meaning of the verbal text chosen by the composer, which guides the content of the vocal opus in a certain direction, also depends exclusively on the methods of sound interpretation, and not on working at a certain language level.

Scientific Novelty. Scientific novelty of present work lies in the fact that for the first time the provisions of the linguistic concept of language levels are integrally included in the analytical mechanism of theoretical musicology; a semantic and structural approach is proposed to systematize the existing methods of analysing the relationship between verbal and musical components in a vocal work; the method of vocal opus analysis involving the linguistic concept of language levels is presented;

methods of composers' work with words at the level of sentences, lexemes, morphemes and phonemes are investigated. For the first time, the polyphonic *a cappella* works of contemporary Ukrainian composers are analysed: *Sleepless City (Brooklyn Bridge Nocturne)* by Adrian Mocanu, *Salve Regina* by Maxim Shalygin, *Funny death* by Ludmila Yurina, and *Landscapes* for five *a cappella* voices by Anna Korsun. Present dissertation study offers a new perspective on the ways composers work with the verbal component of a vocal work, as well as methods of analysing the interrelations of verbal and sound series in a vocal work.

Keywords: contemporary Ukrainian art music, word and music, verbal line, verbal row, concept of language levels, phoneme, morpheme, sentence, composition technique, content of musical works, intonation, musical language, choral work, ensemble work, genre.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації:

1. Іванова І. С. Способи роботи з шумовими звуками у вокальному творі (на прикладі «*Landscapes*» Анни Корсун) // Музичне мистецтво і культура. 2020. Вип. 31 кн. 2. С. 273–284. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-22>
2. Іванова І. С. Концепція мовної структури як основа методики аналізу вокального твору // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2021. Вип. 132. С. 93–105. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249975>
3. Іванова І. С. Робота композитора з вербальною складовою у вокальному творі в аспекті теорії мовних рівнів // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2022. Вип. 134. С. 93–105. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.134.269586>

Наукові праці апробаційного характеру:

1. Ivanova I. Word Communicative Potential in Contemporary Vocal Music // The 22nd International Music Theory Conference «Principles of Music Composing: aspects of Communication» (Vilnius, 16–18 November 2022). Vilnius, 2022. P. 16–17.
2. Ivanova I. At the Intersection of Linguistics and Musicology: The Method of Analysis of a Vocal Work's Verbal Series (on Example of «The Choven» by Alla Zagaykevych) // Tbilisi Fifth International Musicological Conference «Interdisciplinary Perspectives in Musicology» (Tbilisi, 4–5 May 2023). Tbilisi, 2023. P. 24.

ЗМІСТ

ВСТУП	15
РОЗДІЛ 1 СПОСОБИ ЗВУКОВОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ВЕРБАЛЬНОГО КОМПОНЕНТУ В СУЧАСНІЙ МУЗИЦІ: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ	25
1.1. Співвідношення вербального і звукового рядів у вокальному творі: сучасний стан дослідження проблеми	25
1.2. Концепція мовних рівнів: лінгвістична теорія та музична практика	47
1.2.1. Історія формування концепції мовних рівнів	47
1.2.2. Речення	53
1.2.3. Лексема	60
1.2.4. Морфема	64
1.2.5. Фонема	70
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1	86
РОЗДІЛ 2 КОМПОЗИТОРСЬКА РОБОТА ІЗ ВЕРБАЛЬНИМ ТЕКСТОМ У ВОКАЛЬНОМУ ТВОРІ: АНАЛІТИЧНИЙ РАКУРС	92
2.1. Робота на рівні речення: Євген Станкович, «З передсвіта до вечора» з «Симфонії-диптиху на вірші Т. Г. Шевченка»	94
2.2. Робота на рівні речення та фонemi: Адріан Мокану, «Безсонне місто / Ноктюрн Бруклінського мосту»	116
2.3. Робота на рівні лексеми, морфеми і фонemi: Алла Загайкевич, «Човен»	130
2.4. Робота на рівні фонemi: Максим Шалигін, « <i>Salve Regina</i> » з циклу « <i>Marian Antiphons</i> »	147
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2	156
ВИСНОВКИ	161
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	180
ДОДАТКИ	
ДОДАТОК А. Нотні приклади	203
ДОДАТОК Б. Ілюстрації і таблиці	220
ДОДАТОК В. Список публікацій та відомості про апробацію результатів дисертаційного дослідження	246

ВСТУП

Актуальність теми дослідження.

Використання людського голосу та, відповідно, слова притаманно музиці від її народження. «Якщо ми звернемося до витоків проблеми зв'язку слова і музики, — зазначала Н. Герасимова-Персидська, — то переконаємось, що початково не було “і” — виникало цілісне явище, сенс, який вимовляється і звучить» [28, с. 3]. Однак, з плином часу, з набуттям музичним мистецтвом все більшої самостійності, відходом від обов'язкового союзу зі словом проблемне поле почало окреслюватися саме у розмежуванні вербального і музичного рядів.

Обмежуючись лише композиторською творчістю західноєвропейської традиції, зазначимо, що протягом багатьох століть були відпрацьовані найрізноманітніші способи поєднання звукового і вербального рядів: від відтворення інтонаційної графіки тексту до його протиставлення музичній складовій, від силабічного прочитання до найскладнішого мелізматичного розспіву, від розкриття музикою змісту тексту до його приховування у складній багатоголосній фактурі. Приклади цих способів можна знайти у європейських зразках від Середньовіччя до Романтизму. Здавалося б, усі можливі варіанти співвіднесення звукового і вербального рядів було апробовано, розроблено, багаторазово втілено у життя. Однак композитори ХХ–ХХІ століття мають власний погляд на ці давно затверджені відношення.

Безперечно, не можна розглядати всю музику, що з'явилась протягом ХХ століття і продовжує з'являтися в наш час, під кутом зору новацій. Усі апробовані попередніми епохами надбання актуальні й у сучасній практиці. Однак кількість відкриттів вражає.

Серед найвизначніших щодо проблеми взаємозв'язку музики і слова першочергово треба назвати розширення діапазону залучених текстів. До традиційних літургійних, художніх поетичних і прозових зразків додаються,

наприклад, філософські трактати (С. Райх «*Proverb*» /1995/ — в основі вербального ряду — фрагмент з трактату Л. Вінгінштейна «Культура і цінність»), історичні документи, епістолярна спадщина, газетні матеріали, політичні промови (Л. Беріо «*Sinfonia*» /1968–69/, де використано політичні маніфести, газетні статті, побутові фрази, студентські лозунги Паризької весни та роман «Неназваний» С. Беккета; Л. Ноно «*Il canto sospeso*» /1955–56/, втілені тексти зі збірки прощальних листів, опубліковані 1954 року Дж. Ейнауді як «*Lettere di condannati a morte della Resistenza europea*») тощо. Розповсюдженими також є випадки формування у вокальному творі полімовної ситуації. Наприклад, основою вербального ряду «*A-RONNE*» (1975) Л. Беріо є поема Е. Сангвінеті написана як полімовний колаж із відомих цитат різними мовами: «На початку було Слово» (Біблія, Євангеліє від Іоанна, цитується латинською, грецькою та німецькою), «На початку було Діло» (Й. Гете, «Фауст», цитується німецькою), «В середині шляху» (Данте, «Божественна комедія»), «Привид бродить» (К. Маркс, Ф. Енгельс, перші слова «Маніфесту комуністичної партії»). Окрім того, вигадуються тексти на неіснуючих мовах (Дж. Шельсі, «*Khoom*» /1962/, «*TKRDG*» /1968/; О. Мессіан, «*Cinq rechants*» /1949/), вельми поширеним стає використання замість словесного ряду обраних за певною логікою фонем (Л. Беріо, «*Visage*» /1961/; Дж. Шельсі, «*Uaxutum*» /1966/) і т. д.

Відповідно, з одного боку, можна констатувати розширення кола тих текстів, що отримують своє звукове втілення. З іншого, композитори вдаються до змін не тільки цілісної структури словесного тексту (наприклад, фрагментарного використання першоджерела, повторення окремих рядків або строф, заміни певних слів), а й внутрішньої трансформації — розпорошення слова на склади, додавання в середину слова певних фонем, внутрішньої рекомпозиції слів у рядках тощо (наприклад, в «*Omaggio a Joyce*» /1958/ Л. Беріо демонтує обраний цілісний текст на окремі фонемі). Тобто слово (і вкладений поетом/письменником/науковцем у текст смисл) у такому випадку

втрачає свої початкові семантичні властивості і стає для композитора таким самим матеріалом, як і звук.

Цими рефлексіями щодо сучасної вокальної музики визначено проблемне коло презентованої дисертаційної роботи. Ключові питання, що стали її стрижнем, можна сформулювати у наступний спосіб: яким способом опрацьовується вербальний компонент автором вокального твору? Чи можна, зважаючи на всю різноманітність сучасної академічної музичної практики (зокрема, для ансамблів та хорів *a cappella*), визначити провідні способи роботи композиторів зі словесним першоджерелом? Окреслені питання стали тим *initio*, яке дало поштовх для формування представлених у роботі ідей.

Відповідно до означеної наукової проблеми було обрано й аналітичний матеріал, на якому ґрунтується дослідження. У цілому необхідно зауважити, що група творів, окреслена словосполученням «вокальна музика», дуже різноманітна. Це опуси для голосу соло і з супроводом, хори, ансамблі, масштабні композиції з різним виконавським складом (солісти-вокалісти, хор, інструменталісти) тощо. Нами було зосереджено увагу на багатоголосних творах *a cappella*, оскільки вони дають можливість відбутися різноманітним композиторським експериментам щодо взаємодії словесного і звукового рядів. У цій сфері, по-перше, якнайкраще відображено тенденції до індивідуалізації складів виконавців, притаманних музиці Новітнього часу. По-друге, обираючи виключно людські голоси, композитор має широкі можливості щодо пошуків і новацій не лише на рівні звукового матеріалу і способів звуковидобування, а й у роботі зі словесними текстами. По-третє, численні багатоголосні опуси *a cappella* сучасних українських митців ще чекають на своє введення до наукового обігу.

Отже, окреслені постановка проблеми й аналітичний матеріал обумовлюють **актуальність** представленого дисертаційного дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Робота виконана на кафедрі теорії музики Національної музичної академії України

імені П. І. Чайковського і відповідає змісту Перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи НМАУ імені П. І. Чайковського на 2021–2025 роки, зокрема темі № 18 «Теоретичне музикознавство: актуальні проблеми, методологія, методика». Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського 27 вересня 2023 року (протокол № 2).

Мета дослідження — обґрунтування залучення до аналізу композиторської роботи з вербальним компонентом у вокальній музиці лінгвістичної концепції мовних рівнів та демонстрація можливостей запропонованого підходу на прикладі багатоголосних творів *a cappella* українських авторів.

Для досягнення цієї мети в роботі поставлені та вирішені такі **завдання**:

— висвітлити сучасні підходи до студіювання співвідношення вербального і звукового рядів у вокальному творі;

— охарактеризувати семантичний та структурний методи дослідження вокального твору;

— надати основні характеристики мовної системи та її базових елементів;

— дослідити способи композиторської роботи на таких мовних рівнях як речення, слово, морфема і фонема;

— запропонувати власний підхід до аналізу вокального твору із залученням концепції мовних рівнів;

— на засадах лінгвістичної концепції мовних рівнів проаналізувати способи роботи із вербальним першоджерелом у багатоголосних творах *a cappella* сучасних українських композиторів;

— ввести до наукового обігу опуси для голосів *a cappella* А. Корсун, А. Мокану, М. Шалигіна, Л. Юріної.

Об'єктом дослідження є академічна багатоголосна вокальна музика другої половини ХХ — початку ХХІ століття.

Предметом дослідження — специфіка застосування вербального компонента у багатоголосних творах *a cappella* зазначеного періоду.

Методи дослідження. Методологічна основа дослідження базується передусім на принципах *структурного підходу*, на основі якого розглядається робота композиторів із вербальним першоджерелом вокального твору. Такий погляд дав можливість презентувати різні способи опрацювання текстової складової опуса (композиторська робота на рівнях речення та фонем; лексеми, морфеми та фонем тощо). Поставлені у дисертації завдання зумовили також застосування методології сучасного історичного та теоретичного музикознавства, використання методів порівняльно-типологічного, функціонального, системного та жанрово-стильового аналізу. *Порівняльно-типологічний* метод дозволяє досягнути різноманітність у підходах до аналізу сучасних вокальних творів; *функціональний* метод використовується для визначення взаємозв'язку вербальної та музичної складових у вокальній композиції; *системний* метод застосовано для презентації лінгвістичної концепції мовних рівнів та екстраполяції її окремих положень до музичної теорії; *жанрово-стильовий* метод дозволяє показати різноманітність способів залучення вербального компонента до музичних творів.

Теоретичну базу дослідження становлять праці з питань:

— основних напрямів розвитку академічного музичного мистецтва ХХ — початку ХХІ сторіччя (Гармель О. В. [26]; Герасимової-Персидської Н. О. [27; 29; 30; 31; 32; 34]; Корній Л. П та Сюті Б. О. [84]; Корчової О. О. [86]; Коханик І. М. [90]; Ніколаєвської Ю. В. [104]; Сюті Б. О. [132; 134; 135]; Тукової І. Г. [147; 148; 149; 150]; Хомінського Ю. та Вільковської-Хомінської К. [189; 190; 191] та ін.);

— історії сучасної української музики (Бондар Є. М. [186]; Василенко О. В. [222]; Дерев'янченко О. О. [49]; Зінкевич О. С. [61]; Кияновської Л. О. [76; 78]; Костюк Н. [87]; Сюті Б. О. [214]; Терещенко А. К. [142]; Чекана Ю. І. [162] та ін.);

— загальних проблем аналізу вокальної музики (Бабенко О. С. [5]; Баланко О. М. [6]; Бардашевської Я. М. [8]; Батовської О. М. [9]; Бенч-Шокало О. Г. [11]; Бондар Є. М. [18; 20]; Брауна К. [187]; Варакути М. І. [21]; Дебоєр А. [193]; Каменєвої А. С. [73]; Ленцнер Д. [201]; Неубауєра Ю., Едгертона М., Герцеля Г.; Росенвальда Л. [206]; Сокола О. В. [127]; Стейсі П. [215]; Супрун В. О. [129]; Сухомлінової Т. П. [130]; Торби О. В. [144; 145]; Флейчук Х. О. [159]; Хомінського Ю. та Вільковської-Хомінської К. [190; 191]; Шера С. [210]; Шипа С. В. [175]; Щербакової Н. Ю. [181] та ін.);

— сучасних технік композиції (Гоменюк С. Г. [38]; Жаркова О. М. [56; 57]; Костки С. [200]; Коупа Д. [192]; Ліндштед І. [203]; Сюті Б. О. [134]; Тукової І. Г. [148; 149; 150] та ін.);

— лінгвістичної концепції мовних рівнів (Бенвеніста Е. [10]; Бодуєна де Куртене І. А. [16]; Гумбольдта В. [45]; Загнітко А. П., Миронової Г. [59]; Іщенко О. С. [70]; Кочергана М. П. [91]; Мугдана Дж. [205]; Потебні О. О. [112; 113]; Семчинського С. В. [123]; Соссюра Ф. [209]; Трубецького М. С. [146]; Хьюма Т. [197]; Шевельова Ю. В. [169] та ін.);

— різноаспектного дослідження творчості А. Загайкевич, Л. Грабовського, І. Карабиця, А. Корсун, А. Мокану, Є. Станковича, М. Шалигіна, Л. Юріної (Василенко О. В. [22]; Гнатів Н. В. [35]; Гуркової О. М. [46; 47]; Джабраїлової-Кушнір Е. Д. [50]; Загайкевич А. Л. [58]; Зінькевич О. С. [62]; Кияновської Л. О. [75; 77]; Когут Т. В. [80]; Мухи А. І. [101; 102]; Пясковського І. Б. [116]; Ракунової І. М. [117]; Семашко О. [122]; Сук О. [128]; Юріної Л. Є. [184] та ін.);

— вивчення творчого методу М. Воробйова, А. Гінзберга, Ф. Лорки, Г. Сковороди, Т. Шевченка (Андрусак І. М. [2]; Барабаша Ю. [7]; Кримського С. Б. [92]; Пастуха Т. [105; 106]; Росовецького С. [118]; Чижевського Д. І. [164; 165; 166]; Шевельова Ю. В. [170] та ін.).

Аналітичним матеріалом дослідження стали багатоголосні композиції *a cappella* українських авторів:

- «Човен» для сопрано, мецо-сопрано та баритона *a cappella* (1999) Алли Загайкевич;
- «*Landscapes*» для п'яти голосів *a cappella* (2011) Анни Корсун;
- «Безсонне місто/Ноктюрн Бруклінського мосту» для камерного хору *a cappella* (2018) Адріана Мокану;
- «Симфонія-диптих на вірші Т. Г. Шевченка» для мішаного хору *a cappella* (1985) Євгена Станковича;
- «*Salve Regina*» для дванадцяти голосів *a cappella* (2016) Максима Шалигіна;
- «*Funny death*» для восьми голосів *a cappella* (1998) Людмили Юріної;
- А також сольні фрагменти з:
 - першої частини «Концерту для хору, солістів та симфонічного оркестру» (1971) Івана Карабиця;
 - першої частини «Пастелей» для сопрано, скрипки, альту, віолончелі та контрабаса (1964) Леоніда Грабовського.

Наукова і теоретична новизна роботи полягає у тому, що в дисертації:

Вперше:

- до аналітичного апарату теоретичного музикознавства цілісно включено положення лінгвістичної концепції мовних рівнів;
- запропоновано визначення семантичний та структурний підхід для систематизації існуючих у музикознавстві методів аналізу співвідношення вербальної та музичної складових у вокальному творі;
- презентовано метод аналізу вокального опусу із залученням лінгвістичної концепції мовних рівнів;
- досліджено способи композиторської роботи зі словом на рівні речення, лексеми, морфеми та фонеми;
- проаналізовано багатоголосні твори *a cappella* сучасних українських композиторів («Безсонне місто / Ноктюрн Бруклінського мосту» А. Мокану,

«*Salve Regina*» М. Шалигіна, «*Funny death*» Л. Юріної, «*Landscapes*» А. Корсун).

Дістали подальшого розвитку:

— методи аналізу сучасної вокальної музики.

Запропоновано новий погляд:

— на способи композиторської роботи із вербальною складовою вокального твору;

— на методи аналізу співвідношення вербального і звукового рядів у вокальному творі.

Практичне застосування результатів дослідження.

Зв'язок із науковими програмами. Теоретичне та практичне значення дисертації зумовлене можливістю застосування матеріалів і висновків роботи в подальших дослідженнях, у виконавській та педагогічній практиці (зокрема, в навчальних дисциплінах та курсах вищих мистецьких закладів «Новітні тенденції в українській композиторській творчості ХХ–ХХІ століття», «Українська музична культура ХХ–ХХІ століття», «Аналіз музичних творів», «Актуальні проблеми музичного твору: теорія, методологія, персоналії», «Інтерпретація музичного твору», «Музика ХХ–ХХІ століття», «Сучасна музика: проблеми виконавства актуального музичного мистецтва» тощо).

Апробація результатів дослідження. Головні ідеї і положення роботи були викладені у доповідях на п'яти всеукраїнських і міжнародних наукових конференціях:

1. Науково-практична онлайн конференція «Міжнародні Герасимовські читання 2021: Звук і Знак» (Київ, 16–18 квітня 2021) із доповіддю «Вербальний текст та його життя у вокальному творі (на прикладі “Човну” для трьох голосів Алли Загайкевич)».
2. XXV Молодіжна науково-творча конференція «Дні науки. Українська музична культура в історичному часі та світовому інформаційно-ціннісному

просторі» (Одеса, 26–27 травня 2022) із доповіддю «Морфема чи лексема? Або про один з підходів до аналізу сучасного вокального твору».

3. The 22nd International Music Theory Conference «Principles of Music Composing: aspects of Communication» (Vilnius, 16–18 November 2022) with presentation «Word Communicative Potential in Contemporary Vocal Music».

4. II Всеукраїнська студентська науково-творча конференція імені Стефанії Павлишин (Львів, 27 лютого 2023) із доповіддю «Безсонне місто/ноктюрн Бруклінського мосту» для камерного хору Адріана Мокану: специфіка роботи з вербальним рядом».

5. Tbilisi Fifth International Musicological Conference «Interdisciplinary Perspectives in Musicology» (Tbilisi, 4–5 May 2023) with presentation «At the Intersection of Linguistics and Musicology: The Method of Analysis of a Vocal Work’s Verbal Series (on Example of “The Choven” by Alla Zagaykevych)».

Основні ідеї й засади роботи були викладені у звітах та обговореннях на засіданнях кафедри теорії музики НМАУ ім. П.І. Чайковського. На дисертаційних матеріалах ґрунтувалася презентація «Особливості роботи з вербальним текстом у “*Salve Regina*” для дванадцяти голосів Максима Шалигіна», яка відбулася на воркшопі «Сучасний мистецький контент, мистецька освіта у дослідженнях молодих учених», проведеному Науковим товариством студентів, аспірантів, молодих учених Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка (22.02.2021 року).

Публікації. За темою дисертаційної роботи опубліковано три статті в спеціалізованих наукових виданнях, затверджених МОН України. За результатами виступів на конференціях опубліковано також тези (2 позиції), що засвідчують апробацію матеріалів дисертації.

Структура та обсяг дослідження. Дисертація містить анотацію українською та англійською мовами (по 5,5 сторінок); вступ, два розділи та висновки (загалом 164 сторінки). Перший розділ складається з двох підрозділів, з яких другий підрозділ складається з п’яти пунктів; другий

розділ — поділяється на чотири підрозділи. У списку використаної літератури міститься 224 позиції, з них 39 — англійською, французькою та польською мовами. У Додатку вміщено: нотні приклади (А); ілюстрації і таблиці (Б); список публікацій та відомості про апробацію результатів дисертаційного дослідження (В).

РОЗДІЛ 1

СПОСОБИ ЗВУКОВОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ

ВЕРБАЛЬНОГО КОМПОНЕНТУ В СУЧАСНІЙ МУЗИЦІ:

ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ

1.1. Співвідношення вербального і звукового рядів у вокальному творі: сучасний стан дослідження проблеми

Вокальна музика ХХ—ХХІ століття, що включає в себе твори як для голосу або голосів а capella, так і з залученням інструментів у різноманітних тембрових варіантах, презентує велику кількість способів роботи композиторів із вербальним текстом: від підкорення звукового ряду вербальному, намагання композитора якомога опукліше представити слово — до повного розчинення слова у звучанні. Відповідно до такого розмаїття творчої практики у наукових розвідках протягом минулого століття і в наш час розроблялися та продовжують розроблятися підходи до аналізу вокальної музики, що були б адекватними до залучених композиторами способів роботи з вербальним першоджерелом.

Зупиняючись лише на методах дослідження й аналізу вокальної музики спрямованих на композиторську практику Новітнього часу, зазначимо, що метою цього підрозділу є визначення найбільш показових тенденцій і підходів до означеної проблеми. Безперечно, запропонований нижче огляд, з одного боку, ні в якій мірі не претендує на всеосяжність та вичерпність, яка в умовах сучасного перенасиченого інформаційного простору видається неможливою. З іншого, акцент буде зроблено на пануючих в українському музикознавстві тенденціях.

Аналітичний опис наукових розвідок розміщено відповідно до обраного їхніми авторами підходу. Ключовим питанням, на якому зосереджено увагу, стало наступне: які способи композиторської роботи із вербальним текстом виділяє науковець і як вони представлені в аналітичних нарисах? Відповідно

до поставленої цілі обрані праці представлятимуться за спільним алгоритмом: загальні відомості про наукову розвідку та презентація запропонованого її автором/авторкою методу чи методів аналізу вокального твору.

Отже, в цілому в сучасній музичній науці можна виокремити два основних підходи до аналізу взаємодії звукового і вербального рядів у вокальному творі: семантичний (за основу аналітичної роботи обирається тлумачення змісту слова/фрази/речення/тексту музичними засобами) і структурний (акцентуються видозміни, що відбуваються зі структурою вербального тексту як у передкомпозиційній, так і суто композиційній фазі створення вокального опусу).

Відповідно до означених підходів до вивчення вокального твору, праці музикознавців нами розділено на дві групи. До першої належать наукові розвідки, в яких залучений вербальний ряд і будь-які його зміни трактуються з позицій семантики. У такому ракурсі розглядаються вокальні твори в роботах О. Бабенко, Я. Бардашевської, Т. Сухомлінової, Х. Флейчук, Д. Ленцнер та ін. Друга група представлена працями, де способи роботи зі словом характеризуються з позицій структури мови. Зазначимо, що такий кут зору в українському музикознавстві є менш розповсюдженим, як майже поодиноким приклад можна навести дисертаційне дослідження О. Приходько. Однак, для європейського та північноамериканського музикознавства структурний підхід є значно більше притаманним, що ілюструють роботи П. Стейсі, Ю. Хомінського та ін.

Історична тяглість українського музикознавства в аспекті аналізу вокальної музики тривалий час була зосереджена переважно на пропозиціях московських та ленінградських учених, котрі у більшій мірі зосереджувались на семантичному підході. Це сформувало певне закрите середовище, де європейські концепти переважно не сприймалися. Опору на семантичний підхід ілюструють навіть назви дисертаційних досліджень українських науковців, серед яких представимо лише декілька найпоказовіших: «Образно-

семантичні засади хорової творчості Віктора Степурка (на матеріалі хорів *a cappella*)» Я. Бардашевської (2017) [8], «Хорова творчість Михайла Шуха як духовний універсум» А. Каменєвої (202) [73], «Музично-словесний твір як процес смислоутворення» В. Супрун (2008) [129] тощо. Докладніше розглянемо декілька показових праць, що спираються на семантичний метод аналізу сучасної вокальної музики.

Дисертаційне дослідження Х. Флейчук присвячено хоровій шевченкіані. Наведемо тезу, яка характеризує метод аналізу, що ним послуговувалася авторка: «Здійснене дослідження відобразило процес “розшифрування” тексту, контексту і підтексту хорових творів, що стало підґрунтям творення їх виконавських партитур» [159, с. 13–14]. Музикознавиця розглядає спосіб композиторської інтерпретації шевченківського слова, стверджуючи, що всі засоби музичної виразності, зафіксовані у партитурі, покликані донести зміст поезії Т. Шевченка. Розкодовуючи семантичну багат шаровість словесного тексту можна виявити спосіб, що обирає для роботи композитор, адже, як зазначає дослідниця, «такий підхід [семантичний. — *I. I.*] полегшує пізнання композиторського задуму, логіки розстановки ним смислових акцентів, а, отже, “легалізує” численні виконавські ремарки, які не просто формально узгоджуються із авторською інтенцією, але й значно увиразнюють донесення до слухача художньо-образної концепції творів» [159, с. 14].

У такому контексті зміст вербального ряду є виразним інструментом у роботі композитора, а перед дослідником буде поставати питання співвіднесення двох змістів: закладеного у словесному тексті та сформованому композитором у музичному творі. У таких вокальних опусах можна простежувати як мовленнєва інтонація співвідноситься із мелодичною лінією, як динамічні відтінки, кульмінаційні зони, агогічні позначення будуть підкреслювати ключові речення, фрази, окремі слова тощо. При такому методі аналізу увага дослідника зосереджена на підтвердженні чи спростуванні донесення композитором змісту обраних текстів. Однак, залишаються

питання: наскільки вичерпно можна окреслити зміст конкретного словесного тексту? В якому співвідношенні будуть інтерпретації поезії композитором та дослідником? При всій ґрунтовності аналітичних нарисів Х. Флейчук щодо характеристик шевченківських текстів та композиторського відтворення цієї поезії, окреслені вище питання не входили до кола завдань, які ставила перед собою авторка.

Семантичний підхід також представлений у дисертаційному дослідженні Т. Сухомлінової. Сфера її наукових інтересів — хорова творчість Ганни Гаврилець. Для ілюстрації запропонованих музикознавицею підходів до вивчення співвідношення поетичного тексту та композиторської роботи з ним наведемо висновок до аналітичної частини дослідження, присвячений розгляду «Трьох хорів на вірші О. Олеся» (1983). Т. Сухомлінова вказує: «Композиторська інтерпретація віршованого тексту полягає у поглибленні поетичної ідеї. Образи-змісти віршованого прообразу перетворюються на інтонації-символи: відбувається додавання до художнього змісту семантичних рядів, відсутніх в оригіналі» [130, с. 12]. Слідуючи за обраним методом «поглиблення поетичної ідеї», Т. Сухомлінова аналізує в який спосіб композиторка мелодичною лінією підкреслює мовленнєву інтонацію поезії, виділяє метрично, ритмічно, динамічно ключові фрази та слова, повторює окремі вербальні фрази, що є носіями провідних ідей тексту [там же]. За спостереженнями дослідниці, саме так діє Г. Гаврилець, котра, зосереджуючись на представлений у поетичному тексті певній ідеї, формує вокальний твір так, щоб усі засоби музичної виразності підкреслювали зміст поезії та закладені в ній ключові думки. Відповідно до такої концепції будь-які структурні зміни вербального ряду вокального твору будуть викликані лише прагненням композиторки донести зміст поезії, підкреслюючи провідні концепти. Однак, нам видається, що зміни поетичного тексту у вокальному творі можуть виконувати не лише семантичні, але й структурні функції, що спрямовані на формування цілісного, структурно довершеного опусу.

Я. Бардашевська у присвяченому хоровій творчості В. Степурка дослідженні доходить слушного висновку, що обрання композитором певного методу роботи зі словом безпосередньо обумовлює ракурс аналітичних спостережень музикознавця. Науковиця зауважує: «Більше того, розпочавши роботу з канонічними текстами, композитор у хоровій творчості відійшов від сучасної авторської поезії і поступово у їх втіленні демонструє певну консервативність щодо авангардних технік і посилення тенденції “нового синкретизму”, показової для найновішої музики. Цим зумовлена увага до кардинальних фраз, довкола яких розгортається смисловий простір віршів, де психологізм сприйняття “сюжету”, особистісні переживання так чи інакше виявляються причетними до аури сакральності, до понадчасових вимірів буття» [8, с. 5]. Відповідно до висновків Я. Бардашевської, при акцентуації уваги на змісті поетичного слова, композитор буде формувати такий звуковий простір, де можна поєднати слова у речення і останнє, своєї черги, можна буде усвідомити, наповнивши почутий текст особистісним змістом, що спиратиметься на попередній суб’єктивний досвід. У такий спосіб речення стає основним інструментом для передачі змісту поезії, й автор музики вибудовуватиме музичну тканину так, щоб мелодичною лінією, динамікою, ритмом, фактурою підкреслити ключові слова вербального тексту.

Я. Бардашевська звертається і до структурного підходу, однак трактує його крізь призму семантики: «Ще одна важлива якість — особлива увага й до виражальних властивостей вербальних текстів — фонетичної організації, сонорики, семантичного наповнення елементів з врахуванням цілісного процесу формування смислу» [8, с. 9]. Тобто, за логікою авторки, навіть при використанні композитором іншого способу роботи з вербальним текстом (зокрема, роботи зі структурою), все одно аналіз має йти з позицій семантики, тобто пошуку змісту слів, фраз та речень. На наш погляд, музичні твори можуть мати й незалежну структурну ідею, і до таких композицій можна

залучити відповідний метод аналізу — структурний, що дає інструментарій для точнішого пояснення й потрактування композиторського задуму.

Вивчаючи хорову творчість Валентина Бібіка, О. Бабенко презентує різні опуси, окрім інших, авторкою ставляться питання роботи композитора з вербальним текстом. Показовим у цьому контексті є аналітичний нарис, де розглядаються «Шість хорів на вірші Г. Гдаля “Хай буде тихо скрізь”» (ор. 42, 1981). Прочитуємо розгорнутий фрагмент, який ілюструє застосований для аналізу вокального твору метод: «Зосередившись на внутрішній структурі кожної з частин і розглянувши відображення поняття цілісності на інтонаційних рівнях, можемо прослідкувати найтонші зв'язки музичного тексту зі словом. Так, “бентежний” “квітневий вітер з верховин лісів” першої частини у хоровому письмі одразу ж позначається секундовими коливаннями, які перегукуються у різних партіях і поступово накладаються одне на одне. Неповторності, “випадковості” звучанню надає варіантність, з якою композитор створює кожне проведення — відносно сталі закінчення фраз ніби випадково змінюються, поступово розширюючи інтонаційний спектр тканини до суцільного, вібруючого гармонічного кластера...» [5, с. 91–92]. У такий спосіб О. Бабенко показує наскільки поетичний текст може інтонаційно і ритмічно збігатися з мелодичною лінією, тим самим стверджуючи, що композитор обирає семантичний спосіб роботи із обраним текстом, де головна ціль — донести зміст. Із наведеного вище фрагменту можна зробити висновок, що звукообразальність є ключовим інструментом для створення потрібної композитору звукової атмосфери. Припускаємо, що авторка не ставила собі за мету висвітлення конкретних способів роботи В. Бібіка з поетичним текстом, звертаючи увагу лише на рівень звукообразальності.

Семантичний підхід представлений у дисертаційному дослідженні Н. Щербакової, у якому йдеться про принципи композиційної цілісності у вокальній музиці Ю. Іщенка [179]. Дослідниця вказує на те, що використання вербального тексту може призвести до різних композиторських варіантів його

визвучення у вокальному творі. Адже, як зауважує авторка: «В сучасній композиторській практиці змінюється відношення не лише до структурно-організаційних закономірностей, але й до звучання вербального ряду (власне до фонетики вірша)» [179, с. 53]. Для нашого дослідження ця теза Н. Щербакової є важливою і буде використана у подальшому, адже з ХХ століття посилюється композиторський інтерес саме до звучання, фонетики не лише поетичного, але у будь-якого вербального тексту.

Методика аналізу вокального твору, до якої звертається Н. Щербакова, полягає у виявленні і порівнянні композиторської роботи з вербальною і музичною складовими на чотирьох рівнях: фонетичному, синтаксичному, структурному та семантичному. При чому вербальну складову пропонується характеризувати відповідно до того, наскільки автор музики вносить до нього зміни: зберігає чи руйнує поетичне першоджерело [179, с. 54].

У цьому контексті найвищим рівнем аналізу стає семантичний. Відповідно перед музикознавцем постає завдання виявити і проаналізувати зміст як початкового вербального першоджерела, представленого в обраній поезії, так і кінцевого, що буде репрезентованим у вокальному творі. При чому, як зазначає Н. Щербакова, сам вербальний текст «стає біфункціональним. З одного боку, він є творчим імпульсом для створення опусу, а з другого — він же слугує матеріалом, з яким працює композитор в процесі написання твору» [179, с. 65]. Частіше автор музики вносить зміни до початкового вербального тексту, що можуть бути потрактованими відповідного до задуму композитора. Ці зміни торкаються різних рівнів, щодо яких йшлося вище. Н. Щербакова звертає увагу на загальну структуру поетичного тексту, його ритм (метр) та синтаксис [179, с. 67]. Такий акцент на модифікації структури вербального першоджерела стане одним із ключових для нашого дослідження і буде детально розглянутим далі.

Опору на семантичний підхід можна також простежити у дисертаційному дослідженні Діни Ленцнер. Авторка вивчала «Сцени з

роману» угорського композитора Дьордя Куртага, написані за п'ятнадцятьма віршами Римми Далос для сопрано, скрипки, контрабасу та цимбали (1979–1982).

Д. Ленцнер обрала семантичний підхід до аналізу композиції, трактуючи усі складові поетичного тексту крізь призму семантики. Музикознавиця зазначає: «Мій головний постулат полягає в тому, що структура прирівнюється семантиці, і навпаки, семантика є структурою» [201, с. 5]. Погляд із семантичного кута зору торкнувся не лише поезії, але й музики. Адже авторка пропонує розглядати вокальний твір як партнерство двох складових: поетичного і музичного, у якому структурні особливості обох сфер будуть трактуватися з позицій семантики [201, с. 209].

Основним Д. Ленцнер обрала метод порівняння поетичного і музичного шарів за такими параметрами:

- зміст,
- фонізм,
- метрична організація,
- графіка (візуальне оформлення).

Однак, варто вказати, що кожен із вказаних параметрів розглядається у семантичному контексті, тим самим авторка постійно повертається до ідеї, що усі засоби виразності, форма та структура як поезії, так і музики зосереджені на донесенні змісту [201, с. 12–13]. Як приклад аналітичних спостережень наведемо фрагмент із опису композиції «Правдива історія»: «Підсумовуючи, можна сказати, що головною темою і смисловою спрямованістю “Правдивої історії” є траур. Маючи двошарову музичну фактуру в другій половині, Куртаг змальовує картину коханої ніби очима головного героя. Показово, що у своєму “хоровому” плачі (канон у першій частині) композитор метрично та ритмічно підкреслює ті склади, що містять голосну “а” у словах “умирает” (“вмирає”) і “зачатая” (“зачата”). Вибір Куртагом цієї голосної як звуку “плачу” об’єднує

полярні поняття смерті та зачаття. Героїня оплакує не лише кінець свого кохання, а й його початок» [201, с. 173].

Розмірковуючи про можливі варіанти роботи композитора із вербальним рядом Д. Ленцнер припускає, що крім семантичного підходу можливий і інший: «У поетичному тексті завжди є щось особливе, що змушує композитора вибрати його для свого твору, — це може бути звучання слова або форма рядка» [201, с. 212].

Так авторка доходить висновку, що крім аналізу семантичної складової, в якій значна роль відведена усвідомленню і формуванню змісту, може бути й інший шлях, коли композитор може зосередитись на структурі цілісного тексту, обраних з нього фрагментів чи окремих слів. Саме цю тезу було нами обрано для опрацювання у дисертаційному дослідженні.

Аналіз розвідок, у яких застосовано семантичний метод аналізу, можна продовжувати й далі. Зокрема, його застосовують М. Варакута (2011) [21], О. Григор'єва (2021) [42], М. Іванова (2009) [69], А. Каменєва (2020) [73], О. Фартушка (2021) [155], Л. Шегда (2010) [173] та ін. Але принципових розбіжностей в підходах між роботами щойно названих авторів і тими, що вже було презентовано, не існує. Підкреслимо, що семантичний напрям досі є провідним в українському музикознавстві.

Узагальнюючи підкреслимо, що переважна більшість авторів вказаних досліджень чітко не прописують методикау аналізу, однак, як вже було зазначено, спираються на певні спільні підходи. Серед яких:

— опора на індивідуальне прочитання та власне потрактування дослідником вербального тексту;

— визначення (часто доволі суб'єктивне) ідей, що композитор вважав смислоутворюючими у словесному тексті;

— демонстрація засобів, якими основна смислова ідея композитора, в інтерпретації дослідника, реалізована в обраному вокальному творі.

При чому, якщо музикознавець виявляє структурні зміни при роботі композитора зі словесним текстом, то вони або обходяться його увагою, або трактуються виключно в семантичному полі. У підсумку, в українському музикознавстві відбувається значне кількісне переважання наукових розвідок, зорієнтованих на аналіз смислів вербального тексту і рефлексії музичного твору на них. Однак, кількісне переважання семантичного методу не означає абсолютну відсутність структурного методу, про який йтиметься далі.

У студіях, присвячених хоровій музиці *a cappella*, Ольга Приходько пропонує систематизацію способів композиторської роботи з вербальним текстом. Авторка зазначає, що «...складові вербального тексту диференціюються, на перший план виходять різні властивості слова — його **значення, звучання або структура**. Гіперболізація композитором даних властивостей слова впливає на характер взаємодії вербального та музикального рядів, що позначається на особливостях хорового письма» [115, с. 5]. Тобто, при дослідженні методів композиторської роботи з вербальним рядом у сучасних хорових творах, О. Приходько опирається на три характеристики будь-якого тексту, відповідно до них науковиця виділяє три способи роботи композитора із вербальним рядом, які у дисертаційному дослідженні названо «трактуванням» словесного тексту:

- значення — семантичне трактування — слово є носієм інформації;
- звучання — фонетичне трактування — слово/фонема досліджується як звукове втілення інформації;
- структура — морфологічне трактування — слово розглядається як конструкція [115, с. 6, 76].

Для семантичного методу роботи із вербальним рядом важливе значення тексту чи окремих слів, тому, на думку О. Приходько, композитор буде занурюватися в семантику тексту, його образне наповнення і створюватиме вокальну композицію так, щоб «звучання та значення слова [були. — *I. I.*] невід’ємні одне від одного» [115, с. 76]. У такій ситуації проявлятиметься

тісний зв'язок використаних композитором засобів музичної виразності і проінтерпретованих (іноді доволі суб'єктивно) значень вербального тексту.

Інший названий О. Приходько метод — фонетичний, де композитор обирає такий спосіб звуковидобування для обраного слова/фонем, щоб підкреслити його фонізм. Дослідниця навіть проводить паралель між способом звуковидобування і технікою композиції: «Композитор, що трактує слово фонетично, працює зі звуковою оболонкою вербального тексту подібно до техніки композиції — сонористики, що оперує тембро-звуковими властивостями музики» [115, с. 109]. Узагальнюючи, О. Приходько доходить висновку, що при фонетичному методі роботи композитор так обирає чи формує вербальний ряд, щоб виникла нова тембральна барва.

Авторка припускає можливість поєднання у фонетичному методі фонем, цілісного тексту («слова мертвих мов» [там же]¹) та окремих слів відомих мов (із підкресленням значення слів), що, на нашу думку, є не зовсім точним, адже слова відомих мов будуть провокувати формування змістів, що вже переходитиме від суто фонетичного до семантичного поля. Можливо щоб уникнути цього протиріччя О. Приходько вказує різновиди фонетичного методу, де перший — лише фонізм цілісного тексту мертвих мов/слів/фонем, а до другого вона відносить «музичні твори, в яких звучання тексту підкреслюється композитором, з метою привернути увагу до значення тексту...» [там же]. Із наведеної цитати слідує, що у фонетичному методі композитор може робити акцент на семантиці, однак, тоді виникає запитання: за яким критерієм можна відрізнити метод роботи лише із образно-змістовним наповненням тексту або лише із окремою фонемою? На наш погляд у цій ситуації, залучаючи лінгвістичну концепцію будови мови (за чотирма рівнями)², можна розділити фонему та слово. Тоді до фонетичного методу

¹ Окремою проблемою, яку тут лише означимо, але не розвиватимемо далі, є розрізнення «мертвих» та «штучних» мов. Останні спеціально створюються композиторами для окремих творів. Як приклад наведемо творчість Дж. Шельсі.

² Докладніше про цю концепцію йтиметься у підрозділі 1.2.

можна було б віднести композиторську роботу лише з рівнем фонем. Тут можна перелічити різні способи, з яких наведемо декілька:

- використання лише окремих фонем,
- поєднання різних фонем, що утворюватимуть звучання, не схоже на якесь слово у відомій мові,
- використання слів із мертвих мов,
- багатоголосне накладання лексем відомих мов.

У всіх випадках людський слух вловлюватиме лише окремі звуки, що майже неможливо буде поєднати у слова. Відповідно, якщо у подібних композиціях дослідник звертатиметься лише до вивчення семантики обраних фонем та слів, то, ймовірно, такий метод аналітичних спостережень буде менш дієвим. При аналізі таких опусів із залученням фонетичного методу, видається, може простіше і наочніше вдасться виявити закономірності фактурної організації, особливості структури твору тощо.

Морфологічний метод (або, як вказує О. Приходько, «трактування слова») застосований нею лише до творчості Арво Пярта. Адже, як зазначає авторка, в його хорових композиціях провідним є зв'язок слова та числа, при чому слово являє собою комбінацію чисел, що трансформуються в музичні звуки. Відповідно, музикознавиця доходить висновку, що у випадку з творчістю А. Пярта «структура окремих елементів та цілого тексту вербального стає конструктивною основою для музичного» [115, с. 77]. Застосовуючи цілісний текст композитор розділяє слова на морфеми (у партитурному записі це виглядає як поєднання рисками декількох морфем в одне слово). При чому, за спостереженнями О. Приходько, А. Пярт втілює переважно силабічний мелодичний стиль, де один склад дорівнює одному звуку. Так дослідниця стверджує, що «мелодичний, ритмічний та гармонічний рух в обох голосах основного двоголосся пяртівської фактури — мелодичного голосу (м-голос) і тінтінабулі-голосу (т-голос) — підпорядкований та регулюється словом, структура голосів точно відповідає будові тексту та

принципам його членування, що засвідчує пріоритетну роль слова в співвідношенні “музика–слово”» [115, с. 119]. Однак, якщо композитор слідує за членуванням тексту, дотримується його будови і формує таку композицію, в якій можна почути слова, навіть об’єднати їх у речення, то тоді виникає питання, наскільки точним буде формулювання «морфологічне трактування слова»? Адже, ймовірно, такий метод роботи із текстом можна віднести до «семантичного трактування» (за О. Приходько), де складність у сприйнятті змісту може викликати лише латина.

Узагальнюючи підкреслимо, що О. Приходько висунула ідеї, на основі яких можна будувати методи аналізу сучасних вокальних композицій. Безперечно маємо погодитися із твердженням авторки, що «XX ст. позначене багатовекторністю тенденцій у відношенні вербального та музичного текстів. Часом текст перестає бути організуючою ланкою музичної композиції, образні сфери — музична та вербальна — часто віддалені настільки, що набувають протилежного значення, слово стає не носієм смислу, а засобом музичної виразності. В той же час, слово може стати інструментом структурування музичної композиції та головним носієм художнього образу» [115, с. 70]. У цьому узагальненні можна виокремити три способи композиторської роботи з вербальним рядом:

— словесне першоджерело сприймається і опрацьовується у вокальному творі як носій змісту;

— вербальний ряд нівелюється (розбивається на фонemi, чи з нього обираються лише фонemi) і тоді завдання композитора — засобами звуковидобування донести фонізм використаних (частіше) фонем;

— композитор працює із структурою вербального ряду, іноді видозмінюючи першоджерело.

Отже, О. Приходько описує обидва методи композиторської роботи із словесним текстом: і семантичний, і структурний. При чому, аналізуючи вокальний твір, вона пропонує спочатку з’ясувати який вербальний ряд обирає

композитор. Наступним кроком аналізу буде виявлення способу композиторської роботи з ним. Якщо перша позиція авторкою висвітлена розлого, то друга — залишилась відкритою (в тексті дисертації вказано, що останній аспект не є завданням дослідження). О. Приходько в першу чергу орієнтується на виконавський аналіз і зосереджує увагу на тому, як виконавцю розуміти, сприймати і відтворити конкретний вербальний текст у хоровому творі.

Таким чином, спостереження дослідниці щодо композиторської роботи із рівнем структури словесного тексту, яка не обов'язково повинна бути прив'язана до семантичного поля, стає однією з основ, на яких розгортатимуться аналітичні підходи презентованої дисертації.

Польський музикознавець Юзеф Хомінський у третьому томі підручника з музичних форм («Пісня») звертає увагу на те, що у ХХ столітті вокальна музика зазнає суттєвих змін. Останні пов'язані з певною еволюцією вербального ряду: від виключно звукоімітаційного рівня — до суто музичного, звукового. Науковець підкреслює, що від початку ХХ століття композитори по-іншому підходять до трактування словесної складової. Для них текст є не просто втіленням змісту, але уособленням певної звукової аури, в якій важливо не лише донесення змісту, а й фонетика слів. У цьому контексті Ю. Хомінський класифікує вокальні твори за трьома категоріями, залежно від функції вербального ряду у них:

— словесний текст є носієм змісту, тому музична складова створюється так, щоб донести зміст;

— вокальні твори без тексту, або ті, в яких вербальний ряд не існує для слухача, адже вокаліст має виконувати опус із закритим ротом (*bocca chiusa*);

— композиції, які повністю (або частково) мають словесну першооснову у вигляді окремих слів або фонем, що частіше застосовується композитором або для звукоімітації, або для «збагачення твору кольором» [191, с. 15].

Ю. Хомінський висуває гіпотезу, що сучасну вокальну композицію можна проаналізувати на різних рівнях. Серед них:

- інтонаційний;
- ритмічний;
- способу віршування;
- агогічний;
- динамічний;
- колористичний;
- сонористичний;
- динамічний [191, с. 31–52].

Музикознавець пропонує зіставляти словесну першооснову із вербальним рядом, який виписує композитор у партитурі вокального твору. У той же час мелодичну лінію запропоновано співвідносити до вербального ряду. Дослідник стверджує, що навіть при застосуванні нетрадиційних словесних текстів (наприклад, вигаданих композитором штучних мов, чи опусів, в основі яких лише фонемі), сам вербальний текст трактується автором музики лише двома способами: силабічно або мелізматично. В основі такого поділу принцип відбору звуків на один склад тексту (чи одну фонему): якщо один музичний звук рівняється одній фонемі/морфемі — тоді, як стверджує Ю. Хомінський, композитор трактує текст силабічно; якщо на одну фонему/морфему припадає декілька звуків — цей спосіб буде мелізматичним [191, с. 28].

Аналізуючи роботу композитора із текстом і музикою у вокальному творі на всіх зазначених вище рівнях, можна виявити тип співвідношення музичної і словесної складових у конкретному опусі. Ю. Хомінський виділяє три типи співвідношення музики та слова. Зокрема, до першого автор відносить декламацію, при якій усі засоби виразності зосереджені на «забезпеченні максимальної виразності тексту» [191, с. 17]. У такому випадку музична складова стає залежною і напряду підпорядкованою вербальній. До другого

типу музикознавець відносить вокальні твори, в яких рівноправне співвідношення музичного та словесного рядів, вказуючи, що мелодична лінія — інтонаційно та ритмічно «підкреслює певні слова» [там же]. До третього типу належать твори, в яких музична складова превалює. Відповідно, у таких опусах композитор формуватиме мелодичну лінію так, щоб вона або доносила зміст обраних слів чи навіть цілісного тексту, або створювала певну атмосферу тексту [там же]. Описані типи співвідношення слова і музики у більшій мірі, на нашу думку, можна віднести до семантичного підходу, адже в кожному дається вказівка на необхідність розкрити зміст цілісного тексту, його фрагменту чи окремих слів.

Однак, Ю. Хомінський доходить висновку, що кут зору композитора може бути різноспрямованим. Якщо він сконцентрований на структуру тексту, тоді такий тип зв'язку слова і музики автор іменує «формальним», а коли увага сфокусована на зміст — «виразовим» [191, с. 27]. Для нашого дослідження видається за необхідне підкреслити саме «формальний» тип зв'язку вербальної і музичної складових, адже саме він дає можливість композитору представити структурні особливості обраного тексту тощо.

Отже, хоча Ю. Хомінський не використовує понять семантичний та структурний підхід, однак залучає і описує їх, вказуючи, що у порівнянні з попередніми епохами способи роботи з вербальним компонентом у вокальному творі ХХ століття дещо змінюються. Це першочергово пов'язано із тим, що за словесну першооснову обираються не лише поетичні й прозові фрагменти, але й інші тексти, що відповідають задуму композитора. Відповідно, залучення інакших текстів призводить до незвичних способів композиторської роботи з ними.

Підсумуємо. У проаналізованих роботах Ю. Хомінського та О. Приходько спостерігаємо спільні риси. Зокрема, обидва дослідники опираються на музику ХХ століття (в студії О. Приходько є задіяним і початок ХХІ сторіччя). О. Приходько вказує на три способи трактування слова

(семантичне, морфологічне і фонетичне). Ю. Хомінський звертає увагу на формальний і виразовий тип зв'язку слова і музики. Крім того, в обох розвідках розглянуті такі способи композиторської роботи із вербальним компонентом, що важко піддаються аналізу з позицій лише семантичного підходу. Тому обидва автори доходять висновку, що у таких випадках варто залучи інші, більш дієві методи аналізу. Усі ці позиції корелюють із ще одним дослідженням співвідношення слова і музики у вокальному творі — англійського музикознавця Петера Стейсі [215].

Вивчаючи процеси, які відбувалися у вокальній музиці різних епох, учений доходить висновку, що «звільнення слова від синтаксичного контексту та вивільнення фонетики від семантики були двома суттєвими складовими, які проклали шлях до революції у вокальній музиці п'ятдесятих і шістдесятих років» (маються на увазі 50-ті–60-ті роки ХХ століття) [215, с. 15]. Процес відходження від обов'язкового відтворення семантики вербального тексту відкрив перед композитором шлях до експериментальних пошуків. Так у центрі уваги могла поставати структура словесного тексту, його фонізм і т. п., що породжувало інші способи роботи із вербальним рядом. У цьому контексті П. Стейсі ставить питання: «Тепер, коли слово вже не обов'язково передає логічне повідомлення, чи повинен композитор відчувати себе зобов'язаним зробити його зрозумілим або навіть чутним?» [215, с. 16]. Ймовірніше, що ні, адже розширилися можливості та підходи до відбору композитором вербального ряду. У результаті цього експерименти зі способами роботи над словесним текстом у вокальному творі можуть бути різними, навіть гранично протилежними.

Узагальнюючи всі можливі взаємозв'язки вербальної мови і музики П. Стейсі наводить три позиції:

«1. поєднання музики і слова (від класичної мелодрами або декламації під музику до арії),

2. утворюючий вплив (*the formative influence*) мови на музику (від барокової теорії риторики до сучасних лінгвістичних теорій),

3. (а) дескриптивне використання мови (для пояснення музичного досвіду),

(б) прескриптивне використання мови (як теоретичної основи музичної композиції)» [215, с. 17].

Аналізуючи ж сам словесний текст і його поведінку у вокальному творі, П. Стейсі схиляється до того, що способи використання вербальної складової можна умовно визначити як первинний і фрагментований [215, с. 21]. Відповідно, у першому випадку композитор буде зберігати всі якості вербального першоджерела. У другому — може руйнувати структуру, граматичну конструкцію, фонетичні компоненти тощо. Фрагментований підхід до тексту проявлятиметься на трьох рівнях: структурному, синтаксичному і фонічному [215, с. 21].

При аналізі включення поетичних/прозових текстів до музичного твору музикознавець пропонує застосовувати алгоритм, серед кроків якого є наступні: студіювання самих текстів та їхньої структури, застосованих вокальних стилів¹, ступінь зрозумілості текстів і техніка взаємодії музичного і вербального рядів [215, с. 20–25].

Відповідно, від початку увага звертається на словесний текст, його зміст, форму, фонізм. Далі виявляється спосіб його введення до вокального твору (цілісно чи фрагментовано). Третім кроком буде аналіз співвідношення текстового і музичного рядів, тобто — вокальний стиль:

— «декламація (*recitation*) за звичайними моделями мовлення (декламація без нотаток),

— декламація з виписаними ритмами,

¹ В англomовному музикознавстві під вокальними стилями розуміється співвідношення звукового та словесного рядів, базовими з яких є силабичний, мелізматичний, невматичний стилі.

— декламація за патернами з невизначеною висотою (*patterns of non-striated pitch*),

— *Sprechgesang*:

а) звичайний спів із превалюванням лексичних параметрів (силабічний спів),

б) традиційний спів із превалюванням музичних параметрів (мелізматичний спів),

в) обертоновий спів з акцентуванням виділених з тексту голосних (*singing of harmonics using textually derived vowel centres*),

г) голос як ударний інструмент із використанням похідної з тексту фонетики» [215, с. 21].

Наступним кроком П. Стейсі пропонує з'ясувати на скільки вербальний ряд є зрозумілим. У цьому контексті ним виділено три можливих варіанти зрозумілості (прослуховуваності) тексту:

— чітко артикульований — на першому плані є синтаксис (синтаксичні зв'язки між словами, що об'єднані у речення і т. д.);

— надмірно артикульований — у такому випадку превалює підкреслення фонетичних компонентів (слова, морфеми, фонеми) над синтаксичними зв'язками;

— недостатньо артикульований, у цьому випадку «фонетичні компоненти тексту можуть бути нечітко прослуховуваними» [215, с. 21–22].

П'ятий крок присвячено дослідженню способів поєднання слова і музики у вокальному творі. П. Стейсі наводить шість базових типів співвідношення вербальної і музичної складових [215, с. 22–23]:

— прямий мімесис;

— переміщений мімесис;

— співвідношення, у яких немає мімесису;

— випадкові асоціації;

— синтетичні співвідношення;

— анти-контекстуальні співвідношення.

У *прямому мімезисі* відбувається відчутне (принаймні на слух) імітування вербального тексту. Наслідуватися може як загальний емоційний настрій тексту (мімезис на високому рівні), так і окремі фрази, слова чи фонемі (мімезис на низькому рівні).

Переміщений мімезис формується тоді, коли «музичний елемент виводиться з тексту і він уже більше чітко не простежується» [215, с. 26–27].

Співвідношення без мімезису виникають при зв'язках слова і музики тоді, коли композитор програмує випадкові комбінації елементів, а вже слухач встановлює між ними певні відповідності.

Випадкові, або їх ще називають *довільні, асоціації*, — слово і музика пов'язані у вокальному творі, навіть якщо немає ніяких видимих ознак подібності, ми можемо поєднати їх завдяки тому, що вони існують всередині твору. П. Стейсі зазначає: «Порівняння може бути зроблене між цим типом співвідношення звучання слів з їхніми референтами, де у більшості випадків немає схожості між звуковим образом і предметом, який цей образ означає, а асоціація була встановлена лише через постійне вживання» [215, с. 22].

Синтетичні співвідношення слова і музики виникають тоді, коли обидві складових (словесна і музична) так тісно сплетені, що виникає якісно нове явище.

Остання техніка співвідношення слова і музики названа *анти-контекстуальні співвідношення*. Ця форма включає в себе навмисний підкреслений контраст музики і тексту.

Розробивши такий алгоритм для аналізу вокального твору музикознавець зазначає, що «слід застосовувати лише ті частини методу, які мають відношення до досліджуваного зразка. Система не призначена для використання без розбору та без урахування характеру твору. Слід використовувати не кожен частину процедури, а лише ті, які, ймовірно, допоможуть суттєво зрозуміти конкретний твір» [215, с. 25].

Отже, П. Стейсі запропонував свій метод аналізу сучасного вокального твору. Якщо узагальнити, то його суть зводиться до трьох позицій:

— виявити який вербальний текст обирається композитором (поетичний, прозовий, паралінгвістичний, фонетичний [215, с. 19]) і проаналізувати його відповідно до існуючих у лінгвістиці методик;

— з'ясувати, яке співвідношення виникає між словесним і музичним рядом (прямий мімезис, переміщений мімезис, співвідношення, у яких немає мімезису, випадкові асоціації, синтетичні співвідношення, анти-контекстуальні співвідношення);

— проаналізувати як обране співвідношення реалізується у вокальному творі.

Підходи до аналізу вокального твору, що у подальшому презентуються у нашому дослідженні, продовжують та розвивають запропоновані П. Стейсі ідеї, зокрема, названі три етапи при аналізі співвідношення вербального та звукового компонентів у вокальному творі.

Отже, у наукових розвідках О. Приходько, Ю. Хомінського та П. Стейсі представлено спеціальні алгоритми, що можуть бути застосованими до аналізу сучасної вокальної музики. Дослідження цих авторів мають спільні риси, зокрема:

— для розгляду обрано переважно твори ХХ століття;

— представлено і описано різні вербальні компоненти, що обиралися композиторами для омузичнення, серед яких: поетичні/прозові тексти, штучні (вигадані композитором) мови, фонемні ряди;

— стверджується, що методи аналізу мають бути релевантними досліджуваному матеріалу. Іншими словами, якщо змінився принцип відбору словесного тексту, то й способи композиторської роботи з ним будуть іншими, що, своєї черги, призведе до таких експериментів, розуміння яких не передбачає застосування традиційних методів аналізу. Тому виникатиме потреба шукати інші інструменти для дослідження таких композицій.

Таким чином, на основі дослідження розвідок, присвячених студіюванню співвідношення словесного і звукового рядів у вокальному творі, можна констатувати наявність певної проблемної зони, що пов'язана з дослідженням музичної практики ХХ–ХХІ століття, особливо зорієнтованої на структурний підхід. У композиторській творчості цього періоду відбувається як розширення корпусу можливих для застосування словесних текстів, так і з'являються нові способи роботи з ними. Однак, оскільки вербальний компонент є невідривним від певної мови, що являє собою організовану за своїми правилами систему, видається було б доречним залучити лінгвістичну теорію структури мови, яка узагальнить і допоможе відстежити композиторські кроки щодо введення словесного тексту до вокального твору. Адже кожен рівень мови матиме свою одиницю, з якою може працювати автор музики. Відповідно, процес виявлення ключової мовної одиниці і спостереження за тим, як її введено і опрацьовано у вокальному творі дасть досліднику розуміння сфери з якою працює композитор: семантика чи структура. А це, своєї черги, спрямує аналітичні спостереження в обумовленому художнім зразком напрямку.

Такий дослідницький ракурс, безперечно, опосередковано розглядається вченими, але не стає центром їхньої уваги. Рефлексії щодо цього питання є розпорошеними в текстах та аналітичних зауваженнях, міркування авторів доповнюють одне одного. Цілісна картина вимальовується лише завдяки комплементарному співставленню джерел. Тому метою наступного підрозділу є спроба представити один із можливих методів аналізу співвідношення словесного і музичного компонентів у вокальному творі, ядром якого є лінгвістична концепція мовних рівнів.

1.2. Концепція мовних рівнів: лінгвістична теорія та музична практика

1.2.1. Історія формування концепції мовних рівнів

Мова — це тіло мислення.

Георг Гегель

Мова — базова лінгвістична категорія, яку більшість дослідників аналізують і пояснюють як певне системне явище. Це викликано тим, що у ній співіснують різні елементи, які об'єднуються/розділяються між собою відповідно до їхніх функцій. Першим підняв питання про мову, як організоване за певними правилами явище, німецький філолог Вільгельм фон Гумбольдт (1767–1835)¹ на початку XIX століття. Він визначив мову як систему, що організована за певними правилами і має відповідний запас слів [112, с. 57].

У представленому дослідженні охарактеризуємо основні засади функціонування концепції мовних рівнів. Нами свідомо буде випущено подробиці її розуміння чи пояснення в певні історичні періоди чи у різних лінгвістичних школах, адже для аналітичної роботи музикознавця, на нашу думку, необхідною є опора на найпоширеніше трактування цієї концепції у мовознавчих студіях.

Отже, у лінгвістиці існує гіпотеза, що витокom концепції мовних рівнів може слугувати граматика санскриту, яку сформував давньоіндійський мовознавець Паніні (V–IV ст. до н.е.). Вважається, що саме він представив «класичний зразок системного підходу до мови» [158, с. 464], який актуальний досі. Фундаментом для сучасного трактування концепції мовних рівнів стали три праці:

¹ Фрідріх Вільгельм Крістіан Карл Фердинанд Фрайхер фон Гумбольдт (22.06.1767–08.04.1835) — німецький філолог, філософ, лінгвіст, державний діяч, дипломат. Один із засновників лінгвістики як науки. Розвинув учення про мову, як про безперервний творчий процес, і про «внутрішню форму мови», як про вираження індивідуального світобачення [158, с. 135–136].

— українця Олександра Потебні (1835–1891)¹ — середина XIX століття;
 — швейцарця Фердинанда де Соссюра (1857–1913)² — початок XX століття, які видали його учні, спираючись на власні конспекти лекцій мовознавця³;

— француза Еміля Бенвеніста (1902–1976)⁴, що з'являються в середині XX століття.

На сьогодні загальноприйнятним є твердження, що у структурі мови найважливішу роль відіграють чотири елементи:

- фонема,
- морфема,
- лексема,
- речення.

Якщо кожен елемент розмістити на окремому ярусі, то сформується чотири базових мовних рівні. Рухаючись від найменшого до найбільшого у лінгвістиці прийнято іменувати їх у наступний спосіб:

- фонологічний, у якому ключовим елементом є фонема;
- морфологічний, основа — морфема;
- лексико-семантичний — найважливішою є лексема;

¹ Олександр Опанасович Потебня (22.09.1835 – 11.12.1891) — український мовознавець, філософ, теоретик літератури, фольклорист, етнограф, педагог, громадський діяч. Зробив питомий внесок у різні розділи науки про мову — загальне мовознавство, психолінгвістику, етимологію, історичну граматику та діалектологію східнослов'янських мов, порівняльно-історичне мовознавство. Випередив сучасне йому мовознавство: проник у суть та еволюцію мови так глибоко, як до нього не проникав жоден учений. Потебнянські ідеї справили потужний вплив на багатьох українських та зарубіжних мовознавців, окреслили нові напрями досліджень, лишаються актуальними й у наші дні [158, с. 504].

² Фердинан де Соссюр (26.11.1857–22.02.1913) — швейцарський лінгвіст; професор Женевського та Паризького університетів; предтеча структуралізму, теоретик мови; основна праця якого про європейський вокалізм («Записки про первинну систему голосних в індоєвропейських мовах», яка була видана 1879 року), а також цикл лекцій «Курс загальної лінгвістики», який видали як посібник, опираючись на конспекти учнів Соссюра [158, с. 594].

³ Детальніше див.: [209, с. 9–29].

⁴ Еміль Бенвеніст (27.05.1902–3.03.1976) — французький мовознавець, один з видатних лінгвістів XX століття. Його перу належать праці з індоєвропейістики, загальної теорії мови, типології, лексичної та граматичної семантики [194].

— синтаксичний — провідний елемент речення.¹

Кожен елемент мови має свою функцію, завдяки якій відбувається об'єднання елементів у групи (таблиця 1.1).

Таблиця 1.1.

Мовні рівні

№	Назва рівня	Одиниця	Наука, яка вивчає
1.	Фонологічний	фонема	Фонологія
2.	Морфологічний	морфема	Морфологія
3.	Лексико-семантичний	лексема	Лексикологія
4.	Синтаксичний	речення	Синтаксис

Концепція мовних рівнів висвітлена у праці 1862 року «Думка та мова» О. Потебні [112, с. 35–220]. Хоча у ній лінгвіст оминає поняття мовні рівні, однак формулює важливу структурну ідею: кожен елемент мови повинен відмежовуватися за функціями, а спільні елементи — об'єднуватися в групи. Для того, щоб довести цю тезу, О. Потебня використовує порівняння із тваринним світом: «У тваринному звуці немає такої одиниці, як у людській мові — звук, склад, слово (у фонетичному сенсі)» [112, с. 103]. Якщо поглянути на вказані три елементи мови (звук, склад, слово) в сучасних працях мовознавців, то стане зрозумілим, що саме вони будуть основоположними у концепції мовних рівнів². Однак, дослідник не ставить за ціль визначити мовні

¹ Крім основних мовних рівнів лінгвісти виділяють проміжні, зокрема такі: морфонологічний, словотвірний, фразеологічний. Вважається, що проміжні виникають на стику двох основних рівнів мови, наприклад: стик фонологічного і морфологічного породжує морфонологічний рівень, а стик лексико-семантичного і синтаксичного — фразеологічний. У цьому дослідженні такі явища не акцентуватимуться, адже вони потребують окремої уваги і, на нашу думку, їх можна розглядати лише після того, як схарактеризовано базис мовних рівнів [123, с. 228–238].

² Зазначаємо, що у нашому дослідженні ставимо за ціль описати лише концепцію мовних рівнів, тому всі інші лінгвістичні теорії будуть свідомо випущеними.

рівні, тому включає міркування щодо цього питання у контекст інших актуальних для нього проблем.

Із праць О. Потебні для нас важливим є опис компонентів системи мови. Зокрема, фонема ним характеризується за ідеями В. Гумбольдта — це «членороздільний звук, зовнішня форма людського мовлення» [112, с. 99], яка має певні ознаки:

— «ясно відчутна єдність;

— така здатність, за якою він може стати в певному відношенні до всіх інших членороздільних звуків, які тільки можна уявити» [112, с. 101–102].

О. Потебня вказує, що фонема розділяється на голосні та приголосні. Відрізняються вони формуванням у ротовій порожнині: у голосних залучені голосові зв'язки, у приголосних на перший план виходить шум. Дослідник вважає, що голосні і приголосні фонема існують у тісному переплетенні і, сплітаючись, формують те, що іменується складом або морфемою. Однак, останню вчений вважає штучною і неприродною: «Склад сам по собі теж має тільки штучне існування; в природі, тобто в людському мовленні, він існує тільки як слово або як частина іншого слова, що формує єдине ціле, яке своєю чергою є тільки частиною вищого цілого, тобто самого мовлення» [112, с. 102].

Ядром лінгвістичної концепції дослідника є лексема, на яку звернено найбільшу увагу. Вона розглядається О. Потебнею з двох боків: «Як засіб спілкування і як засіб створення думки. Слово однаково належить і тому, хто говорить, і тому, хто слухає, а тому його значення не в тому, що воно має певний сенс для того, хто говорить, а в тому, що воно взагалі здатне мати сенс» [112, с. 11–12]. Лінгвіст окреслює процес утворення лексеми і вказує, що вона має два змісти: об'єктивний і суб'єктивний. Ці означення притягують додаткові пояснення, де при об'єктивному змісті слова до уваги береться знак, символ, форма, а при суб'єктивному — усі інші ознаки, яких може бути безліч. При чому, за О. Потебнею, якщо залишити лише об'єктивний зміст слова, то

отримаємо дві форми лексеми — зовнішню (тільки звуки) і внутрішню (етимологічне значення) [112, с. 114].

Отже, магістральним для лінгвістичної концепції О. Потебні є слово (лексема), яке розглядається:

- «як єдність членороздільних звуків,
- уявлення, тобто, внутрішнього знаку значення,
- самого значення.

Звук і значення назавжди залишаються неодмінними умовами існування слова, уявлення ж — втрачається» [113, с. 300–301]. Виводячи значення і звук як найважливіші характеристики лексеми, О. Потебня доходить висновку, що універсальна єдність форми і значення притаманна не тільки слову, але й мистецтву, так як «твір мистецтва є нерозривною єдністю образу та ідеї» [112, с. 16].

Підкреслимо, що О. Потебня не використовує понять структура мови чи мовні рівні, а спирається лише на ядро мови — лексему. Однак, постає питання щодо поєднання слів у речення, яке майже автоматично переходить до сфери мовлення і є основною мовленнєвого акту. Останній достатньо вільний та індивідуальний у своїх проявах і характеристиках, чим, можливо, й було зумовлене опосередковане звертання дослідника до цієї проблематики.

Питання співвідношення мови і мовлення розроблялося і було введено Фердинандом де Соссюром. Все, що породжує людина, вчений називає мовленнєвою діяльністю: «Взята загалом, мовленнєва діяльність різноманітна і різнорідна; протікаючи одночасно у ряді областей, будучи одночасно фізичною, фізіологічною та психічною, вона, крім того, відноситься і до сфери індивідуального і до сфери соціального; її не можна віднести безперечно до жодної категорії явищ людського життя, тому що невідомо, яким чином усьому цьому можна повідомити єдність» [209, с. 25].

Мовленнєва діяльність, за Ф. де Соссюром, складається із двох великих сфер — мови і мовлення. Якщо останню дослідник відносить до

індивідуального (тобто все, що говорять люди), то мову — до соціального: «...мова, тобто щось соціальне за суттю і незалежне від індивіда; це наука чисто психічна; <...> мовлення, має предметом індивідуальний бік мовленнєвої діяльності, включаючи фонацію; вона психофізична. Безперечно, обидва ці предмети тісно пов'язані між собою і припускають один одного: мова необхідна, щоб мовлення було зрозумілим і ефективним; мовлення у свою чергу необхідне для того, щоб склалася мова; <...> мова одночасно і знаряддя та продукт мовлення. Але це не заважає мові і мовленню бути двома зовсім різними речами» [209, с. 37].

Важливою для нашого дослідження є думка Ф. де Соссюра, що в мовленнєвій діяльності складовим елементом є мова, яка, за його визначенням, є «системою, всі елементи якої утворюють ціле» [209, с. 159]. Означення мови як системи не є унікальним, адже, як зазначалося вище, і В. фон Гумбольдт, і О. Потебня теж вказують на це. Ф. де Соссюр, як і О. Потебня, не називає структуру мови чотирирусною, однак описує окремі рівні, вказуючи на те, що вони є елементами мови. Наприклад, лінгвіст характеризує фонему, як найменший елемент мови і як частку мовленнєвої діяльності. Так само морфему, лексему і речення. У той же час, науковця більше цікавлять питання синхронічної та діяхронічної лінгвістики¹, тому всі елементи мови розглядаються в межах цієї проблеми. Отже, Ф. де Соссюр описує основні елементи мовних рівнів, однак не іменує самі рівні.

Таким чином, О. Потебня вказує, що є різні за функціональним призначенням елементи мови, зокрема, звук, склад і слово. Ф. де Соссюр звертає увагу на те, що найменшим елементом у мові є фонема, а з неї — виходять морфема і слово. Е. Бенвеніст поєднує ідеї О. Потебні та Ф. де Соссюра щодо структури мови і розглядає концепцію мовних рівнів як

¹ *Синхронічна лінгвістика* вивчає установлені принципи, які лежать в основі будь-якої системи, взятої у поточний момент, і виявлення конструктивних факторів будь-якого стану мови [209, с. 141]. *Діахронічна лінгвістика* вивчає відношення між існуючими елементами мови, які послідовно змінюють один одного в часі [209, с. 193].

чотириярусної будови, де на кожному ярусі — свій елемент, що матиме відмінні функції. Французького вченого більше цікавили явища мовної стилістики, які він запропонував аналізувати з позицій чотирьох рівнів мови. Власне, озвучена і описана ним концепція мовних рівнів була представлена у вигляді доповіді «*Les niveaux de l'analyse linguistique*» («Рівні лінгвістичного аналізу»), з якою Е. Бенвеніст виступав 1962 року у Кембриджі на ІХ Міжнародному конгресі лінгвістів¹. Отже, протягом тривалого часу свого існування концепція мовних рівнів розповсюдилася і розтиражувалася у різних працях, що охоплюють широкий діапазон: від наукових розвідок до навчальних посібників.

У подальших пунктах цього підрозділу буде розглянуто окремо кожний мовний рівень і елемент, що йому відповідає: речення, лексему, морфему і фонему. Одночасно з викладенням позицій лінгвістики залучатимуться приклади з музичної практики, покликані одразу презентувати специфіку застосування концепції мовних рівнів до аналізу взаємодії вербального та музичного компонентів у вокальному творі. Задля посилення доказовості запропонованого підходу, використовуватимуться приклади як з багатоголосних, так і з сольних опусів.

1.2.2. Речення

Речення — це саме життя мови в дії.

Еміль Бенвеніст

Основоположним елементом як мови, так і мовлення є речення. Воно входить до цілісної концепції мовних рівнів як представник синтаксичного рівня. Український лінгвіст Михайло Кочерган (1936 р.)² у підручнику «Вступ

¹ У книзі «Еміль Бенвеніст. Загальна лінгвістика» (1976 року), ця доповідь опублікована як однойменна стаття у збірнику, що вийшов за матеріалами конгресу [10, с. 129–140].

² Михайло Петрович Кочерган (8.11.1936) — український мовознавець, доктор філологічних наук (1983), професор (1985). Сфери його наукових інтересів: історична

до мовознавства» характеризує речення як «мінімальну комунікативну одиницю, яка про щось повідомляє й розрахована на слухове чи зорове (на письмі) сприйняття» [91, с. 314]. Речення стоїть у центрі перетину мови і мовлення. Адже, з одного боку, воно як структурна одиниця мови складається з елементів нижчих рівнів (лексеми, морфеми, фонеми). З іншого боку, речення доносить певний сенс і використовується для передачі інформації. У мовленні важливішим буде не технічне оформлення речення (як структурної одиниці), а його зміст, тобто, що це речення повинно донести суб'єкту сприйняття: скаргу, подяку, зізнання чи щось інше. Відповідно, речення виконує комунікативну функцію (від латинського *communicatio* — «повідомлення»), адже основне його завдання — повідомити про будь-що.

Лінгвісти розглядають речення із двох позицій. Якщо йдеться про мову, тоді використовується термін речення або синтаксема, де основним буде структурний елемент. Якщо йдеться про мовлення, в якому важливішим є комунікативний елемент, тоді застосовується термін висловлення.

Речення характеризують за трьома позиціями:

— «комунікативністю, тобто воно передає конкретний зміст у логічно зрозумілих формах і здатне входити до будь-яких форм спілкування;

— відносною самостійністю, тобто речення виражає відносно закінчену думку і відділяється від інших речень паузами;

— структурною цілісністю — воно будується за певною структурною моделлю» [91, с. 314].

У мовленні до вказаних характеристик речення (або, точніше, висловлення) будуть долучатися предикативність та модальність. Предикативність — це відповідність змісту речення до об'єктивної реальності, а модальність — виявлення власного ставлення до того, що проговорюється. У

лексикологія, лексична семантика східних слов'янських мов, загальне та зіставне мовознавство, методика викладання української і російської мов [97].

мовленні важливе значення набуває інтонація промовляння речення, адже від неї буде напряму залежати сенс.

Класифікують речення за такими позиціями:

— за метою інформування речення бувають спонукальні, питальні та розповідні;

— за структурою — прості та складні (це залежить від кількості присудків в одному реченні, адже у простому реченні він буде один, у складному — два і більше).

Просте речення може бути:

— поширеним — якщо крім головних членів речення (підмета і присудка) у ньому наявні другорядні (додаток, означення та інші),

— непоширеним — тобто таким, в якому присутні лише головні члени речення.

При чому, якщо речення має лише один головний член (наприклад, підмет), тоді воно буде односкладним, а якщо два — двоскладним. Усі описані загальновідомі класифікаційні позиції формують структурну схему, за якою повинне будуватися навіть найелементарніше речення. Однак, варто зауважити, що у кожній мові існує своя структурна схема.

Оскільки у лінгвістиці речення відноситься до мови і до мовлення, то його втілення в музиці теж двояке. З одного боку, композитор буде спиратися на фонему/морфему/лексеми як технічні складові речення і втілювати їх відокремлено одне від одного. А з іншого — йому важливо донести сутність — зміст конкретного речення. Тому всі вказані вище складові будуть, як кільця, об'єднуватися в ланцюг, у те єдине і нероздільне, що формуватиме зміст конкретного речення. У такому цілому важливіше не конкретна фонема чи морфема, а ключові слова, обрані морфемі яких будуть інтонаційно і ритмічно виділятися. Відповідно, якщо композиторська робота у вокальному творі зосереджується на рівні речення, тоді у вокальній партії/партіях є важливим:

— підкреслення смислових центрів (окремих слів речення);

- наголошення складів лексем (для розуміння змісту слів);
- увага до пунктуації, адже від неї залежить мелодичних рух (чи то плавний, чи стрибковий і т. д.).

При характеристиках роботи композитора із рівнем речення нами буде долучено й лінгвістичну теорію актуального членування речення. Адже, відповідно до її положень, у реченні повинен бути певний граматичний «порядок слів і фразовий наголос» [59, с. 98], який у більшості випадків буде в центрі уваги композитора, що працюватиме із рівнем речення.

Проілюструємо композиторську роботу на рівні речення на прикладі соло тенора із першої частини «Концерту для хору, солістів та симфонічного оркестру» (1971) Івана Карабиця. В основі вербальної складової — цикл «Сад божественних пісень» Григорія Сковороди (приклад 1.1).

Приклад 1.1.

I. Карабиць, Концерт для хору, солістів та симфонічного оркестру,
перша частина, соло тенора

mf **Andante**

Tenor Solo

Ах по-ля, по-ля зе-ле-ны, по-ля, цвѣ та-ми

рас-пещ-рен-ны! Ах до-ли-ны, я-ры, круг-

лы мо-ги-лы, буг-ры! Ах вы, вод по-то-ки чис-ты!

Ах вы, бе-ре-га тра-вис-ты! Ах ва-ши во-ло-

са, вы, куд-ря-вы-е лѣ-са, вы, куд-ря-вы-е лѣ-са!

Із поетичного тексту композитор обрав лише перші дві строфи (яких у першоджерелі — шість). Якщо провести паралель між прочитанням цих строф та проспівуванням за нотним текстом — можна помітити подібність. Вона виявляється у системі наголошення складів, у висотному інтонуванні вокальної партії, у відборі тривалостей, у виділенні знаків пунктуації. Розглянемо вказані позиції як у поетичному тексті, так і в партитурі.

Наголошення складів у сквородинському тексті нерівномірне, адже пісня написана у квалітативному метрі з різними стопами, де наголоси припадають то на останній, то на передостанній склад стопи. У кожній строфі міститься чотири рядки, при чому рядки поділені на дві або три стопи зі змінною кількістю складів та місця розташування наголошених звуків. Тобто, кожен рядок має два або три наголоси. Якщо наголошені склади презентувати довгим звуком (умовно половинною тривалістю), а ненаголошені — коротким (четвертною), то помічаємо, що ненаголошених складів (коротких) більше, їхня кількість коливається від чотирьох до шести в одному рядку (таблиця 1.2).

Таблиця 1.2.

Розміщення наголошених і ненаголошених складів у
тринадцятій пісні з циклу «Сад божественних пісень» Г. Сковороди

Ах поля, поля зелены,
Поля, цветами распещренны!

Ах долины, яры,
Круглы могилы, бугры!

Ах вы, вод потоки чисты!
Ах вы, берега трависты!

Ах ваши волоса,
Вы кудрявые леса!

У музичному аспекті помітна та ж тенденція: І. Карабиць вказує чіткий ритмічний поділ на визначені тривалості, віддаючи перевагу коротким, тобто восьмим тривалостям. У мелодичній лінії серед дев'яноста восьми звуків різної тривалості найбільше восьмих, а саме п'ятдесят шість¹.

Кожен наголошений склад тексту виділений як ритмічно, так й інтонаційно. Ненаголошені склади прочитуються із невеликим коливанням. До прикладу, перший рядок «Ах поля, поля зелені» містить п'ять ненаголошених і три наголошених склади. Ненаголошені склади прочитуються швидше, без зупинок і експресії — тому діапазон коливання інтонації невеликий. Наголошені склади посилюють експресію і прочитуються повільніше, із зупинкою. Відповідно, збільшується діапазон коливання мовленнєвої інтонації. У поетичних текстах Г. Сковороди охоплення ширшого діапазону інтонування досягається наприкінці рядків (передостанній чи останній склад слова, що завершує рядок). При чому посилення інтонування відбувається ще за рахунок знаку оклику, який нарощує енергію та експресію подачі.

Наголошення та ненаголошення складів презентується і в мелодичній лінії вокальної партії, зокрема:

— *ненаголошені* склади (виражені переважно восьмими тривалостями) мають невеликий діапазон (в межах квінти). Переважає плавний рух висхідного чи низхідного напрямку, більшість стрибкоподібних рухів заповнені плавним (секундовим) рухом;

— *наголошені* склади поетичного тексту у мелодичній лінії виписані довшими тривалостями (зокрема, четвертними, половинними та цілою). Вони виділені розспівами, із залученням коротких тривалостей. У таких розспівних моментах коротші тривалості мають плавний рух, переважно низхідний. Якщо

¹ У соло тенора із першої частини Концерту І. Карабиць використав дев'яноста вісім звуків різної тривалості. Серед яких лише одна ціла, дві половинні, двадцять три четвертних, п'ятдесят шість восьмих і шістнадцять шістнадцятих тривалостей.

розспів наголошеного складу виписаний рівними тривалостями, композитор застосовує стрибковий висхідний чи низхідний рух.

Наприклад, у мелодичній лінії перший рядок «Ах поля, поля зелені» має шість ненаголошених та два наголошених склади. Усі ненаголошені склади композитор формує із восьми тривалостей, що окреслюють невеликий діапазон руху. Перші два ненаголошені склади («Ах по-ля») розміщені на одному звуці «е». Інші ненаголошені — є прохідними звуками (як у слові «зе-ле-ні» розміщені на таких звуках: *a-h-c^l*), або висхідними стрибковими (у словах «по-ля зе-ле-ні»): *e-a-e- a-h-c^l-h-c^l-a*).

Наголошені склади першого рядка такі: «Ах по-ля, по-ля зе-ле-ні». Виділені вони довгими тривалостями (четвертними), висхідним стрибковим рухом (на кварту у першому наголошеному складі) та залученням оспівування (у другому наголошеному складі). У поетичному тексті нами було виділено три наголоси «Ах по-ля, по-ля зе-ле-ні». У мелодичній лінії композитор окремо не виділяє середній наголошений склад, однак використовує двічі висхідний квартовий стрибок (на слові «поля»). Енергійний квартовий рух вгору посилює експресію подачі. Тому верхній звук квартової поспівки інтонуватиметься з невеликим акцентом, що і виділятиме цей склад. Такий принцип І. Карабицем повторено двічі. Другий раз — у першому рядку на двох складах «зе-ле-ні». Однак, останній склад ненаголошений, а лише виділений інтонаційно висхідним стрибком на чисту кварту.

Серед знаків пунктуації застосовані коми і знаки оклику. Коми вживані при переліченні та виділенні мовних зворотів. Знаки оклику (зокрема у перших двох строфах) закінчують кожне речення. Саме ці розділові знаки формують мовленнєву інтонацію при прочитанні та вокальну інтонацію, яку випишує композитор різновисотними звуками. Кома зменшує інтенсивність подачі енергії вимови, а знак оклику — навпаки її збільшує, відповідно, у рядках із розділовим знаком комою, висотне інтонування коливається в невеликому діапазоні. У рядках, виділених знаком оклику — навпаки, діапазон коливання

широкий. Частіше саме останній чи передостанні склади інтонуються вгору або вниз на широкі інтервали.

Отже, працюючи на рівні речення, І. Карабиць використовує всі засоби для донесення змісту сковородинської тринадцятої пісні. Тому вокальна партія формується ним наближеною до можливого прочитання поетичного ряду¹. Перетини прочитання поетичного тексту та вказаної вокальної партії помітні на рівні наголошення складів, висотного інтонування, ритму та уваги до знаків пунктуації.

1.2.3. Лексема

Він бачив, як з літер склалися слова, і дивувався дуже...

Панас Мирний

Якщо речення стоїть у центрі перетину мови і мовлення, то окреме слово — це точка, ядро цього перетину. Адже воно теж може мати як конкретний структурний пласт (з чого воно сформоване — які фонемі, морфемі входять до його складу), так і смисловий — що означає і як можна трактувати це слово. Тому, в лінгвістиці прийнято вважати слово бінарним явищем, що має два плани: вираження (як воно презентується, з яких елементів складається) і змісту (тобто, значення слова).

Лексема (від грецької *lexis* «слово») або слово, — як вважають Д. Ганич та І. Олійник — це «мінімальна структурно-семантична одиниця мови, що виражає своїм звуковим складом поняття про предмети, процеси, явища дійсності, їхні ознаки чи відношення між ними, вільно відтворюється у мовленні і служить для побудови висловлювань» [цит. за: 91, с. 184]. У такому об'ємному визначенні автори презентують вказану вище дволикість і важливість розрізняти відокремлено структурний і змістовний пласти слова. З іншого боку, у цьому ж визначенні проявляється основна функція лексеми —

¹ Наголошуємо, що це достатньо суб'єктивний фактор і, безперечно, можна зустріти інші прочитання цього поетичного тексту, які не відповідатимуть запропонованому нами.

номінативна (від латинського *nominativus* — називний), тобто називати предмети, процеси, явища і так далі.

За номінативною функцією слова поділяють на:

— повнозначні — ті, що виконують синтаксичні функції членів речення, це іменники, прикметники, дієслова, числівники та прислівники;

— вказівні (або займенникові) — до них належать займенники, тобто ті слова, які опосередковано позначають предмети;

— службові — сполучники, частки, зв'язки, артиклі, прийменники — такі слова наближаються до морфем, адже вони не носять номінативної функції, але виражають відношення;

— вигуківі — теж не мають номінативної функції, а стосуються лише підвищеної емоційної напруги у промовлянні [91, с. 186–187].

Слово характеризують за такими ознаками:

— цілісності — кожне слово відділене паузами, має свій наголос, певну граматичну завершеність;

— легкої відтворюваності — оскільки слово виконує синтаксичну функцію, тобто є членом речення, то воно презентується у мові як відділений елемент та відтворюється у мовленні достатньо легко;

— виокремленості — слово як певну єдність можна переставляти на будь-яке місце у висловленні, тобто воно не має прив'язки до конкретного розташування у реченні;

— ідіоматичності — звучання та значення слова часто не співпадають, тому слово має вільність у співвідношенні цих двох позицій [91, с. 185–186].

Слова у системі мови об'єднуються у лексико-семантичний рівень. Лінгвісти стверджують, що цей рівень — найбільш рухливий, адже лексеми між собою об'єднуються у невеликі групи і переходять із однієї такої групи (її ще називають мікросистемою слів) до іншої, не порушуючи загальної мовної системи лексико-семантичного рівня. Кожне слово має як внутрішню будову — структурний пласт, так і зовнішню — його значення. Відповідно,

рухатися буде у більшій мірі значення слова, ніж його структура. Наприклад, у реченні «Труба, чому так фальшиво?» — диригент звертається до конкретної людини, котра грає на трубі в оркестрі, однак звернення відбувається не за іменем людини, а за найменуванням інструмента. Виходить, що значення слова «труба» стає двояким: окрім конкретного інструмента йдеться про музиканта, якій грає на цьому інструменті, а це — дві різні мікросистеми значення слів — музичні інструменти та звернення до конкретної людини. Саме такі й подібні до описаного переходи значень між відмінними мікросистемами слова — явище, що досі розвивається. Тому, в подальшому спиратимемося більше на структурний пласт слова і менше — на семантичний, адже останній залежить від багатьох контекстних факторів.

Лексико-семантичний рівень — є одним із найбільш поширених у роботі композиторів із вербальним рядом. Це можна пояснити тим, що слово — довершений і закінчений елемент, який має звукову оболонку (внутрішню форму) і значеннєву (зовнішню). Тому, перед композитором відкриваються різні шляхи представлення слова — або як структурного елемента, або як семантичного. Однак, автор музики часто не обмежується цими напрямками, а балансує на межі двох, охоплюючи і лексичний, і семантичний пласти.

Прикладом музичного твору, в якому композиторка обирає основним для розробки лексико-семантичний рівень, може виступати «*Funny death*» («Смішна смерть») для восьми голосів Людмили Юріної. Опус написаний 1998 року та орієнтований на подвійний склад солістів: два сопрано, два альти, два тенора і два баса. За поетичну основу взято верлібр біт-поета Аллена Гінзберга «Смішна смерть» (1958 рік, Нью-Йорк)¹.

У верлібрі (з франц. *vers libre* — вільний вірш) «Смішна смерть» А. Гінзберг використовує несиметричні довгі рядки, в яких відсутнє класичне

¹Ірвін Аллен Гінзберг (англ. *Irwin Allen Ginsberg*; 1926–1997) — американський поет, засновник бітництва і один із співзасновників біт-покоління, поряд з Д. Керуаком і У. Берроуз. Автор знаменитої поеми «Крик» (1956). Брав участь в роботі над романом Вільяма С. Берроуза «Джанки». Мав значний вплив на контркультуру 1960-х років [185].

римування, що призводить до змінного метру, — результату задуму автора: весь потік фантазії (випадкові асоціації та образи) він записував у вільній формі, створюючи два–три текстових блоки. *Саме такий принцип можна побачити у вірші «Смішна смерть», що оформлений з трьох текстових блоків і двох графічних «роздумів» (назва вірша та квадрат посередині тексту)*

Розглянемо детальніше квадрат посередині тексту, як вияв графічних роздумів поета (ілюстрація 1.1). Він втілений у точці золотого перетину твору. Кульмінацією стає слово *Bong*. Враховуючи інтереси і захоплення А. Гінзберга, не можна однозначно сказати, який зміст закладено поетом у це слово. Чи то він розглядав *Bong* як пристрій для куріння психотропних речовин, типу коноплі, адже лексема *бонг* походить від тайського *ບໍ່ [bɔːŋ]*, що означає *бамбукову трубу*. Чи то, можливо, поет звертався до сленгового слова *бонг*, скороченого від іспанського *bongo*, що означає ударний музичний інструмент афро-кубинського походження. Але, який би зміст не закладав поет у цю лексему, безперечно є факт її приналежності до лексичного рівня. Адже вона має два плани: вираження (складається із чотирьох фонем «b», «o», «n», «g») і змісту (це слово має конкретний сенс, що закладався автором верлібру).

Ілюстрація 1.1.

А. Гінзберг, «Смішна смерть»

```

B o n g B o n g B o n g
o                               n
n                               o
g                               b
b                               g
o                               n
n                               o
o b g n o b g n o b g n o b

```

Л. Юріна у музичному варіанті втілення цього слова обирає не окремі фонемі, а цілісне слово *Bong* і ним завершує твір (див. Додаток А, приклад 1.2.). В останніх сімох тактах (два з яких повністю відділені для пауз) «Смішної смерті» дванадцять разів повторюється *bong*. При чому Л. Юріна створює ефект накопичення і затухання за рахунок спочатку збільшення (три,

п'ять, вісім), а потім зменшення кількості солістів, що шепотять цю лексему (вісім, шість, чотири, два, чотири).

Якщо розглянути *Bong* як структурний елемент, то у цьому слові переважають приголосні літери, яких аж три («b», «n», «g»), дві з яких — шумні дзвінки («b» та «g») і одна — сонорна носова («n»). Приголосні фонemi, завдяки процесу виштовхування повітря з легень, при промовлянні самі по собі створюють шум, і Л. Юріна для підкреслення цієї деталі для партій вокалістів обирає звуки без визначеної висоти, які найяскравіше ілюструють процес виголошення слова. При чому виконавці, шепочучи *Bong*, повинні чітко вписувати його в ритмічний каркас (адже, ритмічна модель — четверні тривалості — вказана точно із посиленням на метроном, де четвертна тривалість дорівнюється 58).

Отже, працюючи на лексико-семантичному рівні Л. Юріна обирає одне слово *bong*, що проводиться дванадцять разів. Ця лексема має два плани: і вираження, і змісту, але у партитурі проявлено лише план вираження. Зокрема, композиторка підсилила шумні фонemi звуками без визначеної висоти, створюючи постійний шепіт лише одного слова. При чому, об'єктивно охарактеризувати план змісту лексеми *bong*, на нашу думку, видається досить складно, адже достеменно невідомо, який зміст закладено самим поетом у це слово. А композиторська реалізація поетичного тексту у вокальному творі, у цьому конкретному випадку, напряду залежить від задуму поета. Тому, видається, Л. Юріна оминає план вираження свідомо, залишаючи його для можливого обдумування і інтерпретування виконавцями і слухачами.

1.2.4. Морфема

Морфема (від грецького *morphe* — «форма»), як і лексема, теж вважається дволикою, адже у ній так само присутній план вираження і план змісту. Але, на відміну від слова, морфема це «мінімальна двостороння одиниця мови» [91, с. 275]. Основна функція морфеми — семасіологічна,

тобто виражати поняття (від грецького *semasia* — позначення і *logos* — слово, вчення).

Якщо говорити про план вираження, то морфема реалізується як сукупність фонем. Щодо змісту її поділяють на три типи значень:

— «Речове (лексичне) значення — це узагальнене відображення дійсності, вираження поняття. Так морфема *чит-* (*читати, читач, читальня*) виражає значення “сприймати щось зображене літерами”. <...>

— Дериваційне значення — значення, яке доповнює речове, уточнює, конкретизує його. Наприклад, морфема *-ач* у слові *читач* вказує на особу за дією (“той, хто читає”), а морфема *-льн-* у слові *читальня* — на приміщення (“місце, де читають”). Дериваційне значення стосується лексики і граматики.

— Регуляційне значення — суто граматичне значення, яке вказує на відношення між словами у реченні. Наприклад: *Хлопчик читає книжку. Він дуже зацікавився цією книжкою.* Тут морфем *-є, -у, -єю, -ою* мають регуляційне значення» [91, с. 276].

Морфема тісно пов’язана із лексемою, тому, щоб класифікувати суто морфему, лінгвісти звертаються до лексеми і спостерігають, як вона подрібнюється на частини. Якщо слово ділиться на окремі частки, то вичленовані елементи, що будуть виникати, називатимуться *сегментними* морфемами. До сегментних морфем належать корінь слова та афікс (з латинської «*affixus*» — прикріплений).

Корінь слова, за визначенням А. Кочергана, є «сегментною частиною, спільною для усіх споріднених слів. Він є центром слова, носієм речового (лексичного) значення» [91, с. 277]. Якщо корінь слова — це обов’язкова частина кожної лексеми, то афікс — це службова частина, тобто вона «приєднана до кореня і виражає граматичне і словотвірне значення» [91, с. 277]. У лексемі корінь може займати різне місце: бути або на початку лексеми, або посередині, або у слові взагалі два кореня і між ними потрібно помістити щось, щоб розділяло ці два кореня, тому афікс, як службове

прикріплення до кореня може теж займати різне місце. Відповідно до цього, афікс поділяється на: префікс¹, постфікс², інтерфікс³, інфікс⁴, циркумфікс⁵, трансфікс⁶ [91, с. 279].

Якщо слово неможливо поділити на частини (згадаємо слово *bong* із «Смішної смерті» А. Гінзберга⁷, що має лексичне значення, але не може бути поділений на морфеми), тоді будуть виникати *несементні* морфеми. До останніх належать нульові морфеми (зокрема, *bong*) та суперсегментні морфеми — такі, що «розміщуються над сегментами. Це морфеми наголосу (рукі — р`уки <...>) і тону (в деяких мовах, як, зокрема, в мові тлінгіт, майбутній час дієслова утворюється високим тоном, а минулий — низьким)» [91, с. 279].

До нульових морфем можуть відноситися:

¹ Префікс (з латинської *praefixus* — прикріплений спереду) — афікс, що розташований перед коренем слова, наприклад «до-триматися». У цій лексемі коренем виступатиме *тримати*, перед яким розміщений префікс *до*-.

² Постфікс (з латинської *post* — після та *fixus* — прикріплений) — це афікс, що розміщений після кореня слова. Постфікс поділяється на суфікс та флексію (або закінчення). Суфікс — з латинської *suffixus* — прикріплений — афікс, що займає місце між коренем слова та закінченням. Наприклад, поль-к-а, де корінь буде *поль*-, суфікс — *-к* і закінчення *-а*. Флексія — з латинської *flexio* — згинання, відхилення — афікс, що закінчує слово. Флексія (або її ще називають закінченням слова) є афіксом, що змінюється, коли потрібно утворити різні форми слова, щоб виразити синтаксичні відношення між словами у реченні. Зокрема, флексіями будуть різні закінчення слова: вікн-о, вікн-а, у вікн-і.

³ Інтерфікс (з латинської *inter* — між та *fixus* — прикріплений) — це афікс, що поєднує два кореня в одному слові. Наприклад, лексема пар-о-плав має два кореня: *пар* і *плав*, які поєднуються завдяки інтерфіксу *-о*-.

⁴ Інфікс (з латинської *infixus* — вставлений) — афікс, що розташований всередині кореня, коли слово змінює свою форму. В українській мові інфіксу немає, тому наведемо приклад із англійської: *stood* — стояв, *sta-n-d* — стояти. В останньому випадку коренем слова буде *stad*, а інфіксом виступатиме *n*.

⁵ Циркумфікс (з латинської *circum* — навколо) — афікс, який переривається коренем слова. Зокрема, можливим варіантом циркумфікса може виступати слово за-річ-ч-я, де корінь *річ*-, а афікс і *за*-, і *-ч*-, але він розділений коренем, тому вважається циркумфіксом.

⁶ І останнім видом афіксу є трансфікс (з латинської *trans* — через, крізь і *fixus* — прикріплений) — це ускладнений варіант циркумфікса. Якщо останній являє собою перерваний афікс, хоча у лексемі наявний цілісний корінь, то трансфікс — таке явище, коли і корінь, і афікс — розірвані. А. Кочерган вказує, що трансфікси можна знайти лише в арабській мові і наводить такий зразок на трансфікс: *b-a-nk* — банк, *b-u-n-u-k* — банки. У цих випадках трансфіксами будуть *-а* та *и*-.

⁷ Див. пункт 1.2.3.

— флексії, наприклад, *зима* — *зим_* — лексема *зим-а*, при творенні множини втрачає закінчення *-а* і у лексемі *зим* виникає нульова морфема на закінченні слова;

— суфікси, зокрема, у лексемі *киян-ин* (де *-ин* — суфікс) у множині залишиться *киян*, суфікс — зникає, відповідно лексема *киян* має теж нульову морфему;

— префікси як нульові морфemi наводяться А. Кочерганом із болгарської мови, зокрема, *_хубав* (із нульовою морфемою перед коренем слова) — *но-хубав* — *най-хубав*, що означає *найкращий* [91, с. 279].

Класифікувати морфemi можна у такий спосіб (таблиця 1.3):

Таблиця 1.3.



Отже, морфема — являє собою проміжну ланку між лексемою і фонемою. Вона тісно вплетена як в одне (лексема), так і в інше (фонема).

Звертаючись до музичної практики, нами було зауважено, що у вокальних творах композитори частіше працюють із лексемою або фонемою. Можна припустити, що оскільки лексема як цілісність співвідноситься із двома рівнями (змісту і структури), то композитор працює із обома рівнями

одночасно. Він може розгортати певні змістовні асоціації чи алюзії, а з іншого боку — працювати із окремими елементами одного слова. Наприклад, лексема *дош* у вокальному творі може розроблятися завдяки прийомам звуконаслідування природному явищу, а ці прийоми, своєї черги, викликать особистісні асоціації — виникатиме складно організований за змістом пласт, у якому переплітатимуться як закладені композитором, так і слухацькі (особистісні) змісти. Або ту ж лексему можна по-різному інтонувати, працюючи на структурному рівні, зокрема: проспівати цілісне слово, розбити його на частини *до* та *ш*, а потім — на окремі фонем *д*, *о*, *ш*.

Натомість фонема — це мінімальна мовна одиниця, і композитор, демонструючи її, показує внутрішню барвистість найменшої частини. Наприклад, автор музики обирає декілька фонем (*м*, *н*, *д*, *р*, *с*, *о*, *а*) і на їхній основі будує вокальний твір чи окремий епізод композиції. При аналізі нотного тексту на перший план виходитиме лише структурний пласт — окремі фонем, що не пов'язуються у морфемі і слова. Пласт змісту може виникати, але вже при слуханні вокального твору. Змісти, ймовірно, будуть більш індивідуальними, адже описаний набір фонем при прослуховуванні у кожного слухача може викликати свої асоціації, що будуть притягувати інші інтерпретації.

Як уже неодноразово зазначалося, морфема має два рівні: структурний (формується із фонем) і змісту. Останній особливо помітний, коли розробляється сегментна морфема — корінь слова. Адже корінь слова може виступати і лексемою, і набором фонем. Такий спосіб (демонстрацію кореня слова) застосував Леонід Грабовський у «Пастелях» для сопрано, скрипки, альту, віолончелі та контрабаса. Твір написаний 1964 року на вірші Павла Тичини (приклад 1.3).

Приклад 1.3.

Л. Грабовський, «Пастелі» для сопрано, скрипки, альту, віолончелі та контрабаса, перша частина, тт. 1–6

I

Soprano

60 M.M.

p

Про - біг - біг - біг - біг - біг - біг

Violino

f

Обрамленням першої частини є двічі повторена фраза *пробіг зайчик* (тт.1–11; 132–150). Перше слово — *пробіг* — розробляється композитором активніше, тому зосередимо на ньому увагу. Лексема *про-біг* формується із сегментних морфем: кореня слова — *біг* та префікса — *про-*, розташованого перед коренем слова. Однак, *біг* може виступати і окремою лексемою (а не тільки коренем слова). Саме таку двоякість сегментної морфemi *біг* демонструє композитор, повторюючи її п'ять разів. Перше проведення морфemi *біг* тісно зіставлене із префіксом *про-*, однак, друге, третє і подальші повтори — звільняють *біг* від прив'язки до морфemi і утворюється стале уявлення, що композитор працює не із морфемою (складовою слова), а із лексемою *біг*, що має пласт змісту — рухатися у достатньо швидкому темпі, і структури — слово має три фонemi: *б*, *і*, *г*. Якщо пласт змісту, ймовірно, присутній і його можна доводити, опираючись на партитурний запис лінії сопрано, то структурний — відсутній. Л. Грабовський залишає лише цілісне утворення, не розбиваючи *біг* на фонemi. Відповідно, це слово може трактуватися і як лексема, і як морфема. Все ж, на наш погляд, доречніше трактувати *біг* як сегментну морфему — корінь слова *пробіг*, адже саме так вона прописана у вербальному першоджерелі.

Отже, композиторська робота на морфологічному рівні є менш показовою, на відміну від фонологічного чи лексико-семантичного. Морфема виступає проміжною ланкою між фонемою і лексемою. Тому, композитори часто використовують роботу на морфологічному рівні як місток між фонологічним та лексико-семантичним. Наразі, нами не знайдено вокального твору, в якому композитор працює лише на рівні морфем, натомість знайдено достатньо прикладів, у яких морфема — сполучна ланка: від подрібнення лексеми на морфеми і до фонему; або навпаки — від об'єднання фонем у морфеми — до утворення лексеми. Зокрема, морфеми, що об'єднуються в лексеми, а ті — у речення представлено: Леонідом Грабовським у кантаті «*Tempere mortem*» для мішаного хору *a cappella* (1991), Іриною Алексійчук у композиції «Пісня» («Чи є кращі між квітками...») на текст Лесі Українки для мішаного хору *a cappella* (2021), Вікторією Польовою у «Псалмах Давида» (2018–2022) тощо.

1.2.5. Фонема

Слово походить від звуку, звук — у слові.

Фридерік Шопен

Фундаментом будь-якої мови є фонема (у перекладі з грецької *phone* — звук, голос). Її характеризують по-різному, і досі немає (та, ймовірно, не з'явиться) єдиного формулювання.

Видається цікавим фактом, що ідея нероздільного елемента, як найменшого у мовній структурі, сформувалася ще в Давній Греції. Підтвердженням цієї тези можуть слугувати умовиводи Арістотеля: «У кожному словесному вираженні є наступні частини: основний звук, склад, союз, ім'я, дієслово, член, флексія, речення. *Основний звук* є нероздільний звук, але не будь-який, а такий, з якого може виникнути осмислене слово; насправді, і у тварин є нероздільні звуки, з яких я жоден не називаю основним» [4, с. 104]. У цих рядках наявне важливе твердження, що стало ключовим для сучасної

лінгвістики, зокрема, розуміння структури мови, де елементи розглядаються від найменшого до найбільшого¹. Філософ закладає базове формулювання фонему як найменшого неподільного елементу мови, що буде використано у теорії фонем, яку обґрунтували польсько-російський мовознавець Ян Нецислав Ігнаци (Іван Олександрович) Бодуен де Куртене (1845–1929) та його учень, польський мовознавець Микола Крушевський (1851–1887). Вважається, що вчені разом розробляли теорію фонем, яку Б. де Куртене виклав 1895 року в «Досвіді фонетичних чергувань». Однак, із середини ХІХ століття питання фонему активно вивчалось й іншими дослідниками, про що свідчить згадка цього терміну у працях Антоні Дюфріш-Деженетта (1804–1878) ще 1865 року [205].

У цьому контексті український вчений Станіслав Караман зазначав: «Початок вивчення фонему як функціональної одиниці поклав видатний мовознавець І. Бодуен де Куртене в 70-х роках ХІХ ст., а один із його учнів — М. В. Крушевський — увів для позначення цієї величини термін фонема. Сам термін фонема з'явився раніше у французькій лінгвістиці у значенні мовний звук. Уважають, що термін фонема вперше ввів А. Дюфріш-Деженетт у 1873 р., а потім його використав Ф. де Соссюр» [74, с. 91].

Якщо простежити потрактування фонему, то Я. Ігнаци і Б. де Куртене визначали фонему як «психічний еквівалент звуку» [16, с. 351], або як «єдиний, неподільний у мовному відношенні антропофонічний образ, який виник із цілого ряду однакових і одиничних вражень, що асоціюються з акустичними і фонаційними (тими, які промовляються) уявленнями. Іншими словами: фонема — це єдине фонетичне уявлення, що виникає в душі шляхом психічного злиття вражень, отриманих від промовляння одного і того ж звуку»

¹ У дисертації елементи мовної структури розглядаються у зворотному порядку, що обумовлено, по-перше, специфікою композиторської практики, по-друге, у такий спосіб, на наш погляд, логічніше застосовувати концепцію мовної структури до аналітичного апарату музичної теорії.

[16, с. 351–352]. Із цих означень ключовим для нашого дослідження є характеристика фонем як неподільного елемента мовної структури.

Тобто, дослідники об'єднують під один знаменник два тлумачення фонем: як фізіологічного явища (вона промовляється завдяки мовленнєвому апарату) і лінгвістичного об'єкту (кожна фонема має свою функцію). Ці пояснення у самій теорії фонем Б. де Куртене та М. Крушевського взаємозамінні, тому призводять до плутанини. У подальшому лінгвісти розмежували два тлумачення фонем і ввели поділ фонетики на різні галузі. Зокрема:

— вивчення звуків як об'єктів акустики, для яких важливе коливання пружного тіла у конкретний час з певною частотою та інтенсивністю — акустична фонетика;

— дослідження звуків з позицій людської фізіології (формування і промовляння звуків із залученням мовленнєвого апарата) — артикуляторна фонетика;

— виявлення функцій, що виконуються конкретні фонем у мові, — функціональна фонетика.

Такий поділ дозволив розглядати фонем з різних точок зору, що, своєї черги, дало можливість поглибити знання про фонему, як явище у лінгвістичній науці. Серед авторів, котрі також зверталися до вказаної проблематики, наведемо імена Ф. де Соссюра, М. Трубецького тощо. Так, Ф. де Соссюр підтримує ідею Б. де Куртене, визначаючи фонему дволикою: «Фонема — це сума акустичних вражень і артикуляційних рухів, сукупність почутої одиниці і промовленої одиниці, із яких одна обумовлена іншою; отже, ця одиниця складна, яка має опору як в одному, так і в іншому ланцюгу» [209, с. 65]. Натомість М. Трубецької опирається на ідею неподільності і вказує, що «фонем — це фонологічні одиниці, які з точки зору даної мови не можна розділити на більш короткі фонологічні одиниці, які слідує одна за одною. Отже, фонема є найкоротшою фонологічною одиницею мови» [146, с. 42–43].

Для нашого дослідження ключовим буде узагальнене визначення, яке прослідковується у більшості лінгвістичних праць: фонема — це найменший, неподільний елемент мови, яку людина сприймає через конкретні графічні знаки, звуки або жести (так-звана жестова мова). Якщо розглянути фонему з перелічених трьох позицій, то дійсно людина сприйматиме її або як визначений звук (у мовленні), або як певну літеру (на письмі), або як точний жест (у жестовій мові). Але фонема і звук — не є синонімами. Фонема — це суто лінгвістичне поняття, що вивчається переважно мовознавцями. Звук — термін, що може бути застосованим до різних наук (фізика, астрономія, медицина, лінгвістика, музика тощо), і у кожній з них до універсальних характеристик будуть долучатися локальні, пов'язані із вибором конкретного, вузько-спеціалізованого наукового знання.

Так органами слуху людина сприймає звук, а не фонему, але в уяві мовця цей звук може виглядати як конкретний графічний знак або, навіть, поєднання декількох таких знаків. Саме те, що з'явиться в уяві мовця буде називатися фонемою. Звісно, крім графічних знаків уява буде породжувати і притягувати зміст. Наприклад, слово *підноситься* відрізняється написанням, промовлянням і тлумаченням. Останні три фонemi¹ є на письмі, однак відсутні у мовленні, адже на слух чуємо не *підноси-т-ь-ся*, а *підноси-ця*. Коли промовляється вказане слово, дві літери *т* і *с* об'єднуються й утворюють одну фонему *ц*. Якщо промовець обізнаний у правилах мови, в його уяві може сформуватися правильне написання слова *підноситься*, але проговорить він його, ймовірно, все-рівно *підносиця*. При чому всі склади слова можуть прозвучати абсолютно по-іншому в різних індивідів, адже при звуковому вираженні долучаються тембральні особливості голосу, артикуляція, інтонація, наголошення, що призводять до різних звукових інтерпретацій

¹ М'який знак не є окремою фонемою. Він використовується для пом'якшення приголосних. Про це зазначає Г. Півторак в енциклопедичній статті, присвяченій м'якому знаку: «В сучасній українській мові цією літерою [“Ь”. — І. І.] позначають м'якість попереднього приголосного (сіль, кінець) або роздільну вимову (коньяк)» [107, с. 810].

одного і того ж слова. Якщо ж помістити це слово у контекст змісту, то виникає безліч шляхів його розгляду, адже тлумачення можуть бути абсолютно різноплановими: від абстрактної переваги однієї людини над іншою — до реального перенесення якогось предмету¹. Отже, нам видається слушним розглядати фонему, яка утворюється в уяві мовця, відповідно до правил конкретної мови, адже як звукові реалізації, так й інтерпретації змісту навіть однієї фонемі є достатньо індивідуальними, у той час, як правила мови — всезагальними. Без сумніву, якщо зміст можна залишити для індивідуального потрактування, то без звукової реалізації не вдасться обійтися. Тому у подальшому розгляді охарактеризуємо вираження фонем у звуковій реалізації та графічній фіксації.

Фонема реалізується на практиці у звуках, які породжуються коливанням пружного тіла. У випадку з утворенням фонем, цим коливальним тілом стають голосові зв'язки. Якщо вони коливаються ритмічно, то звук матиме висоту і мова йтиме про тон або *тональний звук* [91, с. 110]. Якщо голосові зв'язки коливаються неритмічно — з'явиться шум, який виникає при русі потоку повітря із легенів до ротової порожнини. На шляху просування повітря з'являються різноманітні перешкоди, що породжують шумні звуки, які не мають конкретної висоти. У лінгвістиці прийнято вважати, що тональні звуки у мовленні позначаються літерами, які фіксують голосні звуки у мові, а шуми — приголосні. Тобто, розподіл голосних та приголосних літер якраз відбувається за принципом їхнього звуковидобування. Крім цього, вони мають різні функції: зазвичай голосна літера, або тональний звук, є кульмінаційною точкою складу, тому до нього спрямований енергетичний потік промовця.

Процес утворення фонем мовленнєвим апаратом породжує різні звуки. Оскільки шумні та тональні звуки — різні, вважаємо за доречним розглянути їх утворення окремо.

¹ Детальніше див.: [108, с. 470].

В українській мові розрізняють шість основних голосних літер: *a, o, y, u, i, e*. Однак, ще чотири можуть бути голосними фонемами, що складаються із двох літер:

— *я* — *йа*;

— *ю* — *йу*;

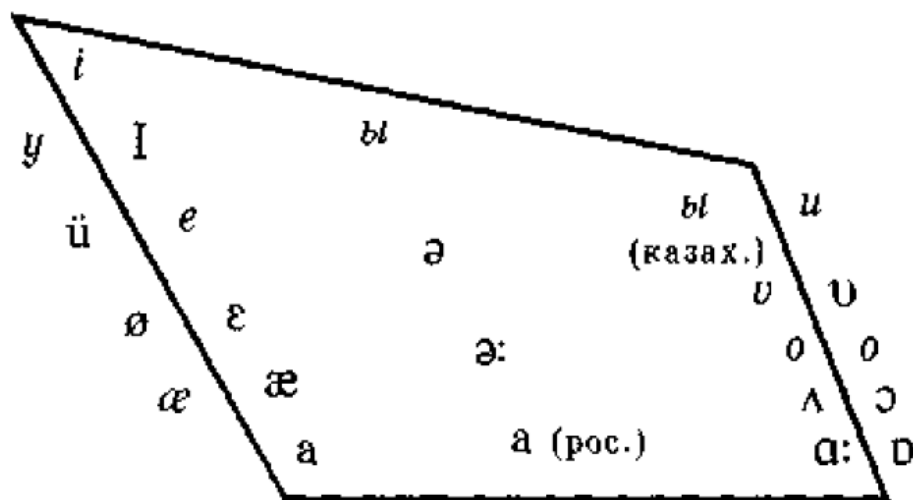
— *ї* — *йї*;

— *є* — *йє*.

В інших мовах з'являються додаткові голосні літери, що презентовані у таблиці 1.4.

Таблиця 1.4.

Схема голосних звуків [91, с. 113]



Усі голосні літери між собою подібні, адже в них однаковий спосіб звуковидобування. Але у наведеній таблиці на вершинах чотирикутника презентовані голосні *a, a:, u, i*, адже вони застосовуються найчастіше. Щоб відтворити голосну літеру потрібно долучити язик, який буде здійснювати різні маневри. Відповідно, у мовленні тональні звуки (у мові голосні літери) поділяють на передні, середні та задні, також є важливим рівень їхнього піднесення, що може бути низьким, середнім та високим.

При артикуляції залучається м'яке піднебіння, губи, рот, відповідно до яких характеристики звуків будуть різними¹. Якщо м'яке піднебіння підіймається і повітря не потрапляє в ніс — звук буде ротовим, якщо звук потрапляє в ніс і м'яке піднебіння опущене — носовим. Якщо губи при генеруванні звуку заокруглюються, то буде лабіалізований (наприклад, *o, y*), якщо не заокруглюються — нелабіалізований звук. Якщо рот закритий, то відповідно утворені тональні звуки називатимуться закритими, якщо рот відкритий — відкритими. І як в музиці є довгі та короткі тривалості, так і голосні літери у мовленні можуть виражатися довгими та короткими звуками. Існують різні класифікації голосних, але у більшості з них співпадають параметри, за якими характеризується конкретна літера. Наведемо одну із класифікацій, що розтиражована в навчальних посібниках з мовознавства (таблиця 1.5).

Таблиця 1.5.

Класифікація голосних звуків [91, с. 111]

Ряд Піднесення	Передній		Середній		Задній	
	Нелабіал.	Лабіал.	Нелабіал.	Лабіал.	Нелабіал.	Лабіал.
Високе	i н (укр.)	ï (нім., фр.)	ы (рос.)	ï (швед.)	ы (казах.)	У
Середнє	е	б (нім., фр.)	э: Э (англ.)		л	о
Низьке	æ (англ.)		а (рос.)		а (укр.) а: (англ.)	Д (англ.)

У вокальних творах голосні літери втілюються достатньо активно, адже легко застосовуються через їхню наближеність до музичних звуків: як голосні літери, так і музичні звуки мають конкретну висоту, яку можна визначити. Якщо розглянути, наприклад, пісенну лірику ХІХ століття, то зауважуємо, що саме на тональні звуки (тобто голосні літери) припадає наголос слова, тому вони виділяються метрично, ритмічно, рухом мелодичної лінії і, зазвичай, зупинка на голосних — це кульмінаційні точки вокальних творів.

¹ Варто зауважити, що «конкретна реалізація фонему в мовленні <...> називається відтінком, або алофоном (грец. *allos* — інший, *phônē* — звук), фонему» [74, с. 94].

Різноманіття приголосних літер змушує дослідників вигадувати більш обширні класифікації. Основний поділ відбувається з урахуванням співвідношення тонального звуку і шуму. Якщо тон переважає, то утворюється сонорний приголосний, наприклад, в українській мові це *л, р, м, н*. Якщо переважає шум — буде шумний, що своєї черги може бути або дзвінким (*б, г, ґ, д, ж, з, дж, дз*), або глухим (*к, п, с, т, ф, ч, ц, ч, ш*). У дзвінких приголосних шуму значно більше, ніж тону. А у глухих переважно застосовується лише шум.

У вокальній музиці різних періодів спостерігаємо використання більше тональних, ніж шумних звуків, адже, як вказувалося вище, тональні звуки близькі до музичних за своєю манерою інтонування і звуковидобування. Як тональні, так і шумні звуки видобуваються мовленнєвим апаратом природньо, але результат промовляння в обох випадках буде різним.

Оскільки шум твориться на шляху виштовхування повітря з легень, то залежно від того, в якому місці він формується, будуть виникати різні види звуків. Основними вважаються такі приголосні:

- губні — при утворенні яких важливу роль відіграють губи;
- язикові — де залучений язик;
- язичкові — у яких маленький язичок — увула — відповідає за весь процес;
- глоткові — що в глотковій порожнині;
- гортанні — при яких важливу роль відіграють голосові зв'язки, що змикаються і розмикаються.

Переважно кожен із цих видів ділиться ще на підвиди. У порівнянні із голосними, приголосні літери більш розмаїті, тому й їхні класифікації — розгорнутіші та масштабніші. Наведемо найбільш розповсюджену в практиці класифікацію приголосних, що подається у навчальному посібнику М. Кочергана [91, с. 118] (таблиця 1.6).

Таблиця 1.6.

Класифікація приголосних звуків [91, с. 118]

Співвідношення голосу і шуму		Місце творення	Спосіб творення	Губні		Язикові						Уву- лярні	Глотко- ві (фа- рип- галь- ні)	Гортан- ні (ла- рип- галь- ні)	
				Губно- губні	Губно- зубні	Передньоязикові				Серед- ньо- язикові	Задньоязикові				
						Між- зубні	Зубні	Альве- олярні	Підне- бінні		Серед- ньо- під- небінні				Задньо- підне- бінні
Шумні	Дзвінкі	Щілинні (фрикативні)	w англ.	v, v'	ð англ.	з, з'	ʒ англ.	ж, ж'	ʃ нім.	ʁ'	ʁ	ʁ тюрк.	г укр.		
	Глухі			ф, ф'		с, с'	ʃ англ.	ш, ш'	ch [ç] ich- Laut нім.	х'	х		h нім.	h англ.	
	Дзвінкі	Проривні	б, б'			д, д'	d англ.			г'	г	г укр.			
	Глухі		п, п'			т, т'	t англ.			к'	к				
	Дзвінкі	Африканти				дз, дз'		дж, дж'							
Глухі	рґ нім.				ц, ц'		ч, ч'								
Сонорні	Зімкне- но-про- хідні	Носові	м, м'			н, н'	n англ.		п'	п	п тюрк.	п нім., англ.			
		Бокові				л, л'	l англ.								
		Дрижа- чі				р, р'						г фран.			
	Щілинні							ʃ укр., рос.							

Будь-яка фонема може виконувати дві функції:

— «<...> *перцептивну* (лат. *perceptio* — отримання, пізнання); вони сприймаються на слух, розпізнаються або не розпізнаються і здатні до того, щоб бути сприйнятими. Перцептивна функція сприяє ототожненню (визнанню) наявних фонем у певній мові;

— «<...> *сигніфікативну* (лат. *significâre* — означати, значити, аналізувати) — за допомогою саме однієї або кількох фонем розрізняємо морфему і слова» [74, с. 102].

У лінгвістичному аналізі обидві функції фонем активно застосовуються. Якщо їх розглянути у проекції на вокальний твір, то перцептивна функція проявляється у тому, що одна фонема є окремим, відділеним об'єктом, який композитор виписує як цілісність. При сигніфікативній функції з меншого утворюється більше: від поєднання фонем — через морфему — виникатимуть слова. У такій ситуації фонема виконує не лише технічне завдання — зайняти конкретне місце у побудові

цілого (чи морфеми, чи лексеми), а й готує шлях до розрізнення змісту майбутнього цілого, яке утвориться, тобто лексеми.

У вокальній музиці ХХ — початку ХХІ століття помітна тенденція звертання до фонему, яка стає повноцінним і основним, навіть базисним, вербальним елементом твору. Іноді вона не об'єднується в морфему і слово, а функціонує самостійно. Відповідно, рівень сприйняття фонему як окремої цілісності — починає домінувати, а рівень змісту — буде виринати в уявленнях слухачів, як індивідуальне потрактування почутого.

У цьому контексті варто зазначити, що композитори по-різному вводять фонему до вокального твору. А від способу залежатиме і вибір аналітичного підходу. Так, композиторська робота із фонемою, на наш погляд, може бути принаймні на двох рівнях:

— фонема розглядається як найменший елемент, з якого буде формуватися морфема/лексема;

— фонема потрактована як цілісність, її подальше об'єднання з іншими фонемами для утворення морфеми і лексеми не передбачається.

У першому випадку увага звертатиметься на зміст слів, тому у цьому контексті будуть витримуватися синтаксичні зв'язки між словами, що своєї черги породжують опору на усталені традиції введення фонем. Зокрема, перевага буде віддана голосним фонемам, які наголошуватимуться і виділятимуться ритмічно, метрично та мелодично.

Коли фонема цікава композитору як цілісність, тоді синтаксичні зв'язки нівелюються, ба навіть більше — інколи взагалі зникають. У цій ситуації голосні та приголосні фонему використовуються на рівних правах, іноді навіть приголосні можуть домінувати. У такому випадку докорінно змінюється мета: із донесення змісту словесного тексту до урізноманітнення звучання однієї фонему усіма можливими способами її видобування.

Якщо композитор зосереджує увагу на тому, як звучить фонема, тоді йому важливо акцентувати «фонічні властивості тексту», про які писав

Ю. Хомінський [189, с. 136]. Відповідно, у такій ситуації ключовим буде фонемний ряд, що зітканий із довільно обраних автором музики фонем. Ймовірніше, методи аналізу вокальних композицій, в основі яких лише фонемний ряд будуть відрізнятися і потребуватимуть окремого вивчення і ґрунтовного опрацювання.

У нашому дослідженні акцент був зроблений на вокальних творах, де композитор працював із синтаксичними зв'язками в обраному тексті. Навіть працюючи із фонемами (А. Загайкевич, А. Мокану, М. Шалигін¹), автори музики обирали їх із заданого вербального тексту. Тобто, умовно цей процес можна представити так: конкретне речення дробиться на лексеми, які, своєї черги, діляться на морфеми, а ті — на фонemi. І композитор залишає за собою право обирати чи цілісне речення, чи окремі його складові. Застосовуючи такий спосіб автори працюють як із цілісним вербальним текстом, що об'єднаний синтаксичними зв'язками, так і з окремими його складовими, що можуть бути позбавленими цих зв'язків (наприклад, при втіленні лише вибраних фонем, що не об'єднуються в цілісність). Однак, все ж у такому контексті конкретна фонема буде розглядатися як найменший елемент іншої, більшої побудови (чи окремої лексеми, чи речення).

Натомість, якщо фонема розглядається як уже сформована цілісність, тоді композитору важливо донести звучання окремої фонemi і вона стає вербальним базисом вокального твору. У такому випадку зникає потреба об'єднувати фонemi між собою для утворення морфем і т. д. Наприклад, опору лише на голосні фонemi, що не об'єднуються між собою, можна простежити у першій частині циклу «*Uaxuctum*» (1966) Дж. Шельсі. Так само й у «*Instinkt*» (2007–2008) К. Баукхольд, де також панують голосні фонemi, що за способом промовляння наближаються до *o*, *a*, та *y*. Однак для збагачення звучання композиторка долучає ще сонорні носові приголосні *m* та *n*.

¹ Розгорнутий аналіз обраних творів цих композиторів представлено у другому розділі дисертації.

При аналізі роботи композитора зі словом у творах, в основі вербального ряду яких знаходяться лише фонем, можна застосовувати різні методи. Якщо спиратися на структурний аналіз вербального ряду, тоді увага має звертатися на обрані фонем, способи їхнього введення до музичного твору і варіанти звуковидобування, що впливатимуть на кінцевий результат. Якщо зосередити увагу на аналізі змісту фонем, тоді варто застосувати інший метод, в якому на перший план виходитиме, ймовірніше за все, індивідуальне трактування почутого звучання, сформоване попереднім слуховим досвідом. Наприклад, якщо обрані фонем в «*Instinkt*» К. Баукхольд потрактувати крізь призму змісту, тоді при аналізі варто врахувати програмну назву і звучання, що виникатимуть при слуханні композиції. Вони нагадуватимуть звуки, виголошені живими істотами у природньому для них середовищі (свист, завивання, цокання, скреготіння, сьорбання, дзюрчання, дзижчання, хлебтання, рипіння, душіння, сопіння тощо).

Інший метод аналізу вокального твору (з позицій структури вербального ряду) продемонструємо на прикладі «*Landscapes*» для п'яти голосів *a cappella* написаний Анною Корсун 2011 року. Обираючи фонему як базис опусу авторка зазначала: «Я не люблю використовувати слова у моїй вокальній музиці. Якщо я повинна це зробити, то намагаюся позбавити слова їх значення і розмиваю окремі фонем» [цит. за: 35, с. 72]. «*Landscapes*» є зразком такого типу вокального твору, в якому використовуються лише фонем.

При чому, фонем напряду пов'язані зі способами їх видобування. Так зміна способів звуковидобування зумовлює поділ композиції на три розділи, побудовані за принципом контрасту (перший — тт. 1–42, другий – тт. 43–94, третій – тт. 95–130). Опус написано у тричастинній репрізній формі з генеральною кульмінацією в репрізі.

Кожен розділ відділений зміною фонем і способів їх видобування. При чому, А. Корсун комбінує два види звуків: тонові, що мають визначену висоту,

та шумові (без визначеної висоти)¹. Обидва види важливо аналізувати з додатковими характеристиками авторки. У партитурі композиторка подає розгорнуту анотацію, в якій зазначає вимоги до виконавців: п'ять сопрано з різними діапазонами, посилювачі звучання та мікшер; типи звуків і способи/методи їх виконання. Також нею зазначено, що у місцях, де не вказана голосна фонема, виконавець може обрати її самостійно².

Отже, для першого розділу А. Корун виписує обидва види звуків. Тонові застосовано із голосними фонемами *i*, *u*, *o*. Оскільки принцип видобування голосних фонем подібний, в анотації композиторка зазначила: якщо в партитурі не вказана голосна фонема, виконавець може обрати її самостійно. Більше того, для плавного переходу між фонемами залучено позначку «→» (див. тт. 26, 28 у прикладі 1.4). Варіабельність фонем вказує на застосування алеаторичної техніки, коли текст є незакріпленим для вокаліста, а формується в процесі реального виконання.

Приклад 1.4.

А. Корсун, «*Landscapes*», тт. 25–28

Шумові звуки у першому розділі втілено без фонем. Серед них:

¹ Назви шумових звуків, створених А. Корсун для цього твору, спираються на описи надані композиторкою в анотації: вітер, шелест, інтенсивний вдих і клацання/сплеск.

² Анотація із перекладом розміщена у таблиці 1.7 додатку Б.

— неритмічне гучне вдихання/видихання на довгій тривалості, що виконавець може здійснювати на свій розсуд — «вітер» (теж алеаторична техніка, приклад 1.5);

Приклад 1.5.

А. Корсун, «Landscapes», тт. 1–14

— «шелест» (тт. 8–27, 34–42), при чому різкий стик «шелесту» і «вітру» вказує на зміну розділів;

— інтенсивний вдих — завдяки притисненню губ до верхніх зубів створюється свист, що нагадує звучання фонемою *ts*, хоча цей звук важливо виконувати без опори на будь-яку фонему. Інтенсивний вдих використано лише одноразово (тт. 28–29) для чіткого і яскравого розмежування різних способів видобування звуків: до 29 такту панують шумові звуки («вітер» та «шелест»), на які накладаються музичні звуки із голосними фонемами, а з 30 такту — повторення, адже все знову розпочинається з «вітру» до якого поступово долучаються тонові звуки і «шелест». Тобто, функційно інтенсивний вдих — це точка розподілу двох побудов (див. Додаток А, приклад 1.6).

У середньому розділі до «вітру» спочатку додається ритмічний малюнок дрібних тривалостей (поки теж без застосування фонем). А потім розробляються голосні фонемою *o*, *u*, *i*, *a* (тт. 52–57), *y* (з 58 т.). Авторка зазначає,

що виконувати фонему потрібно у специфічний спосіб — губним тремоло, тобто коли промовляється звук потрібно рухати пальцем між губами. Завдяки такому тремоло голосні фонему важко відрізнити між собою, адже всі вони стають більш схожими на умовну одну голосну, в якій ледь відчутне мінімальне переливання *i-a-o-y*.

Приголосні фонему розробляються у другому розділі з 61 такту. Композиторка виписує тверді глухі приголосні *s, f, h, ts* (тт. 61–65), до яких поступово додаються тверді, глухі, дзвінки та сонорні приголосні, які промовляються на вдиху/видиху *k, m, p, n, sh, z, ch, v, ts*¹. Розвитковість, типова для серединних побудов, призводить до ущільнення фактури, що породжує часті зміни фонем. Так на один такт може припадати до семи фонем (наприклад в партії четвертого сопрано, в 79 такті). Поєднання різних фонем створюватиме напругу, з якої слухацьке вухо, ймовірно, вловлюватиме окремі фонему, зокрема *k, s*. А щоб відтінити кульмінаційну зону А. Корсун до глухої приголосної фонему *p* додає голосні. Так утворюються сполуки *pi, po, pa, pu, shi*, які виписані в 81–85 тактах.

У третьому розділі до «вітру» крім витягнутих, довгих гучних вдихань/видихань залучено голосні *y, u, i, a*; приголосні *m, sh* та поєднання *hi, ju, ha, hu*. Натомість до «шелесту» у цьому розділі спочатку додаються конкретні ритмічні фігури², а потім — голосні фонему *u, u(o), o, i, i(y)* — з 119–130 т. (приклад 1.7).

¹ Тут і далі перелік фонем та складів здійснений за порядком появи в партитурі, а не за абеткою.

² Див. партію першого сопрано тт. 100, 103, 112; партію другого сопрано тт. 102, 105, 107–109, 111, 113; партію четвертого сопрано тт. 104, 108, 110–111; партію п'ятого сопрано тт. 102, 108, 110.

А. Корсун, «*Landscapes*», тт. 121–130

The image shows a musical score for five voices, numbered 1 to 5. The score is annotated with phonetic transitions. Red circles highlight instances of 'u → i' transitions, while green circles highlight 'i → u' transitions. The annotations are placed over specific notes and rests in the score. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp'.

Тричі у третьому розділі застосовано сплеск, або клацання, що видобувається шляхом торкання язика піднебіння і відпускання його¹. При чому, якщо інтенсивний вдих був виразним способом відтінити межі побудов першого розділу, то клацання язиком лише доповнює картину різних шумових звучань (110–112 тт.). Сплеск язиком створює короткий блискотливий ефект, що прослуховується, однак не виступає розцвіченим контрастом (див. додаток А, приклад 1.8).

Отже, обраний фонемний ряд у «*Landscapes*» А. Корсун використовує не лише як основу для хаотичного видобування звуків, але й як певну структурну закономірність, завдяки якій твір набуває рис завершеності. Фонемний ряд розмежовує розділи форми і підкреслює драматургію: якщо у першому розділі перевага віддана голосним, то у середньому — приголосним і чим ближче до кульмінації, тим частіше вони змінюються. Зокрема, в 79 такті зміна фонем відбувається майже на кожну шістнадцяту тривалість, при загальному розмірі

¹ Клацання застосовано в різних партіях: п'ятого сопрано в 110 такті, четвертого сопрано в 111 такті, другого сопрано в 112 такті.

$^{4/4} - h / m, m / p, m / p, p / h, m / sh / p, m, p / m / p, k / m, z / f / m, s, m / k / m, p, k / m, f / p, k.$

У представленому аналітичному фрагменті нами свідомо нівелювався зміст, що утворюється завдяки використанню цих фонем. Адже ціль запропонованого аналізу — простежити поведінку фонем у вокальному творі. При чому, акцент зроблено на фонемі як технічному прийомі, завдяки якому композиторка створила структурно врівноважений і завершений опус. Звісно, можна йти іншим шляхом і розглянути у цьому же творі фонему як виразник змісту. Тоді, ймовірно, потрібно буде шукати і долучати слухові контексти, що допоможуть сформувати уявлення про зміст.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

У першому розділі дослідження представлено основні методи аналізу вокальної музики Новітнього часу і запропоновано власний підхід, що може бути використаним при аналізі сучасного вокального опусу.

Вивчення методів аналізу вокальних творів відбувалося під кутом зору визначення способів композиторської роботи із вербальним компонентом. Розгляд наукових студій у такому ракурсі показав, що музикознавці в основному спираються на один з двох підходів: структурний або семантичний. Останній є більш поширеним в українському музикознавстві. Зокрема його застосовано у працях О. Бабенко, Я. Бардашевської, О. Батовської, М. Варакути, О. Григор'євої, М. Іванової, А. Каменєвої, Д. Ленцнер, Т. Сухомлінової, О. Фартушки, Х. Флейчук, Л. Шегди та ін. При такому підході відбір словесного тексту, його введення до вокального опусу та зміни, що можуть бути здійсненими композитором, трактуються крізь призму семантики. Відповідно суть аналітичної роботи музикознавця при розгляді способів роботи композитора із вербальним рядом зводиться до тлумачення змісту слова/фрази/речення/тексту музичними засобами.

Основні позиції для аналізу, на яких акцентують увагу вказані дослідники, є наступними:

— розшифрування як словесного тексту, так і його контексту та підтексту, спостереження за логікою проставлених композитором акцентів засобами музичної виразності, що підкреслюють закладену у вербальному ряді головну ідею (Х. Флейчук, Т. Сухомлінова, Д. Ленцнер);

— для формування необхідного композитору контексту у вокальній партії/партіях визначення способів звукозображальності (О. Бабенко);

— інтонаційне, метричне, ритмічне, динамічне виділення окремих фраз та лексем (навіть більше, будь-які зміни у структурі словесного тексту) мають бути потрактованими з позицій семантики, як найважливіших осередків для передачі провідних ідей тексту (Я. Бардашевська, Д. Ленцнер).

Отже, при застосуванні семантичного підходу до аналізу сучасного вокального опусу важливо пояснити зміст вербального ряду і порівняти його з наявним у музичному творі результатом: наскільки змісти обох опусів співпадатимуть чи — навпаки — відрізнятимуться. На думку дослідників, семантичний підхід повинен бути зосередженим на тому, щоб усі засоби музичної виразності були сфокусованими на донесенні змісту словесного тексту.

У межах структурного підходу в центрі уваги знаходяться зміни у побудові вербального ряду, що можуть розглядатися без прив'язки до його семантики. Такий кут зору пропонується у розвідках О. Приходько, П. Стейсі, Ю. Хомінського та ін. У студіях цих авторів, при всій різноманітності аналітичного матеріалу і предметів дослідження, було виявлені спільні риси, що стосуються спрямованості саме на сучасну дослідникам музичну практику; звернення уваги не лише на існуючі вербальні тексти, а й на так звані «штучні мови» і фонемні ряди; намагання презентувати релевантний звуковому матеріалу аналітичний метод.

Оскільки вокальна музика ХХ–ХХІ століття представляє розмаїття варіантів композиторської роботи із обраним вербальним рядом, то звести всі творчі експерименти до одного знаменника видається досить складно. Однак, спробувати впорядкувати їх за певними параметрами, на наш погляд, все ж видається за можливе.

У вокальному творі співвідношення музичної та вербальної складових, як уже зазначалося, може бути різним: від умовного рівноправ'я до превалювання однієї складової над іншою. Однак, яке б співвідношення не обрав композитор, він використовує вже існуючий чи сформований у процесі написання опусу вербальний ряд. І якщо музичну складову можна проаналізувати відповідно до відпрацьованих у музикознавстві методик, то вербальний текст, видається, варто характеризувати з позицій лінгвістики.

Приймаючи аксіому, що вербальна мова є системою і будь-який текст можна розглядати як упорядкування елементів мови, стало за необхідне з'ясувати з яких елементів складається конкретна система і як вони узгоджені між собою. У цьому контексті при аналізі вокальних творів нами було запропоновано долучати лінгвістичну концепцію мовних рівнів, яка дає можливість охарактеризувати мовні елементи відповідно виконуваних ними функцій. Зокрема, базовими рівнями мови є синтаксичний, лексико-семантичний, морфологічний, фонологічний.

Кожен із елементів, що розміщений на тому чи тому рівні, виконує свою функцію. Так речення має комунікативну функцію, тобто переважно воно використовується для донесення певного змісту. Лексема іменує предмети, явища, стани тощо, тобто основна її функція — номінативна. Морфема виражає поняття, тому виконує семасіологічну функцію. А фонема має дві функції — перцептивну, завдяки якій найменший мовний елемент може бути сприйнятим, і сигніфікативну, що розрізняє мовні елементи (у випадку модифікації морфеми і лексеми через зміну фонему).

Речення складається із лексеми, морфеми і фонеми. Для того, щоб воно виконувало головну функцію (донесення змісту), всі мовні елементи нижчих рівнів повинні скріплюватися в цілісність. Фонеми сполучатимуться у морфеми, а ті, своєї черги, у лексеми. Останні будуть викладені у такому порядку, щоб між словами виникали синтаксичні зв'язки і можна було сприйняти й усвідомити зміст конкретного речення. Так з'являться головні і підпорядковані їм другорядні члени речення, а конкретні лексеми матимуть наголошені і ненаголошені склади. При чому, на наголошених складах буде посилюватися інтонація при промовлянні.

Відповідно, якщо композитор зосереджений на роботі із синтаксичним рівнем, він буде дотримуватися реалізації головної функції речення — донесення змісту обраного вербального ряду. У такому випадку мелодична лінія може повністю чи частково збігатися із можливим варіантом прочитання конкретного тексту. Навіть якщо співпадіння мінімальні, композитор засобами музичної виразності буде виділяти знаки пунктуації та окремі, важливі для сприйняття змісту, слова. У цих ключових лексемах буде наголошувати певні морфеми, а у морфемах — частіше акцентуватиме голосні фонеми. Яскравою ілюстрацією до композиторської роботи на рівні речення слугує пісенна лірика XIX століття.

Робота композитора на рівні лексеми є, ймовірно, одним із найбільш широко вживаних способів у вокальній музиці. Адже слово є той моноліт, який можна презентувати в кардинально протилежних напрямках. Так, якщо функція речення — донести зміст, то лексема називає предмет, явище тощо. Відповідно, при роботі із конкретним словом увага композитора може бути зосереджена на двох аспектах:

— внутрішньому, тобто на структурі лексеми (з яких морфем і фонем вона складена);

— зовнішньому — змісті (який зміст несе конкретне слово).

Композитор постає перед вибором способу роботи із лексемою. Він може працювати зі структурою слова, озвучуючи вибрані фонemi чи морфеми. Або ж зосередитись на його змісті, виділяючи інтонаційно, динамічно та ритмічно наголошений склад (а у ньому — акцентуючи голосну фонему). Вже після того як лексема проінтонована, формуватиметься таке звучання, що буде підсилювати зміст вибраного слова.

Як у випадку із реченням, так і з лексемою нами було відмічено, що композитори, працюючи із цими рівнями, охоплюють цілісність і окремі елементи. При виділенні певних складів часто увага зосереджується на корені слова. Це можна охарактеризувати як робота автора музики із рівнем морфеми. Однак, частіше морфологічний рівень втілюється композиторами лише як проміжна ланка між лексико-семантичним та фонологічним. Відповідно й виявити опуси, у яких композитори працюватимуть лише на рівні морфеми виявляється досить складним завданням.

Фонологічний рівень розробляється композиторами особливо активно з ХХ століття, коли з'являється інтерес до внутрішнього життя одного звука. У вокальній музиці саме фонема як найменший, неподільний елемент мови дає можливість презентувати її відокремлено. Мовленнєвий апарат людини дозволяє видобувати звук як звичним методом, так і експериментальним. Останній став доволі поширеним у вокальних творах останніх ста років, де композитори мають досить розлого пояснювати як одержати конкретні звуки і вигадувати для них способи нотації.

Отже, у вокальному творі композитор може працювати із вербальною складовою на чотирьох мовних рівнях: синтаксичному, лексико-семантичному, морфологічному та фонологічному. Кожен рівень вимагає уваги до своїх базових елементів: речення, лексеми, морфеми і фонemi. Відповідно, аналізуючи елемент, з яким працює композитор, виходимо на певний мовний рівень, з якого стає зрозуміло, що важливо для композитора: донести зміст вербального ряду, презентувати одне слово, з якого виходитимуть усі морфеми

і фонемі, чи продемонструвати можливості у варіантах видобування однієї фонемі тощо. Безумовно, як показує музична практика, частіше композитори не обмежуються роботою із одним мовним елементом (відповідно й одним рівнем мови), а переходять від одного до іншого, що свідчить про різнобарвність можливих варіантів роботи з вербальним рядом при створенні вокального опусу.

Отже, у першому розділі дисертації представлено два ключових підходи до аналізу сучасного вокального твору, що панують в українському музикознавстві. Серед них семантичний частіше використовується і має уже відпрацьовану методику. Структурний — у дослідженнях вітчизняних науковців згадується і навіть іноді розглядається (О. Приходько), але переважно більшість музикознавців трактують будь-які зміни у структурі крізь призму семантики. Нам видається можливим презентувати структурний підхід відокремлено від семантики. Саме практичній реалізації цієї тези буде присвячено другий розділ нашого дослідження, де на прикладі сучасних багатоголосних вокальних творів *a cappella* українських авторів презентовано структурний підхід співвідношення звукового та вербального компонентів.

РОЗДІЛ 2

КОМПОЗИТОРСЬКА РОБОТА ІЗ ВЕРБАЛЬНИМ ТЕКСТОМ У ВОКАЛЬНОМУ ТВОРІ: АНАЛІТИЧНИЙ АСПЕКТ

В українській професійній музиці питома місце займають вокальні твори *a cappella*. Шлях розвитку таких жанрів (хор, ансамбль) на території нашої країни охоплює різні традиції. Однією з найдавніших може виступати церковна, яка через партесний концерт приходиться до великого хорового концерту. Іншою є обробки народних пісень, що актуальні й донині. Окремо можна виділити сферу професійної світської вокальної музики *a cappella* для різних складів виконавців: від тріо (канти) до великих хорів.

Превалювання творів для хору зумовлено високим ступенем їхньої затребуваності. Хори функціонували при монастирях, при братських школах, інших навчальних закладах (наприклад, у Києво-Могилянській академії тощо), провідні композитори, зокрема наприкінці ХІХ — на початку ХХ століття, створювали аматорські колективи (можна згадати діяльність М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка та ін.). Якщо одні хори спеціалізувалися на музиці церковних жанрів, то інші зосереджувалися на фольклорних чи світських композиціях. Так одночасно функціонували різні колективи для яких потрібен був репертуар, що часто писався ситуативно для конкретної події і т. п.

Витоки ансамблевого музикування *a cappella* знаходяться у жанрах ХVІІ століття — канті і партесному концерті. Частіше канти були триголосними, що формувало ймовірність виконання трьома солістами. Партесний концерт одночасно з тутійними містив ансамблеві розділи, що виконувалися солістами¹.

¹ На можливості суто ансамблевого виконання партесних композицій вказують сучасні експерименти, що проводить вокальний ансамбль «Partes» Open Opera Ukraine у межах проекту «Musica Sacra Ukraina».

Отже, велике значення, що мають у творчості сучасних українських композиторів акапельні вокальні твори, обумовлено не лише «духом часу», а й сталою національною традицією.

На прикладі опусів, у яких застосовується лише людський голос, найвиразніше можна продемонструвати різні способи композиторських підходів до взаємодії словесного і звукового рядів, адже за можливістю відтворення вербального ряду всі виконавські партії є рівноправними. Автор музики може обирати провідний для конкретного твору метод: чи використати цілісність словесного тексту чи змінити, модифікувати вербальне першоджерело. Якщо розглянути творчість українських композиторів у найбільш узагальненому вимірі (принаймні від початку ХХ століття), то помітна панівна тенденція до цілісного відтворення словесної першооснови. Такий метод передбачає винесення на перший план смислової складової обраного вербального ряду, відповідно, роботу композитора із синтаксичним рівнем.

У 90-х роках минулого і, особливо, у ХХІ столітті у підходах українських композиторів до роботи з вербальним компонентом у багатоголосних вокальних творах *a cappella* стається певний зсув. Він пов'язаний із формуванням генерації композиторів, що є зануреною в експериментальні процеси, які панують у вокальній музиці Європи та Північної Америки¹. Так, окрім відображення цілісності вербального тексту, в якому превалюючим буде сприйняття смислів, композитори почали цікавитись можливістю передачі структури словесного ряду, окремих слів, морфем і навіть фонем. У подібних випадках кут зору почав зміщатися із речення на його складові, на саме звучання тексту. Така тенденція є показовою для творчості Анни Аркушиної, Алли Загайкевич, Аліси Кобзар, Анни Корсун та ін. Звісно, розглядаючи творчість українських композиторів в акапельних

¹ Розгляд соціально-політичного контексту, що багато в чому обумовив саму можливість таких змін, виходить за межі завдань цієї роботи.

жанрах, можна констатувати, що найчастіше й досі ними застосовується робота на рівні речення, однак це не виключає можливості залучення й інших способів роботи із вербальним текстом.

На нашу думку, створити повну систематизацію опусів за способами композиторської роботи із словесною складовою видається неможливим, оскільки творча практика другої половини ХХ–ХХІ століття демонструє вкрай індивідуалізовані підходи до втілення вербальної складової. Тому, основна мета аналітичних нарисів цього розділу — показати різні способи роботи композиторів із вербальним текстом у багатоголосних творах *a cappella* з різним складом виконавців (як ансамблі, так і хори). До того ж було зроблено спробу презентувати опуси представників різних генерацій українських авторів та, відповідно, різних стилів — старшої (Є. Станкович), середньої (А. Загайкевич) та молодшої (М. Шалигін та А. Мокану), що є свідченням певної універсальності запропонованої методики.

У наступних підрозділах робиться спроба витримувати спільний аналітичний алгоритм, що, безперечно, включає достатньо ретельний аналіз словесного першоджерела та, ґрунтуючись на специфіці музичного матеріалу, визначення мовного рівня, з яким працює композитор, і особливостей технологічного процесу. Ключовим завданням, яке розв’язується у кожному аналітичному нарисі, є виявлення залежності між потрактуванням вербальної складової та її звуковим втіленням. Іншими словами: на скільки і як обумовлює робота на певному мовному рівні кінцевий звуковий результат.

2.1. Робота на рівні речення: Євген Станкович, «З передсвіта до вечора» з «Симфонії-диптиху на вірші Т. Г. Шевченка»

«Симфонія-диптих на вірші Т. Г. Шевченка» для мішаного хору *a cappella* була написана Євгеном Станковичем 1985 року. Вербальною основою Симфонії є шевченківський переклад двох уривків із пам’ятки мови

та літератури Київської Русі XII століття «Слова о полку Ігоревім»¹. Є. Станкович створив двочастинний цикл, де кожна з частин презентує окремий подієвий епізод: битву і плач.

У першій частині Симфонії використано переклад «З передсвіта до вечора», в якому описано невдалий похід Ігоря Святославича проти половців у 1185 році, що закінчився поразкою його війська і полонем самого князя. У другій частині — «Плач Ярославни» — оспівано страждання і скорботу княгині, що переживає розлуку і полон князя Ігоря. Хоча між частинами Симфонії композитор не створює спеціального словесного містка, але вони сюжетно об'єднуються: конкретна подія — битва, що умовно (бо Є. Станкович надає емоційну реакцію на цю подію) представляє загальне, зовнішнє, і реакція на неї — плач — внутрішнє, особисте.

Працюючи із поетичним текстом Є. Станкович у Симфонії-диптиху переважно звертається до рівня речення (синтаксичний рівень). Презентуючи роботу композитора з поетичним текстом, зосередимо увагу лише на першій частині твору, адже вона є показовішою для ілюстрації запропонованого в дисертації підходу до аналізу перетворення вербального першоджерела.

Поезію «З передсвіта до вечора» сформовано з чотирьох строф², у кожній з яких різна кількість рядків: у першій — сім, у другій — шість, у третій — вісім, у четвертій — десять (див. Додаток Б, Ілюстрації №2.1–2.2, Таблиця 2.1). Така специфіка будови поетичного тексту Т. Шевченка

¹ Варто вказати, що Т. Г. Шевченко мав намір перекласти українською повністю «Слова о полку Ігоревім». Про це свідчать листи до А. Й. Козачковського (від 14 квітня 1854 року), О. М. Бодяньського (від 1 травня 1854 року), в яких Шевченко (будучи в заслання) звертався із проханням надати йому видання оригіналу історичного документу. У листі до М. С. Щепкіна (від 5 грудня 1857 року) Тарас Григорович пише, що йому стало відомо про український переклад «Слова» М. О. Максимовича, який і просить йому передати. М. О. Максимович в листі (від 20 грудня 1857 року) до Кобзаря повідомив, що відправив йому переклад (через М. С. Щепкіна) і просив надати відгук про нього [138, с. 368]. Так, уже 24 грудня 1857 року поет отримав очікуваний переклад і почав його досліджувати. Т. Шевченко встиг перекласти лише два фрагменти «Слова»: «З передсвіта до вечора» (датований в автографі 6 липня 1860 року) і «Плач Ярославни» (датований за автографами двох редакцій 4 червня і 14 вересня 1860 року).

² За основу нами було взято видання «Кобзаря» Т. Шевченка 1985 року [171, с. 552].

обумовлена тим, що він здійснював переклад, який наближається до історичного першоджерела у відтворенні змісту і форми (детальніше див.: [118]).

«З передсвіта до вечора» написано з опорою на силабо-тонічну систему віршування, що активно розвивалася у ХІХ столітті. У кожному рядку панує принцип виділення наголошеного складу. Об'єднуючи наголошені і ненаголошені склади можна виявити стопи, що створює поет. Оскільки Т. Шевченко робив переклад, то у написаних ним рядках використовуються різні стопи, які, ймовірно, наближені до історичного оригіналу «Слова о полку Ігоревім»¹. Якщо наголошений склад позначити «/», а не наголошений «-», отримаємо різноманітні структури.

Наприклад, рельєфно виділена дворядкова хорейчна стопа у п'яти рядках першої строфи (№1–5) та чотирьох рядках другої строфи (№1–4):

/ - / - / - / -
 З передсвіта до вечора,
 / - / - / - / -
 А з вечора до досвіта
 / - / - / - / -
 Летить стріла каленая,
 / - / - / - / -
 Бряжчить шабля о шеломи,

/ - / - / - / -
 Земля чорна копитами
 / - / - / - / -
 Поорана, поритая;
 / - / - / - / -
 Костьми земля засіяна,
 / - / - / - / -
 А кровію политая

¹ Аналіз специфіки перекладу Т. Шевченком «Слова» не входить в поставлені перед нами завдання.

Також можна виявити ямбічну стопу, презентовану у третій (рядки №5–8) та четвертій строфах (рядки №1–4, 7–10):

- / - / - / - / -

За землю Руськую. Хилилась

- / - / - / - /

І слалась, плачучи, трава;

- / - / - / - /

Високігнулись дерева...

- / - / - / - / -

Додолугнулися, журились!

У цілому, у третій строфі змінна система наголошення складів, тому тут важко виділити якісь провідні стопи¹. Наприклад, маємо таку послідовність різних складів третьої строфи (рядки №1–4):

/ - - / - / / -

Що гомонить отам, зичить

- / - - - - - / -

Удосвіта? То повертає

- / - / - - - / -

Той Ігор військо на пригоду

/ - - / - / - - -

Тому буй туру Всеволоду

Отже, Т. Шевченко створює вільну композицію «З пересвіта до вечора», об'єднуючи різні стопи в одну строфу, а різні строфи — у цілісність. С. Росовецький, аналізуючи цю поезію, зазначав, що поет намагався перекладати текст із застосуванням принципів силабо-тонічного віршування: «У своїй праці над текстом поет рухався від більшої вільності інтерпретації до власне поетичного перекладу в його сучасній формі» [118, с. 12]. Наявність

¹ Крім третьої строфи подібну складність виявлення провідних стоп спостерігаємо у 6–7 рядках першої строфи, 5–6 рядках другої строфи, 5–6 рядки четвертої строфи.

різних строф із різними стопами С. Грица називає однією із характерних рис творчого методу Т. Шевченка. Авторка вказує: «Поняття проміжної строфіки у Шевченка розширюється внаслідок домінування в нього поліметричних конструкцій над монометричними. Неоднорідність метричної будови строф у поета пов'язана зі змінами не тільки різних розмірів однієї системи, а й їх належністю до різних систем, зокрема силабічної і силабо-тонічної. Ланцюгові строфи і строфи із наскрізним римуванням у Т. Шевченка перетікають одна в одну, оскільки ланцюг складається з ланок, а ланку структурує наскрізна рима; у таких випадках виникають супер — і субстрофи» [44, с. 109].

Отже, обираючи поетичний переклад Т. Шевченка «З передсвіта до вечора», перед Є. Станковичем стояло завдання сформувати таку цілісність, в якій органічно будуть поєднуватися різні стопи і строфи. Враховуючи те, що твір написаний для мішаного хору *a cappella*, припустимо, що композитор шукав спосіб об'єднання різних рядків поетичного тексту в певну єдність. Таким об'єднанням різного, на нашу думку, для першої частини симфонії стала музична форма. Композитор використовує сонатну форму як основну, однак модифікує її відповідно до свого задуму і обраного вербального тексту. Останній перебуває у підпорядкуванні до музичного матеріалу. Це проявляється, наприклад, у неодноразових змінах вербальних строф і проведень основних музичних тем. Якщо музична логіка слідує за обраною сонатною формою, розвиваючи сферу головної та побічної партій, то словесна — слідує за шевченківським перекладом, не закріплюючись за конкретною музичною темою. Відповідно до цього, вважаємо за доцільне охарактеризувати спочатку звукову складову, а потім представити роботу композитора із поезією Т. Шевченка.

Є. Станкович у першій частині Симфонії-диптиху переважно спирається на моторику і розспівність, як жанрові основи тематизму. Ці сфери представляються як відокремлено, так і одночасно, накладаючись одна на одну. Головна партія (тт. 1–60) уособлює моторику: швидкий темп, висхідна

мелодична лінія викладена короткими тривалостями (восьмими), невеликий діапазон теми — зменшена квінта, що стане лейтінтервалом цієї частини. На кожний звук виписаний окремий склад слова, що потребує чіткої артикуляції і пружного характеру. За поетичну основу головної партії обрано першу строфу «З передсвіта до вечора» Т. Шевченка. У межах одного такту проводиться один поетичний рядок. Це підтверджує тезу про те, що композитор обирає для роботи смисловою одиницю — речення і з ним найактивніше працює (приклад 2.1).

Приклад 2.1.

Є. Станкович, «Симфонія-диптих», головна партія, тт. 1–6

Allegro moderato ♩ = 120

Tenor

Bass

T.

B.

З пе-ред-сві-та до ве-чо-ра,

а з ве-чо-ра до до-сві-та

ya yi yi yi ya ya ya yi ya yi yi yi

ya ya ya yi ya yi yi yi ya ya ya yi

ya ya ya yi ya yi yi yi ya ya ya yi

Загалом, усі засоби виразності сконцентровані на донесенні сенсу тексту: мелодична лінія спрямована вгору як у партитурі Є. Станковича, так і в одному із можливих прочитань поезії Т. Шевченка. Чарунка, з якої розгортається вся побудова, — один такт, в якому використано один поетичний рядок. Утворюється невелика за діапазоном фраза, де кожен звук чітко проартикульовано, адже обрано силабічний спосіб співвідношення текстового і музичного рядів.

Якщо порівняти вербальний текст першої строфи шевченківського перекладу і виписаного Є. Станковичем у партитурі Симфонії-диптиху цього

ж фрагменту, відмітимо, що композитор змінює наголошення складів, можливо, тим самим апелюючи до змінності ритму самої поезії «Слова о полку Ігоревім». Змінність наголошення складів не впливає на енергійний характер теми, що простежується і витримується як у музичній складовій, так і у вербальній, тим самим закріплюючи моторний тематизм за головною партією.

Друга жанрова природа тематизму — розспівність — є ознакою появи сфери побічної партії (тт. 67–96). Однак, ще до виникнення власне самої побічної теми, композитор презентує її елементи, що звучать на фоні розвитку головної. Це спостерігаємо вже з 34 такту (приклад 2.2), де розспівність представлена у партіях чоловічих голосів (тенор і бас), у яких мелодична лінія зіткана із секундового руху, а стрибки на терцію або тритон (зокрема у 39 такті) заповнюються подальшим плавним низхідним рухом.

Приклад 2.2.

Є. Станкович, «Симфонія-диптих», тт. 33–34

The musical score for Example 2.2 consists of six staves. The first four staves are for vocal parts: Soprano (S.), Soprano (S.), Alto (A.), and Alto (A.). The last two staves are for Tenor (T.) and Bass (B.). The lyrics are in Ukrainian. The score includes dynamic markings such as *meno f* and *ff*. The lyrics are: "чо - ра, а з ве - чо - ра до до - сві - та ле - тить стрі - ла ка - ле - а з ве - чо - ра до до - сві - та ле - тить стрі - ла ка - ле - на - я В сте - пу в нез -".

Крім того, між головною та побічною партією вміщена коротка зв'язка (тт. 61–67), в межах якої поєднуються елементи як головної теми (у партіях

басів), так і побічної (у партіях тенорів, альтів та сопрано). Накладання двох тем представлено лише у музичній складовій, у вербальній же панує єдність — з 61 такту вжито другу строфу шевченківського перекладу, що розпочинається рядком «Земля чорна копитами поорана, поритая» і цю ж строфу проспівує весь хор. Зв'язка ілюструє тезу, вже зазначену вище, що вербальна складова напряму не прив'язана до музичних тем і розвивається відокремлено від них.

У побічній партії (тт. 67–96)¹ композитор використав ширший діапазон (наприклад у партії сопрано це мала децима: *es¹-ges²*), спокійніший темп (*Meno mosso*). За основу обрано плавні або стрибкоподібні рухи, що переважно заповнюються низхідним секундовим ходом. Якщо головна партія мала енергійний висхідний напрямок руху мелодичної лінії, то побічна навпаки — хвилеподібний, що звершується переважно низхідним секундовим спуском. На один склад тексту припадає один або декілька звуків.

Отже, експозиція (тт. 1–126) першої частини Симфонії-диптиху презентує два тематичних блоки, побудовані на контрастному зіставленні темпу, динаміки, напрямку руху мелодії тощо. Між експозицією та розробкою композитор розташовує заключну тему (тт. 97–125), в основі якої елементи з головної (партія басів з 109 такту), побічної тем (партія альтів з 97 такту) та репрезентується новий елемент, моторного характеру, що буде активно розвиватися у розробці (партія сопрано з 118 такту). За вербальну основу нового елемента обрано третю строфу шевченківського перекладу, що розпочинається фразою «Що гомонить отам» (приклад 2.4). Подібний принцип введення нового матеріалу із одночасним проведенням попередньо представлених тем уже спостерігався раніше при поступовому включенні елементів побічної партії, що звучали паралельно із головною темою.

¹ Див. Додаток А. Приклад 2.3.

Приклад 2.4.

Є. Станкович, «Симфонія-диптих», тт. 116–118

S. *pp* .3 .
Що го-мо-нить о-там?

T.

B. *div. ad libitum*
а з ве-чо-ра до до-сві-та

Розробка (тт. 126–189) має елементи звукообразності і представляє сцену бою. У ній залучено всі вже експоновані теми, кожна з яких набуває розвитку. Як головна (зокрема, з 150 такту), так і побічна (з 143 такту) партії набувають рис маршу і, відповідно, стають більш рішучими завдяки: зміні складу з поліфонічного на гармонічний, збільшенню динаміки (від *p* в експозиції до *fff* у розробці), скандуванню і акцентуванню складів кожного слова, охопленню верхнього регістру із майже постійним перебуванням у ньому. У такому напруженому розділі форми Є. Станкович так само дотримується обраного принципу — він працює із реченням, тому обирає ключові фрази та речення, які неодноразово повторюються, зокрема: «Що гомонить отам», «То повертає той Ігор військо на пригоду», «І бились день і другий билися», а також «З передсвіта до вечора», «Земля чорна копитами поорана, поритая».

Отже, у розробці накладаються як різні музичні теми (головна, побічна та заключна), так і розробляються три перших строфи шевченківського тексту. Музичні теми не прив'язані до словесного ряду. Наприклад, в експозиції побічну партію представляла друга строфа, а в розробці на основі мелодичної лінії побічної теми (з 166 такту) басами поспівується третя строфа (приклад 2.5).

Приклад 2.5.

Є. Станкович, «Симфонія-диптих», тт. 167–170

S.
 A. на, по - - ри - - та
 T. за - сі - я - на, а кро - ві - ю по - ли - та - я. Зем - ля чор - на
 B. би - лись день, і
 B.

Реприза (тт. 190–284) є динамічною, адже у ній продовжується розвиток, що відбувався у розробці, проводяться головна та побічна партії, однак, зі змінами як музичного, так і поетичного рядів. У головній партії (тт. 190–209) до основної мелодичної лінії, дубльованої у терцію (перші три такти) додається інша моторна тема (з 193 т. у партіях жіночих голосів), побудована на основі елементів з головної та заключної тем. У другій фазі розвитку головної теми (з 201 т.) до неї долучається побічна (з 203 т.), але композитор не вводить їх почергово, а накладає, тим самим утворюючи контрапункт двох ключових тем першої частини Симфонії. Подібний метод розвитку музичного матеріалу вже зустрічався в експозиції, лише на початку головна партія представлена більш розгорнуто (тт. 1–66), а в репризі — вона скорочена і займає 20 тактів.

Головна партія у репризному проведенні містить всі поетичні строфи, однак одночасного накладення чотирьох строф — немає. Є. Станкович об'єднує разом лише по дві строфи. Наприклад, одночасно накладаються перша та третя строфи (тт. 193–194), друга та третя (тт. 195–200), друга та четверта (тт. 202–204). Тобто, композитор ще раз підкреслює, що не прив'яже музичний матеріал до поетичного тексту, адже розвиваючи тему головної партії використовує поетичні рядки із чотирьох різних строф.

Динамічне, жанрове варіювання теми представлено у репризному проведенні побічної партії (тт. 210–265). Із плачово-розспівної, презентованої в експозиції, в репризі вона набула рис хоралу і значно драматизувалася. Якщо в експозиції побічна партія (тт. 67–96) мала двочастинну побудову (I — 10 тактів, II — 20 тактів), то у репризі вона збільшилася більше, ніж у двічі (із тридцяти тактів стало сімдесят чотири) і сформувала подвійну тричастинну форму із кодою. Розділи форми будуються на контрастному співставленні динаміки і фактури. Структуру побічної партії у репризі можна представити за такою схемою:

A — основна тема у хоральному викладі (тт. 210–219), поруч із якою у партії альтів звучить контрапунктом елемент, що вперше з'явився у розробці (145 т.) у партіях жіночих голосів;

B — головна кульмінація першої частини Симфонії представлена з 220 такту, де композитор представляє найбільш драматичний і напружений момент у звучанні: спочатку унісон усіх партій, що від *ppp* розгортаються до акордових сполучень на *ffff*. Якщо прослідкувати мелодичну лінію окремих партій, можна виявити риси розспівної побічної теми (плавний, секундовий рух вгору та вниз);

A¹ — хоральна тема (тт. 229–238), у якій проспівується той самий текст із тим самим контрапунктуючим елементом, однак усі акордові сполучення опущені на пів тону вниз;

B¹ — у цьому розділі навпаки (тт. 239–250) — перше унісонне проведення піднято на тон вгору (із «e¹» до «fis¹»), акордова фактура і розвиток горизонталі (хвилеподібний рух у всіх голосах) теж витримано відповідно до запропонованого варіанту у розділі B;

Репризне завершення побічної партії (тт. 251–265) повертається до поліфонічного складу, що вже був представленим в експозиційному проведенні. Однак, у заключному розділі тричастинної побудови побічної партії у репризі контрастні співставлення динаміки двох тем — A — *ppp*, B —

від *ppp* до *ffff* із поверненням до *ppp* — закінчуються плавним спадом динаміки від *fff* до *ppp*, яким і завершиться перша частина Симфонії-диптиху, навіть охоплюючи в останньому такті *pppp*.

Побічна партія будується на чергуванні другої та четвертої строф поетичного тексту. Однак, якщо на початку почергова зміна тем побічної партії приводила до змін вербальних рядків, то на завершенні композитор обрав лише одну строфу, якою і завершив твір. Так, частина А (210–219 та 229–238 тт., відповідно) заснована на перших чотирьох рядках другої строфи, що починаються фразою «земля чорна копитами поорана, поритая». Частина В (тт. 220–228) будується на основі третього та четвертого рядків четвертої строфи «допировали хоробрі русичі той пир». Подальше завершення побічної партії побудовано на четвертій строфі, від п'ятого рядка і до кінця. Побічна партія у репризі теж представляє композиторський акцент на музичному матеріалі, адже, якби в основі було поетичне слово, тоді, ймовірно, ознакою побічної партії була б друга строфа, якою й мав би завершитися твір.

Кода (тт. 266–284) у загальних рисах повторює завершення побічної партії в експозиційному розділі. Поліфонічна фактура збагачена імітаційними проведеннями-повтореннями останнього рядка четвертої строфи «додолу гнулися, журились». Так Є. Станкович формує тематичну арку, надаючи першій частині Симфонії завершеності.

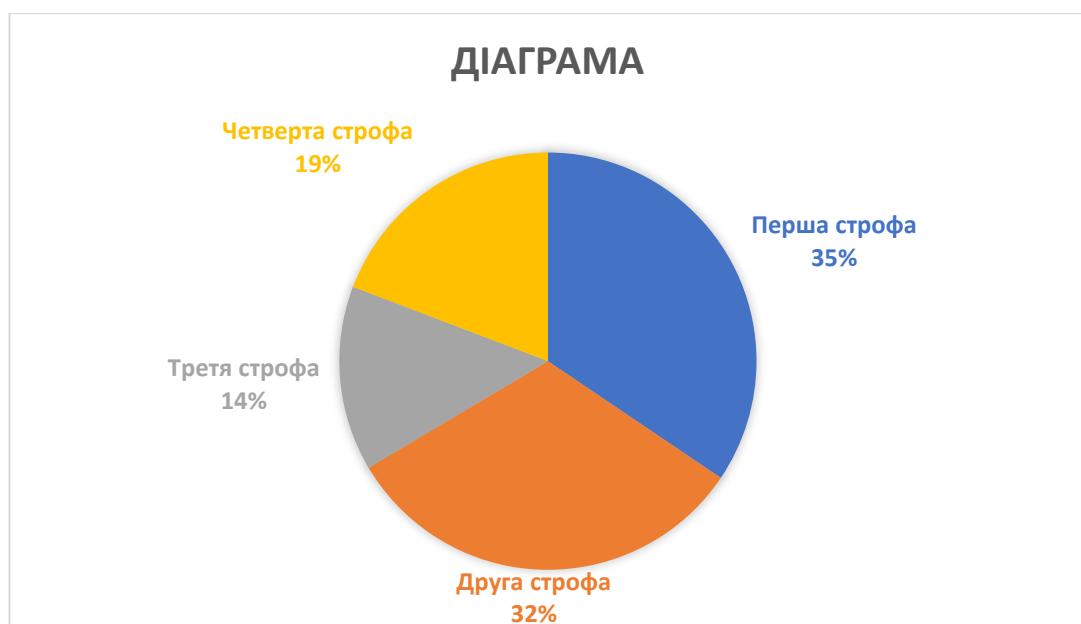
Отже, у першій частині Симфонії-диптиху композитор урівноважив сонатну форму завдяки розвитку головної теми в експозиції, а побічної — у репризі, а в розробці нанизав елементи різних тем. Музична складова виявилася панівною, адже до мелодичної лінії однієї і тієї ж теми додаються різні поетичні строфи. Наприклад, четверта строфа взагалі з'являється лише в репризі і проводиться як у головній, так і побічній партіях. Але, музичне панування не викреслює різноманітних методів роботи із поетичним текстом, про що йтиметься далі.

Спочатку варто вказати, що чотири строфи із перекладу Т. Шевченка об'єднані між собою темою битви, яка представляється з різних граней у строфах. У першій описано зброю і місце битви: «стріла, шабля, шеломи, списи, в степу, середі землі Половецької». У другій вказано на ситуацію на полі бою, де вбито і поранено багато люду: «земля поорана, поритая, костьми земля засіяна, а кровію политая». Третя характеризує воюючі сторони і розв'язку: «то повертає той Ігор військо на пригору тому буй туру Всеволоду, поникли Ігореві стязі». Четверта строфа підсумовує сказане раніше, тому в ній є вказівка і на місце битви, і на воюючі сторони, і опис реакції природи на цю трагедію: «на березі Каяли брати різнились, хилилась, і слалась плачучи трава, високі гнулися дерева».

Є. Станкович, працюючи із поетичним текстом, використовує шевченківські строфи у різних відсоткових співвідношеннях. Якщо прослідкувати за кількістю тактів, у яких вводяться строфи, можна виявити, що перша строфа проводиться у 113 тактах, друга — у 105, третя — у 47 і четверта — у 63 (схема 2.1).

Схема 2.1.

Є. Станкович, «Симфонія-диптих»,
діаграма використання поетичних строф



Із діаграми помітно, що перевага віддана першій та другій строфам, що обумовлено самим текстом, адже суто у цих строфах представлено найбільш концентрований опис битви. Третя і четверта строфи поглиблюють оповідь, доповнюють її важливими деталями (наприклад, про сторони, що воюють), однак, суттєвих змін до опису битви не вносять, а лише продовжують запропоновану лінію. Цю тезу можна продемонструвати на прикладі роботи Є. Станковича з поетичним текстом. Композитор окремо працює із першої строфою (до 60 такту), із другою (з 60 до 96 тактів), не додаючи інші строфи. Натомість третя строфа (118–149, 166–174 такти) розміщена в середині побудови (у розробці), де активно розвиваються перша та друга строфи. А четверта строфа (202–209, 220–228, 239–284 такти) проводиться почергово із другою строфою (200–204, 210–219, 229–238 такти). Рядки обидвох строф об'єднані і описують підсумок події, що сталася: битва на березі Каяли, земля поорана, засіяна костями, допировали русичі той пир, земля полита кров'ю, хоробрі русичі простяглися за землю Руськую, хилилась трава, гнулися дерева. Отже, 67% звучання у першій частині Симфонії-диптиху віддано першій та другій шевченківським строфам, адже у них зосереджено основні суголосні задуму композитора ідеї поезії.

Є. Станкович працює із перекладом Т. Шевченка послідовно, йдучи за поетичним текстом. Композитор проводить повністю кожну строфу почергово, не змінюючи їхній порядок. Зокрема, цю тезу можна довести, розглянувши такти, у яких проводяться строфи. Перша строфа представлена повністю вже до 41 такту, друга — з 61 до 77 такту, третя — з'являється двічі: з 118–149 такту і з 193–200 такту, а четверта — з 202–284 такту. Тим самим, Є. Станкович демонструє послідовне прочитання поезії, але воно не програмує повне проведення кожного рядка кожної строфи почергово. Композитор презентує різні методи роботи із вербальним текстом. Назвемо основні з них:

1. проведення повністю поетичного тексту однієї строфи;

2. виокремлення певних словосполучень однієї строфи, переважно ключових;
3. виокремлення декількох рядків однієї строфи;
4. накладання різних рядків або вибраних слів із цих рядків однієї строфи;
5. накладання різних рядків різних строф.

Розглянемо вказані методи роботи почергово.

Прикладом проведення однієї строфи від початку до кінця може слугувати фрагмент із розробки твору, де звучить спочатку тема головної партії (150–154 такти), а потім до неї долучається тема побічної партії (155–160 такти). За вербальну основу для обох тем обрана перша строфа (приклад 2.6).

Приклад 2.6.

Є. Станкович, «Симфонія-диптих», тт. 150–151

Allegro. Molto ritmato e marcatissimo ♩ = 120

fff div. in 3

S.
A.
T.
B.
B.

З пе-ред-сві-та до ве-чо-ра, а зве-чо-ра до до-сві-та

Трррр... трррр...

З пе-ред-сві-та до ве-чо-ра, а зве-чо-ра до до-сві-та

У 150–154 тактах композитор підкреслює моторний тематизм головної теми скандуванням кожного складу тексту (акцентування у партитурі), гучною динамікою (*fff*), поверненням до початкового темпу (чверть=120). Три хорових партії (крім тенора) інтонують перші чотири рядки першої строфи. У кожному такті проводиться один рядок шевченківського тексту. Рядки слідують один за

одним, не змінюючи свого положення, тобто вводяться суто за поетичним текстом, без композиторських перестановок. У фактурі виділяється мелодична лінія у партії сопрано, а інші дві партії (альта і баса) — на одному звуці виголошують виписаний текст, створюючи барвисту звукову масу. Тема у партії сопрано має низхідний напрямок руху в межах чистої кварта f^2-c^2 (у 154 такті зб.4 — fis^2-c^2). На прикладі цієї теми можна презентувати спосіб композиторського підкреслення хореїчної стопи. Зокрема, якщо розглянути партію сопрано у зазначених вище тактах можна помітити, що Є. Станкович виділяє:

— сильну долю кожного такту, адже саме на цю долю виписується найвищий звук (f^2, fis^2), на якому зосереджено більше енергії і відповідно вона стає сильним або наголошеним складом (до того, ж у 152–154 тактах на першу долю виписано ще й *sfff*, що ще раз доводить запропоновану вище тезу);

— постійну секундову низхідну послівку у мелодичній лінії, де перший звук — вищий, наголошений, а другий — нижчий, ненаголошений ($f^2-e^2, e^2-es^2, es^2-des^2, des^2-c^2$).

Так, у наведеному фрагменті композитор працює із рядками однієї строфи, вводить їх почергово, відповідно до поетичного першоджерела, не вносячи жодних змін (не переставляючи місцями рядки і т. д.). Оскільки один рядок містить більше двох слів, його можна віднести до синтаксичного мовного рівня. У вказаному фрагменті Є. Станкович обирає речення як ключову одиницю роботи із поетичним текстом і розкриває його основну функцію — донесення сенсу: мелодична лінія формується відповідно до поетичної стопи, підкреслюючи наголошеннями та акцентами її хореїчність, фактура, динаміка і темп — зосередженні на інтонуванні вербального тексту так, щоб морфеми об'єднувалися в слова, а ті у свою чергу — у речення.

Прикладом виокремлення певних словосполучень однієї строфи, переважно ключових можна продемонструвати на фрагменті розвитку

головної партії у експозиції (тт. 42–60). У хорових партіях виписана перша строфа (приклад 2.7).

У першого баса, відповідно до шевченківського тексту, послідовно двічі проводяться перші п'ять рядків строфи (тт. 42–51, 52–60). Однак, при другому повторенні (з 52 такту) композитор випускає другий рядок («а з вечора до досвіта»), а замість нього двічі повторює фразу із першого рядка «до вечора» (тт. 53–54). У партіях інших голосів з'являються окремі фрази із рядків першої строфи, що нанизуються і сформують цілісність із чотирьох рядків аж у 53–55 тактах. Першою у партії другого баса з'являється фраза «з передсвіта» (44 такт), що найчастіше буде проінтонована в окресленому фрагменті.

Приклад 2.7.

Є. Станкович, «Симфонія-диптих», тт. 42–44

Т. *i,*

V. *p*

З пе - ред - сві - та до ве - чо - ра, а з ве - чо - ра

V. *tr* *p*

З пе-ред-сві - та

Далі до неї долучається друга фраза і так формується рядок «з передсвіта до вечора» (партії тенора та другого баса у 45 такті). Потім композитор долучає до цього рядка ще одну фразу «а з вечора» і проводить перший рядок і одну фразу із другого рядка у партіях тенора, альт та другого баса (тт. 46–47). Але не продовжує далі подібне фразове нанизування, а вже з 48–51 тактів проводить повністю три інші рядки: «летить стріла каленая» (партії сопрано та альт у 48 такті), «бряжчить шабля о шеломи» (партії тенора та альт у 50 такті), «тріщать списи гартовані» (партії сопрано та альт у 51 такті). Цілісно і почергово п'ять рядків першої строфи прозвучать у 53–55 тактах.

Отже, нанизування різних фраз однієї строфи починається із першої фрази, що стане найчастіше повторюваною. У проаналізованому фрагменті активно розробляється перша строфа, що до 42 такту вже була цілісно представлена. Тому, ймовірно, композитор шукав метод подальшого розвитку як музичного матеріалу, так і вербального. Він обрав виокремлення: у музичній сфері — мотивний розвиток головної теми, у вербальній — робота з окремими фразами.

Прикладом виокремлення декількох рядків однієї строфи може слугувати зона завершення побічної теми як в експозиції, так і у репризі (приклад 2.8).

Приклад 2.8.

Є. Станкович, «Симфонія-диптих», тт. 75–79

The musical score for Example 2.8 consists of four staves. The top three staves are for Soprano (S.), Alto (A.), and Tenor (T.), and the bottom staff is for Bass (B.). The music is in 4/4 time and has a key signature of one flat. The tempo is marked 'Andante molto'. The dynamic marking is 'pp' (pianissimo). The lyrics are: 'шла для Русь-ко - ї зем - лі. І жур - ба'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

Перед заключною темою експозиції (тт. 97–126) представлено завершальну зону побічної партії (тт. 77–96), де збережено тематизм побічної теми. Вербальною основою цього фрагменту є п'ятий та шостий рядки другої строфи: «І журба-туга на тім полі Зійшла для Руської землі». Тематичне утворення партії басу проводиться імітаційно у трьох верхніх голосах (сопрано, альт і тенор, рядки № 5 та 6 другої строфи). У трьох партіях (сопрано, тенор і бас) зазначені вище рядки проводяться один раз, слідуючи за

вербальним першоджерелом без будь-яких змін чи перестановок тексту. З 89 такту у партії альтів Є. Станкович виокремлює шостий рядок і одне слово сьомого рядка («зійшла»). Формуючи заключення побічної теми на тихій динаміці (*pp*), із поступовим уповільненням темпу (*poco accelerando*), виокремлення вказаного рядка свідчить про певну звукозображальність і сенсовий підсумок, що робить композитор: після бою все затихло і на землю спустилась журба.

Подібний принцип використано і в репризі (тт. 264–284). Є. Станкович виокремлює останній рядок четвертої строфи («Додолугнулися, журились») і проводить його двічі у кожній партії, крім сопрано. Якщо порівняти завершення побічної теми в експозиції і репризі, то можна помітити, що тематизм, загальний напрямок звучання до заспокоєння, утихомирення і розчинення у просторі, а також імітаційність викладу в репризі зберігається. Поступове спадання представлено і в імітаціях проведення: спочатку альт — далі тенор — і в кінці бас. Правда, заключне проведення все ж буде доручене альтам, таким чином, загалом альти тричі інтонуватимуть десятий рядок четвертої строфи, при чому в 274–275 тактах замість слова «журились», композитор нагадає, хто журився і обирає для інтонування інше слово — «дерева», взяте із дев'ятого рядка четвертої строфи. Отже, виокремлюючи певні рядки однієї строфи композитор підкреслює їхню значимість і вплив на формування сенсу конкретної строфи.

Прикладом іншого методу роботи із поетичним рядом, може слугувати фрагмент із 155–160 тактів, де композитор **накладає різні рядки однієї строфи**.

Усі хорові партії інтонують першу строфу, але у кожній із них виписані інші рядки. Зокрема, для партії тенора (тт. 155–160) обрано перші п'ять рядків шевченківського перекладу, для басів — перші три, а для жіночих голосів — шостий і сьомий рядки (приклад 2.9). Отримаємо такі накладання:

— 155 такт — у жіночих голосах фрагмент шостого рядка, у басів фрагмент першого рядка, у тенорів використано повністю перший рядок;

— 156 такт — у жіночих голосах фрагмент шостого рядка, у басів фрагмент першого рядка, у тенорів використано повністю другий рядок;

— 157 такт — у жіночих голосах фрагмент шостого рядка, у басів фрагмент другого рядка, у тенорів використано повністю третій рядок;

— 158 такт — у жіночих голосах фрагмент сьомого рядка, у басів фрагмент другого рядка, у тенорів використано повністю четвертий рядок;

— 159 такт — у жіночих голосах фрагмент сьомого рядка, у басів фрагмент третього рядка, у тенорів використано повністю п'ятий рядок;

— 160 такт — у жіночих голосах фрагмент сьомого рядка, у басів фрагмент третього рядка, у тенорів використано повністю перший рядок.

Приклад 2.9.

Є. Станкович, «Симфонія-диптих», тт. 154–155

Музичний нотний зразок, що ілюструє складну поліфонію в тактах 154–155. Зразок показує партії сопрано (S. A.), тенора (T.) та басів (B. B.) з українськими ліриями та динамічними позначеннями (*sff*, *ff marcato*).

Отже, лише в 155 такті композитор поєднує одночасно перший та шостий рядки першої строфи, а у наступних проаналізованих тактах — нашаровуються три різних рядки. Якщо основна функція речення це донести сенс, тоді подібні напластування різних слів в одному такті відводять від цієї

функції. Адже різні рядки виголошені одночасно утворюють хаос звучання, у якому складно буде почути цілісно конкретний рядок, ба навіть одне слово, і усвідомити його сенс.

Метод нашарування різних поетичних рядків однієї строфи Є. Станкович застосовує для кульмінаційної зони розробки. При чому, в той же самий час композитор накладає і дві теми: головну та побічну, тим самим породжуючи зіткнення двох тематичних блоків. У партіях жіночих голосів проводиться побічна тема, у чоловічих — головна тема. Тенорова партія стає найбільш наближеною до експозиційної версії головної теми: у побудові мелодичної висхідної лінії, застосуванні коротких тривалостей, на кожному з яких виписано окремий склад тексту. Тематизм головної теми витримується в партії тенора — вона моторна і активна. Партія басів підкреслює метричну сітку, інтонуючи чвертями перші три рядки першої строфи і виконує функцію органного пункту на тимчасовому центральному тоні цього фрагменту (*b*). Жіночі голоси виконують побічну тему, в якій зберігається її жанрова природа — розспівність. Одночасне напластування головної і побічної тем призвело до жанрової трансформації останньої. Хоча зберіглася інтонаційна розспівність (на декілька звуків один склад тексту), загальна низхідна спрямованість мелодичної лінії, акордова фактура, однак побічна тема у цьому проведенні стала активнішою завдяки збільшенню динаміки (*ff*) та пришвидшенню темпу (*Allegro. Molto ritmato e marcatissimo*, чверть = 120), що є характерним саме для головної теми.

Отже, накладаючи різні рядки однієї строфи композитор формує таке звучання, яке б підкреслило розвиток музичної форми. Зокрема у проаналізованому фрагменті (тт. 155–160) накладання різних рядків було породжене контрапунктом головної та побічної тем. Цей спосіб, ймовірно, був важливим композитору для формування кульмінаційної зони розробки.

Як приклад **накладання різних рядків різних строф** розглянемо фрагмент із розробки (тт. 166–181).

Приклад 2.10.

Є. Станкович, «Симфонія-диптих», тт. 163–166

S. *p* ко - ши - та - ми *pp* по - о - ра
 A. *p* ко - ши - та - ми по - о - ра
 T. *f* ко-пи-та-ми *mf* по-о-ра-на, *mp* по-ри-та-я; *p* кость-ми зем-ля
 B. *mf* I
 B. *mf*

Після активного скандування першої строфи і теми головної партії (тт. 150–160) введено розділ, де розробляється побічна тема (тт. 155–174), в якому інтонуються друга та третя строфи. Поєднання різних рядків із двох строф можна спостерігати з 166 такту (приклад 2.10). У партіях сопрано, альт та тенорів проводяться перші чотири рядки другої строфи. Натомість у партіях першого та другого басів вводяться п'ятий та шостий рядки із третьої строфи. Наприклад, фраза «і бились день» у партії басів розгорнута на три такти (тт. 166–168). У цих же тактах у партіях жіночих голосів лунає «-рана по-», а у тенора — «костьми земля засіяна, а кровію». Так, накладаючись різні строфи ускладнюють сприйняття тексту і сенс певного рядка губиться, що зміщує акцент на саме звучання обраних поетичних фраз.

Отже, працюючи на рівні речення, Є. Станкович використовує різні способи роботи із поетичним рядом, які напряду залежать від завдання, яке, припустимо, композитор ставив перед собою. Якщо важливо донести сенс фрази, рядка чи строфи він обиратиме проведення повністю поетичного тексту однієї строфи, чи виокремлення певних словосполучень, переважно ключових, однієї строфи, чи виокремлення декількох рядків однієї строфи. Якщо на

перший план потрібно вивести саме звучання слова, фрази чи рядка, тоді Є. Станкович обиратиме накладання різних рядків або вибраних слів із цих рядків однієї строфи чи накладання різних рядків різних строф. При чому, оскільки композитор у Симфонії-диптиху обирає музичне начало стрижневим, то як перший, так і другий варіанти залежать від розвитку власне музичного матеріалу: експозиційні розділи форми матимуть більше проведень цілісної поетичної строфи чи рядка, а розвиткові — будуть збагачені накладаннями різних рядків та строф.

2.2. Робота на рівні речення та фонемі: Адріан Мокану, «Безсонне місто / НоктюРН Бруклінського мосту»

«Безсонне місто/НоктюРН Бруклінського мосту» для камерного хору написано Адріаном Мокану у червні 2018 року. У цьому творі композитор обирає для роботи два базових мовних рівня: синтаксичний та фонемний.

За вербальну основу обрано поезію Гарсія Федеріко Лорки¹ (1898–1936) з однойменною назвою. У Колекції Фонду Г. Ф. Лорки зберігається рукопис цієї поезії (див. Додаток Б, Ілюстрація 2.3), де в описі зазначено, що твір написано 29 жовтня 1929 року. У цей час поет уже закінчив Мадридський університет і активно долучився до акцій художників-авангардистів, пишучи як картини, так і поетичні рядки.

«Безсонне місто/НоктюРН Бруклінського мосту»² написаний у формі верлібру. Ця форма увійшла до поетичної практики з 1870-х—80-х років завдяки творчим експериментам Гюстава Кана, Жуля Лафорга, Артюра Рембо та ін.

¹ Гарсія Федеріко Лорка (1898–1936) — іспанський поет, драматург, театральний діяч, музикант і художник-графік. У поетичному доробку автора налічується п'ятнадцять віршованих збірок, одна з яких — «Вибрані вірші» — була опублікована посмертно. Його називають однією з головних постатей «покоління 27 року», адже для іспанської культури ХХ століття він відіграв значну роль [195].

² Повністю поезія «Безсонне місто/НоктюРН Бруклінського мосту» презентована у Додатку Б, Таблиця 2.2.

Кембриджський словник надає верлібру¹ таку дефініцію (з франц. *vers libre* — вільний вірш) — це «поезія, рядки якої не мають регулярної структури»² [223]. Тобто, у такій поезії наголошення і римування перестають бути дієвим механізмом для формування цілісності, адже система наголошення конкретних складів не є закріпленою, рядки можуть мати довільну кількість слів тому, й строфи — різні за обсягом. Англійський поет і критик Т. Е. Халм зазначав, що «довжина рядка є довгою і короткою, вона коливається відповідно до використовуваних поетом образів; довжина рядка повторює контури поетичних думок і вона є радше вільною, ніж регулярною; використовуючи грубу аналогію, це скоріше одяг на замовлення, аніж готовий одяг»³ [197]. Так, вільність у кількості строф, рядків, слів, римуванні і наголошенні у рядках не є ознакою хаосу, а, навпаки, системи, але іншої, відмінної від так-званого «чистого вірша», в якому наголошення та римування відіграє чи не найважливішу роль. Верлібр стає тим середовищем, у якому поет формує таку структуру, що відповідає його задуму із нерівномірним римуванням, наголошенням, кількістю і довжиною рядків.

У поезії «Безсонне місто/Ноктюрн Бруклінського мосту» Г. Ф. Лорка формує строфи із різною кількістю рядків і кількістю слів. Усього — вісім строф, обсяг яких від двох рядків (7 строфа) до дванадцяти (5 строфа)⁴. Структура поезії така:

1 строфа — 6 рядків

2 строфа — 7 рядків

3 строфа — 8 рядків

¹ Термін «верлібр» уперше ужив французький письменник Г. Кан у передмові до збірки «Перші вірші» (звірка вийшла у Парижі у 1897 році) [198].

² «*Poetry whose lines do not have a regular pattern*».

³ «*The length of the line is long and short, oscillating with the images used by the poet; it follows the contours of his thoughts and is free rather than regular; to use a rough analogy, it is clothes made to order, rather than ready-made clothes*».

⁴ Український переклад верлібру «Безсонне місто/Ноктюрн Бруклінського мосту» див. у Додатку Б, Таблиця 2.3.

4 строфа — 4 рядки

5 строфа — 12 рядків

6 строфа — 4 рядки

7 строфа — 2 рядки

8 строфа — 6 рядків

Верлібр передбачає вільність у композиційній будові поезії. Це може призвести до руйнування форми, тому, щоб об'єднати тексти і сформувати цілісність, Г. Ф. Лорка виділяє три текстових блоки, які різняться кількістю рядків у строфах. Так, перший розділ поезії (1–3 строфи) побудований способом нарощування рядків: 6, 7, 8. Другий (4–6 строфи) — сформований за принципом структурної арковості, де 4 і 6 строфи мають однакову кількість рядків (по 4). Заключний розділ має дві строфи (№ 7 та № 8): у сьомій — 2 рядки, у восьмій — 6 рядків. Остання строфа має риси коди, адже в ній повторюється така ж кількість рядків, що й у першій (6 рядків).

Так формується тричастинна структура твору, у якій наскрізними є дві образних сфери: сну і смерті, що по-різному іменуються поетом. Згадки про сон презентовані словосполученнями: «ніхто не спить», «безсонних людей», «життя — це не сон», «нема сну», «але якщо хто-небудь склепить очі». Смерть з'являється у таких фразах: «втікач із розірваним серцем», «є мрець», «хлопчик, якого ховали», «ми по сходинках котимось вниз, тільки б з'їсти сирій землі», «той, хто боїться смерті», «того мерця», «краплені чирви, отруту і череп театрів»¹.

Отже, протистояння життя і смерті (або сну і руху) є основою поезії Г. Ф. Лорки «Безсонне місто/Ноктюрн Бруклінського мосту». Найяскравіше зіставлення цих двох сфер проявляється у словосполученні «ніхто не спить», що стає смисловим центром твору і найчастіше повторюваним лейтмотивом.

¹Часто сон і смерть розміщують в один синонімічний ряд, адже обидва розглядаються як перехідні стани до інших етапів. Детальніше про смерть і сон див.: [141].

Верлібр написаний іспанською, хоча і під час перебування Г. Ф. Лорки у Нью-Йорку. Цей факт зумовив вибір мов для музичного втілення цієї поезії композитором. А. Мокану апелює до двомовності, вказуючи: «Оскільки Ф. Лорка писав цей вірш у Нью-Йорку, тому логічно було взяти англійський переклад разом із іспанським оригіналом»¹.

Хоровий твір «Безсонне місто» розпочинається іспанською (перші 12 тактів), а вже з 13 такту створюється полімовна ситуація, адже один і той самий текст проспівується одночасно двома мовами. Омузичнюючи поезію Г. Ф. Лорки, А. Мокану концентрується на ключових образах сну і смерті, що найяскравіше представлені у таких строфах:

- сон: 1, 2, 3, 6, 7, 8;
- смерть: 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8.

Перші три строфи найбільш зосереджені на провідній темі (сну і смерті), тому саме їх, як базис вокальної композиції, обирає А. Мокану (усі рядки, що обирає композитор виписані у Додатку Б, Таблиця 2.4).

Формуючи тричастинну врівноважену структуру композитор, як арку, використовує ключову фразу, що розпочинає і завершує твір — «ніхто не спить». Ця фраза представлена у першій, другій, шостій та восьмій строфах. У першій та шостій використано такий варіант: «Ніхто не спить у небі. Ніхто, ніхто. Не спить ніхто». У другій та восьмій: «Ніхто не спить у світі. Ніхто, ніхто. Не спить ніхто». У восьмій строфі долучається рядок зі сполученням «так сказав я». Щоб створити завершену композицію А. Мокану обрав ключову фразу, яка співпадає у першій та шостій строфі: «Ніхто не спить у небі. Ніхто, ніхто. Не спить ніхто». Як у поетичному першоджерелі, так і в музичному варіанті ці рядки зберігають свої функції — вони є смисловим центром твору.

¹ Із приватного листування з авторкою дослідження (лист від 22.08.2022 року).

Загалом, специфіка роботи композитора із поетичним текстом у великій мірі залежить від самого вербального першоджерела. Так, «Безсонне місто/Ноктюрн Бруклінського мосту» Г. Ф. Лорки має риси і вільності, і впорядкованості. Зокрема, свобода проявляється у кількості строф і рядків у кожній строфі, впорядкованість — у виокремленні смислового центру як стрижня всієї композиції («ніхто не спить»), а також у структурі твору, що має риси тричастинної побудови.

Якщо говорити про музичну складову, то об'єднуючим началом, яке допомагає сформувати цілісність твору, А. Мокану обирає тип звуковисотної і фактурної організації. Остання проявляє себе в опорі на монодичний склад, у якому важливим елементом музичної тканини є один тон. При чому цей тон є стрижневим не лише для фактурної організації, але й для звуковисотної. Адже композиція сформована на одному звуці — b (див. Додаток А, Приклад 2.11). Композитор розширює діапазон звучання центрального звука симетрично: з унісону поступово утворюється три октави, однак центром яких все-одно залишається той же звук: B, b, b^1 .

Тричастинність композиції простежується і в роботі композитора з музичним матеріалом. Спочатку розробляється центральний звук « b », який проводиться в усіх партіях, окрім першого та другого сопрано. Середній розділ (12–38 тт.) маркується розвитком мелодичної лінії: з унісону формується зб. 1 $b-h$. З 15 такту в партії першого тенора з'являється висхідне півтонове коливання центрального звука на звук h (див. Додаток А, Приклад 2.12). Однак, композитор повністю не переходить лише на звук h , а залишає опорним b , на який спочатку нашаровує h , а з 24 такту — c^1 (див. Додаток А, Приклад 2.13). При чому, одночасне поєднання переважно двох, а місцями й трьох звуків (b, h, c^1) буде витримуватися до кінця твору, що свідчить про спосіб формування фактури, у якій важлива горизонталь.

Якщо у другій частині композитор працював над розширенням мелодичної лінії (з чистої прими до меж великої секунди), то у третій частині

(38–53 тт.) панівним стало збільшення діапазону звучання центрального звука шляхом його дублювання у нижчому та вищому регістрах. Цей процес розпочинається з 38 такту, в якому в партії другого баса вперше з'являється звук *B* (див. Додаток А, Приклад 2.14) і досягає свого апогею з 42 такту, де в партії першого сопрано виринає звук b^1 із коливанням до h^1 . При чому, крім опори на головні звуки (b, h, c^1), композитор застосовує мікротонові глісандо, що пропонуються для плавного переходу між півтоною відстанню $b-h$. Зокрема такі глісандо можна простежити в партіях:

- першого сопрано у 43, 44, 45, 50 і 52 тактах;
- другого сопрано у 44 такті;
- першого альту у 39, 40, 42, 43, 44 і 52 тактах;
- другого альту у 28, 29 і 50 тактах;
- першого тенора у 52 такті;
- другого тенора у 45 такті;
- другого баса у 43, 44 і 52 тактах.

Півтонові глісандо з'являються у другому розділі і використовуються до передостаннього такту. В процесі збагачення мелодичної лінії трьома звуками (b, h, c^1) можна припустити, що А. Мокану було важливо зробити максимально плавним перехід між першими двома звуками, щоб залишити відчуття опорності і стійкості на одному тоні — b .

Отже, об'єднує «Безсонне місто» ідея сну (або смерті), тобто чогось нерухомого, що проявляє себе через незмінний протягом усієї композиції центральний звук b . Однак, сну протиставляється рух як в поезії, так і в музичному матеріалі, де його можна потрактувати через розширення діапазону мелодичної лінії до великої секунди ($b-c^1$) та мікротонових глісандо. Подібно й зі структурою твору: тричастинність простежується як на рівні відбору поетичних строф, так й у роботі з музичним матеріалом; кожен розділ опусу вирізняється іншим способом роботи. Зокрема, перший розділ представляє центральний звук, другий — розвиває мелодичну лінію цього

звучає і з унісону формується велика секунда, а заключний — розширює діапазон звучання. Завдяки такій структурній і звуковисотній організації автор формує завершену композицію, що із унісону розгорнеться до наповненого звучання в межах трьох октав.

Характеризуючи роботу А. Мокану з поетичним текстом, можна помітити, що, зосереджуючись лише на перших трьох строфах верлібру, він обирає два основні напрямки:

— робота зі словом;

— робота із озвучуванням цього слова (методи, якими будуть користуватися вокалісти, проспівуючи те чи те слово).

Специфіка поетичного першоджерела у тому, що кожен рядок — це одне речення або фраза. Композитор притримується такого рішення поета і обирає відповідний спосіб омузичнення тексту — на синтаксичному рівні, де базовим елементом для роботи є речення.

Цю тезу ілюструє наступний приклад. А. Мокану розпочинає композицію ключовою фразою, що проспівується іспанською: «*No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie. No duerme nadie*» («Ніхто не спить у небі. Ніхто, ніхто. Не спить ніхто»). Композитор обирає тільки два рядки першої строфи, однак, виписує їх по-різному: лише у партії першого тенора зазначений текст буде проспівуватися відповідно до поетичного першоджерела. У партіях першого та другого басів інтонуються ті ж рядки, однак, слова переставлені місцями (Приклад 2.15).

Приклад 2.15.

А. Мокану, «Безсонне місто / Ноктюрн Бруклінського мосту», тт. 1–3

The musical score consists of four staves: Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, and Bass 2. The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat). The score features dynamic markings *pp*, *mp*, and *pp* with hairpins indicating volume changes. A text box with an arrow points to the lyrics: "no duerme nadie por el cielo, nadie, no duerme nadie". The lyrics are repeated in different parts of the score, with some variations in the Bass 2 part.

Композитор вказує, що ці фрагменти повинні виконуватися на зазначеній висоті, із максимально швидким виголошенням тексту у довільному ритмі. Оскільки твір орієнтований на хорівий колектив, це означає, що кожен учасник партії буде незалежним від інших та, ймовірно, буде проспівувати текст вільно, не співпадаючи із іншими хористами тієї ж партії. Не співпадіння тексту між трьома партіями (перші тенори, перші та другі басы), не співпадіння тексту всередині кожної партії створюватиме ефект вільності кожного виконавця, що є можливим завдяки введенню у подібні фрагменти елементів алеаторичної техніки.

Якщо розглянути лиш партію перших тенорів (тт. 1–3), то, з одного боку, композитор опрацьовує текст двох перших рядків першої строфи не вносячи до нього змін, а з іншого — завдяки вільності у його проспівуванні, синтаксичний рівень втрачає свою основну функцію — донесення сенсу слів. Так із синтаксичного А. Мокану переходить до фонологічного рівня, де

ключовою буде фонема, адже саме її виокремлюватиме слухацьке вухо в хаосі різних звучань одного і того ж тексту.

Прагнення до логічної завершеності проявляється не тільки на рівні цілісності музичного твору, але й на рівні омузичнення однієї строфи. Так у партіях других басів з 20–26 такти А. Мокану застосовує першу строфу, що проспівується англійською без перестановок слів та рядків. Однак, для того, щоб строфа набула рис закінченості, долучаються ще два рядки другої строфи (тт. 25–26), де акцентується ключова думка твору: «Ніхто не спить у світі. Ніхто, ніхто. Не спить ніхто». Тобто, тричастинність проявляється не лише на рівні цілісності композиції, але й на рівні окремих партій (приклад 2.16).

Приклад 2.16.

А. Мокану, «Безсонне місто / Ноктюрн Бруклінського мосту», тт. 20–26

The image shows two staves of music for bass (B. 2). The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a few notes, then a section marked 'mf' and 'whisper' with a wavy line above it. Below this staff is a box containing the lyrics: "Out in the sky, no one sleeps. No one, no one. No one sleeps. Lunar creatures sniff and circle the dwellings. Live iguanas will come to bite the men who don't dream." The second staff also has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a wavy line, then a box with lyrics: "And the brokenhearted fugitive will meet on street corners an incredible crocodile resting beneath the tender protest of the stars." This is followed by a musical note and another box with lyrics: "Out in the world, no one sleeps. No one, no one. No one sleeps." Arrows indicate the flow of the music and lyrics between the two staves.

У цьому ж фрагменті помітна ще одна важлива деталь. Працюючи із реченням А. Мокану зберігає його структуру, але розпорошує сенс. Це відбувається завдяки обраному способу звуковидобування — кожен учасник партії шепоче відмічені рядки у вільному ритмі. Тому, мала ймовірність того, що голоси хористів зливатимуться в унісон і одночасно промовлятимуть текст. А оскільки вербальне першоджерело виголошуватиметься у різний час із різною інтонацією — це розосереджуватиме увагу і порушуватиме процес сприйняття сенсу. Якщо до описаного долучити ще й інші партії, що

проспівуватимуть іспанською поетичні рядки, інтонуватимуть фонему, гучно вдихатимуть та видихатимуть на вказані фонему, у зазначеному ритмі шептатимуть англійською рядки — виникатиме полімовна ситуація, в якій композитор поєднує два основні рівні (синтаксичний і фонологічний), однак, увага постійно перемикається на фонологічний рівень.

Розглянемо чотири партії з 38 до 41 такту (див. Додаток А, Приклад 2.14). У других сопрано і перших тенорів тричі іспанською проводиться перший рядок третьої строфи. У той же час у других альтів і других тенорів цей же рядок виписаний англійською, і теж тричі повторений. Для всіх партій композитор зазначає ритм і спосіб звуковидобування — шепіт. Але партії, що шептатимуть іспанською, розпочинатимуть на одну долю раніше. Наявність двох мов, що одночасно інтонуватимуться, уже створюватиме нерозбірливе звучання. А якщо долучити те, що ці рядки будуть шептати — у такому потоці звучань важко буде упіймати й усвідомити слова, відповідно сенс слів буде зникати, адже на перший план виходитимуть окремі фонему.

Подібний принцип застосовано й наприкінці композиції (з 46 такту і до кінця). У партіях перших та других басів проспівуватимуться іспанською перші два рядки шостої строфи. Одночасно англійською ці ж рядки співатимуть спочатку перші альти, а потім другі тенори (з 51 такту). На ці партії нашаровуватимуться й інші звучання: окремих фраз іспанською (перші сопрано, перші та другі альти, перші тенори), гучне вдихання та видихання (другі сопрано). Останні вісім тактів твору наповнені різними способами звуковидобування, що співатимуться одночасно. Так, серед них:

- гучне вдихання/видихання на фонему «s» та «ʃ»;
- проспівування рядків на визначеній висоті у вказаному ритмі;
- спів рядків на визначеній висоті, але у вільному ритмі;
- шепіт у вільному ритмі.

Отже, композиторська робота із синтаксичним рівнем є динамічною. Спочатку А. Мокану представляє речення іспанською мовою у чотирьох партіях (перші та другі басы, перші тенори та другі альти). Уже з 12 такту до них долучається англійський переклад у партіях перших та других сопрано. Відповідно, вже з 12 такту твору одночасно звучатимуть дві мови і цей принцип буде витриманий до кінця композиції. А. Мокану представляє полімовну ситуацію, в якій сенс слів стає менш важливим і сприйнятливим, адже вся увага буде зосереджуватись на окремих фонемах.

Фонологічний рівень презентовано композитором й окремо. А. Мокану розділяє обрані ним фонemi на два блоки і використовує їх незмінно протягом усього твору. До першого блоку відносяться шиплячі фонemi «*f*» та «*s*», що залучені до гучного вдихання та видихання повітря. Цей метод в анотації до твору названо «диханням». Композитор дає вказівки щодо виконання шиплячих фонем, зокрема: чіткий ритм, динаміка і, власне, фонема, яку потрібно інтонувати. Отже, «дихання», на відміну від інших описаних вище методів, строго регламентоване і виключає можливість виконавської імпровізації (приклад 2.17).

Приклад 2.17.

А. Мокану, «Безсонне місто / Ноктюрн Бруклінського мосту», тт. 4–6

The image shows a musical score for three vocal parts: S. 1 (Soprano 1), S. 2 (Soprano 2), and A. 1 (Alto 1). The score is written in treble clef with a 4/4 time signature. The music is primarily silent, with specific phonetic notations and performance instructions. Above the staves, there are dynamic markings 'mf' (mezzo-forte) and a 'breath' instruction. Phonetic symbols [f] and [s] are placed below the staves, indicating the pronunciation of the phonemes. The notation includes slurs and vertical lines with arrows pointing to specific notes, suggesting precise timing and articulation for the phonemes.

Другий блок фонем — це голосні («а», «і», «е», «о», «и») та дві носових приголосних («т», «п»), що за способом звуковидобування наближені до голосних. Цей перелік фонем втілюється у різних комбінаціях. Принципи проспівування другого блоку фонем залишаються подібними до того, що було описано вище: кожен хорист виконує їх на зазначеній висоті незалежно від інших та у вільному ритмі. Але долучається ще один елемент: вокаліст має зазначені три–п'ять фонем і довільно формує ряд із них, який і буде проспівувати. До того ж, кожна фонема повинна мати короткий наголос, виконавець на чвертьтону повинен відхилятися від основної висоти звука. В анотації до способу виконання фонем, композитор зазначив, що важливо досягнути імітації обертонового співу. Саме це стане можливим при накладанні різних фонем з різних партій, з короткими наголосами. Так, інтонування другого блоку фонем набуває рис алеаторики, адже кожен учасник хорової партії вільний у формуванні ряду із вказаних фонем (приклад 2.18).

Приклад 2.18.

А. Мокану, «Безсонне місто / Ноктюрн Бруклінського мосту», тт. 4–6

Якщо простежити як А. Мокану працює із поетичним текстом, то можна дійти висновку, що застосовані ним методи є традиційними. Композитор використовує лише заданий текст, розділяє його на строфи/рядки/слова/фонемі і вже з них формує ті методи звуковидобування, які йому видаються доречними для цього твору. Однак, при усій типовості

поводження із вербальним текстом, автор музики зміщує акцент: зі слова на спосіб його омузичнення. Так методи звуковидобування вербального ряду використовуються подібно до тем у творах класико-романтичного періоду. При чому, вони є незмінними протягом усієї композиції і єдине запропоноване різноманіття — це проведення однієї і тієї ж «теми» у різних партіях хору.

Унаочнення методів звуковидобування, на які опирається А. Мокану, презентовано у Додатку Б, Таблиця 2.5. У ній обрано за основу чотири кольори, що відповідають за різні способи видобування тексту. Синім позначено шепіт, як із вказаним ритмічним малюнком, так і без нього. Інтонування на зазначеній висоті має два кольори: рожевий та зелений. До рожевого відноситься спів на конкретній висоті із максимально швидким промовлянням виписаного тексту. Зеленим позначено спів ряду із фонем, який теж має визначену висоту, однак вільність у формуванні послідовності виписаних фонем. Вдих/видих на шиплячі фонемі показано жовтим кольором. Помітно, що цей метод проводиться в усіх партіях, окрім першого баса, однак, перевага віддається жіночим голосам. Зелений колір (спів ряду із фонем) превалює у чоловічих партіях (зокрема, найбільше у перших басів). Шепіт та спів поетичних рядків із швидким промовлянням тексту присутній приблизно в однаковій мірі як у чоловічих, так у жіночих партіях.

Отже, таблиця унаочнює традиційність у формуванні структури музичного твору. Щоб композиція мала завершений вигляд композитор використовує повторення як у тексті (6 строфа, перші рядки), так і в способах звуковидобування. Із таблиці помітно, що початкові способи звуковидобування повторюються на завершенні (спів на визначеній висоті та вдих/видих). Точно так, як друга частина відрізняється іншими методами: співу фонем (зелений колір) та шепіт (синій колір).

Форма твору — тричастинна. Межі кожної частини визначаються, зміною у діапазоні використаних звуків (про що йшлося вище) та зміною способів звуковидобування. Перша частина (1–11 тт.) презентує три способи

звукovidобування: дихання на шиплячі фонемі «*f*» та «*s*», спів зазначених рядків іспанського варіанту тексту на вказаній висоті, але у вільному ритмі та спів фонем («*a*», «*e*», «*t*», «*n*»). У середній частині (12–38 тт.), окрім уже представлених трьох способів, долучаються: шепіт як із зазначеним ритмом, так і у вільному ритмі англійського варіанту тексту, також шепіт іспанською у вільному ритмі, у співі фонем розширюється їхній набір, додаються ще «*i*», «*o*», «*u*». Заключна частина (38–53 тт.) вирізняється накладанням двох мов, при одному способі звукovidобування. Зокрема, шепіт у зазначеному ритмі одночасно іспанською і англійською (38–41 тт.), шепіт у вільному ритмі цими ж мовами (42–45 тт.), одночасний спів двома мовами на вказаній висоті, але у вільному ритмі (47–53 тт.). Так, при новаційному підході до поєднання способів звукovidобування, тричастинна структура твору ґрунтується на класико-романтичній традиції.

Отже, характеризуючи роботу А. Мокану із озвучуванням поетичного тексту відмічаємо, що він використовує чотири способи видобування звуків: вдих/видих, шепіт, спів фонем та лексем, що об'єднуються у речення. У процесі розгортання твору, способи звукovidобування не змінюються, а лише переходять із однієї партії до іншої. Це свідчить про те, що внутрішньої трансформації способів звукovidобування не відбувається, вони лише по чергово вводяться у різних партіях.

При роботі з поетичним текстом А. Мокану опирається на два мовні рівні, які є базовими для цього твору: синтаксичний та фонологічний. Основні зусилля композитора зосереджені на роботі з синтаксичним рівнем. Технічно автор музики частіше звертається до речення, яке є і структурною одиницею, і виразником сенсу. Однак, в процесі полімовного нашарування тексту, при поєднанні різних способів звукovidобування, основна функція речення (доносити сенс) — втрачається. Речення перетворюється у набір фонем, які є ключовими елементами фонологічного рівня. Містком для поєднання двох мовних рівнів для А. Мокану стає структурна одиниця — це речення (у

синтаксичному рівні) та фонема (у фонологічному). При чому, відбувається внутрішня трансформація на синтаксичному рівні, адже, при опорі на речення, у результаті отримуємо набір окремих фонем. Тобто, синтаксичний та фонологічний рівні у творі не є статичними, а динамічними. Останнє досягається лише при тісній співпраці із кожним учасником хору. Адже він повинен самостійно формувати ряд із вказаних композитором фонем, у вільному порядку проспівувати чи шепотіти рядки із використаних строф. Усе це формує алеаторичну композицію, в якій автор музики зазначає межі рядка, чи фонем, які потрібно виконати, однак звуковий результат напряду залежатиме від майстерності виконавців.

2.3. Робота на рівні лексеми, морфеми і фонемі: Алла Загайкевич, «Човен»

Хоча вдивляємося разом,

та бачимо різне:

квадрат зеленого

дорівнює кубові синього,

поділеного на червоний.

Всі разом.

М. Воробйов. Іскри в садах. Якщо.

«Човен» Алли Загайкевич для сопрано, мецо-сопрано та баритона написаний у 1999 році. В основі вербального ряду — вибрані строфи з однойменної збірки Миколи Воробйова¹. Опорним жанром у творчості поета є верлібр². Автор формує строфи так, щоб у кожному рядку була мінімальна кількість слів: від одного — до п'яти (у післямові до поезії). Часто строфа має

¹ Воробйов Микола Панасович (12.10.1941, с. Мельниківка, нині Смілянського району Черкаської області) – український поет та художник, який належить до угруповання «Київська школа поезії». З 1987 року член Спілки Письменників України. Нагороджений Національною премією України ім. Т. Шевченка за збірку «Слуга півонії» у 2005 році [105; 106].

² Детальніше про верлібр див. у підрозділі 2.2.

п'ять рядків, а кожен рядок — одне слово. У такому випадку смисловий ряд можна трактувати по-різному, опираючись на власний попередній досвід. Оскільки для композиторки поезії М. Воробйова займають особливе місце¹, для розуміння логіки дій та способу формування смислів А. Загайкевич вважаємо за необхідне спочатку навести характерні риси творчості поета, а потім проаналізувати, як саме вони відбиваються у поезії «Човен».

Вивчаючи поетичні збірки² поета Т. Пастух зазначає, що крізь кожен рядок проходять дві наскрізні лінії, які він визначає як відкритість та природність. Остання проявляється у тому, що ліричний герой має особливе відчуття природи, яку намагається осягнути, пізнати її глибини і через це відкрити самого себе. Тобто поезія М. Воробйова — це постійна спроба осягнути світ природи, філософію буття і небуття, роль людини у стосунках «природа—людина». На думку Т. Пастуха: «Митцю слід не ховатися, а перевтілюватися у природу, аби допомогти собі самому реалізувати власні відчуття, причому слід робити це без наперед поставленого завдання. Невимушене, безпосереднє, цілковите входження у природу й відсутність наперед заданих ідейних формул — такі дві неодмінні умови поетичного світоосмислення М. Воробйова» [105, с. 41]. Відкритість поетичного тексту впливає з того, що його може зрозуміти будь-який читач.

Уся поезія М. Воробйова сплетена з образів природи чи її певних явищ. Улюбленою стихією автора є вода, якій присвячено багато рядків. Вода осмислюється ним як природне явище з усіма можливими змінами і перевтіленнями: від маленького холодного гірського струмка до страшної

¹ На це вказала А. Загайкевич у приватній бесіді з авторкою дисертації (27.07.2021 року).

² Поетичні збірки М. Воробйова: «Букініст» (1966), «Без кори» (1967), «Пригадай на дорогу мені» (1985), «Місяць шипшини» (1986), «Ожина обрію» (1988), «Прогулянка одинцем» (1990), «Верховний голос» (1991), «Іскри в слідах» (1993), «Човен» (1999), «Срібна рука» (2000), «Слуга півонії» (2003), «Оманливий оркестр» (2006), «Без кори. Вибране» (2007), «Скринька з прикрасами» (2014), «Гора і квітка» (2018), «Намальовані двері» (2019) [106].

грози, яка змітає все на своєму шляху. Іноді поет звертається до читача через певний образ, що так чи інакше має відношення до води, наприклад дощ, роса, колодязь або човен [105, с. 41–42].

Т. Пастух, характеризуючи поезію М. Воробйова, підкреслює кілька наскрізних тем, серед яких: колір, геометричні фігури, сон і тиша. Завдяки кольору «поет пізнає сутність речі й завдяки цьому ж кольору він здатний цю сутність репрезентувати» [106, с. 48]. Оскільки М. Воробйов — художник, для нього є природнім відчувати колір по-своєму, особливо якщо йдеться про день, як частину доби, якій автор найбільше імponує, адже вона наповнена творчістю та можливостями. Символом дня у поезії виступає золотистий колір. Наприклад, фрагмент із збірки «Човен»¹, в якому поет апелює до таких кольорів: золотистий, червоний, смарагдовий:

*зима
виявляє сліди
шепіт маку
золоті волосинки
на килимі
із чарівних звуків
човен*

*ікебана
зима
схилився
з червоними руками
час
човен*

*гребля
загрожує
яблуко
загибель
в золоті
човен*

¹ Тут і надалі нами презентуватимуться ті фрагменти із вербального тексту, які обирає А. Загайкевич у творі «Човен».

*у морі
смарагдові очі
поза сумнівом
якщо
незачинені двері
човен*

М. Воробйов часто втілює різні геометричні фігури, зокрема трикутник і квадрат. Ідею кольору і певної геометричної фігури можна розглянути у спектрі переходів між частинами тексту. Часто в зонних місцях автором накладається два кольори, різні фігури чи навіть однакові фігури і кольори, але які презентуються з іншого кута зору так, щоб виявити зміни. Цю тезу можна проілюструвати у наступному фрагменті:

*бо кричить
бо істота
бо в одній домовині
бо сьогодні
бо завтра
бо вчора
бо човен*

*розбитий човен
хвороба
імітація
по колу
човен*

Квадрат, вірніше прямокутник, виражений у цьому прикладі у вигляді «домовини». Причому із двох строф читачем усвідомлюється, що «хвороба» привела до «домовини», хоча це вже читацька інтерпретація, яка не може претендувати на універсальність. Адже, будь-хто інший зможе відкрити інше значення цих рядків. Наразі, для нас важливо, що М. Воробйов використовує геометричні фігури не тільки називаючи їх прямо, але й вказуючи на предмети, які мають подібну форму.

У своєрідний трикутник вкладається циклічність буття: сьогодні/завтра/вчора. Міркуючи про це людина доходить висновку, що все

йде по колу. Очікувана подія сьогодні по завершенню відходить у категорію вчора, а те, що планується на завтра дуже скоро стає сьогодні, а потім — вчора. І поки вдихається кисень у легені цей процес відбувається постійно, незважаючи на те, усвідомлюють його чи ні.

Сон трактується М. Воробйовим досить традиційно. З одного боку, цей стан презентує відпочинок від буденних справ. З іншого, сон може передвіщати біду, тому переважатимуть холодні кольори, ідея застигання, короткочасна перерва, припинення існування чи навіть смерть. Сон виступає тим особливим часом, під час якого ліричного героя окутує морок і темрява, завдяки яким можна увійти в потойбічний світ:

*це кімната
це спати
це їсти
це кохати
це мешканці
це мовчання
це ненависть
це квіти
це човен*

*обвали
людина
дзьоб на трьох
люда
сон
без назви
човен*

*влада звірів
перестриб
треба
але
гаразд
там де човен*

Перша строфа ілюструє сон як потребу усіх живих істот. Крім сну поет називає й інші життєві потреби, такі як їжа і кохання. При чому, можна

помітити певну дуальність вислову, в якому кожне слово може доповнювати попереднє, або навпаки, вступати з ним в протиріччя: кімната — мешканці, спати — мовчання, кохати — ненависть.

Друга і третя строфи, проілюстровані вище, в уяві читача можуть змалювати таку картину: ймовірноше людина зірвалась в урвище і її окутав вічний сон — смерть. Звісно це суб'єктивне прочитання цих рядків, однак нам воно здається доволі переконливими, враховуючи той факт, що в цих же строфах поміщені згадки про «дзьоб на трьох і владу звірів». Тобто, в усіх трьох строфах йдеться про сон, правда різний сон: такий, що відновлює, і такий, що руйнує.

Останнім ключовим аспектом творчості М. Воробйова, за спостереженнями Т. Пастуха, названо тишу. Саме завдяки їй поет, а відповідно й ліричний герой, можуть осягнути життя, його сутність і глибинність. У тиші народжуються думки, з яких і вибудовується конкретний поетичний образ. Тому тиша для М. Воробйова — це особливий стан, у якому творитися його мистецький світ:

*рівновага
рівнина
будинок
посланець
незримі гості
срібло
човен*

Поет уособлює себе як посланця, що має особливу місію. Власне, для того щоб збагнути своє призначення в житті і виконати покладену місію, на думку поета, потрібна тиша для встановлення рівноваги між собою самим. Тільки тоді можна претендувати на статус справді провісника.

Описуючи образну складову, варто звернутися й до технології написання поезій. Оскільки верлібри автора включають мінімальну кількість розділових знаків і змінність кількості слів у рядках, виникає логічне

запитання: чи існують певні синтаксичні зв'язки між рядками? Із проаналізованих фрагментів можемо зробити висновок, що поет не працює над граматичними і синтаксичними сполученнями, уникає смислових поєднань між словами в одній строфі (хоча є випадки, коли М. Воробйов вибудовує так словесний ряд, що синтаксичні зв'язки утворюються, але це скоріше виняток, ніж правило). Між різними строфами можна спостерігати різноманітні сполуки між словами. Якщо детально прослідкувати текст, то можна помітити, що майже у кожній строфі будуть схожі рядки, в яких спростовується, розвивається чи завершується якась ідея. Таких рядків у одній строфі може бути декілька, тому й утворюватиметься складне плетиво думок. Наприклад, із п'ятирядкової строфи дві-три містять певні важливі ідеї, що простежуватимуться в інших строфах:

*сховище
човен
адамівка
містика
ключ*

*розбитий човен
хвороба
імітація
по колу
човен*

Зокрема у представленому фрагменті можна помітити такі лінії:

— адамівка / хвороба / (а в наступній строфі буде — жебрак, правда А. Загайкевич не використала її при омузичненні, тому ми не акцентуватимемо на третій строфі значної уваги);

— ключ / по колу.

Кожна лінія має свій розвиток. Якщо розглянути першу, то в уяві малюється життєвий шлях знедаленої, хворої людини, котра жебракує. Якщо простежити лінію й далі, то можна помітити, що наш герой помирає («одна

домовина»). Так, з окремих слів, як з пазлів, поступово збирається цілісна картина.

Друга лінія — про ключ, який для того, щоб щось відкрити, повертається по колу. У цьому випадку поет доповнює розповідь конкретними вказівками на якусь дію.

Отже, верлібр М. Воробйова — складне явище, кожне слово якого вимагає уважного вслуховування і міркування. Іван Андрусюк підкреслює: «...читати Воробйова непросто. Це зовсім не та поезія, котру “ковтають запоем”, вона вимагає тихого, спокійного розмислу, перечитування, неодноразового повернення до найбільш значущих рядків. Ознайомлюючись із нею, слід пам'ятати про одне доволі несподіване, але неухильне правило: не намагайтеся текст зрозуміти! Його конче треба відчути, перейнятися ним, пропустити крізь власну душу, зрештою — домислити його самому, стати співтворцем вірша» [2, с.23].

«Човен» М. Воробйова містить вісім поезій, серед яких поміщена одна п'єса «Столове срібло»¹. Як зазначає Т. Пастух, у цій збірці «автор, фактично, виявить власну візію суті творчого процесу» [106, с. 48]. А творчий процес в уявленні поета неможливий без кольору, геометричних фігур, сну і тиші, які пронизуватимуть усю збірку. А. Загайкевич у «Човні» використовує п'ять поезію із збірки М. Воробйова з масштабною назвою: «Місце сну, або човен і чарівні краєвиди у сні в затінку гір, золототисячником порослих». Оскільки композиторка вносить досить багато змін у поетичний текст, простежимо спочатку за технікою внесення змін, а потім проаналізуємо, на які мовні рівні зроблено опору при омузичненні поезії.

У «Човні» для трьох голосів *a cappella* із сорока дев'яти верлібрів, поміщених в поезії М. Воробйова, композиторка обирає лише двадцять,

¹ «Човен» М. Воробйова: 1. Він – посланець; 2. Блакитний віск; 3. Столове срібло; 4. Побачення із світлом; 5. «Місце сну, або човен і чарівні краєвиди у сні в затінку гір, золототисячником порослих»; 6. Квітка — балкон — іній — сон; 7. Мозаїка вітру; 8. Гора і квітка.

видозмінюючи їх на різних рівнях, що принципово перетворює сам вербальний текст. Загальні принципи роботи А. Загайкевич з вербальним текстом стосуються: перестановки місцями рядків, пропуску певних рядків, зміни місцями строф. Так авторкою на основі поезії М. Воробйова формується власне прочитання та осмислення сенсу поетичної композиції. Такий метод роботи нами трактується як рекомпозиція наперед заданого тексту.

Для ретельного аналізу композиторських змін у верлібрах ми пропонуємо пронумерувати їх з першого до сорок дев'ятого¹. Ілюстрацією введення верлібрів до музичного твору може слугувати таблиця 2.7, презентована в додатку Б, де застосовано вище описану нумерацію. У таблиці рядки, що композиторка дописує сама, — виділені курсивом. Закреслені слова чи окремі склади — це такі, що містяться в текстах М. Воробйова, але не застосовані А. Загайкевич.

Отже, таблиця ілюструє декілька, на наш погляд, важливих аспектів.

Найперше варто вказати, що переважає політекстова композиція, в якій одночасно проводяться два чи три різних тексти. Накладаючись, вони ускладнюють сприйняття сенсу кожної строфи. Так відбувається нівелювання смислу вербального ряду. Якщо до цього додати, що кожна строфа, як було показано вище, вимагає читацької рефлексії, то такий метод привносить рекомпозицію не тільки у виборі текстів, а й в їхню звукову реалізацію.

Строфи М. Воробйова вводяться А. Загайкевич по-різному. Авторка не зосереджується на одному, а комбінує різні способи. Так, із двадцяти обраних верлібрів тексти сімнадцяти використано композиторкою повністю, а три — окремими фрагментами (мова йде про строфи №№ 7, 23 і 25).

¹ Повний текст п'ятої поезії із збірки «Човен» М. Воробйова міститься у таблиці 2.6 додатку Б. Там вміщено запропоновану нами нумерацію, вказівку на ті верлібри, що використовує композиторка (позначено знаком плюс «+») і ті, що не використовуються (відповідна позначка — знак мінус «-»).

У «Човні» А. Загайкевич використовує:

— десять верлібрів без змін у вербальному тексті (1, 2, 4, 6, 24, 30, 33, 40, 46, 47);

— десять — зі змінами (5, 7, 8, 17, 18, 23, 25, 26, 27, 42).

До першого блока відносяться ті верлібри, в яких композиторка дотримується воробйовського тексту і не змінює місцями слова, склади чи окремі фонemi. Наприклад, перша, друга строфи і так далі (детальніше за таблицею 2.7 у додатку Б). Однак, навіть якщо тексти проводяться без змін, композиторка нашаровує їх так, що сенс губиться. Проілюструємо це на фрагменті з 19–22 такту (див. Додаток А, приклад 2.19).

У партіях трьох голосів залучено різні строфи (у баса — сьома, в меццо-сопрано — шоста, у сопрано — четверта), причому склади слів композиторка виписує на різні долі тактів, що умовно мало б дати можливість слухачу сприйняти кожен, окремо взятий склад і поєднати склади у слова. Оскільки мелодичний рух голосів ґрунтується на широких стрибках, розспівах, що розтягують склади, мікроінтервальних коливаннях, різній динаміці в межах *pp* – *mp* – *mf*, різних тембрах, то відбувається значне ускладнення сприйняття сенсу тексту. Він звучить приблизно так: «з черво– по– ними– та я– ру– гляд– ка– знаю– ми– з го– що– ри– зруйнував– ща– час». У цій послідовності на перший план виходить звучання кожної, окремої морфemi, що й свідчить про переключення уваги композиторки із сенсу слів на власне їхнє звучання.

Рекомпозиція, якою послуговується А. Загайкевич, призводить до змін у будові слова завдяки розтягуванню певних літер або складів, розривання строф або їхнього смислового контрапункту, коли накладаються два або три різних тексти і промовляються так, що втрачається смислова логіка рядків. У такому випадку стає неможливим цілісно сприйняти слово. Воно губиться і розчинається в потоці морфem і фонem. Зокрема, проілюструємо цю тезу (див. Додаток А, Приклад 2.20).

У тактах 87–90 усі три партії проспівують сорок другий верлібр, однак, композиторка нашаровує різні рядки — виникає політекстовий фрагмент, в якому присутній контрапункт частин однієї строфи. У партії басу перші три рядки строфи. У партії мецо-сопрано — наступні чотири рядки, а у партії сопрано — ці ж самі чотири рядки, але в ретроверсії, у зворотному порядку:

Бас	Мецо-сопрано	Сопрано
бо кричать	бо сьогодні	бо човен
бо істота	бо завтра	бо вчора
бо в одній	бо вчора	бо завтра
домовині	бо човен	бо сьогодні

Нами схематично показано введення тексту, однак композиторка розтягує рядки і вони накладаються не зовсім так, як проілюстровано. Мелодичні лінії вокальних партій насичені широкими стрибками: крім кварт, квінт та секст вводяться септими (великі, зменшені), октави (чисті, зменшені), нони (малі, великі), мала децима та чиста ундецима. Ці широкі стрибки частіше випикується на одному складі. Склади артикуються по-різному, при чому композиторка чітко прописує в нотному тексті артикуляційні позначки. Якщо спробувати виписати звуки, втілені А. Загайкевич в межах однієї октави, то отримаємо хроматичний звукоряд.

Найбільш насиченою у цьому фрагменті є партія мецо-сопрано. Звернемось до неї. Діапазон — мала терцдецима ($g-e^2$). Кожен склад ілюструється іншою ритмічною фігурою, які не повторюються. Графіка мелодичної лінії презентує ідею коливання — стрибки з одного боку в інший можуть символічно сприйматися як розхитування човна на воді. Це ж твердження можна довести, якщо зібрати звуки мелодичної лінії в межах однієї октави — виділяється певний центральний тон, навколо якого завдяки мікроінтерваліці розширюється звукоряд (див. додаток А, приклад 2.21).

Постійні артикуляційні зміни, розтягування складів за рахунок розспівування певних фонем, накладання різних складів, ритмічна

барвистість — усі перелічені засоби утворюють таке триголося, в якому слово сприймається лише певними точками — складами.

Обидва описаних фрагменти репрезентують один принцип: як завдяки розбивці слова на морфеми, губиться і слово як цілісність, і його образ, залишаючи в пам'яті лише окрему морфему. Загалом, робота на морфологічному рівні — спосіб, що найчастіше застосовано в «Човні» А. Загайкевич. Адже більшість слів розшаровуються авторкою на морфеми і фонemi.

Композиторка слідує за власним прочитанням верлібрів М. Воробйова, змінюючи їхнє місце розташування. Для подібної поезії таке явище, з одного боку, може допускатися, адже смислові лінії читач вибудовує сам. З іншого боку, якщо представити цикл «Човен» М. Воробйова як цілісну систему, в якій кожен із сорока дев'яти верлібрів виписаний в конкретному місці і має своє призначення, тоді ми зустрічаємося з тим, що А. Загайкевич поступово розхитує воробйовську систему, а вкінці й зовсім її руйнує, формуючи власну. Цей процес можна простежити за таблицею 2.7, що наведена в Додатку Б.

Спочатку композиторка слідує за порядком викладу поетичного тексту і вводить першу та другу строфи, накладаючи їх. Наступний епізод презентує уже накладання трьох різних строф — четвертої, шостої та сьомої. Вони проводяться так, що весь текст прослуховується: голоси вступають по черзі, інший текст промовляється під час розспівів в другому голосі. А. Загайкевич слідує за нумерацією строф М. Воробйова, принаймні на початку, однак уже із цих двох епізодів резюмуємо, що нею свідомо упущені третій і п'ятий верлібри. Далі поєднання восьмого і вісімнадцятого верлібрів, після якого слідує п'ятий, двадцять п'ятий, тридцятий — і так можна продовжувати. Дозволимо собі зупинитися на цьому переліку і презентувати, на наш погляд, переламні епізоди, в яких завдяки композиторським змінам руйнується воробйовська система.

Проводячи в трьох голосах сімнадцятий верлібр (тт. 52–65), А. Загайкевич поступово забирає певні склади, деформуючи самі слова — це призводить до того, що їхній сенс втрачається (приклад 2.22):

це кохати
~~кохати~~
це мовчання
~~мовчання~~
це ненависть
~~це квіти~~
це човен

Приклад 2.22.

А. Загайкевич, «Човен», тт. 54–55

The musical score consists of three staves: Soprano (S), Mezzo (M), and Bass (B). The tempo is marked as quarter note = 52. The Soprano part has lyrics: - e - e - - - - - u tse - e - - - - - u. The Mezzo part has lyrics: kim - na - ta spa - ty. The Bass part has the syllable nn... Musical markings include 'poco avec souffle', 'pp ord.', 'avec respiration forte', and 'ric. ric.'.

У наступному епізоді (тт. 65–73) композиторкою уже додаються власні склади, що проводяться паралельно з текстами М. Воробйова в партії сопрано (див. додаток А, приклад 2.23).

ми хим
ми хим
рум
мхим

Кульмінаційним епізодом є накладання трьох різних строф, що шепочуть виконавці на приблизно визначеній висоті (тт. 73–78)¹. Завдяки такому нашаруванню виникає певна звукова пляма, в якій неможливо виділити один конкретний текст. Тобто, система смислів, які вибудовував М. Воробйова, руйнується поступово. Спочатку композиторкою забрано окремі склади, далі — переставлені рядки, змінені місцями строфи і вкінці — накладаються три строфи, в яких абсолютно зникає зв'язок між словами й їхнім значенням.

Однак, після триголосного шепотіння на приблизно визначеній висоті, здавалося б, довільного набору морфем і фонем композиторка представляє не менш цікавий фрагмент (тт. 87–90) — з визначеною висотою і текстом лише однієї строфи. Ймовірніше, цей прийом використано тому, що після умовного хаосу варто дійти до впорядкованості. Після цього епізоду спостерігаємо остаточний розпад лексеми «човен» на окремі фонemi: спочатку у партії сопрано (тт. 92–99), далі мецо-сопрано і басу (тт. 102–105)².

У цій секції на передній план виходить фонема, яка не приєднується до іншої фонemi, об'єднуючись у морфemi. Особливість фонemi у тому, що вона є найменшим і неподільним елементом у мові. Відповідно, для того, щоб її застосувати у музичному творі, композиторка повинна обрати шлях введення: або залучити неподільний і найменший музичний елемент (ним може виступати один звук), або втілити одну фонему на декілька музичних звуків, розспівуючи її (наприклад, розспів голосної фонemi). У випадку з «Човном», А. Загайкевич опиралася на ядро твору — лексему «човен», яку розбила на фонemi і обрала першу — «ч». Однак, як зазначалося вище, для композиторки важливий й образ (човен, що розгойдується на воді), тому вона замінює фонему «ч» на «ш». Обидві є глухими, піднебінними, шумними фонемами, але

¹ Див. додаток А, приклад 2.24.

² Див. додаток А, приклад 2.25.

саме «ш» нагадує завивання вітру, яке й потрібне А. Загайкевич для створення цілісності образу.

Загалом, лексема човен стає точкою перетину воробйовського тексту і його музичного втілення. Поет повторює його в сорока трьох верлібрах (із сорока дев'яти в циклі) тим самим закарбовуючи в свідомості читача образ човна як центральної точки роздумів. А. Загайкевич теж виносить слово «човен» на поверхню музичної тканини — воно стає найбільш прослуховуваним і часто повторюваним. Композиторкою із двадцяти обраних воробйовських верлібрів лише один використано без словесного ядра — «човна» (№ 8). Це знову ж підтверджує думку, що як для поета, так і для композиторки «човен» стає центром. З цього випливає певна структурна ідея — слово «човен» звучить як своєрідний лейтмотив від початку до кінця твору, в кожній, навіть невеликій, побудові. Якщо немає самого ключового слова, композиторка обирає з тексту окремі фонемі (типу «ч», «ш»), що наближені по звучанню до човна, або дописує власні. Це й створює враження, що ключове слово звучить постійно. Воно часто повторюється (як мінімум 15 разів протягом твору) і метро-ритмічно підкреслюється довшими тривалостями, сильними чи відносно сильними долями такту (тт. 4, 11–12, 22, 26, 37, 41, 47, 64–65, 72–73, 78, 81–82, 87, 90, 101–102).

Як зазначалося у підрозділі 1.2.3, функція лексеми — означити, назвати явище, предмет чи об'єкт. Але, оскільки слово у свідомості читача/слухача породжує певні асоціації, виникає спокуса презентувати лексему як образ. Проілюструємо цю тезу. Слово «човен» може викликати різні асоціації, однак у переважній більшості випадків спільним знаменником буде вода. Для М. Воробйова остання, як вже зазначалося, є особливим символом. А. Загайкевич теж втілює цей образ, але музичними засобами. Головним з них є мікроінтервальне коливання, що можна потрактувати як образ човну, що поступово розхитується водою (приклад 2.26).

Приклад 2.26.

А. Загайкевич, «Човен», тт. 3–4

S: -tyi cho - ven
 M: -shche cho - ven

Якщо спочатку розгойдування відбувається в межах одного звука cis^1 (т. 4, партія мецо-сопрано), то в подальшому — в межах септими c^1-b^1 (т. 41, партія мецо-сопрано). Редукуючи мелодичну лінію, наприклад, баса, звертаємо увагу на те, що композиторка втілює ідею розхитування завдяки глісандо та мікроінтервальним ходам, зокрема, секундові ходи cis^1-d^1 , fis^1-g^1 (тт. 40–41, приклад 2.27).

Приклад 2.27.

А. Загайкевич, «Човен», тт. 40–41

S: -pit ma ки
 M: iz cha-riv - nykh zvukiv cho-o-o-o - ven
 B: she - pit ma - ku

Отже, наведена робота композиторки на лексико-семантичному рівні передбачає декілька позицій. Найперше, А. Загайкевич виділяє найважливіше слово — ядро усієї композиції — «човен», який і буде презентуватися найповніше протягом твору. У локальних фрагментах робота з лексемою передбачає метро-ритмічне виділення та цілісність (тобто, навіть якщо слово розбивається на морфеми і фонemi, вони обов'язково об'єднуються між собою). Крім технологічної сторони, композиторка працює із образним наповненням (човен, що розхитується на воді), адже кожне слово, яке називає предмет/об'єкт несе в собі й певний образ.

Відповідно, А. Загайкевич, перетворюючи верлібри М. Воробйова у власній спосіб, працює з трьома мовними рівнями: фонологічним, морфологічним та лексико-семантичним. Синтаксичний рівень оминається як поетом, так і композиторкою. Як вже зазначалося, М. Воробйов опирається переважно на лексико-семантичний рівень, використовуючи лексему як найважливіший елемент у побудові цілого. Ця теза підкріплена графічним втіленням верлібрів, де кожен рядок — одна лексема, а між лексемами немає логічних синтаксичних зв'язків. Читач має створити їх самостійно.

А. Загайкевич продемонструвала власне прочитання тексту М. Воробйова. Це проявилось у тому, що нею проінтерпретовано не лише лексико-семантичний рівень, але й морфологічний і фонологічний. Адже, по суті, кожна лексема складається із морфем і фонем, однак, сприймаючи лексему як цілісність, мимоволі на менші елементи увага не звертається. Композиторка же показала, що морфема — це важливий елемент, який є самостійним і цілісним, так само, як і фонема — хоча вона найменша серед мовних елементів, але вона може бути тією центральною точкою, з якої все і почнеться. Ця теза втілена в останніх тактах твору: із лексеми «човен», через морфему «чо», А. Загайкевич приходять до фонemi «ч». Так, із найменшого можна прослідкувати шлях до найбільшого як у вербальному тексті, так і в музичному.

2.4. Робота на рівні фонем: Максим Шалигін, «*Salve Regina*» з циклу «*Marian Antiphons*»

Твором, у якому композитор працює із фонологічним рівнем і водночас не вносить ніяких змін до вербального першоджерела, є «*Salve Regina*» із циклу «*Mariologia*» Максима Шалигіна. Цикл написаний у 2016 році на замовлення художньої керівниці та арт-директорки вокального ансамблю «*Alter Ratio*» Ольги Приходько. Він включає в себе чотири частини, в основі яких словесні тексти Маріанських антифонів: «*Alma Redemptoris Mater*», «*Ave Regina caelorum*», «*Regina coeli*» та «*Salve Regina*».

Вербальною основою «*Salve Regina*» є католицький григоріанський антифон «Радуйся царице» — молитва-звернення до Діви Марії (наш оригінальний переклад латинського тексту українською¹ наведений у додатку Б, таблиця 2.8).

Розспів «*Salve Regina*» у богослужбовій практиці відноситься до одного із чотирьох фінальних антифонів. Виконується молитва наприкінці щоденного вечір'я або — у латинському обряді — *Completorium*. У світській традиції закріплена думка, що цей антифон анонімний. У церковній традиції авторство приписують Герману Контрактусу, Ансельмі Лукському чи Бернарду Клервоському і відносять до антифонів Аквітанії, написаних на початку XII століття. Однак, оминаючи питання достовірного авторства, зупинимось на власне характеристиці вербального ряду антифону.

Текст антифону можна поділити на п'ять частин, кожна з яких завершується розділовим знаком — крапкою. Перша і остання частини тексту перекликаються, адже звучить звернення до милостивої, благої матері та цариці Марії. У трьох середніх — прохання до Діви звернути погляд на

¹ Переклад зроблений із допомогою кандидатки філологічних наук, доцентки кафедри загального мовознавства, класичної філології та неоелліністики Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка В. Миронової.

грішних людей. Так, якщо йти за смисловим наповненням тексту, то можна виявити в ньому тричастинну структуру.

Цей антифон являє собою зразок неримованої церковної поезії, тобто, силабічної. В основі прочитання такої поезії лежить ідея виділення довгого або короткого складу. Вільна кількість складів у рядках призводить до виникнення несиметричної довжини рядків. Дослідники зазначають, що вже з XII століття у церковні піснеспіви все більше входить римування, а це означає, що відбувається поступовий перехід від силабічної системи римування до тонічної. Ймовірніше, антифон «*Salve Regina*» відноситься до більш раннього періоду написання, адже має силабічне віршування. Однак, якщо враховувати порядок написання слів та знаки пунктуації, можна припустити, що цей піснеспів відноситься до більш пізнього періоду написання, зокрема нижньою межею може бути кінець XII століття¹.

«*Salve Regina*» існує в багатьох мелодичних варіантах. Антифон використовувався як *cantus firmus*, як *alternatim*-техніка протягом Середньовіччя, Відродження і навіть у XIX–XXI століттях можна знайти твори, з використанням цього піснеспіву. Найтипівішим зразком є розміщений у збірці традиційних католицьких піснеспівів «*The Liber usualis*» [208] (див. додаток А, Приклад 2.28).

М. Шалигін, працюючи з «*Salve Regina*», використовує лише вербальний ряд, оминаючи музичний. Композитор працює із чотирма традиційними хоровими партіями (бас, тенор, альт і сопрано), розділяючи кожен на три партії. Так виникає ансамблевий склад — дванадцять солістів. Протягом усієї мініатюри композитором використовується лише один прийом звуковидобування: голосом на окремий склад слова береться звук, тримається певний час, а потім згасає на дуже повільному глісандо. Завдяки цьому

¹ Опираємось на позиції, висловлені в особистій бесіді В. Мироновою.

виникає своєрідне мереживне звучання цієї частини, бо голоси завжди вступають по черзі (див. додаток А, Приклад 2.29).

Зазначимо, що глісандо використане в чітко визначених межах. У партитурі зафіксований інтервал, на який має спуститися голос, зокрема:

- велику секунду (два рази);
- малу терцію (сім разів);
- велику терцію (шість разів);
- зменшену кварту (два рази);
- чисту кварту (п'ятдесят раз);
- збільшену кварту (чотирнадцять разів);
- зменшену квінту (три рази);
- чисту квінту (шістдесят раз);
- малу сексту (чотири рази);
- велику сексту (дванадцять разів);
- збільшену сексту (один раз);
- малу септиму (два рази);
- велику септиму (два рази);
- велику нону (один раз).

Найчастіші спуски звука спостерігаємо на інтервали чистих кварта та квінти, а найменш використані — збільшеної сексти та великої нони. Отже, склад, звук і глісандо розуміється композитором як цілісність, єдність моменту атаки звука, фази його звучання і згасання, про що свідчить різноманіття застосованих інтервалів.

М. Шалигін слідує за вербальним текстом, вводячи його відповідно до першооснови. Він не дописує власних рядків чи складів, не переставляє місцями рядки. Єдині зміни, запропоновані композитором — повторення цілої строфи (передостанньої, якщо слідувати за вербальним текстом) та імені Марія на завершенні. Ці повтори не розривають словесний текст, а навпаки, на нашу думку, збагачують його, адже з'являються саме у кульмінаційній зоні.

Зокрема, вісім повторів наприкінці імені Марія зумовлені тим, що усі дванадцять солістів двічі проспівують різний чи однаковий склад цього слова. М. Шалигін поступово виключає голоси (уже з 77 такту), зупиняючи майбутні повторення. Гальмування словесного потоку різко обривається вкінці, адже при останньому проведенні імені Діви визвучується лише два склади *Ma-ri*.

Дворазове (з 43 та 53 тактів) повторення вербального тексту передостанньої строфи вносить помітні зміни у музичну складову. При порівнянні першого та другого проведення виявлено іншу звуковисотність та розподіл складів між партіями. Якщо у першому випадку строфу починали чоловічі голоси, то у другому — немає звернення до спільних тембрів, бо на початку перше слово у партії третього сопрано, а наступне — у першого баса. Композитор не просто робить повторення строфи, а просуває весь музичний потік вперед, виходячи на кульмінацію.

Візуальне розташування тексту у партитурі нашо́вхує на міркування про те, що композитор працює із рівнем речення, адже фонема об'єднує в морфеми, а ті, у свою чергу, в лексеми, а сукупність лексем породжує речення (див. Додаток А, Приклад 2.30). Однак, чи витримує композитор провідну функцію речення — донесення сенсу? Щоб відповісти на це питання важливо проаналізувати звуковисотну і фактурну організації твору.

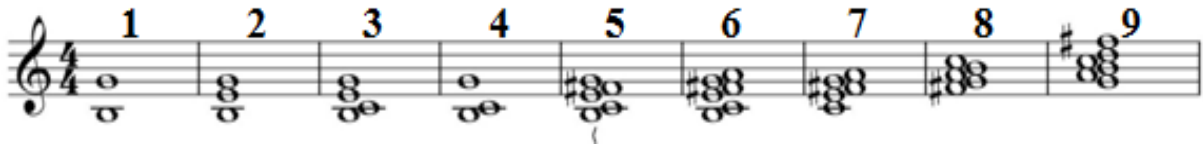
Як вже зазначалося, кожен новий звук береться із одним складом тексту, і цей спосіб витриманий до кінця твору. Важливо підкреслити, що такий метод втілення вербального першоджерела у багатоголосній вокальній музиці є більш притаманним для еквіритмічного типу викладу матеріалу. У випадку «*Salve Regina*» він застосований для поліфонічної за своєю сутністю тканини.

Звуковисотна організація матеріалу, незважаючи на результативну кластерну вертикаль, підкоряється тональній техніці, що проявляється у відборі співзвуч. Так, утворювані композитором акорди, при ретельному їх аналізі, можуть бути трактованими з точки зору терцієвої будови, ускладненої

в той чи інший спосіб. Наведемо редукцію деяких співзвуч, зазначаючи, що подібний принцип буде збережено протягом всієї мініатюри (приклад 2.31):

Приклад 2.31.

М. Шалигін, «*Salve Regina*». Редукція співзвуч



Якщо спочатку (1–2 тт.) виділяється мала секста (співзвуччя № 1), у подальшому (3–5 тт.) — мінорний квартсекстакорд (співзвуччя № 2) та великий мажорний секундакорд (№ 3), то далі (7–8 тт.) до мінорного квартсекстакорду долучається зменшений квартсексакорд (співзвуччя № 6) і якщо сумістити обидва акорди — отримаємо кластерну вертикаль. При чому, композитор вводить звуки почергово — на певні долі чотиридольного такту вступає інший звук (розмір $\frac{4}{4}$ не змінюється протягом твору). Таке нашарування різнотембрових звуків буде збережено протягом усієї композиції, яка завершиться кластером $D-a-gis^1-fis^2$, що можна трактувати як мажорний тризвук із доданою збільшеною квартою. Отже, у цій частині тональна техніка М. Шалигіна проявляється, в першу чергу, в опорі на різноманітні варіанти септ-, нон- та ундецимакордів — тобто таких, які можна розглядати з позицій терцієвої структури чи її ускладнень — та наявності певних центрів, які виконують тонічну функцію.

Динамічна організації партитури пронизана коливаннями в межах від *ppp* до *mf*. Композитор виписує різні відтінки не тільки на великих фазах розвитку твору, а й на кожний звук. Базовим принципом звуковидобування є наступний: береться звук на *p* (чи *pp*, чи *ppp*), далі невелике кресендо і до максимального димінуендо при низхідному глісандо. Розпочинається частина із звука *h* у партії третього альтя, що проводиться на *ppp*. Цей звук інтонується ледве відчутно, змушуючи слухача до ретельного вслухання в тишу.

Завершується частина низхідним глісандо на максимальному димінуендо чотирьох голосів, повертаючись до тихої динаміки, що була представлена на початку. Так утворюється логічна будова композиції: ніби виринання із тиші і повернення до неї ж.

Темброва, звуковисотна, артикуляційна і динамічна організація матеріалу твору в чомусь програмує його фактурне рішення і структуру мініатюри.

У фактурній організації за основу обрано спосіб поступового нашарування звуків, що рухається від простого до складного. Повторимося, композитор розпочинає із двоголосся, що інтонує малу сексту, і плавно доходить до виключно кластерної вертикалі. Отже, принцип фактурної організації опирається на макрофонічний склад¹. Характеризуючи його І. Тукова зазначає, що кластерна вертикаль має «по-перше, великий звуковий обсяг, що є основою надбагатоголосся. По-друге — ядро явища, що утворює звукову масу, яка сприймається як єдина звукова структура і не диференціюється на окремі складники. Конструктивним елементом музичної тканини у такому випадку є багатозвуковий комплекс вузькоінтервальної будови» [150, с. 199]. Якщо простежити як проявляють себе обидві позиції зазначені авторкою, тоді можемо констатувати, що звуковий обсяг у «*Salve Regina*» М. Шалигіна досягає більше трьох октав, а ядром композиції стає звукова маса, у якій, імовірно, неможливо виділити окремі складники.

Нашарування голосів відбувається поступово: спочатку композитор використовує лише жіночі тембри, далі до них долучаються тенори і останніми — баси. Доходячи до дванадцятиголосся (з 13 такту) М. Шалигін періодично комбінує різні тембри, включаючи і виключаючи за власним принципом певні голоси. Помітно, що партія третього альту має найбільшу кількість вступів — шістнадцять, а найменше — у партії третього баса —

¹ Термін запропоновано та обґрунтовано І. Туковою [150, с. 199].

одинадцять. Отже, композитор обирає пріоритетним тембр третього альтя, який починає композицію і за його участі все завершується.

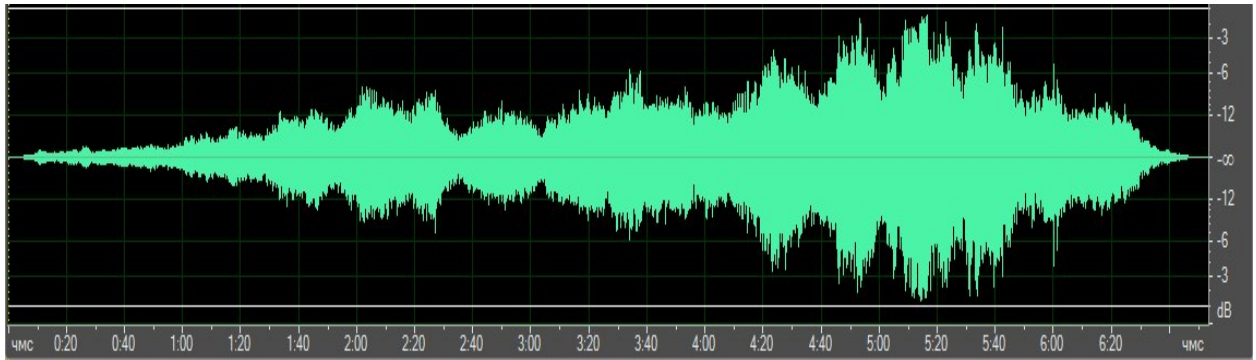
Введення і виведення голосів відбувається нерівномірно, чим зумовлена плинність композиції, в якій важко виділити завершенні розділи. Однак, якщо слідувати за принципом включення/виключення голосів, то все ж можна говорити про певні фази становлення: вступну, розвиткову і заключну, кожна з яких носить свої функції.

Вступна (1–31 тт.), починаючи від одноголосся, нарощує, збагачує звучання, доходячи до дванадцятиголосся. Розвиткова (31–69 тт.) — комбінує різні партії, нашаровуючи їх та охоплюючи все ширший діапазон. Усе приводить до кульмінаційної зони (53–69 тт.), що представлена найекспресивнішим звучанням, діапазоном більше трьох октав (від *D* до *fis*²). Власне, на цій кульмінаційній зоні композитор виписує заключну фазу (69–81 тт.), яка більш динамічна, у порівнянні з вступною. М. Шалигін зупиняє рух завдяки виключенню голосів та зменшенню динаміки: якщо вступна фаза починалася із одноголосся і поступово доходила до дванадцятиголосся, то у заключній фазі лише у останніх двох тактах панує чотириголосся.

Якщо розглядати цю мініатюру з позицій піднесення та спаду звучання, то можна дійти висновку, що вона побудована за принципом хвилі. Тривалість зазначених вище стадій різна. Найкоротшою є заключна фаза, а найдовшою — розвиткова. Ми спробували візуалізувати музичну форму композиції завдяки графіку розгортання звукової хвилі, де фіксується час звучання твору та його динамічний профіль — вертикалі та горизонталі традиційної партитури (приклад 2.32).

Приклад 2.32.

М. Шалигін, «*Salve Regina*». Візуалізація форми твору¹



Такий спосіб аналізу сонорних партитур обґрунтовано І. Туковою, авторка зазначає, що «графіка звукової хвилі надає інформацію про структуру твору, логіку його фактурного і динамічного розгортання, емоційне напруження чи розрядження» [148, с. 123]. За графіком видно, що вступна фаза охоплює загальну тривалість звучання 2'36" секунд, маючи тимчасову кульмінаційну зону, зосереджену у межах 2'00" – до 2'25". Апогей звучання даної фази характеризується охопленням ширшого діапазону (в межах майже двох октав), посиленням динаміки та опорою на кластерні звучання.

Розвиткова фаза (загальна тривалість: від 2'36" — до 5'45") починається із умовного спуску звучання: звужується діапазон (в межах півтори октави) і зменшується кількість голосів (зокрема, з тт. 35–47 композитор виключає партію третього баса). Пік розвиткової фази припадає на час від 4'45" — до 5'45" — це, власне, і є кульмінаційна зона усієї композиції.

Остання, заключна фаза триває менше хвилини: від 5'45" — до 6'42". Вона характеризується переважно повторами інтонування певних звуків та спуском на конкретний інтервал у глісандо (який теж незмінний). Композитор зупиняє рух, адже кожний голос має свій звук, що повторюється від двох до чотирьох разів. Такий прийом обрано М. Шалигіним, думається, не випадково.

¹ Презентовану візуалізацію зроблено на основі виконавської версії ансамблю «Alter Ration» під орудою О. Приходько.

Якщо згадати, що й вербальний текст не рухається (вісім повторів слова Марія), то в такий спосіб формується каденція мініатюри, яка не несе нових якостей, а лише закріплює те, що вже звучало.

Завдяки графіку розгортання звукової хвилі у «*Salve Regina*» М. Шалигіна легше описати фази розвитку музичної форми. Подібні графіки дають можливість охопити твір за мінімальну кількість часу. Унаочнення коливання звукової хвилі допомагає виділити фази розвитку, їхні зміни, щільність фактури та динаміку звучання, що допомагає «орієнтуватися у логіці процесуального становлення та архітектоніці опусу» [148, с. 123].

Отже, «*Salve Regina*» М. Шалигіна є прикладом композиції, в якій з технічного боку першоджерело використано без змін. Немає повторення окремих слів певного рядка, слова не нашаровуються одне на одне в один момент часу, не додаються повторення складів або введення нових фонем. Єдині зміни, що запропоновані композитором, про що вже йшла мова вище, — повторення цілої строфи та імені Марія на завершенні.

Однак, якщо розглядати відтворення композитором смислу тексту, що має проявляти себе хоча б у мінімальному його прослуховуванні, то тут ми опиняємось з іншого боку граничної межі: текст розчинений у музиці, його немає для слухача. І досягається цей ефект саме завдяки засобам фактурної організації і специфіці зрощення текстового ряду з музичним матеріалом: склад дорівнює звуку і звукові нашарування таким чином ховають текст, залишаючи пріоритет лише музиці.

За принципом нашарування голосів маємо кластерну вертикаль, у якій після четвертого складу утворюється таке багатоголосся, де втрачається конкретний склад, а виникає натомість звукова маса. У ній відчутне поступове збагачення сумарного звука, однак невловимий сенс слів: склади не поєднуються у слова, а ті натомість — у рядки. У цьому твердженні варто вказати, що мова йде тільки про звучання, адже у нотному тексті композитор дотримується правил написання словесного ряду: склади поєднані у слова.

Однак, М. Шалигін нівелює ключову функцію речення як провідного елемента синтаксичного рівня, а саме: незважаючи на поєднання складів у слова, смисл тих слів неможливо усвідомити і почути. У такому випадку композитор переходить від рівня сприйняття смислу до чуття, слухання фонізму складових елементів слів. Ба більше, враховуючи те, як розподіляються між партіями морфеми і фонемами, охоплюючи досить широкі діапазони і накладаючись одна на одну, можна припустити, що композитор працює якраз із рівнем фонем, вводячи її точно за поетичним першоджерелом. Адже обидві функції фонем — перцептивна (вона може бути об'єктом сприйняття) і сигніфікативна (є неподільним знаком) — витримані М. Шалигіном у «*Salve Regina*», що підтверджує висловлену ним думку про важливість для нього саме звука, звучання, а не слова¹.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Отже, у другому розділі дисертації представлено дослідження способів роботи композиторів з вербальним рядом. Як аналітичний інструмент залучено концепцію мовних рівнів. Розділ містить чотири аналітичні нариси, що побудовано за спільним принципом:

- розгляд словесного тексту;
- виявлення мовного рівня/рівнів, з яким працює композитор;
- аналіз способів видозміни або рекомпозиції вербального першоджерела, до яких вдається композитор;
- за кінцевим звуковим результатом — вокальним твором — висловлення припущень щодо причин, які призвели до певного способу роботи композитора з вербальним текстом.

У чотирьох підрозділах представлено твори, написані українськими авторами у проміжку тридцяти трьох років: від 1985 до 2018. Принцип відбору

¹ Із особистого листування авторки дисертації з композитором (лист від 4.02.2019).

опусів відбувався за жанровою ознакою — лише ансамблі та хори *a cappella*, адже обмежуючи себе лише людським голосом композитор перебуває у пошуку необхідних йому звучань, що виникають як результат різноманітних способів роботи зі словом. Цю тезу довели запропоновані аналітичні нариси, в яких продемонстровано різні підходи до потрактування вербального першоджерела.

«З передсвіта до вечора» Є. Станковича із «Симфонії-диптиху на вірші Т. Г. Шевченка» написана для мішаного хору *a cappella*. За вербальну основу обрано переклад фрагменту зі «Слова о полку Ігоревім» Т. Шевченком. Для роботи із вербальним текстом композитор обирає рівень речення. Останній програмує ключову задачу — донести сенс використаного тексту. Тому Є. Станкович вибудовує мелодичну лінію у такий спосіб, щоб вона була наближеною до можливого варіанту прочитання поезії: використовує цілісно один рядок, у якому виділяє наголошені склади або виокремлює певні ключові для конкретної фрази словосполучення, які часто повторюються, тим самим закарбовуючись у свідомості слухача. Однак, за потреби створення звукозображальної картини (наприклад, сцени бою), для уникнення підкреслення сенсу вербального ряду використовується нашарування різних поетичних рядків або вибраних слів із цих рядків, тим самим виникає інший ефект — переключення уваги слухача із сенсу тексту на загальну масу звучання.

Є. Станкович працює на синтаксичному рівні, використовуючи різні способи роботи із поетичним рядом. Композитор працює із вербальним текстом аналогічно тематичному матеріалу в музичній формі. Якщо в експозиційних розділах як основний ним застосовано спосіб роботи із рівнем речення, де ключовою задачею ставиться донесення смислу виголошеного тексту, то в розробкових епізодах в один момент звучання нашаровано різні словесні фрагменти із рядків, фраз, слів, що покликані сформувати рух до кульмінації. Хоча формально композитор залишається працювати на рівні

речення, однак він створює таке звучання, що може бути потрактоване за рівнем морфеми або фонему.

Опус «Безсонне місто/Ноктюрн Бруклінського мосту» А. Мокану написаний для камерного хору. За вербальну основу обрано поезію Г. Ф. Лорки з однойменною назвою іспанською та англійською мовами. Працюючи зі словесним текстом композитор обрав за основу способи роботи із двома мовними рівнями: синтаксичним та фонологічним, при чому чітко їх розмежовуючи. Фонологічний рівень представлений двома блоками, що використовуються незмінно протягом композиції. Це: а) шиплячі фонему «*f*» та «*s*», б) голосні фонему «*a*», «*i*», «*e*», «*o*», «*u*» та дві носових приголосних «*m*», «*n*». Однак, основа твору все ж зосереджена на роботі із рівнем речення.

А. Мокану створив алеаторичну композицію, даючи можливість кожному із хористів вільно промовляти виписаний текст. Така свобода у промовлянні створила нашарування тексту вже з першого такту. Відповідно основна функція рівня речення — донести смисл, враховуючи ще й полімовну ситуацію, — взагалі нівелюється. Речення перетворюється на набір фонем, які є основними елементами фонологічного рівня. Тобто, А. Мокану у цьому опусі презентував варіант внутрішньої трансформації синтаксичного рівня, адже при де-юре опорі на речення, де-факто — використано фонему. Всі ці перетворення можливі завдяки наданій композитором свободі для кожного учасника хору.

У «Човні» для трьох голосів А. Загайкевич працює із трьома мовними рівнями: лексико-семантичним, морфологічним та фонологічним. За основу словесного ряду відібрано окремі строфи із поезії М. Воробйова «Місце сну, або човен і чарівні краєвиди у сні в затінку гір, золототисячником порослих» із збірки «Човен». Як поет, так і композиторка спираються на лексему, тому центральним став лексико-семантичний рівень. Це виявляється як у візуальній графіці поезії, де кожен рядок — одне слово, так і в музиці, де найчастіше

прослуховуваним буде ключове слово «човен», адже композиторка виділила його метрично, ритмічно і динамічно.

При роботі на рівні лексеми важливим є передача смислів. Тому, при слідуванні за строфами і рядками поезії М. Воробйова, композиторка музичними засобами формувала смисли навколо ключового слова «човен». Вона долучила мікротонові коливання між основними звуками, стрибки на широкі інтервали тощо. Ці та інші засоби сформували навколо лексеми «човен» певні асоціації, які кожен слухач зчитуватиме спираючись на особистісні уявлення.

Хоча А. Загайкевич слідувала за строфами і рядками з поезії М. Воробйова, однак переставила рядки місцями і нашарувала їх, тим самим ускладнюючи можливість прослуховування окремих слів. Якщо при роботі з лексемою її смисл був важливою складовою, то при опорі на морфеми та фонемі ключовим стає сам факт можливості сприйняття слухом цих складових лексеми. Відповідно композиторка перевела увагу слухача із сформованих смислів на звучання слів, морфем і фонем.

«*Salve Regina*» із циклу «*Mariologia*» М. Шалигіна написано на текст католицького григоріанського антифону — молитви-звернення до Діви Марії «Радуйся царице». Для роботи із вербальним текстом композитор обирає рівень речення і використав вербальне першоджерело з мінімальними змінами: цілісно повторив одну строфу та ім'я Марія наприкінці твору. Якщо у попередніх проаналізованих опусах композитори переставляли строфи чи рядки місцями, нашаровували їх, то М. Шалигін у цьому опусі оминає усі ці методи, поступово представляючи текст відповідно до словесного першоджерела. Такий спосіб роботи міг би визначити звуковий результат, у якому наріжним стало б донесення тексту слухачу таким чином, щоб сприяти усвідомленню повного смислу проінтонованого тексту.

Однак, М. Шалигін створив таку композицію, в якій безпосередній смисл тексту нівелюється. Останнє здійснене завдяки роботі із звуковим

матеріалом, де кожен звук у хоровій партитурі відповідає окремому складу. Склади вводяться поступово, відповідно до тексту григоріанського антифону. Однак, після виголошення складу звук не припиняє, а продовжує звучати ще декілька тактів. Відповідно, допоки проінтонується хоча б фраза «*Salve Regina mater*», у перших шести тактах уже лунатиме шість голосів, кожен з яких після приголосної фонемі зупинятиметься на голосній, яку й витримуватиме декілька тактів. Таке шестизвукове (а далі воно доходить й до дванадцятизвукового) нашарування різних фонем технічно спровокувало виникнення звукового потоку не слів чи морфем, а лише фонем. Так, композитор слідував за вербальним текстом, однак обрав такий спосіб роботи, який приховав для слухача оригінальний текст, а залишив лише фонемі, відповідно до яких кожен самостійно формуватиме смисл почутого.

Отже, залучення до аналізу способів роботи композиторів із вербальним першоджерелом концепції мовних рівнів дало змогу продемонструвати саме технологію процесу: від осягнення змін, які відбуваються із словесним текстом, до методу його звукового втілення. У той самий час, як показала аналітика, робота композиторів з одним мовним рівнем не обумовлює кінцевий звуковий результат, що виявляється у вокальній композиції. Саме музичне рішення стає рівнем прояву індивідуальної авторської ідеї. Так само і безпосереднє оприявлення смислу обраного композитором вербального тексту, що у певному напрямку скеровує змістове наповнення вокального опусу, також залежить виключно від методів звукового потрактування, а не від роботи на певному мовному рівні.

ВИСНОВКИ

У презентованому дисертаційному дослідженні було зосереджено увагу на трьох складниках, що зазначені в його темі: розгляд сучасної вокальної музики з позицій традиції та новаторства; студіювання вербального компонента і його ролі у вокальному опусі; окреслення можливих способів звукової реалізації словесної складової у вокальному творі.

Вокальна музика є однією із найбільш презентованих в академічній композиторській практиці жанрових сфер. До неї належать як хори, різноманітні ансамблі, так і твори для голосу соло. При цьому композиції можуть бути розрахованими як виключно на вокальне виконання, так і з залученням різних інструментальних складів (умовно: від симфонічного оркестру до фортепіано). У представленому дослідженні було зосереджено увагу лише на багатоголосних творах *a cappella*. Адже ключовим питанням для нашої розвідки стало виявлення способів взаємодії вербального і музичного рядів у сучасному вокальному творі. Такий вибір аналітичного матеріалу був зумовлений тим, що при роботі лише з людським голосом композитор експериментує як із словесною основою, так і зі способом її видобування мовленнєвим апаратом людини.

Тенденція розмежування вербального і музичного рядів особливо помітна у вокальних творах ХХ — початку ХХІ століття. Хоча звісно варто вказати, що традиційне та інноваційне переважно розвивалися паралельно, не витісняючи одне одного. Саме це спостерігаємо й у вокальній музиці окресленого періоду, де до музичної складової поряд із звуками, що мають визначену висоту (тонами), активно вводяться шуми (звучання без визначеної висоти). Однак, при розгляді способів композиторської роботи із шумом з позицій організації звукового матеріалу, можна помітити, що при оновленні звукового ряду методи часто залишаються тими ж самими, що й при роботі з традиційними тонами. Це, зокрема, експонування матеріалу, його розвиток і

завершення; динамічне наростання/спадання; ритмічне прискорення/уповільнення; фактурне ущільнення/розрідження тощо.

Новації у вокальній музиці у сфері словесного ряду полягають у тому, що змінюється сам вербальний компонент. Якщо до початку ХХ століття у вокальному творі за основу словесного ряду переважно обиралися літургічні або художні (поетичні та прозові) тексти, то у ХХ–ХХІ століттях поряд із ними можуть залучатися газетні оголошення, філософські трактати, наукові праці, історичні документи, політичні лозунги, маніфести, побутові фрази тощо. Доволі розповсюдженою стала полімовна практика, коли поєднуються декілька текстів різними мовами, ба більше, навіть відібраний ряд, сформований лише із фонем може виступати в ролі основи вокального твору. У такій ситуації застосування несхожих вербальних компонентів буде призводити до різноманітних способів роботи із ними. У підсумку можна стверджувати, що все перелічене дає свободу композитору і створює цілий спектр можливостей у формуванні як вербальної, так і музичної складових вокального твору.

В умовах, коли вербальний компонент може бути будь-яким, виникає логічне запитання: як він опрацьовується у вокальному творі? Чи можна серед максимально індивідуалізованих опусів виділити певні провідні способи композиторської роботи зі словесним рядом? Саме ці питання стали стрижнем наших пошуків та обумовили двочастинну побудову презентованого дисертаційного дослідження.

У першому розділі представлено різноманітні методи аналізу, що можуть застосовуватися при студіюванні сучасного вокального опусу. Крім того, у цьому ж розділі нами запропоновано власний підхід, що ґрунтується на лінгвістичній концепції мовних рівнів. Другий розділ зорієнтований на практичне застосування означеної концепції при аналізі сучасного вокального опусу.

Вивчення наукових розвідок, присвячених різноманітним аспектам співвідношення слова і музики у вокальному творі, було зосереджено на ключовому питанні, а саме — визначенні способів композиторської роботи зі словесним рядом. У такому контексті було виявлено, що музикознавці переважно обирають два підходи: семантичний або структурний. Перший є достатньо широко представленим у працях українських музикознавців. Серед них роботи О. Бабенко, Я. Бардашевської, О. Батовської, М. Варакути, О. Григор'євої, М. Іванової, А. Каменєвої, Т. Сухомлінової, О. Фартушки, Х. Флейчук, Л. Шегди, Н. Щербакової та ін. При опорі на семантичний підхід до аналізу вокального твору нами було визначено ключові завдання, що ставить перед собою кожен із перелічених дослідників:

— виявити провідну ідею словесного тексту, опираючись як на сам текст, так і на контекст, що може допомогти усвідомити цю ідею;

— розшифрувати її, зважаючи на принципи відбору композитором певних засобів виразності.

Важливо зазначити, що будь-які музично підкреслені (інтонаційно, ритмічно, метрично, динамічно) окремі фрази чи лексеми словесного тексту або внесені композитором зміни до вербальної складової пропонується трактувати крізь призму семантики, яка, на думку вчених, слугує одним із потужних каналів передачі провідної ідеї вербального ряду. Так, застосовуючи семантичний підхід при аналізі вокального твору, музикознавець вивчає способи роботи композитора зі словесним текстом і зосереджує свою увагу переважно на витлумаченні його змісту засобами музичної виразності. Адже, зі спостережень науковців, котрі апелюють до семантичного підходу, власне увагу композитора буде сфокусованою якраз на тому, щоб донести зміст обраного вербального тексту.

Структурний підхід зосереджений на змінах структури словесного ряду, що достатньо часто розглядаються відокремлено від його семантики. Такий погляд запропоновано у дослідженнях О. Приходько, П. Стейсі,

Ю. Хомінського та ін. Зазначені музикознавці вивчають здебільшого сучасну їм вокальну музику, де виявляють різноманітні вербальні компоненти, що можуть бути написаними як існуючими, так і на штучними мовами, чи бути сформованими з ряду відібраних фонем. Перед кожним науковцем постало складне завдання виявити або запропонувати аналітичний метод, що буде релевантним досліджуваному звуковому матеріалу.

Так, О. Приходько виділила три способи композиторської роботи із вербальним рядом:

- семантичний, у якому важливо донести зміст тексту, його значення, адже кожна лексема виступає важливим носієм інформації;
- фонетичний, зосереджений на роботі зі звучанням тексту, словесний ряд композитором розглядається як матеріал, що звучатиме;
- морфологічний, спрямований на структуру тексту, яка досліджується переважно крізь призму семантики.

О. Приходько виявляє, що словесний текст у вокальному творі частіше трактується композитором як носій змісту. Однак, на думку музикознавиці та відомої хорової диригентки, автор музики зрідка залишає вербальний ряд без змін, а переважно працює з його структурою, переставляючи, забираючи, вводячи лексеми, фонемати тощо.

Польський музикознавець Ю. Хомінський зауважує, що музика і слово може бути співвіднесена за різними типами, яких він виділяє три:

- донесення змісту обраного тексту (декламація) — у такому випадку музична складова абсолютно підкорена вербальній;
- рівноправ'я між словом і музикою, коли засобами музичної виразності виділяються лише окремі слова;
- превалювання музичного начала — це тип співвіднесення музичного і вербального рядів, у якому слово слідує за музикою.

Вказані типи скоріше можна характеризувати з позицій семантичного підходу, який автор дослідження називає «виразовим» (тобто, спрямованим на

вираження, донесення змісту тексту). Однак, якщо зосереджуватись лише на роботі композитора зі структурою вербального компонента і вивчати зміни, що до нього вносяться автором музики без обов'язкового прив'язування до семантики, тоді Ю. Хомінський вказує на «формальний» тип, що іменується у нашій розвідці як структурний підхід.

У цьому контексті англійський вчений П. Стейсі виявляє композиторські зміни словесного тексту. Обираючи за основу «первинний» текст, композитор намагатиметься зберегти і підкреслити всі якості вербальної основи. Коли втілюватиметься «фрагментований» текст, тоді автор музики може вносити до нього будь-які зміни (чи до структури, чи до змісту). При чому, аналізуючи вокальну музику, дослідник пропонує спочатку зосередитись на виявленні типу самого вербального компонента і студіювати його, спираючись на відомі лінгвістичні методи (П. Стейсі називає чотири види вербального компонента — поетичний, прозовий, паралінгвістичний, фонетичний). Далі музикознавець пропонує виявити тип співвідношення між музикою і словом (таких типів ним виділено шість: прямий мімезис; переміщений мімезис; співвідношення, у яких немає мімезису; випадкові асоціації; синтетичні співвідношення; антиконтекстуальні співвідношення). І заключним етапом є спостереження за тим, як виявлений тип співвідношення буде реалізовано у конкретному вокальному творі.

Отже, для нашого дослідження базисним було обрано структурний підхід. Відповідно фундаментом для подальших міркувань стала теза, наявна у дослідженнях О. Приходько, Ю. Хомінського і П. Стейсі та інших, що композитор може працювати як із семантикою вербального ряду, так і з його структурою. Це не означає, що автор музики повинен обрати лише один спосіб, а інший — автоматично виключити. Скоріше йдеться про те, що якийсь із них може виходити на передній план, а другий — затінитися, при чому, частіше це зроблено свідомо і підкріплено композиторським задумом щодо майбутнього звукового результату.

Для музикознавця майже не викликає складнощів виявити структуру музичного твору і проаналізувати її відповідно до існуючих методів, застосовуючи спостереження щодо логіки розгортання музичного матеріалу. Але на противагу цьому говорити про структуру вербального тексту, апелюючи до лінгвістичних методів, може виявитися достатньо складним завданням. Адже саме явище вокального твору є дволиким за своєю природою і зобов'язує використовувати при аналізі підходи, що розвинені як у музикознавстві, так і у лінгвістиці.

Тому перед нами постало широке проблемне поле розуміння лінгвістами вербальної мови. Оскільки останню можна потрактувати з позицій існуючої (чи навіть мертвої) мови, то найперше було виявлено, що будь-яка мова є організованою системою, що має свою структуру. Основними ярусами цієї структури є: фонологічний, морфологічний, лексико-семантичний і синтаксичний. Кожен структурний рівень має свій базовий елемент, що виконує провідні функції. Зокрема, на фонологічному рівні це фонема, яка може бути сприйнята як найменший мовний елемент (перцептивна функція) і завдяки її зміні будуть модифіковані інші рівні, наприклад, морфологічний чи лексико-семантичний (сигніфікативна функція). Наступний рівень — морфологічний — як базову одиницю має морфему. Вона виконує семасіологічну функцію, тобто здатність виражати поняття. Лексико-семантичний рівень представляє лексема, що називає явища, предмети, стани тощо — тобто її функція номінативна. Синтаксичний ярус структури мови представлений таким елементом як речення. Основна його функція — донести зміст.

Таке впорядкування структури мови іменується лінгвістами *концепцією мовних рівнів*, яка розроблялася багатьма вченими. Характеризувати всі роботи мовознавців щодо потрактування вказаної концепції видається неможливим й у контексті нашого дослідження — непотрібним завданням. Для представленої дисертації важливим є сам факт наявності такої концепції, увага зверталася на

найбільш поширене її потрактування. Тому опис формування концепції мовних рівнів ґрунтувався на аналізі студій лише трьох науковців: українського дослідника Олександра Потебні, швейцарського — Фердинанда де Соссюра та французького лінгвіста Еміля Бенвеніста. О. Потебня описує різні мовні елементи (наприклад, звук, склад, слово), вказуючи, що кожен із них має своє функціональне призначення. Ф. де Соссюр зауважує, що найменшим елементом у мові є фонема, а вже з неї виходитимуть морфема і лексема. Е. Бенвеніст характеризує концепцію мовних рівнів як чотириярусну будову, кожен ярус якої має свій елемент з відмінними функціями.

Саме концепцію мовних рівнів ми пропонуємо застосовувати при аналізі вербального компонента вокального твору. Адже завдяки їй можна виявити:

- який мовний елемент як базовий для роботи обирає композитор;
- яку функцію повинен виконувати цей елемент;
- наскільки у вокальному творі композитор витримує виконання цим елементом його провідної функції.

У дисертації було представлено спостереження щодо роботи композиторів із кожним базовим мовним елементом: реченням, лексемою, морфемою і фонемою. Оскільки речення формується із лексеми, морфеми і фонеми, то для виконання ним основної функції — донесення змісту — важливо, щоб усі мовні елементи поєднувалися між собою. При чому, фонема — із фонемами, морфема — із морфемами, а лексеми — із лексемами. Із останніх формуватиметься ряд слів, у якому важливим буде синтаксичний зв'язок, де кожній лексемі доручена своя роль (підметка, присудка, додатка тощо). Саме таке поєднання слів у речення дасть можливість сприйняти і в подальшому усвідомити зміст.

Працюючи із рівнем речення композитор буде зосереджений на головній його функції — донесенні змісту. Останній буде спонукати формувати мелодичну лінію вокальної партії відповідно до можливих варіантів її прочитання. Крім того, важливі лексеми (а в них — окремі морфеми) будуть

виділені як ритмічно, так і метрично, а часом — і динамічно. Для донесення змісту важливо витримувати знаки пунктуації, що будуть втілені композитором засобами музичної виразності тощо. Однією із найяскравіших епох панування роботи композитора із рівнем речення є романтизм, зокрема, у пісенній ліриці. Однак, це не означає, що в інші періоди композитори оминали роботу на цьому рівні. Ілюстрацією до представленого методу нами було обрано соло тенора із першої частини «Концерту для хору, солістів та симфонічного оркестру» (1971) Івана Карабиця. Основою вербального ряду слугує цикл «Сад божественних пісень» Григорія Сковороди. Для соло тенора із першої частини обрано тринадцяту пісню сквородинського циклу. І. Карабиць вибудовує вокальну партію у такий спосіб, що вона є наближеною до одного із можливих варіантів прочитання поезії: інтонаційно та ритмічно виділяються важливі слова, в яких наголошуються склади (переважно збільшенням діапазону стрибка), ритмічно і метрично підкреслюються знаки пунктуації тощо.

Робота із лексемою, ймовірно, є найбільш широко представленою у вокальній музиці. Лексема покликана іменувати предмети, стани, явища тощо. Однак, саму по собі лексему можна розглядати із двох позицій: структурного, або внутрішнього — як сукупність менших елементів (морфем, фонем), так і семантичного або зовнішнього — як носія змісту обраного тексту. Враховуючи таку двоплановість цього елементу, композитор зосереджує увагу на структурі або семантиці. При роботі із семантикою методи будуть подібні до описаного вище синтаксичного рівня: засобами музичної виразності підкреслюватимуться наголошені склади для того, щоб слово стало зрозумілим для слухача і могло б у майбутньому усвідомитись і охарактеризуватись ним. Якщо за основу обрано структурний підхід, тоді композитор розглядатиме кожен елемент слова (морфеми і фонем) як окремі цілісності і працюватиме з ними.

Ілюстрацією роботи композитора із рівнем лексеми стала композиція «*Funny death*» («Смішна смерть») для восьми голосів Людмили Юріної, що написана 1998 року. Вербальний ряд взято із однойменного верлібру біт-поета Аллена Гінзберга. У точці золотого перетину поетичного тексту поміщено квадрат, у якому присутнє єдине слово — *Bong*. Воно може характеризуватися як лексема, адже має два плани: вираження і змісту. До якої характеристики *bong* схилилася композиторка достеменно невідомо, адже у партитурі вокального твору нею не вказаний план змісту і залишається лише план вираження. При чому, Л. Юріна не розбивала лексему на окремі фонемі, а проводила її цілісно, тим самим даючи можливість слухачу формувати власні асоціації та уявлення про почуте.

Робота з морфологічним рівнем у композиторській практиці, на цьому етапі наших спостережень, виявилася досить рідкісною. Можна зазначити, що частіше автор музики обирає лексему або фонему як базовий робочий елемент. Морфема іноді може виступати як перехідна ланка у роботі між лексемою, що дробиться на дрібніші елементи, та фонемою — коли з фонем формується лексема, у такому випадку об'єднання фонем утворюватиме морфему. Натомість, навіть зосереджуючись лише на роботі з лексемою, особливо якщо композитору важливо витримати семантичний підхід (доносячи зміст обраного тексту), особливо помітно як розробляється і акцентується саме корінь слова (що відноситься до сегментних морфем). У першій частині «Пастелей» на вірші Павла Тичини для сопрано, скрипки, альту, віолончелі та контрабаса (1964 рік) Леонід Грабовський двічі повторює фразу «*пробіг зайчик*». При чому, увага більше зосереджується на першому слові, що формується із сегментних морфем: кореня слова — *біг* та префікса — *про-*, розташованого перед коренем слова. Однак, *біг* можна трактувати і як морфему, і як лексему, що й демонструє композитор. Лише при першому проведенні *біг* тісно сплетене із префіксом *про-*, а у подальших чотирьох повтореннях — воно звільнене від прив'язки до морфемі і утворюється стале

уявлення, що композитор працює не із морфемою (складовою слова), а із лексемою *big*. Підкреслимо, що Л. Грабовський не розбиває слово на окремі фонemi, а проводить його цілісно, що дозволяє потрактувати його по-різному. Але, оскільки в поетичному першоджерелі була закладена лексема *пробіг*, ми теж схиляємось до того, що композитор працює із нею, як із лексемою, з якої виділяє корінь слова — *біг*.

Робота на рівні фонemi активно починає розроблятися композиторами з ХХ століття, коли загалом з'являється інтерес до внутрішнього життя одного звука. Згадати б лишень Дж. Шельсі, який міг годинами натискати одну клавішу на фортепіано і вслуховувався, як змінюється її звучання аж до остаточного згасання. У концепції мовних рівнів саме фонема виділяється як найменший елемент, з яким може працювати композитор. У вокальному творі її можна розглядати і структурно, і семантично. При чому, фонemi можуть застосовуватися одні й ті ж, але кардинально відмінним буде звучання.

Наприклад, при семантичному підході до трактування використаних фонем композитор обиратиме таке звучання, що викликатиме переважно однозначні асоціації, які виходитимуть із попереднього слухацького досвіду. Зокрема, у композиції «*Instinkt*» (2007–2008) Карола Баукхольд застосувала переважно голосні фонemi, що за способом промовляння наближені до *o*, *a*, та *u*. Якщо врахувати назву твору, яку можна трактувати як програмну, і розглянути кожну фонему з позиції лише її звучання, то всі ці фонemi викликатимуть прямі асоціації зі звуками, що видобувають живі істоти у середовищі, звичному для них. У такому випадку акцент зроблено навіть не на самій фонемі, а на тому, як вона має видобуватися мовленнєвим апаратом виконавця, щоб найточніше передати потрібне композиторці звучання.

Натомість якщо на першому плані структурний підхід, тоді фонема може бути вивільненою від семантичної прив'язки до певного змісту. Зокрема, ті ж самі голосні фонemi, що вказувалися вище, застосовано у першій частині «*Landscapes*» (2011 рік) Анни Корсун. У цьому творі фонemi слугують

основною для структурного оформлення композиції. Так, створюючи тричастинну побудову, авторка музики розмежовує розділи завдяки змінам фонем: у першому та останньому — панують переважно голосні фонemi, у другому — приголосні, що ущільнюються в процесі підходу до кульмінації. Отже, фонема стає технічним прийомом, завдяки якому композиторка вибудовує структуру опусу.

Отже, застосовуючи концепцію мовних рівнів при аналізі вокального твору, виявляємо, що композитор може працювати із кожним із базових елементів мови. Визначаючи на яких функціях мовного елемента зосереджується автор музики, можна дійти висновку щодо застосованого ним підходу: семантичного чи структурного. Відповідно, якщо обрано семантичний метод, тоді всі засоби музичної виразності будуть зосереджені на донесенні змісту вербального ряду, а мовні елементи формуватимуть цілісність, в якій переважно виникатимуть синтаксичні зв'язки. Якщо структурний — тоді увага буде прикута до змін структури тексту, а якщо робота вестиметься на рівні фонemi — до прийомів звуковидобування однієї фонemi тощо. Так чи інакше, музична практика досить розлога і зрідка можна виявити композиції, де автори музики обирають для роботи лише один мовний рівень. У цьому контексті варто зауважити, що окремого дослідження потребують опуси, в основі вербального ряду яких обрані лише фонemi. Це питання є перспективним для подальшого розвитку представленої теми.

Другий розділ дисертаційного дослідження — практичний — якраз і зосереджено на виявленні способів композиторської роботи на різних мовних рівнях. Для аналітичних нарисів було обрано багатоголосні вокальні твори *a cappella* сучасних українських авторів. Підкреслимо, що, враховуючи превалювання семантичного підходу до трактування вербального ряду в українському музикознавстві, при студіюванні обраних для вивчення творів свідомо було обрано структурний підхід. Також варто вказати, що у нашому дослідженні звертається увага на опуси, в яких композитори працювали із

існуючими словесними текстами, тобто із такими в яких є наявними синтаксичні зв'язки. Навіть якщо виникала потреба залучати фонему, автори музики відбирали її із попередньо заданого вербального тексту. Так, маючи цілісний текст, у кожному конкретному випадку композитор обирав спосіб роботи на певному рівні: чи синтаксичному, чи лексико-семантичному чи фонологічному.

Якщо узагальнено розглянути творчість українських композиторів від середини ХХ століття, то помітна перевага тенденції щодо роботи із рівнем речення, де основним завданням є донесення змісту обраного тексту. Власне, цим фактом у великій мірі зумовлена така тяглість семантичного підходу в аналітичних нарисах українських музикознавців, присвячених вокальній музиці.

Натомість із 90-х років ХХ — на початку ХХІ століття стається певний зсув. Молодій генерації українських композиторів ширше відкриваються можливості занурення в експериментальні процеси, що активно проводяться в Європі та Північній Америці. Це призвело до того, що у доробку вітчизняних композиторів все частіше почали з'являтися опуси, в яких на перший план виводилася робота зі структурою речення, слова, морфемами і фонемами. Творчі експерименти в описаній галузі на поточний момент приваблюють Анну Аркушину, Аллу Загайкевич, Алісу Кобзар, Анну Корсун та інших.

Безумовно, створити універсальний знаменник способів композиторської роботи із вербальним рядом, під який можна було б звести всі вокальні твори, на нашу думку, видається неможливим, адже музична практика, особливо останніх 70ти років, презентує вкрай індивідуалізовані підходи до введення словесного ряду. Однак, можливим є представлення різноманітних способів композиторської роботи із вербальним текстом, що розглянуто нами крізь призму концепції мовних рівнів.

Підрозділи другого розділу містять аналізи чотирьох опусів *a cappella*, що були написані українськими композиторами різних генерацій. Представник

старшої — Євген Станкович, середньої — Алла Загайкевич, презентанти молодшої — Максим Шалигін та Адріан Мокану. Твори, відібрані для аналізу, написані протягом тридцяти років і головним принципом відбору слугувала, з одного боку, жанрова ознака — ансамблі та хори *a cappella*. З іншого — намагання продемонструвати якомога різні підходи до роботи з вербальним компонентом у вокальному творі. Крім того, проаналізовані композиції представляють різні стилі, що надало можливість апробувати запропонований у дисертації підхід в принципово різних умовах і затвердити його дієвість по відношенню до композиторської практики Новітнього часу.

Аналіз кожного твору відбувався за спільною методикою, яка містить такі позиції:

— ретельний аналіз вербального компонента відповідно до поширених у лінгвістиці методів;

— виявлення мовного рівня, з яким працює композитор;

— характеристика способу роботи композитора з вербальним компонентом відповідно до специфіки музичного матеріалу.

«З передсвіта до вечора» Є. Станковича із «Симфонії-диптиху на вірші Т. Г. Шевченка» написана для мішаного хору *a cappella* (1985). За вербальну основу обрано переклад Т. Шевченком фрагменту зі «Слова о полку Ігоревім». Працюючи із такою словесною основою композитор базовим обирає синтаксичний рівень, у якому головним завданням стає донесення змісту використаного тексту. Тому Є. Станкович вибудовує мелодичну лінію у такий спосіб, щоб вона була наближеною до можливого варіанту прочитання поезії: використовує цілісно один рядок, у якому виділяє наголошені склади або виокремлює певні ключові для конкретної фрази словосполучення, що часто повторюються, тим самим закарбовуючись у свідомості слухача. Однак, за потреби створення звукозображальної картини (наприклад, сцени бою) використовується нашарування різних поетичних рядків або обраних із цих

рядків слів, що породжує ефект хаотичної маси, з якої долинають різні звучання.

Було продемонстровано, що спосіб роботи зі словесним текстом залежить від завдання, яке ставить перед собою композитор. Зокрема, якщо важливо донести зміст фрази, рядка чи строфи Є. Станкович обирає чи проведення цілісного поетичного тексту однієї строфи, чи виокремлення певних словосполучень, переважно ключових, або декількох рядків однієї строфи. Якщо на перший план потрібно вивести саме звучання слова, фрази чи рядка, тоді Є. Станкович обиратиме чи накладання різних рядків або вибраних слів із цих рядків однієї строфи, чи накладання різних рядків різних строф. При цьому, оскільки композитор у Симфонії-диптиху працює із вербальним текстом за аналогією до того, як ведеться розробка тематичного матеріалу в музичній формі, то як перший, так і другий варіанти залежать від розвитку власне музичного матеріалу: експозиційні розділи форми матимуть більше проведень цілісної поетичної строфи чи рядка, а розвиткові — будуть збагачені накладаннями різних рядків та строф. Хоча переважно композитор працює із синтаксичним рівнем, однак у розвиткових епізодах він створює таке звучання, що може бути потрактоване як спосіб роботи на рівні морфеми чи фонему.

Синтаксичний і фонологічний мовні рівні як основні для власних експериментів обрав А. Мокану в опусі «Безсонне місто/Ноктюрн Бруклінського мосту» (2018). Вербальною основою є поезія Г. Ф. Лорки з однойменною назвою іспанською та англійською мовами.

Особливістю цього твору, на нашу думку, є факт розмежування роботи на різних мовних рівнях, серед яких основним все ж буде синтаксичний. Натомість, фонологічний представлений двома блоками, що використовуються незмінно протягом композиції. Це: а) шиплячі фонему «*f*» та «*s*», б) голосні фонему «*a*», «*i*», «*e*», «*o*», «*u*» та дві носових приголосних «*m*», «*n*».

Працюючи на рівні речення композитор використовує дві відомі мови — англійську та іспанську, що, на перший погляд, дає можливість витримати головну функцію речення — донести зміст обраного тексту. Однак, умови, в яких композитор їх застосовує, абсолютно нівелюють цю функцію, адже кожен виконавець має вільно промовляти виписаний для його партії текст. Усе це стає підґрунтям алеаторичної композиції, в якій така свобода промовляння вказаних словесних рядків створює масштабне нашарування різних текстів уже з першого такту. Відповідно, у такій ситуації почути, сприйняти і усвідомити зміст виголошених речень видається неможливим. Як наслідок — виписані в партитурі речення при їхньому інтонуванні перетворюються на набір фонем, що є основними елементами вже фонологічного рівня. Тобто, А. Мокану у цьому опусі презентував варіант внутрішньої трансформації синтаксичного рівня, адже, при формальній опорі на речення, у реальності використано фонему. Всі ці перетворення можливі завдяки наданій композитором свободі для кожного виконавця.

Складніший варіант роботи вже із трьома мовними рівнями (лексико-семантичним, морфологічним та фонологічним) представлено на прикладі «Човну» для трьох голосів (1999) А. Загайкевич. Вербальний ряд композиції побудований на основі відібраних композиторкою строф із поезії М. Воробйова «Місце сну, або човен і чарівні краєвиди у сні в затінку гір, золототисячником порослих» із збірки «Човен». Точкою опори композиторки стала лексема, чим й зумовлено зацентрована робота із лексико-семантичним рівнем. Обираючи ключове слово «човен», А. Загайкевич робить його найбільш прослуховуваним завдяки метричному, динамічному та ритмічному виділенню. Частіше воно звучить як завершення строфи і до цієї лексеми застосовуються довші тривалості.

Лексема «човен» розглядається композиторкою і з позицій семантики, і структури. Перший підхід характеризується залученням мікротонових коливань між основними звуками вокальної партії, стрибками на широкі

інтервали тощо. Усе це в уявленнях слухача мало б породжувати асоціації із човном, що може розгойдуватися вітром на воді. З іншого боку, лексема човен може викликати філософські роздуми на тему особистісного життя, в якому кожна людина і є тим окремим човном. У такій ситуації власна інтерпретація воробйовських строф може породити зовсім відмінні сприйняття цього опусу.

Структурний підхід представлений у роботі композиторки із однією лексемою, що розбивається на морфеми та лексеми. Так, ключове слово «човен» А. Загайкевич розділяє на морфеми і фонему, з яких виділяє морфему «чо» і фонему «ч». Однак, якщо говорити про цілісність, то авторка музики досить суттєво змінила початкову структуру воробйовських строф: композиторка переставила рядки місцями і нашарувала їх, тим самим ускладнюючи можливість прослуховування окремих слів. Отже, номінально працюючи із рівнем лексеми, А. Загайкевич сформувала композицію, в якій реально будуть найбільш чутними морфеми, фонему і слухом виловлюватимуться окремі лексеми, серед яких найяскравішою є «човен». Так, об'єднавши три мовних рівні, композиторка втілила потрібне їй звучання, до дослідження звукового результату можна застосовувати як семантичний, так і структурний підходи.

У заключному підрозділі другого розділу дисертації запропоновано аналіз «*Salve Regina*» із циклу «*Mariologia*» (2016) Максима Шалигіна, що написано на текст католицького григоріанського антифону — молитви-звернення до Діви Марії «Радуйся царице». Композитор обрав для роботи зі словом синтаксичний рівень і побудував композицію так, щоб не переходити на інші мовні рівні. Відповідно очікувалося, що для автора музики важливим стане витримування функції речення — донесення змісту тексту. Однак, ця композиція унікальна тим, що вказана функція повністю нівелюється. Більше того, кінцевий звуковий результат, що отримає слухач, буде геть відмінним від того, що можна зчитати у партитурі твору. Це втілено завдяки композиторській роботі із самим звуком. Основоположним принципом є розділення лексеми на

морфеми, в кожній з яких має бути голосна фонема, яка дозволить зробити її звучання максимально подовженим. На кожна морфему виділено один звук із визначеною тривалістю і висотою, що завершується плавним низхідним глісандо. Морфеми об'єднуються у лексеми і вводяться до нотного тексту відповідно до текстового першоджерела — григоріанського антифону. Після звукового включення однієї морфеми, композитор накладає на неї наступну, а потім ще одну, і у такий спосіб нашаровуються дванадцять голосів. При чому, кожна морфема має прозвучати декілька тактів. Відповідно, допоки проспівується хоча б фраза «*Salve Regina mater*», у перших шести тактах уже лунатиме шість голосів, у кожному з яких буде витримуватись якась певна голосна фонема. Таке шестизвукове, а далі й дванадцятизвукове, нашарування різних фонем технічно спровокувало виникнення звукового потоку вже не лексем чи морфем, а лише фонем. Відповідно, «де-юре» композитор слідував виключно за вербальним текстом, однак обрав такий спосіб роботи, який нівелював основну функцію речення. «Де-факто» М. Шалигін абсолютно приховав для слухача поетичне першоджерело, а залишив лише фонем, відповідно до яких кожен самотійно формуватиме зміст почутого.

Загалом, різноманітність дослідженого музичного матеріалу свідчить про те, що мовний рівень не програмує кінцевий звуковий результат, а напряду залежить від того, який спосіб роботи обрано композитором. Так, при опорі на один і той же мовний рівень у кінцевому підсумку можна отримати гранично протилежний результат, який у більшості випадків залежатиме лише від композиторського задуму і способів його реалізації.

Отже, проаналізовані композиції свідчать про можливість застосування концепції мовних рівнів при аналізі вокального опусу. Однак, постає питання: що нового, у порівнянні з уже існуючими, привносить презентований метод? З одного боку, завдяки концепції мовних рівнів можна впорядкувати аналітичний інструментарій, що вже застосовується при аналізі вокального опусу. Так, зокрема, характеризуючи вербальну складову можна апелювати до

певного мовного рівня, з яким працює композитор, що, своєї черги, дає можливість визначити відправну точку при роботі автора музичного ряду зі словесною складовою. З іншого боку, якщо проаналізувати способи роботи композиторів зі словесним матеріалом у різні історичні епохи, то можна визначити певні типи для певних стилів підходи. Так, зокрема, класики і романтики спиралися на роботу із реченням та лексемою, адже провідною функцією вокальної музики було донесення змісту. З ХХ століття, поряд із семантикою, композитори стали долучати роботу і зі структурою тексту. Наприклад, активно почала опрацьовуватися фонема як найменший елементом мовної системи. Відповідно, концепція мовних рівнів дає можливість узагальнити, систематизувати і визначити притаманні певному історичному етапу чи стабілізованому стилю способи роботи з вербальним компонентом. Таки самі процедури і висновки можна застосовувати по відношенню і до індивідуального стилю композитора.

Отже, застосування запропонованого у дисертаційному дослідженні підходу дає можливість:

- проаналізувати вербальний компонент, опираючись на лінгвістичні категорії;
- виявити мовний рівень з яким працює композитор;
- простежити наскільки при звуковому втіленні композитор витримує провідні функції обраного мовного елемента;
- визначити технологію звукового опрацювання вербального ряду;
- пояснити специфіку застосування вербального компонента у конкретному вокальному опусі.

У підсумку зазначимо, що у дисертаційному дослідженні представлено лише перший етап вивчення питання способів композиторської роботи з вербальним компонентом із залученням концепції мовних рівнів. Безумовно, воно не є вичерпним і потребує, принаймні, подальшої апробації на прикладах інших опусів як українських, так і зарубіжних авторів. Наразі можемо

констатувати, що завдяки залученню концепції мовних рівнів вдалося зануритися у технологічні процеси написання композитором вокального твору. Завдяки цьому, на наш погляд, докладніше і обґрунтованіше можна пояснити причини внесення авторами звукового ряду змін у структуру вербального тексту.

Перспективною для подальшого розгляду нам видається низка таких проблем, що були ініційованими цим дисертаційним дослідженням:

1. Який результат дасть залучення концепції мовних рівнів до зразків неакадемічної музичної практики (фольклору, рок-, попмузики і т. д.).
2. Чи будуть принципово іншими способи роботи з вербальною складовою в багатоголосних і сольних вокальних творах.
3. Ґрунтовного опрацювання потребує втілення композитором фонологічного рівня.
4. Ширшого висвітлення і опрацювання, на наш погляд, потребують ідеї П. Стейсі щодо мімезису вербального і звукового рядів, апробація запропонованого ним терміну в українському музикознавстві.
5. Подальше аналітичне дослідження як української, так і світової музичної практики, сучасних експериментів, завдяки чому можуть бути сформованими інші підходи до аналізу актуальної нам вокальної музики.

Резюмуючи хочеться зазначити, що, безумовно, новації, які пропонуються композиторами, будуть і в подальшому призводити до пошуку незвичного звучання, оригінальних барв і такого колориту, який буде втримувати слухачьку увагу. А це означає, що музична практика буде породжувати й стимулювати виникнення відповідних музикознавчих рефлексій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Адорно Т. Теорія естетики / пер. з нім. П. Таращук. Київ : Основи, 2002. 518 с.
2. Андрусяк І. М. Як малювати поезію // Вивчаємо українську мову та літературу. 2007. № 17–18. С. 23.
3. Антологія української поезії ХХ століття: від Тичини до Жадана : Вид.8-е / Упор. І. Малкович. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2023. 2016 с.
4. Арістотель. Поетика. Київ : Мистецтво, 1967. 130 С.
5. Бабенко О. С. Хорова творчість Валентина Бібіка: жанрова парадигма та риси індивідуального стилю : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 365 с.
6. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен : дис. ... канд. Мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 246 с.
7. Барабаш Ю. Просторінь Шевченкового Слова. Київ : Темпора, 2011. 510 с.
8. Бардашевська Я. М. Образно-семантичні засади хорової творчості Віктора Степурка (на матеріалі хорів а саррелла) : автореферат дис. ... канд. Мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2017. 18 с.
9. Батовська О. М. Сучасна хорова музика а саррелла: толерантність стильових напрямків // Культура і сучасність. 2016. № 2. С. 47–52.
10. Бенвенист Э. Уровни лингвистического анализа // Э. Бенвенист. Общая лингвистика. Москва, 1974. С. 129–140.
11. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції. Київ : Український світ, 2002. 440 с.

12. Берегова О. М. Загадка життя і творчості Івана Карабиця // Музика. 2012. № 1. С. 30–33.
13. Берегова О. М. Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2015. № 2(27). С. 46–61.
14. Берегова О. М. Творча особистість Івана Карабиця та її роль у формуванні сучасних мистецьких шкіл України // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2008. Вип. 74. С. 180–185.
15. Бовсунівська Т. В. Поетика Тараса Шевченка. Вибрані статті. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. 223 с.
16. Бодуэн де Куртенэ И. А. Фонема // И. А. Бодуэн де Куртенэ. Избранные труды по общему языкознанию. Том 1. Москва : Издательство Академии наук СССР, 1963. С. 351–352.
17. Бондар Є. «Історія єресі» К. Цепколенко в контексті актуальних тенденцій сучасної хорової творчості // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Музичне мистецтво. 2020. Том 3. № 1. С. 81–94. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.1.2020.204343>
18. Бондар Є. М. Інтоніаційно-художній синтез: проблеми дослідження сучасної хорової творчості // Міжнародний вісник : Культурологія. Філологія. Музикознавство. 2014. Вип. II(1). С. 195–199.
19. Бондар Є. М. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 18 с.
20. Бондар Є. М. Сучасна хорова творчість: інтонаційно-експресивний вимір. Одеса : Астропринт, 2018. 193 с.
21. Варакута М. І. Жанр хорової мініатюри в сучасній українській музиці (на прикладі творчості В. Зубицького) : автореферат дис. ... канд.

- мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2011. 17 с.
22. Василенко О. В. Музична Шевченкіана Євгена Станковича: інтерпретація поетичного слова в ораторії «Страсті за Тарасом» // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2021. Вип. 131. С. 121–136. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243225>
23. Василенко О. В. Тема Голодомору у творчих концепціях українських композиторів ХХ–ХХІ століть // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2021. Вип. 36, том 1. С.44–49. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-1-5>
24. Вороновська Л. Зв'язок між гносеологічною теорією Григорія Сковороди та його концепцією самопізнання у пошуках істини // Переяславські Сковородинські студії. 2011. Вип. 1. С. 180–185.
25. Галузевська О. М. Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 177 с.
26. Гармель О. В. Некоторые аспекты «внестилевого» взаимодействия музыкальных текстов в современном композиторском творчестве // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2004. Вип. 38. С. 53–60.
27. Герасимова-Персидская Н. А. Звук и знак в музыкальном искусстве: исторический аспект // Герасимова-Персидская Н. А. Музыка. Время. Пространство. Київ : Дух і літера, 2012. С. 313–326.
28. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка в слове: аналитические и когнитивные проекции // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2003. Вип. 27. С. 3–11.
29. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка начала ХХІ века // Музичне мистецтво. 2013. Вип. 13. С. 3–8.

30. Герасимова-Персидская Н. А. Новое в музыкальном хронотопе конца тысячелетия // Герасимова-Персидская Н. А. Музыка. Время. Пространство. Київ : Дух і літера, 2012. С. 264–274.
31. Герасимова-Персидская Н. А. Опыт рассуждений об особенностях постижения современной музыки // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2017. Вип. 119. С. 57–64.
32. Герасимова-Персидська Н. О. Нові звучання — нові знаки: сучасна музика в історичному ракурсі // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2010. № 3 (8). С. 39–46.
33. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. Київ : Музична Україна, 1978. 181 с.
34. Герасимова-Персидська Н. А. О новых смыслах в современной музыке // Філософія спілкування: філософія, психологія, соціальна комунікація. 2010. Вип. 3. С. 172–177.
35. Гнатів Н. В. Індивідуальний стиль вокальної творчості Анни Корсун // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2019. Вип. 126. С. 68–79.
36. Головаха І. П., Стогній І. П. Філософ-гуманіст Г. С. Сковорода. Київ, 1972. 76 с.
37. Гоменюк С. Г. Джачинто Шелси: портрет в інтер'єре звука // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2008. Вип. 78. С. 41–47.
38. Гоменюк С. Г. Музыкальный хронотоп: предмет и явление. Типология форм пространственно-временной организации в авангардной музыке : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 Теория и история культуры / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2006. 204 с.
39. Гоменюк С. Г. Четыре взгляда на мир звука // Київське музикознавство. 2003. Вип. 10. С. 18–24.

40. Гоменюк С. Г., Тарасенко Н. О. Особливості раннього стилю tintinnabuli Арво Пярта: взаємодія слова і числа // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2023. Вип. 137. С. 95–109. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.137.294668>
41. Грибков Т. Містична картина Всесвіту у творах Г. Сковороди // Переяславські Сковородинські студії. 2011. Вип. 1. С. 186–192.
42. Григор'єва О. Б. Вокальний цикл у творчості Д. Л. Клебанова: аспекти інтерпретації жанру : дис. ... доктора філософії : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. нац. університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 240 с.
43. Гриня Н. О. Контраст як семантико-функціональна категорія тексту (на матеріалі лексикографічних джерел та лінгвістичних учень) // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. 2012. Вип. 19. С. 86–93.
44. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. Київ : Наукова думка, 1979. 248 с.
45. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию // О различии строения человеческих языков и его влияния на духовное развитие человечества. Москва : Прогресс, 2000. С. 67–281.
46. Гуркова О. М. «Внутрішнє світло» музики Людмили Юріної // Музика. Український інтернет-журнал. 2017. 6 червня. URL: <http://mus.art.co.ua/vnutrishnje-svitlo-muzyky-lyudmyly-yurinoji/> (дата звернення 12.03.21).
47. Гуркова О. М. Творчість Івана Карабиця у дзеркалі епохи (кінець 1960-х–1990-ті роки) // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2017. Вип. 120. С. 275–290.
48. Гусленко Р. До питання філософії серця у творах Г. С. Сковороди, П. Д. Юркевича та В. О. Підпалого // Переяславські Сковородинські студії. 2011. Вип. 1. С. 15–20.

49. Дерев'янченко О. О. Звукові світи українського музичного авангарду 1960-х років // Музичне мистецтво. 2008. Вип. 8. С. 29–40.
50. Джабраилова-Кушнір Э. Д. Музыкальное время в электроакустическом сочинении «Два часа в резервуаре» на стихи И. Бродского М. Шалыгина // Київське музикознавство. 2017. Вип. 56. С. 84–90.
51. Джабраилова-Кушнір Е. Д. Роль принципу *ostinato* у «Triple Concerto» М. Шалыгіна // Молодий вчений. 2019. № 2 (66). С. 16–20.
52. Драганчук В. М. Симфонія-диптих Є. Станковича в національно-ментальному полі «Слова про похід Ігорів» і шевченкових переспівів // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Луцьк : РВВ «Вежа» ВНУ імені Лесі Українки, 2009. Вип. 3. С. 5–17.
53. Дубинец Е. А. Знаки звуков: О современной музыкальной нотации. Киев : ГАМАЮН, 1999. 314 с.
54. Єрмакова Г. О. Іван Карабиць. Київ : Музична Україна, 1983. 48 с.
55. Жарков О. М. «Вчення про музичну форму» Надії Горюхіної: актуальні питання сучасного аналізу // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2016. Вип. 114. С. 255–264.
56. Жарков О. М. Некоторые интегративные тенденции в искусстве накануне XXI века и парадигматический характер техники композиции // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2000. Вип. 7. С. 101–107.
57. Жарков О. М. Техніка композиції як мовний механізм: від правила до звучання // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2021. Вип. 132. С. 9–23. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249945>

58. Загайкевич А. Л. Concerto Misterioso Леоніда Грабовського — кризь мінливості відображень // Українське музикознавство. 1997. Вип. 28. С. 155–163.
59. Загнітко А. П., Миронова Г. Синтаксис української мови: теоретико-прикладний аспект. Врно : Masarykova univerzita, 2013. 223 с.
60. Зеленина Н. В. Взаимодействие вербального и невербального рядов на уровне подтекста // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2003. Вип. 28. С. 58–66.
61. Зинькевич Е. С. Метафори музикального постмодерна // Зинькевич Е. С. MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты. Київ, 2007. С. 517–528.
62. Зинькевич Е. С. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича. Ужгород : Лира, 2002. 208 с.
63. Зінченко В. М. Балет «Odysseus» Максима Шалигіна: інтонаційно-драматургічна специфіка // Музична наука на початку третього тисячоліття : електронний збірник статей молодих музикознавців України Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової. 2019. Вип. 8. URL: http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/stud_issue/stdid_8/3313145ae2952ef1c1cd0cdfd02f7db7.pdf (дата звернення 15.12.19).
64. Зубко Ж. Геометрія канону (Арво Пярт. Святослав Луньов. Максим Шалигін) // Київське музикознавство. 2011. Вип. 39. С. 3–13.
65. Ильина А. В. Музыка и слово в «Тихих песнях» В. Сильвестрова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2003. Вип. 28. С. 186–192.
66. Іванова І. С. Концепція мовної структури як основа методики аналізу вокального твору // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2021. Вип. 132. С. 93–105.
67. Іванова І. С. Робота композитора з вербальною складовою у вокальному творі в аспекті теорії мовних рівнів // Науковий вісник Національної музичної

академії України імені П. І. Чайковського. 2022. Вип. 134. С. 93–105.

68. Іванова І. С. Способи роботи з шумовими звуками у вокальному творі (на прикладі «*Landscapes*» Анни Корсун) // Музичне мистецтво і культура. 2020. Вип. 31 кн. 2. С. 273–284.

69. Іванова М. А. Жанрова поетика М. Сидельникова в аспекті взаємозв'язку слова та музики : автореферат дис. ... канд. Мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. держ. університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 19 с.

70. Іщенко О. С. Голосні звуки української мови залежно від темпу мовлення. Київ : Інститут української мови НАН України, 2012. 220 с.

71. Казимирів Х. Т. Трагізм міфологеми землі в українській музиці за поезіями Т. Шевченка // Молодий вчений. 2015. № 12 (27). Частина 4. С. 168–172.

72. Калинюк Н. В. Лінгвостилістична динаміка образу земля в українській поетичній мові : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2010. 20 с.

73. Каменєва А. С. Хорова творчість Михайла Шуха як духовний універсум : дис. ... доктора філософії : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. нац. університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. 212 с.

74. Караман С. О. Сучасна українська літературна мова. Київ : Літера ЛТД, 2011. 560 с.

75. Кияновська Л. О. Стиль Івана Карабиця (До 70-річчя від дня народження Івана Федоровича Карабиця) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2015. № 2(27). С. 32–45.

76. Кияновська Л. О. Постмодерн як контроверсійний образ гіперінформативного простору сучасності // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2005. Вип. 36, кн 1. С. 12–19.

77. Кияновська Л. О. Сад пісень Івана Карабиця. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. 288 с.
78. Кияновська Л. О. Який сьогодні стиль надворі? // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2017. Вип. 119. С. 65–90.
79. Ковалинас Н. А. От ауры слова в ауре логоса // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2003. Вип. 28. С. 30–37.
80. Когут Т. В. «Case Carmen» Максима Шалигіна: особливості характеристики героїні у ретроспективній композиції балету // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2019. № 2 (43). С. 84–97.
81. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2000. 286 с.
82. Козій Д. Три аспекти самопізнання у Сквороди // Український культурологічний альманах. Київ, 2000. Випуск 39–40. С. 475–488.
83. Коменда О. І. Музика мови і мовлення в концепції українського національного мово-стилю Олександра Козаренка // Яровиця: Волинський обласний науково-методичний центр культури. Луцьк, 2014. №1–2 (3–4). С. 133–139.
84. Корній Л. П, Сюта Б. О. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ : Музична Україна, 2014. 592 с.
85. Корній Л. П. Тарас Шевченко та Микола Лисенко в націокультурному контексті // Українська музика. 2014. Число 2(12). С. 8–18.
86. Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ : Музична Україна, 2020. 469 с.
87. Костюк Н. Поезія Тараса Шевченка в українській музиці: імена і жанри // Студії мистецтвознавчі. 2008. № 2(22). С. 101–110.

88. Коханик І. Н. Динаміка смислообрання в музикальному стилі // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2006. Вип. 60. С. 25–32.
89. Коханик І. Н. К проблемі смисла в стиліобразованні // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2004. Вип. 38 : Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. С. 67–79.
90. Коханик І. М. Про деякі тенденції стильового розвитку української музики рубежу ХХ–ХХІ століть // Київське музикознавство. 2004. Вип. 13. С. 30–38.
91. Кочерган М. П. Вступ по мовознавства. Київ : Видавничий центр «Академія», 2000. 368 с.
92. Кримський С. Б. Феномен мудрості у творчості Григорія Сковороди: до 280-річчя від дня народження українського мислителя // Вісник Національної академії наук України. 2002. №12. С. 42–46.
93. Куташ І. Категорія щастя у філософії Сковороди // Український культурологічний альманах. Київ, 2000. Вип. 37–38. С. 332–350.
94. Лінії. Перехрестя. Акценти. Композитор Леонід Грабовський: Бесіди. Статті. Матеріали / Ідея, укладання, заг. ред., комент. О. С. Щетинського. Харків : Акта, 2017. 780 с.
95. Маркова О. М. Твори Івана Карабиця у стильовій симультанності української музичної культури кінця ХХ–початку ХХІ століття // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2003. Вип. 31. С. 69–75.
96. Мельник Л. О. «Сад божественних пісень» Івана Карабиця в контексті необароко європейського та українського // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2003. Вип. 31. С. 88–96.
97. Мінчак Г. Б. Кочерган Михайло Петрович // Енциклопедія Сучасної України / Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Желєзняк та ін. Київ :

- Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2014. Том 15. URL: <https://esu.com.ua/article-1222> (дата звернення: 24.03.23).
98. Москаленко В. Г. Аура слова в музичній інтонації // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2003. Вип. 28. С. 3–14.
99. Москаленко М. Федеріко Гарсія Лорка. Поет у Нью-Йорку // Світовид. 1998. Число III (32). С. 5–51.
100. Мурзіна О. І. Про принципи мелодичної декламації. Київ : Музична Україна, 1972. 67 с.
101. Муха А. І. Загайкевич Алла Леонідівна // Муха А. І. Композитори України та української діаспори. Київ : Музична Україна, 2004. С. 106.
102. Муха А. І. Юріна Людмила Єгорівна // Муха А. І. Композитори України та української діаспори. Київ : Музична Україна, 2004. С. 338–339.
103. Николаевская Ю. В. Слово в художественном измерении музыкального символа // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2003. Вип. 28. С. 127–131.
104. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ — початку ХХІ століть. Харків : Факт, 2020. 572 с.
105. Пастух Т. «Слуга Півонії» Миколи Воробйова: філософські та естетичні виміри // Слово і час. 2006. №5. С. 40–51.
106. Пастух Т. Герметична поезія Миколи Воробйова // Вісник Черкаського університету. Серія : філологічні науки. 2010. Вип. 188. С. 48–53.
107. Півторак Г. М'який знак // Словник української мови : в 11 томах. Київ : Наукова думка, 1970–1980. Том 11. С. 810.
108. Підносити // Словник української мови: в 11 томах. Київ : Наукова думка, 1970–1980. Том 6, 1975. С. 470.
109. Піхтар О. А., Кедіс О. Ю. Хорові твори сучасних авангардних композиторів: методичний аспект // Науковий часопис Національного

педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 5: Педагогічні науки: реалії та перспективи. 2018. № 63. С. 159–161.

110. Поліщук Ф. М. Григорій Сковорода: життя і творчість. Київ : Дніпро, 1978. 264 с.

111. Попович М. В. Григорій Сковорода: філософія свободи. 2–е видання. Київ : Майстерня Білецьких, 2008. 256 с.

112. Потебня А. А. Мысль и язык // А. А. Потебня. Эстетика и поэтика. Москва : Искусство, 1976. С. 35–220.

113. Потебня А. А. Слово и его свойства. Речь и понимание // А. А. Потебня. Эстетика и поэтика. Москва : Искусство, 1976. С. 299–308.

114. Приходько О. В. Слово в музиці і музика в слові: експерименти в сучасній хоровій музиці // *Słowo we współczesnych dyskursach*. Łódź : Wydawnictwo uniwersytetu łódzkiego, 2014. С. 463–470.

115. Приходько О. В. Хорова музика а *carpella* другої половини ХХ — початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 255 с.

116. Пясковський І. Б. Інвенційність музики Леоніда Грабовського // *Українське музикознавство*. 2011. Вип. 37. С.205–231.

117. Ракунова І. Н. Новые композиторские технологии: творчество Аллы Загайкевич. Киев : Феникс, 2010. 208 с.

118. Росовецький С. «Слово о полку Ігоревім» у літературній Інтерпретації Тараса Шевченка // *Слово і Час*. 2013. №10. С. 3–13.

119. Рязанцева Л. Д. «Сад божественных песней» Ивана Карабиця — возрождение старинного жанра // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2003. Вип. 31. С. 97–100.

120. Самохвалов В. Я. До питань вивчення поліявищ в гармонії // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2005. Вип. 36, кн. 1. С. 95–108.

121. Самохвалов В. Я. К вопросу о колористическом потенциале слова в музыкальном произведении // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2003. Вип. 28. С. 96–104.
122. Семашко О. Соціологічний ескіз соціально-творчого портрету композитора І. Ф. Карабиця в молодості // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2007. Вип. 68. С. 142–148.
123. Семчинський С. В. Загальне мовознавство. Київ : Вища школа, 1988. 328 с.
124. Сіренко Є. Д. Специфіка формотворення у циклі *Todos los fuegos el fuego* («Всі Вогні – Вогонь») Максима Шалигіна: проблема гомогенної форми // Музична наука на початку третього тисячоліття : електрон. зб. ст. молодих музикознавців України Одеської нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. 2020. Вип. 10. URL: http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/stud_issue/stud_10/c9e41858c97c9e900348512085f056a2.pdf (дата звернення: 06.06.2020).
125. Сковорода Г. С. Поезії. Київ, 1971. 240 с.
126. Сковорода Г. С. Розмова п'яти мандрівників про істинне щастя у житті // Український культурологічний альманах. 2000. Випуск 37–38. С. 323–332.
127. Сокол А. В. Теория музыкальной артикуляции. Одесса : Одесская книжная фабрика, 1995. 208 с.
128. Сук О. Сучасні вокальні техніки на прикладі творів Адріана Мокану // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2023. Вип. 65. Том 3. С. 35–42. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-3-5>
129. Супрун В. О. Музично-словесний твір як процес смислоутворення : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харкв. держ. універ-т. мистцв. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 19 с.

130. Сухомлінова. Т. П. Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті новітнього відродження національного музичного мистецтва : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. нац. університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 19 с.
131. Сучасна українська літературна мова: Лексикологія. Фонетика / укладачі А. К. Мойсієнко, О. В. Бас-Кононенко, В. В. Бондаренко та ін. Київ : Знання, 2010. 270 с.
132. Сюта Б. О. Деякі чинники оновлення музичної драматургії творів українських композиторів 1970–80-х років (на матеріалі камерно-вокальної творчості) // Українське музикознавство. 1991. Вип. 26. С. 103–113.
133. Сюта Б. О. Жанри музичної мови: постановка питання // Українське музикознавство. 2012. Вип. 38. С. 138–160.
134. Сюта Б. О. Інтертекстуальність як засіб організації форми музичного твору в українській музиці постмодернізму // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2005. Вип. 36, кн. 1. С. 20–32.
135. Сюта Б. О. Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ : Грамота, 2006. 256 с.
136. Сюта Б. О. Основи парамузикознавства. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. 176 с.
137. Сюта Б. О. Статус і види цитати в музичному тексті // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Музичне мистецтво. 2022. Том 5 № 2. С. 141–152. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.2.2022.269640>
138. Тарас Шевченко: Документи та матеріали до біографії. 1814–1861 / За ред. Є. П. Кирилюка. Київ, 1982. 432 с.

139. Таркова И. Тональная структура Концерта для хора, солистов и симфонического оркестра на слова Г. Сковороды «Сад божественных песней» И. Карабица // Музичне мистецтво. 2005. Вип. 5. С. 104–113.
140. Таркова І. Про склад і ладову організацію фіналу Концерту для хору, солістів і симфонічного оркестру на слова Григорія Сковороди («Сад божественних пісень») Івана Карабиця // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2003. Вип. 31. С. 101–108.
141. Темченко А. І. Міф і сновидіння в традиційній культурі українців (за матеріалами замовлянь) // Матеріали до української етнології. 2015. Вип. 14. С. 141–151.
142. Терещенко А. К. Вокально-симфонічні твори Івана Карабиця в контексті розвитку жанру в українській музиці 70–80-х років ХХ століття // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2003. Вип. 31. С. 75–88.
143. Токмань Г. Л. Натурпростір «Саду божественних пісень» Григорія Сковороди: цінності та діалоги // Переяславські Сковородинські студії. 2011. Вип. 1. С. 136–143.
144. Торба О. В. Слово і музика в хоровому творі // Київське музикознавство. 2004. Вип. 13. С. 201–213.
145. Торба О. В. Сучасна українська хорова музика: стиль і стильність. «Псалом 50 (51)» Вікторії Польової // Науковий Вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2010. Вип. 85. С. 357–377.
146. Трубецкой Н. С. Основы фонологии / пер. с нем. А. А. Холодовича. Москва : Аспект Пресс, 1960. 373 с.
147. Тукова І. Г. О сонорном пространстве // Київське музикознавство. 2011. Вип. 37. С. 64–88.
148. Тукова І. Г. Візуалізація форми музичного твору (проблеми аналізу музики другої половини ХХ – початку ХХІ століття) // Часопис Національної

- музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2015. № 3 (28). С. 115–124.
149. Тукова І. Г. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ — початку ХХІ століття // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2019. № 3 (44). С. 56–69.
150. Тукова І. Г. Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох (XVII – початок ХХІ століття). Харків : Акта, 2021. 456 с.
151. Тукова І. Г. Трактовка звука як фактор формування техніки музичної композиції // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2011. № 1 (10). С. 72–79.
152. Українська авангардна поезія (1910–1930-ті роки): Антологія / упор. Олег Коцарев, Юлія Стахівська. Київ : Смолоскип, 2018. 816 с.
153. Ушкалов Л. В. Ловитва невловного птаха: життя Григорія Сковороди. Вид. 2-е. Київ : Дух і Літера, 2017. 368 с.
154. Ушкалов Л. В. Українське барокове богомислення: сім етюдів про Григорія Сковороду. Харків : Акта, 2001. 222 с.
155. Фартушка О. Д. Хорова поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі творчості П. Гіндеміта, І. Стравінського, О. Щетинського) : дис. ... доктора філософії : спец. 17.00.02 Культура і мистецтво / Харків. нац. університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 208 с.
156. Філософія язика: в границах и вне границ / Степанов Ю. С., Сватко Ю. И., Серр М. та ін. Т. 3–4. Харьков : Око, 1999. 400 с.
157. Філософія язика: в границах и вне границ / Ю. С. Степанов, П. Серио, Д. И. Руденко та ін. Т. 1. Харьков : Око, 1993. 192 с.
158. Філософський енциклопедичний словник / гол. ред. В. І. Шинкарук. Київ : Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України, Абрис, 2002. 742 с.

159. Флейчук Х. О. Хорова шевченкіана кінця ХХ – початку ХХІ століть: соціокультурний та диригентсько-інтерпретаційний аспекти (на матеріалі хорових творів М. Скорика, В. Камінського) : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2011. 20 с.
160. Харакоз Г. В. Хорова fuga: жанрово-стильовий та виконавський аспекти (на матеріалі західноєвропейської музики ХVIII–ХІХ ст.) : дис. ... доктора філософії : спец. 17.00.02 Культура і мистецтво / Харків. нац. університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 238 с.
161. Чекан Ю. И. Интонационная практика: сущность и структура // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2009. Вип. 80. С. 127–143.
162. Чекан Ю. І. Про принципи організації образу світу (на прикладах української музики 1970–80 років) // Українське музикознавство. 1991. Вип. 26. С. 94–102.
163. Чижевський Д. І. Нариси з історії філософії на Україні. Київ : Орій, 1992. 230 с.
164. Чижевський Д. І. Сковорода як реформатор віршування // Чижевський Д. Українське літературне бароко. Київ. 2003. С. 129–163.
165. Чижевський Д. І. Філософія Г. С. Сковороди. Сковорода-містик // Український культурологічний альманах. Київ, 2000. Випуск 39–40. С. 455–475.
166. Чижевський Д. І. Філософія Г. С. Сковороди. Харків : Акта, 2003. 432 с.
167. Шаріна А. В. Глісандо на клавіатурі як розширена фортепіанна техніка (на прикладі «AQUA SONARE» А. Корсун) // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. 2018. Вип. 2 (11). С. 247–253.
168. Шевельов Ю. В. 1860 рік у творчості Тараса Шевченка // Записки Наукового товариства імені Шевченка. 1992. Т. ССХХІV : Праці філологічної секції. С. 89–106.

169. Шевельов Ю. В. Історична фонологія української мови. Харків : Акта, 2002. 1054 с.
170. Шевельов Ю. В. Попередні зауваги до вивчення мови та стилю Сквороди // Записки Наукового товариства імені Шевченка. 2000. Т. ССXXXIX : Праці Філологічної секції. С. 177–211.
171. Шевченко Т. Г. Кобзар. Київ : Дніпро, 1985. 622 с.
172. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. Київ : Наукова думка, 2001. Т. 2: Поезія 1847–1861. 784 с.
173. Шегда Л. В. Жанрово-стилістичні особливості української пісенно-хорової музики для дітей (на матеріалі творчості Л. Дичко і Б. Фільц) : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2010. 17 с.
174. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
175. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки. Одесса : ОГК им. А. В. Неждановой, 2001. 296 с.
176. Шумилина О. А. Стихотворное переложение псалмов в партесном творчестве середины XVIII века // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2003. Вип. 28. С. 127–131.
177. Щербакова Н. Ю. Особенности формирования целостности в камерно-вокальных циклах // Музичне мистецтво. 2009. Вип. 9. С.98–105.
178. Щербакова Н. Ю. Понимание и трактовка поэтического текста в вокальной музыке: к вопросу об «индивидуальности» композиторских решений // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2011. Вип. 95. С. 61–70.
179. Щербакова Н. Ю. Принципы композиционной целостности в вокальном творчестве Ю. Ищенко : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Нац. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2008. 265 с.

180. Щербакова Н. Ю. Слово как детерминант музыкальной композиции в вокальном цикле Ю. Ищенко «Песни провансальских трубадуров» // Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского. 2003. Вып. 27. С. 198–208.
181. Щербакова Н. Ю. Співвідношення слова і музики у вокальному творі за умови перекладу поетичного тексту // Часопис Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского. 2018. № 2 (39). С. 7–18.
182. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. Санкт-Петербург : «Симпозиум», 2005. 502 с.
183. Юдкін І. М. Логіка морфологічного аналізу тексту в практиці інтерпретації // Культурологічна думка. 2018. №13. С. 14–23.
184. Юріна Л. Є. Українські жінки-композитори у контексті світової культури // Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского. 2009. Вып. 75. С. 223–229.
185. Allen Ginsberg // Poetry Foundation. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poets/allen-ginsberg> (дата звернення: 12.03.2023).
186. Bondar I., Kuchurivskiy Yu., Vila-Botsman O., Ovcharuk K., Wang Ke. Trends of Modern Choral Creativity in Ukraine: a View in the 21st Century // AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research. 2023. Vol. 13, issue 01, Special issue XXXII. Pp. 73–76.
187. Brown C. S. The Relations between Music and Literature as a Field of Study // Comparative Literature. 1970. Vol. 22, No. 2, Special Number on Music and Literature. P. 97–107.
188. Cappella // Oxford dictionary of Musical Terms / ed. A. Latham. New York : Oxford University Press, 2004. P. 31.
189. Chomiński J. M., Wilkowska-Chomińska K. Formy muzyczne : w 5 t. Kraków : PWM, 1974. Т. 1 : Teoria formy. Małe formy instrumentalne. 1974. 574 s.

190. Chomiński J. M., Wilkowska-Chomińska K. *Formy muzyczne* : w 5 t. Kraków : PWM, 1974. T. 5 : *Wielkie formy wokalne*. 1984. 722 s.
191. Chomiński J. M., Wilkowska-Chomińska K. *Formy muzyczne* : w 5 t. Kraków : PWM, 1974. T. 3 : *Pieśń*. 530 s.
192. Cope D. *Techniques of the Contemporary Composer*. Belmont, CA : Schirmer Books; London : Prentice Hall International, 1997. xiii+250 p.
193. DeBoer A. *Ingressive phonation in contemporary vocal music* : doctoral dissertation. Bowling Green State University, 2012. 106 p.
194. Émile Benveniste // Data. URL: https://data.bnf.fr/en/12292189/emile_benveniste/ (дата звернення: 15.04.2021).
195. Federico García Lorca. *Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)*. URL: <https://www.poesi.as/fglpny13.htm> (дата звернення: 5.06.2022).
196. Greg Simon, Steven F. White. *Lorca's Sleepless City (Brooklyn Bridge Nocturne)*. NYU Press, 2010. URL: <https://www.fromthesquare.org/lorcas-sleepless-city-brooklyn-bridge-nocturne/> (дата звернення: 5.06.2022).
197. Hulme T. E. *Lecture on Modern Poetry*. URL: http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/texte/1908_hulme.html (дата звернення: 09.10.2022).
198. Kahn G. *Premiers poèmes. Préface sur le vers libre*. URL: http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/texte/1897_kahn.html (дата звернення: 9.11.22).
199. Kavasch D. *An Introduction to Extended Vocal Techniques: Some Compositional Aspects and Performance Problems*. Center for Music Experiment, 1980. 20 p.
200. Kostka S. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3rd ed. New Jersey : Upper Saddle River, 2006. xvii+334 p.
201. Lentsner D. *Playing with circles: a musico-poetic study of György Kurtág's Scenes from a novel, op. 19 (1979–1982)* : doctoral dissertation. Ohio State University, 2002. 252 p.

202. Leone F. D. New voice: Anna Korsun // *Musica Kaleidoskopea: a kaleidoscopic view of music.* 2014. February 17. URL: <https://fdleone.com/2014/02/17/composer-profile-anna-korsun/> (дата звернення: 03.04.2020).
203. Lindstedt I. *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku.* Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010. 486 s.
204. Manuscrito *Ciudad sin sueño: Nocturno del Brooklyn Bridge de Poeta en Nueva York.* Colección Fundación Federico García Lorca. Imagen primera. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL: https://www.cervantesvirtual.com/portales/federico_garcia_lorca/manuscritos/imagen/manuscritos_05a-federico_garcia_lorca_pagina_manuscrita_de_ciudad_sin_sueno_en_poeta_en_nueva_york_29_octubre_1929_pagina_primera/ (дата звернення: 03.09.2022).
205. Mugdan J. On the Origins of the Term Phoneme // *Historiographia Linguistica.* 2011. Vol. 38. Is. 1–2. P. 85–110. DOI: <https://doi.org/10.1075/hl.38.1-2.03mug>
206. Neubauer J., Edgerton M., Herzel H. Nonlinear phenomena in contemporary vocal music // *Journal of Voice.* 2004. Vol. 18. Is. 1. P. 1–12. DOI: [https://doi.org/10.1016/S0892-1997\(03\)00073-0](https://doi.org/10.1016/S0892-1997(03)00073-0)
207. Rosenwald L. Theory, Text-Setting, and Performance // *The Journal of Musicology.* 1993. Vol. 11, No. 1. P. 52–65.
208. *Salve Regina* // *The Liber usualis* / ed. by the Benedictines of Solesmes. New York : Desclee company, 1961. P. 276.
209. Saussure F. d. *Cours de linguistique générale.* Paris : Payot, 1997. 520 p.
210. Scher S. P. Notes toward a Theory of Verbal Music // *Comparative Literature.* 1970. Vol. 22, No. 2, Special Number on Music and Literature. P. 147–156.
211. Shevelov G. Y. The Language Question in the Ukraine in the Twentieth Century (1900–1941) // *Harvard Ukrainian Studies.* 1986. Vol. X. No. 1/2. P. 71–170.

212. Shevelov G. Y. The Language Question in the Ukraine in the Twentieth Century (1900–1941) // *Harvard Ukrainian Studies*. 1987. Vol. XI. No. 1/2. P. 118–224.
213. Siuta B. O. Precedent phenomenas in music interpretations // *Communicative-pragmatic, normative and functional parameters of the professional discourse : collective monograph* / ed. M. Mamych. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2021. P. 209–222. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-232-9-13>
214. Siuta B., Dovhalyuk I., Markova O., Zinkiv I., Hrab U. Non-musical Markers of the Structure and Content of Musical Works at the End of the 20th Century // *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Reserarch*. 2021. Vol. 11, issue 01. P. 37–41. DOI: <https://doi.org/10.33543/1101>
215. Stacey P. Towards the analysis of the relationship of music and text in contemporary composition // *Contemporary Music Review*. 1989. Vol. 5. P. 9–27. DOI: 10.1080/07494468900640501
216. Stainton L. A. Federico García Lorca // *Britannica. Arts & Culture*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Federico-Garcia-Lorca> (дата звернення: 08.06.2022).
217. Text-setting // *Oxford dictionary of Musical Terms* / ed. A. Latham. New York : Oxford University Press, 2004. P. 185–186.
218. Tukova I. The Development of Western European Trends in the Kyiv Composition School (2010–2017) // *Lietuvos muzikologija*. 2018. Is. 19. P. 52–61.
219. Tukova I. Treatment of Sound in Contemporary Art Music: At the Examples of Works by Ukrainian Composers // *Advances in Social Science, Education and Humanities Research : Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Research, Experience, Education*. 2020. Vol. 469. P. 269–276. DOI: 10.2991/assehr.k.200907.048
220. Tukova I., Shcherbakova N. The Role of Verbal Plot in Alla Zagaykevych’s Instrumental Works (at the Example of “Gravitation” and “Friend Li Po...”) // *Advances in Social Science, Education and Humanities Research : Proceedings of*

- the 5th International Conference on Art Studies: Research, Experience, Education. 2021. Vol. 1. P. 127–134. DOI: 10.5117/9789048557240/ICASSEE.2021.018
221. Vashchenko O., Kopeliuk O., Sediuk I., Bondar I., & Kornisheva T. Analysis of musical art trends in Ukraine in the 21st century // Amazonia Investiga. 2022. 11(56). P. 142–149. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2022.56.08.15>
222. Vasylenko O., Mudretska L. The subject of Holodomor in the Ukrainian Artistic Space: historical projections // *Musicological Annual*. 2021. Vol. 57 № 2. P.105–126. DOI: <https://doi.org/10.4312/mz.57.2.105-126>
223. Vers libre // Cambridge Dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/vers-libre>__ (дата звернення: 03.04.2023).
224. Zharkova V., Ivannikov T., Filatova T., Zharkov O., Antonova O. Choral music by Samuel Barber: genre and style aspects // *STUDIA UBB MUSICA*. 2022. LXVII, Special Issue 1. P. 63–77. DOI: 10.24193/subbmusica.2022.spiss1.05

ДОДАТКИ
ДОДАТОК А
НОТНІ ПРИКЛАДИ

Приклад 1.2.

Л. Юріна, «*Funny death*» для восьми голосів, заключний розділ

♩ = 58 rit. *p*

The musical score is arranged in a system of eight staves. The top two staves are for Soprano, the next two for Alto, and the bottom two for Tenor and Bass. The piano accompaniment is shown in the bottom two staves. The score is in 4/4 time and consists of 12 measures. The tempo is marked as quarter note = 58. The piece concludes with a 'rit.' (ritardando) and a 'p' (piano) dynamic. The piano part features a rhythmic pattern of 'piano' and 'bong' sounds. The vocal parts have lyrics 'piano' and 'bong' written below the notes.

piano bong bong bong

А. Корсун, «Landscapes», тт. 25–35

The image displays a musical score for voice and piano, consisting of five systems of staves. The score is divided into two main sections by a vertical blue line. The left section contains five staves, and the right section contains five staves. The music is written in treble clef. The left section features dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, and *mp*, along with vowel indications *i* and *u*. The right section includes dynamic markings like *ppp*, *p*, *mf*, and *pp*, with vowel indications *o*, *u*, *i*, and *u*. The score is annotated with various musical symbols, including slurs, accents, and dynamic hairpins. Two vertical blue boxes highlight specific areas of the score: the first box on the left encompasses the first four staves, and the second box on the right encompasses the first four staves of the right section. Five red circles are drawn around specific notes in the first four staves of the left section, highlighting a particular melodic or harmonic element.

Приклад 1.8.

А. Корсун, «*Landscapes*», тт. 110–112

Musical score for measures 110–112, first system. The score consists of five staves. The first staff contains a slur over two eighth notes with an accent (>) and a *sh* dynamic marking below. The second staff contains a slur over two eighth notes with an accent (>) and a *sh* dynamic marking below. The third staff contains a slur over two eighth notes with an accent (>) and a *V* dynamic marking above. The fourth staff contains a slur over two eighth notes with an accent (>) and a *sh* dynamic marking below. The fifth staff contains a slur over two eighth notes with an accent (>) and a *mp* dynamic marking below. There are two red circles highlighting specific notes: one on the first staff and one on the fourth staff.

Musical score for measures 112–113, second system. The score consists of five staves. The first staff contains a slur over two eighth notes with an accent (>) and a *sh* dynamic marking below. The second staff contains a slur over two eighth notes with an accent (>) and a *sh* dynamic marking below. The third staff contains a slur over two eighth notes with an accent (>) and a *V* dynamic marking above. The fourth staff contains a slur over two eighth notes with an accent (>) and a *sh* dynamic marking below. The fifth staff contains a slur over two eighth notes with an accent (>) and a *mp* dynamic marking below. There is one red circle highlighting a specific note on the second staff.

Приклад 2.11.

A. Мокану, «Безсонне місто / Ноктюрн Бруклінського мосту», тт. 1–3

4

ciudad sin sueño /
the Brooklyn Bridge nocturne

for chamber choir

largo

♩ = 40

Adrian Mocanu

breath *mf*

Soprano 1 [f]

breath *mf*

Soprano 2 [s]

breath *mf*

Alto 1 [f]

Alto 2 *mp* [m]

pp mp pp

Tenor 1

no duerme nadie
por el cielo, nadie,
no duerme nadie

Tenor 2

pp mp pp

Bass 1

no duerme nadie, nadie,
no duerme nadie por el cielo, no duerme

pp mp pp

Bass 2

nadie, nadie, no duerme,
no duerme, no duerme
nadie por el cielo

Приклад 2.12.

А. Мокану, «Безсонне місто / Ноктюрн Бруклінського мосту», тт. 14–16

8

S. 1 *mf* [s] *mf* *p* whisper 3 in the sky *mf* breath [f]

S. 2 *'mf'* 3 out in the sky [f] *mf* breath

A. 1 *pp* *mp* *pp*
no duerme nadie, nadie,
no duerme nadie por el mundo

A. 2 *p cresc./dim. ad lib.* a, e, o, u *p cresc./dim. ad lib.* e, i, a, m

T. 1 *p cresc./dim. ad lib.* m, n, e, a *pp* *mp* *pp* n, m, a, e

T. 2 *pp* *mp* *pp*
no duerme nadie por el mundo, nadie, no duerme nadie

B. 1 *p cresc./dim. ad lib.* n, m, a, e

B. 2 *pp* *mp* *pp* *pp* *mp* *pp*
no duerme nadie, nadie,
no duerme nadie por el cielo, nadie
no duerme nadie por el mundo, nadie, no duerme

Приклад 2.13.

А. Мокану, «Безсонне місто / Ноктюрн Бруклінського мосту», тт. 23–26

whisper

23 *mf* 11

S. 1

Out in the sky, no one sleeps. No one, no one. No one sleeps. Lunar creatures sniff and circle the dwellings. Live iguanas will come to bite the men who don't dream. And the brokenhearted fugitive will meet on street corners an incredible crocodile resting beneath the tender protest of the stars.

S. 2

p *a, e, m*

A. 1

mf [f] [f] [s]

A. 2

p cresc./dim. ad lib. *n, o, e, m* *p cresc./dim. ad lib.* *e, i, a, m, n*

T. 1

p cresc./dim. ad lib. *n, m, a, e* *p cresc./dim. ad lib.* *a, e, n, m* *p cresc./dim. ad lib.* *e, i, a, m, n*

T. 2

p cresc./dim. ad lib. *n, m, a, e*

B. 1

p cresc./dim. ad lib. *e, i, a, m, n* *p cresc./dim. ad lib.* *n, m, a, e* *p cresc./dim. ad lib.* *n, o, e, m*

B. 2

And the brokenhearted fugitive will meet on street corners an incredible crocodile resting beneath the tender protest of the stars. (J) Out in the world, no one sleeps. No one, no one. No one sleeps.

Приклад 2.14.

А. Мокану, «Безсонне місто / Ноктюрн Бруклінського мосту», тт. 38–41

38 *mp cresc./dim. ad lib.* *p* 15

S. 1 *n, m, e, a, i* → *a, e, n, m* →

S. 2 *whisper* *f*
 No es sueño la vi_da. ¡A_ler_ta! ¡Alerta! ¡Alerta! No es sueño la vi_da. ¡A_ler_ta! No es sueño la vi_da, no es sueño. ¡Alerta! ¡Alerta!

A. 1 *p* *mf*
gliss. na die duerne *gliss.* na die duerne por el mundo

A. 2 *f*
 Life is Watch Watch Watch Life is Life is Watch Watch Life is Watch Watch
 no dream. out! out! out! no dream, no dream. out! out! no dream. out! out!

T. 1 *whisper* *f*
 No es sueño la vi_da. ¡A_ler_ta! ¡Alerta! ¡Alerta! No es sueño la vi_da. ¡A_ler_ta! No es sueño la vi_da, no es sueño. ¡Alerta! ¡Alerta!

T. 2 *whisper* *f*
 Life is Watch Watch Watch Life is Life is Watch Watch Life is Watch Watch
 no dream. out! out! out! no dream, no dream. out! out! no dream. out! out!

B. 1 *mp cresc./dim. ad lib.* *mp cresc./dim. ad lib.*
a, e, n, m → *n, m, e, i, a* →

B. 2 *p cresc./dim. ad lib.* *mp cresc./dim. ad lib.* *mp*
n, m, a, e → *n, m, e, o, u* → *a, e, n, m* →

Приклад 2.19.

А. Загайкевич, «Човен», тт. 19–22

System 1 (Measures 19-20):

Soprano (S): *con vibr.* *mp* po - gliad z go - ry - *molto accel.* *poco crescendo*

Mezzo (M): *pp* z cher - vo - ny - my ru - ka - my *poco crescendo*

Bass (B): *p* ta ya zna - yu shcho zruy -

System 2 (Measures 21-22):

Soprano (S): *accel.* -scha *mf* *gliss.* cho → nn *a tempo* *pp* *n. v.* *p*

Mezzo (M): cha - sss... *mf* *gliss.* cho - nn yapidgia - da - yu *pp* *n. v.* *p*

Bass (B): -nu - vav *mf* *gliss.* cho → nn... *pp* *falsetto* *p*

Приклад 2.20.

А. Загайкевич, «Човен», тт. 87–90

86 *mp ric.* \langle 5 \rangle
 bo - o kry -

Piu mosso
 88 *p* 5 \langle 5 \rangle 7 \langle 5 \rangle 5 \langle 5 \rangle *ric. ric.*
 bo cho - ven bo vcho - ra

88 *ric. p* 3 \langle 3 \rangle *ric.* 5 \langle 5 \rangle 3 \langle 3 \rangle
 bo sio - god - ni bo zav - tra bo vcho - ra

88 *ric. p* 3 \langle 3 \rangle 5 \langle 5 \rangle 3 \langle 3 \rangle 5 \langle 5 \rangle
 - chat(i) bo is - to - ta bo - v - od - niy

poco riterdando
 90 *p* 5 \langle 3 \rangle 5 \langle 5 \rangle 5 \langle 5 \rangle *ppp*
 bo zav - tra bo sio - god - ni n

90 *ppp* 5 \langle 3 \rangle
 bo cho - ven

90 3 \langle 3 \rangle
 do - mo - vy - ni

- 15 -

Приклад 2.21.

А. Загайкевич, «Човен», звукоряд партії альту

The image displays a musical score for the viola part of the piece 'Човен' (The Boat) by A. Zagaykevich. The score is written on six staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are organized into measures, with some notes beamed together. The first staff contains ten measures of music, the second through fifth staves each contain ten measures, and the sixth staff contains seven measures, ending with a double bar line. The notes are primarily half notes and quarter notes, with some beaming and slurs.

Приклад 2.23.

А. Загайкевич, «Човен», тт. 68–71

The image shows a musical score for three parts: Soprano (S), Mezzo (M), and Bass (B). The score is divided into two systems, measures 68-71. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Soprano part starts at measure 68 with a *pp* dynamic and a *v* accent. The lyrics are "my-hym... mm...". The Mezzo part also starts at measure 68 with a *pp* dynamic and a *tr* trill. The lyrics are "ii... 5 i n(i)". The Bass part starts at measure 68 with a *pp* dynamic. The first system ends at measure 70. The second system starts at measure 70. The Soprano part has a *p* dynamic and a *v* accent. The lyrics are "my- hym... m... Ro-o- - mm...". The Mezzo part has a *p* dynamic and a *v* accent. The lyrics are "Do ro - ga". The Bass part has a *mp* dynamic and a *ric.* marking. The lyrics are "Dov - gi ti - ni po - sla - nets(i)".

Приклад 2.24.

А. Загайкевич, «Човен», тт. 74–79

74 $\text{♩} = 80$

S zvi-riv pe - re - stryb tre - ba a - le

M *pp* zhe-vri-ye vi-zhak iz is-kro-yu zhod-no go zvu - ku i - i - du oo de

B *p* ob-va - ly liu - dy - na dziob na triokh

76

S ga - razd ta-am de - ne - zz... ss...

M rev ob - ly - chia ma - te - ri mizh dosh - ka - my

B so - on shsh... bez naz - vy

78 $\text{♩} = 46$

S *pp* cho - ven pu - ste - lia

M *pp* cho - ven pu - ste - lia

B *pp* cho - ven pu - ste - lia

Приклад 2.25.

А. Загайкевич, «Човен», тт. 100–103

100

S *pp* *siffler avec souffle*

M *pp*
ri cho —→ yu

B *pp*
srib ³ - lo cho -

102

S *ppp* *siffler avec souffle* *sempre pp*

M *bruitü* *ppp* *pp*
|y| |y| |y|

B *ppp*
-ven sh sh

Піснеспів «*Salve Regina*»

Ant.
1.

S Al-ve, * Re-gí- na, máter mi-se-ricórdi- ae :
 Ví- ta, dulcé- do, et spes nóstra, sál-ve. Ad te
 clamá-mus, éxsu-les, fí-li- i Hévae. Ad te suspi-rá-
 mus, geméntes et flén-tes in hac lacrimá-rum vátte.
 E- ia ergo, Advocá- ta nóstra, íllos tú- os mi-se-ri-
 córdes ócu-los ad nos convér-te. Et Jésum, benedí-
 ctum frúctum véntris tú- i, nó-bis post hoc exsí-li- um
 os-ténde. O clé-mens : O pí- a : O dúlcis
 * Vírgo Ma-rí- a.

Приклад 2.29.

М. Шалигін, «*Salve Regina*», тт. 1–6

♩ = 66

Soprano 1

Soprano 2

Soprano 3

Alto 1

Alto 2

Alto 3

Tenor 1

Tenor 2

Tenor 3

Bass 1

Bass 2

Bass 3

* 1. Senza vibrato

2. Each note starts from/ends to nothing.

3. All glissandi are very slow! At the end of each glissando is approximate pitch which it has to reach (not obligatory).

4. As soon as glissando starts perform it without any stops.

М. Шалигін, «*Salve Regina*», тт. 1–6

The image displays a musical score for the vocal parts of «*Salve Regina*» by M. Shaligin. The score is written in 4/4 time with a tempo marking of ♩=66. The vocal parts are arranged in a choir format, including Soprano 1, Soprano 2, Soprano 3, Alto 1, Alto 2, Alto 3, Tenor 1, Tenor 2, Tenor 3, Bass 1, Bass 2, and Bass 3. The lyrics are written below the notes. Red circles and lines highlight specific notes and lyrics across different parts, forming a path: Soprano 3 (ma), Alto 1 (ve), Alto 2 (Re), Alto 3 (Sal), Tenor 1 (mi...), Tenor 2 (gi), and Tenor 3 (na). The dynamic marking *ppp* is present in several places.

Tempo: ♩=66

Vocal parts: Soprano 1, Soprano 2, Soprano 3, Alto 1, Alto 2, Alto 3, Tenor 1, Tenor 2, Tenor 3, Bass 1, Bass 2, Bass 3.

Lyrics: Sal, ve, ma, Re, ter, mi..., gi, na.

Dynamic marking: *ppp*

**ДОДАТОК Б
ІЛЮСТРАЦІЇ І ТАБЛИЦІ**

Таблиця 1.7.

А. Корсун, «Landscapes», переклад анотації

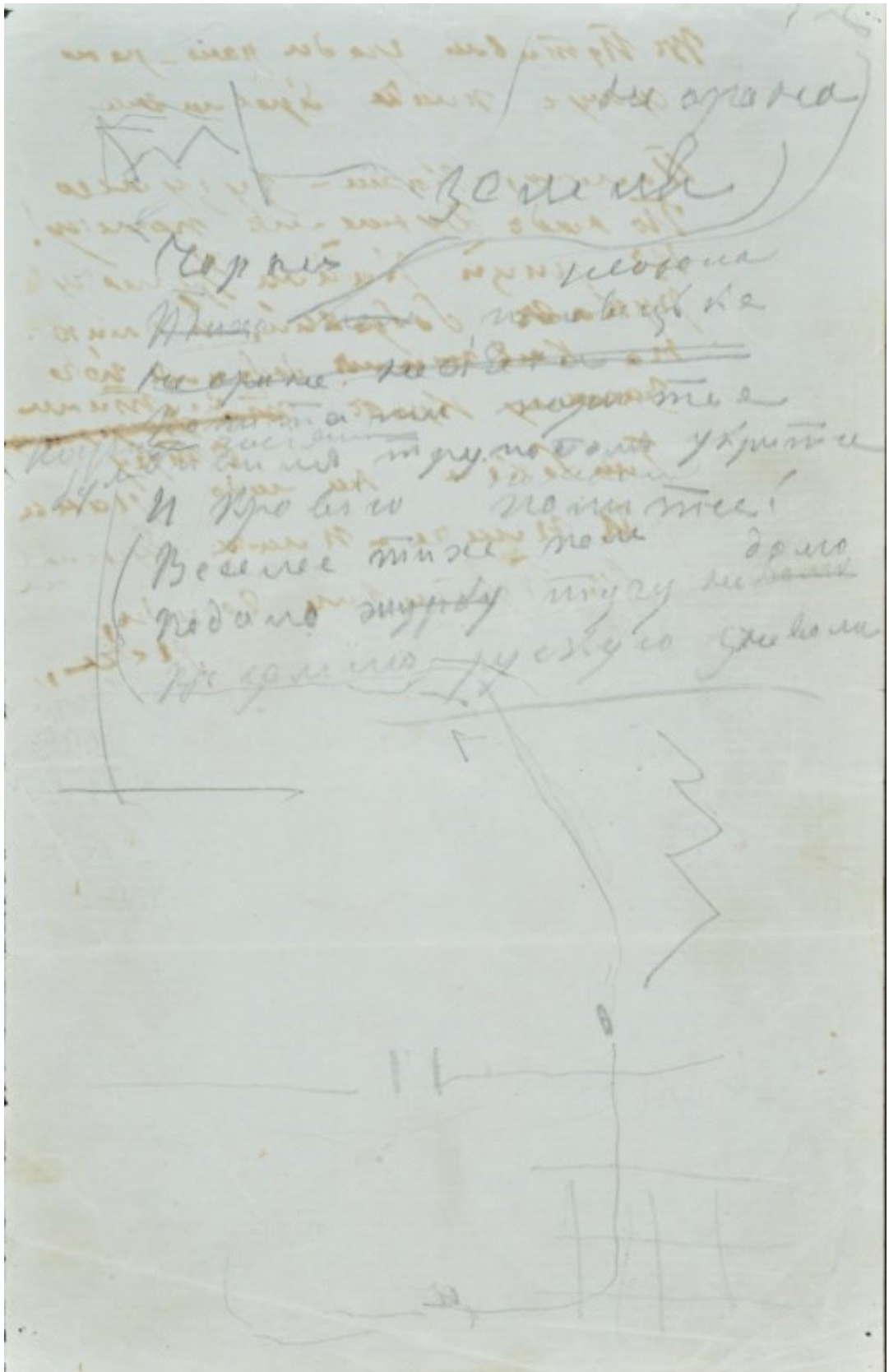
АНГЛІЙСЬКОЮ**УКРАЇНСЬКОЮ**

«Landscapes» Anna Korsun	«Пейзажі» Анна Корсун
Annotation	Анотація
Voices: sopranos, full voice is not in use	Голоси: сопрано не використовуються повною мірою
Ranges:	Діапазони:
I: e¹ quarter flat – g²	I: від мі чверть бемоля першої октави – соль другої октави
II: e¹ quarter flat – e³ quarter flat	II: від мі чверть бемоля першої октави – мі чверть діеза третьої октави
III: e¹ quarter flat – cis³ sharp	III: від мі чверть бемоля першої октави – до діез третьої октави
IV: e¹ quarter flat – g² quarter sharp	IV: від мі чверть бемоля першої октави – соль чверть діеза другої октави
V: e¹ quarter flat – f² quarter sharp	V: від мі чверть бемоля першої октави – фа чверть діеза другої октави
It is necessary to amplify the sound.	Потрібно розширити/посилити звук.
Sound Tract: 5 performers – mixer console – 2 loudspeakers or more.	Саундтрек: 5 виконавців – змішувач звуку – 2 чи більше гучномовців.
All letters should be produced regarding to english pronunciation, except "y", which is equal to Russian "ы".	Усі букви (звуки) слід промовляти відповідно до англійської вимови, за винятком «у», який вимовляється як російська «ы».
Types of sounds:	Типи звуків:
<i>Non-pitched</i>	<i>Без визначеної висоти</i>
Air tone, blowing, "wind", stepless alternation of exhalation (□) and inhalation (√). In places without indications of changes do it at discretion.	Повітряний тон, дуття, «вітер», неритмічне чергування видихання (□) і вдихання (√). Там, де не вказано про зміни, діяти на свій розсуд.
"Rustle" – move up a tongue to a roof of a mouth, where the end of a tongue doesn't touch it (unlike in whistling almost not using lips). Change pitch by moving tongue and varying the mouth position like for pronouncing different vowels. For example, if we form mouth for "u" – the sound will be lower, if for "i" – higher.	«Шелест» – підняти/притиснути язик до піднебіння і кінцем язика не торкатися його (на відміну від свисту, майже не використовувати губи). Змінювати висоту, рухаючи язиком і варіювати положення рота так, як і тоді, коли промовляєш різні голосні. Наприклад, якщо ми формуємо рот для «и» – звук буде нижчим, якщо для «і» – вищим.

The sound, which is produced by intensive sucking air into a mouth with pressed lower lip to the top teeth.	Звук, який промовляють, інтенсивно вдихаючи повітря ротом, а губи притиснуті до верхніх зубів.
“Flip” – smacking noise made by touching roof of mouth and releasing it.	«Клацання» – звук сплеску, який видобувається, коли торкаємося язиком піднебіння і відпускаємо його.
Pronunciation of consonants:	Промовляння приголосних:
short	коротке
prolonged: pronunciation which is transmitted through the sound of air maintaining the same position of the mouth and lips as for the pronunciation of current consonant. Note: “sh” must be muffled, without admixture of whistle; “p” must be muffled.	довше: вимова, яка передається через звук повітря, утримуваного в тому самому положенні рота і губ, як для вимовляння поточного приголосного. Примітка: «ш» має бути приглушеним, без домішок свисту; «п» має бути приглушеним.
<i>Pitched sound</i>	<i>Звуки з визначеною висотою</i>
regular sound without vibrato	рівний звук без вібрато
Methods:	Методи:
"lips tremolo" – move finger between lips in time of producing a sound	«губне тремоло» – рухати пальцем між губами, коли промовляєте звук
pitched glissando within quartertone	глісандо, яке має висоту в межах чверть тону
rustle glissando (in the score has written approximate vowels, just an example how to control pitch)	«шурхотливі» глісандо (у партитурі написані приблизні голосні, лише як приклад як контролювати висоту)
gradually moving from one letter to another	поступовий перехід від однієї літери до іншої
Where there is no indication of vowel, performers can choose it by themselves.	Там, де немає вказівки на голосну, виконавці можуть обрати її самостійно.

Ілюстрація 2.2.

Т. Шевченко, «З передсвіта до вечора», 2 строфа, рукопис [172]



Т. Шевченко, «З передсвіта до вечора» [172]

З передсвіта до вечора,
А з вечора до досвіта
Летить стріла каленая,
Бряжчить шабля о шеломи,
Тріщать списи гартовані
В степу, в незнаємому полі,
Середі землі Половецької.

Земля чорна копитами
Поорана, поритая;
Костьми земля засіяна,
А кровію политая.
І журба-туга на тім полі
Зійшла для Руської землі.

Що гомонить отам, зичить
Удосвіта? То повертає
Той Ігор військо на пригоду
Тому буй туру Всеволоду.
І бились день,
І другий билися,
Та коло полудня на третій
Поникли Ігореві стязі.

Отак на березі Каяли
Брати різнились; бо не стало
Крові-вина!.. Допировали
Хоробрі русичі той пир,
Сватів упоїли,
А самі простяглися
За землю Руськую. Хилилась
І слалась, плачучи, трава;
Високі гнулися дерева...
Додолу гнулися, журились!

Ф. Г. Лорка, «Безсонне місто / Ноктюрн Бруклінського мосту»,
рукопис від 29 жовтня 1929 року [204]

~~- Infancia y muerte -~~

~~Para buscar el día de ayer
me miré una memoria perdida ^{abandonada por los corrientes.}
- ~~cuando me miro~~ ^{no heca abandonado}~~

~~- ~~Vigilia~~ -~~ Nocturno del Brooklyn Bridge

~~Para buscar el día de ayer
me miré una memoria ^{perdida} y un río de minutos
No desarme nadie por el cielo. nadie nadie
No desarme nadie.~~

Las criaturas de la luna ^{huelan y rondan} las caballerías.
Venchan las siguanas ^{vira} a ^{mirar} a los ^{hombres} no me ven
y el ^{huye} con el ^{corazon} ^{roto} ^{en} ^{ventana} ^{por} ^{los} ^{agujeros}
el ^{muñeco} ^{oculto} ^{quinto} ^{bajo} ^{la} ^{tierra} ^{prohibida} ^{de} ^{los} ^{stros.}

No desarme nadie por el mundo. Nadie nadie
no desarme nadie.

Hay un muerto en el cementerio ^{de} ^{los} ^{lejanos}
que ^{es} ^{quiza} ^{tres} ^{años} ^{porque} ^{tiene} ^{un} ^{pañuelo} ^{pequeño} ^{en} ^{la} ^{rodilla}
y el ^{miró} ^{que} ^{entrevisto} ^{esta} ^{manana} ^{lloraba} ^{tanto}
y que ^{hubo} ^{necesidad} ^{de} ^{llorar} ^a ^{los} ^{perros} ^{para} ^{que} ^{callase.}

No es sueño la vida. 'Alista, 'Alista, 'Alista,
Nos caemos por las escaleras ^{para} ^{conocer} ^{la} ^{tierra} ^{húmeda}
(Fuego que ⁿⁱ ^{se} ^{ve} ⁿⁱ ^{caer} ^{en} ^{la} ^{garganta} ^{de} ^{los} ^{vegetales})

Таблиця 2.2.

Ф. Г. Лорка, «Безсонне місто / НоктюРН Бруклінського мосту»,
іспанський оригінал [195] та переклад англійською [196]

<p align="center">CIUDAD SIN SUEÑO (NOCTURNO DEL BROOKLYN BRIDGE)</p>	<p align="center">SLEEPLESS CITY (BROOKLYN BRIDGE NOCTURNE)</p>
<p>No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie. No duerme nadie. Las criaturas de la luna huelen y rondan sus cabañas. Vendrán las iguanas vivas a morder a los hombres que no sueñan y el que huye con el corazón roto encontrará por las esquinas al increíble cocodrilo quieto bajo la tierna protesta de los astros.</p>	<p>Out in the sky, no one sleeps. No one, no one. No one sleeps. Lunar creatures sniff and circle the dwellings. Live iguanas will come to bite the men who don't dream, and the brokenhearted fugitive will meet on street corners an incredible crocodile resting beneath the tender protest of the stars.</p>
<p>No duerme nadie por el mundo. Nadie, nadie. No duerme nadie. Hay un muerto en el cementerio más lejano que se queja tres años porque tiene un paisaje seco en la rodilla; y el niño que enterraron esta mañana lloraba tanto que hubo necesidad de llamar a los perros para que callase.</p>	<p>Out in the world, no one sleeps. No one, no one. No one sleeps. There is a corpse in the farthest graveyard complaining for three years because of an arid landscape in his knee; and a boy who was buried this morning cried so much they had to call the dogs to quiet him.</p>
<p>No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta! Nos caemos por las escaleras para comer la tierra húmeda o subimos al filo de la nieve con el coro de las dalias muertas. Pero no hay olvido, ni sueño: carne viva. Los besos atan las bocas en una maraña de venas recientes</p>	<p>Life is no dream. Watch out! Watch out! Watch out! We fall down stairs and eat the moist earth, or we climb to the snow's edge with the choir of dead dahlias. But there is no oblivion, no dream: raw flesh. Kisses tie mouths in a tangle of new veins and those who are hurt will hurt without rest</p>

y al que le duele su dolor le
dolerá sin descanso
y al que teme la muerte la llevará
sobre sus hombros.

Un día
los caballos vivirán en las
tabernas
y las hormigas furiosas
atacarán los cielos amarillos que
se refugian en los ojos de las vacas.

Otro día
veremos la resurrección de las
mariposas disecadas
y aún andando por un paisaje de
esponjas grises y barcos mudos
veremos brillar nuestro anillo y
manar rosas de nuestra lengua.
¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta!
A los que guardan todavía
huellas de zarpa y aguacero,
a aquel muchacho que llora
porque no sabe la invención del puente
o a aquel muerto que ya no tiene
más que la cabeza y un zapato,
hay que llevarlos al muro donde
iguanas y sierpes esperan,
donde espera la dentadura del
oso,
donde espera la mano
momificada del niño
y la piel del camello se eriza con
un violento escalofrío azul.

No duerme nadie por el cielo.
Nadie, nadie.
No duerme nadie.
Pero si alguien cierra los ojos,
¡azotadlo, hijos míos, azotadlo!

Haya un panorama de ojos
abiertos

and those who are frightened by
death will carry it on their shoulders.

One day
horses will live in the taverns
and furious ants
will attack the yellow skies that take
refuge in the eyes of cattle.

Another day
we'll witness the resurrection of dead
butterflies,
and still walking in a landscape of
gray sponges and silent ships,
we'll see our ring shine and rose spill
from our tongues.

Watch out! Watch out! Watch out!
Those still marked by claws and
cloudburst,
that boy who cries because he doesn't
know about the invention
of bridges,
or that corpse that has nothing more
than its head and one
shoe—
they all must be led to the wall where
iguanas and serpents wait,
where the bear's teeth wait,
where the mummified hand of a child
waits
and the camel's fur bristles with a
violent blue chill.

Out in the sky, no one sleeps. No one,
no one.

No one sleeps.
But if someone closes his eyes,
whip him, my children, whip him!

Let there be a panorama of open eyes
and bitter inflamed wounds.

<p>y amargas llagas encendidas.</p> <p>No duerme nadie por el mundo. Nadie, nadie. Ya lo he dicho. No duerme nadie. Pero si alguien tiene por la noche exceso de musgo en las sienas, abrid los escotillones para que vea bajo la luna las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros.</p>	<p>Out in the world, no one sleeps. No one. No one. I've said it before. No one sleeps. But at night, if someone has too much moss on his temples, open the trap doors so he can see in moonlight the fake goblets, the venom, and the skull of the theaters.</p>
--	---

Таблиця 2.3.

Ф. Г. Лорка, «Безсонне місто / НоктюРН Бруклінського мосту»,
український переклад [99]

**БЕЗСОННЕ МІСТО
(НОКТЮРН БРУКЛІНСЬКОГО МОСТУ)**

1 СТРОФА

Ніхто не спить у небі. Ніхто, ніхто.

Не спить ніхто.

Місячні створіння, приношуючись, бродять навкруг своїх халуп.

Живі ігуани прийдуть кусати безсонних людей,

і втікач із розірваним серцем на розі натрапить

на нечуваного крокодила, що заляк під ласкавим спротивом зірок.

2 СТРОФА

Ніхто не спить у світі. Ніхто, ніхто.

Не спить ніхто.

Є мрець на найдальшому кладовищі,

який нарікає три роки,

адже має сухий краєвид у коліні;

і хлопчик, якого ховали в цей ранок, плакав так, що

покликали псів, аби він замовк.

3 СТРОФА

Життя — це не сон. Тривога! Тривога! Тривога!

Ми по сходах котимось вниз, тільки б з'їсти сирої землі,

чи підіймаємось на снігові шпилі разом з хором мертвих жоржин.

Але нема забуття, нема сну: жива плоть.

Поцілунки в'яжуть уста клубочком недавніх вен,

і тим, кому дуже болить, болітиме без кінця,

і той, хто боїться смерті, на плечах її понесе.

4 СТРОФА

Якогось дня

в тавернах оселяться коні,

а люті мурахи

ринуть на жовті небеса, які ховаються в коров'ячих очах.

5 СТРОФА

Другого дня

ми побачимо воскресіння засушених метеликів,

і, ще блукаючи краєвидом сірих губок та безмовних човнів,

побачимо, як блищить у нас обручка й струменя з язика троянди.

Тривога! Тривога! Тривога!
Тих, що досі ще зберегли сліди пазурів і злив,
і хлопця, який ридає, бо не знає винаходу мосту,
або того мерця, у якого zostались лише голова й черевик, —
всіх їх треба нести до муру, де їх ждуть ігуани та змії,
де їх ждуть ведмедячі зуби,
де їх жде рука мумії-дитини,
а шкура верблюда гороїжиться синьою нестямною остудою.

6 СТРОФА

Ніхто не спить у небі. Ніхто, ніхто.
Не спить ніхто.
Але якщо хто-небудь склепить очі, шмагайте
його, діти мої, шмагайте!

7 СТРОФА

Хай дістане панораму розкритих очей
та гірких палаючих ран.

8 СТРОФА

Ніхто не спить у світі. Ніхто, ніхто.
Так сказав я.
Не спить ніхто.
Та як у когось вночі забагато моху на скронях,
відчиняйте-но люки, щоб під місяцем він побачив
краплені чирви, отруту і череп театрів.

Таблиця строф верлібру Г. Ф. Лорки, що використані А. Мокану

<p align="center">CIUDAD SIN SUEÑO (NOCTURNO DEL BROOKLYN BRIDGE)</p>	<p align="center">SLEEPLESS CITY (BROOKLYN BRIDGE NOCTURNE)</p>
<p><i>1 строфа</i> No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie. No duerme nadie. Las criaturas de la luna huelen y rondan sus cabañas. Vendrán las iguanas vivas a morder a los hombres que no sueñan y el que huye con el corazón roto encontrará por las esquinas al increíble cocodrilo quieto bajo la tierna protesta de los astros.</p>	<p><i>1 строфа</i> Out in the sky, no one sleeps. No one, no one. No one sleeps. Lunar creatures sniff and circle the dwellings. Live iguanas will come to bite the men who don't dream, and the brokenhearted fugitive will meet on street corners an incredible crocodile resting beneath the tender protest of the stars.</p>
<p><i>2 строфа</i> No duerme nadie por el mundo. Nadie, nadie. No duerme nadie. Hay un muerto en el cementerio más lejano que se queja tres años porque tiene un paisaje seco en la rodilla; y el niño que enterraron esta mañana lloraba tanto que hubo necesidad de llamar a los perros para que callase.</p>	<p><i>2 строфа</i> Out in the world, no one sleeps. No one, no one. No one sleeps. There is a corpse in the farthest graveyard complaining for three years because of an arid landscape in his knee; and a boy who was buried this morning cried so much they had to call the dogs to quiet him.</p>
<p><i>3 строфа</i> No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta! Nos caemos por las escaleras para comer la tierra húmeda o subimos al filo de la nieve con el coro de las dalias muertas. Pero no hay olvido, ni sueño: carne viva. Los besos atan las bocas</p>	<p><i>3 строфа</i> Life is no dream. Watch out! Watch out! Watch out! We fall down stairs and eat the moist earth, or we climb to the snow's edge with the choir of dead dahlias. But there is no oblivion, no dream: raw flesh. Kisses tie mouths in a tangle of new veins</p>

<p>en una maraña de venas recientes y al que le duele su dolor le dolerá sin descanso y al que teme la muerte la llevará sobre sus hombros.</p> <p><...></p> <p>6 строфа No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie. No duerme nadie.</p> <p><...></p>	<p>and those who are hurt will hurt without rest and those who are frightened by death will carry it on their shoulders.</p> <p><...></p> <p>6 строфа Out in the sky, no one sleeps. No one, no one. No one sleeps.</p> <p><...></p>
---	---

Методи звуковидобування, що використовує А. Мокану у творі
«Безсонне місто / Ноктюрн Бруклінського мосту»

2B	1B	1T	2A	1A	2S	1S	Порядковий номер
Іонська	Іонська		Іонська				1
Іонська	Іонська		Іонська				2
							3
Іонська			Іонська				4
Іонська			Іонська				5
Іонська			Іонська				6
							7
Іонська			Іонська				8
Іонська			Іонська				9
Іонська			Іонська				10
			Іонська				11
						Аерійська	12
Іонська	Іонська		Іонська		Аерійська	Аерійська	13
Іонська			Іонська		Аерійська	Аерійська	14
Іонська			Іонська		Аерійська	Аерійська	15
Іонська					Аерійська	Аерійська	16
Іонська							17
Іонська			Іонська			Аерійська	18
Іонська			Іонська				19
			Іонська		+ Шепіт	Аерійська	20
Аерійська					+ Шепіт		21
Аерійська							22
Аерійська						Аерійська	23
Аерійська						Аерійська	24
Аерійська						Аерійська	25
Аерійська						Аерійська	26
						Аерійська	27
						Аерійська	28
			Іонська				29
			Іонська				30
			Іонська				31
			Іонська			Іонська	32
			Іонська			Іонська	33
			Іонська				34
			Іонська				35
			Аерійська			Іонська	36
			Аерійська			Іонська	37
			Аерійська			Іонська	38
			Аерійська			Іонська	39
			Аерійська			Іонська	40
			Аерійська			Іонська	41
			Іонська				42
Іонська			Аерійська			Іонська	43
Іонська			Аерійська			Іонська	44
Іонська			Аерійська			Іонська	45
						Аерійська	46
						Аерійська	47
			Іонська			Аерійська	48
			Іонська			Аерійська	49
			Іонська			Іонська	50
			Іонська				51
Іонська			Іонська			Іонська	52
Іонська			Іонська			Іонська	53

Таблиця 2.6.

М. Воробйов, «Місце сну, або човен і чарівні краєвиди у сні в затінку гір,
золототисячником порослих» (повний текст поезії)

НОМЕР ВЕРЛІБРУ У ЗБІРЦІ «ЧОВЕН» М. ВОРОБЙОВА	ТЕКСТ ВЕРЛІБРУ	ЗАСТОСОВАНО / НЕ ЗАСТОСОВАНО А. ЗАГАЙКЕВИЧ
№1.	сховище човен адамівка містика ключ	+
№2.	розбитий човен хвороба імітація по колу човен	+
№3.	багно жебрак копитами колесами округло човен	-
№4.	кінець початок на горищі погляд з горища човен	+
№5.	хрест провидець непомічений обриси смолок човен	+
№6.	ікебана зима схилився з червоними руками час човен	+
№7.	вільний кіт не озирнувся та я знаю що зруйнував човен	-/+

НОМЕР ВЕРЛІБРУ У ЗБІРЦІ «ЧОВЕН» М. ВОРОБІЙОВА	ТЕКСТ ВЕРЛІБРУ	ЗАСТОСОВАНО / НЕ ЗАСТОСОВАНО А. ЗАГАЙКЕВИЧ
№8.	погляди інших змінюють шлях двері затуляючи шлях місце призначення шлях	+
№9.	зима лікарня жито червоні камінці розпашілі надра блакитні роги човен	-
№10.	центральний зоопарк центральна клумба центральна садиба управління метелику вночі подорожуй	-
№11.	зима велике перемир'я хіба що щоранку човен	-
№12.	зима синіє пес полоха світло таке холодне і наче мох і в ньому човен	-
№13.	зима сто скалок перламутру сто скалок темряви приходять звірі і всі у клітках і один над полум'ям з дроздом човен	-
№14.	театр марення туга абсолют ось що мене вабить човен	-

НОМЕР ВЕРЛІБРУ У ЗБІРЦІ «ЧОВЕН» М. ВОРОБІЙОВА	ТЕКСТ ВЕРЛІБРУ	ЗАСТОСОВАНО / НЕ ЗАСТОСОВАНО А. ЗАГАЙКЕВИЧ
№15.	ось вони несуть ось вони волочать ось вони кидають ось початок пустелі спостерігаю себе збоку човен	-
№16.	купка людей осторонь п'яний слуга півонії повзе і повзе у канаві за поштою човен	-
№17.	це кімната це спати це їсти це кохати це мешканці це мовчання це ненависть це квіти це човен	+
№18.	я підглядаю невидиме море борсання світанок лиже пісок холод каменя я в камені я підглядаю човен	+
№19.	разом з чеками веде зрячого око але гігантський стрибок первісного моря човен	-
№20.	у вухах світла хрестовик полюс мотилів радість темних спіралей в голові тінь від скель	-

НОМЕР ВЕРЛІБРУ У ЗБІРЦІ «ЧОВЕН» М. ВОРОБІЙОВА	ТЕКСТ ВЕРЛІБРУ	ЗАСТОСОВАНО / НЕ ЗАСТОСОВАНО А. ЗАГАЙКЕВИЧ
	човен	
№.21.	пустище перехрестя вага черевиків завіса човен	-
№.22.	тінь реальність безумця зима і безмежжя впада у безмежжя човен	-
№.23.	дівчина з кішкою нога нахилена скеля сотні очей пустеля червоного моря човен	-/+
№.24.	жевріє їжак із іскрою жодного звуку іду до дерев обличчя матері між дошками човен	+
№.25.	зима виявляє сліди шепіт маку скрипка сестри притрушена снігом золоті волосинки на килимі із чарівних звуків човен	+
№.26.	далечінь дорога хто тікають сходяться довгі тіні посланець човен	+

НОМЕР ВЕРЛІБРУ У ЗБІРЦІ «ЧОВЕН» М. ВОРОБІЙОВА	ТЕКСТ ВЕРЛІБРУ	ЗАСТОСОВАНО / НЕ ЗАСТОСОВАНО А. ЗАГАЙКЕВИЧ
№.27.	обвали людина дзьоб на трьох люда сон без назви човен	+
№.28.	відкрити фіранку у сні кімната стіл яма човен	-
№.29.	небожителі манія демократії хлів стяги парасольки плани колін галюцинації човен	-
№.30.	гребля загрожує яблуко загибель в золоті човен	+
№.31.	його труп мімоза і він там і кінець кінцем як видно з усього перетворення човен	-
№.32.	двійник подорожні віки килим заткано великі звірства закований човен	-
№.33.	і злетів і тіло і недосяжність і стеля човен	+

НОМЕР ВЕРЛІБРУ У ЗБІРЦІ «ЧОВЕН» М. ВОРОБІЙОВА	ТЕКСТ ВЕРЛІБРУ	ЗАСТОСОВАНО / НЕ ЗАСТОСОВАНО А. ЗАГАЙКЕВИЧ
№.34.	зима успадковані меблі уламки прекрасних облич сон під снігом ця нескінченна подорож човен	-
№.35.	не пам'ятаю ієрогліфів стікання ранку блискучий ворожий інший меч	-
№.36.	мої володіння несуть загибель їхня загибель кожен інший ворожий меч	-
№.37.	смерть за лаштунками і початок і трохи раніше порожнечі театру човен	-
№.38.	я не був провидець кроманьйонець візьміть себе один Бог Бог його зна осінні зорі човен	-
№.39.	кафе білий стіл пустка коріння кави говорять мудрець товстої шкіри його човен.	-

НОМЕР ВЕРЛІБРУ У ЗБІРЦІ «ЧОВЕН» М. ВОРОБІЙОВА	ТЕКСТ ВЕРЛІБРУ	ЗАСТОСОВАНО / НЕ ЗАСТОСОВАНО А. ЗАГАЙКЕВИЧ
№.40.	влада звірів перестриб треба але гаразд там де човен	+
№.41.	на вигляд чоловік от-от повільно вечір від насолоди оголена човен	-
№.42.	бо кричить бо істота бо в одній домовині бо сьогодні бо завтра бо вчора бо човен	+
№.43.	осінній день веселі клієнти підпис права рука море човен	-
№.44.	візки на вокзалах піт кобил поразка глибокий човен	-
№.45.	пустеля смирення господар нічого причаївся у хаосі витоків човен	-
№.46.	у морі смарагдові очі поза сумнівом якщо незачинені двері човен	+

НОМЕР ВЕРЛІБРУ У ЗБІРЦІ «ЧОВЕН» М. ВОРОБІЙОВА	ТЕКСТ ВЕРЛІБРУ	ЗАСТОСОВАНО / НЕ ЗАСТОСОВАНО А. ЗАГАЙКЕВИЧ
№.47.	рівновага рівнина будинок посланець незримі гості срібло човен	+
№.48.	але якщо збожеволіти то я перестану чекати але якщо збожеволіти то світ перестане чекати які чарівні краєвиди якщо збожеволіти	-
№.49.	замість післямови: і покинув я місце сну свого і холод озброїв мене і зустрів я двох дітей що поправляли крила а потім проминув дику грушу шаснуло щось руде в сколошкану траву а синя тінь стояла поруч день зачинався і холод сипав іскри на зброю мою...	-

Таблиця 2.7.

А. Загайкевич, «Човен», композиційна будова

Номер верлібру у збірці «Човен» М. Воробйова	Текст в одному голосі	Текст в другому голосі	Текст в третьому голосі	Такти
№1 і №2.	<u>№1.</u> сховище човен адамівка містика ключ	<u>№2.</u> розбитий човен хвороба імітація по колу човен		1–12
№4, №6 і №7.	<u>№4.</u> кінець початок на горищі погляд з горища човен	<u>№6.</u> ікебана зима схилився з червоними руками час човен	<u>№6.</u> ікебана зима схилився <u>№7.</u> та я знаю що зруйнував човен	13–22
№8 і №18.	<u>№18.</u> я підглядаю невидиме море світанок човен	<u>№8.</u> затуляючи шлях місце призначення шлях	<u>№8.</u> погляди інших змінюють шлях двері	22–32
№5.	<u>№5.</u> хрест провидець непомічений обриси ємолюк човен	<u>№5.</u> хрест провидець непомічений обриси ємолюк човен		32–37
№25.	<u>№25.</u> зима виявляє сліди шепіт маку	<u>№25.</u> екринка сестри притрушена єнігом золоті волосинки на килимі із чарівних звуків човен	<u>№25.</u> зима виявляє сліди шепіт маку	37–41

Номер верлібру у збірці «Човен» М. Воробйова	Текст в одному голосі	Текст в другому голосі	Текст в третьому голосі	Такти
№30.	<u>№30.</u> гребля загрожує яблуко загибель в золоті човен	<u>№30.</u> гребля загрожує яблуко загибель в золоті човен	<u>№30.</u> гребля загрожує яблуко загибель в -золоті човен	42–47
№17 і №33.	<u>№33.</u> і злетів і тіло і недосяжність і стеля човен <u>№17.</u> це кохати кохати це мовчання мовчання це ненависть це квіти це човен	<u>№17.</u> це це це це це хе не мовчання не ненависть це квіти не човен	<u>№17.</u> кімната спати їсти кохати не човен	48–65
№26.	<u>№26.</u> далечінь дорога хто тікають	<u>№26.</u> сходяться довгі тіні посланець човен	ми хим ми хим рум мхим	65–73

Номер верлібру у збірці «Човен» М. Воробйова	Текст в одному голосі	Текст в другому голосі	Текст в третьому голосі	Такти
№24, №27 і №40.	<u>№40.</u> влада звірів перестриб треба але гаразд там де <i>не з с</i> човен	<u>№24.</u> жевріє їжак із іскрою жодного звуку іду до дерев обличчя матері між дошками човен	<u>№27.</u> обвали людина дзьоб на трьох люда сон без назви човен	73–78
№23.	<u>№23.</u> пустеля червоного моря човен	<u>№23.</u> пустеля червоного моря човен	<u>№23.</u> пустеля червоного моря човен	78–82
№18.	<u>№18.</u> лиже пісок холод каменя я в камені я підглядаю човен	<i>у</i>	<i>с</i> <i>ш</i>	82–86
№42.	<u>№42.</u> бо кричать бо істота бо в одній домовині	<u>№42.</u> бо сьогодні бо завтра бо вчора бо човен	<u>№42.</u> бо човен бо вчора бо завтра бо сьогодні	87–90
№46 і №47.	<u>№46.</u> у морі смарагдові очі поза сумнівом якщо незачинені двері човен <i>у</i>	<i>н</i> <i>а</i> <i>і</i>	<u>№47.</u> рівновага рівнина будинок посланець незримі гості срібло човен <i>ш</i>	91–105

Таблиця 2.8.

Переклад антифону «*Salve Regina*»

ОРИГІНАЛ	ПЕРЕКЛАД
<i>Salve, Regina, mater misericordiae:</i>	Вітаю, Царице, матір милосердя:
<i>Vita, dulcedo, et spes nostra, salve.</i>	Життя, втіха, і надія наша, вітаю.
<i>Ad te clamamus, exules, filii Hevae.</i>	До тебе ми звертаємось, вигнанці, сини Єви.
<i>Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.</i>	На тебе ми вболіваємо, страждаючи і плачучи у цій долині сліз.
<i>Eia ergo, Advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte.</i>	О, наша Заступнице, поверни ці твої очі на нас милосерних.
<i>Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende.</i>	І Ісуса, благословенний плід твого черева, яви нам після цього вигнання.
<i>O clemens:</i>	О милостива:
<i>O pia:</i>	О благочестива:
<i>O dulcis Virgo Maria.</i>	О солодка Діва Марія.

ДОДАТОК В
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ
РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЙНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Статті, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації:

1. Іванова І. С. Способи роботи з шумовими звуками у вокальному творі (на прикладі «*Landscapes*» Анни Корсун) // Музичне мистецтво і культура. 2020. Вип. 31 кн. 2. С. 273–284. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-22>
2. Іванова І. С. Концепція мовної структури як основа методики аналізу вокального твору // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2021. Вип. 132. С. 93–105. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249975>
3. Іванова І. С. Робота композитора з вербальною складовою у вокальному творі в аспекті теорії мовних рівнів // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2022. Вип. 134. С. 93–105. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.134.269586>

Наукові праці апробаційного характеру:

1. Ivanova I. Word Communicative Potential in Contemporary Vocal Music // The 22nd International Music Theory Conference «Principles of Music Composing: aspects of Communication» (Vilnius, 16–18 November 2022). Vilnius, 2022. P. 16–17.
2. Ivanova I. At the Intersection of Linguistics and Musicology: The Method of Analysis of a Vocal Work's Verbal Series (on Example of «The Choven» by Alla Zagaykevych) // Tbilisi Fifth International Musicological Conference «Interdisciplinary Perspectives in Musicology» (Tbilisi, 4–5 May 2023). Tbilisi, 2023. P. 24.

Доповіді на всеукраїнських і міжнародних конференціях:

1. Науково-практична онлайн конференція «Міжнародні Герасимовські читання 2021: Звук і Знак» (Київ, 16–18 квітня 2021) із доповіддю «Вербальний текст та його життя у вокальному творі (на прикладі “Човну” для трьох голосів Алли Загайкевич)».
2. XXV Молодіжна науково-творча конференція «Дні науки. Українська музична культура в історичному часі та світовому інформаційно-ціннісному просторі» (Одеса, 26–27 травня 2022) із доповіддю «Морфема чи лексема? Або про один з підходів до аналізу сучасного вокального твору».
3. The 22nd International Music Theory Conference «Principles of Music Composing: aspects of Communication» (Vilnius, 16–18 November 2022) with presentation «Word Communicative Potential in Contemporary Vocal Music».
4. II Всеукраїнська студентська науково-творча конференція імені Стефанії Павлишин (Львів, 27 лютого 2023) із доповіддю «Безсонне місто/ноктюрн Бруклінського мосту» для камерного хору Адріана Мокану: специфіка роботи з вербальним рядом».
5. Tbilisi Fifth International Musicological Conference «Interdisciplinary Perspectives in Musicology» (Tbilisi, 4–5 May 2023) with presentation «At the Intersection of Linguistics and Musicology: The Method of Analysis of a Vocal Work’s Verbal Series (on Example of “The Choven” by Alla Zagaykevych)».