

ancient period of history, where its basic principles formed. Evrythmik has its integrative nature, it was the basis of ancient syncretism with a greater role in the musical element.

The feature of musicareurythmia is the reflection of the musicians through the «eutrophication gesture» or the corresponding movement of the human body. The art is based on the whole reach of the body, the soul and the spiritual part of man, it is reflected in the synthesis of arts: music, movement / gesture and color.

Key words: eutrythmia, tone-eutrition, anthroposophy, gesture, movement, harmony.

UDC 78.27;1

MUSICAL EVRYTHMIA OF RUDOLF STANNER: BEFORE THE HISTORY OF SOURCE

Saldan Svitlana – Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
of Lviv National University Franko,
Lviv

The aim to consider the basis of the historical sources of the formation of R. Steiner's evrythmia, which gave creative impulses for the development of tone-rhythm, to identify its peculiarities and the musical context.

Research methodology. The study examined 17 publications on this topic (monographs, articles) and on their basis an analysis of the formation of music eurythmy in different historical periods was made.

Results. Aesthetic principles of eutrytmia, translated from the Greek language means «beautiful rhythm», have deep roots. It dates back to the ancient period of history. Then its foundations were formed. Eurythmia corresponded to the idea of synthesis of arts: music, color, movement. In this way, music became «visible». The task of the performer of tone-eutrimony is to display on the stage musical works, feelings, spiritual experiences. His body seems to be a musical instrument for the visible display of music.

Gesture and movement reflects the sounds, rhythm, melody, harmony, akord, the development of musical phrase in time. In this way, the performing group may have a role as a musical instrument and whole orchestra.

Novelty. The idea of evrythmia is considered in the context of a method that is closer to an understanding of the spiritual world. It is aimed at the development of human creative forces. Evrythmia is aimed at understanding the essence of the spiritual world.

The practical significance. Musical eurythmia is an example of the synthesis of arts. Her universality consists of her body, soul and human spirit, R. Sheiner considered eutrimony the art of the future, which leads to the highest creative productivity and awareness of the harmony of being. It is an expression of the general processes of the evolution of the development of culture, combining various types of art, embracing the spiritual world of man. Due to its expressive means, eurythmia helps to understand the internal patterns of artistic genres, in particular music, as a means of cooperation and interaction of all kinds of arts.

Key words: eutrythmia, tone-eutrition, anthroposophy, gesture, movement, harmony.

Надійшла до редакції 11.11.2018 р.

УДК 784.3

«СЛОВО – ЦЕ НІБИ ТАКИЙ МАЛЕНЬКИЙ БУДИНОЧОК, А ЗВУК – ВОГНИК У НІМ»: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТІВ ДЖ. КІТСА ТА П. Б. ШЕЛЛІ У «ТИХИХ ПІСНЯХ» В. СИЛЬВЕСТРОВА

Гловацька Ірина Володимирівна – аспірантка, Східноєвропейський
національний університет ім. Лесі Українки, м. Луцьк
orcid.org/0000-0001-8551-215X
doi.org/10.35619/ucpmk.vi28.85
irakravchuk@ukr.net

Досліджено пісні В. Сильвестрова на тексти Дж. Кітса та П. Б. Шеллі з циклу «Тихі пісні». Проаналізовано характерні особливості музичного та поетичного текстів цих композицій на фонетичному, семантичному, жанровому, метроритмічному рівнях. Зроблено висновки про вагоме значення поетичного і музичного метроритму (рими), пошук їхніх збігів і суголосностей, як основи художнього рішення композитора. Проаналізовано жанрові особливості музичних і поетичних текстів, переведено у понятійну систему технології музичної композиції основні філософсько-естетичні позиції В. Сильвестрова – «мелодійну вловленість», «коментаторство», «зустріч мелодії зі словом».

Ключові слова: інтерпретація текстів, вокальний цикл «Тихі пісні», семантика, фонетика, композиція, метроритм, жанр, творчість В. Сильвестрова.

Постановка проблеми. В. Сильвестров – цікава постать в українській музиці сучасності. Філософ і лірик, авангардист і традиціоналіст, сформований переважно російським середовищем адепт усього українського, мислитель симфонічного масштабу з послідовним інтересом до мініатюри.

Таких парадоксів творча фігура Валентина Васильовича містить чимало. І що важливо, що в нього вони не досягають до рівня конфронтації. І відбувається це так, можливо, тому, що всі ці речі не є для нього визначальними, а скоріше – частковими проявами якихось, можливо і самому композитору не завжди до кінця відкритих і зрозумілих, вищих художніх закономірностей.

В. Сильвестров любить і вмів пояснювати свою музику, любить тлумачити свої світоглядні позиції, яскраво і зі смаком висловлюється про творчість сучасників принагідно до власних творчих рішень і знахідок (і в цьому він далеко не винятковий у наш час). Проте, як завжди, з цікавістю слідкуючи за ходом його думок, розумієш, що навіть в умовах детальних пояснень і наведення прикладів, щось у музиці композитора завжди залишається такого, що неможливо досягнути раціональним шляхом, такого, про що можна лише здогадуватися, але ніколи не бути впевненим остаточно, намацувати, але так і не взяти в руку.

Важливе місце у творчому доробку композитора належить циклу «Тихі пісні». Ним позначено перехід музиканта до естетики «нової простоти». І цим зумовлено особливе значення цього циклу не лише у творчості самого митця, але і в українській музиці останньої чверті XX ст., зумовлене яскравістю творчої фігури В. Сильвестрова, силою його художнього внеску в національний та світовий музично-історичний процес.

Аналіз попередніх досліджень. Творчість В. Сильвестрова тривалий викликає значне зацікавлення в середовищі українських музикознавців. Про різні її аспекти підготовлено чимало наукових публікацій, серед яких – праці С. Павлишин [6], О. Козаренка [2], О. Кужелевої [3], М. Кузнецової [4] та ін. Проте запропонований нами аспект жодного разу не ставав предметом дослідження, що зумовлює новизну і актуальність цієї статті.

Мета дослідження – визначити особливості інтерпретації поетичних текстів Дж. Кітса та П. Б. Шеллі у «Тихих піснях» В. Сильвестрова.

Виклад матеріалу дослідження. Цикл «Тихі пісні» складається з 24 композицій, що входять до чотирьох розділів. Він розрахований на те, щоб його виконували без перерви, і включає пісні на слова Є. Баратинського, О. Пушкіна, Т. Шевченка, О. Мандельштама, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, С. Єсеніна, Г. Жуковського, Дж. Кітса, П. Шеллі. Отож, серед десятка авторів, чиї поезії увійшли до циклу, серед яких (звернімо увагу) лише один вірш Т. Шевченка, і 21 вірш російських поетів різних періодів, двоє англійців, представників англійського поетичного романтизму початку XIX ст.¹ Цей факт – цікавий. Але пояснити його можна, на мій погляд, не стільки сприйняттям цієї поезії, як власне англійської, а як включення до циклу англійських віршів у російській інтерпретації, оскільки В. Сильвестров (і це зрозуміло) звертається не до оригінальних текстів, а до перекладів. Зокрема, текст знаменитої балади Дж. Кітса «Жорстока красуня» композитор використовує у перекладі В. Левіка – блискучого російського перекладача радянського періоду, переклад балади Дж. Кітса якого вважається одним з його найвищих літературних досягнень. А текст вірша «Острівець» П. Б. Шеллі – у перекладі також перекладача і поета радянської доби, уродженця Харкова – О. Големби (Рапопорта)². Причому останньому він віддає перевагу перед загальновідомим перекладом К. Бальмонта, використаного С. Рахманіновим у однойменній композиції. З цього погляду цікаво зауважити, що таким чином увесь цикл є російськомовним (за винятком єдиної пісні «Прощай, світе» на текст Т. Шевченка), а англійська поезія подана в циклі крізь призму російського перекладу, а, відповідно, і російської картини світу. Така ситуація добре відображає мовно-культурну ситуацію Української РСР 1970-х років (не важливо – випадково так вийшло у В. Сильвестрова чи свідомо; так чи інакше це важливий показник мислення, адже мова, як відомо, – не лише засіб комунікації, але і ракурс бачення, точка зору й картина світу).

Повертаючись до віршів Кітса та Шеллі, варто зауважити, що перший знаходиться в першому підциклі (пісня № 3), а другий – в другому підциклі (№ 7 в підциклі та пісня № 12 у всьому циклі)³. Їхнє місцезположення є важливим, оскільки, як зазначає сам В. Сильвестров, у перших трьох підциклах – пісні простіші, вони існують самі по собі, тоді як останні п'ять – є своєрідним узагальненням усього циклу, на що вказують навіть їхні жанрові, а не інципітні, як у попередніх підциклах, назви⁴. Цікаво також зауважити, що пісня № 12 є номерним екватором усього циклу. І, можливо, цим також пояснюється її деяка відмінність від пісні № 3, помітна при порівнянні.

Звернемося до аналізу поетичних і музичних текстів зазначених пісень.

Джон Кітс (1795–1821 рр.) – видатний англійський поет початку XIX ст., один із представників нової школи англійської романтичної поезії. Його поеми і вірші («Ендіміон», «Гіперіон», «Ізабелла», «Переддень святої Агнеси», «Ламія», «Ода грецькій вазі» та ін.) відзначені сповіданням духу еллінізму, культом краси, гармонії та насолоди життям. Поряд з еллінізмом у поезії Дж. Кітса присутні ознаки містицизму, що, окрім поем, властивий усім його одам («Ода до солов'я», «До

осені», «До меланхолії»), а також баладам («Переддень святої Агнеси», «Ізабелла», «La Belle Dame sans Merci» тощо).

Балада «La Belle Dame Sans Merci» («Жорстока красуня») є одним із найпопулярніших творів Дж. Кітса. Вона написана у 1819 р. і вважається маніфестом романтизму. На думку біографів поета, в цій баладі виразилися його настрої періоду закоханості у Ф. Браун, а також гнітючі думки про неможливість одруження з нею у зв'язку з його непевним матеріальним становищем. Невиліковне спадкове захворювання Дж. Кітса на туберкульоз також поглиблювало трагічну забарвленість цієї поезії: мотиви кохання, змальовані в містичних тонах, чергувалися з мотивами смерті.

У баладі «Жорстока красуня» описано зустріч безіменного лицаря і загадкової феї. Її сюжет, поширений в англійській і шотландській народній поезії, запозичений поетом із переспівів середньовічної провансальської балади Алана Шартъє⁵. Композиція балади – кільцева, як у народних зразках, і включає 12 строф по 4 рядки в кожній, написаних катренами⁶, заключний рядок кожного з яких скорочений.

«La Belle Dame Sans Merci» має виразно пісенний характер, відбувається це завдяки стійкості ритмічних повторів, грі алітерацій тощо. Серед головних смислових конотацій – самотність, осінній ліс, зів'яле листя, мовчання птахів, меланхолія, романтична недовомовленість, фатальний сон героя.

Пісня В. Сильвестрова написана в куплетній формі і включає чотири куплети. Композитор об'єднав в одну строфу по три строфи тексту Дж. Кітса, відтак із 12-ти строф Кітса в Сильвестрова вийшло чотири. Крім того, всі ці чотири строфи співаються на один наспів, із точним повторенням і мелодії, і гармонії, і фактури, і форми. Так, із розгорнутого баладного тексту з різноманітними поворотами сюжету виходить дуже лаконічний, стислий музичний переспів.

Зачем, о рыцарь, бродишь ты
Печален, бледен, одинок?
Поник тростник, не слышно
птиц,
И поздний лист поблек.

Зачем, о рыцарь, бродишь ты,
Какая боль в душе твоей?
Полны у белок закрома,
Весь хлеб свезен с полей.

Смотри: как лилия в росе,
Твой влажен лоб, ты занемог.
В твоих глазах застывший
страх,
Увяли розы щек.

Я встретил деву на лугу,
Она мне шла навстречу с гор.
Летающий шаг, цветы в кудрях,
Блестящий дикий взор.

Я сплел из трав душистых ей
Венок, и пояс, и браслет
И вдруг увидел нежный взгляд,
Услышал вздох в ответ.

Я взял ее в седло свое,
Весь долгий день был только с
ней.
Она глядела молча вдаль
Иль пела песню фей.

Нашла мне сладкий корешок,
Дала мне манну, дикий мед.
И странно прошептала вдруг:
«Любовь не ждет!»

Ввела меня в волшебный грот
И стала плакать и стенать.
И было дикие глаза
Так странно целовать.

И убаюкала меня,
И на холодной крутизне
Я все забыл в глубоком сне,
В последнем сне.

Мне снились рыцари любви,
Их боль, их бледность, вопль и
хрип:
La belle dame sans merci
Ты видел, ты погиб!

Из жадных, из разверстых губ
Живая боль кричала мне,
И я проснулся – я лежал
На льдистой крутизне.

И с той поры мне места нет,
Брожу печален, одинок,
Хотя не слышно больше птиц
И поздний лист поблек.

Таким шляхом, на наш погляд, балада ліризується, втрачає ознаки баладності, перетворюючись в ліричну пісню. Саме так, виходячи зі слів В. Сильвестрова, передано узагальнений характер художнього образу – не окремі повороти сюжету, а загальний тон вірша, стверджено здатність музики уподібнювати [7; 132].

Відкриває твір двотактовий вступ (на цьому ж матеріалі побудовано завершення пісні), який можна назвати її інтонаційним зерном. В ньому обіграно ключові інтонації твору. Перше – це терцієвий низхідний мотив, в т.ч. із натуральним сьомим ступенем у мінорі, що звучить безнадійно сумно. Друге – мелодико-гармонічні паралельні чисті квінти – бурдон, що в т.ч. асоціюється зі звучанням волинки, але носить не лише звукообразальний (як символ старовини, лицарських часів), але більше звуковиразальний сенс (як уособлення порожнечі, пустоти і безнадійності думок героя про щастя). Важливе значення має тональність h-moll (у Бетховена і Шуберта – дуже важливого в системі цінностей Сильвестрова композитора – тональність смерті), розмір 6/8 і ознаки сиціліани, повільний темп, притишена динаміка та використання лівої педалі (una corda).



Куплет містить два речення (8 т. + 8 т.). Це період повторної будови. Його мелодико-ритмічний зміст виростає з матеріалу вступу. Власне це не стільки сама сициліана, скільки спогад про танець. «La Belle Dame Sans Merci» має також риси балади. Це пов'язано з сюжетом, але в музичному відношенні баладності як наскрізної симфонізованої, театралізованої форми немає. Навпаки тут панує пісенність, обумовлена дубляжем фортепіанною партією вокальної мелодії, залігованими, протягнутими звуками фортепіано, що сприймаються як ехо, як ефект містичного, чарівного, потойбічного, не лише через особливості сюжету, але і як позиція автора-філософа, лірико-філософського героя, для якого всі ці події в минулому, а можливо він їх розповідає з того світу. Така неоднозначність, множинність і розпливчата смислова багатоваріантність художнього образу посилюється численними залігованими, протягнутими педалями як в нижньому регістрі фортепіано, так і в ряді середніх голосів фактури. Крім того, використовується терцієві дублювання мелодії, що посилюють вокальність тематизму.

У гармонічному відношенні в цій композиції використовуються плагальні звороти (тризвук сьомого натурального ступеня, шостий), акордові паралелізми. В розвитку мелодії та гармонії – повтори і варіантні повтори, в ладотональності – відхилення в паралельний D-dur (прийом близький до паралельної змінності, що широко застосовується в народній пісні). Зрештою, близькість до пісні у всіх інших параметрах також сприймається як фольклоризація твору. Загалом панує тенденція до простоти і скромності фактури, мелодії, форми, переважають штрихи *leggiero*, *sotto voce*, динаміка *pp*.

Друге речення пісні починається в паралельному D-dur. Інтонаційно воно продовжує перше. Його тонально-гармонічна малорозвиненість нагадує середньовічну лицарську лірику – трубадурів, труверів, шпільманів, жонглерів та ін. Зрештою, назву, винесену в заголовок у В. Сильвестрова («La belle dame sans merci» – дослівно «Безжальна прекрасна дама») – написано французькою, а не англійською, незважаючи на те, що Дж. Кітс – англійський поет, а не французький, таким чином, це вказівка на французьке коріння жанру).

У другому реченні пожвавлення образу, його психологічне витончення і ліризація відбуваються за рахунок часткового перенесення мелодії вгору, відхилення в тональність мінорної домінанти – *fis-moll* (це ознака старовинного стилю та уособлення зв'язку з натуральним сьомим тризвуком першого речення), а також низького сьомого ступеня – A-dur та другого ступеня – *cis-moll*.



Важливим інтонаційним штрихом є співставлення H-dur і h-moll (власне як звуків dis і d в мелодії у сусідніх тактах, т. зв. хроматизм на відстані). Після цього відбувається немов би згортання, зворотній хід подій – дзеркальне їх відбиття (порів. тт.. 20 і 14; 22 і 7; 14, 12 та 4 в мелодичному і гармонічному відношенні). Динаміка – гнучка і сповнена багатоманітності відтінків, але в межах pp, p, mp.

Однотипність фактурного, мелодико-ритмічного і гармонічного малюнку та колориту нагадує мінімалістичні прийоми. Але водночас цей твір не є винятково мінімалістичним: він поєднує ознаки мінімалізму з рисами романтичної пісні фольклоризованого зразка. Цікавою інтонаційною знахідкою бачиться заміна ритмічного мотиву три восьмих у розмірі 6/8 на восьму і дві шістнадцятих (дуоль) в тому ж розмірі 6/8 у другому реченні і, зокрема, заключній частині цієї форми в зоні кадансу (т. 23 і т. 26 порівняти з т. 10), що сприймається як філософічний ухил у розвитку художнього образу.

У пісні, судячи зі слів В. Сильвестрова, немає слідування за окремими інтонаціями і поворотами словами. Її зміст необхідно шукати в узагальненому вираженні характерної інтонаційної атмосфери. Спостерігаючи за співвідношенням метро-ритмічних наголосів поетичного і музичного тексту, необхідно відзначити їхнє точне співпадіння, і таким чином посилення мелодією наголошених і ненаголошених складів віршового тексту. Ямбічна стопа вірша сполучається із затактовими (ямбічними) побудовами мелодії. Причому наявні розспіви не порушують ці закономірності, а лише згладжують, як віяння легесенького вітру. Таким чином, мелодія не ламає вірш, не видозмінює його, а, за словами В. Сильвестрова, – зустрічається зі словом [7; 126–127].

Персі Біші Шеллі (1792–1822 рр.) – англійський поет і драматург початку XIX ст., що за своїми цінностями і переконаннями сповідував ідеї Просвітництва, але за якістю поезії, її образним змістом належав до романтизму. П. Б. Шеллі належать поеми «Аластор», «Лаон і Цитна» («Обурення Іслама»). Найбільш відомими його творами є написані в Італії, куди він змушений був переїхати з сім'єю у 1818 р., тікаючи від суспільного осуду співвітчизників через атеїстичні погляди і вкрай невпорядковане особисте життя. В Італії П. Б. Шеллі створені «Звільнений Прометей», трагедія «Ченчі», поема «Адоніс», присвячена пам'яті Дж. Кітса, «Рядки, написані серед Євганейських пагорбів», «Юліан і Маддало» та інші твори, сповнені артистичного захоплення мистецтвом еллінізму та італійського Відродження, крізь призму яких він сприймав і англійську літературу різних періодів.

Одним із найбільш відомих віршів П. Б. Шеллі є «Острівець», написаний у 1822 р. Це витончений пейзаж, що в поетичній формі розкриває враження поета від краси італійської природи.

Переклад К. Бальмонта	Переклад О. Големби	Переклад С. Семенова
Из моря смотрит островок, Его зеленые уклоны Украсил трав густых венки, Фиалки, анемоны. Над ним сплетаются листья, Вокруг него чуть плещут волны. Деревья грустны, как мечты, Как статуи, безмолвны. Здесь еле дышит ветерок, Сюда гроза не долетает, И безмятежный островок Все дремлет, засыпает.	Островок лесистых склонов, Белоснежных анемонов, Где фиалковую тень Влажной свежестью колыша, Дремлет лиственная крыша; Где ни дождь, ни ветер синий Не тревожат стройных пиний; Где царит лазурный день; Где, поверх блаженных гор, Что до плеч в жемчужной пряже, Смотрят облачные кряжи В синеву живых озер.	Заснул тенистый островок; Фиалки, анемоны, дрок Мозаику-ковёр сплетают: Цветов и листьев виснет крыша, Дыханье знойное колышет Её; и геммы сосн застывших Ни юркий луч, ни бриз оживший Немой покой не нарушают. Сквозь блеск лазурных волн зияет – Там облака и скалы тают – Озёрной бездны синева.

Порівняння наведених вище поетичних перекладів вірша П. Б. Шеллі К. Бальмонта, О. Големби та С. Семенова показує, що єдиний із цих текстів – О. Големби – витриманий в хореїчній стопі, тоді як переклади К. Бальмонта і С. Семенова – в ямбічній. Хореїчна стопа, як відомо, сприймається значно м'якше, легше порівняно з ямбічною. Тому переклад О. Големби порівняно з іншими, сприймається легким, летючим, піднесеним, поетично й інтонаційно спрямованим вверх. Пригадаймо при цьому, що «Тихі пісні» В. Сильвестрова переслідують мету sotto voce (впівголоса, тобто легко і м'яко), на що вказує і сама назва циклу. Таким чином, виходячи зі світлого піднесеного образного змісту вірша П. Б. Шеллі, таке могло послужити однією з причин вибору В. Сильвестровим саме цього варіанту перекладу.

Іншим постає «Островок» і порівняно з «Жорстокою красунею» власне в музичному відношенні (хоча, як можна було б припустити: між двома піснями, написаними на вірші єдиних у циклі англійських поетів, мало б бути більше спорідненого, ніж відмінного). Створена в куплетно-варіаційній формі, ця пісня побудована на послідовно витриманій фігураційній моделі, викладеній у тритактовому вступі. Це арпеджіо, близькі гітарній фактурі. Подані в розмірі 6/8, вони викликають асоціації з мендельсонівськими «піснями гондольєрів». Ця алюзія видається доречною, виходячи і з жанру «Пісня без слів», і з філософічної «мовчазності» сільвестровських текстів («без слів» – як без описової функції слова), з одного боку, а також – виходячи з водної асоціативності сюжету пісні («Островок»).



Необхідно також звернути увагу на роль педалі у вступі. Вона не змінюється. Натомість у подальшому викладі – змінюється, проте вживається з різкою постійністю. Внаслідок такого виникає ефект реверберації – гудіння, огортання гулом вокальної партії, що немов проникає крізь насичену вологою, туманну атмосферу. Таким чином, пісня набуває рис імпресіоністського письма. В цьому відношенні вона значно більш «коментуюча» [7; 126–127] в системі понять В. Сільвестрова, ніж попередня пісня. На це вказують навіть самі ремарки – «світло і прозоро», «легко, як подих» тощо. Зрештою, наявні асоціації з вагнерівським лейтмотивом Рейну, зумовлені і бемольною тональністю (тут – Des-dur, там – Es-dur), але також і винятковою тонікальністю гармонії фігураційного вступу.

Мелодичний рельєф пісні витриманий в дусі італійської пісенності. Це хвилеподібні фрази в діапазоні сексти, заповнені сходящимся рухом або ж ходи на сексту з оспівуваннями опорних тонів. Звертає на себе увагу також використання гармонічної форми романтичного зразка (I–V6–VI–IV...).



Плинність, передбачуваність розміреного руху час від часу порушують міжтактові синкопи та предйоми, що то випереджують («анемонов»), то затримують («снежных») узгоджений мелодико-гармонічний розвиток.

Цікаво, що в другому реченні інтонаційні акценти дещо зміщуються. Так, важливим, оскільки багатократно повторюваним в варіантах, постає заповнений низхідний мелодичний терцієвий мотив (нерідко з пунктиром), що сприймається як вузлова інтонація цієї ділянки форми, а також несподівані септимові ходи-питання («колыша», «крыша»), які в т.ч. з'являються в умовах вищевказаних синкоп і предйомів. Варто зауважити, що всі ці мелодичні нюанси поєднуються з хроматизованим гармонічним планом, що робить загальний колорит хитким і текучим.

Відмінність другої строфи від першої полягає в скороченні другого речення, але не в створенні нового тексту і не в послідовному його варіюванні, а у випусканні окремих фрагментів і «склеюванні» тих, що залишилися. У результаті замість тринадцяти тактів другого речення першої строфи залишається п'ять тактів другого речення другої строфи («где царит лазурный день»). Проте, в цілому мелодичний контур залишається таким, як і у першому реченні, за винятком окремих нових затримань та згладжування септимових ходів октавними.

У третій строфі вказаний принцип варіювання продовжує використовуватися ще більш інтенсивно, ніж в другій. Це проявляється значною видозміною мелодичного рельєфу вже у першому реченні форми. Зміни відбуваються в бік поглиблення вокальності і пісенності інтонаційного матеріалу. Друге речення (третьої строфи) представляє собою синтез фрагментів другого речення другої строфи і першого речення. Таким чином у строфічній формі виникають ознаки репризи.

Досить об'ємна фортепіанна постлюдія (21 такт) фактично співрозмірна обсягу строфи (перша строфа: 22 т.; друга строфа: 14 т.; третя строфа: 20 т.) і побудована на варіюванні оспівувального мотиву з другого речення. Завдяки цьому вона сприймається як відлуння того, що вже прозвучало.

Порівнявши особливості співвідношення ритміки поетичного і музичного тексту в цій пісні, можна переконатися, що хореїчному складу вербальної строфи відповідає хореїчна будова мелодичних мотивів і фраз. Тобто тут, як і в першій пісні, існує відповідність ритміки слова і ритміки мелодії. Це принципово важлива річ, яку спостерігаємо в обох піснях в умовах однакового розміру 6/8 і близького темпу (чвертка дорівнює 52 – в першій пісні та чвертка з крапкою дорівнює 66 – в другій). Разом із тим, певною мірою «коментаторський» характер другої пісні зумовлений значними розспівами, які збільшуються в кожній наступній строфі, а відтак відбувається розтягування фрази на кілька тактів, при тому що її відповідність хореїчній схемі зберігається, але вона постає не такою виразною, як в умовах співвідношення слова і звуку силабічного складу, тобто так, як це було в першій пісні. Нагадаємо, що у першій пісні також були наявні розспіви, але значно скромніші порівняно з розспівами другої пісні. І саме цей фактор, імовірно, виступає однією з причин, а, можливо, і єдиною причиною, якщо так можна виразитися, меншої органічності цієї пісні В. Сильвестрова порівняно з першою.

Наприклад, в останній строфі це виглядає так чином.



Висновки. Яким же чином відбувався рух слова і мелодії у цих піснях назустріч один одному, з точки зору В. Сильвестрова? Що про це думає власне сам композитор? У книзі «Дочекайся музики» він стверджує, що ключовим фактором в цьому відношенні виступає ритм: «Самий вірш (я маю на увазі вірш, у якому є ритм) – він уже ніби натякає на музику: пропорції, чергування строф» [7; 116].

Або: «Всередині цих текстів, антологічних, є ще анонімні можливості. Коли, припустимо, текст збігається, ритміка вірша збігається, так що музиці вже ніщо не заважає»⁷ [7; 127-128]. Такі твердження, на наш погляд, є перенесенням у понятійну систему технології іншого твердження В. Сильвестрова, винесеного нами в назву статті: «Слово – це ніби такий маленький будиночок, а звук – вогник у ній», тобто, що саме ритміка (і вірша, і мелодії) виступає тим місцем, в якому відбувається їхня зустріч як тих сутностей, що, за словами В. Сильвестрова, «спочатку були єдиними. Та потім вони розділилися задля того, щоб набути свободу поодиночі» [7; 116].

В. Сильвестров наголошує: «Важливо почути вірш, як він сам себе хоче промовити» [7; 118]. «Це те, що переважає... у дилетантів: вони чують не самий вірш, а його структуру, переносять її в музику, внаслідок чого виходить такий анонімний збіг» [7; 119]. Так, за словами В. Сильвестрова, з'являється новизна, котра полягає у «мелодійній «вловленості», в тому, як вірш із мелодією пов'язалися» [7; 120]. Поєднання вірша і мелодії, на думку композитора, і є тим найголовнішим, що є в цих піснях [7; 121]. Це поєднання ототожнює різні емоційні стани та ситуації, змушує сприймати радість і горе однаково відсторонено, по-філософськи. Воно відбувається, коли мелодія ритмічно збігається зі словом, тоді, коли, образно кажучи, є рима. «Себто за рахунок того, що щось римується (якщо римується вдало), виникає *філософія*. Якесь річ римується, ототожнюється й об'єднується з тим, що, здавалось би, з нею несумісне, проте вона об'єднується й об'єднується добре» [7; 132].

Цікаво, що поряд із метро-ритмічними, жанрові особливості поетичних текстів також впливають на якість кінцевого результату. Як показав проведений аналіз, балада («Жорстока красуня»), користуючись виразом В. Сильвестрова, демонструє вищий ступінь «мелодійної вловленості», ніж ліричний вірш («Острівець»). Очевидно, такий результат є наслідком жанрового змісту поезії, зокрема, *пісенної генези* віршової балади, тобто дії реліктів синкретичної єдності вірша і мелодії. І, як наслідок, у баладі, як було відзначено, спостерігаємо точне співпадіння наголошених і ненаголошених долей поетичного і музичного тексту. Натомість у ліричному вірші («Острівець») цей ступінь «мелодійної вловленості» є нижчим, і не за рахунок розбіжності наголосів, а через використання досить складних розспівів, що порушують чіткість «зустрічі мелодії зі словом»⁸, вносячи риси «коментаторства» в цю пісню.

З іншого боку, особливістю інтерпретації цих віршів є їх зближення⁹, по-перше, тому що обидва – перекладені¹⁰ російською, і в цьому сенсі – і на фонетичному рівні¹¹, і на рівні семантики – включаються в контекст російської культури, фігурують як її складові і репрезентанти. Сам В. Сильвестров зізнавався, що більшість віршів, використані в циклі, в т.ч. вірш Дж. Кітса, він добре знав ще багато років до того, як з'явився цикл «Тихі пісні»¹². І знав він їх російською мовою, сприймаючи англійську поезію, крізь призму російської культури і російського світобачення. В цьому плані ці перекладені англійські тексти, використані в циклі, є дуже близькими до всіх інших російських текстів, а таких, між іншим, в циклі «Тихі пісні» – аж 23 із 24-х. Єдиний виняток – вірш Т. Шевченка «Прощай, світе», не перекладений російською, а представлений в циклі один єдиний *не російською* (це спостереження видається дуже цікавим з точки зору наступних послідовних звернень В. Сильвестрова до поезії Т. Шевченка в низці хорових циклів, і дуже симптоматичне з точки зору глибокого, нетривіального тлумачення В. Сильвестровим Т. Шевченка як псалмоспівця).

Прагнення до того, щоб увесь цикл був, як одна пісня, має не лише мовне, але й жанрово-інтонаційне підґрунтя, про що неодноразово висловлювався В. Сильвестров, проводячи паралелі з шашмаком або рагою [7; 113]. Ця думка звучить також і в його рекомендаціях щодо виконання цих пісень. Він обстоює право на *sotto voce* (впівголоса) [7; 114], право на «нормальний спів», як у Ф. Шуберта, з двома чи трьома піано, а «не такий от поставлений» [7; 122]. Йому «потрібен співак, що має голос, але здатний його приховати» задля «безкінечної тиші віршів» [7; 122].

В. Сильвестров говорить також про персоналізм цих пісень, проте у нього дещо інше розуміння персоналізму – не як відмінність цих пісень одна від одної, а як *відсутність в них автора, і заміщеність автора піснями*¹³ [7; 125]. В цих піснях «персонажем є сама лірична поезія», не персонаж співає вірш, як в романтичних циклах, але «вірш сам себе співає» [7; 114].

Примітки

¹ Доцільність дослідження окремих пісень циклу підтверджує вислів В. Сильвестрова про імовірність виконання циклу фрагментами: «Я впевнився, що фрагмент може бути сильнішим і багатшим, аніж ціле, якщо він несе в собі це ціле, тому що тоді навкруг нього виникає *свобода*» [7; 115].

² Вірш цей також існує у перекладах російською мовою С. Семенова та Р. Дубровкіна, що з'явилися уже після створення циклу «Тихі пісні».

³ Перший розділ – 5 пісень (всі вони йдуть *attacca*). Другий розділ – 11 пісень (також *attacca*). Третій розділ – 3 пісні (*attacca*). Четвертий – п'ять пісень (*attacca*).

⁴ В. Сильвестров зазначає: «Останні п'ять пісень побудовані ніби на фонемах попередніх, простіших пісень. Але там є начебто стрибок, це вже не просто пісні, а щось більш сучасне, за структурою вони інші. Це й визначає їхню фінальну позицію. Якби виконати їх окремо, вийшла би цілковито інша річ. Та вони вписуються в ціле, тому що за всієї своєї строгості складаються зі слабких мотивів, які були у простіших піснях. Ці мотиви набули в них нового життя. Там навіть назви інші: «Елегія», «Постлюдія», «Ода», а не просто заголовки, що збігаються з віршами» [7; 115].

⁵ На думку О. Смольницької, у баладі відтворено елементи куртуазного культу Прекрасної Дами, а також є ознаки звертання до мотивів «Королеви фей» Е. Спенсера, «Анатомії Меланхолії» Р. Бертоне, «Сна літньої ночі» та «Ромео і Джульєтти» В. Шекспіра тощо [8; 205].

⁶ Катрен – це строфа, що складається з чотирьох рядків із суміжним, перехресним чи кільцевим римуванням.

⁷ У цих піснях «не приховується куплетність, рима не приховується» [7; 114].

⁸ «Музика не коментує вірш, а зустрічається зі словом... як слово співається, так воно і співається, сенс є вже у самому слові, а не в тому, про що там ідеться» [7; 127].

⁹ С. П.: «Чи не здається Вам, що внаслідок Вашого музичного прочитання різниця між цими поетичними світами ніби затушовується, стирається? Що Ви ніби накидаєте на всю цю поетичну різнобарвність таке собі покривало, в результаті чого Шевченко, Гете, Баратинський набувають якогось єдиного, тьмяного й туманного забарвлення?» В. С.: «...Так, це одноманітність води: якщо уважно придивитися, річкова вода вельми розмаїта. Особливо вода спокійна. Спочатку все в ній здається тобі абсолютно однаковим, але потім ти починаєш розрізняти там величезну різноманітність, яка ховається за однаковістю...» [7; 126-127]. Така однаковість – певною мірою результат близькості «Тихих пісень» до раги або шашмакому – багатопіснених циклів східної музичної традиції, в яких різні тексти і різні пісні звучать в однаковому характері, як одне ціле [7; 114].

¹⁰ Ставлення В. Сильвестрова до перекладу неоднозначне. За його словами: «Музика, як і поезія, не терпить перекладів. Втрачається багато важливого» [1]. З іншого боку, він належить до тих музикантів, які дуже добре відчують семантичну різницю між сказаним українською мовою і сказаним російською мовою: «Я – російськомовний у побуті. Українська – забарвленіша, російська – прозоріша. Різкий перехід із російської на українську чи навпаки – небажаний. Це різні системи. Наші філософські думки матимуть різний сенс залежно від мови. Візьміть для прикладу слова «божевільний» – як вільний від Бога, та «сумасшедший» – як технологічний процес. В українському варіанті звучить зі співчуттям, на відміну від російського» [1]. Зрозуміло, що такі смислові нюанси стосуються не лише української і російської мови. Це стосується усіх мов. Адже будь-який смисл є в т.ч. породженням культурного контексту.

¹¹ В. Сильвестров зазначає: «Коли музика збігається зі словом, то в цьому збігові є й чутливість фонетична: наприклад, як голосна живе. Але тут важливо проскочити між двома такими можливостями: якщо ти звертаєш увагу тільки на фонетику, то втрачаєш мелодію» [7; 131].

¹² «Ці вірші я знав напам'ять багато років, усі майже, навіть Кітса, вони вже були. Треба було зробити цей крок, і раптом вони самі заспівали» [7; 122].

¹³ З цього приводу у своїй книзі «Дочекатися музики» В. Сильвестров слушно згадує про однойменний цикл І. Анненського («Тихі пісні»), що потрапив йому до рук уже після того як його цикл був завершений. Цикл Анненського був підписаний «Ник. Т-о». Це була спроба анонімності. Сильвестров чинить те саме, що й Анненський (хоча й без впливу Анненського), проте робить це на інших рівнях – персонажа (героя твору) та «голосу автора», присутніх у переважній більшості текстів романтизму. У цьому циклі В. Сильвестрова немає ні традиційного персонажа, ні традиційного голосу автора. Таким чином «Тихі пісні» – анонімні [7, 115].

Список використаної літератури

1. Балакир А., Сарахман Е. Сильвестров В. «Ми звикаємо до всього, але не все можемо збагнути», *Валентин Сильвестров, композитор. Gazeta.ua. Журнал «Країна»*. 24.10.2012. URL: https://gazeta.ua/articles/opinions-journal/_mi-zvikayemo-do-vsogo-ale-ne-vse-mozhemo-zbagnuti-valentin-sil-vestrov-kompozitor/462913 (дата звернення: 19.02.2019).
2. Козаренко О. Постмодерністичний акцент у музичній мові В. Сильвестрова. *Syntagmatism: зб. наук. ст. на пошану д-ра мистецтвознавства проф. Стефанії Павлишин*. Львів: Сполом, 2000. С. 80–86.
3. Кужелева О. Неактуальний стиль у творчості В. Сильвестрова. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Вип. 25: Теоретичні питання культури, освіти і виховання*. Київ, 2003. С. 31–35.
4. Кузнецова М. Вокальные циклы В. Сильвестрова в диалоге с традицией медитативной музыки. *Музыковедение*. Киев, 2005. № 4. С. 28–33.
5. Опанасюк О. П. Творчість В. Сильвестрова в контексті інтенціональної форми художнього образу. *Українське мистецтвознавство*. Вип. 5. Київ: ІМФЕ, 2004. С. 76–81.
6. Павлишин С. С. Валентин Сильвестров. Київ: Муз. Україна, 1989. (Творчі портр. укр. композиторів).
7. Сильвестров В. Дочекатися музики. Лекції-бесіди (за матеріалами зустрічей, організованих С. Пілютиковим). Київ: Дух і Літера, 2012. 368 с.
8. Смольницька О. Компаративний аналіз балади Роберта Бернса «The lass that made the bed to me» (1795 р.) із джерелами кельтського фольклору і вибраними баладами Джона Кітса та Редьярда Кіплінга. *Наук. вісник МНУ ім. В. О. Сухомлинського. Філологічні науки*. 2017. № 1 (19). С. 202–207.

References

1. Balakyr A., Sarakhman E., Sylvestrov V. «My zvykaiemo do vsogo, ale ne vse mozhemo zbahnuty», Valentyn Sylvestrov, kompozytor. *Gazeta.ua. Zhurnal «Kraina»*. 24.10.2012. URL: https://gazeta.ua/articles/opinions-journal/_mizvikayemo-do-vsogo-ale-ne-vse-mozhemo-zbagnuti-valentin-sil-vestrov-kompozitor/462913 (data zvernennia: 19.02.2019).
2. Kozarenko O. Postmodernistychnyi aktsent v muzychnii movi V. Sylvestrova. *Syntagmation: zbirka naukovykh statei na poshanu doktora mystetstvoznavstva profesora Stefani Pavlyshyn*. Lviv : Spolom, 2000. S. 80–86.
3. Kuzhelieva O. Neaktualnyi styl u tvorchosti V. Sylvestrova. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chajkovskoho*. – Vyp. 25: *Teoretychni pytannia kultury, osvity i vykhovannia*. Kyiv, 2003. S. 31–35.
4. Kuznetsova M. Vokalnyie tsykly V. Sylvestrova v dialohie s tradytsiiei medytatyvnoi muzyky. *Muzykovedieniie*. Kyiv, 2005. № 4. S. 28–33.
5. Opanasiuk O. P. Tvorchist V. Sylvestrova v konteksti intentsionalnoi formy khudozhnoho obrazu. *Ukrainske mystetstvoznavstvo*. Vyp. 5 Kyiv : IMFE, 2004. S. 76–81.
6. Pavlyshyn S. S. Valentyn. Sylvestrov. Kyiv : Muz. Ukraina, 1989. (Tvorchii portr. ukr. kompozytoriv).
7. Sylvestrov V. Dochekatysia muzyky. Leksii-besidy (za materialamy zustrichei, orhanizovanykh Serhiem Piliutikovym). Kyiv : Dukh i Litera, 2012. 368 s.
8. Smolnytska O. Komparatyvnyi analiz balady Roberta Bernsa «The lass that made the bed to me» (1795) z dzherelamy keltskoho folkloru i vybranyimi baladamy Dzhona Kitsa ta Rediarda Kiplinga. *Naukovyi visnyk MNU im. V. O. Sukhomlynskoho. Filolohichni nauky*. 2017. № 1 (19). S. 202–207.

**«СЛОВО – КАК МАЛЕНЬКИЙ ДОМИК, А ЗВУК – ОГОНЕК В НЕМ»: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕКСТОВ
ДЖ. КИТСА И П. Б. ШЕЛЛИ В «ТИХИХ ПЕСНЯХ» В. СИЛЬВЕСТРОВА**

Гловацкая Ирина Владимировна – аспирантка, Восточноевропейский национальный университет им. Леси Украинки, г. Луцк

Исследованы песни В. Сильвестрова на тексты Дж. Китса и П. Б. Шелли из цикла «Тихие песни». На фонетическом, семантическом, жанровом, метроритмическом уровнях проанализированы характерные особенности музыкального и поэтического текстов этих композиций. Сделаны выводы об особом значении поэтического и музыкального метроритма (рифмы), поиск их совпадений и созвучности, как основы художественного решения композитора. Проанализированные жанровые особенности музыкальных и поэтических текстов, переведены в понятийную систему технологии музыкальной композиции основные философско-эстетические позиции В. Сильвестрова – «мелодическая влеченность», «комментаторство», «встреча мелодии со словами».

Ключевые слова: интерпретация текстов, вокальный цикл «Тихие песни», семантика, фонетика, композиция, метроритм, жанр, творчество В. Сильвестрова.

**«THE WORD IS LIKE A LITTLE HOUSE, AND SOUND IS A FLAME IN IT»:
THE INTERPRETATION OF TEXTS BY J. KEATS AND P. B. SHELLEY IN SILENT SONGS BY
V. SILVESTROV**

Hlovatska Iryna – postgraduate student,
Lesya Ukrainka Eastern European National University, Lutsk

In this article it was examined V. Sylvestrov's songs on J. Keats and P. B. Shelley's words in «Silent Songs». Specific characteristics of musical and poetic texts of this compositions on the phonetic, semantic, genre and metro rhythmic levels were analyzed and described in details. Conclusion about the importance of the poetic and musical metro rhythm (rhymes), search of their coincidences and consonants as the basis of the composer's artistic decision are made. The genre personalities of musical and poetic texts are analyzed, the basic philosophical and aesthetic positions of V. Sylvestrov are carried out in the conceptual system of the technology of musical composition.

Key words: interpretation of texts, vocal cycle «Silent songs», semantic, phonetics, composition, metro rhythm, genre, oeuvre of V. Sylvestrov.

UDC 784.3

**«THE WORD IS LIKE A LITTLE HOUSE, AND SOUND IS A FLAME IN IT»:
THE INTERPRETATION OF TEXTS BY J. KEATS AND P. B. SHELLEY IN SILENT SONGS BY
V. SILVESTROV**

Hlovatska Iryna – postgraduate student,
Lesya Ukrainka Eastern European National University, Lutsk

The main goal of this work is defining features of the interpretation of poetical texts of J. Keats and P. B. Shelley in «Silent Songs» by V. Sylvestrov.

The research methodology is based on ideas and concepts of musical interpretation concepts (V. Moskalenko, O. Katrych), intonation and genre-style analysis (O. Markova, I. Kohanyk, O. Komenda), semantic analysis

(O. Zinkevych, O. Kozarenko), logic of musical way of thinking (I. Piaskovskii, Yu. Chekan), and development of musical form (N. Horyuhina, Ya. Yakubiak, S. Shyp).

Results. In this article specific characteristics of musical and poetic texts of this compositions on the phonetic, semantic, genre and metro rhythmic levels were analyzed and described in details. Conclusion about the importance of the poetic and musical metro rhythm (rhymes), search of their coincidences and consonants as the basis of the composer's artistic decision are made. The genre personalities of musical and poetic texts are analyzed, the basic philosophical and aesthetic positions of V. Sylvestrov are carried out in the conceptual system of the technology of musical composition.

The novelty of the study is to reveal the specificity of poetic and musical texts in vocal works of V. Sylvestrov, as the basis of the composer's interpretation of the texts of English poets, determining the direction of the composer's movement towards the lost by European art of the New Time musical-poetic syncretism.

Practical meaning. The results of the study may be useful for further studying the features of the interpretation of poetic text in musical compositions of different genre and may be widely used in the educational process in the specialty «Musical Art».

Key words: interpretation of texts, vocal cycle «Silent songs», semantic, phonetics, composition, metro rhythm, genre, oeuvre of V. Sylvestrov.

Надійшла до редакції 1.11.2018 р.

УДК [781.2]

ПРОБЛЕМА МУЗИЧНОЇ СЕМІОТИКИ В КОНЦЕПЦІЇ Ю. СОЗАНСЬКОГО

Босак Ірина Юрійвна – аспірантка, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ
doi.org/10.35619/ucpmk.vi28.86
irina-se@i.ua

Розглянуто монографію українського вченого Ю. Созанського «Музична семіотика». Охарактеризовано основні положення проблеми музичної семіотики в концепції автора. Подано різні методологічні підходи, які автор використовує у дослідженні. Розглянуто семіотичну модель музичного твору як багаторівневу систему та її складові рівні: рівень елементів теорії (моделі) музичної драматургії, рівень зв'язків, рівень цілісності. Проаналізовано елементи семіотичної моделі музичного твору інструментальної музики, поняття «музичної теми», поняття «образу», «система контрастів», поняття «образно-сміслові синтагми» та «музично-синтаксичної одиниці».

Ключові слова: музична семіотика, семіотична модель, знак, музична граматики, структурний аналіз.

Постановка проблеми. Питання, пов'язані з природою знакових систем виникали на різних етапах розвитку людства починаючи з давніх часів. Вони не втрачають своєї актуальності і сьогодні. Однією з сучасних наук, що вивчає знаки і знакові системи в різних сферах людської діяльності, є семіотика, що слугує методологічною основою для здійснення систематичного аналізу структури і функціонування знакових систем у різних суміжних науках, галузі культури і мистецтва (в т.ч. музичного). Семіотика музики є одним із нових напрямів сучасної семіотики мистецтва, вивчає проблему музичного знаку, синтаксису, інтерпретації музичного тексту, трактує музичне мистецтво як інформаційно-знакову систему.

Останні дослідження та публікації. Важливе значення для дослідження семіотики мають праці з різних галузей науки: філософії (Ч. С. Пірс [9], Ч. Морріс [7]), лінгвістики (Ф. де Соссюр [12], Р. Якобсон [16]), літературознавства (Ю. Лотман [5]), семіотики (У. Еко [15], Р. Барт [2], М. Бонфельд [3]), музикознавства (М. Арановський [1], В. Холопова [13], С. Шип [14]), семантики мистецтва (В. Медушевський [6], Е. Назайкінський [8]) окремі музикознавчі праці О. Капічиної [4], І. П'ятницької-Позднякової [10] та ін. Однак, поза увагою науковців залишилось ґрунтовне дослідження українського вченого Ю. Созанського «Музична семіотика» [11]. Монографія порушує широке коло наукових проблем і є першою узагальнюючою працею в галузі семіотики музичного мистецтва. Дослідження Ю. Созанського заслуговує на достойне місце серед музикознавчих праць.

Метою статті є аналіз семіотичної моделі музичного твору та її складових елементів у науковій інтерпретації Ю. Созанського.

Виклад матеріалу дослідження. Монографія Ю. Созанського – ґрунтовна праця, над якою науковець працював упродовж багатьох років. Автор спробував узагальнити й синтезувати наукові дослідження різних міжгалузевих дисциплін, таких як фізика, інформатика, лінгвістика, математика