

Джерельні приписи

1. Горалик Л. Собранные листья / Л.Горалик // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 2. – С. 240-246.
2. Калашник М. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века / М.Калашник. – Харьков: Форт, 1994. – 187 с.
3. Клиш В. Синтетичні жанри / В.Клиш // Українська радянська фортепіанна музика. – К.: Наукова думка, 1980. – С. 234-304.
4. Кушин І. Идеальнейшая форма / І.Кушин // Советская музыка. – 1968. – № 11. – С. 112-115.
5. Павлишин С. Валентин Сильвестров / С.Павлишин. – К.: Муз. Україна, 1989. – 86 с.
6. Розанова Ю. История русской музыки. П.И.Чайковский. – Т. 2., Кн. 3 / Ю.Розанова. – М.: Советский композитор, 1987.

Резюме

Розглядаються жанрово-стильове різнобарв'я української камерно-інструментальної сюїти 70-80-х років ХХ століття. Проблеми втілення індивідуально-своєрідних художніх концепцій та збереження інваріантних жанрово-семантичних рис інструментальної сюїти в умовах сучасної композиторської практики досліджуються за допомогою типології моделей за стильовими і композиційно-драматургічними критеріями.

Ключові слова: жанр, стиль, типологія, національна традиція, фольклоризм.

Summary

Study of genre and style multicolor of the Ukrainian chamber-instrumental suite of 70s-80s of the XX-th century has been presented in the article. Issues of implementation of the individual-peculiar art concepts and preservation of the invariant genre-semantic features of instrumental suite in the conditions of the contemporary composer practice have been investigated with the help of typology of models according to style and compositional-dramaturgic criteria.

Key words: genre, style, typology, national tradition, folklorism.

УДК 78.085

О.І. Коменда

СМИСЛОВІ МЕТАМОРФОЗИ „КРИВОГО ТАНЦЯ” ВІКТОРА ТИМОЖИНСЬКОГО

У структурі художнього тексту, на думку Юрія Лотмана, одночасно спостерігаються дві протилежні тенденції: одна – полягає в необхідності підпорядкування всіх її елементів певній системі, без чого є неможливим будь-який акт комунікації, інша – у руйнуванні системності, щоб таким чином зробити саму структуру носієм інформації. Механізм порушення системності отримує в художньому тексті особливе втілення: те, що в даній системі сприймається як „індивідуальне”, „позасистемне”, насправді виявляється фактом цілком системним, проте таким, що належить іншій структурі.

Сутність структури полягає в тому, що вона є не стільки сумою певних речей і властивостей, скільки – набором стосунків, побудованим не як багатоповерхова ієрархія без внутрішніх перетинів, а як складна структура, що складається із підструктур, які взаємоперетинаються, при цьому припускаючи багатократні входження одного і того ж елемента в різні конструктивні контексти. Саме ці перетини, за словами Ю.Лотмана, і складають „речовість” художнього тексту, яка відображає „хімерну безсистемність навколишнього світу з такою правдоподібністю, що в неухважного глядача виникає віра в ідентичність цієї випадковості, неповторної індивідуальності художнього тексту і властивостей реальності, що відображається” [2; 86].

Будь-який художній текст являє собою складно побудований сенс: оскільки „всі його елементи суть елементи смислові” [2; 24]. Суть кожного з елементів, на думку вченого, не може бути розкрита поза відношенням до інших елементів. Адже факт, який не може бути ні з чим

співставлений і не включається в жоден клас, не може творити смислу, що виникає лише шляхом перекодування між певними парами елементів, різних за своєю природою та встановлення певних відповідностей, еквівалентів. Подібний перетин як мінімум двох ланцюжків структур (виразовий і смисловий) в якійсь загальній двоєдиній крапці Ю.Лотман називає знаком, зазначаючи, що проблема смислу завжди є проблемою перекодування.

Еквівалентність елементів на різних рівнях є одним з основних організуючих принципів художньої структури взагалі. Її можна прослідкувати на всіх рівнях, від нижчих (мелос, ритміка) до вищих (композиційна організація тексту). При цьому необхідно враховувати, що значно частіше, ніж повна семантична еквівалентність, зустрічається семантична еквівалентність певного рівня. Значення, що утворюються в результаті зовнішніх перекодувань визначаються вченим як парадигматичні, внутрішніх – синтагматичні.

М.Арановський розрізняє два види музичної семантики: інтрамузичну (синтагматичні значення за Ю.Лотманом) і екстрамузичну (парадигматичні). Під інтрамузичною вчений розуміє ті значення, які утворюються в тексті при взаємодії системи музичної мови і контексту (первинний, базовий семантичний шар музики, без якого не може бути ніяких інших видів значень). Під екстрамузичною, вторинною у ставленні до інтрамузичної, семантикою – сфера коннотацій, яка виникає в результаті виходу за межі чистої інтрамузичної семантики, чи до феноменів суто психічної природи (емоцій, відчуттів і т.п.) або ж – психічних віддзеркалень зовнішньої реальності (зорових образів, асоціацій, синестезій і т.п.).

Згідно з М.Арановським у музичному тексті існує чотири рівні семантики, що відповідають певним рівням структурної ієрархії – граматичний (мотив), контекстуальний (синтагма), енергетичний, психічний (речення), емоційний (надфразова єдність, форма).

За словами вченого: „Інформація в принципі континуальна, але при будь-якій передачі завжди квантується, йде „пучками”; останнім же властива тенденція до об'єднання з метою збільшення об'єму інформації і відновлення її континуальності. Так виявляє себе логічний зв'язок між структурними і семантичними процесами” [1; 337].

Спробуємо скористатися вищенаведеними положеннями, застосувавши їх з метою семантичного аналізу одного із показових текстів сучасного українського хорового мистецтва – „Кривого танця” В.Тиможинського¹ (даний текст уперше стає предметом докладного музикознавчого дослідження).

Завданнями даної статті є: 1) розглянути „Кривий танець” В.Тиможинського як складний багатозначний текст, підтвердивши гіпотезу наявності у ньому руху, перетинання різних структур, із відповідними перекодуваннями значень, – носіями рухомого смислу, гри смислів, смислових метаморфоз тощо; 2) виявити деякі смислові метаморфози, що відбуваються із даним музичним текстом у процесі перекодування значень у різних структурних контекстах, здійснюваного шляхом пошуку еквівалентностей в опозиціях різних рівнів ієрархії, спираючись на класифікацію видів музичної семантики М.Арановського; 3) довести необхідність віднайдення, співставлення, порівняння „текучих смислів” музичного тексту для вирішення проблеми його розуміння.

Із метою семантичного аналізу нами було проведено розбиття музичного тексту на рівні і групи за рівнями синтагматичних сегментів (мотив, синтагма, речення, надфразова єдність (розділ), композиція (форма) та семантичних сегментів (образи-символи), виділення всіх точних і неточних повторів (еквівалентностей), всіх пар суміжностей, повторів із найбільшою силою еквівалентності, здійснене взаємне накладання еквівалентних семантичних пар із тим, щоб виділити диференціальні семантичні ознаки, що працюють у даному тексті, і основні семантичні опозиції по всіх основних рівнях і т.ін.

У результаті проведених операцій було виявлено, що фундаментальні смислові посили „Кривого танцю” формує еквівалентність елементів таких структурних опозицій, як **народне – професійне, усна традиція – писемна традиція, гаївка – крупна хорова поліфонічна форма** (концерт, мотет, мадригал тощо). Точками перетину (перекодування) у даному випадку виявилися характерний виконавський склад (гуртовий /хоровий без супроводу/ спів), опора на пісенно-танцювальні жанрові джерела та специфіку модального інтонування. Часткова

еквівалентність даних опозицій „орнаментована” контекстними розбіжностями – розвинутою системою поліфонічного мислення (прийоми контрастної та імітаційної поліфонії – послідовним застосуванням різноманітних мелодико-ритмічних контрапунктів, остінато, імітацій, політональності, поліфункційності) – у одному випадку, використанням фольклорного тексту, включно з різноманітними прийомами його варіювання – у іншому. Вказана ж опозиційність може бути розглянена і в культурологічно-філософській площині як **колективне – індивідуальне**. З одного боку, перед слухачем крок-за-кроком розгортаються драматичні перипетії *індивідуальної* долі героїв. Найкраще про це свідчить поява героїні-особистості (**соло сопрано** в кодї), що одночасно є і засобом драматизації (театралізації) твору (всі інші образи – „матінка”, „любий – нелюбий” і ін. – від початку і до кінця подані у хоровому викладі). З іншого – „**розповідь про танець**” виявляється достатньо індиферентною щодо „імені”, „місця” та „обставин” дії, що в сукупності з хоровим епічним викладом сприймається як посыл до максимального узагальнення („колективізації”) образів, сюжету, жанрових інтонацій тощо.

Вагомим засобом смислотворення даного тексту виступає опозиційність жанрового типу: **пісня – танець**, пов’язана як і з попередніми смислами (пісня буває і вокальна, і хорова (колективна), включно з широким розумінням пісенності як жанрової ознаки), так і з парами наступних опозицій **епічне (розповідь від імені) – драматичне (сценка), статичне – динамічне** тощо. Тут необхідно відзначити, що танцювальні смисли „Кривого танця” містяться не тільки у заявленій назві, сюжеті твору, його напруженій чіткій ритмічній організації, грі ритмікою – акцентною, часомірною, остінатними побудовами, ритмічними повторами і т. ін., але власне й у тому, що метро-ритмічна організація „Кривого танця”, її плинність, неоднаковість, мінливість, гнучкість, органічна варіативність, а водночас імпульсивність і бурхлива нестримність, після чого в черговий раз відбувається „повернення на круги своя” – сприймаються, до певної міри, як **відображення біологічного, фізіологічного, психологічного ритму, життєподібності і життєорганічності** даного тексту. Саме таке відчуття, властиве ряду інших музичних текстів В.Тиможинського, нерідко спонукає інтерпретувати їх як танець-діяство (як це робить, наприклад, хор „Хрещатик” із хором В.Тиможинського „Дош”).

Метро-ритмічна організація „Кривого танця” сприймається як невіддільна від його словесного ряду, утворюючи опозицію „**ізоритмія – гетероритмія**” на синтагматичному рівні. Взаємодія двох типів ритміки – поетичної і музичної здійснюється в умовах вільного оперування фольклорними лексемами і фразеологічними зворотами: змінювання послідовності фраз, вживання різноманітних повторів, вставок, руху кожного голосу у своєму темпі, із своїми словесними варіантами.

Крізь увесь словесний текст твору, виконуючи функцію рефрену, при цьому довільно видозмінюючись, як це показано у вище наведеному прикладі, п’ять разів проходить перший чотирирядок пісні „А в кривого танця” (Allegro assai, Allegretto, від т. 134 і далі, Andante), утворюючи рондоподібну структуру (до речі, автор зазначає, що задум „Кривого танця” виник як задум словесного /вербального/ рондо).

Варто вказати, що рондальність як принцип формотворення переносить уже згадану щодо ритмічної організації опозицію „ізоритмія – гетероритмія” на композиційний рівень, де вона проявляється як протиставлення „**те саме – інше**”, „**повторення – неповторення**”, „**єдність – контраст**”. Суть рондальності, як і варіаційності, по великому рахунку полягає в тому, що, за відомим висловом Антона Веберна, „постійно звучить одне й те ж, проте водночас і інше”². З іншого боку, як зазначає М.Арановський, природною відповіддю на надмірну складність структури є тенденція до впорядкування і простоти синтаксису, опорою у реалізації якої є повтор – в діалектичній єдності зі зміною (варіантом або альтерантом). Таким чином повтор, на думку вченого, стає „нічим не замінимим засобом розрізнення цінностей, „точкою відліку” для всіх структур і системи їх об’єднання, тому що фактично градує цінності і завдяки цьому створює опору для сприйняття – формальну базу для семантичних процесів, які розгортаються у згоді з тими нормами повтору, які кодифікуються у вигляді стандартних синтаксичних схем” [1; 327]. Між іншим, те й інше широко використовується не тільки у „Кривому танці”, але й „Купайлі” та інших крупних хорових формах В.Тиможинського і як таке може вважатися стилістичною ознакою творчості композитора.

Важливим фактором смислотворення „Кривого танця” бачиться також співвідношення структурних еквівалентів філософської опозиції **життя** (народження, початок і розгортання символічного танця) – **смерть** (трагічне викривлення, ламання і кінець танця). Поміж цими полюсами простягається інтонаційно наповнена багатогранна картина власне самого життя (танця) – масштабної симфонізованої форми, наповненої гнучким інтонаційним розвитком. „Важкість”³ становлення-розвитку форми на початку („не виведу кінця”) поступово переходить у потужну енергетику поборення („треба його виводити”), яка, вмещаючи низку „ліричних відступів”, невідступно прямує до трагічного зламу („була б його розірвала та й в грязь утопала”) та катартичної прострації („червоними чобітками, золотими підківками”).

Експресивна **бітонікальна** основа (а – е || gis – dis) „Кривого танця”, що сприймається як своєрідне інтонаційне ядро даного музичного тексту, прямо чи опосередковано, горизонтально чи вертикально присутнє у кожному такті (порів., наприклад, основні теми твору: Приклади №№ 1 – 12), і є симультанно згорнутою, сутнісно нероздільною, при цьому максимально конфліктною опозицією двох світів (метафорично, за словами композитора – **мрії і дійсності**), інтонаційно, по суті – **діатоніки та хроматики**, ускладнених локальними стосунками квінтових, секундових і дещо менше терцієвих та тритонових інтервальних співвідношень, які виступають, без перебільшення, базисними, функціонально генеруючими структурними елементами.

Квінта як досконалий консонанс, уособлення ладу, гармонії, порядку, несе з собою двояку семантику: сприймається і як обсяг звукоряду, і як „аркова” опозиція устоїв показової для давнього українського фольклору (у П. Сокальського, наприклад, „епоха квінти”) архаїчної ладової структури – **пентахорду**, таким чином закладаючи семантичну присутність і генези, і специфіки модального (діатонічного) мислення. Але квінта – це і третій тон обертонового ряду, і опора тризвука як центрального елемента класико-романтичної (функціональної, хроматизованої) тональності, а таким чином і **знак мажоро-мінорної системи**. Такою еквівалентністю підтверджується і сенс згаданої опозиції народне – професійне, але підрозумівається і метафорична всеоб’ємність міфопоетичної образності ТАНЦЯ.

Семантика малої секунди – дисонанс, дисгармонія, **lamento** (страждання, скорбота), „**відчуженість**” (не менше чотирьох знаків різниці між тональностями малосекундового співвідношення), „те, що потрібно подолати”, „від чого необхідно звільнитися” і т.ін. Секунда, крім того – це та частка, відтинок звукової матерії, якого бракує тритону (символ зла, гріха і т.ін.), для того, щоб досягнути „досконалості” квінти.

Семантична сутність терції – **взаємодоповнення** (квінта складається з двох терцій) і колообіг, рух по колу, „колесо фортуни” і т.ін.

Ієрархія вказаних семантичних відношень вибудовується наступним чином: квінта – базисна, організуюча і структурно-основоположна інтонація тексту, **потовщується своїм двійником** шляхом **малосекундового розщеплення** (символ фальші, похибки, роздвоєності). Терцієві і тритонові інтервали є рухливими і нестійкими і виконують роль „перевертнів” по відношенню до квінти і секунди відповідно (знаки зі знаком мінус). Інтерпретацію можна продовжувати і в напрямку невідповідності появи в якості фундаментального, концептуального для ТАНЦЮ ПРО ЖИТТЯ **чотиризвукового квінтакорду**, до речі, характерного для стилістики Тиможінського загалом (див. „Два хори rustico”, „Купайло”), символічного віддзеркалення **чотирьох основ життя** – води, вогню, повітря, землі і т.ін.

Схожість мотивів усіх чотирьох партій ТАНЦЮ, яку спостерігаємо у першому викладі теми (1 куплет, заспів), полягає в їхній корінній діатонічній **ладо-мелодичній спорідненості** („всі на одне обличчя”). Разом із тим, кожна партія сприймається як абсолютно самодостатня, адже рухається **своїм метро-ритмічним шляхом** („всі рівноправні”). „Крупний” ритмічний малюнок сопрано і баса, наприклад, протиставляється „дрібному” – альтів-тенорів, тональність „а” (сопрано-баси) – тональності „е” (альти-тенори) і т.д. (див.: тт. 12 – 14 /G – e /; тт. 18 – 20 /e – fis – G – D /), уособлюючи своєрідні „ситуативні об’єднання та конфронтації” груп всередині „родо-племінної общини”. Крім того, власне з перших тактів (особливо в партіях альтів-тенорів) розпочинається процес кристалізації теми ТАНЦЯ (Allegro assai).

„Приспів” 1-ї строфи (від т. 22 „Треба вести як плести”) (Див. Таблицю „Структурно-композиційна організація КРИВОГО ТАНЦЯ”) створює надзвичайно потужну інтенцію дії (хоча й відчувається сильний внутрішній опір матеріалу), відчуття акумуляції енергії, сконденсування сил у скандовано-поліфонізованому з дисонантними „тертями” та переплетенням голосів *divisi*, функція якого – остаточна кристалізація теми ТАНЦЯ.

Слід звернути увагу, що наступний елемент „приспіву” (тт. 26 – 30, „Ой, ой, веду, веду”) – багаторазове повторення „щільного” політонального співзвуччя $h - fis - a \parallel cis - e - gis$, викладеного терцією-квінтовими ланцюжками сопрано-альтів на фоні гри опорними звуками у чоловічих партіях – набуває колоритно „юного”, „весняного” (гаївки водяться лише молоддю і лише навесні) забарвлення, викликаючи асоціації із щебетом птахів, дзюркотінням струмків, шумом листя. Водночас, виходячи із композиційно-архітектонічних особливостей твору, необхідно зауважити: даний момент структури функціонально тотожний початку, тобто „весні” ТАНЦЯ-ЖИТТЯ. Красномовною вважаємо його рідкісну образно-емоційну єдність, що шляхом активних пошуків-намацувань *gis* (весна = мрії) приводить до завершення строфи „прорізаюче-світлим” *Gis-dur*.

Друга строфа (*Allegro assai*) являє собою симфонізовано-варіантний розвиток надзвичайно яскравої, знакової, дуже сильної образно і функціонально теми „кривого танця”. Доручена басам, вона, окрім інших примітних ознак – виразної ритмічності, пружності, квазі Т – D співвідношень у закінченнях фраз тощо, виразно заакцентує ефект порушення періодичності (2 т. + 2 т. + 2 т. + 3 т. + 3 т.), який можна інтерпретувати і як одну із прикмет властивої ТАНЦЮ неформальності, глибинної життєвості, образно-емоційної правдивості⁴. Необхідно зазначити й те, що оскільки в умовах патріархальної традиції саме чоловік уособлює активне начало, ініціює початок життєдіяльності, то використання в творі єдиний раз надзвичайно виразного звучання **чистого чоловічого тембру** (партія басів), сприймається як початок-ведення танця-життя, з характерним для цього приматом ритмічного фактора, схиляючи до рецепції даного елемента в опозиції із соло сопрано (функція жінки є традиційно пасивною: пов’язаний із емоційно-чуттєвою сферою, їй належить функція оплакування, що виявляється у музичному тексті через домінування мелодичного начала).

Наступна важлива смислова коннотація стосується репрезентації образу вінка – символу долі („Повісила тебе на золотім кілочку”, до речі, вдруге тема проводиться двічі підряд /*es - e/* в рамках РБ (Див. Таблицю: Структурно-композиційна організація „Кривого танця”) із текстом „Та нелюбому дала”, втретє – з’являється непрямо, як інтонаційний контур трагічного соло сопрано у коді). Ритмічна заповільненість, хоральний виклад, никнучі мелодичні фрази вперше так виразно вносять у семантику ТАНЦЮ відтінок зі знаком мінус – семантику молитовного зосередження, смирення, згасання почуттів.

До певної міри еквівалентним хоральній темі („Повісила тебе”) в образно-смысловому контексті виявляється центральний епізод твору „Моя матінка йшла”. З одного боку, така еквівалентність формується шляхом „сюжетного ув’язування” (матінка віночок знайшла і нелюбому дала), з іншого – інтонаційного зближення – суттєвої мелодизації „Моя матінка” (у партії сопрано), використання гомофонно-гармонічного викладу (на відміну від насиченого поліфонізму інших розділів), алюзії секвенціювання (*h, c*) як прийому, характерного для розвитку романтичного тематизму і т. ін. Не можна не зазначити, що важлива смислова коннотація виникає і шляхом протиставлення семантики даної синтагми (матінка) із заключним соло сопрано (донька). Так у даний текст проникає характерна для української музики образно-інтонаційна міфологема „мала мати дочку” (для Тиможинського це не тільки знак М.Леонтовича (так само в *h-moll*), але і власної ранньої творчості)⁵.

Між іншим, з точки зору інтонаційно-смыслові наповненості саме заключне соло сопрано мислиться таким собі вузлом усіх можливих коннотацій і остаточною метаморфозою ТАНЦЮ, до якої тягнуться і в якій збираються воєдино усі можливі смисли, своєрідною „одинокую зіркою” твору, яка випромінює світло контroversійно.

4 строфа (від т. 134, = 60) бачиться як така, що розпочинає останню, „критичну фазу” розвитку теми. Вихідна секвенція (тт. 140 – 147), досягаючи a^2 , намагається вести боротьбу за цю вершину, однак „зривається” в a^1 (такі „зриви” багатократно повторюються, у різноманітних ритмічних та регістрових варіантів (див.: тт. 148 – 151; 156 – 157, 161 – 162, 167): всі спроби опанувати вершину – безрезультатні.

Трагічним усвідомленням вичерпаності енергій, своєрідним пароксизмом безсилля стає в таких умовах *Allegro molto*, інтонаційний зміст якого акумулює в собі і „ой веду, веду та, ой, не виведу” (тт. 26 – 30; т.т. 34 – 38), і „на золотім кілочку” (тт. 68 – 71), і „та нелюбому дала” (тт. 121 – 124; 125 – 127), і багато-багато інших знакових інтонацій твору.

Покірні, никнучі, позбавлені життєвої сили мотиви коди, напливаючи один на одного, творять образ прострації-марення. Як і в попередньому випадку їх пов'язаність із мелодичними зворотами попередніх частин – „не виведу” (тт. 27 – 30), „золотім кілочку” (тт. 68 – 71), „та нелюбому” (тт. 121 – 124; 128 – 133), і особливо „була б його розірвала” (тт. 163 – 166) – є достатньо відчутною. З поміж „знеособлених” декламаційних інтонацій, що асоціюються із заупокійною месою (символ смерті), лише на мить виокремлюється останній проблиск ЖИТТЯ – болісно-печальна скарга „якби знала, розірвала...” (альти, тт. 175-179).

У результаті проведеного семантичного аналізу ми переконалися, що:

1) „Кривий танець” В.Тиможинського природньо піддається інтерпретації як складний багатозначний текст, в якому можна спостерегти рух і перетинання різних структур, унаслідок перекодування (дешифрування) між певними парами елементів яких, виникають рухомі смисли, смислові метаморфози, (букв. – перетворення, термін – метафора) гра смислів даного тексту;

2) зважаючи на поетично-музичну синкретичність хорového жанру, значна кількість перекодувань спрямовується в образно-сюжетну, філософсько-культурологічну, мистецтвознавчу площину, тобто виникає на т. зв. емоційному (за М.Арановським) рівні (сюди, окрім усього іншого, слід віднести й запропоновані родо-жанрові характеристики тексту), проте слід зазначити, що й інші рівні семантики більшою чи меншою мірою знайшли відображення у даному аналізі. Зокрема, граматичний рівень семантики представлений аналізом лейтінтонацій ТАНЦЮ (квінта, секунда, терція, тритон, пентахорд і т. ін.), їхніх функцій у даній структурі; контекстуальний – аналізом способів об'єднання окремих синтагм у композиційні структури (строфічності, сонатності, рондальності) і їх взаємодії; енергетичний – аналізом (хоча й доволі пунктирним) процесу формування „сильних” і „слабких” участків структури („потенціалу напруженості”, психічної складової музичної мови, за Арановським) і утворення різних видів залежності між ними (соло сопрано – „зірка, промені якої сягають кожної синтагми даної структури” і т.п.).

3) рухомі, процесуальні (за Арановським) смисли КРИВОГО ТАНЦЮ формуються на перетинах опозицій ряду контекстних структур, які, дотримуючись ієрархії, можна класифікувати наступним чином:

– інтонаційні: „ритмічне – мелодичне”; „соло – хор”; „повтор – варіантний повтор”, „діатоніка – хроматика”, „модальність – хроматична тональність”, „квінта – терція”, „секунда – тритон” і т.ін.;

– композиційні: „варіантна строфічність – рондальність”, „сонатність – рондальність” і т.ін.;

– жанрові: „гаївка (веснянка) – хорový концерт (мотет, мадригал)”, „епічне – драматичне”, „пісня (хорал) – танець”, і т.ін.;

– образно-сюжетні: „вона – любий (нелюбий)”, „вона – матінка”, „вона – вінок”, „вінок – матінка” і т.ін.;

– культурологічні: „усна творчість – писемна традиція”, „народне мистецтво – професійна культура”, „Тиможинський – Леонтович” і т.ін.;

– філософсько-психологічні: „колективне – індивідуальне”, „жіноче – чоловіче”, „життя – смерть” і т.ін.

Із запропонованої класифікації можна помітити як разом із зростанням ієрархії структур зростає і обсяг породжуваного ними смислу, досягаючи граничних величин у момент утворення первинних цілостей. Відносини відносин, як зазначає М.Арановський, і що доводить проведений аналіз, народжують новий, вищий рівень музичної семантики, причому у міру зростання масштабу структур проявляється здатність цього рівня створювати ще вищі види відносин між відносинами. Так утворюється шлях до цілого, тобто фактично до того моменту, коли, за словами М.Арановського, ми отримуємо право замінити поняття семантики поняттям вищого порядку – зміст. Зміст, на думку вченого, не є сумою значень, але принципово новою якістю у сфері духовного пласту музики (відповідно, він не розкладається на дискретні значення; чисто

аналітичним шляхом нам виявляється доступним лише визначення залежності цілого від його вихідних частин). Якщо семантика складових тексту залишається переважно в рамках специфічно музичних значень, то для змісту вже можливий вихід за ці межі, співвідношення з будь-яким позамузичним сенсом.

Отже, як підтвердив проведений нами аналіз, дослідження смислового рівня музичного тексту, по-перше, спрямовується ієрархією текстових структур, по-друге, виявляється процесом перекодування одних значень в інші. При цьому кожне нове ніби „знімає” попереднє, поглинаючи його. Таким чином відбувається не просто зростання, укрупнення значень, але їх якісна зміна, і чим стійкішим, міцнішим є рівень апріорного знання, тим швидше і непомітніше відбувається цей процес.

Примітки

1 Твір написаний для мішаного хору а cappella у 2002 році. З того часу часто виконується камерним хором „Оранта” (кер. В.Мойсіюк), зроблений аудіозапис у студії П.Завади (Луцьк).

2 Див.: цикл лекцій „Шлях до нової музики”.

3 „Важкість” ТАНЦЯ, його внутрішня конфліктність зумовлені частою зміною метру, в т.ч. тривалості долі в кожному такті; використанням хорового *divisi*, дисонантністю вертикалі і т.ін.

4 Між іншим, підкресленню цього служить і наявне у завершенні теми (останньому шеститакті) „спресовування” експозиційної і розвиткової функції форми: у стретному порядку на незвершений ще виклад теми накладається її варіація-контрапункт у тенорів (з новою ритмікою, несподіваним переключенням з *a-moll* у *f-moll* і т. ін.), інтонації якої знайдуть остаточне утвердження у наступному розділі форми („Ой вінку мій, ой вінку”), що є непоодиноким прецедентом застосування композитором кінематографічних прийомів – зокрема феномену „напливу”. Початок 2-ї строфи в *a-moll* – також символічний, з огляду на багатократні повторення танцювальних „па” як спроби „почати все спочатку”.

5 До речі, початок наступної, 4-ї строфи танцю в *h-moll* можна інтерпретувати і як результат впливу тональності попередньої сильної „теми матінки”. Тут запрошується ще один семантичний нюанс: реприза ТАНЦЮ маркується знаком мінус, у т.ч. і за рахунок „чорної” барви *h-moll*, відомої ще з часу Л.Бетховена.

Джерельні приписи

1. Арановский М. Тезисы о музыкальной семантике // М.Арановский. Музыкальный текст: структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – С. 315-342.

2. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю.Лотман // [http:// www.gumer.info/bibliotek_buks/literat/lotman/_index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_buks/literat/lotman/_index.php). – 285 с.

Резюме

Розглянуто „Кривий танець” В.Тиможинського як складний багатозначний текст, підтверджено гіпотезу наявності у ньому перетинання різних структур із відповідними перекодуваннями значень, – носіями рухомого смислу, гри смислів, виявлено деякі смислові метаморфози, які відбуваються із даним музичним текстом у процесі перекодування значень у різних структурних контекстах, доведено необхідність віднайдення, співставлення, порівняння „текучих смислів” музичного тексту для вирішення проблеми його розуміння.

Ключові слова: опозиція, еквівалентність, семантика, перекодування, структура, смисл.

Summary

„Crooked dance” of V.Timozhinskogo was investigated in the article, as difficult significant text. The hypothesis of crossing of different structures availability in it is confirmed, with appropriate values transcoding, – mobile sense carriers, game of senses, some semantic metamorphoses which take a place with this musical text in the process of values transcoding in different structural contexts, was proved the necessity of searching, comparison, similarity of „fluid senses” of musical text for resolving the problem of its understanding.

Key words: opposition, equivalence, semantics, transcoding, structure, sense.

