

**“ОЙ У ЛУЦЬКУ СЛАВНІМ...” В.ТИМОЖИНСЬКОГО:
ДО ПИТАННЯ ПОДІЄВОСТІ МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ**

У статті розглянено явище подієвості музичного тексту на прикладі балади для баритона соло, мішаного хору і симфонічного оркестру “Ой у Луцьку славнім...” волинського композитора Віктора Тиможинського.

Ключові слова: музичний текст, музична подія, структура, семантика.

Явище музичної подієвості належить до тих, які сьогодні перебувають у стані становлення. Інтерес до нього зумовлений активним діалогом музикознавства з іншими галузями гуманітарного знання, в першу чергу – структурною лінгвістикою. Напрацювань у цій сфері музикознавства – порівняно небагато, вони поки що не привели до розробки теорії музичної події. На нашу думку, практичне дослідження певних аспектів подієвості музичного тексту на “живому” матеріалі не тільки послужить впровадженню у науковий обіг інформації про один із знакових для Волині творів відомого луцького композитора В.Тиможинського, але зробить і деякий внесок у розробку теоретичного підґрунтя проблеми.

Отже, метою даної статті є виявлення ролі фактора подієвості у музичному тексті балади В.Тиможинського “Ой у Луцьку славнім...”¹. Завданнями: 1) здійснити огляд існую-

¹ Авторська підназва – Балада для баритону, мішаного хору та симфонічного оркестру на народні слова. Існує у двох редакціях: 1-ша створена у 1984 р. для баритону, мішаного хору і фортепіано на обласний конкурс до 900-річчя Луцька, де поділила 3-тє місце з твором З.Пронько (перша премія не присуджувалася, 2-гу розділили твори М.Стефанишина та В.Герасимчука); 2-га – у 2007 р. для баритону, мішаного хору і симфонічного оркестру (з частковим тематичним редагуванням – уведений танцювальний епізод та оркестрові зв’язки хорового розділу “Ой у Луцьку”). Неодноразово виконувалася хором Волинського державного училища культури і мистецтв та камерним хором “Оранта” (у 1985 р. –

чих напрацювань стосовно поняття подієвості музичного тексту, запропонувати оптимальне визначення поняття музичної події; 2) виходячи із запропонованого визначення, проаналізувати "Ой у Луцьку славнім..." В.Тиможинського на предмет функціонування фактора подієвості у даному музичному тексті; 3) систематизувати музичні події "Ой у Луцьку славнім...", визначивши функції кожної у поетиці даного тексту.

Одним із перших розробку поняття події в художньому тексті запропонував Ю.Лотман у праці "Структура художнього тексту" (1970 р.). Наведемо основні положення його теорії, адже більшість музикознавців, вивчаючи подієвість, рухалися запропонованим ним шляхом.

Згідно теорії художнього тексту Ю.Лотмана поняття події нерозривно пов'язано із сюжетом. Воно не може бути визначене поза питанням структури і залежить від контексту. За словами дослідника, "подією в тексті є переміщення персонажа через кордон семантичного поля" [9:223], "перетин забороненого кордону, утвердженого безсюжетною структурою"¹ [9:228], "значуще відхилення від норми" [9:223], "те,

хором училища: керівник В.Галичанський, хормейстер В.Мойсіюк, партія фортепіано С.Лозинська, соліст Г.Кульба; у 1995 р. на авторському концерті – камерним хором "Оранга": керівник В.Мойсіюк, партія фортепіано К.Шолохова, соліст С.Бень; у 2007 р. – хором та симфонічним оркестром училища: керівник хору заслужений діяч мистецтв України В.Гаврилюк, оркестру – Г.Таран, солісти В.Бобицький, заслужена артистка України А.Опейда). Твір також виконувався на конкурсі хорової музики у Львові у середині 1990-х рр., творчому звіті Волині в Києві у 2002 р. (партія фортепіано Н.Тишкевич, партія дзвонів – П.Кучер), існує в студійному записі.

¹ За Ю.Лотманом, в основі будь-якого художнього (сюжетного) тексту лежить принцип бінарної семантичної опозиції. Художній текст будується на основі безсюжетного (такий, в якому порядок не піддається порушенню) як його заперечення. Сюжетна структура – завжди вторинна і є пластом, накладеним на основну, безсюжетну. При цьому, стосунки між обома пластами конфліктні. Іншими словами, художній текст функціонує в подвійному структурному полі, яке складається з тенденцій до реалізації закономірностей та їх порушення. І хоча кожна з цих

що відбулося, хоча могло і не відбутися”, “порушення деякої заборони, факт, який мав місце, хоча не повинен був його мати” [9:226].

За теорією Ю.Лотмана, в основі побудови тексту лежить семантична структура і дія, що є спробою подолання цієї структури [9:229]. У момент переходу від одного сегмента структури до іншого існує дві можливості: продовження вже відомої структурної організації або поява нової. Саме від вибору і взаємопроекції тексту і очікування (інерції структури) і залежить породжувана при цьому художня інформація [9:268]. Висока інформативність художнього тексту пов'язана зі зміною структурних домінант: в той момент, коли той або інший структурний елемент набуває рис автоматичної передбаченості, він переходить на задній план, а структурна домінанта переходить на інший, ще не автоматизований, рівень [9:284].

Значний інтерес щодо музикознавчої розробки поняття події представляє праця М.Бонфельда “Музика: Мова. Мовлення. Мислення” [4], в якій учений здійснює огляд стану розробки поняття, при цьому, спираючись на основні положення Ю.Лотмана, робить оригінальну спробу пояснити категорію події за допомогою поняття художньої дійсності.

Більшість музикознавців, які звернулися до категорії події у зв'язку з дослідженням музичної мови, про що пише власне М.Бонфельд, спиралися на її лотманівську інтерпретацію. Є.Назайкінський, наприклад, вважає подіями такі ділянки музичної композиції, які можуть викликати асоціації з життєвими подіями, характеризуючи рух подій як потік “послідуючих одна за одною гармонічних функцій, тем, мелодичних одиниць” [11:189]; Т.Чернова розуміє їх як одиниці сюжету у дії та оповіданні [18:22]; І.Кирчик тлумачить подієвість як “послідовне... компонування музичного матеріалу в особливий інтонаційно-фабульний ряд” [8:89]; В.Бобровський убачає в події “важливий поворот у розвитку... худож-

тенденцій прагне до монопольного панування і знищення протилежної, перемога будь-якої з них згубна для мистецтва. Життя художнього тексту – в їхній взаємній напрузі [9:227-228].

ньої ідеї” [3:252]; М.Арановський інтерпретує її як “нову якість образності, в порівнянні з попереднім етапом” [1:21], зазначаючи, що певна послідовність музичних подій, представляючи собою поступове накопичення якоїсь якості, веде до якоїсь заздалегідь наміченої мети, наприклад, кульмінації, утворюючи власне специфічно музичний сюжет [2:327-328]; А.Чернов розглядає подію як “очікування і порушення очікування” [17:75]; О.Руч'євська як “появу нового тону з новою функцією”, “подолання інерції у сфері ладу, ритму, синтаксису”¹ [14:121], “зміну функцій елементів структури” [13:56].

Узагальнюючи всі ці підходи, М.Бонфельд зазначає, що подія – це “якийсь *рельєф* на більш нейтральному *фоні*..., те, що *трапилось*”² [4:229], і формулює її дефініцію наступним чином: подія – це “діалог процесів відтворення та подолання, що відбуваються у художній дійсності, реалізуючись у даний момент в музичній тканині і породжуючи певне значення в її субзнаковому шарі” [4:229]. Подальші спроби конкретизувати цю категорію, за словами ученого, поки що є малоефективними. На його думку, неможливість для музикознавства піти далі услід за літературознавством і виявити такі параметри події, як *персонаж*, *межі* його семантичного простору, і, відповідно, углядіти в події порушення персонажем цих меж, очевидно пов'язана із нерозробленістю теорії художньої дійсності. “Саме художня дійсність, – як вважає дослідник, – в змозі виступити як персонаж, з яким пов'язано певне жанрове очікування (тяжіння), – воно і створює межі контексту, мислимого для цього персонажа, а подолання

¹ Дещо суперечливим є трактування події у Г.Орлова: в одному випадку у нього “подія” передбачає несподіванку, зрушення і т. п.: в іншому – є “ділянкою звукової тканини..., що характеризується достатньо високим ступенем передбачуваності і деякою мінімальною несподіванкою” [12:280, 288].

² Кількість подій на одиницю музичного часу визначає собою *щільність музичної тканини*. Д.Толстой вивів формулу її визначення, поставивши щільність в прямо пропорційну залежність від кількості музичних подій: *чим більше подій відбувається за меншу кількість часу, тим щільнішою є музична тканина*. [16:50]. До синтаксичного вимірювання відносить чинник подієвості також І.Кирчик [8:95].

цієї художньої дійсності – це і є подія-перехід через якийсь кордон попередньо встановленої семантичної зони” [4:229].

Дослідження гармонічної події у зв'язку із процесами формотворення¹, а потім і ширше, пропонує А.Івко. Розрізняючи гармонічну структуру як кристал і гармонічну структуру як процес (у Ю.Лотмана – структура і дія відповідно), що протікає в часі, “одиноцею” останнього вона вважає *гармонічну подію*..., яку розглядає на інтонаційному, синтаксичному, композиційному, драматургічному, індивідуально- та історично-стильовому рівнях [6:192-193]. При цьому дослідник підмічає цікаву залежність; “Якщо “сила” гармонічних (очевидно жанрових і будь-яких інших. – О.К.) подій перестає узгоджуватися з “регламентом” взаємодії гармонії і форми, точніше – з “кристалічним еталоном” взаємодії “драматургії – композиції – звуковисотності”, то наслідок цього *гіпотетично передбачуваний*: або форма “розрихляється” і нарощує композиційні об’єми; або впадає у вираз композиційного відхилення (модуляції, еліпсиса); або набуває важко регламентованої свободи, втрачаючи вивірену стрункість; або нарешті відмежовується від аналогів і створює абсолютно нову композиційну дійсність” [6:194].

Подія в музиці, як слушно зауважує А.Івко, успадковує всі первинні, кореневі властивості події взагалі, тобто, володіє темпоральністю, дискретністю, інтонаційно-смісловою наповненістю, комунікативністю, перетинанням процесуальних і кристалічних параметрів. У музичному творі подія змістовно упредметнює рух різних музичних шарів і створює їх

¹ А.Івко розглядає музичну подію як “всеохопну категорію високого смислового навантаження” і специфічно музичну універсальність”, відзначаючи її чотири смислові поля, окрім власне музичного – філософське (теорія Буття і Часу М.Гайдеггера, феноменологія внутрішнього усвідомлення часу Е.Гуссерля); синергетичне (організація часового континууму в теорії Б.Рассела, квантова фізика, теорія відносності); художнє (подія в контексті художнього часу і простору, розуміння діалогу М.Бахтіна як вирішальної події людського спілкування, а також пов’язування події з сюжетом у теорії Ю.Лотмана [7:54].

сплетенням *індивідуальну подієву мережу*: Оскільки події відбуваються на всіх “ярусах” музичної будівлі, обіймаючи рівні стилю, драматургії, композиції, синтаксису, аж до елементарних частинок-звуків¹, то подієвість постає у вигляді комплексу (“поліфонії”) *подієвих ліній*. “Питома вага” лінії залежить від ступеня активності функціональних змін (подій), які відбуваються в ній протягом всього її тривання. У розглянутій з цієї точки зору подієвій канві твору виявляються *шари подієво-активні і подієво-латентні*. Перші навантажують “подієвий фронт” твору, динамізують музичний процес; другі ж утримують нейтральну позицію, лише час від часу підключаючись до змін на правах “часткової репліки” або взагалі усуваючись з подієвого “потoku” в зону статичного “плато”. Цим і забезпечується вибудовування індивідуалізованого подієвого профілю музичного твору [7:58].

Виходячи зі сказаного, ми будемо підрозумівати під поняттям події *переключення* з однієї структури (мелодичної, гармонічної, ладової, композиційної, драматургічної, жанрової, стилістичної і т. п.) в іншу, виразно їй опозиційну із закріпленням в останній. А також враховувати, що будь-яка подія пов’язана з подоланням інерції структури, зміною структурних домінант, уособлює активність тексту, визначається контекстом, служить засобом утворення семантичних значень і смислів, при цьому наділена дискретними, темпоральними та комунікативними характеристиками. Отже, музична подія – це завжди заявка на нову структуру, завжди декларація її, реалізована чи ні. Це може бути поява нової теми, нової тональності, підготована чи непідготована, нового тембру, певна жанрова чи фактурна трансформація, яка не сприймається як органічна, та, яка очікувалася з точки зору попереднього розвитку і т. п.

Звернемося тепер до “Ой у Луцьку славнім...” В.Тиможинського з метою спостереження характеру взаємодії без-

¹ Слідуючи за Ю.Лотманом, А.Івко справедливо зауважує поглинання функції нижчого рівня функцією вищого порядку.

сюжетних (базових) і сюжетних (накладених) структур даного тексту.

Усі народно-баладні жанрові ознаки, як показує аналіз, виявляються реалізацією базової (безподієвої) інтонаційної структури даного музичного тексту. Більшість із них формуються у вступі (*Adagio. Allegro*) і утверджуються у наступних розділах твору (особливо виразно в оркестровому завершенні) шляхом взаємопроникнення закономірностей куплетно-варіаційної, тричастинної та рондальної композиційних структур. Базовий мелодико-гармонічний комплекс, заснований на варіабельності діатонічних (секундово¹-квартових) і хроматичних (тритону, розщепленої пріми та октави) інтонацій, висхідного і низхідного поступенного руху² експонується в умовах модально-тональної ладової організації, забезпечуючи функцію показу інтонаційного простору твору, своєрідного “місця подій”. “Безсюжетна” структура “Ой у Луцьку славнім...” відзначена нерельєфною “в’язкістю”, інтонаційною однорідністю матеріалу (це нагадує умисну неяскість, невиразність теми для варіацій, як відомо, необхідну для поступального розвитку варіаційного циклу). Фактором безсюжетності (безподієвості), очевидно, зумовлені: оркестрово-сонорна функція хорового викладу (*Mm...*) вступу (жодних подій тут не відбувається – весь матеріал інтонаційно однорідний), підкреслено оповідний, епічний (баладний) характер *Andante* “Ой у Луцьку”, з його виразно діатонічним

¹ Окрім численних малих і великих, мелодичних і гармонічних секунд, як наприклад, у розділі “Ой казали-говорили” (від т. 106 і далі і його варіанті від т. 140), прикладом може бути великосекундове тональне зіставлення *g-moll* (хор) і *f-moll* (оркестр) у вступі, аналогічне зіставлення першого розділу “Ой у Луцьку” (*g-moll*, баритон і оркестр) із вступом (*f-moll*), хорового “Ой у Луцьку” (*f-moll*, від т. 52 і далі) у співвідношенні до попередніх, співвідношенням *g-moll* – *a-moll* у наступному (*E1*) “Ой у Луцьку” (від т. 80 і далі), тональне співвідношення *g* – *fis* – *g* у танцювальному розділі твору, співвідношення *a-moll/e-moll* (пан Каньовський) і *g-moll* (Бондарівна) у розділі “Чи волієш, Бондарівно” та ін.

² Багатократне повторення гамоподібних 4-5 мотивів у протирусі викликає асоціації з бароковими фігурами катабізису і анабізису.

ладовим змістом¹, та “Ой казали-говорили” тощо. Ця безсюжетна інтонаційна структура, найбільш повно повторимо, реалізована у вступі і оркестровому завершенні твору, несе семантику смерті як небуття, своєрідної об’єктивної реальності, в якій немає місця ні для історії Бондарівни, ні для сюжету взагалі. У вступі, до речі, розпочинається процес формування наскрізної інтонаційної ідеї, яка зреалізується лише в завершенні твору, пройшовши через всі “події епизоди” тексту – його сюжетні структури.

Сюжетні структури обвивають безсюжетну, як гілки – стовбур дерева. Вони є різною мірою реалізовані: десь лише позначені, а десь і добре виростили та розгалужені, в одному випадку – типізовані, в іншому – гранично індивідуальні.

До типізованих, очевидно, можна віднести так звані *ладо-тональні події* (неочікувані модуляції), функція яких, користуючись терміном А. Івко, може бути визначена як *ініціююча*². Першим прикладом такої є несподівана (на грані форми) модуляція в кінці вступу з f-moll у g-moll, тональність наступного розділу. Симптоматично, що, виходячи із вже сказаного про інтонаційний простір твору (безсюжетну структуру), ця модуляція, як і ряд інших відбувається за посередництвом (спільний елемент) розщепленої пріми “h-b”³ (де-

¹ Разом з тим, саме тут передекспонується характерна для ряду наступних розділів, особливо танцювального, а також – хорového “Ой у Луцьку” – інтонація зб. 2.

² Не слід плутати ініціюючий характер тональних подій із широко вживаним у творі прийомом підготовки події, який неодноразово заявляє про себе варіантністю єдиного по суті інтонаційного комплексу, що, як правило, включає інтонацію тритону, дрібні тривалості (в тому числі тріолі), стрімкі висхідні мелодичні пасажі тощо. Єдина “марна” підготовка події (ламані пасажі важко збираються нагору) відбувається після смерті Бондарівни, перед оркестровим завершенням, в якому ніяких подій, як вже було сказано, не відбувається.

³ Інтонація “h-b” з точки зору базового f-moll служить уособленням “кварто-тритонові вісі”, до якої намагаються “дорости” більшість мелодичних зворотів безсюжетної інтонаційної структури (дивіться далі), водночас несе в собі зерно головного інтонаційного конфлікту, оскільки

рев'яні, струнні, дзвони), яка виконує функцію лейтінтонації (дивіться вищесказане), і як вагомий інтонаційний чинник була заявлена вже у вступі. Модуляція як засіб подієвості (проте не єдиний чинник події, а один із її елементів) застосовується при переході від соло баритона до танцювального розділу твору, відбуваючись схожим чином – за посередництвом розщепленої пріми “c-cis” (тон “c” за попередньою логікою мав би перейти в “d” – доміанту g-moll, але переходить в cis-moll, потім fis-moll). Подібним чином відбувається перехід в хоровий розділ “Ой у Луцьку” (“cis” тональності fis-moll модулює у “des” тональності f-moll (хоча саме “des” композитор не випишує), заключний оркестровий розділ танцю g-moll (мелодичною модуляцією “h-b”), розділ “Ой казали говорили” (мелодико-акордовою модуляцією в g-moll – за посередництвом “d-dis”)¹, репризу твору (мелодичною модуляцією з g-moll у f-moll за допомогою одночасного звучання “h-b”) тощо.

Наступний тип події – *тембро-фактурні* (користуючись термінологією А.Івко – *пролонгуючі*), належать як і попередні до односторонніх за своїм складом, проте у даному тексті вони не настільки розповсюджені як ладо-тональні, що забезпечує зростання їхнього функціонального і семантичного навантаження. Таких подій у баладі виявлено дві і обидві вони розміщені у розробковій середині твору. Перша – відкриває середину форми вперше застосованим у темі розділу безпосереднім діалогом баритона і хору “Був в ту пору пан Каньовський” (до того часу діалог (непрямий) вівся на віддалі сусідніх розділів). Приховану театральну сутність

переважна більшість мелодичних, гармонічних, тональних співвідношень твору прямо чи за аналогією виростають із цієї структури. Доречно нагадати, що семантика “h-b” апелює до напруженого трагізму сонати № 2 Ф.Шопена, “Патетичної симфонії” П.Чайковського, Третьої симфонії Б.Лятошинського.

¹ Необхідно відзначити, що лише частина таких подієвих модуляцій носять інтенсивний характер, частина ж, повторюючи вже пройдене, сприймаються як мінус-прийоми, готуючи повернення “розповідної нитки” твору.

“Був в ту пору” підкреслить його ремінісценція у “Чи волієш, Бондарівно” (заключний розділ середини), “оздоблена” прямою мовою Бондарівни (в хорі), що виводить твір за межі суто хорового жанру – до хорового театру, драматичного спектаклю. Драматургічно-композиційними функціями цього діалогу є (за Ю.Лотманом) функції рамки історії Бондарівни і пана Каньовського (I ч. – преамбула до даного сюжету, III ч. – післямова). Друга важлива фактурна подія – “епізод погоні” / переслідування (“Утікала Бондарівна”), вільно трактоване *basso i ritmico ostinato*, що, з одного боку, бачиться підготовчим елементам переходу семантичного кордону, з іншого – як достатньо розповсюджений поворот сюжету – адресує до схожих епізодів “Снігуроньки” М.Римського-Корсакова, “Бесприданниці” О.Островського.

Необхідно звернути увагу, що обидві спостережені тембро-фактурні події (жодних інших в даному розділі не помічено!) поміщені в умови нестійкого, розробкового викладу, пришвидшення темпу розвитку подій, зменшення масштабів розділів форми, що, як можна припустити, разом із якістю самих подій приводить до зростання інформаційного насичення музичного тексту.

Інші чотири важливі події розташовані у експозиційному і репризному розділах форми, по дві у кожному відповідно, і, що звертає на себе увагу, розташовані вони підряд попарно, більше того, виявляючи певну спорідненість, пов’язані таким чином, що *друга подія посилює і закріплює результати першої*¹. Усі чотири – *багатомірні за своїм якісним складом, по суті, синергетичні*², позаяк формуються сукупною,

¹ Таким чином, як і фактурні, ці події також утворюють певну композиційно-драматургічну симетрію.

² Мається на увазі самоорганізований, нерідко флюктуативний (випадковий) характер взаємодії музично-виразових елементів як чинників події – певної надскладної системи, що виникає в результаті розкитання (руйнування) початкового порядку (тобто безсюжетної структури) і утворення нового (сюжетної). Наше розуміння даного терміну продовжує його інтерпретації, запропоновані Н.Маньковською в контексті

складно організованою дією ряду факторів – композиційних, тематичних, жанрових, фактурних, тембрових, темпових. Така багаторівневність подієвого переключення, участь переважної більшості шарів музичної тканини у творенні музичної події, зв'язування подієвим вузлом ряду подієвих ліній (в тому числі з врахуванням притаманної їм енергетики латентної подієвості) утворює з точки зору послідовного музичного розвитку певні “вибухові ситуації”, які виявляють безпосередню залежність сили, вагомості, яскравості події від кількості залучених до процесу подієтворення елементів.

Такою багатомірно-синергетичною подією, що включає в себе елементи композиційної, тематичної, тембрової, жанрової, фактурної подієвості, стає несподіване переключення музичного розвитку (прийомом за зразком кінематографічного монтажу, різання кадру) з епічного у драматичне русло: на закінчення оповідального соло баритона накладається різко контрастна танцювальна тема оркестру (Allegro, яке, з точки зору музичного сюжету можна назвати “танцем Бондарівни”). Поява ритмічно імпульсивної, густо орнаментованої, що, до речі, у наступних розділах нагадує про себе характерними “плачовими мелізмами”, гостро альтерованої (високі 4, 6, 7 ступені мінору), з екзотичними кварто-квінто-вими паралелізмами танцювальної теми, забарвленої тембрами дерев'яних духових і ударних інструментів (литаври, бубон) є настільки неочікуваною з точки зору попереднього розвитку, що сприймається щонайменше як багаторівнева семантико-композиційна модуляція.¹

Наступне хорове проведення рефрену (від такту 52 і далі), в цілому поступаючись танцю Бондарівни виразністю подієвої модуляції (його суть – оцінка-коментар поведінки Бондарівни), все ж претендує на роль події, і як було зазначено вище, події *закріплюючого порядку*. Її поява шляхом композиційного переднімання (хор вступає на останньому такті

вивчення естетики постмодернізму [10] та О.Соломоною стосовно психологічних аспектів сміхової культури [15].

¹ “Танець Бондарівни” з'являється лише у останній редакції “Ой у Луцьку славнім...” (2007 р., для хору і симфонічного оркестру).

квадратної танцювальної структури), своєрідним кіно-напливом відбувається несподівано. Так само несподіваною виявляється її експресивно-декламаційна, плачова природа. Разом з тим, новий образ зберігає у собі чимало знайомих елементів – характерну інтонацію збільшеної секунди, виразні народно-ладові ознаки, виписану і невиписану мелізматику тощо.¹

У динамічній репризі відбуваються, без сумніву, найвагоміші події “Ой у Луцьку славнім...”, зумовлені переходом Бондарівни до іншого буттєвого виміру. І знову, як у випадку із синергетичними подіями І ч., перехід відбувається за допомогою кіно-прийомів: стоп-кадру і ефекту заповільненої зйомки (*Andante molto*; *Lento*).² Траурний марш і *basso ostinato* з алюзією до *Crucifixus* Й.Баха, тритонова педаль і виключно низхідний мелодичний рух, тембр флейти (соло) як символи страждання, смерті, небуття стають головними чинниками *ключової синергетичної події твору – переходу Бондарівною (функція трансформації) кордону “життя – смерть”*.

З цих позицій остання значна подія твору “У нашої Бондарівни” виконує роль не стільки закріплення уже здійсненої синергетично-подієвої модуляції (на кшталт хорového рефрену із І ч.), скільки явища *резюмуючого* порядку, позаяк містить: 1) інтонаційну ремінісценцію “Ой казали-говорили” (мотив проводиться одночасно в зменшенні у оркестрі та у збільшенні в хорі); 2) виразну алюзію до знаменитої народної пісні “Думи мої” (вірші Т.Шевченка, обробка А.Авдієвського);³ 3) при цьому, та і інша об’єднуються монолітністю хоралу (семантика заупокійної служби) і єдиний раз вжива-

¹ У цілому розглядуваний хоровий розділ має тричастинну будову: хоровий рефрен проводиться на початку і вкінці (до речі, у тональностях *f-moll* і *g-moll* !), всередині, у ролі своєрідної ремінісценції-зв’язки, з’являється матеріал “танцю”.

² Схожий прийом застосований В.Тиможинським у репризі “Кривого танцю”.

³ Загалом виразно катартична кульмінація твору викликає далекі більше алюзій, в тому числі і до “Похоронів Джульєтти” С.Прокоф’єва.

ним у творі (перед обличчям смерті) вокально-хоровим *tutti* (на відміну від Бондарівни, соліст і хор, залишаються по цей бік кордону, у зв'язку з цим, очевидно вперше співають разом). Не стільки закріплюючий, скільки власне резюмуючий характер даної події, з акцентом на осмисленні, “підведенні ризику” підкреслює і яскраво самобутнє, єдине у всьому творі соло сопрано (душа Бондарівни, тінь образу) – єдине у творі точне повторення-відлуння однієї із ключових тем – мелодії драматичного хорового розділу “Ой у Луцьку” (І ч.).

Цим можна було б власне і завершити розгляд питання подієвості у “Ой у Луцьку...” В.Тиможинського, якби не кілька моментів, пов'язаних із даним питанням опосередковано. Один із них стосується особливостей послідовної симфонізації хорового жанру, заснованої на ідеї трудного сходження / доростання / секунди до кварта / квінти, тритона / – межових (кордонних) інтервалів хроматичного ладозвукоряду, що, проявляючи себе у різних фактурних варіантах (як прихована поліфонія, мелодичний мотив, гармонічне співзвуччя, лінеарний протирих і т. д.), поділяють простір ладозвукоряду на дві частини (два світи), ярусно розмежовуючи розвиток мотиву. Реалізацію вказаної інтонаційної моделі можна зустріти у творі практично на кожному кроці.¹ Великою мірою саме завдяки цьому “тримається” інтонаційна напруга твору, викликаючи у слухача потужне прагнення виходу за межі кварто-квінтового кордону. Це своєрідне, дуже сильне в інтонаційному відношенні розв'язання по суті тривалий час “замороженого інтонаційного конфлікту” приберігається на закінчення твору. Пройшовши всі стадії випробування, мотив доростає октави (дивіться: від такту 211 і далі на словах “кривавая річка”)..., на чому всі подальші спроби будь-якого тематичного розвитку припиняються.

¹ Про те, що це “свій”, характерний для композитора мотив, можна припустити, виходячи з того, що подібне зустрічаємо у його ж концертній п'єсі “Спів диких трав” для фортепіано.

Неможливо не згадати і особливу – *подієву*¹ *семантику* дзвону. За давнім українським звичаєм дзвонили тоді, коли щось відбувалося (дзвін, як відомо, міг бути не тільки святковим, але і сполошним, і заупокійним; у даному тексті він об'єднує усі три значення). Виконуючи функцію своєрідної лейтінтонації “Ой у Луцьку славнім...”, дзвін *стає* *питомим знаком подієвості даного тексту, символом його головної події ще до того, як вона відбулася*. Він, як і часто вживаний тут тритон, який, як відомо, належить двом тональностям одночасно, виконує функцію *своєрідного спільного елементу двох опозиційних світів, “спільного акорду”* ключової *семантичної модуляції твору*.

Отже, враховуючи вищесказане, а також те, що розповсюджена у величезній кількості версій народна “Бондарівна” з якихось невідомих причин і до сьогодні залишається обділеною належною увагою професійних композиторів², поява “Ой у Луцьку славнім...” В.Тиможинського *бачиться подією*, поза сумнівом, *всеукраїнського масштабу*.

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Арановский // Музыкальный современник. Вып. 6. – М. : Советский композитор, 1987. – С. 5-44.
2. Арановский М. Тезисы о музыкальной семантике / М. Арановский // М. Арановский. Музыкальный текст: структура и свойства. – М. : Композитор, 1998. – С. 315-342.
3. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы / В. Бобровский. – М. : Музыка, 1978. – 332 с.

¹ Балада, а особливо, народна, якою “Бондарівна” властиво і є, без сумніву, належить до характерно “подієвих” жанрів.

² Л.Українка, за словами О.Забужко, збиралася взятися за цей сюжет, але не наважилася: не вистачило історичного матеріалу [5].

4. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства / М. Бонфельд. – Вологда : Вологодская областная универсальная научная библиотека, 1999. – 336 с. Режим доступа // <http://www.book-site.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm>
5. Забужко О. Notre Dame D'Ukraine: українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – К. : Факт, 2007. – 638 с.
6. Ивко А. О гармонической событийности и формообразующих процессах в "Скифской сюите" С.Прокофьева / А. Ивко // Київське музикознавство. Збірка статей. В. 3. – К., 2000. – С. 191-201.
7. Ивко А. Событийность в музыке как универсалия художественного времени (о событийных аспектах музыкальной формы) / А. Ивко // Київське музикознавство. Збірка статей. В. 8. – К., 2002. – С. 53-63.
8. Кирчик И. Проблемы анализа музыкального времени-пространства / И. Кирчик // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. – К. : Музична Україна, 1988. – С. 85-95.
9. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман // http://www.gumer.info/bibliotek_buks/literat/lotman/_index.php
10. Маньковская Н. "Париж со змеями" (Введение в эстетику постмодернизма) / Н. Маньковская. – М. : ЦОП Института философии РАН, 1994. – 218 с.
11. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.
12. Орлов Г. Временные характеристики музыкального опыта / Г. Орлов // Проблемы музыкального мышления. – М. : Музыка, 1974. – С. 272-302.
13. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма / Е. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 1998. – 268 с.
14. Ручьевская Е. Формообразующий принцип как историческая категория / Е. Ручьевская // История и современность : сб. статей. – Л. : Советский композитор, 1981. – С. 120-138.
15. Соломонова О. Б. "И когда смеётся лицо – вместе с ним не веселится ум". Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики / О. Б. Соломонова. – К. : ТОВ Задруга, 2006. – 380 с.
16. Толстой Д. Музыка и время / Д. Толстой // Советская музыка. – 1971. – № 12. – С. 44-50.
17. Чернов А. К спорам о современной музыке / А. Чернов. – М.-Л., 1972. – 120 с.

18. Чернова Т. Драматургія в інструментальній музиці / Т. Чернова. – М. : Музыка, 1984. – 144 с.

Olga Komenda

**“Ouch in Lutsk glorious...” by V.Timozhinsky:
to the question of formation of events in musical text**

An author analyses a musical text of the ballad for the baritone solo, mixed choir and symphonic orchestra “Ouch in Lutsk glorious...” by volynian composer Victor Timozhinsky. The question of formation of musical events is probed.

Key words: musical text, musical event, structure, semantics.

Коменда Ольга Іванівна (Луцьк)

Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії,
теорії мистецтв та виконавства Волинського
національного університету імені Лесі Українки
E-mail: olgakom@inbox.ru Tel.: 050 9608690