

ІВАНОВА І. С.

Іванова Інна Сергіївна — аспірантка кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1711-8350>

innarybachuk15@gmail.com

© Іванова І. С., 2022

РОБОТА КОМПОЗИТОРА З ВЕРБАЛЬНОЮ СКЛАДОВОЮ У ВОКАЛЬНОМУ ТВОРІ В АСПЕКТІ ТЕОРІЇ МОВНИХ РІВНІВ

Досліджено способи композиторської роботи зі словесним текстом у вокальному творі. Запропоновано роботу композитора з вербальним першоджерелом розглядати з двох позицій: структурної та смислової. Перша стосується організації тексту, його складників та їхніх характеристик, пунктуації, специфіки візуальної графіки тощо. Друга пов'язана зі змістом та його інтерпретацією. Зазначено, що приймаючи запропонований принцип, варто розмежувати й підходи до аналізу вокальних творів. При розгляді смислової складової опорними залишаються традиційні методики, що формувалися переважно на матеріалі класико-романтичного періоду. Для вокальних творів ХХ–ХХІ століть показовою стає робота композиторів зі структурою вербального першоджерела. Для розуміння специфіки видозмін, що вносяться до текстового ряду, запропоновано звернутися до лінгвістичної концепції мовних рівнів. Розглядаючи мову як систему, лінгвісти характеризують її будову за чотирма рівнями: фонологічним, морфологічним, лексико-семантичним і синтаксичним. Охарактеризовано кожен мовний рівень. Зазначено, що композитор, працюючи зі структурою тексту, вводить зміни, які можна проаналізувати, спираючись на теорію мовних рівнів. Базові принципи композиторської роботи із вербальним рядом проілюстровано на прикладах «Інстинкту» для шести голосів *a cappella* К. Баухольд (робота з фонемами), «Пастелей» для сопрано, скрипки, альту, віолончелі та контрабаса Л. Грабовського (видозміни на морфологічному рівні), «Смішної смерті» для восьми голосів *a cappella* Л. Юріної (робота із лексемою), «Концерту» для хору, солістів та симфонічного оркестру І. Карабиця (показовий вірєць роботи композитора на рівні речення). Доведено, що працюючи на певному мовному рівні, композитор програмує техніку роботи із словесною першоосновою.

Ключові слова: сучасна академічна вокальна музика, структура мови, мовні рівні, речення, лексема, морфема, фонема.

Актуальність дослідження та аналіз публікацій. Роботу композитора з вербальним першоджерелом у вокальному творі можна розглядати з двох позицій, зрозуміло, дещо штучно їх поділяючи. Перша з них стосується структури тексту, його складників та їхніх характеристик, пунктуації, специфіки візуальної графіки тощо. Інша, безперечно, пов'язана із сенсом та його інтерпретацією. Існуючі на поточний момент методики аналізу вокальної музики, звертають увагу на обидві складові композиторської роботи (наприклад, О. Приходько, П. Стейсі, Й. Хомінського). Хоча варто зауважити, що більшість розповсюджених підходів розроблялися з орієнтацією на музику класико-романтичної традиції. В них переважає спрямування на розкриття сенсу, адже традиційними словесними першоосновами таких композицій є поетичні і прозові тексти. Це призводить до добору відповідних методів

композиторської роботи, зокрема, кожне речення, фраза чи слово вербального ряду спрямовані на досягнення головної цілі — презентацію змісту. У такому контексті композитор звертає увагу на правильність наголосів у словах, на знаки пунктуації, які впливатимуть на формування мелодичної лінії вокальної партії та підкреслення кульмінаційних слів, тощо. Такої методичної спрямованості дотримуються численні дослідження, присвячені вокальній музиці, де провідним обирається аналіз змістовної складової вербального ряду. Серед них назвемо студії О. Бабенко, О. Григор'євої, М. Іванової, А. Каменєвої, Т. Сухомлінової, О. Фартушка, Х. Флейчук, Г. Харакоз та ін. Науковці спираються на традиційні методики (переважно В. Васіної-Гроссман або К. Руч'євської), працюючи на рівні витлумачення семантики словесного тексту вокального твору.

Однак, з початком ХХ століття композиторський підхід до вербальної складової змінюється. До вокальних творів як словесні першооснови вводяться не тільки художні поетичні та прозові тексти, а й філософські трактати, політичні лозунги, побутові фрази та ін. Досить часто акцент починає зміщуватися із сенсу словесного тексту на фонізм його звучання, що досягається полімовними нашаруваннями, роботою із внутрішньою будовою слів, залученням «фонемних рядів» (Й. Хомінський) тощо. У такому контексті доречним стає пошук нових способів аналізу вокальних творів, де, на перший погляд, зникає безпосередня сенсова складова вербального ряду. Звісно у подібних випадках традиційні методики перестають бути дієвими, бо змінюється як словесна першооснова, так і композиторська робота з нею.

При прийнятті твердження, що композитор на рівних правах працює як із сенсом, так із структурою вербального ряду, видається можливим розмежувати аналіз цих рівнів. Тобто достатньою мірою акцентувати увагу саме на способах видозміни структури тексту. Теоретичним підґрунтям у такому разі мають слугувати положення лінгвістики, запропоновані у працях таких авторів, як Е. Бенвеніст, М. Кочерган, О. Потєбня, О. Реформатський, Ф. де Соссюр та ін. Названі вчені характеризують вербальну мову як систему, що злагоджено функціонує за умов об'єднання в групи мовних елементів і розміщення цих груп на різних рівнях. Відповідно, кожен рівень матиме свій мовний елемент, а останній, у свою чергу, виконуватиме функцію, притаманну лише йому. Залучення твердження про системний статус словесного тексту і розуміння того, що композитор у процесі роботи видозмінює цю систему, дає можливість проаналізувати та усвідомити сенс та причини застосованих змін (наприклад, порушення порядку слів, допису чи видалення окремих складів, залучення фонем тощо). Тому **мета статті** — презентувати методику аналізу роботи композиторів з вербальною складовою у вокальному творі на основі лінгвістичної концепції мовних рівнів. **Наукову новизну** дослідження обумовлює впровадження цієї методики в обіг.

У статті використовуються загально-наукові та спеціально-наукові **методи дослідження**. Серед загально-наукових застосовано: описовий — завдяки якому надається характеристика системи і структури мови; порівняльний — демонструє подібність/відмінність мовних рівнів; системний — залучено для характеристики композиторської роботи із мовними рівнями, а саме для виявлення змін, які вносить композитор до вербального першоджерела, і дослідження порушення словесної першооснови та/або встановлення іншої текстової системи. Серед спеціально-наукових методів використано структурний і функціональний. Завдяки першому вдалося розглянути вербальну мову як чотирирівневу структуру, що існує завдяки поєднанню розташованих на різних рівнях елементів. Функціональний метод

залучено для виявлення функції кожного з елементів і дослідження їхніх змін при поєднанні різних елементів.

Результати дослідження.

Будь-яка вербальна мова є системою, в якій співіснують різні елементи. Про це першим почав говорити німецький філолог Вільгельм фон Гумбольдт (1767–1835) на початку XIX століття. Ідея, що мова є системою, призвела до появи різних трактувань її внутрішньої будови. Оскільки елементи мови виконують різні функції, то й розташовуватися повинні на різних рівнях. Так до лінгвістичного обігу ввійшло поняття «структура мови», що покликане пояснити влаштування внутрішньої будови мови.

Французький лінгвіст Еміль Бенвеніст (1902–1976) запропонував розглядати мовну структуру як чотириярусну¹. Його концепція внутрішньої будови мови була прийнята лінгвістами і розтиражувалася у різних працях, що охоплюють широкий діапазон: від наукових розвідок до навчальних посібників.

Отже, найнижчим рівнем є фонологічний, головним елементом якого виступає фонема. Наступний рівень — морфологічний, з ключовою морфемою. Далі йде лексико-семантичний, де провідну роль виконує лексема. І останній — синтаксичний, де речення є найважливішим виразником мовної системи. Кожен елемент мовної структури виконує власні функції.

Речення покликано доносити сенс, тому всі складові речення скріплюватимуться в цілісність, щоб повідомити про зміст, захований у значенні використаних слів. Речення, з одного боку, як структурна одиниця мови складається з елементів нижчих рівнів (лексеми, морфеми, фонему). З іншого боку, воно доносить певний сенс і використовується для передачі інформації, тому його провідна функція комунікативна.

Працюючи із реченням, композитор буде опиратися на фонему, морфему, слова як технічні складові речення. З іншого боку, йому важливо донести суть конкретного речення. Тому мовні елементи будуть, як кільця, об'єднуватися в ланцюг, у те єдине і нероздільне, що формуватиме сенс цього речення. У такому цілому важливіше не конкретна фонема чи морфема, а ключові слова, обрані морфеми, які виділятимуться інтонаційно і ритмічно. Якщо композиторська робота зосереджується на рівні речення, тоді у вокальній партії важливо:

- підкреслення смислових центрів (окремих слів речення),
- наголошення складів слів (щоб розуміти сенс цих слів),
- увага до пунктуації, адже від неї залежить мелодичних рух (чи то плавний, чи стрибковий і т. д.).

Проілюструємо композиторську роботу на рівні речення на прикладі соло тенора з першої частини «Концерту для хору, солістів та симфонічного оркестру» (1971) Івана Карабиця (1945–2002). В основі вербальної складової цикл «Сад божественних пісень» Григорія Сковороди (1722–1794) (Приклад 1).

Наголошення складів у сквородинському тексті нерівномірне, адже пісня написана у квалітативному метрі з різними стопами, де наголоси припадають то на останній, то на передостанній склад стопи. У кожній строфі міститься чотири рядки, які поділені на дві або три стопи зі зміною кількості складів та місця розташування наголошених звуків. Тобто, кожен рядок має два або три наголоси. Ненаголошених складів більше, їх кількість коливається від чотирьох до шести в

¹ Узагальнена концепція мовних рівнів була представлена Е. Бенвеністом 1962 року у Кембриджі на IX Міжнародному конгресі лінгвістів. Доповідь, з якою мовознавець виступав на цьому заході, мала назву «Les niveaux de l'analyse linguistique» («Рівні лінгвістичного аналізу»). Вона опублікована у збірнику, що вийшов за матеріалами конгресу 1964 року [Benveniste].

одному рядку. В музичному аспекті помітна та ж тенденція: І. Карабиць вказує чіткий ритмічний поділ на визначені тривалості, віддаючи перевагу коротким, тобто восьмим тривалостям.

Приклад 1.

Соло тенора з першої частини
Концерту для хору, солістів та симфонічного оркестру І. Карабиця

mf **Andante**

Tenor Solo

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

T. Solo

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

T. Solo

f

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

T. Solo

mf

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

T. Solo

p rit.

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

Наприклад, у мелодичній лінії перший рядок «Ах поля, поля зелені» має шість ненаголошених та два наголошених склади. Усі ненаголошені склади виписані композитором восьмими тривалостями, що окреслюють невеликий діапазон руху. Перші два ненаголошені склади («**Ах по-ля**») розміщені на одному звуці *e*. Інші ненаголошені – є прохідними звуками (як у слові «**зе-ле-ны**» розміщені на звуках *a-h-c'*), або висхідними стрибковими (у словах «**по-ля зе-ле-ны**»: *e-a-e-a-h-c'-h-c'-a*).

Наголошені склади першого рядка такі: «Ах по-**ля**, по-ля зе-**ле-ны**». Закцентовані вони довгими тривалостями (четвертними), висхідним стрибковим рухом (на кварту у першому наголошеному складі) та залученням оспівування (у другому наголошеному складі). У поетичному тексті було відмічено три наголоси «Ах по-**ля**, по-**ля** зе-**ле-ны**». У мелодичній лінії І. Карабиць не виділяє окремо середній наголошений склад, однак використовує двічі висхідний квартовий стрибок (на слові «поля»). Енергійний висхідний квартовий рух посилює експресію подачі. Тому верхній звук квартової поспівки інтонуватиметься з невеликим акцентом, що і виділяє цей склад. Такого принципу композитор дотримується двічі. Вдруге – у першому рядкові на останніх двох складах «зе-**ле-ны**». Але останній склад ненаголошений, а лише виділений інтонаційно висхідним квартовим стрибком.

Серед знаків пунктуації застосовані коми і знаки оклику. Коми вживаються при перелічуванні та виділенні мовних зворотів. Знаки оклику (зокрема, у перших двох строфах) закінчують кожне речення. Саме ці розділові знаки формують мовленнєву інтонацію при прочитанні та вокальну інтонацію, яку випишує композитор, застосовуючи різну висоту звуків. Кома зменшує інтенсивність подачі

«енергії» вимови, а знак оклику, навпаки, її збільшує, відповідно, у рядках із «комою» висотне інтонування коливається в невеликому діапазоні. У рядках, виділених «знаком оклику», діапазон коливання інтонації широкий. Частіше саме останній чи передостанній склади співаються вгору або вниз широкими інтервалами.

Отже, працюючи саме на рівні речення, І. Карабицю вдається донести сенс сковородинської тринадцятої пісні. Тому вокальна партія формується наближено до можливого прочитання поетичного ряду¹. Перетини прочитання поетичного тексту та вокальної партії помітні на рівні наголошення складів, висотного інтонування, ритму та уваги до знаків пунктуації.

Лексема є головним елементом лексико-семантичного рівня, провідна функція якої – номінативна, тобто, називати предмети, явища, стани та інше. Лінгвісти переконані, що лексико-семантичний рівень є найбільш рухливим, адже слова між собою об'єднуються у невеликі групи і переходять з однієї такої групи (її ще називають мікросистемою слів) до іншої, не порушуючи великої мовної системи лексико-семантичного рівня.

Кожне слово має як внутрішню будову – структурний пласт (слово може розглядатися як сукупність морфем і фонем), так і зовнішню – його значення. Відповідно, рухатися буде у більшій мірі значення слова, ніж його структура. Наприклад, у реченні «Труба, чому так фальшиво?» – диригент звертається до конкретної людини, що виконує в оркестрі партію труби, однак звернення відбувається не за іменем людини, а за назвою інструмента. Виходить, що значення слова «труба» стає двояким: крім конкретного інструмента йдеться про музиканта, що на ньому грає, а це дві окремі мікросистеми значення слів – музичні інструменти та звертання до людей. Саме такі й подібні до описаного переходи значень між різними мікросистемами слова – явище, яке досі розвивається. Тому в подальшому опиратимемось більше на структурний пласт слова і менше на семантичний, адже останній залежить від багатьох контекстуальних факторів.

Лексико-семантичний рівень є одним із найбільш поширених у роботі композиторів із вербальним текстом. Це можна пояснити тим, що слово – це вже довершений і закінчений елемент, що має звукову оболонку (внутрішню форму) і значеннєву (зовнішню). Тому перед композитором відкриваються різні шляхи подання слова – чи як структурного елемента, чи як семантичного. Творці вокальної музики часто не обмежуються цими напрямками, а балансують на межі двох, охоплюючи і лексичний, і семантичний пласти.

Прикладом музичного твору, в якому композитор обирає основним для розробки лексико-семантичний рівень, може виступати «*Funny death*» («Смішна смерть») для восьми голосів Людмили Юріної (1962 року народження). Опус написаний 1998 року та орієнтований на подвійний склад солістів: два сопрано, два альти, два тенора і два баса. За поетичну основу взято однойменний верлібр біт-поета Аллена Гінзберга (1926–1997). Використання несиметричних довгих рядків обумовлює змінний метр, що дозволяє записати у вільній формі весь потік фантазії (випадкові асоціації та образи) і створити два–три текстових блоки (Приклад 2).

Розглянемо детальніше квадрат посередині тексту як вияв графічних роздумів поета. Він записаний у точці золотого перетину твору. Кульмінацією звучить слово «*Bong*». Враховуючи інтереси і захоплення А. Гінзберга, не можна однозначно сказати, який сенс він вкладав у це слово. Чи то розглядав «*Bong*» як пристрій для куріння психотропних речовин, типу коноплі, адже, лексема «бонг» походить від тайського บอง [bɔːŋ], що означає «бамбукову трубу». Можливо, поет

¹ Наголосимо, що це досить суб'єктивний погляд, можна зустріти й інші прочитання цього поетичного тексту.

звертався до сленгового слова «бонг», скороченого від іспанського «*bongo*», що означає ударний музичний інструмент. Але однозначним є факт приналежності «*Bong*» до лексичного рівня, адже воно має два плани: вираження (складається із чотирьох фонем «*b*», «*o*», «*n*», «*g*») і змісту (це слово має конкретний сенс, що міг розглядатися автором верлібру) (Приклад 3).

Приклад 2.

Фрагмент із «*Funny death*» А. Гінзберга

Bong Bong Bong
 o n
 n o
 g b
 b g
 o n
 n o
 o b g n o b g n o b g n o b

Приклад 3.

Л. Юріна, «*Funny death*»

The musical score is for the piece «*Funny death*» by L. Yurina. It features a tempo of ♩ = 58 and a dynamic range from *piano* (*p*) to *rit.* (*rit.*). The score is written for Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The vocal lines consist of repeated syllables of the word «*bong*» with varying dynamics and phrasing. The Soprano part includes a *rit.* marking and a *p* dynamic. The Alto, Tenor, and Bass parts also feature *piano* and *rit.* markings. The score is set in 4/4 time and includes a key signature of one flat.

Л. Юріна в музичному варіанті втілення цього слова обирає не окремі фонемі, а цілісне слово «*Bong*» і ним завершує твір. В останніх сімох тактах (два з яких повністю відділені для пауз) «Смішної смерті» дванадцять разів повторюється слово *bong*. Причому композиторка створює ефект накопичення і затухання звучання за рахунок спочатку збільшення (три, п'ять, вісім), а потім зменшення кількості солістів, що шепотять лише одне слово (вісім, шість, чотири, два, чотири).

У лексемі «*Bong*» переважають приголосні літери, яких аж три («*b*», «*n*», «*g*»), дві з яких – шумні дзвінки («*b*» та «*g*») і одна – сонорна носова («*n*»). Приголосні фонемі, завдяки процесу виштовхування повітря з легень, при промовлянні самі по собі створюють шум, і Л. Юріна для підкреслення цієї деталі для партій вокалістів обирає звуки без визначеної висоти, які найяскравіше ілюструють процес

промовляння слова. Шепочучи «*Bong*», виконавці повинні чітко вписувати його в ритмічний каркас (ритмічна модель – четвертні тривалості – вказана точно із посиланням на метроном, де четвертна тривалість прирівнюється 58).

Отже, Л. Юріна, зосереджуючись на лексико-семантичному рівні, залучає переважно обидві складових цього рівня: і структури, і змісту. Так з позицій структури вона презентує цілісне слово «*bong*». Працюючи із змістом – опирається на шумові звуки, що підкреслюватимуть зміст цього слова, який буде формуватися у кожного слухача по-різному.

Морфема є ключовим елементом морфологічного рівня. Основна її функція – семасіологічна, тобто виражати поняття. Морфема є дволиким мовним елементом, адже, як і лексема, її можна характеризувати двома способами: опираючись на сенс – план змісту або на структуру – план вираження. Останній на практиці реалізується як сукупність фонем, що входять до морфеми. План змісту продемонструємо на прикладі морфеми «чит-». Вживаючи її, усвідомлюємо значення, яке приховане у ній, а саме – «чит-» означає «сприймати щось, зображене літерами» [Кочерган, с. 276]. Отже, щоб класифікувати морфему, лінгвісти звертаються до лексеми і спостерігають, як вона подібноється на складові (морфеми і фонемі).

Якщо слово неможливо поділити на частини, виникатимуть несементні морфеми. Якщо слово ділиться на окремі частини, то вичленовані елементи називатимуться сегментними морфемами. До них належать корінь слова¹ та афікс².

Морфема має структурний (формується із фонем) і сенсовий шари. Останній особливо помітний, коли розробляється сегментна морфема – корінь слова. Адже корінь слова може виступати і лексемою, і набором фонем. Проілюструємо цю тезу на прикладі «Пастелі» для сопрано, скрипки, альту, віолончелі та контрабаса Леоніда Грабовського (1935 року народження). Твір написаний 1964 року на вірші Павла Тичини (1891–1967).

Обрамленням першої частини є двічі повторена фраза «пробіг зайчик» (тт. 1–11; 132–150). Перше слово – «пробіг» – розробляється композитором активніше, тому зосередимо на ньому увагу. Лексема «про-біг» формується із сегментних морфем: кореня слова «біг» та префікса «про-», розташованого перед коренем слова. Однак, «біг» може виступати і окремою лексемою (а не тільки коренем слова). Саме таку двоякість сегментної морфеми «біг» демонструє композитор, повторюючи її п'ять разів. Перше проведення морфеми «біг» тісно сплетене із префіксом «про-», однак друге, третє і подальші повтори звільняють «біг» від прив'язки до морфеми і формується стале уявлення, що композитор працює не із морфемою (складовою слова), а із лексемою «біг», що має пласт сенсу – рухатися у достатньо швидкому темпі, і структури – слово має три фонемі: «б», «і», «г». Якщо рівень сенсу присутній і його можна доводити спираючись на партитурний запис лінії сопрано, то структурний пласт відсутній. Л. Грабовський залишає лише цілісне утворення, не розбиваючи «біг» на фонемі. Відповідно, це слово може трактуватися і як лексема, і як морфема. Все ж, на наш погляд, доречніше трактувати «біг» як сегментну морфему (корінь слова «пробіг»), адже саме так вона прописана у вербальному першоджерелі (Приклад 4).

¹ Корінь слова, за визначенням А. Кочергана, є «сегментною частиною, спільною для усіх споріднених слів. Він є центром слова, носієм речового (лексичного) значення» [Кочерган, с. 277].

² Якщо корінь слова – це обов'язкова частина кожної лексеми, то афікс – це службова частина, тобто вона «приєднана до кореня і виражає граматичне і словотвірне значення» [Кочерган, с. 277]. У лексемі корінь може займати різне місце: бути або на початку лексеми, або посередині, або у слові взагалі два кореня і між ними потрібно помістити щось, щоб розділяло ці два кореня, тому, афікс, як службове прикріплення до кореня може теж займати різне місце. Відповідно до цього, афікс поділяється на: префікс, постфікс, інтерфікс, інфікс, циркумфікс, трансфікс [там само, с. 279].

Л. Грабовський, «Пастелі»

I

60 M.M.
p

Soprano
Про біг - біг - біг - біг - біг - біг

Violino

Отже, композиторська робота на морфологічному рівні є менш показовою, на відміну від фонологічного чи лексико-семантичного. Морфема виступає проміжною ланкою між фонемою і лексемою. Тому композитор часто використовує роботу на морфологічному рівні як місток між фонологічним та лексико-семантичним.

Фонема є фундаментом будь-якої мови. Її характеризують з різних сторін і досі немає (та, ймовірно, не буде) єдиного формулювання. У статті спиратимосся на узагальнену дефініцію, якою користуються більшість лінгвістів: фонема — це найменший, неподільний елемент мови, яку людина сприймає через конкретні графічні знаки, звуки або жести, тобто, як визначений звук (у мовленні), або як певну літеру (на письмі), або як точний жест (у жестовій мові) (варіанти визначення можна знайти в роботах М. Кочергана, О. Потебні, О. Реформатського, Ф. де Соссюра, М. Трубецького та ін.).

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

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

У музиці голосні літери втілюються досить активно, адже вони подібні до музичних звуків, бо мають точно визначену висоту. Якщо розглянути, наприклад, пісенну лірику XIX століття, то зауважимо, що саме тональні звуки (тобто голосні літери) виділяються метрично, ритмічно, інтонаційно і, зазвичай, зупинка на голосних — це кульмінаційні точки вокальних творів, адже саме на них припадає наголос слова.

У вокальній музиці XX — початку XXI століття помітна тенденція звертання до фонем, яка стає повноцінним і основним, навіть базисним елементом твору. Вона не

буде об'єднуватися в морфему і слово, а функціонуватиме самостійно. Відповідно, рівень сприйняття фонем, як окремої цілності, починає домінувати, а рівень сенсу виринатиме в суб'єктивних уявленнях слухачів.

Прикладом твору, в якому композитор працює лише на рівні фонем, може слугувати «Інстинкт» (*Instinkt*) німецької композиторки Кароли Баукхольд (Carola Bauckholt, 1959 р.н.). «Інстинкт» написаний на замовлення німецького радіо (*Deutschlandradio Köln*) протягом 2007–2008 років і орієнтований на шість голосів *a cappella*.

У композиції переважають голосні фонем, що за способом промовляння наближаються до «о», «а» та «у». Крім них втілюються сонорні носові приголосні «м» та «н». Усі вони промовляються як описаним вище традиційним способом, так і нетрадиційним. Але для видобування вокалістом таких звучань, що нагадували б, наприклад, свист, хлебтання чи цокання, крім проспівування фонем, провідну роль відіграватиме весь мовленнєвий апарат: гортань, язик, піднебіння та губи. Завдяки йому одна фонема «у» перетворюється в широкий спектр звучань: від завивання — до душіння (Приклад 5).

Приклад 5.

К. Баукхольд, «Інстинкт», тт. 69–74

The musical score for 'Instinkt' by Carola Bauckholt is presented for six vocal parts: Soprano, Mezzo, Alto, Tenor, Baritone, and Bass. The score is in 4/2 time, with a tempo marking of $\text{♩} = 42$. The Soprano, Mezzo, and Alto parts feature a series of notes with accents and slurs, marked with *f subito* and *sim.* (simulazione). The Tenor, Baritone, and Bass parts are marked with *bis Atem zuende, dann C[il] einatmen und /[u] ausatmen (wie Wellen)* and *leises Schlürfen*. The score includes various performance instructions and annotations, such as *Polarfuchs (5)* and *Eistaucher (6)*.

Працюючи лише на рівні фонем, К. Баукхольд долучає крім структурного також і сенсовий шар. Останній проявляє себе у тому, що нетрадиційні способи звуковидобування вокалістом конкретних фонем нагадують звучання, які можна почути у дикій природі: свист, завивання, цокання, скреготіння, сьорбання, дзюрчання, дзижчання, хлебтання, рипіння, душіння, сопіння тощо. Їхнє сприйняття може бути різним, але коло сенсових асоціацій при цьому не змінюється.

Отже, у композиції «Інстинкт» К. Баукхольд демонструє роботу лише на фонологічному рівні. Нею обираються переважно голосні фонем, до яких долучаються сонорні приголосні «м» та «н». Більшість фонем видобуваються нетрадиційним способом із активним залученням усього мовленнєвого апарату, що обумовлює появу сенсового шару, який безпосередньо пов'язаний з назвою твору — «Інстинкт».

Висновки і перспективи дослідження.

Отже, у вокальному творі композитор може працювати на чотирьох мовних рівнях: фонологічному, морфологічному, лексико-семантичному і синтаксичному. Кожен рівень вимагає уваги до своїх базових елементів: фонем, морфем, лексем і речення. Відповідно, аналізуючи вербальний елемент, з яким працює композитор, виходимо на певний мовний рівень, який показує, чим саме зумовлена композиторська робота зі словом: прагненням донести сенс вербального ряду, презентувати одне слово, з якого походять усі морфемні і фонемні, продемонструвати можливості фонем та ін. Часто композитори не обмежуються змінами на одному мовному рівні, а переходять від одного до іншого, що свідчить про гнучкість у підходах до слова як основи вокального опусу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Бабенко О. С. В. Бібік. Шість хорів на вірші Г. Гдаля «Хай буде тихо скрізь» як утілення музично-поетичної єдності. *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2016. Вип. 54. С. 34–43.
2. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово : в 3 ч. Ч. 1 : Ритмика. Москва : Музыка, 1972. 150 с.
3. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово : в 3 ч. Ч. 2 : Интонация. Ч. 3 : Композиция. Москва : Музыка, 1978. 368 с.
4. Иванова М. А. Жанрова поетика М. Сидельникова в аспекті взаємозв'язку слова та музики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харк. держ. університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 19 с.
5. Каменева А. С. Музыкально-поэтические символы в хоровом творчестве М. Шука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 47. С. 82–92.
6. Кочерган М. П. Вступ по мовознавства. Київ : Видавничий центр «Академія», 2000. 368 с.
7. Потебня А. А. Рефлексивные движения и членораздельный звук. Язык чувства и язык мысли. Слово как средство апперцепции. Потебня А. А. *Эстетика и поэтика*. Москва, 1976. С. 96–144.
8. Приходько О. В. Хорова музика а саррелла другої половини ХХ –початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 255 с.
9. Реформатский А. А. Введение в языковедение. Москва, 1996. 275 с.
10. Ручьевская Е. А. Слово и музыка. Ленинград : Музыка, 1960. 56 с.
11. Сухомлінова Т. П. Музично-поетичний всесвіт хорової творчості Ганни Гаврилець (на прикладі циклу «Три хори на вірші Олександра Олесь»). *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ: Міленіум, 2014. Вип. II (3). С. 256-262.
12. Трубецкой Н. С. Основы фонологии. Москва, 1960. 372 с.
13. Флейчук Х. О. Кантата «Гамалія» М. Скорика на слова Т. Шевченка (естетико-соціальні та виконавсько-інтерпретаційні аспекти). *Музичне мистецтво* : зб. наук. ст. Донецьк-Львів : Юго-Восток, 2010. Вип. 10. С. 250–258.
14. Benveniste E. Les Niveaux de l'analyse linguistique. *Proceedings of the ninth international congress of linguists*. Cambridge, 1964. Vol. 1 P. 266–293.
15. Chomiński J. M., Wilkowska-Chomińska K. Formy muzyczne : w 5 t. Т. 3 : Pieśń. Kraków : PWM, 1974. 530 s.
16. Stacey P. Towards the analysis of the relationship of music and text in contemporary composition. *Contemporary Music Review*. 1989. Vol. 5. P. 9–27.
17. Saussure Ferdinand de . Cours de linguistique Générale. Lonrai, 1997. 520 p.

REFERENCES

1. Babenko, O. S. (2016). V. Bibik. Shist khoriv na virshi H. Hdalia «Khai bude tykho skriz» yak utillennia muzychno-poetychnoi yednosti [V. Bibik. Six choirs on the verse by G. Gdal «Let it be quietly creaking» as a soothing musical and poetic unity]. In: *Kultura Ukrainy. Kharkivska derzhavna akademiia kultury [Culture of Ukraine. Kharkiv State Academy of Culture]*, Issue. 54. pp. 34–43. [in Ukrainian].
2. Vasina-Grossman, V. A. (1972). *Muzyka i poeticheskoe slovo [Music and poetic word]*. In 3 vols. Vol. 1 : *Rhythmic [Ritmika]*. Moscow: Muzyka, 150 p. [in Russian].
3. Vasina-Grossman, V. A. (1978). *Muzyka i poeticheskoe slovo [Music and poetic word]*. In 3 vols. Vol. 2 : *Intonation [Intonatsiya]*. Vol. 3 : *Composition [Kompozitsiya]*. Moscow: Muzyka, 368 p. [in Russian].
4. Ivanova, M. A. (2009). *Zhanrova poetyka M. Sydelnykova v aspekti vzaiemozviazku slova ta muzyky [M. Sidelnikov's genre poetics in the aspect of interrelation of word and music]*. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Kotlyarevsky Kharkiv State University of Arts. Kharkiv, 19 p. [in Ukrainian].
5. Kameneva, A. S. (2017). Muzykalno-poeticheskie simvoliy v horovom tvorchestve M. Shuha [Musical and poetic symbols in the choral work of M. Shukh]. In: *Problemi vzaemodiyi mistetstva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti. Kognitivne muzikoznavstvo [Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education. Cognitive musicology]*. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts. Issue 47. Kharkiv, pp. 82–92. [in Russian].
6. Kocherhan, M. P. (2000). *Vstup po movoznavstva [Introduction to Linguistics]*. Kyiv: Vydavnychiy tsentr 'Akademiia', 368 p. [in Ukrainian].
7. Potebnya, A. A. (1976). Refleksivnyie dvizheniya i chlenorazdelnyiy zvuk. Yazyik chuvstva i yazyik myisli. Slovo kak sredstvo appertseptsii [Reflexive movements and articulate sound. The language of feeling and the language of thought. The word as a means of apperception]. In: *Potebnya A. A. Aesthetics and poetics [Estetika i poetika]*. Moskva, pp. 96–144. [in Russian].
8. Prykhodko, O. V. (2017). *Khorova muzyka a cappella druhoi polovyny XX — pochatku XXI st.: teoretychne osmyslennia i vykonavski pidkhody [Choral music a cappella of the second half of the 20th — early 21st centuries: theoretical understanding and performing approaches]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Musical art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 255 p. [in Ukrainian].
9. Reformatskij, A. A. (1996). *Vvedenie v jazykovedenie [Introduction to linguistics]*. Moscow, 275 p. [in Russian].
10. Ruchevskaya, E. A. (1960). *Slovo i muzyka [Word and music]*. Leningrad: Muzyka, 56 p. [in Russian].
11. Sukhomlinova, T. P. (2014). Muzychno-poetychnyi vsesvit khorovoi tvorchosti Hanny Havrylets (na prykladi tsyклу «Try khory na virshi Oleksandra Olesia») [Musical and poetic universe of choral creativity of Anna Gavrylets (on the example of the cycle «Three choirs on the poems of Alexander Oles»)]. In: *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo [International Bulletin: Culturology. Philology. Musicology]*. Vol. II (3). Kyiv: Milenium, pp. 256–262. [in Ukrainian].
12. Trubeckoj, N. S. (1960). *Osnovy fonologii [Fundamentals of Phonology]*. Moscow, 372 p. [in Russian].
13. Fleichuk, Kh. O. (2010). Kantata «Hamaliia» M. Skoryka na slova T. Shevchenka (estetyko-sotsialni ta vykonavsko-interpretatsiini aspekty) [Cantata «Gamalia» by M. Skoryk in the words of T. Shevchenko (aesthetic-social and performing-interpretative aspects)]. In: *Muzychne mystetstvo [Musical art]*. Donetsk-Lviv : Yuho-Vostok, vol. 10. pp. 250–258. [in Ukrainian].
14. Benveniste, E. (1964) Les Niveaux de l'analyse linguistique. In : *Proceedings of the ninth international congress of linguists*. Cambridge, Vol. 1 P. 266–293. [in French].

15. Ckhominski, Y., Vilkovska-Ckhominska K., (1983). *Formy muzyczne*. In 5 vols. Vol. 3: *Pieśń*. Krakow: Polskie wydawnictwo muzyczne, 530 p. [in Polish].

16. Stacey, P. (1989). Towards the analysis of the relationship of music and text in contemporary composition. In: *Contemporary Music Review*. Vol. 5. pp. 9–27. [in English].

17. Saussure Ferdinand de . (1997). *Cours de linguistique Générale*. Lonrai, 520 p. [in French].

INNA IVANOVA

Ivanova, Inna — Postgraduate Student at the Department of Music Theory at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1711-8350>

innarybachuk15@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269586

COMPOSER'S WORK WITH VERBAL COMPONENT IN VOCAL OPUS IN ASPECT OF THE LANGUAGE LEVELS THEORY

Relevance of research. The composer's work with a verbal source in vocal composition can be viewed from two positions. The first of them concerns the structure of the text, its components and their characteristics, punctuation, the specifics of visual graphics etc. The other position connects with meaning and interpretation. When semantic component is considered, the traditional methods, which were formed mainly on the material of the classical and romantic period, remain basic. For vocal compositions of the 20th–21st centuries composers' work with the structure of the verbal source becomes indicative. But it is impossible to explain these changes with traditional analytical tools. Therefore, it is necessarily to form original method of vocal compositions analysis, which directs for fixing and explaining such structural changes.

The purpose of the study. The purpose of the article is presentation of analyzing method of composers' work with a verbal component in a vocal opus based on the linguistic concept of language levels.

Methods. The article uses general scientific and special scientific research methods. Among the general scientific methods descriptive, comparative, systemic are used. Among the special ones structural and functional are used. The structural method gives possible to consider verbal language as a four-level structure that exists due to a combination of located at different levels elements. The functional method is involved to identify the primary function of each of the elements and made by composer changes.

The results and conclusions. A composer has possibility to work with verbal text on four language levels: phonological, morphological, lexical-semantic and syntactic. Each level requires attention to its basic elements: phonemes, morphemes, words and sentences. Accordingly, analyzing the element with which a composer works, we reach a certain language level. It gives for us possibility to understand what is important for the composer: to convey the meaning of the verbal series; to present one word from which all morphemes and phonemes will emerge; to demonstrate extraction of one phoneme, etc. Often composers are not limited to changes at one language level, but move from one to another one. The proposing method of analysis is demonstrated on the examples from vocal works by Ivan Karabits, Ludmila Yurina, Leonid Grabovskyi, Carola Bauckhold.

Keywords: contemporary art vocal music, language structure, language levels, sentences, lexemes, morphemes, phonemes.