



Іванова Інна

**«FUNNY DEATH» ЛЮДМИЛИ ЮРІНОЇ І «SALVE REGINA»
МАКСИМА ШАЛИГІНА: ТЕХНІКА РОБОТИ КОМПОЗИТОРА ЗІ
СЛОВЕСНИМ РЯДОМ**

Статтю присвячено розгляду принципів трактування і техніки роботи композиторів зі словом у музиці для вокальних ансамблів а cappella. На прикладі творів українських композиторів демонструється втілення принципів деталізованого слова і розчиненого слова, аналізуються способи їх реалізації.

Ключові слова: *вокальний ансамбль, принципи роботи композитора з вербальним рядом, деталізоване слово, узагальнене слово, розчинене слово.*

Музика для вокального ансамблю а cappella представлена як в сучасній українській, так і в зарубіжній композиторській практиці. Специфіка цього жанру полягає у тому, що кожен учасник є виконавцем власної партії, з чого випливає функційна рівноправність всіх голосів. Відповідно, композитор, котрий працює з цим жанром, має великі технічні можливості у роботі з вербальним текстом, його трактуванням, адже кожен учасник ансамблю має однакові можливості у відтворенні будь-якого слова, складу чи фонем.

Загалом, аналізу вокальної музики присвячений великий корпус науково-дослідницької літератури. Серед найбільше вживаних досліджень можна назвати роботи В. Васіної-Гроссман, К. Руч'євської, В. Холопової, І. Лаврент'євої, Н. Щербакової, О. Приходько, О. Іготті та О. Баланко. У цих розробках можна знайти методики аналізу вокальної музики від епохи бароко до початку ХХІ ст.

Так, В. Васіна-Гроссман у наукових розвідках, зокрема, «Музика і слово», стверджує, що поетична мова не просто виражає думку в художніх образах, а й «підкорюється особливим закономірностям мовлення, як звукового процесу, в якому важливу роль відіграє ритміка, фонетика, і,



загалом, все, що пов'язане із звучанням» [2, 333]. Звертаючись до вербального слова композитор може прочитати текст різними способами. Вибір залежить від того, що виділено ним як «домінанта» (В. Васіна–Гроссман): «Чим вище ступінь узагальнення, тим більш чітка музична форма, тим яскравіше виявлений жанр. І навпаки, чим більш деталізовано відображені в музиці сюжет вірша, його ритмічна і інтонаційна структура, тим далі від типових музичних форм і жанрів віддаляється художній результат» [2, 337].

Різноманітність музично-поетичних вокальних форм дослідниця пояснює тим, що будь-який елемент вірша в музиці може бути відображеним як узагальнено, так і деталізовано. В. Васіна-Гроссман вказує: «Чим менший елемент за масштабом музичної композиції, тим більш рельєфно в ньому відображається звукова сторона поезії. І навпаки, більш крупніші елементи і, в цілому, форма значніше впливає на сюжетно-тематичну сторону, тобто загальні закономірності художньої мови» [2, 334].

Розвиваючи ідею В. Васіної-Гроссман щодо запропонованих нею підходів до відображення вербального тексту, ми пропонуємо визначити їх як **базові принципи трактування композитором вербального ряду в музичному творі:**

1. деталізоване слово;
2. узагальнене слово.

На наш погляд існує й третій принцип – «розчинене слово», де вербальна компонента, нівелюючись, стає приводом для створення музичної композиції. На перший план виходить власне музичне звучання, яке інспіроване словесним рядом. При цьому цілісне слово розкладається на окремі фонемі і таким чином зникає його найважливіша якість – семантика.

Два підходи – деталізоване слово, узагальнене слово – є характерними для вокальної музики взагалі і, в тому числі, для музики для вокальних ансамблів а саррелла. Розчинене слово – зустрічається набагато рідше. Для



того, щоб показати спосіб «розчинення» композитором слова, що є *метою* даної статті, пропонуємо порівняльний аналіз двох творів українських авторів: «Funny death» для восьми голосів Людмили Юріної та «Salve Regina» із циклу «Mariologia» для дванадцяти голосів Максима Шалигіна.

Принцип трактування вербального ряду Людмилою Юріною можна визначити як «деталізоване слово». У «Funny death» (1998) композиторка опирається на верлібр американського біт-поета Алена Гінзберга. Даний верлібр має несиметричні довгі рядки, змінний метр, пов'язаний з відсутністю класичного римування. Усі ці риси впливають із головної ідеї твору – поет записав потік випадкових асоціацій та образів у вільній формі, формуючи три текстових і два графічних блоки.

Л. Юріна, працюючи з поетичним джерелом, використовує його повністю, однак, вносить повтори окремих слів (наприклад, bong), дописує додаткові склади чи окремі літери такі як: o, ch, k, p, h, tu, ti, ta, ha, vau. До того ж, композиторка визвучує поетичний текст із змінами на рівні повторення складів слова чи фонем.

Розглянемо першу строфу «The music of the spheres - that ends in Silence», яку композиторка розділяє на окремі слова, що розділені введенням різних фактурних типів матеріалу. Цей принцип трактування вербального слова буде збережений протягом усієї композиції.



Кожне поетичне слово потрапляє в іншу сферу існування. Так, перше слово «The music» проспівується чотирма солістами у низхідному русі, охоплюючи діапазон октави. Композиторка виписує звуки із конкретною висотою. Л. Юріна лише в партії першого сопрано вводить розгорнуту мелодичну лінію зі стрибками на велику терцію та зменшену кварту. Партії інших трьох голосів побудовані на коливанні в межах секунди (великої та малої). Перше слово проспівується на динаміці *mp*, повторюючи чотири рази склад «*ти*», адже солісти вступають у різний проміжок часу. Низхідний рух, повторення одного складу, партії лише жіночих голосів усе це виділяє дане слово. Якщо припустити, що композиторці важливо виділити сенс кожного слова, тоді стає зрозумілим, чому «The music» виділено поліфонічним початковим викладом. Для Л. Юріної важливо показати, що «The music» - це саме звучання. Натомість, розглядаючи друге слово «of the spheres» із тих же позицій, можемо припустити, що композиторка представляє образ музики сфер. Тому нею змінений тип викладу матеріалу на Klangfarbenmelodie – теж виписані конкретні музичні звуки, однак, вони розкидані у різних партіях. Таким чином, із нашого припущення може слідувати висновок, що Л. Юріна змінює тип викладу матеріалу як звукозображальний ефект: «The music» - проспівується у вигляді поліфонічних ліній, «of the spheres» - розпорошується в просторі. «In Silence» означено композиторкою шумовими звуками також не випадково. Промовляються склади цього слова *tutti* ансамблем через паузи. Отже, перед цим словом стоїть інше завдання – представити тишу, яку композиторка позначає не паузами, а шумовими звуками, тим самим апелюючи до природної тиші, яка все-одно наповнена своїм життям і звучанням.

Таким чином, із описаного вище слідує висновок, що Л. Юріна ретельно розглядає не просто поетичні рядки, а й менші структурні елементи – слова. Композиторка обирає принцип трактування вербального



ряду, що названий вище «деталізоване слово». Зберігаючи каркас словесного першоджерела, Л. Юріна ніби «смакує» кожне слово, його окремі складові, відкриваючи усе нові можливості його внутрішнього життя.

В основі «Salve Regina» (2016) М. Шалигіна текст католицької середньовічної молитви. Композитор використовує його без суттєвих змін, лише двічі повторюючи передостанню строфу і вісім разів вкінці ім'я «Maria».

Даний твір написаний в типовій для сучасності сонорній техніці. М. Шалигін працює з чотирма вокальними групами, розділяючи їх на 3 партії, таким чином формується саме ансамблевий склад виконавців – 12 солістів.

Протягом всієї мініатюри М. Шалигіним використовується лише один прийом звуковидобування: голосом береться звук на певній динаміці, тримається визначений час з невеликим крещендо, а потім згасає на дуже

повільному глісандо до максимального димінундо. Таким формується специфічна звукова аура – своєрідне мереживо цієї частини. Кожен новий звук береться із одним складом тексту і таким чином весь словесний ряд латинської молитви знаходить своє відтворення в мініатюрі Шалигіна.

Необхідно зазначити, що Шалигін використовує глісандо в чітко визначених межах,

IV Salve Regina

The image shows a musical score for the piece 'Salve Regina' by M. Shalighin. It features 12 vocal parts, grouped into four sets of three voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The lyrics 'Salve Regina' are visible in the Alto 3 part. The score includes dynamic markings such as 'ppp' and 'ppp'.

* 1. Senza vibrato
2. Each note starts from/ends to nothing
3. All glissandi are very slow! At the end of each glissando is approximate pitch which it has to reach (not obligatory)
4. As soon as glissando starts perform it without any stops.



фіксує в партитурі інтервал, на який має спуститися голос. Наприклад, глісандо вводиться на такі інтервали як: велика секунда, мала і велика терції та сексти, зменшена, чиста та збільшена кварта і квінти, один раз зустрічається збільшена секста та двічі велика септима. Таким чином, звук і глісандо розуміється композитором як цілісність, єдність моменту атаки звука, фази його звучання і згасання, про що свідчить різноманіття втілених інтервалів.

Звуковисотна організація матеріалу, незважаючи на результативну кластерну вертикаль, підкоряється, на наш погляд, тональному мисленню. Воно проявляється у відборі співзвуч: обрані Шалигініми акорди, при ретельному їх аналізі, можуть бути трактованими з точки зору їх терцієвої будови, ускладненої в той чи інший спосіб.



Наприклад, якщо спочатку слухач диференціює малу сексту у перших двох тактах, у подальшому мінорний квартсекстакорд та великий мажорний секундакорд (із третього до п'ятого тактів), то вже в 7-8 тактах до мінорного квартсекстакорду долучається зменшений квартсекстакорд і якщо сумістити обидва акорди – отримаємо кластерну вертикаль. При чому, композитор вводить звуки почергово – на певні долі чотиридольного такту. Подібний принцип нашарування різнотембрових звуків буде зберігатися протягом усієї композиції.

Наступний параметр, показовий для сонорної техніки, це динаміка. Партитура пронизана динамічними коливаннями в межах від *ppp* до *mf*. Композитор виписує динамічні відтінки не тільки на великих фазах розвитку твору, а на кожній окремий звук. Початок композиції і її завершення – ніби виринання із тиші і повернення до неї ж. Розпочинається



частина із звука сі малої октави у партії третього альта, що проводиться на *ppp*. Цей звук інтонується ледве відчутно, змушуючи слухача до ретельного вслухання в тишу. Завершується частина низхідним глісандо на максимальному димінуендо чотирьох голосів, таким чином повертаючись до тихої динаміки, що була представлена на початку.

Темброва, звуковисотна, артикуляційна і динамічна організація матеріалу твору «програмують» і його фактурне рішення, і структуру мініатюри.

Так у просторовій організації, як це і має бути у сонорній техніці, за основу обрано спосіб поступового нашарування звуків, що рухається від простого до складного. Повторимося, композитор розпочинає із двоголосся, що інтонує малу сексту і поступово доходить до виключно кластерної вертикалі. М. Шалигін нашаровує голоси поступово: спочатку ним освоюються лише жіночі тембри, далі до них долучаються тенори і останніми – баси. Доходячи до 12-голосся (з 13 такту) композитор періодично комбінує різні голоси, включаючи і виключаючи їх за власним принципом, однак до початкового двоголосся вже не повернеться. Частина закінчиться чотириголоссям. Голоси мають нерівномірну кількість проведень. Наприклад, найбільше ланок у партії альта 3 аж 16, а найменше – у баса 3 – лише 11. Таким чином, композитор обирає пріоритетним тембр альта 3: ним все починається і за його участі закінчується.

Таким чином, з одного боку, М. Шалигін уважно ставиться до вербального ряду, відтворюючи його повністю. З іншого боку, в даному опусі ми стикаємось з певним парадоксом. Якщо розглядати техніку роботи з текстовим рядом, то автором запропоновано рідкісний для жанру вокального ансамблю підхід до трактування тексту: першоджерело використано без змін. Немає повторення окремих слів певного рядка, слова не нашаровуються одне на одне, не додаються повторення складів або



введення нових фонем. Єдині зміни, що запропоновані композитором – повторення цілої строфи та імені Марія на завершенні.

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

Отже, на підставі запропонованих аналітичних спостережень можна зробити наступні висновки. По-перше, продемонстровано різні принципи трактування композиторами вербального тексту: Л. Юріна обирає деталізоване слово, М. Шалигін – розчинене.

По-друге, техніка роботи композиторів з вербальним рядом «йде навпаки» від обраних принципів його трактування. Для того, щоб якнайкраще відтворити кожне слово поетичного тексту, Л. Юріна вдається до повторення слів, окремих складів слова, додає нові фонемі. М. Шалигін для того, щоб розчинити слово в музиці, не вносить жодних змін у вербальний ряд. Таким чином, проаналізовані композиції вказують на два підходи до трактування першоджерела, що втілене без змін (М. Шалигін) та зі змінами на рівні повторення окремих слів, складів слова чи додавання композитором окремих складів та слів (Л. Юріна).

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ:

1. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. М.: Музыка, 1972. Часть 1. Ритмика. 150 с.
2. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. М.: Музыка, 1978. Часть 2. Интонация. Часть 3. Композиция. 368 с.
3. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М.: Музыка, 1978. 80 с.
4. Ручьевская Е. Слово и музыка. Ленинград: Музыка, 1960. 56 с.
5. Холопова В. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. Санкт-Петербург, 1999. 496 с.



6. Щербакова Н. Принципы композиционной целостности в вокальном творчестве Ю. Ищенко: дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения. К., 2008. 265 с.

Инна Иванова. «Funny death» Людмилы Юриной и «Salve Regina» Максима Шалыгина: техника работы композитора со словесным рядом. Научный руководитель - кандидат искусствоведения, доцент И. Г. Тукова. Национальная музыкальная академия имени П. И. Чайковского. Статья посвящена рассмотрению принципов трактовки и техники работы композиторов со словом в музыке для вокальных ансамблей а cappella. На примере произведений украинских композиторов демонстрируется воплощение принципов детализированного слова и растворенного слова, анализируются способы их реализации.

Ключевые слова: вокальный ансамбль, принципы работы композитора с вербальным рядом, детализированное слово, обобщенное слово, растворенное слово.

Inna Ivanova. "Funny death" by Lyudmila Yurina and "Salve Regina" Maxim Shalygin: technique of work of the composer with a verbal series. Scientific supervisor - candidate of art studies, assistant professor I.G. Tukova. National Academy of Music named after P. Tchaikovsky. The article is devoted to the consideration of the principles of interpretation and technique of work of composers with the word in music for vocal ensembles a cappella. An example of the works of Ukrainian composers demonstrates the implementation of the principles of a detailed word and dissolved word, analyzes the ways of their implementation.

Keywords: vocal ensemble, principles of work of the composer with a verbal series, detailed word, generalized word, dissolved word.