

7. Моклиця М. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму) : монографія. Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки, 2011. 242 с.
8. Павличко Д. В. Прометеївський дух Лесі Українки. Правдива іскра Прометея : книга для вчителя / упоряд. О. Ф. Ставицький. Київ: Радянська школа, 1989. С. 79–89.
9. Саноцька Н. Репрезентація жінки в творчості Лесі Українки. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. 2014. № 780. С. 97–99.
10. Турган О. Д. Українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст. і античність (Шляхи сприйняття і засвоєння) : монографія. Київ : [Б. м.], 1995. 174 с.
11. Шарова Т. Літературний процес 20-х років ХХ століття і механізми формування політичного дискурсу. *European Applied Sciences*. 2018. № 2. С. 28–30.
12. Шарова Т. М. Практики адаптації автора-творця: соціокультурний простір. *Текст. Контекст. Інтертекст: електронне фахове видання*. 2018. № 2. URL: <http://text-intertext.in.ua/index.php?id=239>.

Гон О.М.

доктор філологічних наук,

професор кафедри іноземних мов

Навчально-науковий інститут міжнародних відносин

Київського національного університету імені Тараса Шевченка

ЗБАГНУТИ АКОРДИ І РОЗПАДИ: ВЕРСИФІКАЦІЯ І МУЗИЧНЕ ПИСЬМО В «АЛИЛУЯ» ЛЕОНАРДА КОЕНА

Анотація. Образи нотоносця як символу спроб осягнути (дис)гармонію всесвіту в поезії П. Тичини упривілейовують семантику музичного письма як самодостатнього художнього тексту та резонують з музичним звукописом Л. Коена. Аналіз музично-поетикальної структури його пісні «Алилуйя» виявив засоби породження художніх смислів у полі взаємодоповнюючих функцій поетичного мовлення та присутньо музичних факторів.

Ключові слова: Леонард Коен, музичне письмо, версифікація, звукопис, музичний наратив, тверді строфічні форми.

Gon O. To grasp the chords and the discords: versification in the musical writing in Leonard Cohen's "Hallelujah". The analogies of the musical score with the attempts to comprehend the (dis)harmony of the universe in Pavlo Tychyna's poetry privilege the semantics of musical writing as a self-sufficient artistic text and resonate with Leonard Cohen's musical word-painting. The analysis of the musical and poetic structure of his song 'Hallelujah' has demonstrated the means of generating artistic meanings in the space of complementary functions of poetic writing and essentially musical factors.

Key words: Leonard Cohen, music writing, versification, word-painting, musical narrative, fixed stanzaic forms.

Актуальність дослідження. Актуальність дослідження впливає з поглибленої уваги дослідників до міждисциплінарних і «плюримедіальних» взаємозв'язків різних мистецтв, що спричинене домінуванням багатоманітних поетикальних, музичних і візуальних компонентів у сучасному культурному виробництві. Стрижневі питання компаративних досліджень включають такі аспекти, як співвідношення невербальних художніх засобів та оповідних жанрів [10, с. xi], тенденція до метафоризації музики, взаємовіддзеркалення мистецьких форм, їхні «концептуальні запозичення» [7, с. 4]. Аналіз своєрідної архітектоніки пісні «Алилуйя» Л. Коена крізь призму співвідношення голосоведення, акордової послідовності, смислових асоціацій і версифікаційної специфіки розширює поле порівняльних мистецтвознавчих досліджень у перспективі доказовості евентуального інтерсеміотичного підходу до музичної наративності. Запропонований у статті метод прискіпливого читання пісенної партитури покликаний спростувати тезу про штучність і надуманість, проблематичність і заплутаність музично-літературних кореляцій, висловленої, зокрема, Джоном Голландером: «У спробі описати «музику поезії», ми виявляємо, що наша мова та умовиводи надмірно ускладнені хитромудрою метафорикою, яка силоміць сполучає феномени, які стали відмінними видами творчості» [8, с. 232].

З'ясування взаємодоповнюючих функцій поетикальних атрибутів словесної художньої творчості в сучасній музичній практиці опирається на визначення нотного стану не як метафори, а невербального тексту,

цілісність, естетично-емоційні смисли й ідеї якого породжуються рівною мірою як посутньо музичними факторами інтервальних систем і звукоряду, так і взаємозв'язком і послідовністю конститутивних елементів, притаманних сталим поетичним формам.

Мета дослідження полягає у формулюванні способів літературоцентричного аналізу семантики музичної думки на прикладі конкретного музичного твору, структура і партитура якого є науковим об'єктом, вивчення якого контекстуалізовано в оптиці праць, присвячених зіставленню критичних апаратів музикології та літературознавства. Іншим завданнями статті є обґрунтування музикоцентричного підходу до одного з невіршених актуальних наукових питань – «місця літератури в загальній теорії мистецтв» [4, с. 26].

Виклад основного матеріалу. Назві статті покликається на вірш Павла Тичини «Гармонія світу – офіра безкровна», образність якого побудована, зокрема, на музичній метафориці, яка символізує пристрасне бажання ліричного героя «збагнути ... акорди і розпади» світобудови. У пропонованому нами аналітичному аспекті особливою ваги набуває образ нотного стану, який актуалізується в анафоричних повторах «Вдивляюся в небо, як в нотную книгу» і «Вдивляюся в небо, як в нотне узлісся» [5, с. 300]. Таке порівняння нотоносця зі спробою осягнути (дис)гармонію всесвіту («акорди і розпади») упривілейовує семантику музичного письма як самодостатнього багатозначного художнього тексту. Поетика вірша Тичини красномовно свідчить про відмінність таких понять, як «музика і поезія» та «музика поезії» – розрізнення, яке акцентується в сучасній теорії літератури. Так, у «Новій Принстонській енциклопедії поезії та поезики» протиставлення цих двох лем і парадигм можна інтерпретувати як зіставлення мизукоцентричної та літературоцентричної концепції художнього пізнання. Проблематика «музики і поезії», наприклад, описує кореляцію між підваженням, розхитуванням поетичного синтаксису романтичної доби в Англії та процесом зміцнення й удосконалили музичного синтаксису в творчості Гайдна і Моцарта, чи подальшого залучення композиторами поетичного наративного арсеналу (програмна музика, ідея лейтмотиву) з метою відродження, обґрунтування й інтенсифікації твердження, що музика може виражати емоції та розповідати історії [12, с. 803-806]. Натомість

енциклопедична стаття «Музика поезії» слугує лише покажчиком до таких компонентів поетикальної системи, як милозвучність, мелопея, фанопея, логопея, звукопис [11, с. 806]. До цього переліку науковці зараховують також фонологічні аспекти поезії та «проблематику звукової символіки та синестезії», наприклад, у творчості Павла Тичини [2, с. 66].

Історія мультидисциплінарних досліджень, присвячених обопільному перекодуванню мови поезії та музики неможливо окреслити без короткого огляду інтердисциплінарної теорії Леонарда Бернстайна. Його унікальний внесок у компаративно-музикознавчі студії особливо яскраво проступає в циклі лекцій «Питання без відповіді» [6]. Сам факт порівняльного аналізу специфіки музичних творів на тлі лінгвістичних теорій середини 1970-х рр. свідчить про новаторський погляд як із перспективи розвитку компаративістики, так і формулювання проривних способів аналізу музики. Назви лекцій, наприклад, «музична фонологія», в якій Бернстайн впроваджує ідею «субстантивних універсалій» [6, с. 23] на кшталт пентатонічної гами, розглянутої як скалярна величина, «Музичний синтаксис», унаочнений на фактурі першої частини соль-мінорної симфонії Моцарта № 40, «Музична семантика», або «Чарівність і небезпека неоднозначності», свідчать про продуктивний і піонерський підхід до «прочитання» музичної партитури. Загальним знаменником такого аналізу можна визначити музично-лінгвістичний концепт «граматика музики», оскільки аргументація Бернстайна ґрунтується на паралелях із генеративною граматикою Ноама Хомського.

Транспоноване на музику припущення мовознавця проте, що граматика є іманентною властивістю процесу пізнання об'єктивної дійсності людиною, ризика, яка проявляється у її вродженому тяжінні до тонального, на від відміну від атонального, звукоряду, так і не набуло популярності в науковій літературі. Суперечливість аргументації Бернстайна, невмотивованість його спроб одночасно поєднати музикознавство та філологію, його покликів на Хомського підсумував К. Лафав: «безпосередні паралелі між мовою та музикою виявилися непереконовливими» [9, с. 167-168]. Проте індердисциплінарна оптика Бернстайна доволі доказово підтверджує безпосередні кореляції фундаментальних способів смислопородження у вербальному і

невербальному мистецтві, про що промовисто свідчить структура пісні «Алилуя» Коена. Вітчизняні музикознавці, як і Бернстайн, теж осмислюють специфіку просторово-часової організації музичних творів у термінах лінгвістики. Так, автори Української музичної енциклопедії подають визначення архітектоніки музичного періоду як результат «історичного розвитку мислення, відображений у процесах живого мовлення й закономірностях синтаксису. Мовно-синтаксичні рівні – граматичний (формально-логічний елемент) і фонологічний (логіко-виражальний елемент) – по-своєму специфічно реалізуються у внутрішній організації музичного періоду, взаємодії його складових речень [1, с. 144-145].

Композиція Коена «Алилуя» є типовим прикладом твору, риторичні конструкції якого оприявнюють музичні форми сюжетворення. Унікальність цієї пісні свідчить про особливий різновид породження, за дефініціями Світлани Маценки, «семантики партитури» у мережі «межових явищ, ґрунтованих на діалозі музики й слова, специфічних художніх засобів і технологій для семантизації музики», котра «тлумачиться як парадоксальна мова без слів» [3, с. 440]. «Алилуя» демонструє винятковий приклад звукопису як комплементарної сукупності виражальних музичних і лінгвістичних засобів. На тлі програмності та ритмічно-тембрових асоціацій специфічність пісні можна назвати музичним метаписмом – художнім засобом вербальної експлікації послідовності акордів і мелодійної текстури музичного твору.

Сюжет «Алилуя» починається позатекстуальною антиципацією – зображенням біблійного царя Давида, а зачин «Я чув про таємничий акорд, який грав Давид, і тим благовгодив Богові» указує, що душевні переживання ліричного героя пов'язані не з історією Давида-коханця Ветсавії чи переможця над Голіатом, а саме із долею автора текстів і оркестрування псалмів. Біблійні лексичний шаблон «and it pleased the Lord» (і була добра та річ в очах Господа (Книга Ісуса Навина, 22:33, Друга книга хроніки 30:4 у перекладі І. Огієнка) і риторичне питання «Але хіба музика тобі насправді цікава?» підкреслюють неперервну актуальність давнього мотиву, імплікують ефект присутності, залученості слухача у співтворення смислів художнього твору.

Формально-структурні особливості пісні наслідують віршові зразки середньовічних романських твердих форм. Комплекс строфічного тернарного римування ААБВВБ, яке традиційно називається *rimé souéé* і є різновидом охопної строфи, відповідає одному із версифікаційних «правил альтернансу: неримовані рядки однакового – чоловічого та жіночого закінчення – не можуть розміщатися поряд». Найвідомішим прикладом музично-поетикального альтернансу є знаменитий католицький церковний гімн XIII ст. «Stabat mater dolorosa». У музикоцентричній оптиці правило римування тільки суміжних поетичних рядків, їхнє суголосся і консонанс кореспондує з відсутністю хроматичних, дисонансових інтервалів у блюзовій пентатоніці. Строфічна схема пісні Коена засвідчує наступництво-діалог з традицією у континуумі європейських поетичних і музичних канонів. Його музичне метаписьмо пропонує евентуальну відповідь-тлумачення Тичинових «нотної книги» і «нотного узлісся» та реалізується у посвяті слухача у позірну таємницю партитури псалмів, розшифруванні, описанні значення акордів у функціонально-гармонічній системі тональності, яке визначається їхнім відношенням до тонічного акорду та динамікою мажорно-мінорних діатонічних тризвуків: акордова послідовність Давида-композитора «звучить так: четвертий, п'ятий / низхідний мінор, висхідний мажор / збентежений цар створює «Алилуя»:

C Am
Now I've heard there was a secret chord (A)
C Am
That David played, and it pleased the Lord (A)
F G C G
But you don't really care for music, do you? (B)
C F G
It goes like this the fourth, the fifth (B)
Am F
The minor fall, the major lift (B)
G E7 Am
The baffled king composing Hallelujah (B)
F Am F C G C G
Hallelujah, Hallelujah, Hallelujah, Hallelu-u-jah.

Перші два рядки строфи римуються як версифікаційно, так гармонічно: окситонні рими (АА) озвучено лаконічною модуляцією основної тональності до мажор у паралельну – ля мінор. Акордовий склад третього рядка запроваджує як нові функціональні взаємозв'язки ступенів ладу, які пунктирно вказують на «таємний акорд» сучасного псаломотворця (фа мажор – соль мажор – до мажор – соль мажор), так і парокситонну риму (ББ), яка «чекатиме» на своє перше відлуння в останньому, ключовому й епонімічному слові куплету. Таємниця відкривається у наступних двох, за законом альтернансу, римованих рядках (ВВ). «Четвертий ступінь» у пісні буквально і мелодично озвучує четвертий, субдомінантовий тризвук до-мажорної гами – фа мажор. Значення акордів субдомінанти в тонально- функціональній системі гармонії визначається його відносно меншим, у порівнянні з домінантовим акордом, тяжінням до тоніки. Відповідно, у музикознавстві це відношення інколи називають «акордом конфлікту», що активізує переміщення голосоведення на один ступінь уверх – до п'ятої діатонічної ноти, в аналізованій мелодії – соль. Своєю чергою, у системі ладу як певної цілісності цей тон, V ступінь до мажору, є складником тонічного тризвуку, обертонового звукоряду до – мі – соль, тому домінанта зумовлюється тонікою, яка генетично пов'язана з нею. Тризвук V ступеня, у мажорі або гармонічному мінорі, містить у своїй структурі нестійкий VII ступінь – так званий нижній висхідний тон. Його відлеглість на пів тона від тоніки представляє найменшу відстань між двома звуками в сучасній музичній системі.

Цікаво, що семантичне поле відповідних англійського і німецького термінів – *leading note* і *Leitton* – вказують на значення «напрявляти, керувати», а французьке *note sensible* демонструє лагідний, тендітний, ніжний асоціативний шлейф. У кожному разі, висхідний тон загострює півтонове тяжіння, посилює мелодичну альтерацію і хроматизм. Якщо латинське *subsemitonium modi* (нижній півтон ладу) поєднати з французьким визначенням у телескопічному словотворі, то отримана «нижня ніжна» нота артикулює особливо виразне та мелодійно інтенсивне тяжіння до головного, тонічного звуку ладу, а такий невпинний рух до розв'язки фіксує його предикативну функцію по відношенню до тоніки, підмета музичної тональної думки.

Хоча мелодія пісні Коена далі рухається за горішнім вектором, мінорний тризвук на шостому ступені (акорд vi) у схемі діатонічних звукових сполучень мажорної гами, «низхідний мінор» вірша виразно вказує на гармонічну функцію ля-мінорного тризвуку – нижньої медіанти. Як свідчить походження цієї назви, серединний статус обох ладових шаблів медіанти (верхньої на III ступені та нижньої на шостому) структурно вписується у кільцеву риму 3-го і 6-го рядків у куплеті з охопною римою. Відповідно до правила версифікаційного альтернансу, ці ноти розміщуються між суміжними римованими рядками так само, як обидві медіанти гами функціонують у межовій площині між основними, «підметно-присудковими» акордами: медіанта – між тонікою і домінантою, субмедіанта – між субдомінантою і тонікою. Їхній пороговий простір зумовлює функцію притлумленої неузгодженості з тонікою, еластичного переходу до основних тризвуків.

Кульмінація цього плавного транзиту виявлена у «висхідному мажорі» (IV_6). Початкове поєднання звуків «секретного акорду», субдомінантового тризвуку на IV ступені (фа – ля – до), змінюється тепер його першим оберненням – субдомінантовим секстакордом (ля – до – фа). У результаті маємо приклад своєрідного «підрядкового переспіву» Коеном музичних функцій, які рельєфно підкреслено в акордовій послідовності $vi - IV_6$. Музично-графічне підвищення гармонії від «низхідного мінору» до «висхідного мажору» відображено лише однією нотою на тлі співзвучності інших: так мінорний тризвук нижньої медіанти переходить у мажорний тризвук субдомінантового секстакорду.

Висновки. Отже, музичний звукопис Коена опирається на своєрідну наративну сольмізацію, спосіб вербальної експлікації функціонально-смислових навантажень акордової послідовності, коли окремі інтервали виступають як глоси, Тичинові «нотні узлісся», незбагненні лексеми чи вирази, які потребують тлумачення.

Важливо, що пояснення взаємозв'язаних компонентів таємного акорду царя Давида вибудовано на основі синтаксично паралельних структур. Третій, четвертий рядки строфи і заключний рядок приспіву будуються на стабільній, закінченій блюзовій гармонії, яка ґрунтується на варіативній послідовності ступенів I-IV-V-I. В основі блюзу лежить 12-тактний період із трьох фраз по 4 такти, у якому перші чотири такти

опираються на гармонії тоніки (I), далі йдуть по два такти на субдомінанті (IV) та тоніці, і по два – на домінанті (V) та тоніці. Друга частина рефрену, подвійне «алилуя», ототожнює семантичне і музичне завершення художньої експресії за допомогою акордів субдомінантової і тонічної функцій, які набувають рис блюзового квадрата. Семантична тавтологія увиразнює послідовність плагального (ступені IV – I, фа – до) і повного кадансів (ступені V – I, соль – до), а зворотній перехід від тоніки до домінанти (I – V, до – соль) маркує не тільки перехід до наступного куплету, а й підсилює значення недомовленості, відкритості партитури, її романізації. У третьому куплеті ліричний герой розпачливо натякає, що доля біблійного Давида, «збентеженого царя, який створює «Алилуя», віддзеркалена і в його творі: «It's a cold and it's a broken hallelujah». Як свідчить прискіпливе прочитання мелодично-акордової думки Л. Коена, він створив не тільки холодну і надломлену, але й блюзову «Алилуя».

Історичний контекст мультидисциплінарних досліджень, присвячених обопільному перекодуванню мови поезії та конвенцій тональної музики, свідчить про взаємодоповнюваність різних засобів мистецької експресії. Тичинові аналогії нотоносця зі спробою досягнути (дис)гармонію всесвіту упривілейовують семантику музичного письма як самодостатнього багатозначного художнього тексту, що резонує з музичним звукописом Л. Коена. Його музичне письмо виступає художнім засобом вербальної експлікації послідовності акордів і мелодійної текстури музичного твору. Аналіз своєрідної музично-поетикальної структури пісні «Алилуя», у якій рядки строфи, відповідно до правила альтернансу, римуються як версифікаційно, так гармонічно, виявив особливості естетичної природи музичного твору як художньої цілісності вербальних і невербальних засобів породження художніх смислів у лімінальному полі взаємодоповнюючих функцій поетичного мовлення та присутньо музичних факторів – інтервальних систем, звукоряду й акордових секвенцій.

Література

1. Анікієнко Л. Період музичний. Українська музична енциклопедія / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ: Вид. ІМФЕ, 2018. Т. 5 : Павана – «Polikarp». С. 144–148.

2. Горіна Ж., Босак Н. Звукосимволізм у мовно-літературній освіті старшокласників. *Українські студії в європейському контексті: зб. наук. пр.* 2023. № 6. С. 61–73.
3. Маценка С. Партитура роману: монографія. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. 526 с.
4. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики. *Література на полі медій. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України.* Київ. 2018. С. 12–50.
5. Тичина П. Зібрання творів : у 12 т. Т. 1: Поезії. 1906–1934. Київ: Наукова думка, 1983. 736 с.
6. Bernstein L. The unanswered question: six talks at Harvard. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1976. 428 p.
7. Bjerstedt S. Storytelling in jazz and musicality in theatre: through the mirror. New York: Routledge, 2021. 143 p.
8. Hollander J. The Music of Poetry. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism.* Vol. 15. No. 2. 1956. Pp. 232–244.
9. LaFave K. Experiencing Leonard Bernstein: A Listener's Companion. Stackpole Books, 2014. 221 p.
10. Scheub H. The poem in the story: music, poetry, and narrative. Madison: University of Wisconsin Press, 2002. 316 p.
11. The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics / ed. by A. Preminger, T. Brogan. Princeton: Princeton University Press, 1993. 1383 p.
12. Winn J. Music and Poetry. The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton: Princeton University Press, 1993. Pp. 803–806.