

УДК 78. 072.2

## ХОРОВІ ТВОРИ ВІКТОРІЇ ПОЛЬОВОЇ В КОНТЕКСТІ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ

Довгаленко Ніна Сергіївна – кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри історії музики та музичної етнографії,  
Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, м. Одеса.  
<https://orcid.org/0000-0003-3462-640X>  
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.616>  
monred@i.ua

Запропоновано можливі шляхи для подальшого розвитку теорії інтермедіальності в контексті постмодерністських реалій української академічної музики. Розглянуті причини, за якими необхідно змінювати змістовні парадигми розробки цієї теорії. Зроблено огляд іномовної дослідницької літератури, присвяченої даній тематиці. Надані характеристики хорової творчості сучасної української композиторки Вікторії Польової в аспекті інтермедіальних показників. В аналізі творів композиторки виділені своєрідність організації фактури і форми як тих параметрів музичної мови, що втілюють концепти простору і часу в якості головних смислових конструктів. Концептуальність запропонована як генеральний фактор, що сприяє інтермедіальним проявам і тим самим надає нові можливості в усвідомленні художніх проявів в сучасній музиці.

*Ключові слова:* інтермедіальність, хорова творчість В. Польової, концепти простору і часу, музична фактура.

*Постановка проблеми та її актуальність.* Розвиток методології мистецтвознавства в межах сучасної академічної творчості неможливий без розширення інструментів дослідження. Такими в наданій роботі названі найбільш глибокі категоріальні поняття простору і часу, які дають можливість продовжувати інтермедіальні розробки з позицій концептуальності. В контексті активних проявів синтетичності та візуалізації в сучасному мистецтві застосування здобутків теорії інтермедіальності в аспекті її теоретичних і аналітичних досягнень на матеріалі хорової творчості В. Польової, як і продовження розробки теорії, є актуальними.

*Аналіз досліджень і публікацій.* Дослідження масиву літератури з інтермедіальної тематики, розвиненої в англійській традиції, складають окрему галузь сучасного мистецтвознавства, оскільки відгалуження в цій тематиці активно розробляються на протязі декількох десятиріч. Традиційні і найбільш поширені методологічні засади вивчення інтермедіальних перетинів між літературою і музикою базувалися на ґрунті компаративістики і перенесенні ознак одного виду мистецтва на інший, що є відкинутими з огляду їх методологічної обмеженості. Сучасний стан розробки теорії інтермедіальності потребує подальших кроків у розширенні спектру проблематики, поширенні його на музикознавство і надання дослідженням системного характеру. У вітчизняній науці усвідомлення інтермедіальності як теорії в музикознавчому контексті ще не відбулося. В намаганні зробити певний крок в цьому напрямі полягає *новизна* даної роботи. Її *мета* – запропонувати в якості інструментів інтермедіальних розробок категоріальні поняття простору і часу як концепти, що мають відігравати роль творення художньої цілісності. Серед *завдань* даної публікації – виявити риси стилістики В. Польової на матеріалі її хорових творів, засновані на можливостях застосування фактурних засобів та формотворення для концептуального втілення парадигм простору і часу, що можуть слугувати інструментами для подальшого розвитку теорії інтермедіальності. *Методологічною основою* є системний підхід та музикознавчий аналіз стилістики хорової творчості В. Польової.

*Виклад основного тексту дослідження.* Теорія інтермедіальності як одна з найбільш перспективних у сучасному мистецтвознавстві висунута внаслідок рефлексії на творчість початку минулого століття, що, як можемо спостерігати з позицій перших десятиліть уже ХХІ ст., багато в чому визначила подальші шляхи розвитку мистецтва. Як поняття і як явище інтермедіальність має спільний ґрунт із більш поширеним в сучасній гуманітаристиці поняттям інтертекстуальності: «інтертекст» уперше був запропонований в роботі Ю. Кристєвої «Руйнування поетики» в 1967 р., а основи інтермедіальності викладені в монографії S. P. Scher'a, присвяченої дослідженню історії взаємовпливів музики та літератури в річищі німецького романтизму [14], і в 1968 р. знайшли теоретичне обґрунтування і подальший розвиток у фундаментальній праці О. Хансен-Леве [11]. Паралелізм у хронології і в обставинах виникнення споріднених понять, як і загальна змістовна складова дефініцій у вигляді «інтер», свідчать про їх належність до спільної платформи в розв'язанні суттєвих для розвитку мистецтвознавства проблем. Саме в 1960-ті роки сформувався розвинений апарат для визначення художніх кодів та знакових транспозицій, що дозволяло усвідомлювати художню культуру як цілісний феномен, і оформлення наслідків досліджень взаємозв'язків і взаємовпливів між різними мистецтвами у вигляді сталих теорій, як і концептуальне розуміння їх спорідненості, стало відповіддю на виклики часу.

В останні десятиріччя інтермедіальні розробки набули широкої аспектації, охоплюють значний спектр проблематики та складають вироблену систему медіології. Структурна і семантична співмірність у ланцюговому співвідношенні літератури і музики, як однієї з найпоширеніших сфер застосування інтермедіальності, знайшли своє відображення у відповідному масштабі дослідницької діяльності і в колосальній за обсягом інформативній спадщині, що виникла внаслідок глибоких і інтенсивних розробок, історично складених у цьому напрямі [1, 4, 9, 15, 16].

Активність залучення в музикознавство загально-теоретичних здобутків і запозичень з інших мистецьких сфер обумовлено не лише сталою традицією перенесення, в основному, напрацьованих спостережень над закономірностями формоутворення з одного виду мистецтва на матеріал іншого, що становило певний історичний етап в пошуках «ідентичності» між літературою і музикою. В певній мірі вони продовжуються, хоча і є відкинутим прямолінійні інтерполяції переважно музичних форм на літературні в силу свого історично обмеженого і штучного значення [16]. Своєрідним «примиренням» із таким способом аналізу тексту (при усвідомленості його можливостей) є прихильність до метафори як до сталого інструменту в дослідженні «точок дотику» між різними медіа [12]. Подальші розробки, пов'язані з розвитком і поширенням інтермедіальних напрацювань на більш широкий стильовий простір і надбання цим напрямом статусу виробленої теорії, є справою численних комплексних зусиль. Віднайдені в межах інтермедіальності загальні закономірності в безпосередньо матеріальних, теоретичних, структурно-конструктивних тощо способах функціонування різних видів мистецтв (різних медіа в термінології інтермедіальності), можуть стати ґрунтом і надати поштовх новим відкриттям точок збігів між медіа вже в іншій, ніж на момент виникнення, контекстній художній реальності – в системі постмодерних способів функціонування художнього твору (інтермедіальність в значенні суміщення медіа і застосування цифрових технологій є окремим кластером тем і не є в полі зору даної роботи). Такий хід міркувань виглядає логічним, бо з давніх часів існує усвідомлення того, що «не існує витвору мистецтва, який не мав би продовження чи джерела в інших витворах мистецтва» [10: 28]. Але в розвідках авангарду, що становив стильову та естетичну платформу для виникнення теорії інтермедіальності в працях Ханзен-Льове [6], не була залученою музика, в основному, через неможливість коректного вирішення проблеми сегментації тексту, що становило методологічну перепону для виявлення загальних закономірностей їх функціонування. Саме в текстових структурних і семантичних зіставленнях, на платформі розвинених семіотичних розробок знаходилися основи подальших просувань у вигляді становлення теорії інтермедіальності. Значну роль у тому, що саме літературний і живописний авангард початку минулого століття сформував основу для інспірації інтермедіальності, відіграв його логоцентризм, який в контексті постмодерну зі зміною фундаментальних парадигм художнього мислення вже не може відігравати роль визначального фактору в численних розгалуженнях новітніх мистецьких формацій.

Хорова творчість В. Польової складає один із найоригінальніших проявів у сучасному українському мистецькому просторі. В доробку композиторки є представленими різні жанри, але саме хорові твори по своїй значущості, чисельності і жанровій варіативності становлять суттєвий корпус, що дозволяє робити певні висновки стосовно поетики і стилістики композиторки і водночас із тим спостерігати розвиток однієї з стильових ліній в сучасному постмодерновому просторі.

Хорові твори В. Польової призначені для різних складів, створених, переважно, для академічного хору *a'capella*, *a'capella* з соло чи для хору з супроводом. Подальша жанрова диференціація надає розгалуження на хори, написані на канонічні тексти (значна більшість), камерні кантати і хори на світські тексти, що становлять найменший корпус. Жанрові параметри передбачають як невід'ємну складову вербальний чинник. Таким чином, ставлення композиторки до вибору тексту, усвідомлення способів його втілення і разом із тим визначення жанрової природи твору мають відігравати провідну роль у створенні звукового світу хорових творів. Текст як ортодоксальна даність (в духовно-концертних творах), як певна смислова і сюжетна складова в кантатах тощо утворює сутнісний ґрунт для вироблення їх неповторної художньої цілісності.

Способи застосування слова в музиці, при колосальній різноманітності їх втілень, можна умовно розділити на «переклад» змістовної складової вербального чинника, носія її семантичної реальності в музичну матерію, і різні способи переінтонування суто зовнішньої, фонологічної конфігурації слова в інтонацію музичну. В першому випадку маємо історично заґрунтовану культуру музичної риторики, традиції літературної програмності, сталі, закарбовані часом засоби втілення символіки, пов'язані з відбиттям об'єктно і семантично оформленого знаку тощо. Всі ці прояви трансформацій вербального носія в музичний твір через посередництво міметичних, тобто, зовнішніх, «жестових» природних складових, надають митцю можливість сформувати, умовно кажучи, «сюжетну» конфігурацію музичного образу. Саме ця сторона щільного історичного співіснування літератури (в більш узагальненому значенні – Логосу як вмістилища дискурсивно і диференційовано оформлених усвідомлень сенсу) і саме музики стала ґрунтом не

тільки надзвичайно багатих своєю глибиною і різноманітністю спостережень над природою перетинань словесного і музичного, але й платформою для їх подальших усвідомлень в річищі інтермедіальних розробок. Вибір текстів для озвучення, способи їх втілення в музичну інтонаційність, вплив слова на формування загальної концепції твору слугують зовнішніми показниками інтермедіальних процесів.

Не менш важливу роль у трансформації вербальної інтонаційності в інтонаційність музичну відіграє фонологічна складова слова в її мовному і мовленнєвому аспектах. Акустична спорідненість мовленнєвої інтонації з музичним інтонуванням зробила необхідним вироблення розгалуженої, широко розвиненої системи прийомів, з розвиненим семантичним інтонаційним спектром із говіркою, речитацією, довершеною вокалізацією слова в бельканто, відбиттям акцентуації мовлення за допомогою змін у звуковисотності, динаміці, агогіці тощо.

У хоровій творчості В. Польової, що змістовно і кількісно складає значний масив творів, утіленими є, звісно, різні моделі музикалізації слова. Способи відбиття композиторкою вербальних першоджерел у музичній інтонації мають слугувати звуковим уречевленнями змістовних векторів, закладених в концепціях творів, і водночас із тим бути «ключем», що дозволяють рефлексії «відімкнути» загадку композиторської волі.

У духовно-концертних творах літературною основою є тексти різних жанрів, переважно, канонічного походження, деякі з яких сформувалися на етапі становлення християнства і по сьогодні входять до складу служби. Це гімнографія у вигляді Тропарів («Христос воскресє», на честь ікони Божої Матері «Живоносне джерело», Тропар Різду за авторством Романа Сладкопєвца), Стихір («Світе тихий»), Кондаків («Боговибраний полче», «Кондак Різду II», «Діва днесь»). Значну частину складають твори на духовні тексти літургійного призначення, такі, як Літургія Іоанна Золотоустого (2013 р.), Псалми (1, 2, 3, 50, 90, 91; славетний 50-й Псалом існує у двох варіантах – на латину і українській мові). Серед шедеврів старовинної духовної лірики, обраними композиторкою, є «Покаянна молитва святого Єфрема Сирина» (виконується під час Великого посту), одного з найбільш шанованих духовних авторитетів IV ст., що спирався на знання єврейського та античного світу; молитва на честь Аліпія Печерського («Приношення Аліпію Печерському»), «Слово» на текст Семеона Нового Богослова (X ст.), «Матір світла», як музичний варіант молитов на честь Богородиці тощо. В перелік духовних творів має бути долученими і цикли, що виникли внаслідок поєднання сталих канонічних текстів і, таким чином, утворили новітні авторські концепції, складені з ортодоксальних елементів («Ангелогласіє», «Світлі піснеспіви») тощо. Оскільки канонічний духовний твір має зберігати в «пам'яті жанру» (Г. Вагнер) його «генетичні» ознаки, то від інтерпретації обраних джерел слід очікувати стратегії дотримання вироблених способів музикалізації поетичного тексту. Вони знаходять свої прояви в традиційних прийомах акцентуації сильними долями і довготривалостями, інтонаційних висхідних і низхідних мелодійних рухах, відповідних вербальним наголосам, юбіляційних «плетіннях» фігураційних візерунків (простодушні радісні юбіляції в задостойнику «Ангел вопієше», псалмодійні виголошення в кондаку «Дева днесь») тощо. Поза хорів на канонічні тексти в камерних кантатах так само традиційними прийомами стають барокові формули (*anabasis* у соло сопрано першої частини Камерної кантати на слова Дж. Донна), стали прийоми звукової символіки (образ дзвона з цієї самої Кантати в «The bell», трансформований в тридольну метрику, не притаманну дзвонівій традиції, але тим не менш абсолютно впізнаваний), прийомів живописного звуконаслідування в «Літній музиці» на слова Й. Бродського тощо. Композиторці не є чужими застосування програмності як способу наративізації музичного матеріалу. Але найбільш суттєвими в аспекті неординарності її стилістики в хорових творах є такі способи музичного втілення слова, природа яких живиться іншими витокami. В аспекті досліджень інтермедіальних показників суттєвим є самий підхід композиторки до слова як такого і, що є більш вагомим, до прийомів його втілення, тобто, до прийомів «вживлення» слова в саме «тіло» музики. Вербальна складова надзвичайно важлива для звукового світу композиторки, і, можливо, саме ця обставина становить одну з головних передумов її активного звернення до хорового жанру, хоча треба відзначити, що словосполучення «вербальна складова» в певній мірі втрачає своє значення у відношенні до стилістики Польової. Слова не є для композиторки складовими чинниками. «Слова занурюються, тонуть в музичному тексті, розчиняються, перестають бути чутими, але, тим не менш, вони є. Як крапля, що попадає в океан, стає самим океаном. В якомусь сенсі це музика не для слухання, а для роздумів...» [3; 452]. У цьому висловленні суттєвими є дві обставини: перш за все, це розуміння Слова не в його самодостатній даності як носія смислу, як першоджерела і дієвого імпульсу для подальшого формування вже цілісного твору. Слово є присутнім від самого початку творення, воно концептуально невід'ємне від «матерії» музики і знаходить виявлення в процесі свого розгортання. В текстах молитовних, за визнанням В. Польової, закладена можливість «рухатися внутрішньо, проживати й вирошувати крізь звук свою суть» [2]. Слово-логос і слово-звукообраз є нерозривно злитими в первісному акті свого виникнення. І цей акт

«виращування суті крізь звук» відбувається в неповторності хорového звучання. В цьому сенсі перед композиторкою не виникає необхідності дотримуватися прямої інтонаційності слова у вигляді відповідних мелодійних конфігурацій, і, як наслідок, надання мелодії функціональної визначеності. Неакцентовані склади можуть мати синкоповані подовження в численних облігатах, і зовнішні ознаки слова втрачають свою об'єктну визначеність. Вербальні наголоси і відповідні їм інтонаційні рухи найбільш безпосереднього і прямого втілення слова і музики поступаються розгалуженням слова у багатошаровій звуковій глибині, наслідком чого стає інтенсивне фактурне збагачення, при яких «матеріальна» природа слова, її зовнішня звукова оболонка поступається більш суттєвій ролі – ставати символом і вмістилищем численних сенсів, в ньому закладених. Слово не є імпульсом для руху звукової ідеї, в нього немає першочерговості, воно навпаки, виникає з матерії звучання і проходить шлях творення разом із музичною матерією, бо є закладеним в концепцію твору цілісно і невід'ємно. Слово вже є в музиці до початку її виникнення. «Слова таємничо, відсторонено присутні ... це таїна, що занурена в музичну плоть» [3; 452]. У творах В. Польової воно постає не лише як Слово-логос, як самодостатня смислова цінність, але й як метафоричне уособлення множинних змістовних вібрацій, носієм яких воно є. «... Саме тоді в мою музику увійшло Слово. Воно проникло в музичну матерію, котра раніше підкорялася тільки звуковим категоріям ...» [3, 451]. Тобто, Слово не тільки як втілення сенсу, але й як уособлення цілісної концепції, поза музичної ідеї, що знаходиться в основі музичного твору. Його розчинення в звуковій матерії відбувається за допомогою переважно гармонійних і фактурних факторів. Розгалуження фактури як відбиття диференціації семантично багатовимірного звукового образу та його деталізація надає текстурі значення переважного фактору у створенні художньої цілісності. І це стає другим суттєвим моментом, що впливає з ставлення композиторки то Слова і складає найбільш органічний і оригінальний шар її стилістики. Мелодія у В. Польової в силу своєї підпорядкованості фактурі і принципової для композиторки відсутності того, що вона називає «динамічне зростання» [3; 465], відіграє роль, подібну ролі поверхневого шару живописного полотна. І під цим «поверхневим шаром» виникають *простір з його глибиною* і *час* звукового заповнення.

Особливість функціонування фундаментальних категорій в художніх текстах заснована, перш за все, на тому, що самий процес споглядання просторових конфігурацій не є симультанним. Музичний простір, як один із різновидів художнього простору, перед усім є відбиттям упорядкування ідей, їх об'єктних відображень та розташувань. В його усвідомленні, як і в усвідомленні будь-якого простору, присутня стратегія вибудовування, умовно кажучи, алгоритму прочитання просторового сюжету. Необхідним чинником в їх сприйнятті стає *концептуалізація* змістовних елементів твору. Поняття «художній простір», як і «художній час», є метафорами, призваними надати більшої очевидності процесам, що протікають у художній формі в їх порівнянні з процесами в матеріальному світі. Певні закономірності художнього відбиття простору і часу відіграють роль *концептів*, що визначають «стратегію» у створенні неповторного художнього твору. Просторові координати – це визначені межі, що, як окреслена рамка, обіймають собою речовинність звукової матерії. Широкі відстані між серединними голосами і тим більш між верхнім і нижнім, витримані квінтові бурдони як складова в організації фактури у вигляді тла, визначають надзвичайно об'ємну звукову матерію, надають просторову конфігурацію і глибину звучанню і таким чином окреслюють звукові протяжності смислу. Просторовість і водночас «ефірність, повітряність, нематеріальність» хорової музики В. Польової [3; 446] мають не лише звукообразну природу; вони виступають як уречевлення духовної ідеї, що має бути неосяжною. У творах композиторки звуковий образ відображує не стільки реальність як конструктивну модель, але створює нову звукову дійсність, наділену абсолютно оригінальними параметрами у своїх фундаментальних показниках – простору і невід'ємного від нього часу.

Просторові фактори відіграють визначальну роль у прийомах організації фактури. Ефекти розширення чи згортання звукової матерії, контрастних змін чи накладань шарів звучання, різні модифікації звукової колористики внаслідок застосування різних моделей відбиття просторовості – всі ці засоби фактурної різноманітності не тільки заміщують відсутню інтонаційну динаміку розвитку, але й надають усвідомлення простору і невід'ємної від нього глибини як концептів, що системно організують елементи стилістики в єдине ціле. В цьому спектрі застосування різних фактурних елементів як композиційних прийомів особливе місце займають зіставлення континуальності і дискретності, що знаходять своє відбиття в зміні позицій голосів і розділення їх на плани, подібні планам перспективи в живописних полотнах. Численні *divisi* в розгортаннях голосів, обіймання простору в його спрямованості до світла як уречевлення духовної ідеї, пульсації і мерехтіння всередині фактурних шарів дають можливість передати прояви руху, що не мають однозначно вектору, і «глибини як інтуїтивно змістовної» (Ортега-і-Гасет) парадигми змісту.

Глибина і просторовість звукообразу корелюються із своєрідністю формоутворення. Оскільки для композиторки не є актуальними прийоми інтонаційного розвитку як і взагалі втілення ідеї «розвитку-

просування» (своє ставлення до динаміки відбито в застосованому нею слові «нелінійна»), похідним від цього стає і відмова від сталих прийомів формування драматургії. Відсутність репризних побудов і намагання уникнути повторів (особливо в творах на канонічні тексти, в яких будь-які повтори є недопустимими) означає відмову від сталих конструктивних способів формоутворення. В певній мірі противагою плинності звукової матерії є форма вербального чинника (переважно строфічна), яка потребує запровадження контрастного матеріалу у відповідності до зворотів тексту. Але не ця обставина – наслідування будові вербального носія як основи для музичного формоутворення – є визначальною. Не притаманне композиторці моделювання розвитку і динаміки за допомогою переважно варіантних, мотивних, поліфонічних тощо інтонаційних засобів стає причиною ще одного незвичайного наслідку – створення ефекту *статики*. «Музика не для слухання, а для роздумів», за висловом Польової, має бути об'єктом, прояви внутрішнього «буття» якого засновані на мерехтливих пульсаціях закладених в ньому смислових елементів. Світлоносності, повітряності музичної «матерії» Польової надається об'єктність не тільки просторовими факторами, але й ознаками особливого протікання *часу*. Своєрідність відтворення концепції часу в хорових творах Польової щільно пов'язана з її розумінням і відчуттям художнього простору, що є, як відомо, невід'ємним від часових вимірів. «Час стає фавулою твору» [3; 485]. Воно визначається тією самою якістю мислення композиторки, на якій заснована «без дієва» драматургія, а саме, відсутністю інтонаційного просування як визначального фактору становлення. Інтонаційний розвиток, як і будь-який розвиток, передбачає певну мету, до якої він прямує. І якщо алгоритм спрямування не є активним чинником у формуванні драматургії, то виникає динамічна рівновага компонентів форми, що і є ознакою статики. Статичність і просторова глибина музичного образу надають хоровим творам Польової світлоносною осяйності «музики для роздумів», що наділена свого роду самодостатністю і об'єктною завершеністю. Таким чином, просторовість і час стають концептами, що створюють цілісну художню систему твору.

Супутньою обставиною і водночас проблемою, яка потребує подальшої розробки і розв'язання, є певна *візуалізація* музичної форми, що супроводжує її розгортання в концепційних координатах. Тобто, актуалізація просторових і часових координат у вигляді способів організації художньої цілісності виступає в якості свого роду противаги послабленій значущості суто динамічних процесів. Звісно, масштабність і різноманітність жанрових і семантичних моделей в хоровій творчості Польової є передумовами багатства у виборі авторкою композиційних рішень. Прикладом можуть слугувати її Камерні кантати (на тексти Дж. Донна і Й. Бродського), в яких оркестрова складова і активна сюжетність вербального чинника стають поштовхами до пошуку інших способів висловлення [12]. Сонорні і звуконаслідуванні ефекти, деталізоване гармонічне оздоблення, залучення сталих барокових моделей (*anabasis*), блискуча оркестровка тощо, звісно, розширюють спектр суто хорових і вокальних засобів. Але збережені, як сталі ознаки поезики композиторки, прийоми педальних ефектів і численних облігато, фактурних (текстурних) розпорошень, стиснень, розшарувань, як і в хорах на канонічні тексти, зберігають концепційну значущість звукової просторовості як визначальну.

*Висновки.* Розроблення теорії інтермедіальності в її музикознавчому аспекті становить один із перспективних напрямів сучасного мистецтвознавства, що сприятиме розширенню комплексу аналітичних, культурологічних, суто музикознавчих інструментів для дослідження новітніх процесів в сучасному художньому мисленні. Такими інструментами можуть стати дискурси простору і часу, категоріальна природа яких дозволяє змінити «горизонт подій» в пошуках відповідних постмодерністським реаліям прийомів дослідження художнього тексту. Визначальну причину у формуванні стилістики В. Польової становить її ставлення до слова. Слово як вербальний чинник в її хорових творах переосмислене в статусі невід'ємної якості суто музичного сенсу. Композиторка застосовує не лише традиційні історично сформовані способи інтонаційного і змістовного втілення слова в музичну матерію. Слово-логос усвідомлюється нею як певний символ, що містить у собі спектр семантичних і фонологічних значень. Вібрації сенсів, їх зануреність в інтонаційне середовище спонукають до трансформацій в системі виражальних засобів. Своєрідність організації простору і часу в хоровій творчості В. Польової набувають визначальної значущості в аспекті їх музичного втілення. Статика, глибина звукової матерії, просторові конфігурації стають заміниками традиційних прийомів створення драматургії, динаміки, форми. Широкий спектр фактурних засобів визначає стратегію «прочитання» концепції твору.

Хорова творчість В. Польової становить один із найоригінальніших і художньо значущих проявів музичної творчості в Україні.

#### Список використаної літератури

1. Азначеева Е. Литературно-музыкальные параллели: Семиотический аспект. Saarbrücken : Lap Lambert, 2011. 365 с.

2. «Винний». Інтерв'ю з київською композиторкою Вікторією Польовою [Електронний ресурс]. URL: [URL](#). Дата звернення: 8.12.2022.
3. Лунина А. Композитор в зеркале современности. Т. 1. Київ : Дух і літера, 2015. С. 443-496.
4. Махов А. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики: дисс... д-ра филол. наук. РГГУ. Москва, 2007. 410 с.
5. Прядко А. Хорова творчість Вікторії Польової (хори на канонічні тексти, камерні кантати): магістерська робота. *Рукопис*. ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2023. 59 с.
6. Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. Москва : Языки русск. культуры, 2001. 672 с.
7. Чекан Ю. Сакральний світ Вікторії Польової. Музика. *Український інтернет-журнал* [Електронний ресурс]. URL: <http://mus.art.co.ua/sakralnyj-svit-viktoriji-polovoji/>. Дата звернення 10.10.2022.
8. Clüver C. Intermediality and Interarts Studies. *Changing Borders : Contemporary Positions in Intermediality*. Lund : Intermedia Studies Press, 2007. P. 19-37.
9. Delazari I. *Musical Stimulacra: Literary Narrative and the Urge to Listen*. New York. Routledge, 2021.
10. Deleuze G. «Le cerveau, c'est l'écran». Entretien avec Gilles Deleuze. *Cahiers du Cinéma*, 1986. No 380 (février).
11. Hansen-Love A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne. *Wiener Slawistischer Almanack*, 1983, Sbd. 11. P. 291-360.
12. Prieto E. *Metaphor and Methodology in Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage: Word and Music Studies 4*. Amsterdam and New York : Rodopi, 2002.
13. Rajewsky I. Intermediary, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialities*, 2005, Vol. 6. P. 43–64.
14. Scher S. P. *Essays on Literature and Music, 1967-2004*. Amsterdam and New York : Rodopi, 2004.
15. *The Musical Novel: Imitation of Musical Structure, Performance, and Reception in Contemporary Fiction* (European Studies in North American Literature and Culture, 18) Hardcover, May 1, 2014.
16. Wolf W. Can stories be read as music? Possibilities and limitations of applying musical metaphors to fiction. *Telling Stories: Studies in Honour of Ulrich Broich on the Occasion of His Birthday*. Amsterdam; Philadelphia : B.R. Grüner. 1992. P. 205-220.

#### References

1. Aznacheyeva Ye. Literaturno-muzykal'nyye paralleli: Semioticheskiy aspekt. Saarbrücken : Lap Lambert, 2011. 365 s.
2. «Вунный». Interv'yu z kyyivs'kym kompozytorom Viktoriyeyu Pol'ovoyu [Elektronnyy resurs]. URL: <https://rozmovna.wordpress.com/2019/08/09/viktoriya-polova/> Data dostupu: 8.12.2022.
3. Lunina A. Kompozitor v zerkale sovremennosti. T.1. Kyiv : Dukh i bukva. 2015. S. 443-496.
4. Makhov A. Sistema ponyatyiy i terminov muzykovedeniya v istorii yevropeyskoy poetiki: dis. ...uch. stepeni doktora filologicheskikh nauk RGGU. Moskva, 2007. 410 s.
5. Pryadko O. Khorova tvorchist' Viktoriyi Pol'ovoyi (khori na kanonichni teksty, kamerni kantaty). Mahisters'ka robota. Rukopys. ONMA im. O. V. Nezhdanovoyi, 2023. 59 s.
6. Khanzen-Leve Oge A. Russkiy formalizm: Metodologicheskaya rekonstruktsiya razvitiya na osnove printsipa ostraneniya. Moskva : Movy russkoy kul'tury, 2001. 672 s.
7. Chekan YU. Sakral'nyy svit Viktoriyi Pol'ovoyi. Muzyka. Ukrayins'kyy internet-zhurnal. [Elektronnyy resurs]. URL: <http://mus.art.co.ua/sakralnyj-svit-viktoriji-polovoji/>. Data dostupu 10.10.2022.
8. Clüver C. Intermediality and Interarts Studies. *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Lund: Intermedia Studies Press. 2007. P. 19-37
9. Delazari, I. *Musical Stimulacra: Literary Narrative and the Urge to Listen*. New York. Routledge, 2021.
10. Deleuze G. «Le cerveau, c'est l'écran». Entretien avec Gilles Deleuze. *Cahiers du Cinéma*, 1986, No 380 (février).
11. Hansen-Love A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne. *Wiener Slawistischer Almanack*, 1983, Sbd. 11. P. 291-360.
12. Prieto E. *Metaphor and Methodology in Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage: Word and Music Studies 4*. Amsterdam and New York : Rodopi, 2002.
13. Rajewsky I. Intermediary, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialities*. 2005, Vol. 6. P. 43–64
14. Scher S. P. *Essays on Literature and Music, 1967-2004*. Amsterdam and New York: Rodopi. 2004.
15. *The Musical Novel: Imitation of Musical Structure, Performance, and Reception in Contemporary Fiction* (European Studies in North American Literature and Culture, 18). Hardcover – May 1, 2014
16. Wolf W. Can stories be read as music? Possibilities and limitations of applying musical metaphors to fiction. *Telling Stories: Studies in Honour of Ulrich Broich on the Occasion of His Birthday*. 1992, Amsterdam; Philadelphia: B.R. Grüner. P. 205-220.

#### CHORAL WORKS BY VICTORIA POLEVA IN THE CONTEXT OF INTERMEDIALITY

**Dovgalenko Nina** – PhD in art history, associate professor of the department of music history and musical ethnography, A. V. Nezhdanova Odesa National Music Academy, Odesa.

Possible ways of further development of the theory of intermediality in the context of postmodern realities of Ukrainian academic music are suggested. The reasons why it is necessary to change the substantive paradigms of the

development of this theory are considered. A review of foreign research literature on this topic is made. The characteristics of choral works based on canonical texts by the contemporary Ukrainian composer Victoria Polyova are given in terms of intermediate indicators. The analysis of the composer's works highlights the peculiarity of the organisation of texture and form as those parameters of musical language that embody the concepts of space and time as the main semantic constructs. The conceptuality is proposed as a general factor that promotes intermedial manifestations and thus provides new opportunities for understanding artistic manifestations in contemporary music.

*Key words:* intermediality, choral works of V. Poliova, concepts of space and time, musical texture.

UDK 78.072.2

### CHORAL WORKS BY VICTORIA POLEVA IN THE CONTEXT OF INTERMEDIALITY

**Dovgalenko Nina** – PhD in art history, associate professor of the department of music history and musical ethnography, A. V. Nezhdanova Odesa National Music Academy, Odesa.

*The purpose of the article* is to propose possible tools for developing the theory of intermediality within musicology, using the choral works of the contemporary Ukrainian composer Victoria Polyova as a research material.

*Research methodology.* The methodological basis is a systematic approach and musicological analysis of V. Poliova's choral stylistics.

*The novelty of the study* lies in the application of the categories of space and time as conceptual foundations in the understanding of stylistics in the context of postmodern modernity.

The development of the theory of intermediality in its musicological aspect is one of the promising areas of contemporary art history, which will contribute to the expansion of the complex of analytical, cultural, and purely musicological tools for the study of the latest processes in contemporary artistic thinking. Such tools can be discourses of space and time, the categorical nature of which allows us to change the «event horizon» in search of methods of studying an artistic text that are appropriate to postmodern realities. The determining factor in the formation of Poliova's style is her attitude to the word. In her choral works, the word as a verbal factor is reinterpreted as an inherent quality of purely musical meaning. The composer uses not only the traditional historically established methods of intonational and semantic embodiment of the word in musical matter. She understands the word-logos as a certain symbol containing a range of semantic and phonological meanings. The vibrations of meanings, their immersion in the intonational environment encourage transformations in the system of expressive means. The peculiarity of the organisation of space and time in the choral works of Viktoriia Poliova is of decisive importance in terms of their musical embodiment. Statics, the depth of sound matter, spatial configurations become substitutes for traditional methods of creating drama, dynamics, and form. A wide range of textural means determines the strategy of «reading» the concept of the work.

*The practical significance.* This material can be used for further development of intermediality and in lecture courses on contemporary Ukrainian music.

*Key words:* intermediality, choral works of V. Poliova, concepts of space and time, musical texture.

Надійшла до редакції 22.04.2023 р.

УДК 78.071.1(477):78.087.68

### ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ Б. ФІЛЬЦ «ПЕРЕЛИВИ БАРВ» НА ВІРШІ С. ГОРДИНСЬКОГО : ПРИНЦИПИ СПІВВІДНОШЕННЯ МУЗИКИ І СЛОВА

**Німилович Олександра** – доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки,

Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка, м. Дрогобич

<https://orcid.org/0000-0003-1795-9288>

<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.617>

olnim@ukr.net

Розглянуто історію створення й образну специфіку вокального циклу Б. Фільц «Переливи барв» на вірші С. Гординського з присвятою І. Соневицькому. Висвітлено принципи взаємодії поетичного слова і музики, розкрито особливості засобів музичної виразності й звукопису, застосованих композиторкою. Зосереджено увагу на природі співвідношення вокальної і фортепіанної партій для досягнення цілісності вокального циклу.

*Ключові слова:* Богдана Фільц, Святослав Гординський, Ігор Соневицький, вокальний цикл «Переливи барв», солоспів, синтез поезії й музики, музично-поетична цілісність.

*Постановка проблеми.* У творчій спадщині визначної композиторки Богдани-Марії Фільц (1932-2021 рр.) доволі розлого представлені жанри камерно-вокальної музики поруч із симфонічними, фортепіанними, хоровими, камерно-інструментальними. Серед основних підстав для такого зацікавлення мисткині вокальною музикою, передусім, на думку авторки монографії про творчість Б. Фільц, доктора мистецтвознавства М. Загайкевич, постає: «природний нахил таланту: розвинений мелодичний хист і органічне відчуття виражальних можливостей одного з найдосконаліших інструментів – людського