

## Жанрово-стилістичний дискурс “Двох хорів rustico” Віктора Тиможинського

*Ольга Коменда,  
доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства  
Волинського національного університету імені Лесі Українки*

У статті запропоновано дискурсивний аналіз “Двох хорів rustico”, В. Тиможинського, за допомогою якого виявляється полісемантична оригінальність циклу, здобута шляхом взаємодії жанрово-стилістичних властивостей мотету, мадригалу, хорового концерту, містерії, сценічної кантати, хорової фуґи та симфонії.

Ключові слова: жанрово-стилістичний дискурс, інтонаційний сегмент, варіантність, поліфонічність.

### Genres and stylistic discourse of “Two choruses rustico” by V. Tymozynsky

*Olga Komenda*

In the clause is offered the discourses analysis of “Two choruses rustico” by V. Tymozynsky. In opinion of the author the polysemantic originality of a cycle is by result of interaction of genres and stylistic features of a motet, a madrigal, a choral concert, a mysteries, a scenic cantata, a fuga and symphony.

Key words: genres and stylistic discourse, intonational segment, a variant development, a polyphonically statement.

Творчість волинського композитора Віктора Тиможинського є одним із яскравих феноменів сучасного українського музичного мистецтва. Тому закономірним бачиться інтерес до неї з боку ряду музикознавців. Так панорамна характеристика творчості композитора здійснена у навчальному посібнику А. Єфіменко, О. Коменди “Волинський осередок Національної спілки композиторів України” [3], проблематика окремих творів окреслена у статтях А. Єфіменко [4], В. Драганчук [2], О. Коменди [1, 5, 6]. Проте згадані праці є загалом вступним етапом ґрунтовного дослідження творчості митця, що потребує доповнення, насамперед, шляхом вивчення провідного для композитора хорового жанру. Заповнити деякі прогалини у цій ділянці і покликана дана стаття.

Хоровий цикл Віктора Тиможинського “Два хори rustico” включає хори “Дошч іде” та “Ой не рости, кропцю”. Він продовжує неофольклорну лінію творчості композитора, представлену “Купайлом”, “Кривим танцем” і ін. Ближче знайомство з циклом дає можливість відчутти і зрозуміти, що жанрово-стилістичні засоби “хорів rustico” значно ширші поняття неофольклоризму, а інтонаційно-драматургічне вирішення циклу лежить далеко за межами традиційних прийомів сучасного хорового письма. Розкриття того і іншого і є метою даної статті.

Мета висуває такі завдання: 1) здійснити дискурсивний аналіз<sup>1</sup> “Двох хорів *rustico*”; 2) виявити головні музично-інтонаційні властивості циклу; 3) запропонувати їх інтерпретацію як одного із можливих способів утворення жанрово-стилістичного дискурсу.

Не потрібно проводити особливо глибокий аналіз циклу, щоб помітити значимість у ньому гнучкої варіантної роботи з матеріалом, тобто того прийому композиторської роботи, який, як загальновідомо, має **фольклорне походження**.

Перший погляд на хорову партитуру “хорів *rustico*” створює враження, що його музична тканина склеєна із різноманітних сегментів (клітин) – мелодико-гармонічних, ритмо-фактурних і ін. Мозаїчність музичного тексту, зумовлена його поспівковою будовою, тим не менше не приводить до фрагментарності, адже самі ці сегменти схожі між собою, “мов діти одних батьків” і знаходяться у динамічній рівновазі.

У циклі спостережено різноманітні ладо-мелодичні, метро-ритмічні, тембро-фактурні і ін. види поспівок, які взаємодіючи із віршовими сегментами, з’являються у різних комбінаціях і варіантах. Ті і інші, немов цеглинки, з яких вибудовуються часо-просторові параметри композиції. Беручи безпосередню участь у створенні “розкішних звукових розсипів” “хорів *rustico*”, індивідуальної гостро-експресивної інтонаційної сфери циклу, вони взаємодіють один з одним, утворюючи оригінальні вертикальні і горизонтальні поєднання, збігаючись і розходячись у звукопросторі і звукочасі, резонуючи на відстані, підкреслюючи чи приховуючи своє відношення до інваріанта.

Особливо важливим в цьому плані бачиться усвідомлення рухливості, **поліфонічності словесно-ритмічних варіантів**. Враховуючи закономірності народнопісенної просодії<sup>2</sup>, В. Тиможинський “повним ходом грається” варіюванням словесно-ритмічних акцентів<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Наше розуміння дискурсивного аналізу (франц. *discours* – промова, виступ) спирається на інтерпретацію поняття, вироблену науковцями французької школи (М. Фуко, Л. Альтюссер, Ж. Дерріда, Ж. Лакан). У його основу покладене розуміння того, що у формуванні уявлень про предмет бере участь сукупність мовних (в даному випадку музично-інтонаційних) практик, метою чого є пошук не стільки власне денотативних значень, скільки тих, що мають на увазі, проте залишаються невисловленими, невираженими прямо, безпосередньо, а існують, немов “причаївшись за фасадом сказаного”, що актуалізує проблему аналізу тексту з врахуванням позамовних (позамузичних, наприклад поетичних, театральних і т. ін.) умов його виникнення, які сприяли, хоча і не гарантували його появу.

<sup>2</sup> Просодія – (др. гр.) – акцент, наголос, в античній граматиці вчення про акценти, співвідношення складів по тривалості і пов’язаних з цим незначних підвищеннях і пониженнях голосних, які визначають “музикальність” мови. На основі др.-гр. просодії виник-

У “Ой не рости, кропцю”, наприклад, в умовах шестидольного спондея (♩♩♩♩♩♩) така гра полягає у просодичному і як наслідок метро-ритмічному

варіюванні: “ой не рости **кропцю**” (т.1), “ще **вище**” (т. 12), “**ще** вище” (т. 8), “**вище**” (т. 2), “не **рости**” (т. 14), “не **рости**” (т.14), “**старий**” (т. 29), “**старий**” (т. 30) і т. д. Роль просодичної, ритмічної і пов’язаної з ними ладо-мелодичної варіантності в циклі настільки вагома, що претендує на значення концептуальної.

Мотив “Дощ іде” (те ж саме, до речі, стосується і мотиву “Ой не рости, кропцю”, який то скорочується, то подовжується, то вступає на різні долі такту і т. ін.), наприклад, тільки в першому восьмитакті з’являється близько у двадцяти мелодико-ритмічних варіантах (див. *Приклад 1*).

### Приклад 1

The musical score consists of 11 staves, each representing a different rhythmic variant of the phrase "Дощ іде". The staves are labeled as follows:

- Staff 1: C1, T. 4. Lyrics: Дощ, дощ, дощ і - де
- Staff 2: T II, T. 7. Lyrics: дощ і - де, дощ і - де
- Staff 3: C1, T. 6. Lyrics: дощ і - де, дощ, дощ, дощ, дощ і - де
- Staff 4: A1, T. 4. Lyrics: Дощ, дощ... Дощ і-де, дощ і-де
- Staff 5: B1, T. 5. Lyrics: Дощ і - де, дощ і - де
- Staff 6: B1, T. 6. Lyrics: дощ і - де, дощ і - де
- Staff 7: B1, T. 7. Lyrics: дощ і - де, дощ і - де
- Staff 8: T I, T. 8. Lyrics: дощ і - де, дощ і - де
- Staff 9: T II, T. 1. Lyrics: Дощ і - де, дощ і - де, дощ і - де

ла екфонетична нотація, яка існувала в сірійських, давньоєврейських, візантійських, давньоруських, вірменських і грузинських рукописах Біблії [7].

<sup>3</sup> На нашу думку, можливість такого обумовлена варіативністю просодії українського мовлення, правила якого дозволяють **хиріти** і **хиріти**, **притьмом** і **притьмомом**, **плисти** і **плисти**, **діалог** і **діалог** і багато ін. [8], а також специфічністю наголосів одного й того ж слова у регіональному мовленні, як наприклад, – **ходжу** (на Волині) і **ходжу** (на Галичині).

Підлягаючи мелодичному, ритмічному, тембро-фактурному варіюванню, сегмент “дощ іде” тим не менше в кожному з утворюваних варіантів виявляється природнім, зручним, органічним в плані тривалості складу, висоти інтонування і т. ін. Усвідомлення цього дозволяє ствердити значущість **мовленнєвої інтонації (просодії)**<sup>4</sup> як одного із важливих стилістичних компонентів жанрово-стилістичного дискурсу даного тексту.

Яким же чином видозмінюється мотив, наприклад, у “Дощі” (див. *Приклад 1*)? По-перше, серед його ритмічних варіантів є довгі (викладені чвертками, немов аугументовані) і короткі (розспівані восьмими, діменовані). Просодичний зміст мотиву при цьому не змінюються. Обидва різновиди є рівноправними, інваріанту як такого немає. Безупинний розвиток (*modere*, термін Б. Асаф’єва) ведеться від самого початку твору. Фаза експонування відсутня. У зв’язку з цим визрівання тематизму відбувається в процесі становлення і розвитку звукопростору. Якість тематизму несе на собі сліди безперервного руху, процесуальності. Образно кажучи, твір нагадує річкову течію, що складається з незліченних крапель, кожна з яких виблискує на сонці сама по собі, але одночасно є нероздільною з усіма іншими і разом з ними перебуває в постійному русі.

Зміст більшості варіантів мотиву, як показує вищенаведений приклад, є анапестовим: дві короткі тривалості (два ненаголошені склади) закінчуються однією довгою (наголошеним складом). Це є дуже вдалою метро-ритмічною знахідкою, підкріпленою просодичними властивостями словесного тексту “дощ іде”. Відбиваючи природній пульс мовленнєвої інтонації, цей метроритм, до того ж, відзначений внутрішньою **моторністю**, тобто по суті **танцювальністю** (це ж цілком справедливо віднести і до хору “Ой не рости, кропцю”, силабо-просодичні та мелодико-ритмічні звороти якого акумулюють в собі **веснянкову моторику**). Проводячись остінато, цей, безперечно вдало знайдений анапестовий танцювальний мотив пронизує твір “рухливи-

---

<sup>4</sup> З-поміж артикуляційних знахідок твору, спрямованих на посилення ролі просодії, варто згадати також прийоми *Sprechstimme* (т.т. 1-2, 64-67).

ми мікроімпульсами”, які виконують роль провідного динамічного начала. Танцювальність як глибинну жанрову ознаку хору “Дощ” справедливо співвідносити і з танцювальною ритмікою **коломийкового вірша**.

*ДОЩ ІДЕ / ДОЩ ІДЕ / ВІТЕР ПОВІВАЄ //*  
*НЕХАЙ МОЇ / ДІВЧИНОНЬКИ / НІХТО НЕ ЗАЙМАЄ ////*  
*ОЙ ХТО ЇЇ ЗАЙМЕ / ТОГО ЛИХО НАЙДЕ //*  
*ВОНА ЙОГО / ЗАЧАРУЄ / ВІН ДОДОМУ НЕ ЗАЙДЕ //*  
*ЧАРУВАЛА / РУКИ НОГИ / КОНЯ ВОРОНОГО //*  
*І ЩЕ БУДЕ / ЧАРУВАТИ / ХЛОПЦЯ МОЛОДОГО ////*

З іншого боку звести танцювальність “Дощу” лише до коломийки, як і “Ой не рости, кропцю” лише до веснянки – неможливо. Адже базовий ритмічний зворот, наприклад, “Дощу” може розглядатися і як характерний для **польки**, в її українському варіанті, а в “Ой не рости, кропцю” при бажанні можна відслідкувати навіть риси фуріанта, які полягають у розбиванні тридольного метру дводольністю (див. т.т. 1-3, баси; 23-24 баси, тенори), чергуванні тридольних і дводольних тактів (т.т. 48-53) і ін. І в тому, і в іншому випадку слід очевидно робити висновок про **опосередковано сумарне виявлення танцювальності** як однієї з ключових жанрово-стилістичних знахідок даного тексту, пов’язано із **фольклорними джерелами**.

Впливом стилістики народного віршування, його просодичних властивостей пояснюється очевидно й те, що в музичному тексті обох творів циклу нерозривно поєднані риси акцентного і часомірного метро-ритму. Про це свідчить і те, що мотиви вільно рухаються в межах тактів, переміщуючись з сильних долей на слабкі, при цьому набуваючи специфічної метро-ритмічної свободи, яка можлива тільки в умовах часокількісного ритму. Про такий синтез акцентності і часомірності говорить і те, що протягом цілого твору в “Дощі”, наприклад, розмір змінюється лише один раз (з 4/4 на 2/4 у т.т. 19 – 42), і то внаслідок цього порушення парності не відбувається, тобто на умови метро-ритмічного варіювання мотиву така зміна суттєвого впливу не робить. У “Ой не рости, кропцю” зміни метру відбуваються значно частіше. Але й вони в основному покликані підкреслити лише зміну просодичних акцентів

(порів. т.т. 17, 19, 20, 21 або ж т.т. 35-42 і 60-63, т.т. 43 і 48-53 і т.т. 64-66; див. *Приклад 2*).

### Приклад 2

Всередині анапестового мотиву “Дощу”, як і всередині власне низки інших мотивів, відбуваються різноманітні видозміни. (В цьому також полягає специфіка варіантного методу, дія якого проявляється на різних рівнях музичного тексту одночасно). Наприклад, один із мотивів-варіантів “Дощу” (т. 7, I сопрано), починаючись 2-ю, слабкою долею, закінчується половинною (з точки зору моделі, фактично ферматою), тоді як сукупно ритмічний зміст цілого такту (т. 7, I сопрано) представляє собою пролонгований варіант т. зв. хоріямба (див. *Приклад 1*). Цікаво також, як розспівується інший широко вживаний варіант даного мотиву, який вперше з’являється в т. 5 (I альти). З одного боку це анапест, загострений пунктирним зворотом усередині, що проте згладжується розспівом плавного мелодичного руху вгору або вниз, з іншого – хоріямб у діменуції. Поява і широке використання такого варіанту, об’єднуючи в собі властивості різних просодичних формул, не тільки поси-

лює кінетику силабо-ритмічного (просодичного) руху мотиву, відповідно на-  
 рощуючи “рухливість” музичного тексту, але й сприяє інтонаційній цілісно-  
 ті твору, зводячи різноманітні мотиви у структуру варіантного гнізда.

Все сказане стосується і варіантності мотивів “Ой не рости, кропцю”,  
 лише в перших тактах якого з’являються, наприклад, такі мотиви варіанти.

### Приклад 3

The image shows a musical score for the song "Oy ne rosti, kropchyo" (Oy, do not grow, dandelion). It features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is written in 3/4 time and includes lyrics in Ukrainian. The lyrics are: "Ой не рос-ти, кроп-цю, кроп - цю, ви - ше о - го - род - цю. Ой не рос-ти, кроп-цю, ой не рос-ти, ви - ше, ой нерости, ви - ше, Ой *p* кроп - цю, кроп-цю, *p* Ой не рос-ти, кроп - цю, ви - ше Ой не рос - ти, кропцю, ви - ше Ой не рос-ти, кроп - цю, Ой не рос - ти, кропцю, ви-ше, ше ви-ше, ви - ше, ви-ше о-го-родцю. Ой не рос-ти, кропцю, ой нерости, ви - ше, ви-ше, ше ви-ше, ви - ше, ше винце... Ой нерости, кропцю, не рос - ти, кропцю, ви-ше, ше ви-ше, ви - ше, ше винце... ви - ше, ви-ше о-город - цю. ви-ше,ше,винце... ше ви-ше, ви-ше,ше,винце... ше ви-ше, винце... ше ви - ше, ви-ше,

Описати, прокоментувати, а також навести приклади варіювання всіх  
 чи хоча б більшості силабіко-просодичних, мелодико-ритмічних, тембро-  
 фактурних мотивів-варіантів даного циклу в рамках простої статті не тільки  
 неможливо, а очевидно й недоцільно. Тому, ще раз підкресливши їх величез-  
 ну кількість і водночас вражаючу взаємопов’язаність, залишається  
 наголосити, що багатство просодичних, ритмічних, мелодичних, тембрових і  
 ін. мотивів-варіантів “Двох хорів *rustico*” В.Тиможинського демонструє **фун-  
 даментальну залежність інтонаційної системи циклу від специфіки фо-  
 льклорного (поліваріантного) мислення.**

Тепер перейдемо від аналізу окремих мотивів до хорової партитури в  
 цілому. Вже самі початки обох хорів (обидва написані в тричастинній формі)

демонструють два дуже важливих з точки зору жанрово-стилістичної специфіки циклу явища: 1) провідну **роль поліфонічного викладу**, в т. ч. у його імітаційному, контрастному, підголосковому різновидах; 2) і як наслідок першого надзвичайну **актуалізацію таких супутніх йому явищ як політональність, поліакордовість, поліфункційність** і т. ін.

Наведемо приклади. У “Дощі”, наприклад, вже в т.т. 4-10 розпочинається **серія точних і неточних імітацій** (I сопрано / II сопрано; I тенор / I сопрано; II тенор / II сопрано і ін.)<sup>5</sup>.

#### Приклад 4

The image displays a musical score for the piece "Дощі" (Rain). It features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are in Ukrainian and consist of the word "дощ" (rain) and the syllables "i - de". The score includes musical notation with dynamics such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The Soprano part starts with "Дощ дощ дощ дощ..." and "Дощ дощ дощ i - de". The Alto part starts with "Дощ дощ дощ дощ дощ дощ..." and "Дощ дощ дощ i - de, дощ i - de". The Tenor part starts with "Дощ дощ дощ дощ дощ дощ..." and "Дощ i - de, дощ i - de, дощ i - de, дощ i - de, дощ i - de". The Bass part starts with "Дощ дощ дощ дощ..." and "Дощ дощ дощ i - de".

<sup>5</sup> Одночасно використовується політональне нашарування (d-moll – баси / a-moll – тенори / C-dur – альти / C-dur-a-moll / сопрано). Риси політональності спостерігаємо також у т.т. 25-28 партитури, де a-moll (сопрано, тенори, баси) співзвучить з f-moll (альти), у “Ой не рости, кропцю” – в II ч., починаючи від т. 35, де на c-moll (басів) накладається es-moll сопрано, а дещо згодом і h-moll тенорів.



Друге речення I ч. твору (т.т. 15-32) представляє собою **вільну поліфонічну побудову**, інтонаційно самостійні партії якої до того ж утворюють **поліфункційний комплекс<sup>6</sup>**: у т. 16, наприклад, одночасно звучать натуральна D (сопрано), T (альти), S (тенори, басы).

### Приклад 5

Example 5 is a musical score for four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Ukrainian. The score is divided into two systems. The first system covers measures 15-32, and the second system covers measures 33-40. The lyrics include: "дощ... Дощ і-де, дощ і-де, ві-тер по-ві-ва-є. Дощ, дощ, дощ... Дощ і-де, дощ і-де, ві-тер по-ві-ва-є. Дощ, дощ, дощ... Дощ і-де, ві-тер... Нехай мо-ї ді-чиноньки...". The second system includes lyrics: "ві-тер... дощ, Дощ і-де, дощ і-де, Дощ і-де, дощ і-де, Не-хай", "кі... Нехай мо-ї ді-чиноньки... Дощ, дощ, дощ і-де, дощ, дощ, дощ і-де... Не-хай мо-ї", and "Нехай мо-ї ді-чиноньки... Дощ, дощ, дощ, дощ... Не-хай мо-ї".

У другому реченні II ч. (від т. 47) мотив “Дощ іде” викладений у вигляді **чотириголосної стретти**, проведеної по діагоналі уверх і вниз.

### Приклад 6

Example 6 is a musical score for four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Ukrainian. The score is divided into two systems. The first system covers measures 47-54, and the second system covers measures 55-62. The lyrics include: "де... Дощ дощ і-де, Ой хто і-ї зай-ме, Ой хто і-ї зай-ме, Ой тр Дощ, дощ", "де... Дощ... Дощ і-де, дощ і-де... Ой тр Дощ, дощ", "де... Дощ і-де, дощ і-де, дощ і-де...", and "де... Дощ і-де, дощ і-де, дощ і-де, дощ і-де, дощ і-де".

<sup>6</sup> Інший поліфункційний комплекс зустрічаємо у останніх тактах “Дощу” (т.т. 89-90; 103-104) “Дощу”, де ВЗб.7 від звуку “ас” звучить на фоні звучить фоні квінти у басів “b-f” або обернення ММВ 9 у верхніх голосах (d-f-a-c-e) – на фоні септими басів “g-f”.

У мотиві “Нехай мої дівчиноньки” (*Приклад 5*) вживається **вільно трактована канонічна секвенція** (баси “g” / тенори “g” // баси “d” / тенори “a”). Причому, якщо у першому проведенні тривалість мотиву однакова у обох голосах, то у другому – мотив тенорів скорочується, завдяки чому секвенція закінчується одночасно. Неможливо не звернути увагу й на те, що згадана канонічна секвенція проходить на фоні акордового викладу сопрано-альтів “Дощ, дощ, вітер... дощ”, в результаті чого вказаний фрагмент набуває ознак поліфункційності, поліфактурності і політекстовості одночасно.

Елементи політекстовості, які виникають, як наслідок вільного розвитку кожної партії спостерігаємо і у середині I частини “Дощу”. Починаючи від т. 19 в партитурі, накладаючись один на одного, наввипередки і навздогін співзвучать мотиви “дощ”, “дощ іде”, “нехай мої дівчиноньки не займає”, “нехай ніхто”, “нехай ніхто не займає”, “не займає” і ін., нерідко (т.т. 19-21: сопрано / альти; сопрано / тенори) виписані інверсійно (див. *Приклад 5*).

У “Ой не рости, кропцю”, що має ознаки вільно трактованого двотемного фугато (обидві теми викладені на початку хору у басів і сопрано по черзі), поліфонічний виклад застосований ще більш послідовно. Безперечно, фугатність цього хору, зумовлена в першу чергу, активною безперервною пульсацією чверток, що в темпі *Presto*, виступають головним еквівалентом і головним чинником “бігу” (“fuga” – “бігти”) голосів, своєрідним ритмічним, а нерідко і мелодико-ритмічним (порів. т.т. 4, 5, 9, 10 у партії сопрано; т.т. 1, 4, 7-8 у басів) *ostinato* (Див. *Приклад 3*). Разом з тим важливим показником фугатної форми є мелодико-ритмічна самостійність кожного голосу чотириголосної хорової партитури, а також – особлива рельєфність крайніх голосів, що і є формотворчими у даному фугато. Показовим для фугатної форми є також схожий на початок I ч. початок II ч. (від т. 27), у якому обидві теми проводяться у тенорів, сопрано та басів у T-D співвідношенні: h-moll гарм., e-moll нат. і e-moll нат. відповідно, проведення теми в II ч. (т. 46) басами в e-moll (“По твоїх слідочках”). Варто також відзначити формотворчу роль імітацій у III ч. форми (т.т. 71-78).

Свобода трактування поліфонічної форми “Ой не рости, кропцю” визначається безпрецедентно **інтенсивним варіантним видозмінюванням та мотивним розвитком обох тем**, завдяки чому дане **фугато набуває рис варіаційно-остінатної симфонізованої форми**. Одним із перших прикладів варіювання 1-ї теми може бути, до речі, два її проведення підряд у партії сопрано (т.т. 13, 14) в а-moll та е-moll (Див. *Приклад 7*).

### Приклад 7

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in a minor key (one flat) and 3/4 time. The lyrics are in Ukrainian. The Soprano part starts with a melodic line and lyrics: "ви-ще, ще ви-ще, ви-ще, ви-ще, ви-ще... Ой не рос-ти, кроп - цю, ви - ще о - го - род - цю." The Alto part has lyrics: "ви-ще, ви - ще, ви - ще, ви-ще, ви-ще... Ой кроп - цю, ви - ще не рос - ти," with dynamic markings *mf* and *f*. The Tenor part has lyrics: "ви-ще, ви - ще, ще ви - ще, ще... не рос-ти, не рости, не рос-ти," with dynamic markings *mf* and *f*. The Bass part has lyrics: "ви-ще, ще ви - ще, ще, ви-ще, ви - ще, Ой кроп - цю," with dynamic markings *mf* and *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Цікаво, що використане протискладнення басів також не є “інтонаційним новотворенням”, адже інтонація м. 2 – зб. 2 вже заявила про себе у т.т. 4 – 5 (тенори) (див. *Приклад 3*), відтак даний прийом в рамках вільної поліфонічної форми може бути потрактований і як “утримане протискладнення” (до речі, починаючи від т. 15, інтонація м.2 – зб.2 поступово проникає у всі голоси хорової партитури, в т. ч. і в III ч., див.: від т. 58, що дає підстави розглядати її і як утримання протискладнення, і як засіб симфонізації твору одночасно). Але при цьому варто наголосити, що межа між фугато, варіаціями *ostinato* і вільною симфонізованою формою в такому випадку є практично невловимою.

Поряд з імітаційною поліфонією в циклі достатньо широко використовуються **прийоми підголоскової поліфонії**. Так, наприклад, в кінці другого і третього речення 1 ч. “Дощу” (т.т.29-32; т.т. 37-39) розгалужена хорова фактура зводиться до октавно подвоєного звуку “е”, що, незважаючи на виразні ознаки модального мислення, функціонально асоціюється з половинним канансом, утворюючи таким чином “відкриту форму”. До речі, власне і II ч.

(від т. 40) розпочинається таким самим октавним подвоєнням “е”, але на цей раз в поєднанні з анапестовою ритмікою мотиву “Дощ іде” (див. Приклад 8).

Приклад 8

S  
 ні - хто... Не-хай ні - хто, Не - хай ніхто не зай - ма-є... не зай-ма-є... не займа-є... не зай -  
 A  
 ні - хто... Не-хай ні - хто, не займа-є... не зай-ма - є... не зай-ма-є... не займа-є... не зай -  
 T  
 дівчи-ноньки не зай-ма-є. Нехай мо - ї дівчиноньки не зай - ма - є... не зай -  
 B  
 не хай не зай-ма-є. Нехай мо - ї дівчиноньки не зай-ма-є... не займа-є... не зай -

S  
 ма-є... Нехай дівчинонь-ки, ніхто не зай - ма - є... ні-хто не зай - ма-є...  
 A  
 ма-є... Нехай дівчинонь-ки не зай - ма - є... ні-хто не зай - ма-є...  
 T  
 ма-є... Незайма-є дівчиноньки не зай - ма - є... ні-хто не зай - ма-є...  
 B  
 ма-є... Незайма-є дівчинонь-ки не зай - ма - є... ні-хто не зай - ма-є...

S  
 Дощ і - де, дощ і - де, Дощ... Дощдощ дощ, дощ, дощ, дощ, дощ... дощ, дощ і -  
 A  
 Дощ і - де, дощ і - де, Дощ... Дощдощ дощ, дощ, дощ, дощ, дощ... дощ, дощ і -  
 T  
 Дощ і - де, дощ і - де, Дощ... Дощдощ дощ, дощ, дощ, дощ, дощ... дощ, дощ і -  
 B  
 Дощ і - де, дощ і - де, Дощ... Дощдощ дощ, дощ, дощ, дощ, дощ... дощ, дощ і -

Таким чином “в’яжуться” два елементи музичного тексту: його початок і закінчення I ч. Даний неодноразово вживаний прийом, з одного боку – вносить у твір риси народної стилістики, з іншого – сприяє симфонізації хорového полотна.

Поза сумнівом до прийомів поліфонічного походження варто віднести і широко застосований у III ч. “Дощу” прийом тембрового діалогу<sup>7</sup>. Починаючи від т. 68 і далі, 1-е і 2-е сопрано на одному звуці h<sup>1</sup> по черзі виспівують “Дощ іде” *ostinato*. Ефект цікавий сам по собі, звертає на себе увагу ще й тим, що **одновисотний і по суті однотембровий діалог** ведеться на фоні *ostinato* 2-х тенорів, що озвучують репетицію “h” з текстом “чарувала”. Сопрано і 2-гі тенори таким чином утворюють дві протягнуті лінії “h” на відстані октави – своєрідні звукові рівнини. Таке поєднання між іншим супроводжується грою ритміки (анапеста у сопрано і спондея і 2-х тенорів), а також політекстовістю (“дощ іде” і “чарувала”). Між ними альти перші-другі та перші тенори-баси (попарно) проводять “тематичний” матеріал, в якому власне “відбуваються події”.

### Приклад 9

<sup>7</sup> Спочатку на звуці “h<sup>1</sup>” такий діалог ведеться потактно, потім на звуці “d<sup>2</sup>” – поітактно. Семантика полі- (багато), до речі, знаходить вираження і у застосуванні як звичайного (т.т. 11-13; 42-43), так і “рельєфного” (зигзагоподібного) хорового гліссандо, що використовується у циклі всього двічі – вкінці II ч. “Дощу” (т. 67), а також після суворого октавного викладу заключної тоніки “Ой не рости, кропцю” (т. 92).

У рамках поліфонічного викладу значне місце відведено **виразному мелодичному розвитку**. Особливо показовою в цьому плані є партія сопрано. Вже у т.т. 34-36 “Дощу” (Див. *Приклад 8*), наприклад, зміст мелодії виходить за межі “суто вокального інтонування”: в ньому з’являються експресивні стрибки на кварту уверх (із захопленням “а” другої октави!), вниз; квінту, сексту і ін., набуваючи широкого дихання, об’ємності. Такий зміст мелодичного рельєфу є новим порівняно з попередніми як вузько об’ємними поспівками, так і широкими (за діапазоном) конструкціями гамоподібного характеру. Цікаво, що, слідкуючи за розширенням хорової теситури, В. Тиможинський поступово підіймає верхню межу сопрано, захоплюючи спочатку: “a<sup>2</sup>” (т.10), потім – “a<sup>2</sup>” (т. 34), потім – “b<sup>2</sup>” (т. 44), яке і виявляється мелодичною вершиною всього твору<sup>8</sup>.

Важливу роль у поетиці та інтонаційній драматургії циклу відіграє **інтонація lamento** (мелодична і гармонічна). Вперше у своїй специфічній функції вона з’являється у “Дощі”, починаючи з т. 27 у партії сопрано. Відгравачи ключову роль у наступному розвитку (див.: т.т. 28-37 і далі, а особливо в середині форми (від т. 47, див. *Приклади 8, б*), вона виступає одним із засобів психологізації художнього образу та чинником пов’язування обох хорів у єдину композицію. До речі, саме в партії сопрано (мелодично), в першу чергу, закріплюється малосекундова інтонація (т.т. 36-37). У “Ой не рости, кропцю” особливо інтенсивна розробка **малосекундової інтонації**, а також звроту зб.2 – м.2 починається власне з 34 т. (“Бо я тебе не злюбила”), що згодом знаходить підтвердження і закріплення у кінці II ч. (т.т. 47-57) та середині динамічної репризи (т.т. 73-78) (Див. *Приклади 10 а, б, в*)

#### *Приклад 10 а*

meno mosso

S Ой не хви́стари́й, по мо - с - му двор - цю. Бо я те - бе.

A Ой Ой ста - рий, ста - рий, Бо я те - бе, не зло - би - ла. Бо я те - бе.

T Ой не хви́стари́й, по мо - с - му двор - цю. Ой те - бе, - си -

B рий, ста - рий, Ой... ой... ой... ой... ой... Бо те -

<sup>8</sup> Вищого звуку, ніж “b<sup>2</sup>” в “Дощі” немає, твір закінчується “a<sup>2</sup>”, в III ч. ця вершина “завойовується” двічі, перший раз за допомогою хорового glissando (т. 82).

## Приклад 10 б

46 *a tempo*  
 S По тво - їх слідо́чках.. по тво - їх слідо́чках.. по тво -  
 A По тво - їх слідо́чках.. по тво - їх слідо́чках.. по тво -  
 T По тво - їх слідо́чках.. по тво - ой!  
 B ка́мінь я ко-ти-ла. ко - ти - ла. Ой... ой!

53  
 S їх слідо́чках ка́мінь я ко-ти-ла... ка́мінь я ко-ти-ла... ка́мінь ко-ти-ла. Ой! Ой...  
 A їх слідо́чках ка́мінь я ко-ти-ла... ка́мінь я ко-ти-ла... ка́мінь ко-ти-ла. Ой! *f mp* Ка-мінь, ка-  
 T їх слідо́чках ка́мінь ко-ти-ла... ка́мінь ко-ти-ла... ка́мінь ко-ти-ла. Ой! Ка-мінь, ка-  
 B ко-ти-ла... ка́мінь ко-ти-ла... ка́мінь ко-ти-ла. Ой! Ой...

## Приклад 10 в

72  
 S ла. Ка-мін-ня ко-тю-че, ся-ду, за-по-чи-ну...  
 A ла. *mf* Ка-мін-ня ко-тю-че, ся-ду, за-  
 T ла. Ка-мін-ня ко-тю-че, Ка-мінь... Ка-мінь...  
 B ла. Ка-мін-ня ко-тю-че, Ка-мінь... Ка-мінь...

Експресію **lamento** посилюють і закріплюють інтонації мелодичного і гармонічного тритону. В партії альтів (т. 35) вперше у циклі з'являється вертикальний виклад зм. 5 ("**d-as**" з текстом "не **зай**має"). У т.т. 38-39 ця зм. 5 утворена звуками 1-х тенорів – 1-х альтів, що разом з прімою "h" у 2-х тенорів утворюють зм.зм.7 (Див. *Приклади 10 а, б, в*). Впроваджуючись поступово, даний інтонаційний комплекс вагомо заявить про себе і в наступній II ч. "Дощу" (горизонтально і вертикально, див. т.т. 49 і далі), і у "Ой не рости,

кропцю” (див. II ч. від т. 35 і далі III ч. від т. 58). Як похідна гармонічного тритону у репризі “Ой не рости, кропцю” може сприйматися зм.зм. 7 (т.т. 61, 62, 65, 66).

Згадана раніше чотириголосна стретта “Дош іде” вводить у найбільш драматичний момент “Дощу” – середину форми “Ой хто її займе, того лихо найде” (т.т. 49-54), з експресивними *lamentoso*<sup>9</sup> у 2-х сопрано, альтів та 1-х тенорів, мелодичною та гармонічною зм.5, а також 3 ланками секвенції з кроком на м.3 ↑ (d-moll, f-moll, gis-moll), в результаті чого тритоновий контур виявляється вплетеним і в тональний рух. До речі, з одного боку, контекст, в якому заявляє про себе органний пункт “d-as” басів-тенорів, вперше озвучує інтонацію зм. 8, надзвичайно показову для ладового змісту “Ой не рости, кропцю”, з іншого саме *lento* у поєднанні з мелодичною та гармонічною квінтою (нехай і зменшеною) є перенесенням конструкції квінтакорду, з його базовими інтервалами 5 і 2, у горизонтальну площину.

### Приклад 11

The musical score is for a four-part setting of the Ukrainian folk song "Дош іде" (Rain is coming). It is written in G minor (one flat) and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system (measures 46-54) shows the vocal entries and the beginning of the "Дош іде" motif. The second system (measures 51-54) continues the motif and includes the lyrics "Ой хто її займе, того лихо найде...". The vocal parts are Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are written in Ukrainian.

<sup>9</sup> Ця ж інтонація, до речі, перейде і у “Дош іде” III ч. (т.т. 78-79, 81).





### Приклад 13

Ознаки того ж способу конструювання співзвуч спостерігаються і у вже згаданих т.т. 89-90, 103-104, де складовими квінтакорду виступають не так квінти чи кварта, скільки власне ВЗб.7 і ч.5 (т.т. 89, 103) у першому випадку та обернення ММВ 9 і м.7 (т.т. 90, 104) – у другому (секундове співвідношення базових тонів складових зберігається і в тому і в іншому випадку: “b-as”, “g-a”). Очевидною, в такому випадку, видається як послідовність застосування, так і поліваріантність видозмінювання даного квінтакорду.

Нерідко поява квінтакорду готується застосуванням низки паралелізмів, що подаються, як правило, в контексті поліфонічного протируху. В одному випадку – у III ч. “Дошу”, наприклад, у згаданий вже квінтакорд (b-f||as-s-e-g) уводять три висхідні паралельні терцквартакорди (т.т. 88, 102). У іншому, – починаючи з т. 55 (scherzo), наприклад, низхідні паралельні кварта послідовно озвучують повторювану тетракордову поспівку, яка лише за п’ятим разом розв’язується у стрімкий мелодичний спуск сопрано від септі-

ми до пріми D 7 (a-moll), що вже у наступному такті доповнюється протирухом альтя, приводячи до багатократно скандованого S-квінтакорда (“дощ, дощ, дощ, дощ іде”, т.т.61-62) і такої ж квінтакордової D до тональності III ч. – h-moll<sup>10</sup> (т. 63).

#### Приклад 14

The image displays a musical score for a four-part vocal setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with piano accompaniment. The lyrics are in Ukrainian and describe a storm with rain and a man who does not return. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The lyrics are: "на йо-го за-ча-ру-є, він до-до-му не зай-де. Він додо-му не зайде. Дош, дош, дош і-де, дош і-де, дош, дош, дош, дош і-де. Дош... Ойхто і-і займе, Ойхто і-і займе, Ойхто і-і займе, Ойхто і-і займе."

Гармонічна палітра хорів В. Тиможинського не вичерпується фонічною екзотикою складних акордових побудов. Її колористику створює також широке оперування багатствами мажоро-мінору. Один із перших його проявів пов’язаний із партією альтів у “Дощі” (т.т. 23-28 “Нехай мої дівчиноньки”) (див. *Приклад 8*) і служить початком багато розвинутого прийому. Співставлення тональностей D-dur, F-dur, f-moll відбувається в умовах діатоніки з одночасним переплетенням ознак тонального і модального мислення. Схожий прийом зустрічаємо в тому ж хорі у використанні сфери As-dur. У I ч.

<sup>10</sup> До речі, як і у випадку з межею I-II ч.ч. тональність III ч. h-moll закріплюється вже в кінці II ч. (т.т. 64-67) у хоровому Sprechstimme, що, в свою чергу, створює темброво-інтонаційну арку із початком хору.

(т. 10) (див. *Приклад 12*) As-dur співзвучить з B-dur, з'являючись у оточенні a-moll і g-moll. У II ч. відбувається ускладнення даного прийому: As-dur і чергується і співзвучить з A-dur<sup>11</sup>, а також – з квартакордом “c-f-g-c”. Малосекундове співвідношення гармонічних комплексів A-dur/As-dur (II ч.); a-moll/As-dur (I ч.), до речі, може бути розглянене і як вертикалізація ламентозної інтонації.

Починаючи з т. 78, на перший план знову виходить **“гра” однотерцієвими тональностями**, яка вже спостерігалася у I ч. “Дощу” (a-moll-As-dur-a-moll), в т. ч. чергування однойменних тональностей з фонізмом зб. і зм. 5<sub>3</sub> (т. 84, напр.), але, як і раніше, вони не є “чистими”, тому що виступають **компонентом політонального утворення** з органічним пунктом B-dur. І те, і інше не послаблює значення головного тонального центру твору C-dur.

Важливою рисою інтонаційної структури даного циклу є **синтетична (синкретична) єдність її вертикального і горизонтального компонентів**. Наприклад, шестиразово повторене співзвуччя (від т. 89) (див. *Приклад 13*), яке включає в себе тризвуки C-dur, As-dur і B-dur, може інтерпретуватися і як поліакорд, і як наслідок вище згаданих політональних лінійних поєднань. Не менш важливо й те, що такий комплекс не просто “береться”, він послідовно готується: упереджуюче експонування даного співзвуччя можна прослідкувати у т. 84, його прообрази – у т.т. 78-81, пошуки – у т. 45.

Прийоми структурування музичного тексту не вичерпується засобами “відкритої”, як в т.т. 38-39 чи “закритої”, як в т.т. 45-46 форми. Дуже цікавим і важливим (і не тільки в цьому циклі, а наприклад і в “Кривому танці”) є **прийом несподіваного переключення в іншу, полярно віддалену жанрову сферу**. Таким є абсолютно непередбачувана “раптова модуляція” “Дощу” зі **сфери lamento у сферу scherzo** (від т. 55 і далі), завдяки якому напружено-драматична ситуація (“ой хто її займе, того лихо найде”) “не розв’язується”, а фактично “знімається” (див. *Приклади 11, 14*).

---

<sup>11</sup> До речі, особлива роль сфери A-dur у II ч. “Дощу” підкреслена неординарністю її появи і зникнення: glissand’ним в’їздом від октави “e” у т. 43 і єдиний раз у всьому циклі (!) тривалою консонансною гармонічною педаллю (половина A-dur 5<sub>3</sub>) без політональних нашарувань у т.46.

Такий прийом кореспондує до раптової зміни кадру у кіно, завдяки чому відбувається переключення від однієї сюжетної лінії до іншої. Як на мене, особливо цікавим у застосуванні даного прийому є те, що в словесному ряду “Дощу” подібного переключення не відбувається, текст і відповідно сюжет розповіді “не рветься”, причинно-наслідкові зв’язки не порушуються (*“ОЙ ХТО ЇЇ ЗАЙМЕ, ТОГО ЛИХО НАЙДЕ. ВОНА ЙОГО ЗАЧАРУЄ, ВІН ДОДОМУ НЕ ЗАЙДЕ”*). Таким чином окрім поліфонічного викладу, який “в’яже” в єдине ціле інтонаційно самостійні лінії хорової партитури, в циклі активно діє й інший чинник **полі-**, що реалізується на рівні взаємодії поетичного і музичного текстів. Таке очевидно можна розглядати і з точки зору **втільнення просодичних закономірностей вищого рівня**.

Незважаючи на зовнішню контрастність “Дощу” і “Ой не рости, кропцю” як мажору і мінору, акордового і поліфонічного викладу і т. ін., драматургія циклу бачиться уособленням принципу “єдиного в мінливому”. Про безперечну інтонаційну спорідненість “Ой не рости, кропцю” з “Дощем” свідчать рівнозначне застосування кварто-квінтових діатонічних поспівок, кварто-квінтакордів, ключова роль малосекундової інтонації (*lamento*). Як і в “Дощі”, у “Ой не рости, кропцю” надзвичайно важливу роль відіграє прийом *ostinato*, широко вживається мелодичне, ритмічне та гармонічне варіювання мотивів. Цікаво, наприклад, що вже у перших тактах “Ой не рости, кропцю” обидві теми фугато експонують і мелодичну кварту (баси) і мелодичну квінту (сопрано), тобто ті важливі інтонації, які до того часу вже зайняли ключові вертикальні позиції у “Дощі”, в т. ч. утворивши згадані кварто-квінтакорди. Як у першій, так і другій темі фугато (баси-сопрано) важлива зв’язуюча роль відведена секунді – скріплюючому засобу мелодичної конструкції. Починаючи з 4 т. “Ой не рости, кропцю” крізь діатонічний контекст тетракордно-пентакордних поспівок поступово “проростає” хроматична секунда, на “ламентациях” якої побудована власне партія тенора, утворюючи з іншими голосами політональне нашарування (*h-moll||d-moll*) (див. *Приклад 3*). Як наслідок виразне “тональне перечення” (“*a-ais*”, див.: сопрано-тенори від т. 4 і далі)<sup>12</sup>, як і в першому творі, між іншим, поступово переходить з вертикальної у горизонтальну площину, тобто зі звуків, належних різним ладо-

---

<sup>12</sup> У т.т. 39-42 зм.8 з’являється у вигляді тризвуків (септакордів) з розщепленою квінтою, терцією тощо.

тональностям, які проходять у різних голосах, переміщається у один голос, утворюючи специфічну із наявним розщепленим тоном ладо-тональність, що стане помітним особливо при переході у III ч. і власне у III ч. (див. сопрано від т. 60 і далі).

Необхідно відзначити, що перехід до репризи (т.т. 57-58) відбувається за допомогою гамоподібного висхідного руху – в'їзду по звуках d-moll з II,

та V<sub>b</sub>. А далі виникає показовий тритактовий мелодичний зворот, який запа-

новує до кінця твору, виконуючи роль інтонаційної константи. Повторюючись багато разів, він недвозначно апелює до ладової моделі Шостаковича –

мінору з II, IV<sub>b</sub>. Вперше повністю він викладений у т.т. 60-62, цей зворот

представляє собою хвилеподібну мелодію у h-moll з II, IV<sub>b</sub>, але також і роз-

щепленою квінтою (натуральною і b), що з'являється і мелодично, і гармоніч-

но. Вказана ладо-мелодична конструкція утримується аж по 72 т. включно. Її

відголосок з'являється також у завершенні хору (85-88 т.т., див. Приклади 15

а, б).

#### Приклад 15 а

Музичний приклад 15 а показує чотири голосні частини (Soprano, Alto, Tenor, Bass) з українськими ліриями. Музика викладена в D-мінорі і складається з десяти тактів. Ліриями є: "Бо я те-бе, ста - - - рий, дав-но не зло-би-ла. По тво-їх слі - доч - мінь я ко-ти-ла. Бо я те-бе, ста - рий, дав-но не зло-би-ла. По тво-їх слі - доч - мінь ко-ти-ла. Бо те-бе, ста - рий, дав-но не зло-би-ла. По тво-їх слі - доч - Бо те-бе, ста - рий, не зло-би-ла. По тво-їх слі - доч -".

### Приклад 15 б

Музична партитура для чотирьох голосів (С, А, Т, П). Партитура складається з чотирьох голосів: сопрано (S), альт (A), тенор (T) та бас (П). Музика написана в 3/4 ритмі. Ліричні частини мають такі тексти: "за - ги - ну...", "На ві - ки...", "Ой!", "на - ві -".

Як і у “Дощі”, у “Ой не рости, кропцю” горизонтальні конструкції переходять у вертикальний вимір. Так стається і з вказаним знаком Шостаковича: починаючи з т. 79 співзвуччя із розщепленим тоном<sup>13</sup> однонаправлено, але не одночасно у всіх голосах, повзуть униз<sup>14</sup>, утворюючи жорсткі гармонічні дисонанси.

Виходячи із сказаного, очевидним є те, що хоровий цикл “Два хори *rustico*” В. Тиможинського синтезує риси багатьох фольклорних і професійних жанрів, давніх і сучасних стилістичних моделей, різноманітних поліфонічних і акордово-гармонічних форм, які, взаємодіючи між собою, утворюють багатоплановий музично-інтонаційний, жанрово-стилістичний дискурс, що охоплює знакові явища далеких, взаємовиключних на перший погляд, епох. Так, наприклад, специфічність фольклорного мислення знайшла відображення у циклі завдяки широкому застосуванню прийомів варіантності, використанню властивостей часомірного ритму, опорі на жанрові особливості танцювальних пісень, а також формульних обрядових жанрів.

Величезна роль, відведена в циклі поліфонічному викладу, а особливо імітаційній та контрастній поліфонії і як наслідок застосування найрізноманітніших феноменів полі- вказує на закономірну і органічну їх пов’язаність з багатовіковою поліфонічною традицією – починаючи від західноєвропейського мотету і мадригалу, через барокову фуги, а також – слов’янськими різновидами хорової поліфонії – партесного і хорового концерту XVII-XVIII ст.

<sup>13</sup> Даний розщеплений тон можна розглядати і як похідний енгармонізму хроматичної секунди, мелодичної і гармонічної, що відіграє важливу конструктивну роль і в “Дощі”, і в “Ой не рости, кропцю”.

<sup>14</sup> Подібний прийом, до речі, вже застосовувався у закінченні II ч. (*allegro*), щоправда там роль дисонантного чинника виконували тритони.

Не можна не відзначити також вагомість театралізуючих чинників циклу, що виникають, в першу чергу, шляхом різноманітного застосування прийомів діалогу. Таке апелює до веснянкових хороводів, мадригальних комедій, містерій, врешті-решт хорового театру та сценічної кантати. (Не випадково, хор Київський муніципальний хор “Хрещатик” (дир., П. Струць), який уже виступав “хорами rustico” на сценах багатьох країн світу, інтерпретує їх як видовищне театральне дійство.

Амплітуда інтонаційно-стилістичних знаків і значень циклу є навіть ширшою, ніж власне жанрово-стильових. Головні позиції серед таких займають архаїчні тетра- та пента-хорди, барокові *lamento* та *ostinato*, мажороміно́р і “емансипований тритон” романтизму, притаманні стилістиці ХХ ст. квінтакорди і окремо виділений – індивідуальний знак одного з найвидатніших майстрів симфонічного жанру ХХ ст. Д. Д. Шостаковича. Головним засобом об’єднання всіх цих різножанрових і різностилістичних явищ в одне ціле виступає специфічна дискурсивна практика, заснована на генералізуючій дії симфонічного розвитку, завдяки якій якого “хори rustico” Віктора Тиможинського постають оригінально-індивідуальним, полісемантичним уособленням “єдиного в мінливому” і вічного у миттєвому.

#### *Література*

1. Дем’янчук О., Коменда О. Деякі аспекти жанрово-стильового діалогу в сучасному українському органному мистецтві // Музикознавчі студії Інституту мистецтв ВДУ імені Лесі Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського. Збірник наукових праць. В. 1. – Луцьк: РВВ “Вежа” ВДУ імені Лесі Українки. – 2007. – С. 64 – 70.
2. Драганчук В. Триптих В.Тиможинського “Світ, розглянутий по частинах” на вірші українських поетів XVII століття в контексті дослідження проявів національної ментальності в музиці // Вісник Львівського університету. Серія: мистецтвознавство. – Випуск 4. – Львів: Видавництво Львівського національного університету імені Івана Франка, 2004. – С. 77 – 85.
3. Єфіменко А., Коменда О. Волинський осередок Національної спілки композиторів України. Навчальний посібник. Луцьк: РВВ “Вежа” ВДУ імені Лесі Українки, 2006. – 214 с.
4. Єфіменко А. Стильові ретроспекції в творчості Віктора Тиможинського // Вісн. Львів. нац. ун-ту.– Вип. 4.– Л., 2004.– С. 86–94.
5. Коменда О., Дужич-Ніколайчук В. Музика, поезія і танець у хореодрамі Віктора Тиможинського “Неминуча” // Студії мистецтвознавчі. – Число 2 (18). Театр. Музика. Кіно. – К.: Вид-во ІМФЕ, 2007. – С. 58 – 65.
6. Коменда О. Традиції І. Стравінського у творчості Віктора Тиможинського // Проблеми педагогічних технологій. В. 2 – 4 (31 – 33). – Луцьк: “Твердиня”, 2006. – С. 33 – 38.
7. Просодия та Экфонетическая нотация // Музыкальный энциклопедический словарь. Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – С. 443, 652.
8. Українська літературна вимова і наголос. Словник-довідник. – К.: Наукова думка, 1973. – 724 с.