

Natalia Tsejko

INTERACTION OF POETRY AND MUSIC AS A BASIS
OF COMPOSITION OF SOLO SINGINGS

(ON THE EXAMPLE OF WORKS BY V. KIPA ON LESIA UKRAINKA'S VERSES)

The musical-poetic organization of Vadim Kipa's works on Lesia Ukrainka's verses is examined in this publication. The solo singings «Autumn's crying», «I stood and listened to the spring», «I would like to become a song», etc. are analysed in this foreshortening; the vibrant and authorising trends of the interaction of music and word are selected.

Key words: solo singing, musical-poetic interaction, vibrant trend, authorising trend.

Ольга Коменда

ФУНКЦІЇ КОНЦЕПТУ «НАДІЯ» У КАНТАТІ ВІКТОРА ТИМОЖИНСЬКОГО
НА СЛОВА ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті зроблено спробу простежити вплив концепту «надія» на структурні параметри (принципи членування та взаємозв'язку) кантати Віктора Тиможинського на слова Лесі Українки.

Ключові слова: концепт «надія», принципи членування та взаємозв'язку, інтерпретація, концептуально-структурна організація, семантика.

Концепт, концептуальний аналіз, концептуальна семантика – поняття, якими активно оперує когнітивна лінгвістика. Учені досліджують різнопланові за сферою функціонування концепти – обов'язок, правда, послух, пам'ять, совість та ін.

Сьогодні немає єдності між ученими в питанні, що слід вважати концептом. За твердженням Т. Космеди, концепт (лат. *conspicere* (*conceptus*) – це «згусток певної культурно-національної інформації, зафіксований у мові» [3, 166]; на думку Ю. Степанова – «згусток культури у свідомості людини; те, у вигляді чого культура входить у ментальний світ людини» [8, 40]; для О. Селиванової – це «фрагмент знання, досвід особистості, що включає як мовну, так і позамовну інформацію» [7, 14]; для В. Маслової – це «семантичне утворення, відзначене лінгвокультурною специфікою, таке, що... маркує етнічну мовну картину світу і є цеглинкою для побудови «оселі буття» (за М. Хайдеггером), певний квант знання, що відображає зміст усієї людської діяльності..., є наслідком зіткнення словникового значення слова з особистим і народним досвідом людини (за Д. Лихачовим) і оточений емоційним, експресивним, оцінним ореолом» [4, 36].

Погоджуючись із таким трактуванням концепту у застосуванні до аналізу вербального тексту, вважаємо, що коректно розглянути його також в аспекті взаємодії з музичним текстом, поєднуючи концептуальний і структурний підходи.

Антон Веберн¹ у лекціях «Шлях до нової музики» (1933 р.) зазначав: «Бажаючи що-небудь сказати, я повинен говорити *зрозуміло*. Але як стати зрозумілим? Для цього потрібно виражати думку по можливості *чітко*. Слухачеві повинно бути ясно, що я говорю. Я не повинен витратити зайвих слів, ходити навкруги. У нас є для цього особливе слово: *наочність* (*Fasslichkeit*). Наочність є вищим законом усякого вираження думки. Ясно, що це повинно бути вищим законом» [2, 23].

Поняття *Fasslichkeit* Веберн тлумачив як дихотомію «членування² – взаємопов'язаність». «Необхідно, – за словами композитора, – щоб весь час співалося «одне і те ж» Тому що потрібний взаємозв'язок, співвіднесеність елементів...» [2, 24], необхідно так працювати з матеріалом, щоб все виводити з одного (гармонію – з мелодії, інтермедію – з теми, розробку – з експозиції і т. ін. – О. К.),

¹ За словами Тиможинського, Веберн для нього особисто – знакова постать.

² Членування – тобто розмежування головного і другорядного.

і щоб таким чином отримувати найбільш тісний, найбільш органічний взаємозв'язок»¹ [2, 57].

Виходячи із сказаного, метою статті є спроба простежити вплив концепту «надія» на структурні параметри (принципи членування та взаємозв'язку за Веберном) однойменної кантати Віктора Тиможинського, написаної на вірші Лесі Українки. Це передбачає вирішення завдань:

1) виявити специфіку інтерпретації концепту «надія» у поезії Лесі Українки;

2) визначити, яким чином відбувається перекодування значень з вербальної системи у звуко-висотну, тобто вказати закономірності, на основі яких формується структура кантати, визначивши функції концепту «надія» у цьому музичному тексті.

Як вказує тлумачний словник української мови, слово «надія» має два основні значення:

1) впевненість у можливості здійснення чогось бажаного, потрібного, приємного або сподівання [5, 739];

2) власне те, на що можна надіятися, покладатися, хто є вірадою, опорою для кого-небудь².

Значно об'ємнішими значеннями (порівняно із вказаними – індивідуально-суб'єктивними, романтизованими) наповнюється вказане поняття з точки зору колективного досвіду українців, етнопсихології нації. Віддзеркалюючи усвідомлення багатолітніх прагнень до самовизначення та державотворення, часто «німий», пасивний (інтравертно-психологічний) протест проти іноземних гнобителів, слово «надія» для українця набуває національно-визвольного смислу. З іншого боку, уособлюючи релігійність української нації, поняття «надії» пов'язується із семантикою прощення гріхів, духовного вдосконалення, життя після смерті як ключових моментів православного християнського віросповідання.

Виразно колективний характер інтепретації поняття «надія» дозволяє говорити про нього як про один із ключових концептів української культури. Адже, як зазначає А. Свідзинський, концепти – це поняття, які є важливими насамперед «для соціального буття людей, поняття вельми сміливі, такі, що еволюціонують в історичному часі, зберігаючи при цьому певне інваріантне ядро... , містять в собі оцінку дійсності, викликають певні емоції, впливають на формування цінностей» [6, 72].

Погоджуючись із тим, що феномен концепту передбачає одночасне задіяння, перетинання багатьох можливих смислів, і що в такому розумінні власне концепт «надії» заявляє про себе у численних текстах Т. Шевченка, М. Коцюбинського, М. Вовчка, І. Франка і багатьох інших знакових для української культури мислителів, слід вказати і на його особливе, принципово важливе значення для творчості Лесі Українки. Не ставлячи за мету розглянути всі форми функціонування цього концепту у творчості геніальної поетеси, наведемо лише відомі рядки з «Contra spem spem»:

Так! Я буду крізь сльози сміятись,

Серед лиха співати пісні.

Без надії таки сподіватись.

Буду жити – геть думи сумні!

Цей чотиривірш показовий не тільки з точки зору акцентування концепту «надії» (розташований в кульмінації, в 3/4 форми), але і тим, що поняття «надія» тут відрізняється від поняття «сподівання», що суперечить традиційному їх розумінню як синонімів. Багатство змісту, гра сенсами «надії нема, але сподіватися буду», своєрідне «заперечення заперечення» в цілому, очевидно, власне психологізму пізньоромантичної доби, загострюють семантичне навантаження тексту, тим більше, що знайдений прийом певною мірою використовується у кожному з рядків (сльози – сміх; лихо – пісні; безнадія – сподівання; буду жити – думи сумні). Навіть такий поверхневий аналіз одного з ключових для Лесі Українки текстів свідчить про самотність інтерпретації концепту «надія» – звичайно в характерному для творчості поетеси індивідуалістично-психологічному ракурсі.

¹ Виводячи теорію композиції із філософії Гете, спираючись на праці «Вчення про колір» та «Метаморфоза рослини», Антон Веберн абсолютно ясно висловлює думку про те, що в мистецтві все повинно бути таким як в природі, оскільки все є вираженням природи, навіть якщо вона виступає у вигляді людини.


² Прикладами цих значень подаються рядки Т. Шевченка: 1) «Як же його у неволі жити без надії?»; 2) «А он розпинають вдову за подушне, а сина кують, Єдиного сина, єдину дитину, Єдину надію! в військо отдають!» [5, 739–740].

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

Що пропонує в цьому плані поезія, вибрана Тиможинським для кантати «Надія» (1991 р.)? В основу кожної з чотирьох частин покладений окремих вірш. Див. Таблицю 1.

Таблиця 1

Основні рівні концептуально-структурної організації музичного тексту

назва частини	1 ч. «Надія» ¹	II ч. «Єретик»	III ч. «Осінній спів, осінній плач»	IV ч. «Країно рідная!»
темп	Andante	Sostenuto. molto	Andante sostenuto. Adagio	Moderato
тональний план, співвідношення	<u>a- h- a-</u> 2 2	<u>d-</u> 4	<u>c- b- c-</u> 2 2 2	<u>D- A- G- A-</u> 2 4 2 2
композиційна будова	строфічна з рисами тричастинності	симфонізована побудова, риси варіацій на cantus firmus	тричастинна форма	симфонізована куплетна форма (риса куплетної і контрастно-складової форм)
форми інтерпретації концепту надія	A A/A// A/// A1 <u>сумна НАДІЯ</u> – нездійсненність бажання (нічого немає, крім надії)	A A/A//A///A///A <u>дуалізм НАДІЇ</u> – Єретика та Інквізитор Торкмаведи (у кожного своя нездійсненна надія), система паритетних стосунків у вигляді хреста н І н Є  н Є н І	A B A/ <u>БЕЗНАДІЯ</u> (надії взагалі немає)	A B C A/ <u>радісна НАДІЯ</u> – «далека мрія, якась надія мліє»
концептуальний час	тепер	було колись	тепер	колись буде
концептуальний об'єкт	один герой /вона/	двоє героїв /він і він/	один герой /вона/	колективний герой /вони/
жанрові витоки	поетичні лірична поезія музичні лірична пісня, пісня-романс	епіко-драматична поема мелодрама, псалмо-спів, хорал	ліричний вірш лірична пісня, пісня-романс, арія	одичний вірш марш-гімн

Кожний з віршів прямо (як у I ч.) чи опосередковано (як у III ч.) втілює художню ідею, пов'язану з концептом «надії» (так реалізується принцип взаємозв'язку). Проте, поміщена у різні контексти, вона щоразу набуває своєрідного емоційно-сислового забарвлення. Завдяки різниці контекстів кожна з частин циклу по-новому інтерпретує концепт. (Див. Таблицю). При цьому прин-

¹ Написаний дев'ятирічною дівчинкою.

цип членування реалізується як посередництвом якісного навантаження концепта в даний момент (сум, радість, змагання за надію, відсутність надії і т. н.), так і за допомогою об'єктного та часового параметрів.

Своєрідність побудови і характеру взаємозв'язків цього циклу можна виявити шляхом його співвіднесення із семантико-структурним інваріантом симфонії, що, як відомо, уособлює упорядковану взаємодію чотирьох основних форм життєдіяльності людини: *gomo agens – gomo sapiens – gomo ludens – gomo communis* (за М. Арановським) [1, 24]. Логіка цієї концепції базується на перенесенні активного, діяльного (драматичного, чоловічого) начала у II ч. кантати, натомість – зосередженні у її непарних частинах (I, III) споглядальності, жіночності, ліричності¹. Цілком вірогідною в такому випадку постає гіпотеза безпосередньої залежності лірико-драматичного різновиду кантати від жіночої (емоційної) сутності концепту «надія».

Модель цього циклу представляє неklasичне співвідношення «полей напруги і розслаблення» (драматургічних плюсів і мінусів). Замість «сильна – слабка – слабка – сильна», як це є у класичній симфонії, тут варіант – «слабка – сильна – слабка – сильна». Логіка побудови позбавлена ознак концентричної симетрії, натомість базується на ідеї парного контрасту, характерного для пісенного жанру (заспів – приспів). Таким чином напрошується висновок про те, що і енергетичну, і драматургічну концепцію циклу формує характерність концепту «надія».

Необхідно звернути увагу на ще один дуже важливий момент. Він стосується III ч. , єдиної, де взагалі немає лексеми надія, по суті навіть натяку на неї. На перший погляд, саме через це ця частина взагалі «випадає» з цілого. Проте, коли розглянути III ч. не просто як продовження, а власне як наслідок II ч. , то стає зрозуміло, що факт відсутності надії в III ч. – логічний результат «драматичного хреста» II ч. – єдиної частини кантати, де згідно із закономірностями драматичного жанру поняття «надії» піддається «рольовому розщепленню» і еволюційному (в умовах наявності сюжету) дуалізму (надія є – надії немає) (Див. Таблицю).

Така концентрація «подій» і «результатів» утворює ситуацію, за якої логічним закінченням кантати стає III ч. як найбільш результативна, найретельніше і найпослідовніше підготована². Фіналу відводиться певною мірою формальна роль данини традиції.

Сказаним в основних рисах розглянуто функцію концепту «надія» на композиційно-архітектонічному рівні. Тепер розглянемо його дію на рівні побудови кожної частини.

Звертаючись до загальноприйнятого тлумачення слова «надія», пригадаймо, що воно означає також опору для кого-небудь [5, 739–740], прагнення опори, впевненості, стабільності. Бути надійним – означає бути стабільним, передбачуваним, незмінюваним. З цієї точки зору будь-які фактори константності, в т. ч. повторності музичного тексту можуть бути інтерпретовані як знаки надії. У I ч. , наприклад, вони представлені доволі показово. Це не тільки звертання до моделі варіантної строфічності, ознаки динамічної репризи, але й прийоми імітаційної поліфонії, а саме – імітації тенорисопрано у 2 строфі «Надія вернутись», 3-голосне фугато «Поглянуть і ще раз на степ, могилки» у 4 строфі тощо.

У II ч. – їх вагомість в цілому дещо слабша, що пояснюється вищезапропонованою концепцією кантати. II ч. представляє собою вільно трактовані, симфонізовані варіації (на зразок *cantus firmus*), побудовані на розгалуженому мелодико-гармонічному варіюванні теми-кластеру «Було се за часів». Ступінь варіювання в II ч. , порівняно з I ч. , значно вищий, ніж ступінь повторності, проте феномен нестійкої рівноваги надії-безнадії досягається в т. ч. ще більш послідовним, ніж у I ч. , застосуванням фугатної форми – у 1-й вар. *Andante molto* «Кати-ченці» – 3-голосне фугато; у 2-й вар. *Meno mosso* «І чутка є така» 3-голосне фугато; у 4-й вар. *Meno mosso* «І сталось вічне диво» – 2-голосне фугато.

¹ Емоційно-почуттєвою якістю концепта зумовлено, очевидно, і темпове вирішення кантати (три перші частини – *Andante*, фінал – *Moderato*).

² Напрошується порівняння із 5-ю симфонією Бетховена, де, звичайно, ж зовсім іншими засобами, але поява фіналу обумовлювалася приблизно таким же рівнем інтенсивності підготовки, як поява III ч. кантати Тиможинського.

В умовах інтенсивного варіювання і симфонізованого викладу II ч. не випадково також, очевидно, фігурує прийом ремінісценції (в інших частинах його немає), що проявляється через повторення, перегуки мотивів на відстані: «на інквізицію» – «і тільки сльози»; «і мук ще додали» – «він не зомлів»; «І чутка є така» – «І сталося вічне диво». Зазначені фугато і ремінісценції виконують роль факторів константності, стабільного начала, тобто, по суті, є перекладом концепту «надії» на музичну мову.

У III ч. такої константності немає, за винятком динамічної репризи та вільної імітаційності в рамках мелодизовано-поліфонізованого викладу. У IV ч. також не спостерігається повторень, виразної схожості між розділами форми. Натомість з метою художнього узагальнення тут акумулюється більшість знаків попередніх частин, поміщених в однорідне звукове середовище симфонізованої куплетної форми. Єдиний виняток становлять неточні імітації в зоні кульмінації («І оновлення сили молодій»).

Розгляд дії чинників повторення – неповторення в окремо взятій частині підтверджує достовірність запропонованих вище (Див. Таблицю) форм інтерпретації концепту «надія», а також стверджує його вплив на побудову кожної окремо взятої частини.

Для вивчення закономірностей членування і взаємозв'язку дрібніших елементів структурної організації музичного тексту звернемося до інтерваліки, акордики, ладо-тональних співвідношень і т. ін., розглянувши їх з точки зору взаємодії з концептом «надії».

У I ч. помічаємо значну роль квінтових (квартових) мелодичних кроків і гармонічних співзвуч. Цей досконалий консонанс (ч. 5), багатократно обіграний в експозиції, репризи, коді I ч. переважно у дисонантному оточенні, який фігурує в якості віх тонального плану фіналу саме тих частин, де концепт «надії» проявляє себе найбільш ефективно, виконує роль лейтінтонації кантати. Зважаючи на такі його бажані, очікувані психологією музичного сприйняття риси, як консонантність, досконалість, повторюваність (в рамках даного тексту), він може вважатися своєрідним музичним корелятом концепта «надії».

Його семантику посилюють яскраві мажорні акорди (побічні тоніки a-moll), що з'являються у хроматичному мінорному контексті на дієвих, позитивних словах «поглянуть» (F-dur) – «жити» (E-dur) і в I ч., і в IV ч.; характерні для Тиможинського квінтакорди¹: у II ч. («і мук ще додали», «він не зомлів»), у III ч. («плач», т. 15), у IV ч. («сповитому журбою», «йшла шукать»), «пикардійська терція» на початку і в кінці II ч.

Натомість сумний характер, нездійсненність надії, у I ч. наприклад, уособлює застосування на початку третьої строфи мінорного варіанту мотиву «поглянуть» – VI7moll, після якого у наступному співзвуччі тон «as» знову переходить у «a», створюючи ефект нестійкості, блукання, при цьому тональні орієнтири й надалі залишаються прихованими (підключається чужий «b» і т. ін.).

Противагою різним мажорним акордам є символіка h-moll (b-moll у репризи III ч. використовується як максимальне затемнення h-moll)², яка проходить через всю кантату як знак безнадії, байдужості, втрати. Вона з'являється у 4-й строфі I ч. («Поглянуть і ще раз на степ, могилки»); досить багато у II ч. – тричі у 1-й вар. зі словами «на інквізицію», а також – «мовчав на всі погрози», «зомлів» (за другим і третім разом), «давайте ще вогню, вогонь моя відрада»; на початку IV ч. («рідная»),

Роль противаги квінті як головному музичному кореляту концепта «надії» виконує лейтінтонація секунди, яка відіграє вагомий роль не тільки на макрорівні тональних співвідношень (Див. Таблицю), але й у формуванні того сумного, безвідрадного, хроматичного, тонально-невизначеного контексту, у який поміщені вищевказані знаки надії. (Див. наприклад 3-ю строфу I ч. «Поглянуть і ще раз на синій Дніпро»).

Особливо широкомасштабно лейтінтонація секунди заявляє про себе у II ч. кантати. Вона звучить кругом – у вертикалі, горизонтально, як складова тонікального кластера тощо, уособлюючи

¹ Див. «Два хори rustico», «Кривий танець», «Купайло» тощо.

² Нерівність співвідношення сил, в якій різні мажорні акорди протиставляються одному мінорному, є драматургічно закономірним і художньо оправданим прийомом. Пригадується народна приказка «Всі щасливі (мажор – О. К.) – щасливі по-різному, всі нещасні – однаково».

безнадію, самотність, відчуження, страждання. Окремо варто звернути увагу на показове тривале приготування секундової інтонації у 3 вар. II ч. до того моменту, як вона перетвориться в остинато (*fegose con moto*, «І завдали тортури несвітської»), на фоні якого вестимуть мелодію басы, що тричі розпочинатимуть активний підйом, так і не досягнувши бажаної вершини (зрив кульмінації – хорал «моливсь один з ченців»). Секунда мелодична і гармонічна («благаю вас, кати») звучить і в соло баса (II ч.) «Ченці, ради Христа».

У III ч. секунда набуває значення *lamentoso*. У такому сенсі вона представлена і мелодично, і як крок секвенції (в темі), і як тональне співвідношення експозиції – репризи (c-moll – b-moll).

Спостереження за розсипаними по всьому тексту такими і подібними їм елементами схиляє до розгляду даного явища з точки зору взаємодії різних структур, які кружляють у єдиному текстуальному потоці, співвідносяться на відстані, дотикаються, перетинаються, у процесі чого відбувається перекодування інформації з однієї знакової системи в іншу, наслідком чого є породження смислу.

Підсумовуючи проведений аналіз, необхідно зазначити, що концепт «надії» є багатокомпонентним, оскільки вміщає в себе низку концептів-мінімумів (емоція, предмет, бажання, сподівання, «сумна надія», «радісна надія», індивідуальна, колективна, активна, пасивна, світська, духовна тощо). Моделюючи концепт-максимум, концепти-мінімуми взаємодіють між собою, взаємозумовлюють один одного, об'єднуючись такими характерними рисами концепту-максимуму, як антропоцентричність, гуманістичність, кордоцентричність. Семантика концепту-максимуму в кожному випадку формується ієрархією його структуротворчих елементів, яка залежно від контексту може змінюватися, виводити на перший план нові пріоритети.

У розглянутих віршах Лесі Українки ієрархія смислів концепту-максимуму може бути представлена як: 1) психологія особистості; 2) етнопсихологія; 2) національна історія; 4) релігія (християнство); 5) навколишній світ (природа); 6) народні звичаї, традиції (міфологія).

Аналіз кантати «Надія» виявив, що різноманітні смислові нюанси концепту, спостережені у поезії Лесі Українки, знайшли індивідуальну інтерпретацію у способах організації звукового матеріалу музичного тексту Тиможинського. Спосіб їхньої взаємодії полягає у співвіднесеності, органічності сполучення низки знаків і значень поетичних та музичних елементів тексту. У загальному це можна уявити як паралельні лінії тексту (вербальну, де реалізуються значення концепта, і музично-інтонаційну), на різних участках яких з'являються певні повідомлення (знаки), значення яких співвідносяться не лише зі значеннями своєї знакової системи, але й зі значеннями паралельної. Взаємодія між двома знаковими системами відбувається на основі віднайдення семантичної схожості, спорідненості між знаками різних знакових систем, тобто шляхом дешифрування знаків і перенесення (перекодування) інформації з однієї знакової системи у іншу. В умовах поетично-музичного діалогу¹ такі «вогнища» художньої структури (моменти семантичної спорідненості, семантичного збігу знаків різних систем) нерідко бувають згенеровані семантичною дією певного концепта, при цьому виконують креативну, енергетико-творчу функцію тексту, утворюючи між собою систему взаємовідносин і значень вищого рівня, а також за рівнем узагальнення і абстракції створюють можливість виходу у позатекстову сферу.

У результаті проведеного аналізу виявлено, що концепт «надія» у музичному тексті Тиможинського виконує функції:

1) генерування системи художніх ідей, образів, символів, значень, що прямо чи опосередковано втілюються у кожному з елементів тексту кантати, об'єднуючи усі його ділянки у єдине ціле і водночас співвідносячи даний текст із позатекстовими явищами;

2) структурування музичного тексту за допомогою різного роду втілення принципу повторності (надія – константність, стабільність, незмінність і т. ін.) – строфічності, імітаційності, реприз-

¹ В основі взаємодії структурних елементів різних знакових систем лежить феномен діалогічності (за М. Бахтініним), що репрезентує себе на синтагматичному та парадигматичному рівнях. В умовах поетично-музичного діалогу він може утворюювати своєрідні криві, що в певні моменти перетинаються, де точки перетину стають «семантичними згустками», чи паралельні – «лінії орнаменту», що ніколи не дотикаються, але утворюють певні відношення.

ності як на синтагматичному, так і парадигматичному рівнях;

3) координування і взаємодії (моменти утворення смислу) текстових структур як одиниць ієрархії смислів концептів-мінімумів – частин, ділянок форми, фаз розвитку кантати тощо, що володіють знаковою сутністю;

4) формування первинних (циклічна кантата) і вторинних (лірико-драматична) жанрових ознак тексту, його психо-енергетичної напруженості (пасивність – активність – пасивність – активність), а також драматургічної концепції твору, де саме III ч. (мінус-кульмінація), а не IV ч., відіграє роль фіналу.

Нескладно побачити, що кожна з перелічених функцій концепта так чи інакше реалізує опозиційний принцип «членування – взаємозв'язку». Таким чином генералізуючою функцією концепту «надії» у кантаті Тиможинського постає (за Веберном) унаочнення структури музичного тексту.

Запропонований дискурс в основному торкався деяких позицій синтагматики тексту Тиможинського. Фактично невисвітленими залишилися його парадигматичні зв'язки – шлейф інтертекстових алузій, пов'язаних із кантатою М. Лисенка «Радуйся, ниво неполитая» (циклічність) і кантатою-симфонією «Кавказ» С. Людкевича (роль поліфонічного мислення, симфонізація жанру), стилістикою хорів К. Стеценка (фактура фіналу), вокальним циклом М. Мусоргського («Песни и пляски смерти») і симфонією Д. Шостаковича № 14 (трансформація концепту в кожній частині). . . . Подібний ряд може бути суттєво продовжений. І кожний його елемент стане потенційною можливістю віднайдення нових смислів, розширення і збагачення запропонованої інтерпретації, у т. ч. і стосовно концепту «надія».

ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советский музыке 1960 – 1975 годов. Исследовательские очерки. – Л.: Советский композитор, 1979.
2. Веберн А. Путь к новой музыке. Лекции о музыке. Избранные письма / Пер. с нем. В. Г. Шнитке. М.: Музыка, 1975.
3. Космеда Т. А. Аксиологічні аспекти прагмалінгвістики: формування і розвиток категорії оцінки. – Львів: Видавництво ЛНУ ім. І. Франка, 2000.
4. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика: Учебное пособие. – Минск: Тетра Системс, 2004.
5. Новий тлумачний словник української мови у 4-х т. / Уклад. В. Яременко, О. Сліпушко / 2 т. – К. : Аконт, 2001.
6. Свідзинський А. Самоорганізація і культура // http://dsl.sf.ukrtel.net/biblio/index.php?a_id=1&r_id=3/ – 224 с.
7. Селиванова О. Принципи концептуального аналізу // Актуальні проблеми металінгвістики. – Київ; Черкаси: Брама, 1999. – С. 11-14.
8. Степанов Ю. Константы: Словарь русской культуры: Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Академический Проект, 2001.

Olga Komenda

FUNCTIONS OF CONCEPT OF A HOPE IN THE CANTATA OF VICTOR TIMOZHINSKY ON THE WORDS OF LESYA UKRAINKA

An attempt to trace influence of concept of a hope on the structural parameters (principles of articulation and intercommunication) of cantata of Victor Timozhinsky on the words of Lesya Ukrainka is done in the article.

Key words: concept of a hope, principles of articulation and intercommunication, interpretation, conceptually structural organization, semantics.