

**БЛАЗЕНСЬКІ ПІСНІ МЕРКУЦІО
У ДРАМІ “РОМЕО І ДЖУЛЬЄТТА” В. ШЕКСПІРА:
ФУНКЦІЇ ПРОСОДИЧНИХ ЕЛЕМЕНТІВ
ТА ЇХ ВІДТВОРЕННЯ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ**

Театральна традиція часів Шекспіра передбачала наявність у виставах пісень та численних комічних елементів. Оскільки більшість пісенних вставок Шекспір віддає персонажам, на яких покладено символічну роль блазня-правдоруба, не випадково що Меркуціо також дістається пісенна партія. У статті розглянено функціонування пісенних кпнів Меркуціо у драмі “Ромео і Джульєтта” (“The Tragedy of Romeo and Juliet”) В. Шекспіра, досліджено роль просодії для створення імпліцитного значення пісенних уривків, а також вивчено особливості відтворення алітерації як головного просодичного елементу для створення двозначності в першому баладному фрагменті Меркуціо в українських перекладах Пантелеймона Куліша, Абрама Гозенпуда, Василя Мисика та Ірини Стешенко (переклади 1952 і 1985 рр.).

Ключові слова: просодія, блазенські пісні, алітерація, консонанс, рима, ритм.

Nataliya Diomova. Mercutio's fool's songs in "The Tragedy of Romeo and Juliet" by W. Shakespeare: Functions of prosodic elements and their Ukrainian translations

The theatrical tradition in Shakespeare's time favored an abundance of song and comic relief. As Shakespeare assigns the majority of song fragments to the characters playing symbolic role of "Fool the Truthspeaker", it is not by chance that Mercutio gets singing part, too. The article discusses Mercutio's "Fool's songs" and their functions in William Shakespeare's drama "The Tragedy of Romeo and Juliet". It also examines the role of prosody in creating implicit meaning in ballad fragments and studies the possibilities of rendering alliteration as the key prosodic element of the first ballad fragment in Ukrainian translations by Panteleymon Kulish, Abram Gozenpud, Vasyly Mysyk and Iryna Steshenko (1952, 1985).

Key words: prosody, fool's songs, alliteration, consonance, rhyme, rhythm.

Британський музикознавець Фредерік Стернфелд уже на перших сторінках дослідження про музику у трагедіях Шекспіра наголошував, що театральна традиція тих часів передбачала наявність у виставах (особливо в комедіях) пісень та численних комічних елементів [17, 1]. У Шекспірових драмах піснями, як зауважила американська професорка Мері Спрінгфелз [16], наділяють переважно другорядних персонажів (слуг, блазнів і т. д.), до того ж вони звернені в основному до головних героїв. А от самі головні персонажі співають, лише вдаючи когось іншого (перевдягнені й замасковані) та у хвилини сильного душевного потрясіння. Утім такий поділ на пісні, звернені до головних героїв із уст другорядних (або протагоністів, що вдають із себе другорядних), а також пісні на позначення сильних переживань, що звучать з уст самих головних героїв, досить умовний і потребує глибшого дослідження. Важко зарахувати до якоїсь із цих двох категорій, наприклад, пісню Дездемони “Отелло, венеціанський мавр” (“The Tragedy of Othello, the Moor of Venice”, сцена 3, дія IV).

Численними, хоч і незначними на перший погляд, змінами до відомої в елизаветинські та яacobінські часи пісні, помережаної додатковими репліками та підсиленої контекстом, Шекспір створив значно важливіший ефект, гарно описаний американським шекспірознавцем Ернестом Бреннеком: “За задумом Шекспіра, підсвідомість Дездемони зіграла з нею мало не диявольський жарт. Передчуваючи невідворотність страшної розв’язки, вона плутає слова давньої пісні, щоб описати ними власну трагічну ситуацію¹” [6, 36]. Тихе мугикання без супроводу музичних інструментів, що раз по раз переривається розмовою, аби повторитися знову – це той прийом, який залишається “нав’язливою мелодією”

¹ Тут і далі переклад наш, якщо не вказано інакше – Н. Д.

не лише для Дездемони, а й для глядачів вистави. Тим більше шкода, що із 112 рядків сцени у Фоліо (1623) лише 62 рядки є у Кварто (1622), а в постановках XVII–XIX ст. цю сцену хіба ще більше скорочували або й зовсім вилучали [див.: 12].

Не можна також однозначно поділити пісні, що звучать у Шекспірових драмах, на комічні або трагічні, адже навіть “веселі” мотиви та жартівливі рядки у виконанні божевільної Офелії (сцена 5, дія IV) чи Блазня-Гробаря (сцена 1, дія V) радше приголомшують контрастом, ніж звеселяють. До речі, не випадково саме Блазневі та божевільним (не лише Офелії, а й Гамлету, який грає роль божевільного) дістаються від Шекспіра “пісенні” партії, хоча Гамлет їх і декламує, а не наспівує. Як влучно спостеріг Ф. Стернфелд, у Шекспірових драмах блазень виконує роль “хору розуму”, який носить гумористичний або провісницько-трагедійний (залежно від задуму автора), але обов’язково викривальний характер: “Блазень у Шекспірових драмах виконує роль хору, коментуючи лицемірство і глупства інших персонажів. Як часто такий “хор розуму” з’являється, залежить від драматичного задуму автора” [17, 126]. Отже, більшість пісенних вставок належать персонажам, на яких покладено символічну роль блазня-правдоруба, до того ж це може бути як головний, так і другорядний персонаж. Про “викривальну” особливість, але у значенні виявлення внутрішнього світу та характеру протагоніста, ідеться й у піснях Дездемони та Офелії, хоча тут пісенні елементи несуть також велике символічне та змістове навантаження як центральні для всієї сцени.

“Гамлет, принц данський” (“The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark”) залишається однією з найвідоміших та найдосліджуваніших творів Шекспіра, і пісня Блазня-Гробаря, а також уривки балад, якими сипле Гамлет, безумовно, варті окремої розвідки¹. У цій же статті розглянемо, як функціонують пісні та наскільки вдалося українським перекладачам відтворити їхню роль у не менш відомій драмі “Ромео і Джульєтта” (“The Tragedy of Romeo and Juliet”), дві пісні з якої дотепер не удостоїлися уваги дослідників-перекладачів.

Цілком передбачувано, першу із двох пісень, що звучать у драмі, виконує “блазень-правдоруб” Меркуціо (сцена 3, дія II) [14, 897].

MERCUTIO	Метрична схема u – ненаголошений склад l – наголошений склад							Схема римування
<i>Sings</i>								
An old hare hoar,	u	l	l	l				a
And an old hare hoar,	u	u	l	l	l			a
Is very good meat in lent	u	l	u	u	l	u	l	b
But a hare that is hoar	u	u	l	u	u	l		a
Is too much for a score,	u	u	l	u	u	l		a
When it hoars ere it be spent.	u	u	l	l	u	u	l	b
MERCUTIO								
<i>Singing</i>								
Lady, lady, lady	l	u	l	u	l	u		

Злий жартівник Меркуціо (а не жаліє він у своїх жартах навіть свого друга Ромео) відверто кепкує з Мамки Джульєтти, і вся сцена 3, починаючи з діалога

¹ Особливості відтворення божевільних пісень Офелії в українському перекладі докладніше розглянено в цій статті: *Diomova N. Reproducing Key Prosody Features of Ophelia's Mad Songs (Shakespeare's "Hamlet") in the Ukrainian Translations by P. Kulish, M. Starytskyi and H. Kochur [7].*

між Бенволіо та Меркуціо й аж до завершального діалогу між Ромео і Мамкою, досить комедійна, насичена гумористичними каламбурами. Хоча Перше фоліо і називає “Ромео і Джульєтту” трагедією [10] (та й ознак трагедії, виокремлених дослідницею з Оксфордського університету Еммою Сміт [15, 94], у драмі значно більше, ніж комедійних), спів Меркуціо властивий саме для комедій Шекспіра. Як зауважив шекспірознавець Джон Лонґ, Шекспіровим трагедіям і хронікам притаманніші народні балади: “Якщо у комедіях є багато “мадригалів”, які можна визначити як авторські пісні, написані та покладені на певну музику відомими поетами та композиторами, то пісні у трагедіях та хроніках, за одним-двома сумнівними винятками, балади, уривки балад чи частини відомих пісень анонімного авторства, що, очевидно, належать до народної традиції” [9, 49].

Справді, у примітці Едмонда Мелоуна до цієї пісні у коментованому шеститомному виданні вибраних творів Шекспіра зазначено: “Ці рядки здаються уривком із старої пісні” [13, 287]. Про те, що Шекспір використав тогочасну пісню, пише і А. Грегем у книжці “Шекспір в опері, балеті, оркестровій музиці та пісні: Вступ до музики, натхненної Бардом”: “Щойно на сцені з’являється Мамка, Меркуціо приймає її за господарку борделю чи звідницю і співає уривки із двох тогочасних пісень, кепкуючи з неї” [8, 32]. Уривок другої пісні Меркуціо, про який згадує А. Грегем, поданий лише одним рядком “Lady, lady, lady” – рефреном відомої на той час балади, яким Меркуціо натякає, що Мамка аж ніяк не леді.

На перший погляд, образлива пісня Меркуціо може видатися простою для перекладу, адже в ній усього шість рядків, що римуються за схемою аабааб, до того ж у трьох із чотирьох рядків на першу риму (а) – римування тотожне, а про певний метричний розмір говорити можна лише в рядках 3, 4 і 5 (неповний тристопний амфібрахій у третьому рядку і двостопний анапест у двох наступних). Теоретично, постійне варіювання довжини рядків (від чотирьох складів до семи), відсутність визначеного, чіткого метричного розміру, насиченість спондеями та не надто вибаглива рима дають змогу перекладачеві певну свободу при відтворенні шестирядкового уривка. Однак головним просодичним елементом цього віршованого фрагменту виступає не рима чи ритм, а саме алітерація. Із 34-х слів пісні, розподілених на шість рядків, сім – алітерація звуку “h”: по два слова у першому, другому та четвертому рядку, та одне в останньому й шостому. Алітерація додатково підсилюється повтором першого рядка, до якого у другому лише додається “and” на початку, а також римуванням через прикінцеву риму в першому, другому та четвертому рядках. Варто звернути увагу, що римування навмисне повторює схему, встановлену алітерацією – на користь цього свідчить тотожна рима, зокрема в цих рядках.

Невипадкове й те, що алітерація застосована лише у двох словах, які весь час повторюються: “hare” (“заєць”, але також символ хіті, пов’язаний із повіями і звідництвом [18, 645]) і “hoar” (“сивий, древній, запліснявілий”), адже саме так створюється знущальна двозначність пісні Меркуціо – у першому слові в контексті додатково активізується значення “whore” (“повія”), а друге звучить до нього омонімом. Цікаво, що Семюель Джонсон у своїх примітках до того ж самого шеститомного видання Шекспірових вибраних творів відмовляється коментувати цей підтекст: “Решта – це серія каламбурів, не вартих пояснення; хто не зрозуміє, нічого не втратить” [13, 287]. Сучасному англомовному глядачеві (або й читачеві, якщо читати драму без коментарів і пояснень), мабуть, важче буде вловити подвійне значення слова “hare”, ніж

Шекспіровим сучасникам¹, втім навіть омонімічної частини вистачить для розуміння підтексту. А от відтворити подвійне значення, яке завдяки алітерації виходить на перший план, у перекладі – завдання непросте, так само, як і натяк, що Мамка – не “леді”, висловлений в однорядковому рефрені, який Меркуціо наспівує, виходячи.

Проаналізуємо, як українським перекладачам драми “Ромео і Джульєтта” – Пантелеймону Кулішу, Абраму Гозенпуду, Василеві Мисику та Ірині Стешенко – вдалося відтворити пісенні кпини Меркуціо над Мамкою, увиразнені в оригіналі алітерацією.

У перекладі П. Куліша [5, 53] збережено схему римування та повтор першого рядка, є навіть додаткове “and” (“та”) на початку другого рядка. Традиційно для Кулішевих перекладів Шекспіра, рядки на загал довші, ніж в оригіналі (особливо перші два рядки пісні), а ритм (неповний чотиристопний хорей у третьому рядку, подовжений тристопний ямб – у четвертому; можна також вирізнити анапестохорей – у другому та анапестоямб – у шостому рядках) втрачає навіть ту часткову впорядкованість метричних розмірів, що наявна в оригіналі. Оскільки твір передбачено для співу, це не погіршує переклад. Найголовніше, що в перекладі П. Куліша відтворено двозначність: “Вельми застарілий, / То ніхто не їсть”, – хоч і зведено дошкульність лише до натяку на вік Мамки. Вдалося також перекладачеві відтворити просодичне ж виокремлення дошкульних слів пісні Меркуціо “старий” та “сивий” за допомогою алітерації та консонансу: 6 випадків алітерації свистячих [с] і [з] у тричі повтореному словосполученні “заєць сивий”, а також консонанс свистячих, що звучить у словах “старий-заєць-старий-заєць-піст-застарілий-їсть”. Алітерація [д] у словосполученні “дуже добра”, схоже, що випадкова, але, з огляду на ритмічну невпорядкованість пісні, слугує додатковим засобом оформлення тексту в окреме, зв’язне ціле.

На жаль, зовсім не відтворено однорядкового рефрену балади. У перекладі П. Куліша цей рядок стає лише продовженням попередньої прозової репліки, ремарка “співає” взагалі відсутня, а повтор звернення “пані” зовсім не передає імпліцитного значення “не-леді” в оригіналі.

Меркуціо (Співач)	Метрична схема							Схема римування
	u – ненаголошений склад				l – наголошений склад			
Старий заєць сивий,	u	l	l	u	l	u		a
Та старий заєць сивий –	u	u	l	l	u	l	u	a
Дуже добра харч у піст.	l	u	l	u	l	u	l	b
Та що той заєць сивий	u	u	u	l	u	l	u	a
Вельми застарілий,	l	u	u	u	l	u		a
То ніхто не їсть.	u	u	l	u	l			b
Меркуціо								
Бувайте здорові, пані стара, бувайте здорові, пані, пані, пані!								

Якщо переклад П. Куліша загалом можна вважати вдалим, то в перекладі А. Гозенпуда [4, 75] повністю спотворено значення шестирядкової дошкульної пісеньки. Хоча всі формальні ознаки не лише збережено, а й значно підсилено

¹ Ні словник англійської мови Коллінза (“Collins English Dictionary”), ні повний словник Мерріам-Вебстер (“The Merriam-Webster Unabridged Dictionary”) не подають серед значень слова “hare” такого, в якому тут його використав Меркуціо. Навіть в американському урбаністичному словнику “Urban Dictionary” (онлайн словнику сленгу, розрахованому на дорослу аудиторію, що наповнюється користувачами зі всього світу) немає такого тлумачення, а найближче подібне до нього звучить так: “Людина, яка швидко стрибає від одного хлопця до іншого, міняючи їх. Подібно до того, як стрибає заєць чи кролик” [11].

(чіткий ямб + ямбоанapest замість оригінального ритму, позбавленого певного метричного розміру; повний повтор першого рядка у другому – без жодних додатків на початку другого рядка; алітерація свистячих [з] і [с] та консонанс свистячих [з], [с] і [ц] ще більше поширені, ніж в оригіналі та в перекладі П. Куліша – містяться у 15 словах із 21, до того ж у деяких словах двічі), ці просодичні засоби слугують лише для ритмічно-звукового ефекту. Замість негативної оцінки, яка звучить в оригіналі, в останніх трьох рядках перекладу раптом знаходимо позитивні описи “поживний” та “смачненький”, що перекреслює задум оригіналу та викликає хіба подив читача / глядача: що Меркуціо хотів сказати цією раптовою піснею? Ремарку “співає” для однорядкового рефрену “Пані, пані, пані” А. Гозенпуд у своєму перекладі подає, але імпліцитне значення тут також не відтворене.

Меркуціо (Співає)	Метрична схема								Схема римування
	u – ненаголошений склад				l – наголошений склад				
Старого сивого зайця,	u	l	u	l	u	u	l	u	a
Старого сивого зайця	u	l	u	l	u	u	l	u	a
Згодиться з'їсти у піст.	u	l	u	l	u	u	l		b
Поживний заєць усім,	u	l	u	l	u	u	l		a
l травиться в шлунку моім	u	l	u	u	l	u	u	l	a
Смачненький зайців хвіст.	u	l	u	l	u	l			b
Меркуціо									
(Співає)									
Пані, пані, пані.	l	u	l	u	l	u			

Незрозумілою для глядача / читача видається пісня Меркуціо й у перекладі В. Мисика [1, 36]. Це єдиний із чотирьох українських перекладів, у якому зовсім не відтворено просодичних особливостей оригіналу: В. Мисик змінив схему римування на abcdbs, повністю випустив повтор першого рядка, тотожне римування та алітерацію. Відсутність чіткого метричного розміру дещо згладжено, порівняно з оригіналом, але не настільки, як у перекладі А. Гозенпуда. За варіації довжини рядків від 5-ти до 8-ми складів, у трьох із шести рядків знаходимо анапестоямб, а ще у двох – поєднання ямбу з ямбоанapestом. Що стосується значення, то подив тут викликає слово “цвілий”, що говорить не про вік, а про харчову непридатність. Крім цього, рядки 4 і 5 (“коли ж цвіте, що ніхто не їсть...”) суперечать сказаному в попередніх трьох (“хай цвілий... та підживлює”). Так само, як і в перекладі П. Куліша, рефрен балади, який Меркуціо наспівує, покидаючи сцену, В. Мисик не відокремлює навіть ремаркою “співає”. Здається, перекладач не вловив подвійного значення цієї сцени, тому навіть не намагався відтворити.

Меркуціо (Співає)	Метрична схема								Схема римування
	u – ненаголошений склад				l – наголошений склад				
Хай заєць цвілий –	u	l	u	l	u				a
та в великий піст	u	u	l	u	l				b
і він підживлює тіло.	u	l	u	l	u	u	l	u	c
Коли ж він цвіте,	u	u	l	u	l				d
що ніхто не їсть,	u	u	l	u	l				b
то це вже зовсім не діло.	u	l	u	l	u	u	l	u	c
Меркуціо									
<i>Прощай, синьоро, синьоро, синьоро!</i>									

Переклад І. Стешенко у двотомнику вибраних творів Шекспіра 1952 р. [2, 337] також недосконалий. Хоча перекладачка зберегла схему римування, використання тотожних рим, а також поєднання алітерації та консонансу свистячих [з], [с] і [ц], ритміку пісні повністю змінено на чіткий анапест із єдиним відхиленням в останньому рядку. Утім попередній, п'ятий, рядок свідчить, що перекладачка, слідом за А. Гозенпудом, зосередилася майже лише на “кулінарному” значенні пісні, а тому, почавши із вдалих означень “сивий” та “старий”, уже в рядках 4, 5 та 6 пропонує “засох”, “черствий” та “легко подавиться”. Отже, тут зникає навіть натяк на вік Мамки, відтворений у перекладі П. Куліша. Щодо другого натяку, який звучить в однорядковому рефрені балади – так само, як інші перекладачі, І. Стешенко не відтворила двозначність “леді / не-леді”, вирішальну для цього фрагмента.

Меркуціо (Проходячи повз них, співає)	Метрична схема									Схема римування	
	u – ненаголошений склад					l – наголошений склад					
Сивий заєць <i>старий</i> ,	u	u	l	u	u	l				a	
Сивий заєць <i>старий</i> ,	u	u	l	u	u	l				a	
Він для <i>посту</i> іще пригодиться.	u	u	l	u	u	l	u	u	l	u	b
Та як заєць <i>черствий</i> ,	u	u	l	u	u	l				a	
<i>Як засох мій старий</i> ,	u	u	l	u	u	l				a	
Легко зайцем таким подавиться.	l	u	l	u	u	l	u	u	l	u	b
Меркуціо											
(Наспівуючи)											
Синьоро, синьоро, синьоро!..	u	l	u	u	l	u	u	l	u		

Цікаво, що в шеститомному виданні вибраних творів Шекспіра [3, 352] цей варіант перекладу І. Стешенко змінено. У новій версії, порівняно з попередньою, значно менше консонансу й алітерації, тобто відсутнє просодичне виокремлення центральних елементів пісні; ритмічно змінений тільки 1-й рядок, змінено схему римування і збережено лише один випадок тотожного римування, зате набагато краще відтворено подвійне значення, акцентуючи саме на вікові: “Тільки хто б його їв, / Коли він посивів, / Перше ніж на рожні опинився”.

Меркуціо (Проходячи повз них, співає)	Метрична схема									Схема римування	
	u – ненаголошений склад					l – наголошений склад					
Сивий заєць <i>старий</i> ,	u	u	l	u	u	l				a	
Сивий заєць <i>старий</i> ,	u	u	l	u	u	l				a	
Він для <i>посту</i> б хіба пригодився.	u	u	l	u	u	l	u	u	l	u	b
Тільки хто б його їв,	u	u	l	u	u	l				c	
Коли він посивів,	u	u	l	u	u	l				c	
Перше ніж на рожні опинився.	u	u	l	u	u	l	u	u	l	u	b
Меркуціо											
(Наспівуючи)											
Синьоро, синьоро, синьоро!..	u	l	u	u	l	u	u	l	u		

Як бачимо, жодному українському перекладачеві не вдалося повністю відтворити двозначність пісні Меркуціо, якою він здійсмає на кпини Мамку, та ще й не забуває вколоти двозначним натяком, покидаючи сцену. Та як показує аналіз перекладів А. Гозенпуда, В. Мисика та варіант перекладу І. Стешенко за 1952 р., не всі перекладачі вловили цю двозначність. Двом перекладачам,

П. Кулішу та І. Стешенко (у варіанті 1985 р.), вдалося не лише розпізнати подвійний зміст тексту, а й зберегти образливо-комічний характер пісні, зацентрувавши на елементі віку. Неминучою була втрата пов'язаного з першою піснею натяку, втіленого в однорядковий рефрен балади “*Lady, lady, lady*”, тому не дивно, що всі перекладачі вирішили не загострювати на цьому фрагменті уваги та відтворили шекспірівське “леді” з імпліцитним протилежним значенням за допомогою нейтральних, одомашнених до української (А. Гозенпуд) чи італійської (І. Стешенко) форми звертань, або й зовсім випустили цю співану частину (П. Куліш, В. Мисик) й залишили тільки попереднє прозове звертання. Щодо алітерації як визначального елемента, що виокремив змістово-важливі частини пісні, то на прикладі перекладів П. Куліша, А. Гозенпуда та першого варіанта перекладу І. Стешенко бачимо, що таке увиразнення цілком можливе в українському перекладі за допомогою поєднання алітерації та консонансу.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Шекспір В.* Ромео і Джульєтта; пер. з англ. В. Мисик / Упоряд. М. Таран-Мисик; “Прапор” // *Прапор*. – 1988. – №9. – С. 3-41.
2. *Шекспір В.* Ромео і Джульєтта / Пер. з англ. І.І. Стешенко // *Вільям Шекспір. Вибр. тв.: У 2 т.; післямова О.О. Смирнов.* – К.: Мистецтво, 1952. – Т. 2. – С. 279-418.
3. *Шекспір В.* Ромео і Джульєтта / Пер. з англ. І.І. Стешенко // *Вільям Шекспір. Тв.: У 6 т.; редакційна колегія: П.А. Загребельний, Д.В. Затонський (голова), В.В. Коптілов, Д.В. Павличко, В.М. Русанівський; редактор тому Д.Х. Паламарчук; післямови і примітки Олени Алексєнко і Наталі Жлуктенко; ілюстрації художника Сергія Якутовича.* – К.: Дніпро, 1985. – Т. 2. – С. 311-413.
4. *Шекспір В.* Ромео і Джульєтта: Трагедія на 5 дій / Пер. з англ. А. Гозенпуд. – К.: Мистецтво, 1937. – 199 с.
5. *Шекспір У.* Ромео та Джульєтта / Пер. П.А. Куліша; передмова і пояснення Др. Ів. Франко. – Львів: Українсько-руська видавнича спілка, 1901. – 132 с.
6. *Brennecke E.* “Nay, That’s Not Next!”: The Significance of Desdemona’s “Willow Song” // *Shakespeare Quarterly*. – 1953. – Vol. 4 (№1, January). – P. 35-38.
7. *Diomova N.* Reproducing Key Prosody Features of Ophelia’s Mad Songs (Shakespeare’s “Hamlet”) in the Ukrainian Translations by P. Kulish, M. Starytskyi and H. Kochur” // *МОВА І КУЛЬТУРА* (Науковий журнал). – К.: ВД Дмитра Бурого, 2014. – Вип. 17. – Т. I (169). – С. 527-537.
8. *Grabam A.* Shakespeare in Opera, Ballet, Orchestral Music, and Song: An Introduction to Music Inspired by the Bard. – Printed in the United States of America: The Edwin Mellen Press, Ltd., 1997. – 213 p. – (Studies in the history and interpretation of music ; v. 57).
9. *Long J.* Shakespeare’s Use of Music. Vol. 1. – Gainesville, FL: University of Florida Press, 1972. – 213 p.
10. *Mr. William Shakespeare Comedies, Histories & Tragedies: Published according to the True Originall Copies* [Electronic Resource]; pr. by Isaac Iaggard, and Ed. Blount. – London, 1623. – 907 p. – [Cited 2014, 18 Nov.]. – Available from: http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/book/SLNSW_F1/
11. *RyanDaffyPrince.* Hare // *Urban Dictionary* [Electronic Resource]. – [Cited 2014, 9 Dec.]. – Available from: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=hare&defid=3599909>.
12. *Schütz C.* Desdemona’s changing voices: from the “Willow Song” to the “Canzona del Salice” / Chantal Schütz // *Sillages critiques* [Electronic Resource]. – [Cited 2014, 15 Nov.]. – Available from: <http://sillagescritiques.revues.org/2847>.
13. *Select plays of William Shakespeare.* In six volumes. With the Corrections & Illustrations of various Commentators. To which are added, Notes, by Samuel Johnson and George Steevens. Revised and augmented by Isaac Reed, Esq. Vol. 5 / Notes by Samuel Johnson and George Steevens ; revised and augmented by Isaacs Reed, Esq. – Printed by T.S. Manning for the Proprietors, 1820. – 464 p.
14. *Shakespeare W.* The tragedy of Romeo and Juliet / William Shakespeare; edited by William George Clark and William Aldis Wright // *The Unabridged William Shakespeare* (Courage Unabridged Classics). – Philadelphia; London: Running Press, 1997. – P. 882-919.
15. *Smith E.* The Cambridge Introduction to Shakespeare. – Cambridge: Cambridge University Press, 2007. – 166 p.
16. *Springfels M.* Music in Shakespeare’s Plays // *Encyclopaedia Britannica* [Electronic Resource]. – Cited 2014, 11 Nov. – Available from: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1369568/Music-in-Shakespeares-Plays/248486/The-vocal-music>.
17. *Stiernefeld F.* Music in Shakespearean Tragedy. – London: Routledge and K. Paul; New York: Dover Publications, 1963. – 384 p.
18. *Williams G.* A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespeare and Stuart Literature: Three Volume Set. – London and Atlantic Highlands, New Jersey: The Athlone Press, 1994. – xx + 1616 p.

Отримано 26 січня 2015 р.

М. Львів