

**Стрильчук О. Вектори музичного часу в творах О. Мессіана.** У статті розкриваються різні засоби роботи О. Мессіана з категорією музичного часу, проявлені на різних композиційних рівнях. Єдиний естетичний принцип — прагнення подолання часу і досягнення вічності — можна побачити в творах різних періодів творчості. Тексти цих творів виявляють дві центральні музичні емблеми композитора: спів птахів і емблему любові.

Ключові слова: «чистий» час, структурований час, час який звучить, час, який не звучить, музична емблема.

**Strilchuk O. Vectors musical time in the works of Olivier Messiaen.** The article describes the different ways to work with O. Messiaen's musical time categories, displayed in various compositional levels. Uniform aesthetic principle — the desire to overcome the time and achieve eternity — can be seen in the works of different periods of creativity. The texts of these works reveal two central musical composer emblems: the birds singing and the emblem of love.

Keywords: the «pure» time, structured time, sounding and not sounding time, musical emblem.



УДК 78.03+785

**І. Форманюк**

## **П'ЄСИ ДЛЯ ДОМРИ-СОЛО: ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІ ТА МУЗИЧНО- ТЕХНОЛОГІЧНІ ПІДСТАВИ МІНІАТЮРИЗАЦІЇ**

*Стаття присвячена з'ясуванню ролі і значення сольної мініатюри в процесі еволюції концертного домрового репертуару, виявленню актуальних фактурних форм та ідейно-образних параметрів цих творів, а також виконавських особливостей їх концертної подачі. Підкреслюються оригінальність та специфіка втілення у жанрі мініатюри «тихих», камерних звучностей домрового звуку, у тому числі в сонорно-домровому комплексі.*

**Ключові слова:** домра, домрова музика, домра-соло, мініатюра, мініатюризація.

В останнє десятиріччя ХХ — на початку ХХІ століття в концертному (і навчальному) домровому репертуарі все частіше зустрічаються твори для домри-соло. Серед них провідна роль, безперечно, належить мініатюрі. Ті відомі нам циклічні композиції, які створені для цього інструменту без супроводу, «зібрані» в цикли таких мініатюр («П'ять каприсів» А. Циганкова, «Сім характерних п'єс» Б. Міхеєва,

«Дві п'єси» В. Івко, «Імпровізація і токато» В. Матряшина, «Іронічна сюїта» А. Дормідонтова). З'ясування ролі і значення сольної мініатюри в процесі еволюції концертного домрового репертуару, виявлення актуальних фактурних форм та ідейно-образних параметрів цих творів, а також виконавських особливостей їх концертної подачі виступає актуальним зрізом музикознавчих і виконавських наукових досліджень сучасності.

У жанровому різноманітті музики, поезії та літератури, образотворчого мистецтва, у різних національних та історичних культурах своє скромне, але незамінне й важливе місце посідають жанри, пов'язані з так званими малими формами — з принципами мініатюри. За своїми естетичними функціями вони «не тільки доповнюють монументальне мистецтво великих форм, не тільки створюють йому необхідний фон, але і самі по собі виключно важливі й цінні для життя і мистецтва. Їх розвиток є неодмінною умовою повноти художньої культури, свідченням зрілості, мудрості, духовної чуйності і проникливої сили мистецтва, досконалості його форм і засобів, символом могутності поетичної свідомості народу» [6]. Не випадково вони притягують до себе увагу любителів мистецтва, пильно вивчаються фахівцями естетичної, мистецтвознавчої, культурологічної, літературознавчої та інших наук. Ця тема також активно розробляється в теорії музичного інструменталізму.

Жанр мініатюри охоплює всі види мистецтва і навіть виходить за межі художньої творчості. Вже в глибокій старовині мініатюрами називають кольорові ілюстрації — витончені невеликі малюнки, прикраси, заставки, майстерно декоровані ініціали — в рукописних книгах, виконані фарбами (наприклад, гуашшю та аквареллю). Таким чином, слово «мініатюра» за своєю етимологією походить від назви фарб (від латинського *minium* — сурик, кіновар). Однак поступово поняття стало відображати одну з вельми загальних жанрових характеристик, яка не залежить від природи художнього матеріалу. Відбруньковуючись від початкового ілюстративного контексту, книжкова мініатюра поступово «передала» свою майстерність декоративної витонченості, технічної досконалості, тонкощів виконання, більшою чи меншою мірою умовність — мистецтву живопису і отримала автономні художні функції.

Найбільш близькими музиці є різновиди жанру мініатюри в поезії, літературі, народному поетичному мистецтві, а також в інших видах мистецтва, пов'язаних з часовим виміром. До речі, тут можна відзна-

чити і схожість терміна «мініатюра» зі словом «хвилина», що прямо вказує на масштаб часу (від італ. *minuto* — невеликий, *minuteria* — дрібниця, ювелірний виріб). У літературі смисловій концентрації допомагає механізм слова, його ємність і умовність. Слова «час», «мить», рівні за довжиною, але несумісні за змістом, позначається, демонструють витoki незалежності мови і протяжності реального часу та причинно-наслідкового розгортання. Тому коріння мініатюри багато в чому лежить в поезії, літературі, в дотепному народному мовленні, де їй притаманні багата тематика, вишукана поетика, високе мистецтво оповідання, оригінальні мовні та стилістичні особливості, гранична точність думки, глибокий ліризм, оригінальність сюжету і композиції. Особливо дослідники літературних мініатюр відзначають їх музичність [8, с. 4]. Під останньою слід розуміти «ефект часткової подібності літературного твору з музикою», який виникає в результаті того, що «деякі загальні для літератури і музики прийоми і структурні принципи в певних культурно-естетичних ситуаціях сприймаються як музичні переважно. Музичність в художньому тексті може пов'язуватися не тільки з тими чи іншими прийомами і структурами, а й з видимою відсутністю структурності, з «плинністю», переважанням неподільності над розчленованістю» [5]. Так, М. Чеїшвілі вказує на «мелодійну лінію, ритмоверсифікаційну впорядкованість, евфонізм» поетичних мініатюр Лорткіпанідзе [8, с. 15]. Відомо в літературознавстві твердження про музичність віршів як найважливішу особливість лірики Фета, оповідань Чехова і т. д. (тобто малих літературних форм). У літературознавстві жанр мініатюри до деякого часу інтерпретувався як один з різновидів розповіді, хоча літературна практика, особливо другої половини ХХ століття, свідчила про її автономну жанрову спроможність. Адже мініатюра поєднує в собі принципово різні родові начала: «від епіки жанр успадковує певну подієвість, елементи характерології, комунікативну завершеність, від лірики — сильне авторське начало, витонченість форми, ємність виражальних можливостей. Крім того, витонченість форми в багатьох мініатюрах визначає особливе, ритмічне звучання тексту, що є прерогативою лірики» [9, с. 3]. А неминучі процеси циклізації — тяжіння міні-оповідань до об'єднання у єдине ціле — сприяють так званій епізації мініатюри (у літературі, в музиці ж це дещо інший процес тяжіння до укрупнення форми). Представляючи собою таку, досить складну синтетичну форму, літературна (поетична) мініатюра в останні роки характеризується як явище пограничне.

У літературі (як і в музиці) мініатюра формується в системі жанрів вже у зрілий свій період. З кінця ХІХ століття відбувається жанрова канонізація її ідейно-художніх якостей та функцій, викреслюється структурно-стильова своєрідність. Тематичний спектр жанру надзвичайно широкий, але дещо в циклах мініатюр письменників різних поколінь залишається непорушним — це «пронизливе самооголення душі людської — особистого досвіду автора, тобто те саме одкровення, що дозволяє деяким вченим трактувати мініатюру як автобіографічні есе або ліричні твори» [9, с. 9]. Взаємопроникнення, злиття узагальненого та глибоко особистісного, інтимного є конститутивною ознакою літературної мініатюри. Незацікавленість у безпосередньому зображенні подій і характерів, у побудові чіткої композиції «провокує» розмитість «жанрових меж і, одночасно, диференційованість і синтетичність оповідання. Звідси — неоднорідність у визначенні жанрової природи мініатюри» [9, с. 9]. «Жанровий зміст» літературних мініатюр полягає в єдності глибоко інтимного та узагальненого, особистісного переживання законів буття і усвідомлення конкретних фактів як прояву цих законів, наслідком чого є ліризм і філософічність. У музиці сюди неминуче додається гра як прояв культурологічного універсуму (Й. Хейзінга, І. Фінк, частково Р. Гадамер), ноетичного феномена — «виграшу самого себе як творчого суб'єкта; такий гри «навчає» мистецтво» (А. Самойленко [7]), нарешті, — виконавського боку музики (гра на музичних інструментах, адже «моторно-динамічна сфера, безпосередньо технологічна сфера музики є першим провідником ігрового призначення художньої форми і передумовою опосередкованої образної гри, психологічної динаміки, в тому числі і обумовленої драматизацією музичного задуму, його уподібненням театральній дії. Гра — композиція — моторність утворюють споріднений ряд понять, що допомагає визначити шляхи становлення «чистої» інструментальної музики» [7]).

Таким чином, в літературознавстві останніх десятиліть в дослідженні мініатюри відчувається зв'язок з психологічним та системно-семіотичним підходами, про важливість яких писав Л. А. Мазель: «для музикознавства важливі досягнення теорії інших мистецтв та естетики нерідко, у свою чергу, пов'язані з психологічним і системно-семіотичним підходом...» [4, с. 31].

Є. Назайкінський підкреслює, що в більшості випадків музично-інструментальні мініатюри об'єднуються в цикли, які «при всій їх схожості з іншими циклічними формами мають деякі специфічні риси».

Одна з таких відмінних властивостей — функціональна однотипність частин циклу. Якщо у сонатах та симфоніях, у сюїтах та дивертисментах «на першу і останню частини падають обов'язки відкривати і замикати твір, а на середні — урізноманітнити ракурси музичного руху, то в циклах прелюдій, ліричних п'єс, етюдів, вальсів, багатель диференціація композиційних функцій виражена значно слабше і на першому плані виявляється ідентичність жанру і модусу» [6]. Загальним в них є те, що кожна, так чи інакше, відображає у швидкоплинності цілий світ у його розмаїтті. Маленькі музичні світи-мініатюри вельми різноманітні: жарт, гумор, гра — в багателях Бетховена; веселі і добрі, як посмішки, — п'єси Прокоф'єва; ліричні різних відтінків — мініатюри романтиків. Є. Назайкінський точно підмічає в різноманітних мініатюрах «прагнення відобразити вічність, неминущу людську цінність, схопити ту чи іншу важливу рису життя» [6].

До основних критеріїв визначення жанрової якості мініатюри відносять її невеликі масштаби. Однак мініатюра, що відноситься до так званих малих форм (на відміну від великих — сонат, концертів, сюїт, парті і т. д.), являє собою особливий різновид перших. Справа в тому, що не будь-який твір малої форми називають мініатюрою, а сама мініатюра може бути не завжди достатньо мала за часом звучання (хоча найчастіше ці параметри збігаються). Є. Назайкінський чітко розрізняє близькі, але не тотожні поняття малої форми і мініатюри: в терміні малі форми «акцентується одна зі сторін — форма, тоді як слово мініатюра позначає твір в цілому, причому основою створення ефекту мініатюрності є здійснювана подумки художня операція стиснення, концентрація великих обсягів або енергій в малій сфері» [6]. Критерієм тут є дотримання принципу «велике в малому», який є «не тільки масштабним і кількісним, але також і поетичним, естетичним, художнім критерієм мініатюр» [6].

У європейському (і не тільки) музичному мистецтві малі форми існували здавна, але мініатюра як їх різновид з'явилася лише на зрілому ступені еволюції і пов'язана з розвитком музичного мислення, на що вказує і Є. Назайкінський: «народження мініатюри в музиці знаменує собою особливий етап розвитку музичного мислення, знаходження таких способів і засобів музичного формування, при яких долається неоднорідність часових властивостей малих і великих форм» [6]. Б. Асаф'єв вбачав у музиці не відображення реальної дійсності нашого життя і переживань, а відображення «картини світу». Він вважав, що через пізнання становлення музичного процесу можна наблизитися

до розуміння оформлення світоустрою, оскільки «процес звукового становлення сам по собі і є відображенням «картини світу», а саму музику як діяльність він ставив «до ряду світоположень» (конструкцій світу), що народжують мікрокосм — систему, яка синтезує maximum в minimum [1, с. 31]. Наприкінці ХХ століття, у світовій філософії та науці, спостерігається активне відродження традиційних філософських понять і категорій, що відображають цілісність світу та людини. Використання аналогії макрокосм — мікрокосм (від Демокрита й Піфагора — до наших днів) зумовило появу нової методологічної позиції, де «людина осягає закони навколишнього світу і пізнає себе як вінець творіння природи. Вона починає проникати в глибини власної психологічної сутності, «розбиває» чуттєвий світ на спектр різних відтінків, градуєє емоційні стани, оперує тонкими психологічними переживаннями. Вона намагається відобразити в знаковій системі мови мінливість світу в собі, зупинити і зафіксувати в сприйнятті його плинність» [2, с. 12]. У світлі цих філософських положень І. Грінченко визначає мініатюризацию як «відображення складних, швидкоплинних властивостей живої матерії, «згорнутість», або фрагментарно схоплений процес взаємодії систем, переданий в становленні сенсу художнього тексту. Його сутність — стислість знакової системи, де знак набуває значення образу-символу» [2, с. 12]. У музиці мініатюра покликана відповідно втілити «свої автономні специфічні способи побудови моделі світу, свої ліричні, драматичні або епічні засоби й прийоми, свої романтичні, новелістичні, афористичні принципи, власні форми поєднання безлічі притаманних мініатюрі протистоянь — семантичних, структурних і функціональних» [6]. Це мала художня модель великого — мікрокосм. Генеральний принцип тягне за собою ряд наслідків, які в більшості випадків пов'язані з внутрішньою поляризацією, а також з різними метаморфозами дзеркального протистояння мистецтва й дійсності. Мініатюра начинена антитезами. Генеральна антитеза велике — мале відповідає корінному принципів мистецтва в цілому — принципів відображення одного через інше, а, отже, й принципу умовності. Масштабна відмінність, невідповідність великого й малого в мініатюрі — особливе. Воно пов'язане зі знаковим ставленням, з необхідністю осягнути в часі або просторі великомасштабні речі, явища дійсності, життя, історії, психічні процеси» [2, с. 12].

У часових мистецтвах мініатюра стикається з особливою непіддатливістю часу, але, так чи інакше, долає цю перешкоду. Засоби і прийоми «заміщення» великого малим в мініатюрі різноманітні. Одним

з них є як раз інтерес до відбиття крайнощів, протистоянь, полюсів, яке і без фіксації перехідних ступенів, які поділяють плинності, здатний дати уявлення про об'ємність вміщується між полюсами світу. Звідси — часто застосовується мозаїчність будови, швидке зіставлення або чергування контрастних або різних епізодів. Ємність і стислість музичних мініатюр забезпечується часто органічним поєднанням чи не всіх відомих типів викладу музичної тканини — вступного, експозиційного, розвиваючого і заключного. Ще одним прийомом смислового насичення й стиснення є інтенсивне втілення в музиці принципу поєднання функцій, що приводить до функціональної вагомості і багатоплановості всіх деталей (від багатоголосся контрастного типу, гомофонної фактури з елементами поліфонії до фактурного мінімалізму). Звідси — ефекти поліморфізму та поліжанровості.

Специфічною для мініатюри є організація художнього часу, яка рельєфно й природно укорінена в особливостях романтичного світосприйняття. Саме романтизм виявляє такі форми, в яких «весь музичний часовий процес постає як один стан, вміщене всередину нього Я багато в чому «знімається» в ньому» [3, с. 8]. Тому тільки в епоху романтизму музична мініатюра викристалізувалася у якості необхідного елемента сукупної «художньої картини світу». Відхід від якоїсь «середньої класичної норми» масштабу інструментального твору, розпочатий вже Бетховеном, знаменувався порушенням рівноваги окремого Я — загального. Якщо «у «божественних довготах» монументальних філософсько-симфонічних концепцій людська душа прагне «осягнути неосяжне», то в мініатюрі «знаходить це «неосяжне» в окремому моменті» [3, с. 9].

Таким чином, всі інструментальні мініатюри немовби втілюють принцип старовинного прислів'я «мала штучка черв'ячок, а ціна велика». У виконанні ж на домрі-соло, на маленькому, камерному щипковому інструменті без «підтримки» фортепіано (з небагатими, на перший погляд, фактурними й динамічними можливостями та репертуарним багажем, але неповторними тембральними якостями) вони набувають подвійного сенсу. Цінність «маленького інструменту» — в його «новому» (для академічної музики) звуці, в сольних творах — «чистому», без супроводу, що компенсує повноту звучання новими інструментально-ігровими прийомами й фарбами.

Розглянемо ці безсумнівні переваги академізованого щипкового інструменту на прикладі однієї з мініатюр для домри-соло, написаної харківським композитором Борисом Міхеєвим — «Озорний наспів».

П'єса починається невеликим вступом з чотирьох тактів, який виконується в нешвидкому темпі *Allegretto* й відразу «нашаровується» досить великий діапазон виражальних засобів, різноманітні ритмічні малюнки, різні прийоми — флажолети, удари, ритмізовані акорди по всіх струнах. У першому експозиційному розділі демонструється стилізована народно-танцювальна тема з вираженою дводольною ритмічною жанровою фігурою, чіткою щипковою акцентуацією (варто згадати визначену М. Імханицьким особливу здатність щипкових до втілення різноманітних ритмічних акцентуацій), характерним підкресленням другої долі, фольклорною плагальною, секундовою інтонацією, гомофонною будовою. Друга тема розділу побудована на тих же фольклорних інтонаціях, але контрастує з першою просторово-динамічним «падінням» на піано, а також одноголосною фактурою з прихованою поліфонією на чотири шари (секвенції восьмих, затактові мотиви у запитально-відповідній формі, «басові» чверті в долю й акомпанемент на «і»). Подібна поліфонія на сольній домрі з її сценічним розгорненням до слухача-глядача не тільки прослуховується, а й проглядається у просторі грифа інструменту, в різних формах виконавських рухів: кожна дві залізовані ноти мелодії виконуються на двох сусідніх струнах симетричним рухом правої руки вгору, а потім вниз. Ця тема прозвучить ще кілька разів в різних фактурних, інструментально-ігрових, динамічних, просторово-артистичних втіленнях. Другий її варіант демонструє ефектний оригінальний домровий прийом — змикання, втілюючи легкість, кокетство і віртуозність танцювального та інструментально-ігрового рухів. Третій варіант теми викладено у специфічній домровій фактурі «струнних переборів», тут автор використовує прийом ковзання, що надає танцювальній формулі динамічної експресії й порівняльної масштабності. Четвертий варіант відзначений найбільшою фактурною і драматургічною активністю. Він виповнюється прийомом дубль-штрих, хоча і є навмисний динамічний «відкат» до піано. Тут танцювальна жанрова формула підкреслена акцентами, згущенням ритмічного малюнку, характерною щипковою «дзвонністю».

Активній моторності танцювальної стихії протиставляється ліричний епізод, що дозволяє розглядати перший розділ як міні-експозицію з ГП і ПП. Як епізод замість розробки можна розглядати невелику каденцію, яка ніби представляє Я-особистість всередині «картини» танцювально-ліричного цілого. Тема вступу з його «чоловічими» інтонаціями повертає нас до загальної «картини» стрет-



но-динамічно викладеного цілого. Тут лірична тема звучить вже через чотири такти і викладається в інтонаційному зверненні. Подібна дзеркальність сприяє цілісності викладу. Останній варіант теми проходить на форте (на відміну від експозиційного піано), фактурний та інструментально-ігровий простір розширюється за рахунок педалі. Останнє проведення теми вступу в коді ставить остаточну крапку в макрокосмі п'єси — стверджується сильне оптимістичне начало, що вбирає до себе й інтимність каденціозного соло, й неминучу ліричну складову будь-якого активного життєвого прояву. Таким чином, конкретні факти буття, що відображаються в жанрових танцювальних і ліричних формах музики, виступають як прояв загальних законів цього буття, як пережите тут і зараз співвідношення «Я» — «світ в цілому», а взаємопроникнення, злиття узагальненого і особистісного, інтимного є конститутивною ознакою аналізованого жанру — музичної мініатюри. Від виконавця тут, як ніде, потрібна майстерність відточеності, філігранності інструментально-ігрових прийомів та «концентрованої» форми як найкоротшої «художньої формули» (Зенкін); емоційної та ідейної концентрації; глибини осмислення світу і почуттів людини.

Що ж стосується засобів вираження мініатюри в музиці соло для інструменту, традиційно застосовуваного з акомпанементом, мініатюра є творчою лабораторією у формуванні звукового образу конкретного інструменту — темброво-фактурних утворень, прийомів гри, концертності, оркестральності і т. д. В ході академізації домрової творчості в репертуарі для цього інструменту закономірно з'явилася досить велика кількість творів малої форми, призначених для виконання без акомпанементу (така ж ситуація відрізняє скрипковий, духовий репертуар). Подібний монотембровий «чистий» інструменталізм традиційно «одноголосного» інструменту (традиційно вже використовуюваного у супроводі фортепіано або оркестру/ансамблю) акумулює в собі досягнення як інших «досвідчених» інструментальних культур, перш за все — скрипкової, так і відшліфовує свої власні інструментальні відкриття й знахідки, які не підлягають перекладанню для будь-яких інших інструментів. І той, і інший процеси домрової еволюції протікають у руслі сучасних композиторських інновацій музичної мови, перш за все — в аспекті «пошуку звуку» ХХ–ХХІ ст., у винаході нових колористичних звучань, які мали раніше місце в академічній музичній інструментальній культурі. «Тиха», камерна специфіка домрового звуку в сонорному комплексі знаходить оригінальні

й різноманітні втілення. Поєднання блискучої струнної віртуозності, шипкової дзвінкості й зворушливої піанності створює неповторний звуковий образ нового академічного інструменту ХХІ століття, що має великі перспективи.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. В. Ценность музыки : сб. статей / Б. В. Асафьев ; под ред. Игоря Глебова. — Петроград : De musica, 1923. — 164 с.
2. Гринченко И. В. Хоровая миниатюра в русской музыкальной культуре : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Инна Викторовна Гринченко. — Ростов-на-Дону, 2015. — 151 с.
3. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма : автореф. дис. ... докт. искусствоведения : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство». — М., 1996. — 54 с.
4. Мазель Л. А. Музыказнание и достижения других наук / Л. А. Мазель // Советская музыка. — 1974. — № 4. — С. 24–35.
5. Махов А. Е. Музыкальность / А. Е. Махов // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. — М. : Интелвак, 2001. — Ст. 596.
6. Назайкинский Е. Поэтика музыкальной миниатюры [Электронный ресурс] / Е. Назайкинский // Израиль ХХІ : Электронный журнал. — 2012. — № 2. — Режим доступа : <http://www.2israel-music.com/Poetika.htm>
7. Самойленко А. И. Теория игры и музыказнание / А. И. Самойленко. — Рукопись.
8. Чеишвили М. И. Нико Лорткипанидзе — мастер миниатюры : автореф. дис. ... канд. филол. наук : специальность 10.01.02 / М. И. Чеишвили. — Тбилиси, 1992. — 23 с.
9. Чойнжурова Ю. Ж. Поэтика жанра миниатюры в русской литературе Бурятии второй половины ХХ века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : специальность 10.01.01 «Русская литература» / Ю. Ж. Чойнжурова. — Улан-Удэ, 2005. — 22 с.

**Форманюк И. Пьесы для домры-соло: философско-эстетические и музыкально-технологические основания миниатюризации.** Статья посвящена выяснению роли и значения сольной миниатюры в процессе эволюции концертного домрового репертуара, выявлению актуальных фактурных форм и идейно-образных параметров этих произведений, а также исполнительских особенностей их концертной подачи. Подчеркиваются оригинальность и специфика воплощения в жанре миниатюры «тихих», камерных звучностей домрового звука, в том числе в сонорно-домровом комплексе.

Ключевые слова: домра, домровая музыка, домра-соло, миниатюра, миниатюризация.

**Formanyuk I. Pieces for solo domra: philosophical-aesthetic and musical-technological base of miniaturization.** The article is devoted to clarify the solo miniatures' role and importance in the process of evolution of concert repertoire of domra, revealing actual invoice forms and the ideological-maginative parameters of these works, as well as of performing their concert features feed. Article also emphasizes the originality and specificity of the implementation in the genre of «quiet», chamber miniature domra sound sonorities, also, in the resonant-domra complex.

Key words: domra, music of domra, solo domra, miniature, miniaturization.



УДК 78.01/78.071.2 +781.5

*А. Фёдорова*

## НОВЫЕ КОММУНИКАТИВНО-ПРИКЛАДНЫЕ ФУНКЦИИ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ: К ПРОБЛЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ СУБКУЛЬТУРЫ

*Статья посвящена изучению современного массового музыкально-коммуникативного пространства. Рассматриваются вопросы функционирования классической музыки в пределах коммуникативно-прикладного жанра «классика в современной обработке» и современных субкультурных направлений. Ставится проблема теоретической дифференциации музыкальной формы и её стратификации в границах жанра.*

**Ключевые слова:** классическая музыка, классика в современной обработке, массовая музыкальная культура, субкультура, жанр.

Классическая музыка как жанр, который существовал на протяжении эпох и сохранял главную задачу — передачу духовного, культурного и эстетического опыта, являлся закрытым пространством, служащим «высоким идеалам». Мы отождествляем классическую музыку с особой духовной культурой, противопоставляя ее массовой музыкальной культуре как иному, часто «профанному» способу существования музыкального материала. Эта дифференциация, сохраняемая веками, в современной культуре начинает видоизменяться в силу того, что границы и нормы использования произведений, созданных классиками, становятся подвижными и проницаемыми.

Образцы классической музыки используются в общекоммуникативном пространстве современной культуры, становясь готовыми шаблонами для использования и цитирования. Потребность в ис-