

УДК 781.05/781.083+781.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-42-8>**Чжан Цзицзянь**

ORCID: 0009-0003-3260-5143

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
2813980004@qq.com

ПРИНЦИП ПОЛІЛОГУ ТА ПОЛІСТИЛІСТИЧНА СВОЄРІДНІСТЬ ФОРТЕПІАННОЇ МОВИ У ТВОРЧОСТІ Г. КАНЧЕЛІ

Мета даної статті — виявити методичне художнє призначення принципу полілогу в творчості Гії Канчелі, розкрити своєрідність його фортепіанної мови, довести ключове призначення фортепіанної творчості для розуміння авторської оригінальності стилю Канчелі. **Методологія** роботи визначається поєднанням музикознавчих жанрово-стильового та текстологічного підходів, також міжсвідовою мистецтвознавчої компаративистикою. **Наукова новизна** статті постає як вивчення творчого методу Г. Канчелі у контексті усіх жанрових складових його композиторської поетики, що дозволяє виявляти єдність його музичного мовлення, водночас пояснювати специфіку полілогу як особливої художньо-стильової якості музичної творчості. Вперше пропонується аналітичний розгляд циклу Г. Канчелі «Проста музика для фортепіано», у якому виявляються усі показові для композитора полістилістичні тенденції, також семантичні позиції. На новому теоретичному рівні доводиться авторська оригінальність, водночас смисловий універсалізм композиторських задумів та композиційно-драматургічних рішень Канчелі, визначається їх відповідність до метаісторичних запитів сучасної художньої дійсності. **Висновки.** Провідними стильовими рисами композиторської творчості Г. Канчелі, котрі породжують переплетіння полістилістичних тенденцій в його музиці та визначають своєрідність його фортепіанних опусів, є камерність, прагнення до жанрового синтезу, до «авторського слова» та до більшої простоти, тому й до семантика тиші, також монологічність — як розвиток монотематичного інтертекстуального методу впродовж усієї творчості. Окремо варто відзначити, як засадничі риси музичного мислення композитора, протиставлення сакральної та профанної образно-смислових ціннісних сфер, розвиток образу людини на основі ідеї людяності, що обумовлює зіставлення пісенної та танцювально-маршової семантики, вокальної кантилени та інструментальної моторики,

сприяє вирішенню вічної трагедійної теми боротьби життя — смерті метафорично-приточним дуалістичним шляхом.

Ключові слова: полілог, полістилістика, стильові тенденції, смисловий універсалізм, жанровий синтез, монологічність, семантика тиші, вокальна кантілена, танцювально-маршова стилістика, фортепіанна мова, «проста музика».

Zhang Zijian, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The principle of polylogy and polystylistic identity of piano language in the works of G. Kancheli

The purpose of this article is to reveal the methodological artistic purpose of the principle of polylogue in the work of Gia Kancheli, to reveal the originality of his piano language, to prove the key purpose of piano creativity for understanding the author's originality of Kancheli's style. **The methodology** of the work is determined by a combination of musicological genre-stylistic and textological approaches, as well as interspecific art historical comparative studies. **The scientific novelty** of the article appears as a study of the creative method of G. Kancheli in the context of all genre components of his composer's poetics, which allows to reveal the unity of his musical speech, at the same time to explain the specificity of polylogue as a special artistic and stylistic quality of musical creativity. For the first time, an analytical consideration of the cycle of G. Kancheli's "Simple Music for Piano", in which all the polystylistic tendencies and semantic positions indicative of the composer are revealed. At a new theoretical level, the author's originality is proven, and at the same time the semantic universalism of the composer's ideas and compositional and dramaturgical decisions of Kancheli is determined, their correspondence to the metahistorical demands of modern artistic reality is determined. **Conclusions.** The leading stylistic features of G. Kancheli's compositional work, which generate the interweaving of polystylistic tendencies in his music and determine the originality of his piano opuses, are chamberness, the desire for genre synthesis, for the "author's word" and for greater simplicity, and therefore for the semantics of silence, as well as monologicality — as the development of a monothematic intertextual method throughout his work. It is worth noting separately how the fundamental features of the composer's musical thinking, the opposition of sacred and profane figurative-semantic value spheres, the development of the image of a person based on the idea of humanity, which determines the comparison of song and dance-march semantics, vocal cantilena and instrumental motility, contribute to the resolution of the eternal tragic theme of the struggle of life and death in a metaphorical-parable dualistic way.

Key words: polylogue, polystylistics, style trends, semantic universalism, genre synthesis, monologicity, semantics of silence, vocal cantilena, dance-march stylistics, piano language, "simple music".

Актуальність статті зумовлюється необхідністю розширювати музикознавчі оцінки стилю та способів мислення Гії Кан-

челі, як одного з провідних майстрів у галузі сучасної фортепіанної поетики, що зумів залучити до неї образи та прийоми не лише з інших музичних жанрових сфер, а й з інших видів мистецтва [6; 7; 8; 12]. Проникнення у процесі виконавської інтерпретації до світу музичних образів Канчелі, створюваних у фортепіанних творах, потребує розуміння природи та своєрідності його художнього полілогу у повному обсязі, тобто вивчення стилю майстра у повноті усіх його жанрових інгредієнтів.

Важливим чинником актуальності пропонованого підходу, з теоретичного боку дослідження, є нове розуміння авторської програмності, по-перше, як народжуваної саме активним та широким поліжанровим мисленням композитора, котрий на усьому протязі творчого шляху працював у сфері театральних та кіноматографічних жанрів, також з поетичним словом у різних його національно-стильових та семантичних версіях; по-друге – як такої, що перероджується у музичну концептуалізацію, стає доповненням з боку словесних метафор смислового змісту музики, що звучить, тобто є поясненням полістилістичного синтезу, здійснюваного Канчелі суто музично-текстовим шляхом [4; 12; 14; 16; 17]. Звертає на себе увагу і той факт, що донині відсутні дослідження, котрі здатні були б представити стиль Г. Канчелі як художньо-мисленнєву цілісність, з врахуванням усіх його жанрових та мовних компонентів. Водночас вивчення цієї творчості є суттєвим наближенням до вирішення найбільш актуальних питань музичного стилю та музичного мислення – у контексті сучасних теоретичних потреб, у тому числі текстологічних та інтерпретологічних [3; 5; 9; 10; 11; 13; 18].

Мета статті – виявити методичне художнє призначення принципу полілогу в творчості Гії Канчелі, розкрити своєрідність його фортепіанної мови, довести ключове призначення фортепіанної творчості для розуміння авторської оригінальності стилю Канчелі.

Виклад основного матеріалу. Явище поліжанровості є одним з основних у процесі виникнення та розвитку полістилістичних засобів музичної мови, котрі постають закономірним результатом ускладнення її семантичних функцій, також тенденції оновлення,

котра здійснюється, у цілому, найбільше авторські-індивідуальним шляхом. Взаємодія авторського мислення та жанрового тезаурусу музичного мистецтва постає магістральним напрямом розвитку музичного стилю, причому не лише в академічній професійній галузі. Навіть навпаки: важливим стимулом інтонаційно-смыслового збагачення авторської поезики, від давнини і до сьогодні, є взаємодія різних соціокомунікативних сфер музики, відповідно – жанрових форм різного походження та семантичного призначення, від масових прикладних до елітарних авторські-оригінальних.

При цьому виникає неповторно-індивідуальна своєрідність комбінацій жанрових стилістичних складових, що сприяє втіленню різноманітних концептуальних ідей, дозволяє гнучко змінювати результативну форму цілого, у тому числі, у процесі виконавської реалізації творчого задуму. Дана гнучкість у розумінні жанрового призначення та мовно-стилістичного змісту музичного твору надзвичайно показова для Г. Канчелі.

Досить часто відзначається, що Г. Канчелі притаманне релігійне світосприйняття та ставлення до людини. Однак воно не є суто конфесійним або прагматично-ритуалізованим, навпаки, наближується до філософсько-естетичного та передбачає велику толерантність щодо різних конфесійних систем. Г. Канчелі пропонує розуміння Бога як єдиної першоприсутньої субстанції, що є предметом поклоніння у храмах різних конфесій, тобто він апелює до космічних ноосферних, трансцендентних явищ, а звертаючись до теми смерті – безсмертя, шукає відповідні до неї жанрові масштаби, звісно, обираючи симфонічні та ораторіальні композиції, але не відмовляючись й від смислових пріоритетів так званих малих форм [1; 19].

Власне *тенденція камерності* проходить крізь усі жанрові вибори композитора, оскільки буквально засвідчує авторську присутність, робить більш чутним голос автора. До цього додається, як друга, визначальна щодо усього творчого методу композитора, *тенденція жанрового синтезу*. Так, симфонію Канчелі розуміє як синтетичний жанр з рисами літургії, реквієму, симфонічної поеми; симфонічну поему, у свою чергу, розуміє як вільно тлумачений цикл з рисами хорових та камерно-ін-

струментальних жанрів. Багато чого «підказується» з боку кіномистецтва – картинність та мозаїчність, багатоплановість та монотематичність, чергування великого та малих планів, паралелізм образних ліній, несподівані контрасти-переключення, у тому числі за гучністю. Але не менш значний вплив виникає з боку концепцій симфоній А. Брукнера, Г. Малера, А. Онеггера, котрі відзначені особливою внутрішньою театралізацією – персоніфікацією образів, так само, як філософським розмахом та прагненням до універсалізації музичної мови [7]. Крім того, від неоромантичного етапу симфонічного розвитку приходять до поезики Канчелі *семантика тиші*, що набирає нового семантичного потенціалу у XX столітті, а для грузинського композитора стає однією з найбільш прикметних рис стилю, *поряд з тенденцією до камернізації, до «авторського слова» та до більшої простоти* у висловленні творчого Кредо [1].

До вже запропонованого переліку провідних тенденцій перростаючого у полілог діалогу Канчелі з традиціями музичного мистецтва та сучасною навколишньою дійсністю, варто додати *розвиток монотематичного інтертекстуального методу впродовж усієї творчості*, тобто схильність до автоцитування, стилістичної гомогенності музичного мовлення як авторського, до переносу подібних інтонацій та прийомів викладу, навіть акордів та тембрових рішень, з твору до твору; це також тяжіння до створення «жанрових варіацій», тобто використання певних жанрових прототипів у різних фактурних та образних положеннях.

Образ людини – як мислячої й міркуючої, відчуваючої та діяльної, також граючої істоти – проходить червоною ниткою крізь усі творчі пошуки композитора, що забезпечує особливу *теплоту людяності* обраним ним способам інтонування, у яких майже завжди зберігається вокально-мовленнєвий відтінок [6; 12].

Особливо знаменними щодо цього постають Літургія «Оплаканий вітром», у якій представлена концепція омажу другу, музикознавцю Г. Орджонікідзе, та «Музика для живих», що залишається єдиною спробою долучитися до оперної сфери, з дуже оригінальним результатом цього входження до найбільш умовно-традиційного різновиду музичного театру.

В основі Літургії лежить протиставлення сакральної (медитативно-молитовної, пісенно-мелодійної, що відкриває шлях до Людяності та Гармонії) і профанної (інструментальної, зверненої до дисонансів Зла та механістичної моторики Дисгармонії) сфер, що відбувається як по горизонталі, так і по вертикалі в перших трьох частинах твору. Четверта частина вводить до музичного часопростору нові семантичні знаки та організує сходження до зони Катарсису – в коді фіналу, де переважає гема – символ Істини й Безсмертя. Комбінаторика вихідних елементів секунди, малої й великої терцій, разом з відчутними інтонаціями ламенто, їх нанизування, нагромадження по горизонталі в мотивному розвитку, по вертикалі в акордових «гронах», приводить до формування основних тематичних комплексів страждання, скорботи, молитовного символу Віри. Виникає єдиний полісемантичний комплекс музичних символів всепожираючого Часу-Кроноса, Смерті-Долі, Злих сил агресивного соціуму – та – живої Людини, що зберігає віру в Істину та Любов [14; 19].

Тільки пройшовши крізь усі перешкоди й зіткнення з силами Зла, ліричні теми Героя в солуючого альта синтезуються у піднесеній коді фіналу.

Скорботно-трагічний, водночас піднесено світлий, характер, зумовлений ідеєю життя після смерті, зумовлює зміст опери «Музика для живих». Одна з примітних особливостей лібрето та музичного змісту «Музики для живих» – строкатість, калейдоскопічність образів, лаконізм словесного матеріалу та апеляція до видовищного ряду. Театр як видовище, театр як вистава – основа театральної драматургії Р. Стуруа, головне в якій – відчуження та посилення інтелектуального, а не емоційно-емпатійного, начала мистецького впливу. В лібрето «Музики для живих» досить багато таких символів-емблем, що обмежують підтекст, наприклад символічний «жест», пов'язаний з руйнуванням прекрасної грецької статуї Злом – алегоричним персонажем, Жінкою з хлистом. Аналогічний прийом використовується й надалі, коли Хлопчик-Поводир ламає скрипку – як уречовлений символ Музики [8].

У цілому, персонажі «Музики для живих» не мають імен, минулого, індивідуального характеру, вони наближені до притчо-

вих, водночас – до містеріальних. Авторське позначення «містерія» – значима сторона опери, як на рівні лібрето, так і на рівні її музичної драматургії. У лібрето «Музики для живих» помітні міфологічні «матриці» античних містерій-ритуалів, середньовічної релігійної драми. Спадком від останньої постає антитеза диявольського та божественного начал. Постать театрального Диявола передбачає існування його вічного опонента – Бога, але Ім'я Господнє з'являється в лібрето лише у фіналі, у перифразованому тексті Євангелія від Іоанна, далі в образі колективної молитви. За думкою лібретиста, музика виступає універсальною метафорою, знаком присутності в людській душі іскри божої, негасимого прагнення людини до світла істини, добра й краси. Особливого значення набуває образ дітей, зумовлювана ним семантика дитячості, що, зокрема, постає метафорою моральної невинності [8].

Взагалі – метафори з «Музики для живих» звернені до образних констант симфонічної та камерно-інструментальної творчості Канчелі, допомагають краще їх зрозуміти. Образні константи музики Канчелі дозволяють говорити про існування наскрізних хронотопів та інтонаційних комплексів, які спираються на певні жанрово-стилістичні моделі, сходять до бароково-класицистської, також і до романтичної, традиції, звернені і до храмових прецедентів, і до фольклорної й побутово-прикладної практики. Відтак авторські мовленнєві константи створюють деякий музичний універсум, з метаісторичними рисами та прагненням до граничного образно-змістового узагальнення.

Існування наскрізних темо-образів (хронотопів) у творчості Канчелі нерозривно пов'язане з ціннісними уявленнями, зокрема про непереборну конфліктність та трагізм буття. Тимчасовість матеріального світу й самої людини є суттєвою передумовою картини світу композитора, вмотивовує його на створення певних утопій, концепцій, що пропонують долання невпевненості та страждання, хоча б і лише у музичному переживанні.

Однією з образних констант постає сентиментально-зворушливий, тендітний вальс – як своєрідна персоніфікація фізично слабкої, але душевно чутливої людини, як знак

крихкості людського буття. Подібний образ в творах композитора нерідко протиставляється агресивному началу, що, у свою чергу, підкреслює його людяність та емпатійність. Тендітний сентиментальний вальс стає одним з найважливіших «персонажів» символічного простору опери «Музика для живих», дозволяючи провести аналогії з характерним для жанру містерії персонажем – алегорією людської душі, людського начала взагалі. Уявлення про світовий розмах образів вболівання, співстраждання у музиці Канчелі також спирається на стилістичні контамінації, апелюючи до музичної традиції, в якій дана сфера втілювалася найбільш потужно. Ця лінія творчості Канчелі сходить до музики Й. Баха, до інтонаційної сфери його пасіонів.

Ця сфера вперше входить у творчість Г. Канчелі в IV симфонії [1], у якій він опосередковує сукупність мовних особливостей бахівських «Страстей». Елементи бахівської лексики в партитурі «Музики для живих» утворюють лінію розосередженого тематизму, «всеприсутнього» на різних рівнях композиції твору. Один з проявів «пасіонного комплексу» в опері (як і в інших творах Канчелі) пов'язаний з поступальним розвитком мелодики, що завойовує кожний новий тон (щабель на шляху до нової метафоричної Голгофи) з особливим внутрішнім зусиллям. З семантикою «Страстей» в «Музиці для живих» (як і в VI симфонії та в інших творах) пов'язаний сам «образ руху» – тридольний «кроковий» ритм з обтяженою пульсацією тактових часток, що асоціюється з образом важкого, болісного шляху [8].

Уявлення про трагізм людського буття в творчості Канчелі невіддільне від теми смерті, небуття. З хронотопом смерті багато в чому пов'язується й характерна для усієї його музики «метафізика тиші». Образ містичного споглядання небуття, перебування на межі життя й смерті в Канчелі найчастіше пов'язані з особливим шаром музичного тематизму, репрезентативність якого визначена специфікою тембру, фактури, динаміки, артикуляції, метроритму. Хронотоп смерті в «Музиці для живих» і відповідна до нього образна сфера – найважливіша драматургічна сфера опери, що визначає сутнісні сторони її концепції. Тією чи іншою мірою, ця образна сфера присутня в опері постійно, заявляючи

про себе то миттєвими епізодичними «напливами», то раптовим вторгненням нового контрастного матеріалу. З образом смерті асоціюється сукупність музичних темо-образів, що формуються на основі різного стилістичного матеріалу. Однак при усій відмінності цих образів, між ними існує і певна синонімічна подібність, що дозволяє об'єднати їх в єдину інтонаційну сферу, з кульмінацією наприкінці «вставної» умовної італійської опери (II дія), що репрезентована дискретною, з паузами, мелодійною лінією, інтонуванням *pizzicato* або *quasi pizzicato*, мінімалізмом фактури, загальним аскетичним, холоднуватим колоритом звучання, гальмуванням вокальної інтонації, стає ознакою кризи людяності та емоційності життя. До цієї ж інтонаційної сфери можна віднести й моменти статичності, відсутності імпульсів до руху, а також тяжіння до відносної рівномірності ритму й метра. Виникає подібний тип матеріалу найчастіше раптово, проводячи різку грань між попереднім і наступним.

У полярній картині світу, створюваній музикою Г. Канчелі, сфера образів «*contra*» найчастіше з'являється в агресивно-напористому вигляді тематизму «*marcatissimo*» або «*barbaro*», персоніфікуючи уявлення про руйнівне механістичне начало, про позбавлену живого творчого почуття технологізацію [8].

Так, на початку «Блискучого вальсу» (I д., IV картина) виникає укорінений у традиції XX століття образ *barbaro*, досить далекий від вальсової сфери, коли вторгнення грубої тваринно-емоційної сили до стихії вальсового руху сприймається як акт примусу, але також і як своєрідне продовження традиції Мефісто-Вальсів. Зіткнення з даною традицією проявляється в самій агресивній атмосфері танцю, в епізодах, що відкривають його почуттєву, еротично-пофарбовану іпостась, а разом з нею й споконвічний мотив спокуси. Альтернативою профанованої танцювальної стихії виступає піднесена пісенна.

Саме у трагічних колізіях музики Канчелі особливе місце займає піднесений образ Пісні, до якого можна умовно віднести всі музичні комплекси творів Канчелі, що втілюють якийсь ідеальне надособистісне начало. Це може бути грузинський одноголосий архаїчний наспів, григоріанський хорал або багатоголос-

ний церковний спів як грузинської, так і західно-європейської традиції. До сфери пісні в «Музиці для живих» належить різноманітний в жанрово-стилістичному відношенні тематичний матеріал. Однак, справжнім одкровенням, прозрінням істини, стає тут архаїчний монодійний наспів – у фінальній картині «Торжество Музики». До нього й сходить уся концепція опери, представляючи, у цілому, шлях до тієї «вершини спокою», що досягається в художньому одкровенні фіналу.

У цілому, сценічний процес в «Музиці для живих» є досить калейдоскопічним, коли кожна сцена тлумачиться як самостійний за сюжетом та драматургічно відкритий епізод. Мінімум словесного тексту, як у театрі абсурду, веде до дефіциту змістової інформації, що компенсується інформативністю видовища: багаторядною світлокольоровою символікою, пантомімою, німими сценами, позначеними в ремарках партитури. Основні драматургічні наголоси виділені світлоколірним оформленням та балетними епізодами. Пошуки Стуріа-режисера та композиторський метод Канчелі ріднять такі риси, як афористичність висловлення, комбінація простоти з несподіваністю контрастів, концентроване втілення провідних смислів, водночас ефекти порожнечі – паузування, створення смислових лакун.

Більшість цих стильових рис та стилістичних прийомів, звісно, у специфічному інструментально-тембровому та семантичному переломленні, можна виявити в фортепіанному циклі «Проста музика» [2].

Цикл «Проста музика для фортепіано» стає концентрацією не лише типових для композитора прийомів гри на цьому інструменті та тлумачення фортепіанної стилістики, у її досить широкому стильовому розумінні, тобто з перегуком з історичною традицією, зокрема романтичною та неоромантичною; він виявляє усі головні авторські інтонації, як у мелодійному, так і у фактурно-гармонічному та метро-ритмічному й гучнісно-динамічному вимірах, тобто концентрує типові для композитора мовні засоби, у тому числі – полістилістичні сплави. Він допомагає зрозуміти естетичне призначення та діапазон стилістичних якостей феномена «простоти» в композиторській поезиці

наприкінці минулого століття – на початку доби метамодерну (див. про них: [15]).

У найбільш розповсюдженому виконанні, з даного циклу обирається низка з 10–11 п'єс, що дозволяє вибудувати зручну для виконання та сприйняття темпоральну драматургію, хоча існують приклади повного виконання усього альбому (Анна Цагареллі). «Король Лір», «Диваки», «Коли розквітне мигдаль», «Надзвичайна виставка», «Як вам це сподобається», «Дон Кіхот; Синьйор Тодеро, хазяїн», «Кін-Дза-Дза», «Міміно», «Матушка Кураж», «Дванадцята ніч», «Блакитні гори» (усього одинадцять п'єс з двадцяти шести¹) – дана послідовність дозволяє вповні виявляти основні стилістичні складові та драматургічні ідеї цього циклу-збірки, котрий, за рекомендацією композитора, можна виконувати у будь-якому порядку та у будь-якому обсязі номерів. Такій свободі виконавської інтерпретації дуже сприяє тематична та образна гомогенність музичного матеріалу та ефекти «вічного повернення» щодо прийомів викладу і ключових інтонацій.

У запропонованій послідовності з 11 номерів, два заключних виконують функцію репризи-коди, явно катарсичного призна-

¹ Без повторів п'єс, що часто виникають при наведенні побудови циклу, вони є наступною послідовністю: 1. "Король Лір" (1987) Р. Стуруа; 2. "Диваки" (1973) Е. Шенгелая / Р. Габріадзе; 3. "Коли зацвів мигдаль" (1972) Л. Гогоберідзе; 4. "Незвичайна виставка" (1968) Е. Шенгелая / Р. Габріадзе; 5. "Як вам це сподобається" (1978) Р. Стуруа; 6. "Дон Кіхот" (1986) Р. Чхеїдзе "Синьйор Тодеро, господар" (2002) Р. Стуруа; 7. "Кін-дза-дза" (1982) Г. Данелія / Р. Габріадзе; 8. "Міміно" (1977) Г. Данелія / Р. Габріадзе; 9. "Матінка Кураж" (1988) Р. Стуруа; 10. "Дванадцята ніч" (2001) Р. Стуруа; 11. "Блакитні гори" (1984) Е. Шенгелая; 12. "Чекаючи на Году" (2002) Р. Стуруа; 13. "Річард III" (1979) Р. Стуруа; 14. "Ханума" (1968) Р. Стуруа; 15. "Кавказький крейдяний круг" (1975) Р. Стуруа; 16. "Кавказький крейдяний круг" (1975) Р. Стуруа; 17. "Звинувачення" (1964) Р. Стуруа; 18. "Гамлет" (1992) Р. Стуруа; 19. "Не журись" (1969) Г. Данелія / Р. Габріадзе; 20. "Поцілунок ведмеда" (2002) С. Бодров; 21. "Твій син, земля" (1980) Р. Чхеїдзе; 22. "Сльози капали" (1984) Г. Данелія; 23. "Сінема" (1977) Л. Еліава; 24. "Роль для актриси-початківця" (1979) Р. Стуруа; 25. "Сонячна ніч" (1966) Р. Стуруа; 26. "Ромео і Джульєтта" (2004) Р. Стуруа. Імена режисерів та драматургів, акторів входять до титульного концепту.

чення, поєднуючи між собою вокально-кантиленний пісенний та моторно-танцювальний інструментальний плани музичного матеріалу, котрі багаторазово чергуються впродовж циклу, причому перший має тенденцію драматизуватися, тяжіє до втілення образу страждаючої особистості, а інший – прагне створення «злої агресії», механістичного спрощення музичного руху, йдучи до образу *barbaro*. Втім калейдоскоп малих форм не дає цьому образу розгорнутися з повною силою, хоча він й встигає створити чимало гучних дисгармонійних вертикальних акордів-кластерів.

Перший, лірично-персоніфікований, інтонаційний комплекс послідовно експозиціонується в перших трьох номерах циклу, причому у мелодизованій та консонансно ясній, зворушено-ніжній іпостасі постає й стилістика вальсу у № 2, тоді як № № 1 та 3 поєднані висхідними секундовими інтонаціями, поступеним рухом вгору, підкріпленням секвенціями та навмисною уповільненістю руху, що зупиняється на деяких септ- та нонакордових гармоніях, відзначений алюзіями до грузинських піснеспівів та джазових прийомів фактурного викладу.

Перша п'єса, що нараховує 12 тактів, нагадує шуманівські фортепіанні опуси, особливо завдяки початковій запитальній інтонації та тонко диференційованій фактурі, будується на основі оспівування *Es dur*'ного тризвуку, запроваджує, як важливі стилістичні ознаки, розспівані мелізми та тиху динаміку (PPP), ферматні затримки на звуці, іноді і репетитивні повтори, що можуть набувати подібності з речитативно-декламаційним вимовлянням. Другий номер циклу також є дуже лаконічним (15 тактів), хоча й запроваджує-експонує важливу сентиментальну вальсову стилістику. Його позитивний характер підкріплений ясным *D dur*'ом, також рухом по звукам тонічного тризвуку з деяким ефектом перебирання струн; це одна з найбільш світлих п'єс циклу, що засвідчує семантичні можливості високого регістру та повільного темпу, мелодійно-секвентного розвитку. Третя п'єса вже набуває рис розробки, збільшується в обсязі (37 тактів) та набуває тонально-модуляційної активності, підсилює значення нонакордів та паралельного руху секстами (терціями).

Наступний четвертий номер циклу (20 тактів) утворює різкий контраст, відкриваючи сферу моторно-маршової, також відзначеної скерцозним відривчастим штрихом (стакато), стилістики. Самостійним семантичним засобом постає різкий контраст гучнісної динаміки (FFF – PPP), як і деяких інших виконавських прийомів організації музичного звучання. На виразності виконавського інтонування цілком будується і п'ята п'єса, котра уповільнює рух та підсилює речитативну артикуляцію, повертає до секвентних способів розгортання тексту, але, як деякі нові риси, запроваджує синкоповану ритміку та досить напружені гармонічні вертикалі, котрі викликають джазові алузії.

Чергування вихідних інтонаційних – моносемантичних, але полістилістичних – комплексів визначає й подальшу логіку розвитку, іноді навіть в межах одного номера, аж до двох заключних номерів, у яких, як вже зазначалось, відбувається розв'язання попередніх суперечливостей на основі повертання до повної консонантності пісенного викладу та «звільненої танцювальності», відповідно до тотальної тонікальності п'єс, заснованих на В dur'і та С dur'і (№ № 10–11).

Узагальнюючи здійснені характеристики, можна визначити **наукову новизну** статті – як вивчення творчого методу Г. Канчелі у контексті усіх жанрових складових його композиторської поетики, що дозволяє виявляти єдність його музичного мовлення, водночас пояснювати специфіку полілогу як особливої художньо-стильової якості музичної творчості. Вперше пропонується аналітичний розгляд циклу Г. Канчелі «Проста музика для фортепіано», у якому містяться показові для композитора полістилістичні тенденції, також семантичні позиції. На новому теоретичному рівні доводиться авторська оригінальність, водночас смисловий універсалізм, композиторських задумів та композиційно-драматургічних рішень Канчелі, визначається їх відповідність до метаісторичних запитів сучасної художньої дійсності.

Висновки. Провідними стильовими рисами композиторської творчості Г. Канчелі, котрі породжують переплетіння полістилістичних тенденцій в його музиці та визначають своєрідність

його фортепіанних опусів, є *камерність*, що проникає в усі жанрові сфери, прагнення до *жанрового синтезу*, до «авторського слова» та до *більшої простоти*, тому й до *семантика тиші*, також *монологічність* – як розвиток монотематичного інтертекстуального методу впродовж усієї творчості. Окремо варто відзначити, як засадничі риси музичного мислення композитора, *протиставлення сакральної та профанної образно-семантичних сфер*, розвиток образу людини на основі ідеї *людяності*, що обумовлює зіставлення пісенної та танцювально-маршової семантики, *вокальної кантилени та інструментальної моторики*, сприяє вирішенню вічної трагедійної теми боротьби життя – смерті метафорично-притчовим дуалістичним шляхом.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Барсова И. Музыкальная драматургия Четвертой симфонии Гии Канчели. *Музыкальный современник*. 1984. № 5. С. 108–113.
2. Гия Канчели. Простая музыка для фортепиано: На темы из музыки для кино и театра. URL: <https://ruslania.com/ru/noty/157623-gija-kancheli-prostaja-muzyka-dlja-fortepiano-na-temy-iz-muzyki-dlja-kino-i-teatra/>.
3. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. К.: Муз. Украина, 1985. 112 с.
4. Грібінєнко Ю. Теоретичні та категоріальні засади музичної текстології та актуальної музикознавчої дисципліни: монографія. Одеса: Олді, 2023. 512 с.
5. Жукова Н. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект: дис. ...канд. філософських наук: 09.00.08. Київський національний університет ім. Т.Шевченка. К., 2003. 192 с.
6. Зейфас Н. Песнопения. О музыке Гии Канчели. Монография. М.: СК, 1991. 280 с.
7. Зейфас Н. Симфонии Гии Канчели. *Композиторы союзных республик: сб. ст.* Вып.3. М.: СК, 1980. С. 48–93.
8. Кавтарадзе М. Грузинская опера 80-х годов: проблема жанрово-стилевого синтеза в опере Гии Канчели «Музыка для живых». *Журнал «Искусство»*. Тбилиси, 1992. № 9. С. 34–50. (на грузинском языке)
9. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. Сб. статей*. К.: Музична Україна, 1989. С. 28–34.
10. Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Музичний твір: проблема розуміння*. К., 2002. Вип. 20. С. 44–51.
11. Ма Сінсін. Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної

типології): дис. ...канд. мистецтвознавства (доктора філософії); спец.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2018. 201 с.

12. Михалченкова-Спирина Е. Симфоническая драматургия Гии Канчели. Москва – Бордо, XXI век, 1997. 138 с.

13. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Исследование. К.: Изд-во Киевской Государственной консерватории, 1994. 156 с.

14. Люничева Е. Гия Канчели: «...Где царят добро и вечная любовь. *Музыкальная академия*. 2011. № 3. С. 139–143.

15. Овсяннікова-Трель О. Стильові засади «нової простоти» у світлі філософсько-естетичних значень концепту простоти. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Гельветика, 2020. Вип. 32. Кн. 1. С. 162–175.

16. Самойленко О. Часові епістемі музики та темпоральні категорії історичного музикознавства. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2017. № 3 (36). С. 146–152.

17. Самойленко О. Музичне мислення як інтерпретативний феномен та предмет музикознавчої герменевтики. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2017. Вип. 25. С. 206–214.

18. Ян Хуейянь. Категорія виконавського мислення у сучасній фортепіанології. *Музичне мистецтво і культура*. № 38. Вип. 1. Одеса, 2023. С. 200–212.

19. Duffie B. A conversation with Giya Kancheli // Personal website of Bruce Duffie. Chicago, 2009. URL: <http://www.bruceduffie.com/kancheli.html>.

REFERENCES

1. Barsova, I. ((1984). Musical dramaturgy of the Fourth Symphony of Giya Kancheli. *Musical contemporary* No. 5. P. 108-113 [in Russian].

2. Gia Kancheli. Simple music for piano: On themes from music for film and theater. URL: <https://ruslania.com/ru/noty/157623-gija-kancheli-prostaja-muzyka-dlja-fortepiano-na-temy-iz-muzyki-dlja-kino-i-teatra/> [in Russian].

3. Goryukhina, N. (1985). Essays on issues of musical style and form. K.: Music. Ukraine [in Russian].

4. Gribinenko, Yu. (2023). Theoretical and categorical foundations of musical textology and current musicological discipline: monograph. Odessa: Oldi [in Ukrainian].

5. Zhukova, N. (2003). Interpretation as a component of musical creativity: aesthetic aspect: dis. ...cand. Philosophical Sciences: 09.00.08. Kiev National University named after. T. Shevchenko. K. [in Ukrainian].

6. Kavtaradze, M. (1992). Georgian opera of the 80s: the problem of genre-style synthesis in Giya Kancheli's opera "Music for the Living". *Magazine "Art"*. Tbilisi. No. 9. P. 34-50 [in Georgian].

7. Kotlyarevsky, I. (1989). On the issue of the conceptuality of musical thinking // Musical thinking: essence, categories, aspects of research. Collection of articles. K.: Muzychna Ukraina. P. 28–34 [in Russian].

8. Kokhanyk, I. (2002). Musical work: the interaction of stable and mobile in the aspect of style. *Scientific Bulletin of the NMAU named after P.I. Tchaikovsky. Musical work: the problem of understanding*. K. Issue 20. P. 44–51 [in Ukrainian].
9. Ma, Xingxing. (2018). Textological principles of performance interpretation in piano work (from stylistic content to semantic typology). Dissertation ... Candidate of Arts (Doctor of Philosophy); speciality: 17.00.03 "Musical Art". Odesa [in Ukrainian].
10. Lyunicheva, E. (2011). Giya Kancheli: "... Where goodness and eternal love reign [Text] / E. Lyunicheva // Musical Academy. No. 3. P. 139–143 [in Russian].
11. Mikhaltchenkova-Spirina, E. (1997). Symphonic dramaturgy of Gia Kanchel. Moscow – Bordeaux, XXI century [in Russian].
12. Moskalenko, V. (1994). Creative aspect of musical interpretation (to the problem of analysis). Research. K.: Publishing house of the Kyiv State Conservatory [in Russian].
13. Ovsyannikova-Trel, O. (2020). Stylistic principles of "new simplicity" in the light of the philosophical and aesthetic meanings of the concept of simplicity. *Musical art and culture: Scientific bulletin of the ONMA named after A.V. Nezhdanova*. Odesa: Helvetika. Vol. 32. Book 1. P. 162–175 [in Ukrainian].
14. Samoilenko, O. (2017). Temporal epistemes of music and temporal categories of historical musicology. *Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*. No. 3 (36). P. 146–152 [in Ukrainian].
15. Samoilenko, O. (2017). Musical thinking as an interpretative phenomenon and subject of musicological hermeneutics. *Musical art and culture: Scientific bulletin of the Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova*. Odesa. Issue 25. P. 206–214 [in Ukrainian].
16. Zeifas, N. (1991). Chants. About the music of Giya Kancheli. Monograph. M.: SK [in Russian].
17. Zeifas, N. (1980). Symphonies of Giya Kancheli. *Composers of the Union Republics: collection of articles*. Issue 3. M.: SK. P. 48–93. [in Russian].
18. Yang, Huiyan. (2023). Category of performing thinking in modern pianoology. *Musical art and culture*. No. 38. Issue 1. Odesa. P. 200–212 [in Ukrainian].
19. Duffie, B. (2009). A conversation with Giya Kancheli. *Personalwebsite of Bruce Duffie*. Chicago. URL: <http://www.bruceduffie.com/kancheli>. Html [in English].