

*Kuchurivsky Y. About genre synthesis Karl Jenkins «Mass of the world».* The article deals with the interpretation of the liturgical Mass genre in the works of contemporary British composer Karl Jenkins. Identify the different levels of genre fusion, forming style appearance are the most popular works of the composer — «Mass of the world».

Key words: Mass, Requiem, genre, liturgical genre, genre synthesis, choral music.



УДК 781.62:781.7(477)

*А. Мазуренко*

### **ПЕРЕІНТОНУВАННЯ ЯК ФЕНОМЕН ДОСЛІДНИЦЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕКСТУ: ДО ПИТАННЯ ВІЛЬНОГО ЗВУКОВИСОТНОГО СТРОЮ**

*Питання дослідницької інтерпретації фольклорного тексту вирішується за допомогою експериментальних методик ладового аналізу. Основна проблематика статті — побутування вільного звуковисотного строю в пісенній автентичності та сприйняття його з точки зору дослідницького академічного досвіду. Мета дослідження — акцентування уваги на процесі переінтонування під час етномузикознавчого аналізу. Як результат такого переінтонування — деформація семантичних образів традиційної музики.*

**Ключові слова:** переінтонування, хроматизація, транскрипція, вільний звуковисотний стрій.

Наукове дослідження етномузикознавця складається з декількох етапів. Від початкового, збиральницького, через оволодіння матеріалом, переклад його на професійно-адаптовану музичну мову, до аналітичного етапу. На кожному з них значну роль відіграє не лише текст, як об'єкт дослідження, але й постать самого дослідника, який стає носієм суб'єктивного сприйняття досліджуваного музичного явища. В теорії інтерпретації виокремлюють самостійний тип — дослідницьку інтерпретацію. І. Земцовський у своїй статті «Апологія слуху» помічає: «Кожен із учасників «тріади» (композитор, виконавець, слухач. — М. А.) створює собі власну музику. Ми маємо право підключити сюди й четвертого персонажа — талановитого музикознавця, який створює в процесі аналізу та аргументації власне розуміння — слухання — ніщо інше, як власне інтерпретоване «музикування» [6, с. 8].

З появою звукозаписувальної техніки суб'єктивна роль дослідника на етапі запису музичного тексту суттєво обмежується. Натомість, одну з головних суб'єктивних ролей дослідник отримує вже на етапі селекції матеріалу та транскрипції музичних зразків. Як відомо, деякі етнографічні школи (наприклад, американська) не тільки оминають важливий етап транскрибування, але й категорично відмовляються визнати його корисним. Пострадянська школа етномузикології дотримується традицій своїх попередників, сприймаючи транскрипцію як один з головних (хоча й суто прикладних) етапів дослідницького процесу.

Ось, наприклад, думка російського етномузикознавця Е. Алексеєва: «Наперекір відомій інтенції, музика для свого вивчення справді потребує перекладу — перекладу в просторово-організований вигляд... без якого не можлива аналітична діяльність. Для того, щоб усвідомити структуру більше чи менше розвиненого висловлювання, нам необхідний нотний або будь-який інший (наприклад, графічний), але обов'язково наглядний текст» [1, с. 14].

Традиція музичного виховання, що склалася на радянській та пострадянській території, головним чином спирається на західноєвропейську музичну систему, проголошуючи її домінуючою. Натомість етномузика, історія якої перевищує академічну в безліч разів, в навчальних планах початкових музичних закладів освіти лишається на периферії. Саме тому на підході до вивчення етномузики автоматично відбувається порівняння її з академічною системою по схемі «питома — похідна». Маючи досвід розпізнавання та усвідомлення лише однієї музичної традиції, процесам фольклорної музики нав'язують явища, які створюють алузію аналогічних професійній музиці, хоча й не притаманні народній. Часто етномузикознавець рухається під дією теоретичної інерції академічної музики, яка є його невід'ємним музичним досвідом.

Будь-який дослідник народної музики є своєрідним перекладачем мови однієї культури (позаписемної) на мову іншої (писемної), в якій йому зручніше аналізувати досліджуваний матеріал. Від рівня професійності перекладача залежить якість перекладеного тексту, який, з одного боку, є вторинним явищем, з іншого — стає єдиним об'єктом дослідження (початковий же текст отримує значення контексту). П'ятилінійна система нотного письма, в якій етномузикознавці намагаються передати музичний фольклорний текст, може відобразити лише деякі метроритмічні та звуковисотні параметри. Та навіть ті па-

раметри, що нотний запис в змозі передати, мають дуже адаптований вигляд.

До сьогодні етнотнауковці задаються питанням фіксації явищ ритмічної та звуковисотної «зонової природи» етномузики<sup>1</sup>. Задача транскриптора полягає не лише в адаптації звукового матеріалу до нотного письма, але й в пошуку засобів передачі тих явищ, які не мають аналогії в органічній для п'ятилінійної системи західноєвропейській музиці.

Процес перетворення зустрічається в текстах багатьох дослідників та має різні формулювання: переклад, перепрочитання, перетворення, переакцентуація, втілення, переосмислення, адаптація, інтерпретація, комунікація, перечитування. У прихильників інтонаційної теорії Б. Асаф'єва зустрічається термін *переінтонування*, як вторинне по відношенню до оригіналу явище, що функціонує самостійно. На відміну від названих формулювань, термін «переінтонування» містить в собі аспект звукового матеріалу. Адже, згадаємо, що «музика — це мистецтво інтонованого смислу» [2]. У згадуваній І. Земцовським «тріаді» «композитор — виконавець — слухач» переінтонування знаходиться на кожному рівні переходу від одного реципієнта до іншого, які трансформують текст відповідно до власного переосмислення та досвіду.

Перебуваючи у фольклорній експедиції, дослідник набуває функцій спостерігача, що частково порушує природу існування етномузики. За рахунок цього порушується цілісність та замкненість природного існування фольклорного виконавства, що може стати фактором спотворення музичної інформації.

Інший тип деформації відбувається тоді, коли музичний текст вивирається з контексту та починає існувати у вигляді аудіозапису чи транскрипції (яка втрачає велику кількість контекстних значень). Транскрипція не дає можливості вирішити деякі суттєві питання, наприклад, питання звуковисотного строю. До того ж кожен транскриптор в процесі нотації, керуючись власним слухом, привносить в нотний запис власний музичний досвід.

Суб'єктивність транскрибованого тексту — питання, якому присвячена велика кількість етномузикознавчих робіт: від експериментальних студій до аналітичних концепцій. Свого часу експерименти з музичним сприйняттям отримали широке розповсюдження, ката-

---

<sup>1</sup> Термін М. Гарбузова [5].

лізатором чого виступив технічний бум. Обчислювальним машинам, а пізніше комп'ютерам надавались властивості об'єктивності та неупередженості результатів. Естетичний же аспект було віднесено на другий план. В Україні представниками досліджень такого типу були П. Барановський та Є. Юцевич [3], які до того ж взяли за основу саме етнічну музику. В подальшому схожі експерименти проводив російський дослідник М. Гарбузов, базуючись на академічній музиці, та, в результаті, створивши теорію зоновості звуковисотного сприйняття (вільного звуковисотного ладу).

Інакшого вигляду набули експерименти з процесом транскрибування. Ж. Пяртлас [8], слідом за І. Земцовським, звертається до дослідів, проведеного А. Лістопадовим з Московською музично-етнографічною комісією (1905), до складу якої увійшли авторитетні музикознавці та композитори: А. Лістопадов, С. Танєєв, А. Гречанінов, Є. Ліньова. Метою експерименту стало дослідження незвичних інтервалів Калітвенської станиці. Розбіжність результатів підтверджує викладену думку про внесення дослідником власного досвіду в процес перенесення звукового матеріалу в нотний текст. І. Земцовський підсумував це таким чином: «Існує стільки текстів, скільки було (є і буде) його сприйнятів» [7, с. 107].

Подібний експеримент був реалізований на кафедрі музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського. Поштовхом до такого експерименту стала знахідка етномузикознавців О. та Н. Терещенків. Манера виконання співачки Євдокії Явтухівни Лановенко (1913 р. н.) з с. Ясинуватка (Олександрівський р-н, Кіровоградська обл.) викликала подив у досвідчених польових дослідників. Після численних прохань переспівати одні й ті ж самі зразки співачка не втрачала своєї особливої манери та деталізовано повторювала пісні з мінімальними звуковисотними варіаціями. В сеансі багаторазово зустрічаємо виконання весільної пісні «Забарная молодая наша».

The image shows a musical score for the song "Zabarная mladaya nasha" in four variations (Var. 1-4). The score is written in G major and 2/4 time. It features a melody with various ornaments and dynamics. The lyrics are in Ukrainian and Russian. The score includes dynamic markings like "accet." and "ritato", and performance instructions like "3" and "4".

Lyrics (Ukrainian):  
 Забар-на - я в мо-ло-ди на - ша    забар-на - я мо-ло-ди на-ша    доску ха - ті    за-ба ри - ла-са    дру-мо-чи в до - ро зі(ті) на ло - тів мо - ро - [а]

Lyrics (Russian):  
 Забар-на - я мо-ло-ди на - ша    забар-на - я мо-ло-ди на-ша    доску ха - ті    за-ба ри - ла-са    дру-мо-чи в до - ро зі(ті) на(та)ло - тів(а)мо - ро - [а]

Саме ця пісня була запропонована транскрипторам у якості експериментального матеріалу. Весільна пісня «Забарная молада наша» була занотована усіма учасниками експерименту. З першого ж погляду помічаємо відмінності транскрипцій, здебільшого в критичних місцях композиційної форми.

Весільна пісня має ритмічну структуру, так звану «тираду сімку» (7Т):

1 1 1 1 2 1 2 :|| 1 2 1 2 1 2 :||

Критичні місця вільного звуковисотного інтонування трапляються у тих частинах віршової строфи, де відбувається суттєва ритмічна та структурна зупинка (кінець 1-го, 2-го, 3-го тактів та 4-й такт, середина — на словах «в дорозі»). В цих місцях означені інтервали коливаються від м. 2 до в. 3: 1-й такт — *as-f*, 2-й — *b-a-g*, 3-й — *b-a-g*<sup>↑</sup>, 4-й — *h-a*. Другий варіант: 1-й такт — *bes-g*, 2-й — *b-a-g*<sup>↑</sup>, 3-й — *b*<sup>↓</sup>-*a-g*<sup>↑</sup>, 4-й — *h-a*<sup>↑</sup>.

Порівнюємо зони критичного інтонування, а подекуди детонації, у записах дослідників з результатами спектрального аналізу (Табл.).

Показники реальних відстаней інтервалів та зазначених у транскрипції суттєво різняться<sup>1</sup>. В дужках, в графі «інтервали» вказані показники величин інтервалів відповідно до темперованого строю. А значення в дужках в графі «ст» (відстань в центах) вказують різницю

<sup>1</sup> Інтервал м. 2 містить 100 ст.

темперованого та нетемперованого значень, тобто — похибку транскриптора<sup>1</sup>. У цьому прикладі помітна тенденція до звуження інтервалів. Можна зробити висновок, що такі автентичні зразки ведуть до розкоординації музичного сприйняття та нав'язування вужчого звуковисотного строю пісні, ніж вона має насправді.

Таблиця

Варіанти визначення критичних інтервалів учасниками експерименту

Такт	1-й учасник		2-й учасник		3-й учасник		4-й учасник		5-й учасник	
	інтервали	ст	інтервали	ст	інтервали	ст	інтервали	ст	інтервали	ст
1	$h\downarrow-g$ (350)	377 (27)	$a-g$ (200)	377 (177)	$h-a$ (200)	377 (177)	$a\downarrow-g$ (150)	377 (227)	$h-a$ (200)	377 (177)
2	$b-a$ (100)	380 (280)	$a-g$ (200)	380 (180)	$b-a$ (100)	380 (280)	—	380	$b-a$ (100)	380 (280)
2	$a-g$ (200)	425 (225)	$g-f$ (200)	425 (225)	$a-g$ (200)	425 (225)	—	425	$a-g$ (200)	425 (225)
3	$b-a$ (100)	387 (287)	$as-g$ (100)	387 (287)	$b-a$ (100)	387 (287)	—	387	$b\uparrow-a\uparrow$ (100)	387 (287)
3	$a-g\uparrow$ (150)	401 (251)	$g-f$ (200)	401 (201)	$a-g$ (200)	401 (201)	—	401	$a\uparrow-gis$ (150)	401 (251)
4	$h-a$ (200)	390 (190)	$a-g$ (200)	390 (190)	$b-f$ (500)	390 (-110)	—	390	$b\uparrow-a$ (150)	390 (240)

Яскравим прикладом дослідницького переінтонування тексту стала фіксація критичних інтервалів наприкінці першого такту. Троє дослідників з п'яти позначили в цьому місці хроматичне підвищення шабля, що майже не зустрічається в українській фольклорній традиції та не має жодного стосунку до звукорядної будови поданої пісні. Цей інтервал має такі варіанти позначення:  $c$  —  $cis$ ,  $as$  —  $a$  (2-й учасник),  $b$  —  $h$  (3-й учасник),  $as$  —  $a\uparrow$  (4-й учасник).

Відтворюючи цей пісенний зразок (за відсутності аудіоматеріалу) у дослідницькій чи виконавській інтерпретації, фольклорист зустріне з проблемою інтонування хроматичних інтервалів. У такому вигляді (прямий хід) хроматичний інтервал отримує фіксовану функцію в музиці гармонічного типу — функцію відхилення (відсутній у

<sup>1</sup> Звуковисотна зона диференціації мікрохроматичних інтервалів музикантів з чутливим інтонаційним слухом сягає 10 ст.

поданому зразку). Опинившись у тексті фольклорного типу, він може наділятися специфічною, непритаманною йому семантикою. Таке переінтонування є яскравим прикладом появи «образу хроматизму», що існує переважно у дослідницькій інтерпретації.

Наслідки дослідницької інтерпретації можуть впливати не лише на дослідницький процес. Часто друковані нотні зразки народної пісенності надихали композиторів на створення творів з національним колоритом. Один з таких прикладів демонструє О. Мурзина у виступі «Парадокси фольклорної нотації».

Створюючи свою Другу симфонію, Є. Станкович звернувся до збірки «Українське народне багатоголосся» [9, с. 32]. Нотацію весільної пісні «Ой глянь, мати, да й на мій посад» робили двоє фольклористів (Л. Яшенко та О. Правдок). В основі нотації — запис пісні з експедиції ІМФЕ АН УРСР 1957 р. до с. Вороньки (Бобровицький р-н, Чернігівська область). Окрім звичних знаків альтерації, у записі зустрічаємо діакритичні знаки. Це трохи знижений *gis* (нотація створена у системі *E*, знижений *gis* має функцію нейтральної терції), а також нейтральні субсекунда та субтерція (*dis*, *cis*). Явище нейтральних шаблів часто зустрічається в традиційній музичній практиці.

Якщо ж ретельно прописані транскрипторами діакритичні знаки не брати до уваги (як це зробив А. Іваницький в передруковуванні цього зразка до збірника «Весільних пісень» [4, с. 479]), весільна пісня з досить звичним для традиції того району мелодичним та функційним наповненням отримує дуже яскравий колорит, створений ладомелодичним співставленням. Так, між третім та четвертим тактами (друге проведення слів «Ой глянь, мати, да й на мій посад») з'являється співставлення однойменного мажорного ладового нахилу (*e-moll* та *E-dur*). Звучить це дуже колоритно, проте нічого спільного з локальною пісенною традицією не має, на що вказує наступна пісня у збірнику («Та й чи будеш, та й дівочко, жалкувати» [4, с. 479–480]), записана від того ж колективу в тій самій експедиції. Вона має таку ж ладомелодичну будову, проте в записі цієї пісні транскриптори обмежилися звичайними знаками альтерації. Автентичне виконання зонової варіантності, з яким транскриптори працювали, не отримало можливості ідентичної фіксації. Ті ж натяки, які залишили транскриптори, не завжди сприймаються дослідниками та іншими користувачами нотацій.

Апелюючи (свідомо чи несвідомо) до академічної музики в дослідженні безписемної культури, фольклорист привносить у фіксований

зразок нові значення, які часто не відповідають значенням існуючим. Процес переінтонування автентичного пісенного тексту є явищем дослідницької інтерпретації, що часто стає на шляху адекватного та об'єктивного розуміння фольклорного тексту.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеев Э. Фольклор в контексте современной культуры: рассуждения о судьбах народной песни / Э. Алексеев. — М. : Советский композитор, 1988. — 236 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
3. Барановский П., Юцевич Е. Звуковысотный анализ свободного мелодического строя / П. Барановский, Е. Юцевич. — К. : АН УРСР, 1947. — 83 с.
4. Весільні пісні. Полісся, Наддніпрянина, Слобожанщина, Степова Україна : у 2 кн. / [упоряд. М. Шубравська, А. Іваницький]. — К. : Наукова думка, 1982. — Книга 1. — 871 с.
5. Гарбузов Н. А. Внутризонный интонационный слух и методы его развития / Н. А. Гарбузов. — М. ; Л. : Музгиз, 1951. — 63 с.
6. Земцовский И. Апология слуха / И. Земцовский // Музыкальная академия. — 2002. — № 1. — С. 1—12.
7. Земцовский И. Апология текста / И. Земцовский // Музыкальная академия. — 2002. — № 4. — С. 100—110.
8. Пяртлас Ж. О проблеме восприятия и нотации ладов с подвижными ступенями: эксперимент Листопадава и сетуские архаические звукоряды / Ж. Пяртлас // Фольклор и мы: традиционная культура в зеркале ее восприятия : сб. науч. статей, посвященный 70-летию И. Земцовского. Ч. 1 / Российский институт истории искусств. — СПб., 2010. — С. 158—170.
9. Українське народне багатоголосся : збірник пісень / загальна редакція М. Гордійчука. — К. : Мистецтво, 1963. — 537 с.

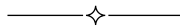
*Мазуренко А. Переинтонирование как опыт исследовательской интерпретации музыкального фольклорного текста: к вопросу о свободном звуковысотном строе.* Вопрос исследовательской интерпретации фольклорного текста разрешается с помощью экспериментальных методик ладового анализа. Главная проблематика статьи — существование свободного звуковысотного строя в вокальной аутентике и восприятие ее с точки зрения исследовательского академического опыта. Цель исследования — акцентирование внимания на процессе переинтонирования во время этномузыковедческого анализа. Как результат такого переинтонирования — деформация семантических образов традиционной музыки.

Ключевые слова: переинтонирование, хроматизация, транскрипция, свободный звуковысотный строй.



**Mazurenko A. The reintoning as experience of scientific interpretation of musical ethnic text: to the question of the free pitch musical system.** Research question of interpretation of the folklore text permitted by experimental modal analysis techniques. Main issues articles is the existence of a free system of pitch in vocal authentic and its perception in terms of academic research experience. The purpose of the study is emphasis on the process of reintoning during the ethnomusicological analysis. As a result of this reintoning — semantic distortion of images of traditional music.

Key words: reintoning, flexible frequency scale, chromating, transcription.



УДК 78.04+78.03/782.1+784.25

*Чжи Инь*

## РЕЧИТАТИВ КАК ФАКТОР ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ ЭВОЛЮЦИИ ОПЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА

*В статье характеризуются разнообразные композиционно-драматургические и стилевые функции оперного речитативного пения, открывается их взаимосвязь с историческими модификациями оперного жанра. Обнаруживается непосредственная связь речитативной формы с реформаторскими тенденциями оперного творчества. Определяется значение речитатива в оперном творчестве русских композиторов конца XIX — начала XX века.*

**Ключевые слова:** жанровая форма оперы, речитатив, стилевые функции речитативного пения, речитативная опера, речитативный тематизм.

Явление речитатива двузначно, даже можно сказать поляризовано. С одной стороны, термин «речитатив» применяется по отношению к музыке и характеризуется именно на ее художественных основаниях. С другой — уже в самом понятии заложено указание на связь с речью, прежде всего, учитывая историческое происхождение явления, с речью словесной. Тем не менее, в обыденном словесном общении человек не говорит «речитативом», равно как не пользуется им в письменных словесно-литературных формах.

Неотъемлемое органическое качество речитатива — его устный характер, проявление в звучании. Другим не менее важным качеством его становится интонационная выстроенность, следовательно, семантическая определенность. Третьей типологической чертой данного явления как звучащего и в живом звучании нахо-