

УДК 785.7:780.614.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-19>**Олена Валеріївна Бурко**

ORCID: 0000-0001-6907-3978

аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
elenav.burko@gmail.com

ЧАСОВИЙ АСПЕКТ МУЗИЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОМУ ВИКОНАВСТВІ (НА ПРИКЛАДІ ДОМРОВОГО АНСАМБЛЮ)

Мета роботи — розкрити поняття внутрішньоансамблевої музичної комунікації, визначити основні принципи успішної внутрішньоансамблевої музичної комунікації в її часовому вимірі. **Методологія дослідження** спирається на аналітичний, системний, міждисциплінарний методи та музикознавчий підхід. **Наукова новизна статті** полягає у розкритті змісту поняття внутрішньоансамблевої музичної комунікації, висвітленні проблеми музичного мислення учасників домрового ансамблю у контексті новітніх концепцій музичного часу; детальному розгляді деяких необхідних принципів, а саме відчуття музичного часу та розуміння тактових структур, які впливають на успішність ансамблевого виконання. **Висновки.** У музично-виконавській діяльності, як і в мовному спілкуванні, відбувається процес комунікації, що називається «музична комунікація». У колективному музикуванні відбувається процес комунікації не лише між виконавцем, композитором і слухачем, а і всередині колективу. Таку комунікацію ми назвали внутрішньоансамблевою. Вона базується на певних загальнообов'язкових правилах і принципах, яких учасники ансамблю повинні дотримуватися для успішного виконання музичного твору та вдалого втілення композиторського задуму. До таких принципів, розуміння і відчуття яких має бути у всіх учасників ансамблю максимально схожим і близьким, належать: відчуття музичного часу, розуміння тактових структур і будовання фраз, інтонування, артикуляція. Музичний час є одним із найголовніших і найскладніших питань у музичному виконавстві. Тому всі учасники ансамблю повинні відчувати його максимально подібно — це є основою гри в ансамблі. Якщо учасники сприймають музичний час по-різному, виникають часові незбігання, які накопичуються і призводять до руйнування ансамблю.

Ключові слова: музична комунікація, камерний ансамбль, домрове виконавство, музичний час, тактові структури.

Burko Olena Valeriivna, Applicant at the Department of Theory and History of Music Performance of Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

The aspect of time of musical communication in chamber-ensemble performance (by the example of a domra ensemble)

The purpose of the article is to reveal the concept of intra-ensemble musical communication, determine the basic principles of successful intra-ensemble musical communication in its time dimension. **The methodology of the research** is based on analytical, system, interdisciplinary methods and musicological approach. **The scientific novelty** of this article is to reveal the concept of intra-ensemble musical communication, highlight the problem of musical thinking of members of the domra ensemble in the context of the latest concepts of musical time; a detailed consideration of some of the necessary principles, namely a sense of musical time and an understanding of the timing structures that influence the success of ensemble performance. **Conclusions.** There is a process of communication in musical-performing activity, as well as in language communication. It is called musical communication. There is a process of communication not only between the performer, composer and listener, but also within the ensemble in collective performance. Such communication we have called intra-ensemble. This intra-ensemble musical communication is based on certain universally binding rules and principles that ensemble members must follow in order to successfully perform a composition and good implementation of the composer's idea. Such principles, the understanding and feeling of which should be as similar and close as possible for all members of the ensemble, in particular include: sense of musical time, understanding of time structures and construction of phrases, intonation, articulation. Music time is one of the most important and difficult issues in music performance. Therefore all members of the ensemble should feel the musical time as similar as possible – this is the basis of playing in the ensemble. If the members of the ensemble feel the musical time differently, there are time discrepancies that accumulate and lead to the destruction of the ensemble.

Key words: musical communication, chamber ensemble, domra performance, musical time, clock structures.

Бурко Елена Валериевна, аспирант кафедры теории и истории музыкального исполнительства Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского

Временной аспект музыкальной коммуникации в камерно-ансамблевом исполнительстве (на примере домрового ансамбля)

Цель работы – раскрыть понятие внутриансамблевой музыкальной коммуникации, определить основные принципы успешной внутриансамблевой музыкальной коммуникации в ее временном измерении. **Методология исследования** опирается на аналитический, системный, междисциплинарный методы и музыковедческий подход. **Научная новизна** статьи заключается в раскрытии содержания понятия внутриансамблевой музыкальной коммуникации, освещении проблемы

музыкального мышления участников домрового ансамбля в контексте новейших концепций музыкального времени; детальном рассмотрении некоторых необходимых принципов, а именно ощущения музыкального времени и понимания тактовых структур, которые влияют на успешность ансамблевого исполнения. **Выводы.** В музыкально-исполнительской деятельности, как и в языковом общении, происходит процесс коммуникации, который называется «музыкальная коммуникация». В коллективном музицировании процесс коммуникации происходит не только между исполнителем, композитором и слушателем, а и внутри коллектива. Такую коммуникацию мы назвали внутриансамблевой. Она базируется на определенных общеобязательных правилах и принципах, которых участники ансамбля должны придерживаться для успешного исполнения музыкального произведения и удачного воплощения композиторского замысла. К таким принципам, понимание и ощущение которых должно быть у всех участников ансамбля максимально похожим и близким, принадлежат: ощущение музыкального времени, понимание тактовых структур и построения фраз, интонирование, артикуляция. Музыкальное время – один из самых главных и самых сложных вопросов в музыкальном исполнительстве. Поэтому все участники ансамбля должны чувствовать его максимально подобно – это является основой игры в ансамбле. Если участники воспринимают музыкальное время по-разному, возникают временные несовпадения, которые накапливаются и приводят к разрушению ансамбля.

Ключевые слова: музыкальная коммуникация, камерный ансамбль, домровое исполнительство, музыкальное время, тактовые структуры.

В останні десятиріччя проблеми музичного часу викликали інтерес як музикознавців, так і музикантів-виконавців. Важливими для нашого дослідження є роботи: М. Харлапа «Тактова система музичної ритміки», В. Холопової «Теорія музики: мелодика, ритміка, фактура, тематизм», М. Аркадьєва «Часові структури новоевропейської музики», Н. Герасимової-Персидської «Музика. Час. Простір», «Цілісність як універсалія і її прояв у музиці», В. Івка «Час в аспекті концепції “музично-виконавське право”». **Актуальність теми дослідження** полягає у необхідності аналізу проблем, що виникають у процесі ансамблевого музикування, з огляду на новітні погляди у царині музичного часу як запоруки тотожного мислення учасників ансамблю (близького відчуття тактово-метричної організації), внутрішньоансамблевої виконавської комунікації. У камерно-ансамблевому виконавстві ці проблеми порушуються рідко, тому тематика нашої статті залишається важливою.

Мета дослідження – визначити основні принципи успішної внутрішньоансамблевої музичної комунікації у її часовому вимірі.

Наукова новизна полягає у висвітленні проблеми музичного мислення учасників домрового ансамблю у контексті новітніх концепцій музичного часу; детальному розгляді деяких необхідних принципів, а саме відчуття музичного часу та розуміння тактових структур, які впливають на успішність ансамблевого виконання.

Виклад основного матеріалу. Комунікація – один із ключових процесів будь-якої публічної діяльності. Останніми роками увага до вивчення комунікації зростає. Створений новий напрям у сучасній науці – «Теорія мовної комунікації». Комунікація займає важливе місце у сучасній лінгвістиці, оскільки «в ній органічно синтезовано лінгвістичні, риторичні, семіотичні, психологічні, філософські, логічні, культурологічні, інформативні, когнітологічні, соціологічні та інші важливі підходи до живого людського мовлення у спілкуванні» [11, с. 155].

Відомо, що ще століття тому термін «комунікація» використовувався у двох сферах: військовій і транспортній. У словнику Володимира Даля (1881 р.) він означав шляхи, дороги, засоби сполучення між поселеннями, вживався у військовій справі, технічних документах, книгах. У ХХ ст. інтерес починає повертатися саме до мовленнєвої комунікації. Тоді з'явилося, за різними даними, близько 200 значень: понад 120 (за даними Ф. Данса і К. Ларсона на 1972 р.) і понад 240 (за даними Дж. Андерсена) [11].

У перекладі з латинської *communicatio* – «єдність, передача, з'єднання, повідомлення», пов'язане з дієсловом лат. *communico* – «роблю спільним, повідомляю, з'єдную». Академічний тлумачний словник української мови пропонує таке значення: 1) шляхи сполучення, лінії зв'язку тощо; 2) те саме, що спілкування, зв'язок [14].

Фелікс Шарков одним із перших зробив спробу об'єднати різні значення поняття комунікації. На його думку, «комунікація – по-перше, це засіб зв'язку будь-яких об'єктів матеріального та духовного світу, тобто певна структура; по-друге, це спілкування, у процесі якого люди обмінюються інформацією; по-третє, під комунікацією розуміють передавання та масовий обмін інформацією з метою впливу на суспільство та його складові частини» [19, с. 178].

За Романом Якобсоном, комунікація – це передача інформації за допомогою сигналів. Її мета – «адекватність спілкування». Повідомлення має бути зрозумілим. В основі комунікативної моделі Якобсона – абстракція, яка передбачає не лише наявність однакового коду у всіх учасників комунікації, а й однакове сприйняття. Саме через останню складову частину ця система отримала багато критики, адже забезпечити однакове розуміння і сприйняття різними людьми неможливо [20].

Юрій Лотман вважав, що комунікація – це переклад із мови мого «я» мовою твого «ти». Такий переклад зумовлений тим, що коди учасників перетинаються і мають схожі поняття (розуміння).

Олена Роготнева у своїй роботі «Мовленнєва комунікація» [13] виділяє такі обов'язкові компоненти мовленнєвої комунікації, як: учасники комунікації – комуніканти, предмет спілкування, засоби (словесні, несловесні). Комуніканти – це люди, котрі беруть участь у процесі комунікації. Їх може бути будь-яка кількість (від одного і більше). Предмет – інформація, ситуація, проблема, що потребує рішення, обговорення.

Комунікація між комунікантами можлива, коли у них спільний предмет комунікації. Коли ця умова є, постає питання «мовленнєвого дефіциту» – чи зрозуміють комуніканти один одного. Це третій елемент мовленнєвої комунікації – засоби спілкування. Вони бувають вербальні та невербальні. Комунікація може відбутися, лише якщо усі три компоненти добре працюють. Якщо хоч один дає збій, то спілкування може не відбутися (або ускладнюється). Для цього комуніканти мають добре володіти засобами комунікації.

Одним із перших модель комунікації сформував Аристотель у своїй «Риторичі». Він бачив цей процес у послідовності «оратор – мова – аудиторія». Аристотель говорить, що для комунікативного процесу обов'язковими є ці три складники: оратор, предмет його мови / виступу та слухач, на якого направлена мова (звернення). Саме слухач є кінцевою метою промови, процесу. «Мова складається з трьох елементів: із самого оратора, із предмету, про який він говорить, і з особи, до якої він звертається; вона і є тією кінцевою метою всього (я маю на увазі слухача)» [1, с. 30].

У виконавській діяльності, як і у спілкуванні відбувається процес комунікації, що називається «музична комунікація».

Комунікативна модель Аристотеля, яку ми згадували вище, актуальна і для музичної сфери. У музиці схожу модель запропонував Борис Асаф'єв. Вона виглядає так: композитор – виконавець – слухач. У цій моделі сполучну роль відіграє виконавець, саме він вступає у діалог, з одного боку, із композитором (розшифровує і відтворює авторський задум), з іншого – зі слухачем.

У колективному музикуванні виконавців декілька. Між ними також відбувається процес комунікації. Назвемо його «внутрішньоансамблева комунікація». Цей вид комунікації дуже важливий, тому що для успішного виконання музичного твору ансамблем, вдалого втілення задуму потрібно дотримуватися певних загальнообов'язкових правил і принципів, які учасники ансамблю повинні розуміти та відчувати однаково.

До таких принципів належать: відчуття музичного часу, розуміння тактових структур і будовання фраз, інтонування, артикуляція, а також психологічні особливості. «У музиці час є, можливо, найважливішим елементом, оскільки поза часом музика не існує у принципі <...>. Час спочатку існує у вигляді невидимої ненаписаної стрічки, яку ми повинні, перш ніж приступати до справжнього вивчення музичного твору, розшифрувати» [6, с. 13]. Тому детальніше зупинимося на перших двох (часі й тактових структурах).

Час – це одне із найбільш заплутаних, загадкових і складних явищ. Складність поняття підтверджують слова відомого фізика Річарда Фейнмана: «Непогано було б знайти придатне визначення поняттю “час” <...>. Можливо, варто визнати той факт, що час – це одне із понять, яке визначити неможливо, і просто сказати, що це щось відоме нам: це те, що відділяє дві послідовні події» [16, с. 86].

Музичний час – одне із найголовніших питань у музичному виконавстві. Під час виконання музичного твору всі учасники ансамблю повинні відчувати музичний час однаково. Ці уміння мають бути основою під час гри в ансамблі. Різне відчуття музичного часу учасниками ансамблю призводить до накопичування розбіжностей.

Уявлення про таке поняття, як «час» і про його сутність постійно змінювалися, але у всіх випадках спільним і загальним є сприйняття часу кількісно та якісно. Ці два поняття є принципово різними.

М. Аркадьєв у своїй праці «Часові структури новоевропейської музики» виділяє дві фундаментальні концепції музичного часу: квантитативну і квалітативну.

Квантитативна, тобто кількісна концепція пов'язана із протіканням і виміром часу (місяцями, днями, годинами). Принципово від попередньої відрізняється квалітативна, або якісна, концепція часу Аркадьєва. У цьому разі час – це набагато складніше явище, аніж просто годинниковий відлік. «Музичний час відділяється від часу реальності; у цей спосіб, на нашу думку, часовий параметр у музиці стає елементом художнього змісту» [4, с. 4]. Аркадьєв робить висновок, що «музичний час є цілісний, у його багатоскладовій повноті – процес музичного становлення» [2, с. 14].

У народно-інструментальному виконавстві проблеми часу зачіпає видатний домрист Валерій Івко. Він розглядає музичний час в аспекті концепції «музично-виконавське право». Цей термін використовується у контексті «необхідності», що диктує єдині та загальнообов'язкові норми композитору і виконавцю, завдяки яким створюється музичний твір, а потім інтерпретується й оживає [6].

Час у музиці виявляється через такі категорії, як ритм, метр, архітектоніка, темп та агогіка.

Ритм (із грец. «течу») – це часова й акцентна сторона мелодії, гармонії, фактури, тематизму й усіх інших елементів музичної мови. У широкому сенсі ритм може включати в себе усі співвідношення часового параметру, бути сукупністю всіх часових координат. У вузькому розумінні ритм – це ритмічний малюнок.

Метр у широкому розумінні – це форма організації музичного ритму, яка базується на якійсь сумірній одиниці (мірі). У вузькому розумінні – це конкретна метрична система ритму. Серед найважливіших метричних систем виділяють дві: древногрецьку метрику і тактову систему Нового часу.

Від часів античності дотепер склалося декілька систем організації ритму, що відрізняються одна від одної. Виділяють три основні віршові системи ритму: квантитативність, квалітативність і силабічність. Граничною системою між музикою і поезією є модальна ритміка. Власне музичними системами є мензуральна (до XVI ст.) і тактометрична. Сьогодні ми користуємося останньою.

«Найважливіша із систем ритмічної організації», за словами В. Холопової, – тактова або тактометрична система. Початкове значення такту означало відчутний удар диригента рукою або ногою, який видно або чути. Він передбачав двократність руху диригента – вгору-вниз або навпаки [18]. Такт – відрізок музичного часу від однієї ударної долі до іншої, обмежений тактовими рисками та рівномірно поділений на долі. У тактометричній системі є певна ієрархія пульсації – тактами, долями тактів, групами тактів (тактами вищого порядку).

Такт вищого порядку («великий такт») – групування двох, трьох і більше простих тактів, яке функціонує як звичайний такт відповідною йому кількістю долей. Метричний «рахунок» у тактах вищого порядку починається із сильної долі першого такту, і початковий такт набуває функцію першої долі вищого порядку [18, с. 149]. Найрозповсюдженіші метри вищого порядку – дво- та чотиридольні, менш розповсюджені – тридольні, ще менше – п'ятидольні.

Акцентна метрика передбачає зміну напруги та розслаблення на мікро- та макрорівнях за бінарним принципом. Тобто після напруги обов'язково буде розслаблення. Така періодичність є природним явищем, наприклад, вдих (швидкий, напружений) і видих (розслаблений і повільний) людини, серцебиття та ін. Бінарна пульсація характерна не лише для дрібних одиниць, а і для великих побудов. Долі, такти, речення, періоди також пульсують за бінарним принципом. Явище квадратної структури теж базується на цьому принципі. Водночас на рівні метрів вищого порядку такти можуть співвідноситися і за тернарним принципом.

Існує дві концепції у розумінні поняття «метр вищого порядку». Хьюго Ріман так сформулював свій погляд на систему музичного мислення: перший такт легкий і рухається до другого, другий завжди важкий. Таку побудову називають «ріманівська ямбічність» і вважають основним принципом побудови елементів музичної форми ямбічний [15, с. 626]. Іншу концепцію запропонував Георгій Катуар, який, розвиваючи ідею Рімана, припустив, що музика також може хорейною, спираючись на непарні такти.

В. Івко вважає, що «ріманівське» розуміння підкреслює ямбічну структуру твору, яке призводить до постійних змістовних і часових зупинок у процесі розгортання музичного мате-

ріалу. На противагу такому принципу «хореїчне» відчуття часу, в якому перший такт «важкий», другий – «легкий», дає змогу їх долати та створювати безупинний (у сенсі інтонаційного заповнення) змістовно-звуковий потік. Підтвердженням необхідності саме «хореїчного» мислення є думка В. Івка про те, що будь-яке музичне відтворення починається задовго до його звукового втілення, а саме потребує взяття дихання. Це можна порівняти із «вдихом немовляти перед першим криком» [10].

Як зазначалося вище, в музиці переважає бінарний принцип побудови твору, тобто важкий такт змінюється легким. Учасникам ансамблю для гармонійного виконання необхідно дотримуватися однакового розуміння пріоритетності ваги тактів під час їх сумування.

«Мислення базується на двох принципах: безперервності мислення та фіксації цього мислення, яке потребує перерваності» [10, с. 11]. Безперервність, або континуальність – це те, що рухає композитором під час написання музичного твору, а надалі повинно відобразитися виконавцем. Дискретність, або членування як засіб структурування – це те, що допомагає композитору викласти думку у вигляді нотного тексту та схематичної фіксації його на папері. Завданням виконавця є вихід на форму твору загалом за рахунок створення безперервного інтонаційно-енергетичного потоку, проникнення у задум композитора («протоінтонація» за В. Медушевським [8]), базуючись на врахуванні й аналізі структурної побудови твору. Виховання однакового розуміння учасниками ансамблю принципів побудови твору залежно від часу є першочерговим завданням.

Так, у наступному епізоді (В. Моцарт, Дивертисмент ре мажор, I частина) існує певний ризик порушити ансамблеву вертикаль вже у другому такті:

The image shows a musical score for the first movement of Mozart's Divertimento in D major, Op. 136, No. 1. The score is for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello o Basso. It is marked 'Allegro' and 'Entstanden Salzburg, 1772'. The music is in 3/4 time and D major. The first two measures show the beginning of the piece, with the strings playing a rhythmic pattern of eighth notes.

Ритмічний малюнок у перших і других скрипок (домр) ідентичний. Якщо одна із груп допустить більш вагому цезуру перед другим тактом, де попередній рух цілої тривалості змінюється рухом половинних, а інша почне їх, не втрачаючи часу на ауфтакт, виникне неврівноваженість, і, як наслідок, вихід на третій такт із шістнадцятими відбудеться неодноразово. Це, по-перше, призведе до порушення ансамблю, а, по-друге, в самому початку знизить легкий, стрімкий настрій твору.

Поряд із бінарним принципом структурування музичних творів маємо випадки застосування тернарного принципу. Композитори сучасності використовують його як один із засобів пошуку нових засобів висловлювання. Треба сказати, що виходи за межі квадратної структури зустрічалися і раніше, причому композитори-класики цілеспрямовано користувалися цим прийомом для порушення інертності руху в бінарних структурах. У музиці сучасних композиторів такі явища досить розповсюджені.

У «Щедрівці» В. Івка для домри та фортепіано використана оригінальна тема з українського фольклору, для якого притаманна зміна метричної пульсації. У цьому творі така мінливість простежується не тільки у межах такту, а і на рівні великих тактів:



Певною складністю для обох виконавців є постійна зміна бінарного та тернарного мислення. Короткий вступ складається із чотирьох тактів. У головній темі «Щедрівки» чергуються триакти і два двотакти. Перші такти теми є триактом, за якими йдуть два двотакти. У такій складній структурній архітектурі зрозуміла необхідність ясного уявлення обома виконавцями про течію часу. Додаткової складності додає зміна розміру (з 3/4 на 2/4) у третьому такті теми за рахунок скорочення однієї долі, що вносить цікавий колорит і підкреслює характерні для жанру танцювальні риси. Важливим моментом у виконанні триактів є усвідомлення важкості

першого такту і легкості двох наступних тактів, котрим не повинна передувати цезура, сповільнення або ауфтакт.

Наступним важливим аспектом природи музичного часу є усвідомлення його агогічності. Об'єктивним мірилом, яке регулює механізм дії агогіки, є закон компенсації. В. Івко наголошує, що така «попередньо встановлена агогічність часу, постійні коливання часу закладені самою природою» [6, с. 13].

«Час як явище у структурах протікає нерівномірно. Перед важкими тактами час розширюється, перед легким – стискається» [10, с. 4]. Таке виконання сприймається як природні коливання. Ці розширення і стискання відбуваються на мікрорівні, що «слухач їх не помічає, а сприймає наше виконання як рівне виконання, але живе» [10, с. 4]. В. Івко висловив гіпотезу про те, що так, як планети рухаються навколо Сонця, сповільнюючи свій рух перед афелієм (важким часом) і прискорюючи перед перигелієм, так само і в музиці має бути схоже співвідношення [10, с. 4].

Така агогічність часу, не врахована однаково учасниками ансамблю, може призвести до певних «аварій». Якщо учасники сприймають музичний час по-різному (один – спираючись на парні такти, інший – на непарні), виникають часові незбігання, які накопичуються і призводять до руйнування ансамблю.

Дотримання об'єктивних законів у музиці (як і у природі) дозволяє по-справжньому оживити музику і «створити те явище в музиці, що називають таємницею, загадкою». «Виведення цих проблем у «світле поле» пізнання збагачує нас, розширює інтелектуальні й емоційні обрії» [3, с. 10].

Висновки. У музично-виконавській діяльності, як і в мовному спілкуванні, відбувається процес комунікації. У колективному музикуванні відбувається процес комунікації не лише між виконавцем, композитором і слухачем, а і всередині колективу. Ця внутрішньоансамблева музична комунікація базується на певних загальнообов'язкових правилах і принципах, яких учасники ансамблю повинні дотримуватися для успішного виконання музичного твору. До таких принципів, розуміння і відчуття котрих має бути у всіх учасників ансамблю максимально схожим і близьким, належать: відчуття музичного часу, розуміння тактових структур і будовання фраз, інтонування, артикуляція. Усі учасники ансамблю

повинні відчувати музичний час максимально подібно – це є основою гри в ансамблі. Якщо учасники сприймають музичний час по-різному, виникають часові незбігання, які накопичуються і призводять до руйнування ансамблю.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аристотель Риторика / пер. с древнегреч. Н.Н. Платоновой. Москва : Издательство АСТ, 2017. 352 с.
2. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. Москва : Библос, 1993. 168 с.
3. Герасимова-Персидська Н.О. Рух і час в музиці ХХІ століття. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2014. Вип. 109. Старовинна музика – сучасний погляд. Кн. № 6. С. 4–11.
4. Гуревич А. Категории средневековой культуры. Москва, 1984. С. 104–112.
5. Иорданский В. Хаос и гармония. Москва : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1982, 343 с.
6. Івко В.М. Час в аспекті концепції «музично-виконавське право». *Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ століть* : Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 2003. С. 12–14.
7. Лотман Ю.М. Семиосфера. Санкт-Петербурга : «Искусство-СПБ», 2000. 704 с.
8. Медушевский В.В. Интонационная теория в исторической перспективе. *Сов. музыка*. 1985. № 7. С. 66–70.
9. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.
10. Мірошніченко А. Конспект лекцій В.М. Івка з курсу методики навчання гри на струнно-щипкових інструментах та теорії виконавства: кваліфікаційна робота. Донецьк : Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва. 2011. 67 с.
11. Онуфрієнко Г. Термін комунікація в поняттєвому вимірі й лінгвістичному контексті. *Вісник Нац. ун-ту «Львівська політехніка». Серія «Проблеми української термінології»*. 2010. № 675. С. 154–160.
12. Почепцов Г.Г. Теория коммуникации. Москва : «Рефл-бук», Киев : «Ваклер», 2001. 656 с.
13. Роготнева Е.Н. Речевая коммунификация : учебное пособие. Томск : Изд-во Томского политехнического университета. 2009. 60 с.
14. Словник української мови : в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства ; за ред. І.К. Білодіда. Київ : Наукова думка. Т. 4. 1970–1980. 840 с.
15. Соловьева Т. Риман Х. Музыкальная энциклопедия в 6 т. / ред. Ю.В. Келдыш. Т. 4. Москва : Сов. энциклопедия. 1978. С. 626–628.
16. Фейнман Р., Лейтон Р., Сендс М. Фейнмановские лекции по физике. Т 1. Современная наука о природе. Законы механики / пер.

с англ. Хрусталева О., Копылова Г., Ефремова А. Москва : Издательство АСТ. 2018. 448 с.

17. Харлап М. Тактовая система музыкальной ритмики. *Проблемы музыкального ритма* : сборник статей / сост. В.Н. Холопова. Москва : Музыка, 1978. С. 48–104.

18. Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. Санкт-Петербург : Издательство «Лань», 2002. 368 с.

19. Шарков Ф.И. Основы теории коммуникации : учебник. Изд-во «Перспектива», 2003. 248 с.

20. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика. Структурализм «за» и «против». Москва, 1975. С. 193–230.

REFERENCES

1. Aristotle (2017) The art of rhetoric. Transl. N. Platonova. Moscow. AST. [in Russian].

2. Arkadiev, M. (1993). Temporary structures of new European music. Moscow: Biblos. [in Russian].

3. Gerasimova-Persydska, N. (2014). Movement and time in music of XXI century. Scientific Bulletin of NMAU. PI Tchaikovsky: Coll. Kyiv: NMAU. PI Tchaikovsky, 2014. Issue 109 Ancient music – a modern view. Book № 6. P. 4–11. [in Ukrainian].

4. Gurevich, A. (1984). Categories of medieval culture. Moscow. P. 104–112. [in Russian].

5. Iordansky, V. (1982). Chaos and harmony. Moscow. [in Russian].

6. Ivko, V. (2003). Time as a “musical-performance law” concept. Academic folk-instrumental art of Ukraine of the XX–XXI centuries: Proceedings of the international scientific-practical conference. Kyiv. P. 12–14. [in Ukrainian].

7. Lotman, Yu. (2000). Semiosphere. St.-Petersburg: Art-SPB Publishing House. P. 159–165 [in Russian].

8. Medushevsky, V. (1985). Intonation theory in a historical perspective. *Soviet music*. Moscow. P. 66–70. [in Russian].

9. Medushevsky, V. (1976). Patterns and means of artistic influence of music. Moscow: Music. [in Russian].

10. Miroshnichenko, A. (2011). Summary of V. Ivko’s lectures on the course of teaching methods on stringed instruments and the theory of performance: Qualification work. Donetsk. [in Ukrainian].

11. Onufrienko, G., Chernevych A. (2010) The term communication in the conceptual dimension and linguistic context. *Visnyk Nats. Lviv Polytechnic University. Series “Problems of Ukrainian terminology”*. № 675. P. 154–160. [in Ukrainian].

12. Pocheptsov, G. (2001). Theory of communication. Moscow. Refl-book. [in Russian].

13. Rogotneva, E. (2009). Speech communication. Tomsk. [in Russian].

14. Dictionary of the Ukrainian language: in 11 vols, (1970–1980). USSR Academy of Sciences. Institute of Linguistics, ed. IK Bilodid. Kyiv: Scientific opinion. T. 4. [in Ukrainian].

15. Solovieva, T. (1978). Riman. Musical encyclopedia in 6 volumes ed. by Keldysh. Vol. 4. Moscow. Soviet Encyclopedia. P. 626–628. [in Russian].

16. Feynman R., Leighton R., Sands M. (1969) Feynman Lectures on Physics. Book I. Modern science of nature. The laws of mechanics. [in Russian]

17. Harlap, M. (1978). Clock system of musical rhythm. Problems of musical rhythm: collection of articles comp. V.N. Kholopov. Moscow: Muzyka. P. 48–104. [in Russian].

18. Holopova, V. (2002). Theory of music: melody, rhythm, texture, thematism. Sankt-Peterburg: LAN. [in Russian].

19. Sharkov, F. (2003). Fundamentals of the theory of communication. Publishing house “Perspective”, 248 p. [in Russian].

20. Jakobson, R. (1975). Linguistics and Poetics. Structuralism for and against. Moscow. P. 193–230. [in Russian].

УДК 782.3

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-20>

Ганна Олексіївна Савонюк

ORCID 0000-0001-7005-9583

*здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової,
викладач
ліцею «Наукова зміна»
annasavonyuk@gmail.com*

ПОЛІМОРФНІСТЬ ЯК КОМПОЗИЦІЙНА ОСНОВА ЖАНРУ ПАСІОНІВ

*Актуальність даної роботи визначається необхідністю дослідження історії та композиційних рис жанрової форми пасіонів (страстей) в українському музикознавстві. **Мета роботи** полягає у виявленні поліморфності страстей як головної структурно-семантичної властивості жанру, від його зародження до нашого часу. **Методологія дослідження** базується на історичному та герменевтичному підходах, на методах порівняння, індукції, на жанрово-стильовому аналізі. **Наукова новиз-***