

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ

# МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО І КУЛЬТУРА

*Music art and culture*

НАУКОВИЙ ВІСНИК

Виходить 4 рази на рік

Заснований у 1997 р.

***Випуск 28***  
***Книга 1***



Одеса  
«Астропринт»  
2019

УДК 78.01 (060.55)

DOI: 10.31723/2524-0447-2019-28-1

Засновник: Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

Двадцять восьмий випуск, книга перша наукового вісника «Музичне мистецтво і культура» присвячено висвітленню актуальних історичних, теоретичних та загальногуманітарних проблем музикознавства, питань музичної культурології та естетики, сучасних концепцій музичної освіти, теоретичних засад та методичних принципів підготовки музикантів-виконавців. Збірник містить статті українських науковців, що представляють різні регіональні музикознавчі та музично-культурологічні школи.

Видання призначене для фахівців мистецтвознавчої галузі, викладачів та студентів вищих навчальних закладів музичного мистецтва і культури.

Редакційна колегія:

**О. І. Самоїленко** — доктор мистецтвознавства, професор ОНМА імені А. В. Нежданової (головний редактор);

**С. В. Осадча** — доктор мистецтвознавства, професор ОНМА імені А. В. Нежданової (заступник головного редактора);

**О. В. Оганезова-Григоренко** — доктор мистецтвознавства, професор ОНМА імені А. В. Нежданової;

**І. Д. Єргів** — доктор мистецтвознавства, професор ОНМА імені А. В. Нежданової;

**О. М. Маркова** — доктор мистецтвознавства, професор ОНМА імені А. В. Нежданової;

**С. В. Тишко** — доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського;

**В. Б. Жаркова** — доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського;

**О. В. Сокол** — доктор мистецтвознавства, професор ОНМА імені А. В. Нежданової;

**Л. І. Повзун** — доктор мистецтвознавства, в.о. професора ОНМА імені А. В. Нежданової;

**У. Дойчинович** — доктор філософії, професор Академії витончених мистецтв та мультимедіа у Белграді (Сербія);

**В. Заббі** — доктор філософії, ад'юнкт-професор коледжу мистецтв та науки при Adelphi university (США);

**А. Бружайте** — доктор філософії, завідувач кафедри народних інструментів Литовської академії музики та театру (Литва)

*Статті, подані до редакції журналу, рецензуються членами редакційної колегії*

*Науковий вісник «Музичне мистецтво і культура» індексується у міжнародних наукометричних базах даних: Google Scholar, Бібліометрика української науки*

*Висловлені в статтях ідеї можуть не збігатися з поглядами редакційної колегії. За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор.*

## ЗМІСТ

### ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

<i>Повзун Л.</i> Мізансценічна типологія камерно-ансамблевих жанрових різновидів: до питання художньо-виконавського хронотопу . . . . .	5
<i>Трольнікова Л.</i> Нація і культура у досвіді постмодерного культурологічного осягнення . . . . .	15
<i>Довгаленко Н.</i> Концепт «музыка» в ранніх сочиненнях А. Караманова («Музыка № 2» для фортепіано) . . . . .	27
<i>Тимченко-Быхун И.</i> Первый парафраз М. Глинки: презентация жанра . . . . .	41
<i>Таганов О.</i> О характерных чертах авторского стиля в фортепианном цикле «Дневник» Р. Щедрина . . . . .	58
<i>Немченко К.</i> Проявлення елементів православної культури в оперній творчості Л. Дичко (на прикладі хорової опери «Різдвяне дійство») . . . . .	72
<i>Шевчук І.</i> Кантата М. Лисенка «На вічну пам'ять І. Котляревському»: жанровий та духовно-міфологічний контекст . . . . .	89
<i>Чжан Тяньтянь.</i> Каприччио в творчестве Джироламо Фрескобальди . . . . .	102
<i>Ду Сяошун.</i> Стилиевые параметры и семантические свойства жанровой формы «стихотворение с музыкой» в творчестве А. Шнитке . . . . .	117

### ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

<i>Корнієнко В.</i> Комунікативна парадигма культури як предмет постмодерного дискурсу . . . . .	128
<i>Завгородняя Г.</i> Типология фактуры в контексте жанрово-стилевого синтеза музыкальной композиции . . . . .	152
<i>Chernoivanenko A.</i> To the problem of musical thinking: from thinking on an instrument to thinking with an instrument . . . . .	162
<i>Сокол А.</i> Болеслав Яворский о значении ремарок-образов в концепции музыкального стиля . . . . .	177

<i>Муравська О.</i> Ораторіальний спадок Р. Шумана в контексті духовної та жанрово-стильової специфіки німецької культури першої половини ХІХ століття . . . . .	192
<i>Цзу Лінжуй.</i> Актуальні теоретичні підходи до типології симфонічної творчості . . . . .	207
<i>Ван Лунчуань.</i> Сюжетологічні засади італійської опери доби романтизму: єдність дії та особистісної рефлексії . . . . .	217
<i>Чжан Мяо.</i> Вокальна інтерпретація оперного образу як процес особистісного автопоезису . . . . .	228
<i>Чжао Цзюань.</i> Дискурсивные основы изучения категории «архетип»: музыковедческий аспект . . . . .	237

## ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

<i>Харлов Г.</i> Проблема узагальнень, лексичної, семантичної, алгоритмічної системностей в психолінгвістичному аспекті системного навчання іноземному лексикону . . . . .	249
<i>Буркацький З.</i> Кларнетовий репертуар в канун та на початку ХХ сторіччя . . . . .	259
<i>Шатова И.</i> Актуальные стилевые тенденции эволюции одесской хоровой школы на современном этапе . . . . .	271
<i>Стадниченко Л.</i> Семантическое ядро партитуры как структурная и тембральная основа вокального дуэта . . . . .	284
<i>Шевченко Л.</i> Фортепианно-клавирная символика как обычай и традиция европейской культуры (на примере концепции Второго трио Д. Шостаковича и «Квартета на конец времени» О. Мессиана) . . . . .	293
<i>Татарнікова А.</i> «Te Deum» А. Пярта у річищі взаємодії традицій християнського Сходу і Заходу . . . . .	308
<i>Чжан Івен.</i> Полімелодизм як чинник вокально-виконавської оперної інтерпретації . . . . .	322
<i>Чжоу Дапин.</i> Особенности развития жанровой системы китайской фортепианной музыки . . . . .	332
До уваги авторів . . . . .	344

## ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

---

УДК 785.7

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–5–15

*Людмила Іванівна Повзун*

ORCID: 0000–0002–1133–6330

доктор мистецтвознавства, в.о. професора,  
завідувачка кафедри камерного ансамблю

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

*l.i.povsun@gmail.com*

### МІЗАНСЦЕНІЧНА ТИПОЛОГІЯ КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВИХ ЖАНРОВИХ РІЗНОВИДІВ: ДО ПИТАННЯ ХУДОЖНЬО- ВИКОНАВСЬКОГО ХРОНОТОПУ

**Мета роботи** — дослідження мізансценічних моделей камерно-ансамблевого виконавства. **Методологія дослідження** спирається на системно-аналітичний та компаративний методи. **Наукова новизна** — обґрунтування мізансценічної типології камерних інструментально-ансамблевих жанрових різновидів, зумовленої семантичними розрізненнями у художньо-виконавському просторі. **Висновки.** Поняття виконавсько-ансамблевої мізансцени, як об'єднання певної сукупності виконавців та музичних інструментів у вирішенні спільних творчих задач для творення художнього цілого композиції, поряд із фізично-просторовими чинниками (контакт виконавця з інструментом, розміщення виконавців для аудіальної та візуальної взаємодії) передбачає процес звукового координування всередині виконавсько-ансамблевого простору та перцепційну проєкцію у слухацький простір. Набули уточнення різні інструментально-ансамблеві мізансцени, що історично усталилися у виконавській практиці темброво-неоднорідних складів та фіксують семантичні засади камерно-інструментальних жанрових різновидів:

**Ключові слова:** система камерних інструментально-ансамблевих жанрів, виконавський інструментально-ансамблевий хронотоп, ансамблева мізансцена.

*Povzun Liudmila Ivanovna, Doctor of Arts, Acting Professor, Head of the Department of Chamber Ensemble of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Staging a typology of chamber-ensemble genre varieties: to the question of artistic and performing chronotope**

**Research objective.** The aim of the work is to study the mission models of chamber-ensemble performance. **The methodology** of the research is based on the system-analytical and comparative method. **The scientific novelty** — the substantiation of the stage-oriented typology of chamber instrumental-ensemble genre species, due to semantic differences in the artistic and performing space.

**Conclusions.** The concept of performing and ensemble stage setting as an association of a specific set of performers and musical instruments to solve common creative tasks for reproducing an artistic whole composition, which are close to physical and spatial indicators (contact of the performer with the instrument, placement of performers for audio and visual interaction) involves sound coordination within the performing — ensemble space and perceptual projection into the listening space. The various instrumental-ensemble stage settings are refined, which historically stabilized in the performance practice of timbre-heterogeneous compositions and fix the semantic foundations of the chamber-instrumental genre varieties.

**Keywords:** chamber instrumental and ensemble genre system, performer instrumental ensemble Chronotope, performing instrumental ensemble picture.

*Повзун Людмила Ивановна, доктор искусствоведения, и.о. профессора, заведующая кафедрой камерного ансамбля Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой*

**Мизансценическая типология камерно-ансамблевых жанровых разновидностей: к вопросу художественно-исполнительского хронотопа**

**Целью работы** является исследование мизансценических моделей камерно-ансамблевого исполнительства. **Методология исследования** опирается на системно-аналитический и компаративный методы. **Научная новизна** — обоснование мизансценической типологии камерных инструментально-ансамблевых жанровых разновидностей, обусловленных семантическими различиями в художественно-исполнительском пространстве. **Выводы.** Понятие исполнительско-ансамблевой мизансцены, как объединения определенной совокупности исполнителей и музыкальных инструментов в решении общих творческих задач для воспроизведения художественного целого композиции, наряду с физически-пространственными показателями (контакт исполнителя с инструментом, размещение исполнителей для аудиального и визуального взаимодействия) предполагает процесс звуковой координации внутри исполнительско-ансамблевого пространства и перцепционную проекцию в слушательское пространство. Уточнены различные инструментально-ансамблевые мизансцены, которые исторически стабилизировались

*в исполнительской практике темброво-неоднородных составов и фиксируют семантические основы камерно-инструментальных жанровых разновидностей.*

**Ключевые слова:** система камерных инструментально-ансамблевых жанров, исполнительский инструментально-ансамблевый хронотоп, ансамблевая мизансцена.

**Актуальність теми.** У виконавській практиці «ансамблевий інтер'єр» — виконавсько-ансамблева мизансцена — вибудовується досить індивідуально і має суттєві розбіжності в різних інструментально-ансамблевих школах. У нашому підході до вивчення інструментально-ансамблевого виконавського хронотопу визначальним фактором обрано художній простір-час ансамблевого виконання та ансамблевий твір як мету художньо-стильової єдності, що потребує аудіального та візуального узгодження у синхронізації всіх художніх елементів спільного звучання з урахуванням цілісного результату в слухацькому просторі. Це дозволяє окреслювати семантичні відмінності мизансценічного розташування ансамблевих різновидів у відповідності до інструментальних особливостей складу, виконавсько-смыслового трактування авторського задуму, акустично-просторових умов виконавського втілення засобів художньої виразовості.

**Мета роботи** — дослідження мизансценічних моделей камерно-ансамблевого виконавства, що усталилися у багатовіковій виконавській практиці, проте ще не стали предметом наукового аналізу та теоретичного узагальнення.

**Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні мизансценічної типології камерних інструментально-ансамблевих жанрових різновидів, зумовленої семантичними розрізненнями у художньо-виконавському просторі, що відтворюють аудіальну/візуальну спрямованість виконавців до «камерного» чи «концертного» звукоподання у слухацьку зону.

**Виклад основного матеріалу.** Ансамблева мизансцена передбачає об'єднання певної сукупності виконавців та музичних інструментів у вирішенні спільних творчих завдань для створення художнього цілого твору. Певний вид мизансцени безпосередньо залежить від акустичних умов конкретного простору, оскільки існує двобічний вплив виконавського та слухацького просторів, і звучання всередині ансамблевої мизансцени не завжди є тотожним звучанню ззовні її, у слухацькому просторі.

Музичний простір та час належать до фундаментальних категорій, поза якими не існує феномена музики: простір, як і час, в мисте-

цтві розрізняється як фізичний, концептуальний та перцептуальний. Проте, як зазначає Н. Герасимова-Персидська, головна увага зазвичай зосереджується на двох останніх аспектах, проблема ж відносин фізичного простору та художнього хронотопу залишається мало дослідженою [4, с. 54–55].

У межах музичного виконавства фізичний простір є зоною відтворення художнього хронотопу, що дозволяє визначати поняття виконавського інструментально-ансамблевого хронотопу як поєднання просторово-фізичних дій виконавців у художньому просторі-часі музичного твору для декількох діючих осіб.

З фізичної точки зору простір є «сукупністю однорідних об'єктів (явищ, станів, функцій, фігур тощо), між якими складаються певні взаємовідносини, подібні до звичайних просторових відносин (безперервність, відстань тощо). При цьому розглядають дану сукупність об'єктів як простір, відволікаючись від усіх властивостей цих об'єктів, крім тих, які визначаються цими, взятими до уваги, просторово-подібними відносинами» [1, с. 28].

Завдяки такому розумінню виникає можливість просторового моделювання понять, які самі по собі не мають просторової природи (і цим широко користуються точні науки, наприклад, «кольоровий простір», «фазовий простір»), але лежать в основі просторових моделей в оптиці або електротехніці; в музичному мистецтві на просторових засадах виникають моделі «звукового», «художнього», «виконавського», «слухацького», «ансамблевого» простору.

В жанрах камерного ансамблю існує особливий виконавський простір — *ансамблева мізансцена*, що має розбіжності в ансамблевих різновидах, залежні як від кількісних та якісних показників, так і від типу виконавсько-слухацької взаємодії: камерні умови, світський салон, концертне виконання, навчальна репетиція тощо.

Як зазначає Ю. Лотман, єдність різнорідних художніх творів всередині замкненого культурного простору неможливо розглядати окремо від поведінки людини, що залучена до цього ансамблю. Конкретна структура будь-якого простору передбачає розділення на різні простори-зони, що мають власні традиції: різні типи поведінки, жестів, сили голосу тощо (зокрема розділення поміщицького дому на «панську» та «людську» зони створювало можливість двох типів поведінки: «високого» та «низького» стилю жестів, ходи, голосу, певного стилю мови). Все це було лише окремих проявом більш широкого культурного явища, оскільки відомо, що різні соціальні ситуації типу



«карнавал», «робота», «знаходження у строю», «на параді», «бал», «дружня бесіда» визначаються відповідними типами вчинків, поведінки, жестів, міміки. Проте кожна з цих ситуацій пов'язана з певним культурним простором і, відповідно, з усталеними для даної культури художніми ансамблями [6, с. 580].

Ансамблева мізансцена є свого роду виконавським інтер'єром, проте не кожний внутрішній простір, з точки зору Ю. Лотмана, може стати «інтер'єром»; однією з суттєвих ознак будь-якої культури є розмежування простору на внутрішню культурну «свою» та зовнішню позакультурну «чужу» сфери: замкнена культурна сфера ототожнюється з упорядкованістю, організованістю (космічною, релігійною, соціальною, політичною), а зовнішня — зі світом зла, дезорганізації, хаосу, ворогуючих культових та політичних сил. Згодом просте протиставлення «культурного» (організованого) простору та «некультурного» (неорганізованого) простору змінювалося ієрархічно: всередині замкненого простору виділялися ієрархічно більш «високі» його ділянки: так, усередині обмеженого стіною міста виділявся замкнений простір, що містив сакральну та державну владу, виділялися простори, призначені для державно-політичної діяльності, приватного життя тощо [6, с. 578].

Продовжуючи цю низку міркувань, зазначимо, що на перших етапах розвитку камерно-ансамблевого музикування інтер'єр (умови функціонування) камерних жанрів не передбачав окремого місця для музикантів-інструменталістів — вони органічно вписувалися до вжиткової ситуації суспільства. Виокремлення інструментально-ансамблевого музикування із вжиткового застосування і надання йому особливої естетичної функції вплинуло на ієрархічне розташування музикуючих у соціально-культурному просторі — вони піднялися на виконавську сцену, таким чином утворивши певну дистанцію між слухачькими масами у фізичному та соціальному значенні. Хоча таке «піднесення» не означало принципового розділення, а тільки підкреслювало зростання соціально-естетичної ролі музики та музикантів-виконавців у суспільстві.

Категорію виконавсько-ансамблевого простору у XVII столітті відкриває епоха бароко: музичне звучання вперше досліджується у його просторових властивостях, завдяки чому музичне виконання набуває динамічності: принцип концертування, що вплинув на множинність конкретних композиційних рішень, був неможливим поза використанням просторових складових. Динамічний контраст епохи

бароко *forte – piano* використовувався, з точки зору М. Лобанової, насамперед, для відтворення просторової ідеї віддаленості, реальні та ілюзорні простори ставали формотворчими засадами [5].

Величезні виконавсько-слухацькі простори, що містили на різних ділянках групи інструментів (або співаків) та солістів, хори та оркестри активно використовувалися для створення динамічних контрастів та примхливого співставлення гри контрастів – узгодження.

Надзвичайна розгалуженість форм ансамблевого музикування сприяла виникненню особливої термінологічної системи, яка застосовувалася при записі музики для ансамблю голосів та інструментів та водночас фіксувала появу нової категорії музичного стилю – звукової щільності (маси) та простору. Музична практика того часу залишила майже забуту нині особливість нотного запису, в якій застосовувалася характерна термінологічна система, яка, на думку І. Барсової, визначала не склад виконавців (людські голоси, або інструменти, або і ті й інші), а особливу функцію в тканині багатохорового концерту. Така увага до термінологічного апарату та просторової щільності ансамблевого звучання призводить науковця до висновку, що багатохорова звукова концепція та виконавський апарат початку XVII століття представляли собою багатоступеневу систему, яка реалізувалася у розділенні звукової тканини на декілька комплексів, контрастних за тембром та щільністю та розташованих роздільно, на певній відстані один від одного, залежно від архітектури собору та намірів капельмейстера. Розташуванню окремих виконавських груп в інтер'єрі композитори приділяли особливу увагу, що свідчить про суттєву значущість просторової категорії в художньому враженні від музики [2, с. 19].

Термінологічна система ансамблевого музикування барокового періоду, як і самі ансамблеві склади, була ще досить неусталеною та мобільною, проте спроби композиторів на термінологічному рівні систематизувати просторову складову ансамблів, що мислилася як система різноманітних за важкістю та насиченістю мас, сприяли усвідомленню та осмисленню динамічного потенціалу ансамблевого виконання та створенню провідного чинника ансамблевої гармонії – єдності та узгодження контрастного-протилежного.

Ці засоби просторово-ансамблевої виразовості – просторово-фактурна щільність, просторово-динамічна контрастність та просторово-тембральне виокремлення – створювали особливі художні ефекти, які увійшли до мовно-стилістичних засад ансамблевого музикування.

На наш погляд, акустично-просторова складова ансамблевого музикування потребує окремого дослідження та визначення специфічних властивостей виконавської та слухацької «зон», оскільки прояви просторово-акустичних особливостей відрізняються «зсередини» (в мізансцені ансамблю) та «ззовні» — у сприйнятті слухачів. Звичайно, виконавці-інструменталісти досить рідко замислюються над архітектурними особливостями приміщень, в яких їм доводиться виступати, — головна увага фокусується на інструментальних якостях (особливо піаністами); ансамблістів же більше цікавить можливість слухового та візуального контакту зі всіма учасниками музикування, в той час як головним критерієм досконалості виконання стає слухацька оцінка прикінцевого, заключного художнього результату, що, у свою чергу, суттєво залежить від просторово-акустичних показників.

Дослідженням акустичних умов приміщень займається спеціальний розділ науки «архітектурна акустика», що вивчає звучання музики чи людської мови у певних акустичних просторах, визначаючи доцільність певного розміщення слухацької та ораторсько-виконавської «територій». Згідно з її положеннями, віддзеркалення звука хоча і надає незначне корисне збільшення гучності, проте може виявитися і причиною акустичних недоліків приміщення. Так, наприклад, у приміщеннях з твердими та гладкими поверхнями втрачається мало звукової енергії, що призводить до значно більшого відлуння від стін до настання повного завмирання звука. Це подовження звука (реверберація) є одним з характерних акустичних недоліків звичайних залів. У таких залах звуки досить довго не «завмирають», і наступні звуки нашаровуються на попереднє звучання, що призводить до часткової втрати артикуляції: виникає ефект «запедалювання», як при грі на роялі з постійним використанням правої педалі [3, с. 30–31].

Звичайно, зазначені акустичні властивості концертного приміщення значною мірою впливають на виконавське звукоподання, що вимагає певної артикуляційної корекції, як для звучання-слухання всередині ансамблевого колективу, так і для «донесення» задуманого звукового результату до слухацької зони. Окрім реверберації відлуння звуків народжує цілий ряд побічних явищ: «розмивання» звука, резонанс, що викликає викривлення синхронності ансамблевого звучання та обумовлює нерівномірну гучність у різних частинах приміщення.

На відкритих просторах (на пленері), що також є однією з форм функціонування-виконання інструментальних ансамблів, вини-

кають зовсім інші акустичні умови: відсутність бокових та задньої стінок виключає небажане відлуння, характерне для закритих залів, тому наслідки реверберації зведені до мінімуму. Проте у виконавців-ансамблів в пленерних умовах з'являються нові проблеми — динамічні та комунікативні: звук «не повертається» до ансамблевої мізансцени, що ускладнює узгодженість ансамблевого звучання; фіксовані динамічні можливості струнних та духових (більшою мірою дерев'яних) інструментів, не примножені інструментальною групою (як в оркестрі), постають перед загрозою втрати частини звукової тканини.

Аналіз естетико-просторових умов виконання камерно-ансамблевих творів дозволяє дійти наступних висновків:

— для комфортної ансамблевої комунікації виконавський простір має бути здатним віддзеркалювати звучання, що дозволяє музикантам чути власне виконання з достатньою мірою достовірності та корегувати у разі необхідності звучання всього ансамблю;

— слухачі мають бути поміщені в умови, наближені до пленерних, тобто реверберація в залі має бути дуже малою;

— ансамблевий склад за участю рояля потрапляє в інші акустично-виконавські умови, оскільки струни рояля налаштовані на велику кількість коливань різноманітної частоти, що відповідають на кожний звук ззовні, крім того, дека рояля сама є резонатором, тому струнні інструменти у сполученні з клавіром зазнають відлуння не тільки від предметів інтер'єру, але й від свого клавішного ансамблевого партнера.

Виконавські умови концертного залу з акустичної точки зору є прикладом ідеальної акустики, оскільки, відповідно до виконавських вимог, сцена віддзеркалює звук, водночас у зоні слухачів зовсім не спостерігається відлуння від стін, що наближує акустичний ефект сприйняття до умов відкритого простору. А сценічна «раковина», одночасно із завданням спрямування звуків в зал, є свого роду ємністю для змішування звуків — злиття різноманітних інструментальних барв, що знімає різкість окремих тембрів та надає бархатистості та об'ємності загальному звучанню [3, с. 56].

Всі існуючі концепції стосовно необхідності зміни умов ансамблевого музикування, перенесення камерно-ансамблевих жанрів в концертні зали фіксували зміни естетичних ідеалів конкретної епохи, появу нової органологічної структури ансамблів, наголошували на суспільній потребі у широких слухацьких колах.

З нашої точки зору, до всього зазначеного необхідно додати акустично-просторову складову — концертний зал, що в умовах особливої уваги до тембральної індивідуальності звучання кожного інструмента та сумарного забарвлення звучання всього ансамблю надає оптимальні можливості для всебічного слухацького охоплення ансамблевої палітри та сприйняття художньої цілісності виконання. Кожний жанровий різновид камерно-інструментального ансамблю має суто зовнішні просторово-фізичні показники (об'єм звукового поля, акустичні характеристики відлуння, поглинання звуків, час реверберації) та просторово-часові художні властивості (кількісний склад, тембральні якості інструментів), що в конкретній виконавській ситуації потребує корегування естетичних норм звучання, гармонізації психологічно-комунікативної сфери, особливого відбору художніх засобів інструментального вираження.

**Висновки.** Поняття виконавсько-ансамблевої мізансцени, як об'єднання певної сукупності виконавців та музичних інструментів у вирішенні спільних творчих задач для творення художнього цілого композиції, поряд із фізично-просторовими чинниками (контакт виконавця з інструментом, розміщення виконавців для аудіальної та візуальної взаємодії) передбачає процес звукового координування всередині виконавсько-ансамблевого простору та перцепційну проєкцію у слухацький простір.

Різні ансамблеві мізансцени, що історично усталилися в камерно-інструментальних виконавських різновидах, фіксують семантичні засади цих жанрів, відтворюючи аудіальну/візуальну спрямованість ансамблевих виконавців до «камерного» чи «концертного» звукоподання у слухацьку зону, що обумовлює обґрунтування мізансценічної типології:

— чотириручний дует акцентує увагу на моделі *«соло–акомпанемент»*,

— двофортепіанний ансамбль визначає *функціонально-рольову рівнозначність виконавців*;

— дует скрипки/альта/віолончелі та фортепіано аудіовізуалізується у *«горизонтальній проєкції»*;

— дует флейти/гобоя/кларнета/фагота та фортепіано більш природно зливається у *«діагональній проєкції»*;

— розташування виконавців у фортепіанному тріо/квартеті створює оптимальні умови для *синхро-корекції* в межах «виконавської зони» та тембро-динамічного злиття в межах «слухацької зони»;

– «розімкнене» напівколо струнної групи у фортепіанному квінтеті проектує «концертне» звукове подання у слухацький простір, на відміну від «замкненого» напівкола струнних квартетів, що відтворює «камерну» комунікаційну спрямованість звукового узгодження в партнерський виконавський простір.

Не менш важливим чинником у мізансценічних побудовах певного ансамблевого складу вважаємо акустико-динамічну сторону виконання, що, безумовно, історично ґрунтується на барокових звукових ефектах «ущільнення та розрідження» ансамблевої фактури шляхом дистанційного розташування інструментів різних гучнісних можливостей. Подібну мізансценічну спрямованість на сучасному етапі можна спостерігати у фортепіанних секстетях/септетях/нонетях тощо, коли трубач або валторніст знаходиться *поза* виконавцями на струнних інструментах, збалансовуючи та пом'якшуючи таким чином загальний звуковий ефект у слухацькому просторі. На відмінну від такої мізансценічної побудови, інструменталісти дерев'яної духової специфіки (кларнетист/гобоїст) завжди розміщуються *поряд* із струнними виконавцями.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Александров А. Абстрактные пространства. *Математика, ее содержание, методы и значение*. Москва, 1956. Т. 3. 151 с.
2. Барсова И. Из истории партитурной нотации. Звуковая плотность и пространство в многохорной музыке XVII века. *История и современность* : сборник статей / [ред.-сост.: А. И. Климовицкий, Л. Ковицкая, М. Д. Сабина]. Ленинград : Советский композитор, 1981. С. 6–32.
3. Ватсон Ф. Р. Архитектурная акустика / [пер. с англ. В. А. Антокольского, М. А. Исааковича ; ред. М. С. Боброва]. Москва : Государственное издательство иностранной литературы, 1948. 208 с.
4. Герасимова-Персидская Н. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования* : сборник статей / [сост. Л. И. Дыс]. Київ : Музична Україна, 1989. С. 54–64.
5. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр в эпоху барокко как проблема современной истории культуры (на примере мотета). : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва : МГК, 1981. 23 с.
6. Лотман Ю. Структура художественного текста: Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993) / [ред. О. Н. Нечипоренко, Н. Г. Николаюк]. Санкт-Петербург : Искусство, 2005. 704 с. : ил.

### REFERENCES

1. Aleksandrov, A. (1956) Abstract spaces. Mathematics, its content, methods and value. Moscow, 1956. Vol. 3 [in Russian].
2. Barsova, I. (1981). From the history of score notation. Sound density and space in mnogokhorny music of the XVII century. History and modernity: a collection of articles. Leningrad: Soviet composer, P. 6–32 [in Russian].
3. Watson, F. R. (1948). Architectural acoustics. Moscow: State Publishing House of Foreign Literature [in Russian].
4. Gerasimova-Persianskaya, N. (1989). The way out to the new principles of the space-time organization of music in turning epochs. Musical thinking: nature, categories, aspects of research: a collection of articles Kiev: Musical Ukraine. p. 54–64 [in Russian].
5. Lobanova, M. (1981). Musical style and genre in the Baroque era as a problem of modern cultural history (on the example of a motet): Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: MGK [in Russian].
6. Lotman, Y. (2005). Structure of artistic text: Articles. Notes. Speeches (1962–1993). St. Petersburg: Art. [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 5.12.2019*

УДК 008+17.023.32]: [130.2:141.78]

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–15–27

*Людмила Олексіївна Троєльнікова*

*ORCID: 0000–0001–5030–0974*

*доктор мистецтвознавства, професор*

*Інституту мистецтв Київського університету  
імені Бориса Грінченка*

*Lyusja\_t@ukr.net*

## НАЦІЯ І КУЛЬТУРА У ДОСВІДІ ПОСТМОДЕРНОГО КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ОСЯГНЕННЯ

*Здійснено культурологічний дискурс нації і культури в контексті їх постмодерного концептуального осягнення. Актуалізовано основні системоформуючі смисли нації і культури. Підкреслено, що національна культура є способом організації і розвитку життєдіяльності нації, що обумовлений потребами її економічного, політичного і духовного розвитку як соціально-етнічного організму, з виробленими нею нормами та суспільними відносинами, втіленими в продуктах матеріальної та духовної праці. Зазначено, що досвід, котрий нація набула в процесі свого становлення, є унікальним і не може бути повтореним жодними іншими утвореннями чи іншою епохою. Акцентовано увагу на тому, що набуваючи до-*

свіду, нація створює власну історію, що виступає як творіння унікальних смислів, притаманних виключно її полю культури, якому властиві певні цінності, особливі правила інтерпретації та дефініцій, викликані специфікою людей і зв'язків, які вони утворюють. Підкреслено, що це поле культури і дає можливість нації усвідомлювати себе як цілісність.

**Ключові слова:** нація, культура, національна культура, загальнолюдська культура, народ, культурна творчість.

*Lyudmila Trouelnikova, D. Sc. in Art, professor of Institute of Arts, Borys Grinchenko Kyiv University*

### ***Nation and culture in the experience of the postmodern culturological understanding***

*The culturological discourse of the nation and culture in the context of their postmodern conceptual comprehension is done. The main system-forming meanings of the nation and culture are actualized. The author emphasises that the national culture is a way of the organisation and the development the vital activity of the nation, which is caused by the needs of its economic, political and spiritual development as a social and ethnic organism with its norms and social relations, embodied in its products of material and spiritual labour. It is noted that the nation's experience, gained during its formation, is unique and can not be repeated by any other formations or another era. Getting experience, the nation creates its own history, which is the creation of unique meanings, inherent in its field of the culture, which has certain values, special rules of interpretation and definitions, caused by the specifics of people and the connections. Therefore, this is a field of culture that allows the nation to realize itself as the integrity. **The purposes of the research** are to analyse the category of national as a qualitative characteristic of a person and his being within the certain cultural space; to distinguish the content of the categories of the nation and national culture in the boundaries of modern science; to understand the essential relationships and the peculiarities of the interactions of the nation and culture in the modern sociocultural development. **The Methodology of research.** The understanding of the interconnection of a nation and culture is a complex and multidimensional process, which is based on the interdisciplinary theoretical basis (philosophy, cultural studies, art history, history, pedagogy, psychology, etc.). Therefore, one of the priority tasks is to develop within the limits of this diversity of sciences, disciplines, research methods and ideas, the methodological principles for the definition and research of the newest meaningful (structural-functional) concepts of the interconnection of the nation and culture in the context of the modern scientific knowledge. The essence of this large-scale theoretical analysis gives us an opportunity to comprehend the vector of the development of the postmodern processes in the human and national cultures. **The scientific novelty** of the research is the scientific rethinking of the content of the traditional concepts of culture creation in the context of its national mode. It also includes the search for the total approaches to the analysis of the essential relationship of the nation and culture, the comprehensive representation of*



*the national in the integral organization of human existence and the development of the methodological fundamentals of the modern research of the national foundation of the latest cultural processes. Conclusions. Thus, culture arises as the result of the interaction of universal and national. It is the process of the formation and accumulation of the cultural achievements (material and spiritual, which show all the diversity of human nature) of the process of the spiritual production of the nation (people) as well as humanity.*

**Key words:** nation, culture, national culture, universal culture, people, cultural creativity.

*Троельникова Людмила Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор Института искусств Киевського университета імені Бориса Грінченка*

### **Нация и культура в опыте постмодерного культурологического осмысления**

*Осуществлен культурологический дискурс нации и культуры в контексте их постмодерного концептуального осмысления. Актуализированы основные системоформирующие смыслы нации и культуры. Подчеркнуто, что национальная культура есть способом организации и развития жизнедеятельности нации, что обуславливается потребностями ее экономического, политического и духовного развития как социально-этнического организма, с созданными ею нормами и общественными отношениями, которые воплощены в продуктах материального и духовного труда. Определено, что опыт, который нация получила в процессе своего становления, уникален и не может быть повторен другими общественными формированиями или другой эпохой. Акцентировано внимание на том, что, получая опыт, нация создает свою историю, которая выступает как творение уникальных смыслов, свойственных исключительно ее полю культуры, которому характерны определенные ценности, особенные правила интерпретации и дефиниций, обусловленных спецификой людей и связей, которые они создают. Подчеркнуто, что это поле культуры и создает возможность нации осознать себя как целостность. Таким образом, целью статьи есть осмысление национального как качественной характеристики человека и его бытия в границах формирования определенного культурного пространства, выделение содержания категорий нация и национальная культура в границах современного теоретизирования, постижение сущностных взаимосвязей и особенностей взаимовлияний нации и культуры в современном социокультурном развитии. Осмысление взаимосвязи нации и культуры есть достаточно сложным и многоплановым процессом, поскольку опирается на интердисциплинарную общетеоретическую базу (философия, культурология, искусствоведение, история, педагогика, психология и др.). Таким образом, одним из первостепенных заданий есть создание в рамках этого множества наук, дисциплин, исследовательских методов, идей, четких методологических принципов вы-*

деления и исследования новейших смысловых (структурно-функциональных) концептов взаимообусловленности нации и культуры. Содержание этого широкомасштабного теоретизирования формирует возможность осмысления вектора развития современных процессов общечеловеческой и национальной культур. Таким образом, научная новизна состоит в переосмыслении содержания традиционных концептов культуротворчества в контексте его национального модуса, поиске целостных подходов к анализу сущностной взаимосвязи нации и культуры, широкой репрезентации национального в целостной организации человеческого бытия, формировании современных методологических подходов в вопросах исследования национального базиса новейших культурных процессов. Подчеркнем, что культура возникает как результат взаимодействия общечеловеческого и национального, она не какой-то статичный результат этой деятельности, а процесс создания и накопления культурного богатства (не только материального, но и духовного, в котором воплощено все разнообразие человеческой природы), и которые возникают в процессе духовного производства как отдельной нации, так и человечества вообще.

**Ключевые слова:** нация, культура, национальная культура, общечеловеческая культура, народ, культурное творчество.

**Постановка проблеми.** Сучасна епоха постійно вимагає, щоб діяльність кожної людини чи будь-якої групи відповідала певним вищим духовним загальнолюдським та антропокосмічним цінностям й інтересам. Однак це можливо лише за умови, якщо єдина для всіх країн основа формування нового типу духовної культури існуватиме у всіх своїх унікальних проявах. Останнє стосується кожного типу культури, специфіки її проявів як у групах людей, так і в кожному. Тому прискорення темпів вирішення найважливіших проблем нашої епохи потребує систематичного застосування до виховання сучасного типу світогляду тієї найновішої методології, що поєднує в собі принципи субстанціональної єдності та діалогової взаємодії різних, інколи суперечливих між собою поглядів на сутнісний взаємозв'язок нації і культури.

Відтак **метою** статті є осмислення національного як якісної характеристики людини та її буття в межах формування певного культурного простору, виокремлення змісту категорій нація та національна культура в межах сучасного теоретизування, осягнення сутнісних взаємозв'язків і особливостей взаємовпливів нації та культури в сучасному соціокультурному розвитку.

**Методологія дослідження.** Осмислення взаємозв'язку нації та культури є досить складним і багатоплановим процесом, оскільки

спирається на інтердисциплінарну загальнотеоретичну базу (філософія, естетика, історія, культурологія, мистецтвознавство, педагогіка, психологія тощо). Отже, одним з першочергових завдань є вироблення у межах цього розмаїття наук, дисциплін, дослідницьких методів, ідей, чітких методологічних принципів визначення та дослідження новітніх змістовних (структурно-функціональних) концептів взаємообумовленості нації і культури в контексті сучасного наукового знання. Сутність цього широкомасштабного теоретизування дає змогу осмислити вектор розвитку найсучасніших процесів в загальнолюдській та національній культурах.

**Наукова новизна роботи** полягає у науковому переосмисленні змісту традиційних концептів культуротворення в контексті його національного модусу, пошуку цілісних підходів до аналізу сутнісного взаємозв'язку нації та культури, всебічній репрезентації національного в цілісній організації людського буття, виробленні методологічних засад сучасного дослідження національного підґрунтя новітніх культурних процесів.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Філософське теоретизування нації і культури базувалось на фундаментальних працях українських та європейських теоретиків, зокрема Володимира Винниченка «Відродження нації» (Київ, Відень, 1920) [3], Миколи Бердяєва «Національність і людство» (Київ, 1993) [1], Сергія Булгакова «Християнський соціалізм: Споры о судьбах России» (Новосибірськ, 1991) [2], В. Старосольського «Теорія нації» (Київ; Нью-Йорк, 1998) [7], Дмитра Чижевського «Філософія і національність» (Київ, 1994) [9], Освальда Шпенглера «Закат Європы» (Новосибірськ, 1993) [11], Карла Юнга «Проблеми душі нашого времени» (Москва, 1996) [12], Л. Февра та М. Блока «Идеология феодального общества в Западной Европе: проблемы культуры и социально-культурных представлений Средневековья в современной зарубежной историографии» (Москва, 1980) [8]. Проблеми генези духовної культури в її управлінському контексті та проблеми формування основних засад гуманітарної політики на національному підґрунті досліджує Світлана Чукот «Генеза духовної культури: управлінський вимір» (Київ, 1999) [10]. Теоретичною базою проблематики є «Історія української культури» за загальною редакцією Івана Крип'якевича (Київ, 1994) [4].

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Проблема взаємодії нації і культури наразі постає з усією актуальністю. Ще О. Бочковський, розвиваючи теорію Д. Манчіні, зазначав, що фактичні причини від-

несення елементів культури до значення безпосереднього чинника нації є досить різномірними. З одного боку, культура — це якість нації. Від культури нації, її типу та рівня розвитку залежить доля нації так само, як життєвий успіх конкретної людини — від її особистих якостей. З іншого — чинник культури як такий не становить націю, проте є однією з найважливіших умов для її народження. Важливість культури для становлення національної спільноти знаходить свій вияв у таких трьох моментах:

1. Належність до одного культурного типу одиниць певної спільноти (означає проживання в однакових умовах, наявність спільних інтересів, однаковий побут) робить їх здатними об'єднатися в національну спільноту. Отже, позитивним аспектом єдності культури є її сприяння створенню нації, а негативним — те, що вона допомагає нації відмежуватися від інших національних спільнот.

2. Спільна культура полегшує технічне порозуміння між членами нації. Особливе значення в цьому мають чинники мови, письма, художньої творчості. Вони є також найкращим зовнішнім способом маніфестації своєї національної приналежності та впізнання співвітчизників.

3. Спільність культури створює спільність культурних інтересів, що є основою виникнення спільноти.

У таких напрямках значення культури для нації насамперед у її поверхових та зовнішніх проявах. Не можна повністю погодитися з тим, що глибока суть культури, культурні відмінності, які не лежать на поверхні та не впадають у вічі, мають для становлення нації набагато менше значення, оскільки зовнішні, поверхові прояви є лише відображенням внутрішніх процесів, що відбуваються в даному суспільстві [7].

Національність проявляється в культурній творчості. Однак помилковим є протиставлення національного загальнолюдському. Останнє може мати подвійний характер — абстрактно-людського, безособового і позанаціонального чи конкретно-людського, індивідуального і національного [2]. У першому разі загальнолюдським буде будь-який технічний витвір, уведений до загального обігу; наукова істина, одного разу встановлена, стає спільним надбанням. І техніка життя, те, що називається зовнішньою культурою, і теоретична, і прикладна наука однаково належать до цього типу, сутність якого полягає в безособовому анонімному надбанні єдиного людства, що у своєму бутті породжує і розвиває і цю «техніку», і цю «науку» [10,

с. 123]. Тут національність проявляється порівняно слабо — лише як ступінь обдарованості чи спеціальних здібностей. Набагато більше значення при цьому має вік культури, рівень її історичного розвитку. У другому випадку ми отримуємо загальнолюдське при найповнішому прояві своєї індивідуальності — особистої чи національної. Підтвердженням цього може бути, наприклад, такий твір, як «Лісова пісня». Немає сумніву, що це — загальнолюдське надбання, котре водночас могло народитися лише з надр індивідуального і національного духу. Уся культурна діяльність, що створює духовні цінності, беззаперечно конкретна і національна.

Теоретико-концептуальне обґрунтування роздумів і узагальнень щодо національного і загальнолюдського знаходимо у Д. Чижевського, зокрема в праці «Філософія і національність», де подана характеристика двох принципово відмінних поглядів «на те, що таке є національна особність і яке її значення» [9, с. 142], один з яких названо раціоналістичним, другий — романтичним.

Російський філософ М. Бердяєв вважає: «Національність є індивідуальним життям, поза яким неможливе існування людства, вона закладена в самих тайнах життя і є цінністю, що твориться в історії динамічним завданням» [1, с. 154]. У своїх працях мислитель послідовно розвиває думку про націю як динамічну субстанцію, позитивне збагачення буття, безперечну людську цінність [1, с. 154]. Визначаючи в межах загальнолюдського примат національного, М. Бердяєв стверджує: «Вселюдськість не має нічого спільного з інтернаціоналізмом, уселюдськість є вищою повнотою всього національного. ...Жодної інтернаціональної Європи... інтернаціональної цивілізації... не існує поза моєю національністю і моїм людством» [1, с. 154]. У такому контексті дослідження даної проблеми проходить в руслі «філософії життя» О. Шпенглера [11], «аналітичної психології» К. Юнга [12], «історії ментальностей» Л. Февра та М. Блока [8], вивчених та творчо осмислених українськими вченими для окреслення майбутніх контурів нового образу нашої історії культури як психологічно оснащеної, одухотвореної діяльності її творців. Зокрема питання української ментальності розглядали у своїх працях вчені української діаспори: О. Кульчицький, Є. Онацький, Б. Цимбалістий, М. Шлемкевич.

Поняття «менталітет» у перекладі з латини означає «розумний», «думка», «інтелект»; у французькому тлумаченні — «спрямування думок, умонастроїв», «скерованість розуму», «розумні особливості»; в англійському — «характерний склад розуму» [9; 10]. У політологічно-

му аспекті «менталітет» уявляється як певний рівень індивідуальної і суспільної свідомості, а також пов'язаний з ним спектр життєвих позицій, культури і моделей поведінки, що претендують на незалежність від офіційно визначених ідеологічних настанов і політичних орієнтацій.

Філософське тлумачення поняття зводиться загалом до того, що менталітет — це характер думок, сукупність розумових навичок і духовних інтересів, притаманних окремій людині, соціальній групі, нації, що формують настанови щодо мислення і дій в ім'я утвердження свого місця у світі.

Ментальності утворюють свою особливу сферу (що є суперечливою й опосередковано пов'язаною зі світом ідей, проте не зводиться до нього) завдяки специфічним закономірностям та ритмам. Сфера ментальності пов'язана з матеріальним життям суспільства, виробництвом, демографією, побутом. Відображення визначальних умов історичного процесу, культурні традиції та стереотипи теж відіграють в її формуванні та функціонуванні величезну роль.

Процес формування нового наукового мислення в гуманітарних науках, пов'язаний з розумінням історичного минулого безпосередньо через його суб'єкта та носія — людину, — почав формуватися в нашій країні в середині 60-х років ХХ ст. Внаслідок наукового пошуку були переосмислені і «відкриті» праці багатьох вчених, літераторів, які мали безпосереднє відношення до розробки проблеми ментальності й суттєво вплинули на розвиток вітчизняної та світової культури (М. Бердяєв, М. Бахтін, М. Драгоманов, І. Крип'якевич, М. Куліш, О. Потебня, П. Флоренський, Г. Шпет, Д. Чижевський та ін.) [1; 4; 9]. Так, до вирішення досліджуваної проблеми діалектично підійшов Д. Чижевський. Досліджуючи проблему українського національного характеру, він заперечував раціоналістичний висновок про те, що всі люди однакові, рівні між собою. Людське суспільство можливе лише тому, що в ньому існує різноманітність і різнобарвність психологічних типів людей. Через повноту історичного життя реалізуються окремі форми вічної природи. І цінність якраз і полягає в їхній індивідуальності, окремішності, бо саме те, що є в них індивідуальним, і доповнює інші вияви. Д. Чижевський доходить висновку, що кожна нація є лише обмеженим і однобічним розкриттям людського ідеалу. Однак саме в цих обмежених і однобічних розкриттях загальнолюдський ідеал і існує. Тому кожна нація у своєму своєрідному, оригінальному, у своїй «однобічності» й обмеженості має вічне і загальне значення. Як

живі, різноманітні людські індивідууми поєднані у суспільство, так і конкретні нації поєднанні в людство. Тільки через них і в них є можливим людство [9, с. 132].

У вітчизняній науці поняття «народ» використовується в трьох значеннях: 1) у широкому розумінні — все населення певної країни; 2) як термін, уживаний для різних форм етнічних спільностей (плем'я, народність, нація); 3) у значенні «народні маси, що трудяться», тобто соціальна спільність, яка безпосередньо виробляє матеріальні цінності.

Народ визначається як творець історії, якого веде сила корінних суспільних перетворень, суб'єкт історії. В антагоністичному суспільстві — це експлуатовані класи, в неантагоністичному — робітники, селяни, інтелігенція. Іноді в поняття «народ» включають інші шари суспільства, що беруть участь у прогресивному розвитку. Для вирішення завдань нашого дослідження ми розглядаємо народ як історично сформовану на певній території спільність людей, що сформувалася на основі спільної життєдіяльності, яка володіє історичною пам'яттю і самосвідомістю, має відносно стабільні особливості культури і спільні соціокультурні орієнтації. Народ утворюється на основі різних етнічних груп, визначною ознакою яких є соціокультурна єдність, тобто єдність знань, цінностей, норм, соціальних зразків, на які вони орієнтуються. Саме з моменту переважання соціокультурних факторів над етнічними можна говорити про появу народу як носія соціокультурних ознак спільності, як суб'єкта історії. Фактори етнічні — біологічні, територіальної єдності, господарської діяльності — не є безумовними. Єдність народу зумовлена наявністю спільної мови і культури. Самоідентифікація відбувається за соціальними і культурними ознаками.

Визначення, дане цьому поняттю у філософському енциклопедичному словнику, майже не відрізняється від визначень «етносу» і «народу». Нація розглядається як історична спільність людей, що складається в ході формування спільності їхньої території, економічних зв'язків, літературної мови, етнічних особливостей культури і характеру. Ми виходимо з того, що етнос є історично більш раннім і родовим поняттям, народ формується на основі різних етнічних груп, а нація — ще більш пізні утворення, що включає в себе характеристики і етносу, і народу. Вважається, що вона виникла в період зміцнення централізації і розвитку капіталістичних відносин. Основними ознаками нації є соціальне походження, духовна спільність, економічні

зв'язки, спільність території, мови, національних особливостей культури і психології, національна самосвідомість. Відтак етнос, народ і націю можна розглядати як три шари, рівні або типи в історичному процесі розвитку родоплемінної спільності.

Такий тришаровий підхід прийнятний і при аналізі народної культури. Першим, загальним для усіх, ніби нижнім шаром культури будь-якої форми є, власне, етнічне. Іншими словами, етнічне — це загальне, найбільш стійке, що найменше піддається змінам і впливу, притаманне культурі родоплемінної спільності, народності і нації. На думку Г. Г. Котожекова, етнічність — «властивість культури, що склалася в результаті кровних уз населення, спільних території розселення, діалекту, традицій, обрядів, вірувань і інтересів. Етнічність утворювалася століттями, а тому продовжує залишатися найбільш стійкою рисою культури сучасних етнічних груп» [6, с. 34]. Етнічне зберігається в культурі й побуті народностей і навіть націй, але характеризує при цьому не все населення, а окремі етнографічні групи, окремі області або райони розселення націй. Другим, більш високим, пластом є народна культура, «яка становить основу, базис національної культури, що акумулює устрій життя, побут, думи і сподівання народу» [6, с. 27]. Верхній пласт у структурі культури становить національне, яке, власне кажучи, є конкретно-історичною і вищою формою етнічного. Національна культура містить у собі й етнічну, і народну, водночас народна вбирає в себе лише етнічну та її сучасні варіанти. Їхня взаємодія може розглядати як загальне — національне, особливе — народне, одиничне — етнічне.

Усі три пласти взаємопроникні, але при цьому етнічна і народна культури не повністю входять у національну, вбираючи в себе культури інших національностей і народів.

Культура проходить дві стадії розвитку. На першій, традиційній стадії, до якої належить етнічна, культура виступає як «культура в собі», не виходячи за межі власних інтересів. Деякі вчені називають цю стадію побутовою. У традиційному суспільстві культура стає «захисним поясом» для людини [5, с. 156]. Другим «захисним поясом» є природа.

На другій стадії — з народженням (виникненням) національної самосвідомості, з подоланням локальної обмеженості — культура вступає в діалог з іншими культурами. Цю стадію розвитку одні автори називають сучасною, а інші — інтелігентною, прогресивною. При переході до сучасного суспільства різко зростає ступінь свободи



особи. Людина втрачає колишню захищеність, свідомість не в змозі охопити кордони світу. Виникають об'єктивні передумови відчуження від культури: втрата (почуття хазяїна) універсальності й цілісності, позаяк нова культура не є цілісною як традиція, що транслювала досвід поколінь і програму життєдіяльності. Сучасна культура не може належно виконувати роль «захисного поясу» для людини. У цьому основний конфлікт існування культури в часі [5]. Проблема полягає в тому, щоб забезпечити діалог традиційної і сучасної культур, знайти шляхи їхнього органічного сполучення і повернути людині її «захисний пояс», створивши нову культуру.

Буття в культурі переживається людиною як природна приналежність до особливого культурного світу — «укоріненість» в рідній культурі, буття саме на «цій» землі тощо. В цьому корінні і є основи національного почуття. Тому «...національна свідомість і любов до своєї нації не знає ні класів, ні партій, ні віку, ні статі» [3, с. 242].

**Висновки.** Отже, культура виникає як результат взаємодії загальнолюдського і національного, вона не якийсь застиглий результат людської діяльності, а процес утворення і накопичення культурних надбань (не лише матеріальних, а й духовних, в яких втілюється все розмаїття людської природи), що виникають у процесі духовного виробництва як окремої нації (народу), так і людства загалом [4].

Більшість видів людської діяльності притаманна всьому людству, але в кожній національній спільноті вони оформлюються різними, більш чи менш специфічними саме для неї способами, які в сукупності й утворюють її культуру. Тут ми зустрічаємося з особливою реальністю культури, де діяльне ставлення людини до світу характеризується особливістю, унікальністю, неповторністю. Взагалі культура, як і будь-яка творчість, — це вираження унікальності, специфічності та своєрідності. Саме ця специфічність породжує відмінність культур, їхній національний колорит.

Водночас національна культура є способом існування загальнолюдської культури, конкретною формою вияву її сукупної властивості як універсальної адаптивно-адаптуючої системи, що забезпечує пристосування людського суспільства до різноманітних умов природного і соціального середовища. Забезпечення якісно і кількісно розширеного самовідтворення національної спільноти — найважливіша функція національної культури, що є захисним механізмом, до якого апелюють при відродженні національної культури. Розуміння культури як повернення до «ґрунту», усвідомлення значущості безпо-

середньої взаємодії людей з навколишньою дійсністю, їх внутрішнього світу, поведінки, ставлення одне до одного, повсякденності буття якраз і дає підстави констатувати, що культурна реальність виявляє себе насамперед в актах реалізації людського існування, там, де людина виступає як конкретний діючий індивід у всьому своєму розмаїтті та безпосередності своєї життєдіяльності.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бердяєв М. Національність і людство. *Сучасність*. 1993. № 1. С. 154–157.
2. Булгаков С. Христианский социализм: споры о судьбах России. Новосибирск: Наука, 1991. 350 с.
3. Винниченко В. Відродження нації. Ч. 1. Київ ; Відень: Дзвін, 1920. 318 с.
4. Історія української культури / [за заг. ред. І. Крип'якевича]. Київ: Либідь, 1994. 651 с.
5. Исакова Н. Культура народов Севера: филос.-социол. анализ. Новосибирск: Наука. Сибир. отд-ние, 1989. 208 с.
6. Котожеков Г. Философско-социологический анализ культуры: автореф. дис. ... д-ра филос. наук: спец. 17.00.08 «Теория и история культуры». Москва, 1991. 48 с.
7. Старосольський В. Теорія нації / [передм. І. Кресіної; ред. О. В. Василенко]. Репр. вид. 1922 р. Київ: Вища шк. ; Нью-Йорк: Наук. Т-во ім. Т. Шевченка, 1998. XXXIX, 152 с.
8. Февр Л., Блок М. Идеология феодального общества в Западной Европе: проблемы культуры и социально-культурных представлений Средневековья в современной зарубежной историографии. Москва, 1980. 321 с.
9. Чижевський Д. Філософія і національність. *Основа*. 1994. № 26. С. 123–176.
10. Чукут С. Генеза духовної культури: управлінський вимір / [редкол.: В. М. Князев (голова) та ін.]; Укр. акад. держ. упр. при Президентові України. Київ, 1999. 255 с.
11. Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск: Наука, 1993. 584 с.
12. Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени / [пер. с нем. А. М. Боковой; ред. Л. И. Дорогова]. Москва: Прогресс: Универс, 1996. 329 с.

### REFERENCES

1. Berdiaev M. (1993). Nationality and humanity. *Suchasnist*, 1, P. 154–157 [in Ukrainian].
2. Bulgakov S. (1991). Christian Socialism: Disputes about the Fates of Russia. Novosibirsk: Nauka [in Russian].
3. Vinnichenko V. (1920). Revival of the nation. Kyiv ; Vienna: Dzvin, 1 [in Ukrainian].

4. Krypiakievych I. (Ed.). (1994). History of Ukrainian culture. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
5. Isakova N. (1989). Culture of the peoples of the North: philosophical and sociological analysis. Novosibirsk: Nauka [in Russian].
6. Kotozhekov G. (1991). Philosophical and sociological analysis of culture: Extended abstract of Doctor's thesis. Moscow [in Russian].
7. Starosolsky V. (1998). Theory of the nation. Kyiv: Vyshcha shkola ; New York: Scientific Society named after T. Shevchenko, XXXIX [in Ukrainian].
8. Fevr L., Blok M. (1980). The ideology of feudal society in Western Europe: problems of culture and socio-cultural ideas of the Middle Ages in contemporary foreign historiography. Moscow [in Russian].
9. Chizhevsky D. (1994). Philosophy and nationality. *Osnova*, 26, P. 123–176 [in Ukrainian].
10. Chukut S. (1999). Genesis of Spiritual Culture: Management Dimension. Kyiv [in Ukrainian].
11. Spengler O. (1993). The sunset of Europe. Novosibirsk: Nauka [in Russian].
12. Jung K. G. (1996). Problems of soul of our time. Moscow: Progress: Univers [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 12.12.2018*

УДК 78.072.2

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–27–41

*Нина Сергеевна Довгаленко*

*ORCID: 0000–0003–3462–640X*

*кандидат искусствоведения,*

*и. о. профессора кафедры*

*истории музыки и музыкальной этнографии*

*Одесской национальной музыкальной*

*академии имени А. В. Неждановой*

*odta\_n@ukr.net*

## **КОНЦЕПТ «МУЗЫКА» В РАННИХ СОЧИНЕНИЯХ**

### **А. КАРАМАНОВА («МУЗЫКА № 2» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО)**

*Цель статьи.* Статья посвящена исследованию стилевых черт в творчестве А. Караманова 1960-х годов. Модернистский период основан на оригинальной композиционной технике, в которой элементы музыкального языка традиционного происхождения синтезированы с несерийной додекафонией и приемами секундовых и ритмических модификаций. *Методология* работы основана на положениях системного и интонационного анализа в исследовании языковых средств. *Научная новизна* за-

ключається в розгляді сочинення, яке ще не було представлено в музикознавчій літературі, і виявленні оригінальних композиційних прийомів, які склали відкриття в українському музикальному авангарді 1960-х років. **Висновки.** В одному з найбільш значущих творів Караманова раннього періоду, незважаючи на унікальність застосованої автором мови і концептуальної системи, збережені всі риси європейського твору — структурованість і, як наслідок, завершеність, виснаженість форми, масштабність задумки, гострий драматизм у створенні такого неоднозначного і неопитного поняття, як музика.

**Ключові слова:** А. Караманов, «Музика № 2», несерійна додекафонія, концепт універсума, сонорика, український авангард 1960-х років.

*Dovgalenko Nina, Ph. D. in the History of Arts, professor at the Department of the Music History and Musical Ethnography of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Concept «Music» in a early A. Karamanov's composition («Music № 2» for piano)**

**The purpose of work.** The article is devoted to the study of stylistic laws in the work of A. Karamanov 1960s. The modernist period is based on an original compositional technique, in which elements of a musical language of traditional origin are synthesized with non-serial dodecaphony and techniques of second and rhythmic modifications. **The methodology** of the work is based on the provisions of the system analysis in the study of language means and the principle of historicity in assessing the evolution of the composer's stylistics. **The scientific novelty** consists in analyzing a work that has not yet found its illumination in literature, but is a significant artistic phenomenon in domestic music. **Conclusions.** In one of the most significant works of Karamanov of the early period, despite the uniqueness of the language and conceptual system applied by the author, saved all properties of the European opus — structuredness and, as a result, completeness, exhaustion of form, the scale of the plan, the sharp drama in the creation of such an ambiguous and incomprehensible concept as music.

**Keywords:** A. Karamanov, «Music No. 2», non-serial dodecaphony, concept of the universe, sonorics.

*Довгаленко Ніна Сергіївна, кандидат мистецтвознавства, в. о. професора кафедри історії музики та музичної етнології Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*

**Концепт «музика» в ранніх творах А. Караманова («Музика № 2» для фортепіано)**

**Мета статті.** Стаття присвячена дослідженню стилістичних рис у творчості А. Караманова 1960-х років. Модерністський період ґрунтується на оригінальній композиційній техніці, в якій елементи музичної мови традиційного походження синтезовані з несерійною додекафонією

та прийомами секундових і ритмічних модифікацій. **Методологія** роботи базується на положеннях системного та інтонаційного аналізу в дослідженні мовних засобів. **Наукова новизна** полягає у вивченні твору, який ще не знайшов свого висвітлення в науковому обігу, і виявленні оригінальних композиційних прийомів, котрі стали відкриттям у вітчизняному музичному авангарді 1960-х років. **Висновки.** В одному з найбільш значних творів Караманова раннього періоду, незважаючи на унікальність застосованої автором мовної та концептуальної системи, збережені всі властивості європейського твору-опусу — структурованість і, як наслідок, завершеність, вичерпаність форми, масштабність задуму, гострий драматизм у створенні такого неоднозначного і незбагненого поняття, як музика.

**Ключові слова:** А. Караманов, «Музика № 2», несерійна додекафонія, концепт універсуму, сонорика, вітчизняний авангард 1960-х років.

**Актуальність.** Закономерности организации музыкальной речи, своеобразие письма украинских композиторов в контексте отечественного авангарда 1960-х годов являются недостаточно изученной областью музыковедения. Сложность и неординарность языка, многообразие проявлений авторских концепций, неоднозначность воплощений европейских композиторских методов в творчестве отечественных композиторов делают необходимым детальное исследование текстов этого периода. Это положение тем более приложимо к творчеству А. Караманова, стилистика которого еще не нашла достаточного отражения в музыковедческой литературе, а существующие работы имеют в основном популяризаторский характер.

**Основное содержание.** Музыкальные произведения имеют свои имена. Как и имена людей, заглавия художественных сочинений (литературных, музыкальных, объектов изобразительного искусства) несут в себе возможности их идентификации. Название формируется из нескольких составляющих, извлеченных из разных содержательных слоев музыкальной культуры. Имя автора, прямо связанное с художественно-историческим и стилевым контекстом, взрастившим сочинение, жанровые указатели (соната, оратория), возможные прямые или опосредованные программные признаки («Мефисто-вальс» или Симфония «1905 год») — все это знаки, суть которых — создание неповторимого и узнаваемого внешнего облика произведения. Название обозначивает, то есть формирует конечную цепь значений, каждое звено которой служит ориентиром и организовывает художественное пространство. «Неоконченная симфония» Шуберта, «Дороги нет, но надо идти вперед» Л. Ноно или «Квітучий сад і яблука, що падають у воду» Е. Станковича, «Беспроводные тех-

нологии» Д. Курляндского (можно продолжать до бесконечности) — это обозначения, в которых собранные в единство смысловые и наиболее узнаваемые признаки авторского сочинения образуют опознавательный символ, прикрепленный к музыкальному произведению и своей конфигурацией неповторимо запечатлевающий его суть. Полнота и глубина символа поглощает как непосредственно произведение (текст), так и множество контекстных полей, из которых он сформирован (семантических, истории множества интерпретаций, жизненных обстоятельств авторов во время создания произведения, стилевых, жанровых традиций и их видоизменений и множество других).

Одновременно с созданием «внешней» стороны сочинения, его узнаваемой оболочки название активно участвует в формировании содержания и художественного образа. Наиболее очевидным способом взаимодействия названия и звукового феномена является программность как прием, необходимый для конкретизации содержания музыкального произведения через литературные или живописные прообразы и их сюжетное распределение в музыкальной драматургии<sup>1</sup>. Введение в название программной составляющей (непосредственной или подразумеваемой) активизирует сюжетный алгоритм, призванный делать более очевидным протекание музыкальной драматургии в избранном автором направлении. Таким образом, конфигурация символа, заключенного в названии, отсылает к концептосфере (по выражению Д. С. Лихачева), в пределах которой располагается музыкальное произведение.

Фортепианные сочинения А. Караманова начала 1960-х годов носят названия «Музыка № 1» и «Музыка № 2» (1962). Это было время, наполненное энергией постижения новых звуковых миров. Авангардные веяния во всех сферах художественной деятельности кардинально изменили творческую атмосферу в стране. И хотя непосредственное влияние молодых украинских композиторов-авангардистов на музыкальную жизнь страны было мало заметным (редкие, почти исключительные случаи исполнения не могли поколебать плотные слои поддерживаемой государством официальной музыкальной действительности), их достижения в сфере композиторской техники и новой стилистики обусловили дальнейшие пути развития искусства. Новации последующих десятилетий были бы невозможны без включения в стилевые тенденции, далекие от предшествующих авангардистских исканий, достижений авангардного письма (особое

отношение к смысловой нагрузке звука и паузы, как элементов содержания, усложненная и рафинированная работа с ритмом, детализация фактуры, выход за пределы устоявшихся способов формообразования и оркестровки).

Сочинения рубежа 1950–1960-х годов Караманов относил к «модернистскому» периоду, краткому, но значимому в эволюции его стиля и в общей картине отечественного музыкального авангарда. Караманов интересовался творчеством Л. Ноно, Я. Ксенакиса, К. Пендерещкого, нововенской школой, П. Булезом, К. Штокхаузеном [2]. В начале 1960-х годов были написаны все модернистские сочинения Караманова (кроме «Музыки № 1» и «Музыки № 2», также Пять прелюдий и Девятнадцать концертных фуг, «Пролог, Мысль и Эпилог», Три прелюдии для фортепиано, «Музыка» для виолончели), которые фактически вывели композитора в ряд наиболее значительных отечественных композиторов-авангардистов. Технику, в которой он работал, Ю. Холопов называл «свободной атональностью с ритмодинамическими сонорными эффектами», «несерийной додекафонией», которой свойственна «пронзительная резкость созвучий, их обжигающая диссонантность, стихийная необузданность экспрессии, эмоциональная раскованность» [8, с. 126]. Эта характеристика обобщенно указывает направление, которому необходимо следовать для поиска разгадки феномена карамановского авангардизма. Изучение масштабной «Музыки № 2» для фортепиано дает возможность рассмотреть, каким образом авангардные техники были преломлены в творчестве одного из самых самобытных композиторов прошедшего века. Кроме того, называя сочинения «Музыкой», автор ставит слушателя и исследователя перед необходимостью ответить на вопрос, что же есть «музыка» для композитора-авангардиста, и какой аспект ее неизмеримых значений для автора является сущностным.

А. Караманов не первым обратился к такому необычному способу заголовка («Музыка для струнных, ударных и челюсти» Б. Бартока, 1936 год; по степени абстрагирования сопоставимое с «Музыкой» название «Пьеса» — ор. 5, 6, 7, 10 у Веберна). Эта идея была продолжена Л. Гравовским в середине 1960-х созданием двух сочинений — Маленькая камерная музыка № 1 и № 2 для струнных.

Название произведения «музыкой» заставляет предположить авторскую волю, направленную на подчеркнутое «отторжение» идеи произведения от принятой смысловой системы координат. Оно переводит понимание звучащей материи, заключенной в сочинении, в

содержательное поле, в котором система устоявшихся обозначений теряет свое значение. «Музыка» оказывается расположенной вне жанра (симфония, баркарола), стиля (изобразительный импрессионизм или литературный романтизм), предназначения (литургическая или «меблировочная»), способа преподнесения (торжественная ода, военный марш или концертный этюд); она оказывается индифферентной к моделям слушательского восприятия и многое другое. И когда перестает быть действенной система «опознавательных» признаков, призванных направлять, коррелировать, подсказывать, «отсылать» звуковой объект к слушательскому музыкальному и культурному опыту, остается художественно организованная звуковая сфера, абстрагированная от непосредственных жизненных прообразов, воздействий реального мимезиса. Но в отличие от традиций привлечения замысловатых названий-концептов композиторов-авангардистов (или подчеркнуто утилитарного отказа от наименования) Караманов оставляет название, связанное с сущностной природой искусства компонования звуков. Музыка в таком контексте становится категориальной данностью, дефиницией, принадлежностью логоса; «снятие» в названии бытийных признаков исторической и хронологической принадлежности произведения дает возможность проступить его онтологическим свойствам. Музыка предстает как неуловимый и сложный в своем понятийном оформлении художественный звуковой объект, развернутый в акустическом и духовном временном протекании. И возникает закономерный вопрос — что же это за свойства, чего следует ожидать и на что опираться сознанию, к которому обращено произведение с названием «Музыка».

Определению понятия «музыка» посвящен колоссальный массив работ, которые образуют самостоятельную тематическую сферу в науке о музыке. Градации аспектов, в которых происходит осмысление музыки-логоса, расположены в широком диапазоне исторического и смыслового рядов. Пифагорейское представление о музыке как о средстве, предназначенном для врачевания и воспитания, стало основанием числового и гуманистического решения проблемы понимания предназначения музыки и ее трудноуловимой сути. Представление о музыке-числе, выразителе гармонии сфер («музыка есть математическая наука» — Ибн-Сина, X век) развилось в осознание ее как части универсума, его биения, как «проводника космического Духа» (Штокгаузен, XX век). Удивительно, что прозрения древних мыслителей о природе музыки продолжены и развиты в философии



современного композиторского искусства. В таком же ключе осознавал свое творчество и Караманов: «...В моей музыке живет полнота космического восприятия: звезды, планеты, разреженный воздух. Она далека от того, к чему стремится сегодняшняя музыка — сделать себя комфортной, отвечающей человеческим запросам, создать как бы собственную цивилизацию. В моей музыке звучит открытый космос» [6, с. 3]. Музыка как модель мироздания сопряжена с онтологией самой музыки. Волновая природа звука, структурированность музыкального произведения, основанная на разнокачественных и разнофункциональных элементах, их сложно организованное однонаправленное временное развертывание — точки совпадения, которые позволяют интуитивно или осознанно «совмещать» музыку с конструкцией универсума.

В «Музыке № 2» Караманова предельно отвлеченное от каких-либо контекстных «подсказок» название в смысловом ряду соединено с деловой «протокольной» нумерацией. Неизмеримый «природный и эмоциональный отклик мира и души в области слышания внепонятийной конкретности» (по выражению Эггебрехта; цит. по: [9, с. 15]) — музыка — и порядковый номер исчисления звуковой «внепонятийной конкретности» сопоставлены и формируют (кроме функции названия) еще одну функцию. Номер указывает на то, что объект, который он определяет, имеет замкнутость, четко определенные границы звукового материала, наделен конкретностью, завершенностью и неповторимым своеобразием. То есть обладает признаками, которые позволяют его обозначить числом. Это произведение — опус, которому свойственны «логическая упорядоченность и структурированность как завоевание музыки Нового времени» [9, с. 24]. Таким образом, сочинения сообразно своему названию наделены предельным абстрагированием от каких-либо жанровых и исторических корреляций, несут в себе «космического» масштаба обобщенную идею и организованы по законам целостного произведения — со свойственными ему иерархичностью элементов музыкальной речи, драматургией, основанными на коммуникативных законах формообразованием.

Европейская традиция «автономной музыки» (Дальхауз), основанная на «опусном» музыкальном мышлении, в «Музыке № 2» может быть интерпретирована неоднозначно. Что именно так четко и деловито пронумеровано — отдельные музыкальные произведения (№ 1, 2), их хронологическая принадлежность и порядок возникновения, фрагменты отличных друг от друга состояний или стадий

трансцендентного бытия музыки, разные воплощения неповторимо образного мира композитора в созданных им звуковых конструкциях? Слушатель и исследователь вправе ожидать, прежде всего, завершенного, замкнутого произведения с неотъемлемыми свойствами элементной структуры, синтаксической расчлененностью, организованными в форму и наделенными драматургией. Второй аспект — это самое «биение универсума», выхваченное из бесконечного множества его возможных проявлений. И третий аспект — это мир композитора, творца неповторимой модели звуковой бесконечности.

«Музыка № 2» поражает концентрированной диссонантностью. Произведение производит впечатление развернутого во времени и пространстве сгустка жестко организованной звуковой материи. Звуковысотности, как и длительности, традиционно выписаны, но не играют своей традиционной роли в формировании смысловой парадигмы произведения. Четко обозначенное положение звуковых элементов, сложно организованная во всех измерениях звуковая материя подчинены достижению другой цели — созданию максимально выраженной сонорности звучания.

Эстетика сонорики основана на формировании колористической пространственности музыкальной ткани. Оперирование тембровзвучностями, плотностями звучания, ритмом их расположения создают акустическую конфигурацию, которая по своему значению равноценна форме в ее широком понимании. Диапазон звучания, динамика, расположение в системе ударных и подчиненных длительностей в системе сонорики поглощают непосредственную выразительность и функциональность высоты тона и нейтрализуют взаимозависимость элементов. В формообразование и драматургию (а наличие завершенной формы, чьими свойствами они являются, подтверждено названием произведения) вступают факторы, которые совершенно отличны от факторов, системообразующих в условиях ладовых форм. Попытаемся установить, какие способы организации звукового материала и скрепления его в художественную целостность замещают утраченные с отказом от ладотональной взаимозависимости в такой сложной системе, как музыкальное произведение.

Центральный элемент системы в первой части «Музыки № 2» — малая секунда в ее разных пространственных модификациях. Варианты секунды в разных диапазонах и ее интервальные производные своим распределением в форме создают сложные комбинации, своего рода сюжет и драматургию. Основой является начальный кластер,

точка отталкивания и мощный импульс для последующего развития. Он имеет развернутую форму: комплекс из сжатых в четырех звуках секунд в басу стремительно надстраивается секундовыми же слоями, охватывая широкий диапазон. Начальный кластер играет роль лейт-интонации, поскольку сохраняет свои очертания в узловые моменты формы и в известной мере противостоит изменчивому потоку «обжигающей» (по выражению Ю. Холопова) диссонантности.

Экспозиционная тема собрана из двенадцатитонового ряда. Серийность вопреки непосредственным впечатлениям — образу абстрактного вне тонального звучания — в первой части «Музыки № 2» сохранена только в экспозиции. Начальная тема представляет серию в горизонтальном виде, последующая пермутация преобразует ее в более сжатую и потому еще более диссонансирующую вертикальную плоскость, а уже третье проведение — свободный вариант секундовых комбинаций на основе кластера-лейтмотива. В последующих проведениях темы как неизменный сохранен только наиболее узнаваемый начальный секундовый комплекс.

Порядок введения звуковысотных элементов, способы разработки фактурных вариантов, богатство ритмических комбинаций представляют собой своего рода энциклопедию приемов композиторской работы. Основой продвижения формы является многообразие варьирования интервала малой секунды, преимущественно примененной в наиболее жестком виде — гармоническом. Логика развертывания подчинена принципу количественного нарастания: секунда в первоначальном виде, секунда плюс любой интервал как новый комплекс, далее соединение двух комплексов и т. д. Причем в кульминациях используются только первоначальные секундовые варианты, наиболее диссонантно насыщенные. Примечательно, что завершающий кластер отражает намерение автора представить все двенадцать тонов начальной серии, и хотя двух звуков недостает, вызвано это, скорей всего, техническими причинами (возможностями исполнителя). Перед нами своеобразная двенадцатитоновая «тоника», которая открывает и завершает композицию, а между этими двумя крайними точками рассредоточенно напоминает о своей значимости как «режиссере» звукового потока.

Принцип количественного нарастания действенен и в отношении организации фактуры. Квинтэссенцией такого типа фактурного оформления служит экспозиция двенадцатитоновой темы, о которой уже шла речь. Задача расширения звукового пространства, его

завоевания, раскрытия таящихся в нем колористических возможностей блестяще разрешена в первой части «Музыки № 2». Применение фактурных приемов подчинено достижению максимальной контрастности в использовании регистровых красок. Все диапазоны — средний, нижний и верхний — наделены своими «соло», когда звуковая ткань сконцентрирована в ярко выраженном тембровом поле. Этот прием позволяет представить полюсные состояния звуковой палитры, очертить ее предельные возможности во всей полноте регистровых красок. Но наиболее действенным способом звукового моделирования пространства («космического» по выражению композитора) стало сопоставление предельно крайних диапазонов. Расстояние семи октав между партиями создает яркий экспрессивный звуковой образ, наделенный объемом и глубиной (несколько лет позднее Караманов использовал сопоставление крайних регистров для достижения такого же эффекта в совершенно другой стилистике — в завершающей части Третьего фортепианного концерта «Ave Maria»). Следующим шагом в драматургии тембров является последовательное расслоение фактуры на три и четыре нотных стана, каждый из которых индивидуализирован тематически и предельно плотно заполняет все регистровое пространство. Таким образом, как и драматургия развертывания звуковысотных конструкций, драматургия тембровой организации подчинена логике расширения и насыщения плотности звучания. Обе смысловые линии — звуковысотная и тембровая — коррелируют в создании единого образа расширяющегося и усложняющегося безмерного пространства. Организация фактуры так же подчинена эстетике сонорности, как и звуковысотность «Музыки».

Особый интерес представляет ритмическая организация первой части «Музыки». Она полностью лишена метричности. Дело не только в отсутствии тактовых черт и размеров, которые служат временному структурированию звукового потока. Композитор подчеркнуто избегал каких-либо приемов ритмической соразмерности и повторности. Партии обеих рук с точки зрения их ритмической организации построены таким образом, что фрагменты с контрастной фактурой и сложными рисунками чередуются с фрагментами, в которых происходит совпадения ритмики и, соответственно, происходит усиление, «утолщение» тематизма. В результате ритмического резонирования наделенный им материал противопоставлен с (условно говоря) тематизмом многосоставным. Образуется своего рода пульсация

формы, основанная на контрастном «биении» различных по способам озвучивания музыкальных идей. Кроме того, если рассмотреть протяженность каждого из тематических образований и закономерность их введения, то окажется, что они подчинены тому же принципу крещендирования, что и рассмотренные ранее звуковысотность и тембровость — пульсация имеет характер расширения звукового пространства<sup>2</sup>. Образуется драматургия, своей конфигурацией напоминающая рельеф спирали. Своеобразна и техника непосредственной работы с длительностями. Композитор вводил дополнительные длительности, что сопоставимо с аналогичной техникой Мессиаана. Добавление к основной длительности ее половины позволяло значительно усложнить ритмический рисунок и избежать намеков на метричность. Этот же способ оперирования с ритмом сохранился в сочинениях последующего периода.

Что касается формы, то общепринятые приемы формообразования были неприемлемы для Караманова и в произведениях, написанных после 1965 года, с их очень своеобразной, но достаточно традиционной стилистикой. В аспекте интонационности композитор в «религиозный» период творчества кардинально изменил свои эстетические и стилевые приоритеты, и острая диссонантность ранних сочинений уступила место сложно организованному материалу, но построенному на узнаваемых элементах музыкальной речи. Неординарность же заявленных в модернистский период приемов формообразования осталась неотъемлемой чертой стиля Караманова.

Форму первой части вряд ли представляется возможным определить каким-либо образом. Но она, без сомнения, структурирована. То есть в ней присутствуют «музыкальный синтаксис как стержень для автономного искусства» [9, с. 25]. Звуковой поток формируется из мотивов, фраз, разделенных сменой фактур и динамикой; очевидны приемы коммуникативной природы, направленные на достижение генеральной кульминации (финальные строки 50–55), торможения как способа удержать уровень драматического напряжения при помощи остинатности (строки 26–27, 29–31) и т. д. Но основным фактором, который позволил упорядочить звуковое пространство, является волновая конфигурация в организации музыкальной ткани. Для Караманова зрелого «религиозного» периода колоссальные по экспрессии взлеты-нагнетания, экстатичные устремления к вершине и столь же мощные провалы составили неотъемлемые черты его звукового мира. Пафос преодоления и достижений кульминаций приобре-

тал легко узнаваемую символику волны<sup>3</sup>. Подъем (бросок) к вершине определял очертания начальной темы и в сжатом виде предвосхищал драматургию всей части. Второе проведение основной темы (строки 2 и 3) представляет волну уже большей протяженности. А последующее развертывание с нарастающим завоеванием регистров и плотности звучания приводит к финальной кульминации на вершине волны.

**Вторая часть** завораживает красотой тонкой звукописи. Хрупкость предельно высокого регистра рояля в сочетании с невероятно сложной ритмикой и абстрактной ладовой организацией создают образ утонченный и нематериальный. «Светозарные» трели, разорванный на мотивы (молекулы) в разных регистрах основной додекафонный ряд в виде репетиций-вспышек, последовательно распадающаяся фактура (итоговые пять нотных станов) и, главное, космическая, развернутая вне мира эмоций звуковая материя отсылают к скрябинским «огненным» полотнам последнего периода его творчества.

К звуковысотности этой музыки в полной мере можно применить обозначение ее как «несерийной додекафонии», предложенное Ю. Холоповым. Додекафония в начальной теме и в ее последующих трансформациях (пять проводений), несомненно, присутствует. Но их звуковая организация подчинена не числовым или иным немзыкальным закономерностям. Смысловой единицей является, как и в первой части «Музыки», малая секунда. В экспозиции ее введение смягчено высоким регистром, добавлением консонантных секст и «разрыванием» секундовых интонаций паузами. Логика последующего развертывания подчинена идее интонационного насыщения и постепенного уплотнения фактуры. Во втором проведении к вычлененной из темы секунде добавлен (или встроен в нее) интервал; третий, четвертый и пятый варианты основаны на присоединении к секундам, взятым из темы, преимущественно таких же жестких секунд.

Дальнейшее изложение выходит за пределы интонационного состава начальной темы-ряда. Расслоение фактуры, расширение звукового пространства происходит и при помощи перевода секунды в гармоническую вертикаль. Первый, метрический этап лирической части исчерпан. Следующий эпизод возвращает свободную аметрическую фактуру первой части с неожиданными в таком контексте почти тональными мелодическими вкраплениями (строки первая и четвертая). Завершающий раздел с удивительным по виртуозности исполнению расслоением на все фортепианные регистры (семь

октав) основан на заполнении звукового пространства множеством вариантов гармонических секунд. Горизонтальная плоскость эфемерного в своей хрупкости экспозиционного мелодизма через стадии постепенного разрастания заложенных в нем наименьших элементов превращается в предельную по объему и глубине звуковую сферу. Как и в первой части, музыка моделирует стадии существования живой и неживой материи: рождение, рост и победное величественное овещствление заложенных в ней возможностей.

**Третья часть** — финальная по своему назначению. Ее функциональным предназначением обусловлен и характер тематизма, и способ его формирования. Композитор возвращает тематизм первой части, темп (*Allegro*), вводит кодовый раздел. В этом аспекте третья часть наиболее традиционная. Также традиционны (что удивительно в таком непростом сочинении) приемы завершения — остигатная кульминация перед кодой. Начальная тема-серия, как и в первой части, после вариантов ее переизложения, уступает место свободной токкатной фактуре, стремительно несущейся к завершению. Интонационные основания — различные варианты секунды — сохранены, и это придает единство всему произведению. Интересно завершение части и одновременно цикла: последовательность мелодических секунд в предельно высоком регистре, напоминание о трансцендентной лирике второй части, горизонтальная проекция темы-идеи, и завершающий кластер начальной темы, который истаивает в предельной глубине и тишине. Драма под названием «Музыка № 2» завершена.

Итак, в одном из наиболее значительных сочинений Караманова модернистского периода, несмотря на уникальность примененной автором языковой и концептуальной системы, сохранены все свойства европейского произведения-опуса — структурированность и как следствие завершенность, исчерпанность формы, масштабность замысла, острый драматизм в создании такого неоднозначного и непостижимого понятия, как музыка.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>Чайковский в письме к Н. Ф. фон Мекк писал: «Так как мы с Вами не признаем музыки, которая состояла бы из бесцельной игры в звуки, то с нашей точки зрения, всякая музыка есть программная» (цит по: [9, с. 28]). И так же авторитетно высказывание С. Рихтера: «Музыка, созданная для игры и слушания, в словах не нуждается — всякие толкования по ее поводу совершенно излишни, — к тому же я никогда не обладал даром слова» [7]. Высказывания внутренне не противоречивы; неоднозначны и разнонаправлены представле-

ния о программности, сформулированные выдающимися музыкантами, суть которой составляет отдельную проблему и выходит за границы данной статьи.

<sup>2</sup>Поскольку нумерация тактов в этом произведении невозможна, пронумеруем строки. И окажется, что тематические акценты, организованные при помощи совпадения ритмики в партиях обеих рук, приходятся на строки «такты» 14, 19, 29–32, 46–50 [3]. И, соответственно, промежутки между приведенными обозначениями, основанные на ритмическом контрастировании партий, также подчинены принципу расширения.

<sup>3</sup>Как было показано автором этой статьи в другой работе, волновая конфигурация в организации музыкального материала в некоторых случаях подчинялась числовым закономерностям [1].

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Довгаленко Н. Українська сучасна музика. Портрети і ландшафти. Одеса: Друк-Південь, 2015. 233 с.
2. Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба: воспоминания статьи, беседы, исследования, радиопередачи. М.: Издательский дом «Классика — XXI», 2005. 364 с.
3. Караманов А. Твори для фортепіано. К.: Музична Україна, 1984.
4. Ключев А. Онотология музыки. СПб., 2010. 125 с.
5. Лихачев Д. Концептосфера русского языка. URL: [https://www.lihachev.ru/pic/site/files/fulltext/pazdumia\\_o\\_ros/026.pdf](https://www.lihachev.ru/pic/site/files/fulltext/pazdumia_o_ros/026.pdf)
6. Польшаева Е. Апокриф или послание? *Музыкальная Академия*. 1996. № 2. С. 1–15.
7. Тина Гай. Двойники: Рихтер — Гульд. URL: <http://sotvori-sebia-sam.ru/svyatoslav-rixter/>.
8. Холопов Ю. Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов. *Музыка из бывшего СССР*. М.: Композитор, 1994. Вып.1. С. 120–137.
9. Холопова В. Феномен музыки. М.: Директ-Медиа, 2014. 378 с.

### REFERENCES

1. Dovgaleiko, N. (2015) Ukrainian contemporary music. Portraits and landscapes. Odessa: Print-South [in Ukrainian]
2. Karamanov, Alemdar (2005). Music, life, destiny: memories of articles, conversations, research, radio programs. M.: Publishing house «Classic — XXI» [in Russian].
3. Karamanov, A. (1984) Works for fortepiano. K.: Muzichna Ukraine [in Ukrainian].
4. Klyuev, A. (2010) Ontology of music. St. Petersburg, Publishing House Petropolis [in Russian].
5. Likhachev, D. Russian conceptual sphere URL: [URL: https://www.lihachev.ru/pic/site/files/fulltext/pazdumia\\_o\\_ros/026.pdf](https://www.lihachev.ru/pic/site/files/fulltext/pazdumia_o_ros/026.pdf) [in Russian].
6. Poldyaeva, E. (1996) Apocryphal or message? (1996). M.: *Academy of Music*, № 2, p. 1–16 [in Russian].



7. Tina Guy Twins: Richter — Gould. URL: <http://sotvori-sebia-sam.ru/svyatoslav-richter/> [in Russian].
8. Kholopov, Yu. (1994) Music from the former USSR. M.: Composer. Issue 1. P. 120–137. [in Russian].
9. Kholopova, V. (2014) The Phenomenon of Music. M.: Direct Media, 2014 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 16.01.2019*

УДК 786.2 + 78.03 + 78.085.21

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–41–58

*Инна Анатольевна Тимченко-Быхун*

*ORCID: 0000–0001–9139–2203*

*кандидат искусствоведения, доцент,  
заведующая кафедрой истории музыки*

*Киевского института музыки им. Р. М. Глиэра*

*inna\_timchenko@ukr.net*

## **ПЕРВЫЙ ПАРАФРАЗ М. ГЛИНКИ: ПРЕЗЕНТАЦИЯ ЖАНРА**

*Цель статьи* — исследовать первый парафраз Глинки — Вариации на тему Моцарта (1822) как точку отсчета жанровой области пианизма. Обозначить логику выбора темы, формирования композиции, определения драматургической идеи, установления музыкальных средств и способов работы с чужим материалом — в сопоставлении с полным корпусом текстов Глинки в этом фортепианном жанре; атрибутировать стилевые черты, обозначенные в сочинении и утвержденные в его последующих парафразах. *Методология* разработана на основе исследований славянской музыкальной культуры и творчества Глинки С. Тышко в аспекте проблематики национального стиля; его трудов в соавторстве с С. Мамаевым, с Г. Куколь, также монографии С. Тышко, — основанных на методе культурологического комментария. Применительно к изучению парафразов *методика исследования* направлена на определение культурных влияний европейского романтизма, действовавших на фортепианный стиль Глинки. *Научная новизна исследования* заключается в объединении пьес Глинки с заимствованной темой в единую жанровую область парафразов, для обоснования эволюции композиторского мышления в сфере пианизма на протяжении четверти века; в детальном рассмотрении первого парафраза композитора, до сих пор подробно не изученного. *Выводы.* Вариационный цикл на тему Моцарта для арфы или фортепиано презентует жанровую область парафраза Глинки; приоритет арфы

доказывает драматургическая значимость арфовой вариации — тихой кульминации цикла. В пьесе намечены принципы, впоследствии закрепившиеся в инварианте парафраза вариационной формы Глинки. Активизация диалога происходит в кульминации — драматургическом центре сочинения — посредством включения новой темы (намеренно скрытой цитаты). Впоследствии выявление интонационной общности музыкального материала, его сближение в предфинальной зоне — станет одним из способов индивидуального мышления Глинки. Цикл на тему Моцарта открывает два пути развития жанра: камерно-инструментальный парафраз итальянских лет и фортепианный парафраз, кульминацией которого станут Шотландские вариации 1847 г.

**Ключевые слова:** жанр фортепианного парафраза, первый парафраз Глинки, вариационный цикл, просветленная образность, фортепианный стиль Глинки, цитаты и реминисценции, диалогическое пространство в музыке.

*Inna Tymchenko-Bukhun, Head of the Department of Music History Kyiv Institute of Music R. Glier*

***The first paraphrase of Mikhail Glinka: the presentation of a genre***

**The aim of the article** is to examine the first paraphrase of Glinka — Variations on a Theme of Mozart (1822) — as a starting point for a genre area of pianism. Firstly, to show the logic behind the choice of the theme, the forms of the composition, the definition of the dramaturgic idea, the selection of musical means and ways of working with someone else's material, — in comparison with all Glinka's scores in this piano genre; secondly, to define the style features which became apparent in the work and were emphasized in Glinka's subsequent paraphrases. **The methodology** was developed on the basis of S. Tyszko's research of the Slavic musical culture and works of Glinka with respect to the problem of national style, namely S. Tyszko's monographs and works in collaboration with S. Mamaev and G. Kukol, based on the method of culturological commentary. As applied to the study of paraphrases, the research method is aimed at determining the cultural influences of European Romanticism which influenced the piano style of Glinka. **The scientific novelty** of this study is twofold. First, the pieces in which Glinka uses borrowed themes are united into a single genre area of paraphrases, in order to give a foundation for understanding the evolution of composer's pianistic thinking for a quarter of a century; secondly, the first paraphrase of the composer, which so far has not been studied in detail, is comprehensively examined. **Conclusions.** The variation cycle on a theme by Mozart for harp or piano represents the genre area of Glinka's paraphrases; the priority of the harp proves the dramaturgic significance of the harp variation as a quiet culmination of the cycle. The piece outlines principles that were subsequently consolidated as the paraphrase invariant of Glinka's variation form. The activation of the dialogue takes place at the climax — the dramaturgic center of the work — by including a new theme (an intentionally hidden quote). Later on,

*the identification of common intonations in the musical material and their rapprochement before the finale will become one of the ways of Glinka's individual thinking. The cycle on a theme by Mozart opens two ways for the development of the genre: the instrumental chamber paraphrases of the Italian years and the piano paraphrases that culminated in the Variations on a Scottish Theme (1847).*

**Keywords:** piano paraphrase genre, Glinka's first paraphrase, variational cycle, enlightened images, Glinka's piano style, citations and reminiscences, dialogic space in music.

*Інна Тимченко-Бихун, зав. кафедрою історії музики Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра*

### **Перший парафраз М. Глінки: презентація жанру**

**Мета статті** — дослідити перший парафраз Глінки — Варіації на тему Моцарта (1822) як точку відліку жанрової області піанізму. Позначити логіку вибору теми, формування композиції, визначення драматургічної ідеї, встановлення музичних засобів і способів роботи з чужим матеріалом — у зіставленні з повним корпусом текстів Глінки в цьому фортепіанному жанрі; атрибутувати стильові риси, позначені у творі і затверджені в його наступних парафразах. **Методологія** розроблена на основі досліджень слов'янської музичної культури і творчості Глінки С. Тишка в аспекті проблематики національного стилю; його праць у співавторстві з С. Мамаєвим, з Г. Куколь, також монографії С. Тишка, — заснованих на методі культурологічного коментаря. Стосовно вивчення парафразів методика дослідження спрямована на визначення культурних впливів європейського романтизму на фортепіанний стиль Глінки. **Наукова новизна дослідження** полягає в об'єднанні н'єс Глінки з запозиченою темою в єдину жанрову область парафразів, для обґрунтування еволюції композиторського мислення у сфері піанізму протягом чверті століття; в розгляді першого парафраза композитора, детально досі не вивченого. **Висновки.** Варіаційний цикл на тему Моцарта для арфи або фортепіано презентує жанрову область парафраза Глінки; пріоритет арфи доводить драматургічна значимість арфової варіації — тихої кульмінації циклу. У н'єсі намічені принципи, що згодом закріпилися в інваріанті парафраза варіаційної форми Глінки. Активізація діалогу відбувається в кульмінації — драматургічному центрі твору — за допомогою включення нової теми (навмисно прихованої цитати). Згодом виявлення інтонаційної спільності музичного матеріалу, його зближення в передфінальній зоні — стане одним із способів індивідуального мислення Глінки. Цикл на тему Моцарта відкриває два шляхи розвитку жанру: камерно-інструментальний парафраз італійських років і фортепіанний парафраз, кульмінацією якого стануть Шотландські варіації 1847 р.

**Ключові слова:** жанр фортепіанного парафраза, перший парафраз Глінки, варіаційний цикл, просвітлена образність, фортепіанний стиль Глінки, цитати і ремінісценції, діалогічний простір в музиці.

Каждый художник имеет свою особую теорию; он не думает о ней, создавая; но мысли его сами подчиняются однажды принятым формам.

*В. Ф. Одоевский. Парадоксы*

**Актуальность темы исследования.** Вариационный цикл на тему Моцарта Es-dur для фортепиано или арфы — самый ранний парафраз М. Глинки и первый сохранившийся образец<sup>1</sup> значительной жанровой области пианизма. На протяжении 25 лет композитор создал 14 фортепианных парафразов<sup>2</sup>. Многие будущие закономерности трактовки жанра определились уже в этом вариационном цикле — стартовом произведении, открывшем пути развития камерно-инструментальному<sup>3</sup> и фортепианному парафразам Глинки. В музыковедческой литературе о пьесе существует крайне мало сведений, а несколько важных ее особенностей остались незамеченными исследователями. Принцип изучения парафразов Глинки как единой жанровой области, с собственной стилевой эволюцией и творческими задачами, положен в основу многочисленных работ автора данной статьи (первые опубликованы в 2000 и 2003 гг. [10–12; 14])<sup>3</sup>. Такой подход разрабатывался на основе исследований славянской музыкальной культуры и творчества Глинки С. Тышко в аспекте проблематики национального стиля [17]; трудов С. Тышко в соавторстве с С. Мамаевым [19; 20], с Г. Куколь [18], а также монографии С. Тышко [16], основанных на методе культурологического комментария. Применительно к изучению парафразов **методика исследования** направлена на определение разнообразных культурных влияний европейского музыкального романтизма, прямо или опосредованно воздействовавших на фортепианный стиль Глинки. **Научная новизна исследования:** объединение сочинений Глинки по принципу использования заимствованной темы в жанровую область парафразов позволяет обосновать логику эволюции композиторского мышления в сфере пианизма на протяжении четверти века. Однако если зрелые парафразы Глинки в музыковедческой литературе рассматривались с большей или меньшей мерой детализации<sup>5</sup> (труды Т. Ливановой и Вл. Протопопова [6], О. Левашевой [5], Н. Загорного<sup>6</sup> [2; 3], К. Зенкина [4] и др., также работы автора данной статьи [10–12; 14; 15]), то первый его парафраз до сих пор остается в должной степени не изученным. **Цель статьи** — исследовать первый парафраз Глинки как точку отсчета крупной жанровой области пианизма, обозначить логику: выбора заимствованной темы,

формирования композиции сочинения, определения центральной идеи драматургического замысла, установления музыкальных средств и способов работы с чужим материалом — в сопоставлении с полным корпусом текстов Глинки в этом жанре. В результате — атрибутировать стилевые черты, намеченные в первом парафразе и утвержденные в последующих сочинениях композитора.

**Изложение основного материала.** Известно, что поводом к написанию вариационного цикла на тему Моцарта послужило знакомство молодого Глинки в начале весны 1822 года с виртуозной арфисткой «красивой наружности», обладавшей «прелестным сопрано», о чем композитор вспоминает в «Записках» [1, с. 220]; этот факт неоднократно упомянут в литературе. Однако С. Тышко в книге о кавказском путешествии юного композитора подчеркивает, что даже для влюбчивого Глинки это впечатление на всю жизнь осталось особым — неординарным и сильным: «...Весною 1822-го, в Петербурге, постигло его любовное увлечение — наверное, первое в жизни?» [16, с. 36–37]. Отмечая общеизвестную «предрасположенность Михаила Ивановича к дамам, имеющим склонность и способности к музыке» [16, с. 36–37], исследователь указывает в этом эпизоде «Записок» на нехарактерные для Глинки «слишком сбивчивые, даже нервные зачеркивания в рукописи» — косвенное свидетельство взволнованного тона воспоминаний даже через три с лишним десятка лет [16, с. 36–37]! Из трех написанных тогда пьес<sup>7</sup> сохранился лишь вариационный цикл на тему Моцарта — он презентует глинкинский парафраз.

В Полном собрании фортепианных сочинений М. Глинки на основании существующих автографов указано время создания двух авторских редакций цикла — первой ([1822]–1827 гг.) и второй (1822–[1856] гг.). Н. Загорный подчеркивает: «В отношении текста два указанных автографа отличаются друг от друга настолько, что должны считаться особыми редакциями. Отличие заключается не только в количестве вариаций (в редакции 1856 г. две редакции из пяти выброшены), но и в самом тексте сочинения» [2, с. 418]. Т. е. вторая, более поздняя версия сокращена и состоит из трех вариаций. Относя первую редакцию к 1822 г., а вторую — к более позднему времени, Н. Загорный убедительно обосновывает их датировку. Приведем его аргументы максимально полно, исключив ссылки на архивные номера: «В ГПБ хранятся три рукописи Вариаций на тему Моцарта: 1) автограф, помеченный 1822 г., под названием *Thème de Mozart varié pour pianoforte ou harpe par M. Glinka (compose l'an 1822) S. R-borg<...>*;

2) список с второго автографа рукой неустановленного лица<...>. На этом списке название, написанное рукой Глинки, совпадает с оригиналом — автографом, дата — та же *L'an 1822. S. R-borg*. Кроме того, имеется автограф под названием *Variations sur un thème de Mozart pour piano ou harpe composées l'an 1827<...>*; в этой рукописи сочинение Вариаций относится самим автором к 1827 г. Сопоставление датировки в обоих автографах (1822 и 1827) и в приведенной выше цитате из «Записок» (1822 г.) неизбежно наводит на мысль о противоречивости авторских указаний по поводу времени сочинения Вариаций *Es-dur*. Противоречивость эта представляется нам, однако, лишь кажущейся». И далее: «В творческой практике Глинки многочисленны случаи сочинения музыки без немедленной фиксации ее на бумаге... Именно таким представляется нам случай с Вариациями на тему Моцарта, которые были, очевидно сочинены, и игрались Глинкой в 1822 г., записаны же (вероятно, и выписаны в деталях) в 1827 г. Второй автограф, относимый к 1856 г. на основании расстановки глинкинских автографов в собрании В. П. Энгельгардта, и список с него с авторским заголовком и датой 1822 г. указывают, по нашему мнению, подлинное время создания Вариаций» [2, с. 418]. Казалось бы, проблема разрешена: редакция, включающая пять вариаций, — более ранняя. Однако в комментарии к «Запискам» Глинки [1] на основании этих же сведений делается противоположный вывод: «Более ранняя, написанная в 1822 г., включает три вариации, более поздняя, 1827 г. — пять вариаций» [1, с. 369]. Видимо, это случайная, не замеченная ранее ошибка: Н. Загорный четко обозначает, что две вариации из второй редакции *исключены*; отметив это несоответствие, примем в качестве основного текста редакцию, включающую пять вариаций, т. е. более полный текст<sup>8</sup>.

Вариационный цикл Глинки ориентирован на два инструмента — арфу или фортепиано. Область эксперимента заключается в исследовании возможностей арфы с постижением ее технических и тембральных свойств<sup>9</sup> и в поиске индивидуальных принципов диалогического осмысления заимствованного материала. Известно, что тема Моцарта в парафразе Глинки<sup>10</sup> существенно переосмыслена: «Темой (вернее основой темы) для вариаций *Es-dur* послужило оркестровое сопровождение к хору и танцу рабов из первого действия оперы Моцарта «Волшебная флейта» (колокольчики Папагено, *G-dur*)», — отмечает Н. Загорный<sup>11</sup> [2, с. 418]. Избирая один из фантастических эпизодов оперы, Глинка использует только оркестровую партию вступительно-

го раздела<sup>12</sup> и начального периода номера, исключая материал хора; он конструирует свой вариант темы, изменяя мелодический рисунок третьего предложения — как увидим далее, в соответствии с определенным драматургическим замыслом.

Сопоставим эти наблюдения с полным корпусом текстов Глинки в жанре фортепианного парафраза. Каковы в целом закономерности тематического материала, использованного композитором в собственных сочинениях?

Предложим собственную типологию. Оперный — первый жанровый тип заимствованного тематизма — связан в основном с ранними, доитальянским и итальянским периодами творчества композитора. Материал оперных арий (Моцарта, Вейгля<sup>13</sup>, Керубини, Доницетти, Беллини) положен в основу 8 из 14 сочинений Глинки. Дополним эту группу парафразов Вариациями на две темы из балета «Киа-Кинг» 1831 г. — единственным случаем использования не оперного материала, но по ряду параметров близкого ему, и Полькой 1852 г. («Первоначальная полька»). Песенно-романсовый — второй жанровый тип тематизма — лежит в основе 6 сочинений: это вариационные циклы на темы итальянского романса «Benedetta sia la madre» и русской песни «Среди долины ровныя» 1826 г., Вариации на тему Алябьева «Соловей» 1833 г., Каприччио на русские напевы 1834 г., Тарантелла 1843 г. и Шотландские вариации 1847 г. В этих случаях достаточно сложно обобщить принципы глинкинской работы с музыкальным материалом, поскольку поиски композитора направлены в сторону большей индивидуализации образа собственной пьесы, соответственно и методы работы с заимствованным материалом достаточно разнообразны (в основном это касается парафразов, созданных после итальянского путешествия, т. е. начиная с 1833 г.). Ситуация для исследования осложняется и тем, что в случаях с народной песней оригинальный вариант, с которым работал композитор, условен; однако на этапе изложения темы песенная жанровая основа, как правило, сохраняется<sup>14</sup>. Противоположным образом Глинка представляет оперный тематический материал, чаще всего пересматривая именно его жанровую основу (а следовательно — и характер, образ, настроение).

В количественном преобладании в парафразах Глинки тематизма первого типа сыграла свою роль не только общеевропейская мода на самые разнообразные сочинения, построенные на оперном материале, которая на протяжении третьего десятилетия XIX века лишь усиливалась. Имел значение глинкинский интерес к изучению потенци-

альных возможностей оперных, в особенности белькантовых тем, в годы итальянского путешествия — в сторону их инструментального переосмысления. Это был также повод для исследования пределов собственной фантазии в развитии темы — части крупного сценического жанра<sup>15</sup>. Сложность задачи, видимо, была для композитора дополнительным стимулом, ведь быть услышанным в европейском музыкальном диалогическом пространстве, заполненном многочисленными парафразами, можно было, лишь найдя индивидуальную интонацию, собственный язык и стиль. Эти парафразы Глинки отличаются пианистической виртуозностью и концертная направленность. Диалог с европейской оперой выражается в стремлении выйти за рамки камерности, создать сочинения, соответствующие бравурному бриллиантному стилю. Фортепианные и камерно-инструментальные итальянские парафразы 30-х годов, с их эмоционально открытым музыкально-образным строем, с их почти чувственной лирикой — произведения экстравертного типа<sup>16</sup>. Заимствованные Глинкой оперные темы, как правило, двухчастны. Подвергая чужой материал трансформации еще в изложении темы, Глинка может изменять фактуру, тональность, жанровую основу, сокращать или исключать мелизматику и т. д. Он пересказывает тему в упрощенном виде, избирая не узловые моменты драматургии, но фрагменты характерные, запоминающиеся. В этом смысле Вариации на тему Моцарта — яркий образец. Обращаясь к партии оркестрового сопровождения, Глинка ориентируется на узнаваемость темы и ее потенциал для интерпретации. Хор и танец слуг (рабов) из I действия оперы («Как чудно... как звонко... как нежно звенит!») [7, с. 97] благодаря необычной тембральной краске колокольчиков в оркестровом сопровождении, прозрачности фактуры и сказочному звучанию — один из ярких фрагментов, хотя и не относится к основным эпизодам драматургии<sup>17</sup>. Номер связан с волшебными событиями: три феи вручают Тамино волшебную флейту, а Папагено — музыкальные колокольчики в качестве защиты от опасностей. Этим обусловлены прозрачность и таинственность звучания, стаккатная отрывистость звуков, легкость, грациозность. По-видимому, необычное темброво-интонационное сочетание оркестра, хора и нежного звона в высоком регистре привлекло русского композитора. Однако именно комплекс средств, отвечающих за его создание, подвергается в теме парафраза Глинки переосмыслению — композитор сглаживает интонации, напоминающие звучание колокольчиков. В результате тема лиризуется, а в образности парафраза



возникают просветленные настроения, связанные в ранних пьесах Глинки с ноктюрновой сферой. Лирическим центром цикла станут третья (арфовая, построенная на технике флажолетов<sup>18</sup>) и четвертая (ноктюрновая) вариации. Драматургическая значимость арфового эпизода свидетельствует в пользу некоторой приоритетности для пьесы Глинки именно арфы (и сегодня вариации крайне популярны в репертуаре для этого инструмента); О. Левашева, однако, подчеркивает: композитор, «не утрачивая фортепианной специфики», предназначил для арфы лишь одну из вариаций [5, с. 147–148]. Конечно, не вызывает сомнений внимательное отношение композитора к особенностям фортепиано, тем не менее, выбор тональности определен удобством именно арфового исполнения: Es-dur — вместо оригинальной G-dur<sup>19</sup>. Впоследствии в пианизме Глинки установится семантическая параллель: ноктюрновая, просветленная образность — тональности Es-dur или As-dur<sup>20</sup>; а в пассажах педально-обертонного типа будет витать флер переборов струн арфы.

Тема вариаций Глинки — 16-тактовая двухчастная форма; 1-й период оригинала — вступительный, 2-й — оркестровое сопровождение хора слуг с Моностатосом. Глинка снимает затактовый звук оригинала, начиная изложение с сильной доли. Он уплотняет фактуру — аккордовая тема проводится четвертями, теряя речитативность, отрывистость каждого звука. Напротив — добавлением коротких лиг Глинка формирует слитность, протяженность. Преобладание среднего регистра за счет заполнения фактуры средними голосами и октавного удвоения левой руки меняет образ в сторону лиризации, скрытой вокализации. От эффекта звучания колокольчиков остается лишь намек — группы из четырех восьмых, построенные на секундовых восходящих интонациях к тоническому звуку — ритмоинтонационная формула каждого завершающего фразу такта. Сохраняя мелодико-гармонические очертания оригинала, лишая материал танцевальности, маршевого начала, Глинка формирует пространство максимально яркого контраста между проведением темы и вариациями; этот прием, равно как и принцип жанрово-фактурного варьирования, в дальнейшем утвердится в его парафразах<sup>21</sup>.

Две первые вариации демонстрируют изящное окружение пассажами вычлененных фрагментов мелодической линии. Моторика движения сочетается с интонациями сентиментальной лирики (мелодика второй вариации построена на нисходящих ламентозных секундовых вздохах, внося настроение печали, жалобы). Третья ва-

риация, сочиненная для арфы и основанная на технике флажолетов, является зоной тихой кульминации; в драматургии целого она имеет особую значимость, о чем будет сказано позже. Четвертая вариация цикла, лирический виртуозный центр — это, по сути, первый фортепианный ноктюрн композитора (с характерным указанием *Adagio cantabile*), почти обязательный эпизод итальянских парафразов Глинки<sup>22</sup>, — подготавливает финал. Весомые октавы и аккорды левой руки сопровождаются безостановочными моторными пассажами правой; завершается цикл развернутой бравурной кодой — характерным разделом вариационных циклов Глинки, подытоживающим развитие.

Однако вернемся к третьей, арфовой вариации. Воздушность и певучесть фактуры создается в ней сочетанием выделенной мелодической линии левой руки, изложенной четвертями, и отвечающих ей нисходящих пассажей шестнадцатых в верхнем регистре. Характерный прием романтического пианизма — педально-обертоновая фактура, получившая широкое распространение в годы увлечения виртуозным бриллиантным техницизмом первой трети века, — использована композитором для создания эффекта звучащего воздушного, разреженного пространства. Именно здесь, в зоне тихой, просветленной кульминации, в мелодической линии появляется новая интонация; она возникает в контрастном предложении второй части, — в том, которое было досочинено Глинкой по сравнению с моцартовским оригиналом. А главное: этот мотив повторяет интонации двух начальных звеньев секвенции из Пассакалии Генделя *g-moll* (вариации № 3), но четвертями, в увеличении<sup>23</sup> — т. е. возможно, что это еще одна цитата. Появляясь в среднем, виолончельном регистре, мелодическая линия у Глинки близка спокойному, ровному произнесению; ее степенность, выразительность, создают кульминационный центр раздела, привлекая к ней особое внимание.

Здесь возникают вопросы. Осознанная ли это реминисценция? Или этот оборот — бессознательная, случайная аллюзия к генделевской теме? Не изменяет ли Глинка третье предложение моцартовской мелодии именно для того, чтобы подготовить появление мотива секвенции Генделя? Ответить однозначно невозможно — можно лишь высказать предположение. Допустим, реминисценция осознана — возникали ли тогда подобные, близкие этому приемы в более поздних, зрелых парафразах Глинки?

И здесь ответим: да, возникали. Тонкая игра с интонационным потенциалом материала — заимствованных и собственных тем —

один из принципов мышления композитора, впоследствии заметный именно в фортепианной музыке. Например, это прием, примененный в кульминационном, предфинальном разделе Рондо на тему Беллини 1831 г., где изначально скрытое мелодическое родство побочной темы Беллини и главной глинкинской выявляется лишь в их полифоническом взаимодействии [11]. Или — включение в лирическую кульминацию парафраза еще одной, не заявленной цитаты в Вариациях на тему Беллини 1832 г., когда в ноктюрновой вариации As-dur появляется еще одна тема из оркестрового сопровождения арии Тебальда Беллини [10; 12]. Глинка обыгрывает ее интонационное сходство с материалом ноктюрна Фильда № 5 — а это уже двойная цитата! И, наконец, вспомним драматургический замысел «Камаринской» — выявление скрытой интонационной общности контрастных тем посредством их интонационного сближения в кульминации [13]. То есть подобные приемы применяются Глинкой в разные годы — и именно в предфинальных, драматургически значимых кульминационных эпизодах.

Мотив, близкий вариации пассакалии Генделя, возникая из интонаций моцартовского музыкального материала, через четыре такта в нем растворяется. Возможно, уловив скрытую родственность тем, возникшую в процессе вариационного развития, но изначально заложенную в интонациях третьего предложения, которое сочинено самим Глинкой, композитор использует один из мотивов пассакалии как флер, знак классического. Но не ее семантику: просветленно-идиллическое настроение глинкинского цикла предвосхищает образный строй его будущих ноктюров. И, даже если это неосознанная аллюзия — новая выразительная тема в кульминации активизирует диалогическую ситуацию, устанавливая принципы полилога: «Диалог линейно устремлен к взаимоугашению импульсов, слиянию полюсов в точке покоя; полилог заряжен динамикой» [9].

**Выводы.** Вариационный цикл на тему Моцарта для арфы или фортепиано презентует жанр парафраза Глинки. Ориентация на два инструмента связана с поиском выразительных тембральных средств, максимально соответствующих просветленной образности: приоритет арфы в данном сочинении доказывает драматургическая значимость созданной для нее вариации. Косвенным подтверждением становится и фактура Ноктюрна для фортепиано или арфы 1828 г., ориентированного в первую очередь, уже на специфику фортепиано, но наполненного *памятью* звучания арфы. В цикле намечены прин-

ципы, утвержденные в будущем как инвариант парафраза Глинки в форме вариаций: жанрово-фактурная обработка тематизма; преобладание лирической или лирико-драматической образности; весомость виртуозного техницизма. Здесь устанавливается логика драматургического развития: от показа темы в «упрощенном» виде, подвижных скерцозно-моторных вариаций — к просветленной кульминации, бравурному моторному финалу и развернутой коде. Здесь формируются принципы диалогического взаимодействия с тематизмом, возможно — с применением намеренно скрытой цитаты; активизация диалогического принципа происходит в кульминации — драматургическом центре сочинения. Преобразование одного из предложений моцартовской темы в качестве подготовки к появлению новой мелодической линии в тихой кульминации — драматургический прием, создающий интонационное единство музыкального материала пьесы, способ формирования насыщенного смыслового пространства. Впоследствии выявление интонационной общности контрастного музыкального материала, его сближение в предфинальной зоне станет одним из способов мышления Глинки. Цикл на тему Моцарта откроет два пути развития жанра: камерно-инструментальный парафраз итальянских лет, где ключевое значение обретут тембровые краски инструментов — и фортепианный, кульминацией которого станут Шотландские вариации 1847 г., а их смысло-образность сформируется в сложном взаимодействии музыкального и вербального текстов<sup>24</sup>.

Включение *слова* в семантическое пространство музыкального текста — черта позднего стиля пианизма Глинки. Обращение к чужому, неавторскому слову — один из приемов его автобиографической прозы поздних лет. Парафраз свидетельствует о диалоге с чужим текстом *в музыке*, начатом Глинкой в ранних сочинениях и обретающем новые смыслы на протяжении его творческой жизни. Цитаты и реминисценции, неотъемлемая часть парафразов, являются обязательным условием жанра, но зашифрованные или дополнительные темы — это способ расширения и усложнения диалогического пространства, создания его многомерности и многозначности. Генделевская реминисценция — одна из интеллектуальных загадок музыки Глинки — видимо, останется тайной художественного мира композитора.

### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Вариации на тему из оперы И. Вейгля «Швейцарское семейство» (1822) так же, как и вальс для фортепиано, сочиненные вместе с Вариационным циклом на тему из оперы Моцарта, не сохранились. «Не лишено основания предположение, что эти рукописи реально никогда и не существовали. Вполне возможно, что и Вариации, и Вальс были сочинены Глинкой за фортепиано и исполнялись им, не будучи занесенными на бумагу», — пишет Н. Загорный [3, с. VIII].

2. Большой частью фортепианных. Кроме того, 2 парафраза для камерно-инструментального состава были написаны в итальянский период (1832 г.). Последний фортепианный парафраз — Вариации на шотландскую тему 1847 г. (см.: [15]).

3. В период итальянского путешествия написаны: Блестящий дивертисмент на темы из оперы «Сомнамбула» Беллини для фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса; Серенада на тему из оперы «Анна Болейн» Доницетти для фортепиано, арфы, фагота, валторны, альты, виолончели или контрабаса (1832 г.).

4. См. работы автора: [10–12; 14; 15 и др.]. Объединение сочинений с заимствованной темой в жаровую область парафразов оказалось актуальным и перспективным; это жанровое определение впоследствии использует в работах Е. Петрушанская (см., например: [8]).

5. О. Левашева отмечает трудность задачи, связанной с «двойной функцией» сочинения, ориентированного на два инструмента, также преимущество фортепианной специфики [5, с. 147–148]. Т. Ливанова и Вл. Протопопов подчеркивают характерный выбор популярного жанра, самостоятельность в изложении темы, выделяя следующие черты: «богатое и разнообразное изложение (фактура)», «ясный план целого, несомненное проявление мелодического дара даже в строгих рамках развития темы», выбор моцартовской, эстетически близкой темы, мелодическую широту музыки [6, с. 62]. Также авторы отмечают внимательное отношение к возможностям арфы и заметное вокальное начало верхнего голоса пятой вариации, будто подразумевающее «серебряное сопрано» арфистки, впечатлившей Глинку [6, с. 62–63].

6. Ценные фактологические сведения о пьесе находим в статье и комментариях Н. Загорного [2; 3].

7. Вариации на тему из оперы Вейгля «Швейцарское семейство», Вариации для арфы и фортепиано на тему Моцарта и вальс для фортепиано.

8. Это противоречие в музыковедческой литературе не отмечено, однако в исследованиях также принимается во внимание первая редакция как более ранняя.

9. «Тогда я в первый раз познакомился с арфою — прелестным инструментом, если употреблять его вовремя», — замечает композитор [1, с. 221].

10. Популярность моцартовской темы столь велика, что Глинка даже не указывает название оперы — редкий случай.

11. Это отмечают также Т. Ливанова и Вл. Протопопов [6].

12. Интересно, что незадолго до того, по-видимому, в 1821 г., Глинка также заимствовал лишь инструментальное вступление к арии Кавоса «Милый мой сердечный друг», используя его для музыкального сопровождения пансионского шуточного «канта», насмешливо воспевающего любимого им учителя И. Е. Колмакова (см.: [1, с. 368]).

13. Эти вариации не сохранились.

14. И здесь есть исключение: Тарантелла 1843 г. — по сути, это парафраз на тему русской песни «Во поле березанька стояла», который является нехарактерным для жанровой области Глинки в отношении композиции, драматургии, способов работы с материалом. Однако главное — песенная тема представлена в танцевально-моторном варианте.

15. Результатом постижения итальянского бельканто, в том числе и посредством инструментального переосмысления в парафразах белькантовых оперных арий, стало впоследствии создание виртуозного вокального стиля «русское бельканто», воплощенного в операх Глинки. См. об этом работу С. Тышко: [17].

16. «Истоками парафраз чаще становился теноровый репертуар», — замечает Е. Петрушанская особенность итальянских сочинений Глинки, — поскольку «пел Иванов», и у Глинки голос был «ближе к теноровому диапазону» [8, с. 172]. Действительно, композитор часто использовал темы теноровых оперных партий: совместное исполнение оперных арий, видимо, заканчивалось глинкинскими импровизациями на фортепиано; наиболее ценное композитор доводил до рукописного законченного воплощения.

17. Как известно, Лист, напротив, избирал ключевые драматургические моменты, стремясь создать в собственном парафразе как бы образно-смысловой концентрат оперного действия.

18. Использование техники флажолетов отмечает О. Левашева [5, с. 148].

19. Известно, что для арфы предпочтительны бемольные тональности.

20. Семантика тональностей впоследствии будет значима именно в сфере ноктюрново-романсовой лирики Глинки. В тональности Es-dur написан Большой секстет (1832) итальянских лет, в котором выразилась романтическая образность поэтического любования природой, восторженной радости. Семантически близок Ми бемоль мажору — Ля бемоль мажор: ноктюрновый эпизод Вариационного цикла на тему Беллини из оперы «Монтекки и Капулетти» — образец глинкинской ноктюрновой созерцательно-просветленной лирики в фортепианной музыке. Вспомним и среднюю часть фа минорного Ноктюрна «Разлука», с ее отголосками созерцательно-просветленного настроения. Тональности с несколькими бемолями в фортепианной музыке Глинки часто становятся знаком лирических настроений, минорные — с оттенком грусти: в Вариациях на оригинальную тему лирический центр *Adagio cantabile molto espressivo* написан в фа миноре; эта тональность является основной и для Ноктюрна «Разлука». А в одном из

поздних сочинений, Баркароле, фактически завершающей линию фортепианной лирики и построенной на образах воспоминаний об Италии, вторая тема, несмотря на ключевые знаки Ми бемоль мажора, по сути, звучит в одноименном миноре.

21. Например, Вариации на тему из оперы «Монтекки и Капулетти» Беллини, Вариации на тему романса Алябьева «Соловей» и др.

22. Однако уже в Вариациях на тему Алябьева 1833 г. с возникновением элегических интонаций, обозначится новая тенденция в драматургии парафраза: ноктюрновость постепенно вытеснит элегические настроения, естественно произрастающие из русской песенно-романсовой интонации (см.: [14]).

23. Первый звук мотива у Глинки — мажорная, а не минорная терция.

24. См. об этом: [15].

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Глинка М. И. Полное собрание сочинений : в 2 т. Т. 1 : Литературные произведения и переписка / подг. А. С. Ляпунова. Москва : Музыка, 1973. 483 с.

2. Глинка М. И. Полное собрание фортепианных сочинений / ред., вступ. статья и ком. Н. Н. Загорного. Ленинград : Музгиз, 1952. Т. IV. 442 с.

3. Загорный Н. Н. Фортепианное наследие М. И. Глинки // Глинка М. И. Полное собрание фортепианных сочинений. Ленинград : Музгиз, 1952. Т. IV. С. VII–XV.

4. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. Москва : Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1997. 415 с.

5. Левашева О. Е. Михаил Иванович Глинка : монография : в 2 кн. Кн. 2. Москва : Музыка, 1987. 381 с. (Классики мировой музыкальной культуры).

6. Ливанова Т., Протопопов Вл. Глинка. Творческий путь : в 2 т. Т. 1. Москва : Гос. муз. изд-во, 1955. 404 с.

7. Моцарт В. А. Волшебная флейта : Опера в двух действиях, одиннадцати картинах : переложение для пения с фортепиано / либр. Э. Шиканедера по мотивам сказок К. Виланда ; пер. М. Улицкого. Москва : Музыка, 1982. 224 с.

8. Петрушанская Е. М. Михаил Глинка и Италия : загадки жизни и творчества. Москва : Классика- XXI, 2009. 448 с.

9. Сузи В. Н. Христианский универсум в русской литературе XIX века: А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев, Ф. М. Достоевский : автореф. дис. ... докт. филологических наук : 10.01.01. Петрозаводск, 2011. 20 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/khristianskii-universum-v-russkoi-literature-xix-veka-pushkin-fi-tyutchev-fm-dostoevskii> (дата обращения: 12.09.2018).

10. Тимченко И. Глинка в Италии, или Времена года (об одной особенности творчества) // Київське музикознавство : збірка статей. Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2000. Вип. 5. С. 193–197.

11. Тимченко И. Глинка в Италии. От впечатлений к творчеству: парадоксальные пути и художественные итоги // Київське музикознавство : збірка статей. Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2003. Вип. 10. С. 236–240.
12. Тимченко И. Инструментальные и камерно-вокальные сочинения итальянского периода в творческой биографии М. И. Глинки // Київське музикознавство : збірка статей. Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2004. Вип. 16 : Культурологія та мистецтвознавство. С. 135–145.
13. Тимченко-Быхун И. «Камаринская» М. И. Глинки: фантазия для оркестра, или игра фантазии // Київське музикознавство : збірка статей. Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2006. Вип. 19. С. 201–210.
14. Тимченко-Быхун И. После Италии. Фортепианные парафразы Глинки середины 30–40-х, или кода с вариациями на «чужие темы» // Київське музикознавство : збірка статей. Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2007. Вип. 21. С. 117–135.
15. Тимченко-Быхун И. А. Диалог музыкального и вербального текстов смоленской фортепианной тетралогии М. И. Глинки «Привет Отчизне» и его художественно-биографические смыслы // Київське музикознавство : збірка статей. Київ : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2014. Вип. 48. С. 72–86.
16. Тышко С. В. Странствия Глинки : Комментарий к «Запискам» : в 4 ч. Ч. IV : Кавказ. Киев : LAT&K, 2015. 244 с.
17. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков : исследование. Киев : ЭП «Музинформ», 1993. 120 с.
18. Тышко С. В., Куколь Г. В. Странствия Глинки : Комментарий к «Запискам» : в 4 ч. Ч. III : Путешествие на Пиренеи, или Испанские арабески. Киев, 2011. 544 с.
19. Тышко С. В., Мамаев С. Г. Странствия Глинки : Комментарий к «Запискам» : в 4 ч. Ч. I : Украина. Киев, 2000. 221 с.
20. Тышко С. В., Мамаев С. Г. Странствия Глинки : Комментарий к «Запискам» : в 4 ч. Ч. II : Глинка в Германии, или Апология романтического сознания. Киев : Задруга, 2002. 509 с.

#### **REFERENCES**

1. Glinka M. I. (1973). Full composition of writings. Literary works and correspondence. [Have prepared A. S. Lyapunova]. Vol. I. [Polnoe sobranie sochinenii. Literaturnye proizvedeniya i perepiska. T. I]. Moscow, 483 p. [in Russian].
2. Glinka M. I. (1973). Complete Piano Works [edition, introductory article and N. N. Zagorny's comments]. Vol. IV. [Polnoe sobranie fortepiannykh sochinenii]. Leningrad: Muzgiz, 442 p. [in Russian].
3. Zagornyi N. (1973). Piano legacy of M. I. Glinka Complete Piano Works [edition, introductory article and N. N. Zagorny's comments]. Vol IV. [Fortepiannoe nasledie Glinki]. Leningrad: Muzgiz, pp. VII–XV. [in Russian].



4. Zenkin K. (1997). Piano miniature and ways of musical romanticism. [Forte-piannaya miniatura i puti muzykalnogo romantizma]. Moskva: Moskovskaya gos. konservatoriya im. P. I. Tchaikovskogo, 415 p. [in Russian].
5. Levasheva O. E. (1987). Mikhail Ivanovich Glinka: monograph. Vol. 2. [Mikhail Ivanovich Glinka: monografiya]. Moskva: Muzyka, 381 p. (Klassiki mirovoy muzykalnoy kultury) [in Russian].
6. Livanova T., Protopopov Vl. (1955). Glinka. Creative way. Vol. 1. [Glinka. Tvorcheskiy pyt]. Moskva: Gos. Muz. izd-vo, 404 p. [in Russian].
7. Motsart V. A. (1982). Magical flute. Opera v dvukh deystviyakh, odinnadtsati kartinakh. Libr. E. Shikanedera po motivam skazok K. Vilanda. [Volzhebnyaya fleyta]. Moskva: Muzyka, 224 p. [in Russian].
8. Petrushanskaya E. M. (2009). Michael Glinka and Italy: the mysteries of life and creativity. [Mikhail Glinka i Italiya : zagadki zhizni i tvorchestva]. Moskva: Izdatelskiy dom «Klassika-XXI», 448 p., il. [in Russian].
9. Suzi V. N. (2011). Christian Universum in Russian Literature of the 19th Century: A. S. Pushkin, F. I. Tyutchev, F. M. Dostoevsky [Hristianskiy universum v russkoy literature XIX veka: A. S. Pushkin, F. I. Tyutchev, F. M. Dostoevskiy]. Extended abstract of Doctor's thesis. Petrozavodsk, 20 p. Retrieved from <http://www.dissercat.com/content/khristianskii-universum-v-russkoi-literature-xix-veka-pushkin-fi-tyutchev-fm-dostoevskii> [in Russian].
10. Tymchenko I. (2000). Glinka in Italy, or the Seasons (about one particular creativity) [Glinka v Italii, ili Vremena goda (ob odnoy osobennosti tvorchestva)]. *Kyivske muzikoznavstvo*, 5. Kyiv, pp. 193–197 [in Russian].
11. Tymchenko I. (2003). Glinka in Italy. From impressions to creativity: paradoxical ways and artistic results [Glinka v Italii. Ot vpechatleniy k tvorchestvu: paradoksalnyie puti i hudozhestvennyie itogi]. *Kyivske muzikoznavstvo*, 10. Kyiv, pp. 236–240. [in Russian].
12. Tymchenko I. (2004). Instrumental and chamber-vocal works of the Italian period in the creative biography of M. I. Glinka [Instrumentalnyie i kamerno-vokalnyie sochineniya italyanskogo perioda v tvorcheskoy biografii M. I. Glinki]. *Kyivske muzikoznavstvo*, 16. Kyiv, pp. 135–145 [in Russian].
13. Tymchenko-Bykhun I. (2006). «Kamarinskaya» of M. I. Glinka: fantasy for orchestra, or fantasy game [«Kamarinskaya» M. I. Glinki: fantaziya dlya orkestra, ili igra fantazii]. *Kyivske muzikoznavstvo*, 19. pp. 201–210. [in Russian].
14. Tymchenko-Bykhun I. (2007). After Italy. Glinka's piano paraphrases of the mid 30s — 40s, or a code with variations on «alien themes» [Posle Italii. Fortepiannyye parafrazyi Glinki seredinyi 30–40-h, ili koda s variatsiyami na «chuzhie temy»]. *Kyivske muzikoznavstvo*, 21. Kyiv, pp. 117–135. [in Russian].
15. Tymchenko-Bykhun I. A. (2014). The dialogue between the musical and verbal texts of M. I. Glinka's Smolensk piano tetralogy «Greetings to the Fatherland» and its artistic and biographical meanings [Dialog muzykalnogo i verbalnogo tekstov smolenskoy fortepiannoy tetralogii M. I. Glinki «Privet Otchizne» i ego hudozhestvenno-biograficheskie smyislyi]. *Kyivske muzikoznavstvo*, 48. Kyiv, pp. 72–86. [in Russian].

16. Tyshko S. V. (2015). The wanderings of Glinka. Commentary on the «Notes». Part IV: The Caucasus. [Stranstviya Glinki. Kommentariy k «Zapiskam». Ch. IV: Kavkaz]. Kyiv: LAT & K, 244 p. [in Russian].

17. Tyshko S. V. (1993). The problem of national style in the Russian opera. Glinka. Mussorgsky. Rimsky-Korsakov: a study. Kyiv: Muzinform, 120 p. [in Russian].

18. Tyshko S., Kukol G. (2011). The wanderings of Glinka. Commentary on the «Notes». Part III: Journey to the Pyrenees or Spanish arabesques. [Stranstviya Glinki. Kommentariy k «Zapiskam». Ch. III: Puteshestvie na Pirinei ili ispanskiy arabeski]. Kyiv, 544 p. [in Russian].

19. Tyshko S., Mamaev S. (2000). The wanderings of Glinka. Commentary on the «Notes». Part I: Ukrain. [Stranstviya Glinki. Kommentariy k «Zapiskam». Ch. I: Ukraina]. Kyiv, 221 p. [in Russian].

20. Tyshko S. V., Mamaev S. G. (2002). Wanderings of Glinka. Commentary on the «Notes». Part II: Glinka in Germany, or the Apology of Romantic Consciousness. [Stranstviya Glinki. Kommentariy k «Zapiskam». Ch. II: Glinka v Germanii ili apologiya romanticheskogo soznaniya]. Kyiv: Zadruga, 544 p. [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 20.02.2019*

УДК 78.1

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–58–72

**Олег Николаевич Таганов**

ORCID: 0000–0003–1193–3466

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры философии и культурологии

Гуманитарного института Национального университета

кораблестроения им. Адмирала Макарова

oltag@i.ua

## **О ХАРАКТЕРНЫХ ЧЕРТАХ АВТОРСКОГО СТИЛЯ В ФОРТЕПИАННОМ ЦИКЛЕ «ДНЕВНИК» Р. ЩЕДРИНА**

*Цель* — выявление характерных интонационно-стилевых особенностей произведений композитора на примере фортепианного цикла «Дневник». *Методология* — исследование проводится в нескольких направлениях, включая жанровый аспект, интонационно-мелодический и сонорно-фонический факторы. Используется сравнительный анализ и системный подход к комплексу средств музыкальной выразительности. Проводится ряд обобщений на указанных уровнях. *Научная новизна* — впервые проводится комплексный музыковедческий анализ фортепианного цикла Р. Щедрина «Дневник». Расширяется и уточняется ряд

характерных стилевых особенностей композитора в камерном жанре.

**Выводы** — на основе компаративного анализа выявлены характерные черты музыкального лексикона и стилиевой окраски камерных произведений Р. Щедрина, таких как кинематографичность, афористичность, национальный колорит (распевность и колокольность) и другие.

**Ключевые слова:** Щедрин, фортепиано, цикл, стиль, дневник, музыка, тема, анализ, жанр, особенности.

*Taganov Oleg, PhD of arts, associate professor at the Department of Philosophy and Culturology of The Admiral Makarov National University of Ship-building*

**On the specific features of the author's style in the piano cycle *Diary* by R. Shchedrin**

**The purpose of the article.** The revealing of the tune-stylistic features of the composer's works on the example of the piano cycle «Diary». **Objectives, methods.** The research is kept in a few directions, including the genre aspect, tune-melodic and sonoric-phonical factors. It is used the comparative analysis and system approach to the complex of the musical expressive tools. It is made the sequences of the generalizations in the pointed levels. **Results.** There is the first time considered complex musicological analysis of the R. Schedrin's piano cycle «Diary». Some specific stylistic features of the composer's music in chamber genre were corrected and expanded. **Conclusion.** According to the comparative analysis, the certain features of the musical lexicon and stylistic coloring of the R. Shchedrin's chamber works were revealed. Among them are the cinematics, aphoristic, national specific (long singing and bell-likeness) and others.

**Keywords:** Shchedrin, piano, cycle, style, diary, music, theme, analysis, genre, features.

**Таганов Олег Миколайович**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри філософії і культурології Гуманітарного інституту Національного університету кораблебудування ім. Адмірала Макарова

**Про характерні риси авторського стилю у фортепіанному циклі «Щоденник» Р. Щедрина**

**Мета** — виявлення характерних інтонаційно-стильових особливостей творів композитора на прикладі фортепіанного циклу «Щоденник». **Методологія** — дослідження проводиться у декількох напрямках, включаючи жанровий аспект, інтонаційно-мелодійний та сонорно-фонічний фактори. Застосовується порівняльний аналіз та системний підхід до комплексу засобів музичної виразності. Проводиться низка узагальнень на зазначених рівнях. **Наукова новизна** — вперше проводиться комплексний музикознавчий аналіз фортепіанного циклу Р. Щедрина «Щоденник». Розширюється та уточнюється низка характерних стильових особливостей композитора у камерному жанрі. **Висновки** — на основі компаративного аналізу виявлено та підтверджено характерні риси музичного

*лексикону та стильового забарвлення камерних творів Р. Щедрина, таких як кінематографічність, афористичність, національний колорит (пісенність та колокольність) та інші.*

*Ключові слова:* Щедрін, фортепіано, цикл, стиль, щоденник, музика, тема, аналіз, жанр, особливості.

**Постановка проблеми.** Фортепианное творчество Р. Щедрина очень многогранно и в разные периоды жизни композитора оно претерпевало различные изменения под воздействием влияний как внешних, так и внутренних факторов. Фортепианный цикл «Дневник» самим названием уже предполагает глубокое содержание в музыке авторских ощущений, идей, взглядов. Именно они, на наш взгляд, являются наиболее характерными для композитора, поскольку автобиографичны. Проследив особенности названного цикла, можно с большой долей вероятности определить наиболее характерные черты авторского стиля.

**Анализ последних публикаций по теме.** Большую часть анализируемого материала по теме работы представляют личные беседы автора статьи с исполнительницей многих премьер произведений Р. Щедрина пианисткой Е. Мечетиной, тесно сотрудничающей с композитором. Также стилевые особенности музыки Р. Щедрина анализировались в работах О. Синельниковой, В. Холоповой, И. Прохорова, Ю. Паисова, М. Тараканова, Н. Даниловой, В. Комиссинского, И. Лихачевой и др.

**Цель.** Основным вопросом в работе является анализ характерных черт авторского стиля с позиции оценки самим композитором. Это позволит расширить диапазон допущений о формировании мировоззрения композитора, влиянии определенных факторов на звуко-семантический тезаурус Р. Щедрина.

**Изложение основного материала.** Фортепианный цикл «Дневник» был написан Р. Щедриным в 2002 году. Этот период условно можно характеризовать как позднее творчество композитора. На начало XXI века приходится несколько циклических произведений, среди которых и фортепианные циклы «Дневник» (2002) и «Вопросы» (2003).

Цикл «Дневник» состоит из 7 пьес, которые исполняются без перерывов (*attacca*). При этом есть указание автора на возможность исполнения каждой пьесы отдельно от других. Каждая из 7 пьес не имеет собственного названия и рассматривается как пронумерованные записи дневника, как заметки о состоянии, событии, настроении и т. д.

В цикле прослеживается целый ряд внутренних связей на различных композиционных уровнях. Пьесы под номерами 1, 2, 5 и 7 исполняются в **непериодичном изменяемом метре**. Это вычленило их среди других номеров, придавая им «текучесть», изменчивость. Первая и вторая пьесы объединяются дополнительно непрерываемой педалью, что придает им смысловое единство образного пласта. С точки зрения использования фактурных типов прослеживается корреляция номеров 1–3–5–7 (мелодико-полифонический тип) и 2–4–6 (токатно-остинатный тип).

Композиционно цикл строится как фрагмент из дневника, записи которого контрастны между собой, но объединены единым стилем, интонационным, синтаксическим набором элементов. Цельность циклу придает взаимопроникновение ритмо-мелодических элементов между всеми пьесами. Полифоническое мышление композитора проявляется в цикле на всех уровнях. Так, интервалы м7, увеличенные кварта и терция, м2 являются интонационной основой в каждой пьесе. Целотонная гамма в различных ее вариантах использования создает аллюзию на интонации фантастической сферы в русской музыке (И. Глинка, Н. Римский-Корсаков и др.) В более широком смысле, «русская тема — одна из главных констант в творчестве Щедрина, источник сюжетов, образов и музыкально-языковых средств» [3, с. 17]. На этот же стиль опирается принцип колокольных звонов, причем не только в ритме, но и в аккордовом звучании (особенно в Пьесе № 7).

Весь цикл имеет опору на свободную двенадцатитоновость, которая в определенных фрагментах переходит в расширенную диатонику, а в других — в модально-ладовые отношения. В целом весь цикл воспринимается как замкнутое, законченное музыкальное произведение с определенной авторской концепцией.

Пьеса № 1 **Sostenuto assai**. Она крайне лаконична по объему и содержательна по наполнению. Именно «содержательная емкость тематизма при краткости, афористичности изложения — характерное качество стиля Щедрина» [3, с. 19]. В пяти тактах содержится интонационно-гармоническое «зерно», размещенное в пяти голосовых пластах (три голоса в правой руке и два голоса + педаль — в левой руке). Динамика выстроена от *mf* через *sub f* до *ppp*. Это воспринимается на образном уровне как описание какого-то впечатления от события с постепенным восстановлением душевного спокойствия в процессе его фиксации в дневнике. Это очень характерно для твор-

чества Щедрина, который использует театрално-кинематографический принцип монтажа как один из «важнейших способов объединения контрастов окружающей действительности, отраженных в авторском сознании и воплощенных в музыкальные концепции» [2, с. 8] во многих своих произведениях, развив его на всех композиционных уровнях.

Очень показательным в первой пьесе является басовая нисходящая последовательность, разделенная на две неравные целотонные части. Первая часть — C-B-Ab-Gb (Лидийский тетрахорд) с остановками на первом и последнем звуке. Вторая часть — пятинотная целотонная последовательность F-Eb-C#-H-A, создающая аллюзию к так называемой гамме Черномора из оперы И. Глинки «Руслан и Людмила». Это своеобразная дань «Русскому стилю», которая также прослеживается в колокольности пьесы № 7 из этого же цикла. Однако, если в первой пьесе присутствует нисходящая последовательность, то в последней пьесе, как и предполагается правилами композиционного равновесия, последовательность имеет обратное (восходящее движение). Используя этот принцип как объединяющий, автор дополняет «русскость» этой композиционной арки двумя характерными стилевыми чертами — распевностью, певучестью в первой пьесе и размеренно-размашистой колокольностью — в последней. Этот контраст парадоксально подчеркивает единство внутреннего стиля. Таким образом, общая форма цикла приобретает композиционную завершенность и целостность.

Необходимо обратить внимание на важную роль в этом цикле таких интервалов как тритон, ум. и ув. кварта, ум. и ув. терция и большая и малая септима. Центральное звено в пятинотной басовой последовательности (Eb-C#-H) появляется чуть раньше в среднем голосе (в правой руке) при соединении первого гармонического комплекса со вторым. Оно охватывает уменьшенную кварту, а характерным элементом внутреннего строения является уменьшенная терция. То есть звено имеет строение ум3+б2. Акустически оно коррелирует с общей целотонной интонационностью. Дополнительно роль уменьшенной терции подчеркивается форшлагом H#-D в последнем такте, в басу.

В верхних голосах наблюдается разделение на два гармонических комплекса, базирующихся на принципе свободной двенадцатитоновости. Первый комплекс совпадает в своем выстраивании с проведением первой целотонной последовательности в басу. Он интегрирует в совокупности кварту C-F с внутренним заполнением.

Второй комплекс определяется нисходящим тритоновым ходом Н-F в верхнем голосе. Он интегрирует в совокупности интервал F#-C# с заполнением, но без нот G и B. Вычленение этого гармонического комплекса сопровождается значительным замедлением темпа. Остановка на созвучии F#-G#-H на три доли имеет функцию «результативного осмысления». Позже она возникнет в четвертом и пятом тактах в виде обращения по подобию. Сочетание свертки интервалов  $62+м3$  внутри ч4 (F#-G#-H) преобразуется в развернутую структуру  $ч5+62$  внутри б6 (F#-C# D#). Таким образом, большая секунда, находящаяся внутри «узкого» интервала (внутренняя секунда), в середине пьесы превращается в секунду снаружи обращенного интервала ч4 (т. е. за пределами ч5). Это глубокое философское понимание того, что свернутая, угнетающая, довлеющая структура (ч4) перестает быть таковой для субъекта (б2), превращаясь в «развернутую структуру» (ч5), а субъект вырывается за ее пределы, становясь внешним объектом тогда, когда меняется ракурс восприятия этой структуры.

Оба упомянутых комплекса начинаются с септими: первый с большой септими; второй — с малой септими.

Кульминационным моментом является третий такт, где в среднем и высоком регистре в первоначальном темпе внезапно на форте прорывается интервал малой децимы E#-G#, переходящий в нону F#-G#. Эмансипация диссонанса переворачивает соотношение и тяготения между диссонансом и консонансом. Именно на это в образном плане обращает внимание автор. Консонанс (акустический) здесь тяготеет и разрешается в диссонанс (акустический). Диссонанс ноны в восприятии становится устойчивым созвучием, на нем возникает остановка. Интерес вызывает то, что в совокупности звуки E#-F#-G#-A охватывают интервал уменьшенной кварты (см. выше) и как бы косвенно указывают на звук, который в этой пьесе отсутствует вообще, он ни разу не появляется на протяжении всех пяти тактов! Это звук G. Это тот скрытый структурный центр, вокруг которого выстраивается вся пьеса.

Созвучие F#-C#-D#, как уже указывалось выше, является производным от созвучия F#-G#-H и выполняет результирующую функцию «осознания». Поэтому динамически оно звучит на *ppp* и повторяется с фермой в качестве закрепления.

Пьеса № 2 **L'istesso tempo**. Указание на предыдущий темп является косвенным подтверждением тесной связи с первой пьесой, наряду с выдержанной педалью Ля субконтр-октавы и «результирующего

созвучия», оставшейся после окончания первой пьесы. Начинается вторая пьеса очень тихой репетицией ноты *do*, *dolcissimo*.

При этом контрастная фактура второй пьесы имеет горизонтально-линейное развертывание и экстенсивное развитие, в отличие от первой пьесы, имеющей интенсивный тип развития и вертикально-концентрированную направленность гармонических изменений при одновременном проведении пяти горизонтальных мелодических пластов.

Интервалы тритона и септимы, о роли которых в первой части уже говорилось выше, также являются неким композиционным каркасом второй пьесы. На протяжении всей пьесы встречаются тритоновые и септовые «всплески» на равномерном фоне педалирующих звуков. Значительную роль приобретают децимы и ундецимы.

Здесь создается пространственный образ с помощью легкой «воздушной звучности» в среднем и высоком регистре. Это является ярким контрастом к тембрально насыщенной обертонами первой части. Интервалы септимы и децимы, коррелирующие с первой пьесой, имеют важное образное наполнение и во второй части цикла. С первой пьесой связывает также преобразованный гармонический комплекс «результатирующего осмысления», который в совокупности структурируется как  $b2+uv4$ . В образном плане он может рассматриваться как «еще большее расширение рамок понимания события и вовлечения в него в совершенно другом качестве». Интервал сексты также закрепляется как консонансное «послезвучие» Первой пьесы. Эта секста в дальнейшем «размывается в пространстве», растворяясь в расширяющихся тремолирующих звучаниях.

Окончание второй пьесы характеризуется басовым «ворчанием» на структуре, коррелирующей с гармоническим комплексом «результатирующего осмысления» ( $F\#-G\#-H$ ) из Первой пьесы,  $b2+m3$  с постепенным замиранием, испарением звучности.

Таким образом, можно с большой уверенностью говорить о сверхтесной образно-композиционной связи между Первой и Второй пьесами, которые являются отдельным микроциклом внутри большого фортепианного цикла из 7 пьес.

Третья пьеса (***Allegro moderato (in ritmo)***) имеет более определенные по сравнению с первыми двумя пьесами авторские указания. Метрически постоянная основа обеспечивает размеренное ощущение раскачивания. Авторское указание (на 2) также подтверждает характерные для колокольной музыки флуктуации. На этот стиль, харак-



терный для многих русских композиторов, указывает и повторяемая в начале нисходящая интонация ч4. Динамическая ремарка *pp grazioso* указывает на легкость, иллюзорность, ирреальность колокольного звучания, находящегося в отдалении. В последующем функция «колокольных раскачиваний» переносится автором в левую руку. Ритмическое несовпадение в левой и правой руках имеет равномерную структуру. Однако эта равномерность не превращается в «квадратную структуру». Она очень изменчива — формула последовательно охватывает временной объем в 7 четвертей, 6 четвертей, 5 четвертей и т. д. Происходит некоторое смещение во времени интонационно-гармонической формулы, но при этом вступления никогда не совпадают со вступлениями интонаций в правой руке. Это также является технической особенностью колокольных звонов (в качестве примера можно привести начало Концерта для фортепиано с оркестром № 2 С. Рахманинова, который имеет программу «Колокола»). Включение в длиннотные звучания коротких, но метрически выверенных пассажей 16-х *staccato* в среднем и верхнем регистре напоминает колокольный перезвон малых колоколов.

Использование таких пассажей в низком регистре (т. 28, 30) — композиционная трансформация, при которой функциональные роли голосов при их вертикальной перестановке постепенно размываются и теряют свой первоначальный смысл. «Раскачивающиеся» фигуры, находившиеся в левой руке, после 26 такта перемещаются в правую руку, мелодическая и фигурационная функция из правой руки, наоборот, перемещена в этом фрагменте в левую.

В гармоническом плане Пьеса № 3 написана в расширенной диатонике Фа-мажора с расщепленными 2-й, 5-й и 7-й ступенями. Это можно определить по таким стабильным элементам, как бемоль при ноте си (который можно бы было выписать при ключе). После 26 такта общий гармонический план немного смещается в область доминантовых комплексов. Фа-мажорная тенденция закрепляется ближе к концу этой пьесы, но форма остается гармонически открытой, поскольку возникает звук D, который связывает Пьесы № 3 (окончание на D) и № 4 (начало с D).

Форма пьесы № 3 при своей открытости имеет черты двухчастности и концентричности. Интонация, которая вначале открывает эту пьесу (А-Е, А-Е), встречается в инверсионном проведении в такте 22 с интонацией ув 4 (характерным конструктом для всех пьес цикла). Интонация в этом случае начинается на предыдущем слабом

времени и создается ощущение пропадания основы для «пространственной ориентации». Так D-Ab провоцирует восприятие второго звука как основного, однако окончание всего пассажа на верхнем Фа смещает в восприятии устойчивость на верхние ноты, звучащие на слабом времени. Динамическое усиление звука усиливает это впечатление. На ноту Фа в такте 25 приходится наибольшее динамическое напряжение. Это место можно рассматривать как локальную кульминацию в Пьесе № 3. К тактам 35–37 (окончанию части) происходит динамический спад. Таким образом, можно сказать, что пьеса имеет классическую схему развития и очень похожа на динамическую схему первой части цикла.

Пьеса № 4 (**Allegro, ma non troppo**) — центральная пьеса цикла. Создает яркий контраст по отношению к предыдущей Пьесе. Это проявляется в трехдольном метре (3/4), в более быстром темпе, в более отчетливой артикуляции (*staccato*). Авторское указание *senza Ped.* с характеристикой *stacc., sotto voce, leggieriss.* (сокращения авторские) при динамическом нюансе *pp* создают очень подвижную и в то же время легкую, как бы приближающуюся издалека, картину «танцующей токкаты». На протяжении 34 тактов (столько длится Пьеса № 4) Щедрин создает художественное полотно с изменяемой звуковой плотностью. На фоне повторяемых интервалов и аккордов возникают отдельные звуковые вспышки в других регистрах.

Полипластовое наслоение и параллельное перемещение интервалов создает ощущение жирных мазков на живописном полотне, крупных кластерных пятен. В тактах 1–24 на фоне токкатных звучаний появляется певучая одноголосная нисходящая интонация (A–E–D) с указанием *p cantab., poco distinto*. Она звучит один раз в самом центре композиции на фоне сгущенных тембров звуковых кластеров в басовом регистре. Общая тенденция перемещения в нижние области звучания продолжается до 31 такта. При этом используются уже встречавшиеся интервалы-конструкты из предыдущих частей — m7, m2. С такта 31 появляется совершенно новый, крайне контрастный музыкальный материал. На очень тихом динамическом нюансе (*ppp sempre*) в начальном темпе возникает длинный «воздушный пассаж» секстолями 16-ми и затем 32-ми. Такое изменение ритмической фигуры создает ощущение ускорения и в сочетании с высоким регистром приобретает характер полетности. Пассаж в правой руке сопровождается большой ноной G–A (первая и вторая октавы) в левой руке. Эта септово-секундовая интонация,

как уже упоминалось, является одной из основных композиционных единиц цикла.

Пьеса № 5 (**Lento, sempre poco rubato**). Авторское указание на темповые отклонения во время исполнения этой части усиливают эффект использования **нерегулярной метрической изменчивости (senza metrum)**. Темповый контраст в этой пьесе по отношению к предыдущей (**Allegro — Lento**) придает яркость в ее восприятии и концентрирует внимание на изменениях, происходящих в большом количестве голосовых пластов. С самого начала на протяжении 21 четверти удерживается басовая педаль на удвоенном в октаву звуке В. Тихое звучание нижнего голоса дополняется вступлением двух верхних голосов в интервал м7 (о его конструктивной значимости мы говорили при анализе первых пьес цикла). Обращает на себя внимание то, что, как отмечает И. Лихачева, «Щедрин всячески подчеркивает диссонантную сущность многих интонаций» [1, с. 11]. Однако здесь Септима не воспринимается как диссонанс, поскольку она выстраивает по вертикали с басом неполный минорный нонаккорд, в котором нона сразу разрешается в терцовый тон. С четвертой доли первого такта верхние голоса исполняются на динамике **ppp** и создают ощущение флукутирующих призывков к основному педалирующему звуку баса. До окончания басового октавного звука В в верхних голосах преимущественно вырисовывается гармоническая сфера переменного Си-мажоро-минора. К окончанию четвертого такта верхние голоса формируют над нотой Си хроматический микрокластер (Н-Н#-С-С#-D-D#-E-F-F#). При этом темп замедляется и возникает остановка на фермате.

Второе построение имеет указание на повышение выразительности исполнения (**poch. espr.**) и увеличение динамики (**p — mp**). При этом в басовой педали вместо октавы (Н-Н) звучит м7 (Н-А#). Этот фрагмент длится 14 четвертей (3 такта) и так же, как и первый фрагмент, заканчивается замедлением темпа и остановкой на аккорде Н-А#-Е-А с ферматой.

Третье построение начинается тихо (**mp**) с последнего аккорда второго построения, который звучит только восьмью длительность и сразу переходит (**ppp**) в новый комплекс — Н-G-E-F. В верхнем голосе звук F образует в обороте с Е и D# характерный конструктивный интервал — ум3 с заполнением. Следующий за ним оборот также выявляет этот интервал — Н#-С#-D. Затем происходит как бы октавное расщепление звука Н. В верхнем голосе скачок от ноты С образует

м7 (Н-А) в двух верхних голосах. Затем через ноту G в нижнем голосе появляется звук B, который постепенно опускается к F#, образуя характерный интервал ум4 с заполнением тонов и закрепляется на ноте D, подчеркивая это артикуляцией (*marcato*). Заканчивается это построение через 11 четвертей замедлением темпа и остановкой на аккорде Н-G-D-C с ферматой.

Четвертое построение возникает на удержанных двух верхних голосах (D-C), которые, как и в предыдущем построении, звучат всего одну восьмую на фоне уменьшенной квинты (Н-F) в басу. В верхних голосах появляется (*ppp*), уже знакомые интонации м9 и м7. Авторское указание (*ten.*) обращает на них особое внимание. Далее на динамике (*ppp*) продолжается нисходящее движение септимами в двух верхних голосах при появившемся третьем голосе. Восстановление темпа после замедления в предыдущем построении происходит лишь на шестой четверти четвертого построения. К нему ведет выделяемый артикуляцией (*marcato*) пассаж. Вместе с этим происходит октавное перемещение вверх басовой уменьшенной квинты. На его фоне снова появляется скачок на м7 (D-C) в верхнем голосе. В такте 13 происходит двухголосное нисходящее перемещение к звукам E и G, при этом подчеркивая проходящие звуки G и F во втором голосе на фоне неизменной уменьшенной квинты в басу. Длится это построение 15 четвертей и завершается замедлением темпа и остановкой на фермате ноты B в третьей октаве на фоне окончания звучания уменьшенно-квинтовой педали в басу. Заключительный фрагмент этой пьесы представляет хорал удаленных колоколов в очень медленном темпе (**Lento assai**). Этот темп коррелирует с колокольным фрагментом в пьесе № 7, предвещая его появление. При очень тихом звучании на той же квинтовой педали в басу, что и в четвертом построении, звучит размеренное «покачивание» на двух звуковых комплексах: Н-F(E)-C-G# и Н-(D)E-C-F. Звучание постепенно «растворяется» на фермате аккорда Н-E-C-G#-C.

Предпоследняя пьеса цикла исполняется в темпе **Presto leggiero** в постоянной тихой динамике (*pp sempre al fine*). Трехдольный постоянный метр устанавливает определенную связь этой пьесы с Пьесой № 4 и создает контраст с предыдущей частью цикла. По драматургическим законам построения формы наибольшее ускорение (наиболее быстрый темп) приходится на начало последней трети. Именно это можно наблюдать в темповом выражении (**Presto**) этой части. Легкость звучания, указанная автором, достигается отчетливой пальцевой артикуляцией и отсутствием педали (*senza Ped*).

В начале пьесы характерные чередования коротких звуков в разных регистрах с паузами напоминают художественный *пуантилизм*. Тематически они образуют канву для будущей токкатной последовательности. Она появляется в такте 8 в ритмическом уменьшении. В тактах 11–13 появляется новая фигура в басу из восходящих и нисходящих 16-х нот в объеме квинты (от А). Позже она появляется в тактах 15–17 (в инверсии от F), тт. 21–23 (в прямом движении от C), тт. 25–27 (в прямом движении G#), тт. 29–31 (в инверсии от G#), тт. 41–43 (в прямом движении от H). Обращает на себя внимание, что каждое вступление этой формулы должно быть на нюансе (*pp*). То есть насколько бы ни удалялся исполнитель в своей интерпретации динамики от начально заданного нюанса, вступление этой формулы в любом виде и месте обязательно только в указанной динамике.

Токката имеет квазиполифоническую фактуру. В ней присутствуют два пласта — мелодический и рифовый. Мелодический пласт содержит элементы начальной темы. Характерный конструктивный интервал ум3 (C#-Eb), который появляется в такте 5 основной темы, можно встретить уже в токкатном окружении в такте 9, тактах 11–12 (в обратном движении с заполнением проходящим тоном), такте 20 (в обратном движении), в такте 21 (в прямом движении), в такте 23 (в обратном движении с заполнением проходящим тоном), в тактах 31–32 (в обратном движении с заполнением), в такте 33 (в прямом движении), в такте 38 (в обратном движении с заполнением проходящим тоном), в такте 39 (в прямом движении).

В предпоследнем построении в басу проводится кантиленная мелодическая линия, в которой также используются интонации ум3 и комплекс ум5+ч4.

Завершается эта часть параллельным нисходящим движением септим (квартдецим) на затихающем звуке. Форма осталась синтаксически открытой, поскольку окончание происходит на двух 16-х нотах А-G# в басу без указаний на кадансирование, замедление и т. д. Фермата поставлена только на заключительной тактовой черте. Концептуально это отражает незаконченную запись в дневнике, обрыв на полуслове.

Последняя часть (№ 7) фортепианного цикла (**Sostenuto alla Campana**) подытоживает развитие всего цикла. В качестве концепции дневниковой записи это «философское размышление». Отсутствие авторских указаний на метрическое распределение в этой пьесе связывает ее с аналогичными условиями в пьесах с номерами 1, 2 и 5. Это

также формирует целостность цикла в виде большой арки с опосредованной фокусировкой на области «Золотого сечения» (Пьеса № 5).

Большинство исследователей творчества Р. Щедрина единодушны в том, что «Щедрин — художник ярких и острых контрастов» [4, с. 14]. После преимущественно тихого звучания предыдущих частей динамический контраст начала Пьесы № 7 (*fff*) обращает на себя пристальное внимание слушателя. Яркие динамические сопоставления (*fff* — *pp*), формируют звуковое пространство с помощью эффекта эхо, который указан автором. Звучание колоколов имитируется за счет расщепления основного тона (G#-G), отсутствия кварто-квинтовых соотношений внутри аккорда и большого регистрового разрыва, который направлен на формирование богатого обертонового звучания. Формированию ощущения большого пространства способствует не снимаемая и несменяемая педаль.

Пьеса имеет сложную трехчастную форму, крайние части которой состоят из двух разделов, а средняя — контрастный полифонический эпизод.

В крайних частях символически воспроизводится число 7: столько колокольных аккордов-комплексов в первом фрагменте крайних частей; в заключительной части начало имеет характерную септоль (также указывающую на неслучайность в Пьесе № 7 этого числа). Между 4-м и 5-м аккордами появляется динамически нарастающий пассаж из параллельных m2 (инверсий m7). Они воспринимаются как темброво-красочные восходящие колокольные пассажи с нестандартным гармоническим спектром звука.

Второй фрагмент крайних частей (**Lento assai**) напоминает уже звучавший в Пьесе № 5 удаленный колокольный хорал. В Пьесе № 7 автор уже выписывает прямое указание на такой тип исполнения (*quasi Coro — from afar*). Динамический нюанс (*pppp*) указывает на пространственное соотношение источников звука (колоколов и хора) и объединяющее это пространство общее звуковое наполнение за счет постоянно удерживаемой педали. Именно сочетание колокольно-хорового сопровождения церковной службы в Русской православной церкви (ортодоксальной) является одним из звуковых приоритетов творчества Р. Щедрина, его «национальным маркером». Нисходящее звучание «хорового» фрагмента концептуально символизирует нисхождение Духа Святого и Ангельское пение. В его сопровождении присутствует тритон, а в движении мелодии появляется ум3.

Средний раздел (**Nuovo tempo, ma Lento**) исполняется на снятой педали и динамическом нюансе *mp*. Он также имеет плавное звучание (по указаниям автора), но это напевность другого сорта. Концептуально — это отстраненное раздумье, «высшее осознание», если оперировать понятиями первой части. Эмоциональная составляющая в оценке событий, описанных в дневнике, уже отсутствует, остается мудрое созерцание. Символически такое состояние выражено ритмической фигурой 32-е — 8-я с остановкой на последнем звуке. Постепенно созерцание уступает место гармоничному принятию события (такт 6).

Третья часть этой пьесы является измененным повторением первой. Большую роль играет Кода, появляющаяся на *sfff* (такт 10). Это некое «озарение», «духовное прозрение», которое становится началом нового духовного восхождения (такты 11–12) параллельными септимами (об их конструктивном значении говорилось в анализе первых частей цикла). Однако в конце септимы становятся более консонантными секстами, «пространственно удаляясь» от слушателя (*dim ppp*), и исчезают в верхнем регистре в одностолье с фермой. Продленное звучание обозначается авторской ремаркой *lunga*.

**Выводы.** Фортепианный цикл Р. Шедрина «Дневник» является многоуровневым цельным произведением автобиографического характера. В нем присутствуют наиболее характерные жанрово-стилевые черты, присущие автору, среди которых кинематографичность, выраженная в принципах видеомонтажа ярких самостоятельных фрагментов, афористичность и лаконичность музыкальной мысли, национальный колорит, выраженный через колокольно-хоровое звучание и широкие мелодические формулы. Весь цикл можно рассматривать как кинофильм со сквозным сюжетно-драматическим развитием.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Лихачева И. 24 прелюдии и фуги Р. Шедрина: монография. Москва : Советский композитор, 1977. 207 с.
2. Синельникова О. В. Монтаж как принцип музыкального мышления Родиона Шедрина: автореф. дис. ... канд. иск. 17.00.02 / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. Москва, 2004. 36 с.
3. Синельникова О. В. Творчество Родиона Шедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля: автореф. дис. ... докт. иск.: 17.00.02 / ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского». Кемерово: КемГУКИ, 2013. 44 с.
4. Тараканов М. Творчество Родиона Шедрина: монография. Москва: Советский композитор, 1980. 326 с.

## REFERENCES

1. Likhacheva, I. (1977) 24 preludes and fugues by R. Shchedrin. Moscow: Soviet composer [in Russian].
2. Sinel'nikova O. V. (2004) Montage as a principle of Rodion Shchedrin's musical thinking. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: P. I. Tchaikovsky's state conservatoire [in Russian].
3. Sinel'nikova O. V. (2013) Rodion Shchedrin's work in the artistic context of the epoch: constants and metamorphoses of style. Doctor's thesis. P. I. Tchaikovsky's state conservatoire. Kemerovo: KemGUKI [in Russian].
4. Tarakanov M. (1980) The Works Of Rodion Shchedrin. Moscow: Soviet composer [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 16.01.2019*

УДК 78.03+782.1/783.28

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–72–89

**Катерина Вікторівна Немченко**

ORCID: 0000–0002–8703–913X

*здобувач кафедри історії музики та музичної етнології  
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової,  
викладач кафедри сольного співу  
evushka1911@gmail.com*

## ПРОЯВЛЕННЯ ЕЛЕМЕНТІВ ПРАВОСЛАВНОЇ КУЛЬТУРИ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ Л. ДИЧКО (НА ПРИКЛАДІ ХОРОВОЇ ОПЕРИ «РІЗДВЯНЕ ДІЙСТВО»)

**Мета роботи.** У статті розглядаються особливості композиторського стилю видатного композитора сучасності Л. Дичко у зв'язку з вираженням домінуючих тенденцій православної культури, як одного з «генетичних кодів» національної свідомості та самоідентифікації. Ви-являються стилісові параметри і стилістичні прийоми, характерні для оперної творчості Л. Дичко, визначаються особливості музичної мови композитора. **Методологія** дослідження полягає у використанні історичного, музикознавчого аналітичного і виконавського підходів. Вказаний методологічний напрям дозволяє розкрити і систематизувати провідні тенденції в розвитку оперного жанру кінця ХХ століття на прикладі опери «Різдвяне дійство». **Наукова новизна** визначається розширенням уявлень про можливості оперного жанру і його жанрового різновиду — хорової опери, актуальність й затребуваність цього жанру в сучасній композиторській творчості на прикладі опери Л. Дичко. **Висновки.** Звернення до сучасної оперної творчості, до її яскравих, нових і самотутніх



зразків підтверджує актуальність, життєздатність оперного жанру, що посилюється постійно зростаючим інтересом з боку композиторської творчості. Ця тенденція дає можливість осмислити особливості національної ідентичності, безпосередньо пов'язаної з провідними установками православної культури.

**Ключові слова:** хорова опера, православна культура, вертеп, колядки, «Різдвяне дійство».

*Nemchenko Ecatherina Viktorovna, The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, applicant of the department of history of music and musical ethnography*

**The expression of the elements of Orthodox culture in the opera works of L. Dychko (illustrated by the example of the choral opera «Rizdviane Diistvo»)**

**Purpose of Research.** The article deals with the peculiarities of the composer's style of the prominent contemporary composer L. Dychko in connection with the expression of dominant tendencies of the Orthodox culture, as one of the «genetic codes» of national consciousness and self-identification. The stylistic parameters and stylistic techniques that are characteristic of L. Dychko's operatic art are revealed, the peculiarities of the composer's musical language are determined. The stylistic parameters and stylistic techniques that are characteristic of L. Dychko's operatic art are revealed, the peculiarities of the composer's musical language are determined. **Methodology** of the study is to apply historical, musicological analytic and performance approaches. The mentioned methodological direction allows to reveal and systematize the leading tendencies in the development of the opera genre of the end of the twentieth century on the example of the opera «Christmas Action» («Rizdviane Diistvo»). **Scientific novelty** is determined by the expansion of ideas about the possibilities of the opera genre and its genre variety — choral opera, relevance and demand of this genre in contemporary composer creativity on the example of L. Dychko's opera. **Conclusions.** The appeal to contemporary opera creativity, to its bright, new and original models confirms the relevance, vitality of the opera genre, which is amplified by the ever growing interest on the part of composer creativity. This tendency makes it possible to comprehend peculiarities of national identity that are directly related to main messages of Orthodox culture.

**Keywords:** choral opera, orthodox culture, nativity scene, carols, «Christmas Action» («Rizdviane Diistvo»).

*Немченко Екатерина Викторовна, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой*

**Проявление элементов православной культуры в оперном творчестве Л. Дычко (на примере хоровой оперы «Рождественское действие»)**

**Цель работы.** В статье рассматриваются особенности композиторского стиля выдающегося композитора современности Л. Дычко в

связи с выражением доминирующих тенденций православной культуры, как одного из «генетических кодов» национального сознания и самоидентификации. Выявляются стилевые параметры и стилистические приемы, характерные для оперного творчества Л. Дычко, определяющие особенности музыкального языка композитора. **Методология** исследования состоит в применении исторического, музыковедческого аналитического и исполнительского подходов. Указанное методологическое направление позволяет раскрыть и систематизировать ведущие тенденции в развитии оперного жанра конца XX столетия на примере оперы «Рождественское действо». **Научная новизна** определяется расширением представлений о возможностях оперного жанра и его жанровой разновидности — хоровой оперы, актуальности и востребованности этого жанра в современном композиторском творчестве на примере оперы Л. Дычко. **Выводы.** Обращение к современному оперному творчеству, к его ярким, новым и самобытным образцам подтверждает актуальность, жизнеспособность оперного жанра, которая усиливается постоянно возрастающим интересом со стороны композиторского творчества. Эта тенденция дает возможность осмыслить особенности национальной идентичности, непосредственно связанной с ведущими установками православной культуры.

**Ключевые слова:** хоровая опера, православная культура, вертеп, колядки, «Рождественское действо».

**Актуальність дослідження.** Найбільші досягнення національного музичного мистецтва належать до хорових жанрів і форм, до різних видів гуртового співу, фольклору, богослужбової музики. Поява нових і змішаних жанрових форм в композиторській творчості дала українській музиці такі взірці, як, наприклад, музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо» для народного голосу, хору хлопчиків, симфонічного оркестру, інструментальних груп та балету (написане у 1997–1998 рр.) Г. Гаврилець, опери-ораторії «Різдвяне дійство» (Вертеп) і «Золотослов» Л. Дичко, кантата мініатюрний реквієм «Сім сльозин» для сопрано, хору, органа, струнних та ударних інструментів на слова Б. Олійника В. Зубицького (1985), концерт-кантата, концерт-кант для мішаного хору і дитячих голосів на канонічні тексти «Оспівуючи Різдво Господнє» В. Рунчака, балада-містерія «Причча на Рождення» для тенора, баса, чоловічого хору та ударних інструментів (варіант — хоровий диптих «Причча Нарождення»), хорова картина-містерія для мішаного хору без супроводу з народних обрядів та на вірші Ол. Черненка «Свят-Вечір» В. Степурка, опера-балет «Вій» (1980) В. Губаренка тощо. Тому нам вбачається, що подальший напрямок розвитку оперного мистецтва в нашій країні буде і надалі

тісно пов'язаний з хорovým мистецтвом, з вираженими домінуючими тенденціями православної культури як одного з «генетичних кодів» національної свідомості та самоідентифікації.

**Огляд досліджень і публікацій з вибраної тематики.** Творчість однієї з найяскравіших композиторів країни розглядалась багатьма музикознавцями, такими як: Л. Кияновська, О. Берегова, О. Письменна, М. Степаненко, С. Павлишин, І. Сікорська, Т. Кривицька, Л. Серганюк, Є. Пахомова, Н. Степаненко, Б. Фільц і Л. Пархоменко. Як стверджує в своєму дослідженні Пахомова, творчість Л. Дичко повністю підпадає під стилістику неофольклоризму, яку композиторка продовжує розвивати і досі [8]. Історично склалося, що хорове мистецтво в Україні найбільш близьке народному духу, є показником високої духовності, в ньому закладені ідеї гуманізму та соборності. Кожен з дослідників відмічав, що тематика творчості Лесі Василівни осягає історичне минуле, торкається осмислення вічних філософських проблем, народної обрядовості, міфології, різних аспектів знань про світобудову, божественно-духовне, включає теми, які торкаються явищ культури, притаманних різним народам та епохам, світовим релігіям, як, наприклад, її цикли на слова китайських та японських поетів торкаються таких релігійних течій, як буддизм і конфуціанство, «Урочиста Літургія», опера «Різдвяне дійство» — християнство, опера «Золотослов» — язичництво (поганство), ораторія «Індія-Лакшмі» проявляє зацікавленість композитора індуїзмом. Стиль композиторки метафоричний, сповнений символічності, їй притаманне гостре відчуття часу та просторове бачення Всесвіту. Універсалізм творчих інтересів та комплексний підхід сприяли широкій тематиці творів і створенню яскравих незабутніх і доволі реальних образів. Так, наприклад, Г. Дзюбан відмічає сонячність стилю Дичко, І. Сікорська — яскравість хорових картин з безліччю відтінків, вміння плести найтонше колористичне плетиво, Л. Пархоменко називає її опери хорovým дійством, відтворенням поетики древніх містично-ритуальних дій і побутових родинних звичаїв, а Л. Серганюк пише про те, що в творчості Лесі Дичко відобразилась сучасна тенденція відродження та розвитку канонічно-літургічної музики у професійному українському музичному мистецтві, повернення до «релігійних ідеалів як до найвищого символу духовності», що проявляється в музиці певною медитативністю, особистісним, інтимним характером сприйняття Божества, вишуканою простотою, просвітленістю колориту, особливим тяжінням до чуттєвої краси, «здебільшого вираження через неоромантичні

тенденції, фольклорні орієнтири та демократизм музичної інтонації» [11, с. 192]. Є. Пахомова відмічає ознаки містеріальності, часом казковозті сюжетів опер. Всі дослідники відмічають інтерес Л. В. Дичко до народної пісенності, до фольклорно-обрядових джерел, до пласту сакральної хорової спадщини, які пов'язані в уявленнях композитора з архаїчним духом прадавньої української культури. Л. Пархоменко пише про глибинні засади національної природи розуміння високої духовності, сутності прекрасного, етичного. Більше за все увагу композитора привертають фольклорні першоджерела, які вона не цитує в своїх творах, а «робить композиторські стилізації на основі оригінальних поетичних текстів» [8, с.108].

**Метою статті** є розгляд особливостей композиторського стилю видатного композитора сучасності Л. Дичко у зв'язку з вираженням домінуючих тенденцій православної культури, як одного з «генетичних кодів» національної свідомості та самоідентифікації. Виявити стильові параметри і стилістичні прийоми, характерні для оперної творчості Л. Дичко, визначити особливості музичної мови композитора.

**Виклад основного матеріалу.** Головним напрямом у творчості Л. Дичко є звернення до хорової музики. Тому зрозуміло, що такий співучий жанр як опера привернув увагу композитора, в першу чергу, з точки зору його хорових можливостей. Творчість Лесі Дичко, у своїй глибинній суті, є глибоко національною, українською. А основа української ментальності, як сказала в своєму інтерв'ю сама Леся Василівна, це український спів. І саме тому, композитор свої опери «Золотослов» і «Різдвяне дійство» створила «в українсько-фольклорному ключі винятково для вокально-хорового співу» [6]. Як стверджує сама автор, вона стала першою з композиторів, хто написав хорову оперу. А також була однією з перших у сучасній музиці, хто звернувся до жанру літургії, відроджучи цей жанр із забуття.

Є. Пахомова наголошує на тому, що ідеї містеріальності, обрядовості, ритуальності пов'язані у Лесі Дичко з архаїкою прадавньої української культури, що впливає на світогляд і філософію композитора. Тому досить закономірно, що після деяких експериментів Дичко звертається до жанру опер-містерій з втіленням дохристиянських і християнських вірувань і обрядів. Це логічно вписується у мистецькі пошуки, які відбуваються в творчості і західноєвропейських, і українських композиторів другої половини ХХ — початку ХХІ століть, що спрямовані на розширення жанрових кордонів опери, і додають

в цей синтетичний вид музичної культури все нові і нові музичні та драматургічні елементи, нестандартні рішення сценічного втілення. Кінець XX і початок XXI століття відзначений не тільки оригінальними знахідками в звуковій палітрі музики, а й з'єднанням жанрів: опера-ораторія, опера-містерія, хорова опера, сценічне дійство, тому цілком логічно, що пошуки Лесі Василівни привели її до створення хорової опери-містерії, близької за жанровими ознаками до ораторії, але ж композиторська вказівка щодо жанру має привернути увагу виконавців до того, що це має бути сценічне дійство, за своїми особливостями наближене до стародавнього вертепного дійства.

У Лесі Василівни є свій композиторський почерк, своє бачення світу і дійсності, свої світоглядні настанови. Її композиторський стиль виділяє те, що вона в своїх багатьох творах осучаснює фольклор, музичні образи вона бачить і малює як художник в кольорах та як архітектор у вигляді макетів, в її творах яскраво виражена духовність. Сама композитор характеризувала основні риси свого стилю так: «Я не загальнонаціональний, тобто космополітичний композитор, а національний — український. Крім того, можна виділити ще три особливості. Перша — я по-новому сприймаю фольклор, дивлюся на нього, з одного боку, з позицій мислення людини XXI століття, а з іншого — крізь призму прадавніх культур. Друга — бачення музичних образів у колірному й архітектурному переосмисленні, а саме: всі свої твори та опуси інших композиторів бачу в колірному різнобарв'ї і як архітектурний макет. Третя — яскраво виражена духовність» [6]. Звернення композитора до релігійної тематики включає багато різноманітних творів, серед яких окремо стоїть її хорова опера «Різдвяне дійство». Основними елементами, які знаходять відображення в хорових творах, а зокрема в опері Л. Дичко «Різдвяне дійство», є тексти молитов, псалмів, кантів, особливих співів святкового і річного богослужбового кола, створення авторських інтонаційних комплексів-наспівів, які близькі до оригіналу, але не є цитуванням.

Опера «Різдвяне дійство» має підзаголовок «Вертеп». Тим самим авторка підкреслює зв'язок свого творіння з історичним минулим, а також з опорою на театральність — розігрування різдвяної історії з традиційною драматургією та образністю. В цьому творі здійснена одна з перших в українському професійному мистецтві спроб «стилізувати театральний різдвяний жанр на межі традицій шкільної духовної драми і фольклорного вертепу. У ньому знайшли своє продовження пошуки композитора в опосередкуванні фольклорних джерел

в різних якостях: обробки, стилізації і семантики на рівні жанровості і виразних засобів» [5, с. 259].

Вертепне містеріальне дійство (містеріальні драми) — винахід Західної Європи, до України воно потрапило вже в другій половині XVII століття. В основу релігійного дійства вертепної драми покладено євангельське оповідання про народження Ісуса Христа. На теренах України вертепна драма набула національного колориту, тісно переплітаючись з народними віруваннями та обрядами, до неї приєднуються соціально-комедійні персонажі та супровід традиційними піснями-колядками.

В основі концепції опери «Різдвяне дійство» закладені ідеї, які притаманні різдвяній містеріальній драмі: духовне очищення, радість народного свята, національні традиції в освітленні однієї з головних релігійних подій. Л. В. Дичко звертається лише до першої складової вертепу, а саме до Різдва немовляти Ісуса. Підзаголовком «Вертеп» композиторка привертає увагу виконавців до того, що ця опера-містерія, з одного боку, дуже близька до жанру ораторії, а з іншого — театральне дійство, з притаманними вертепу дійовими особами, з символічними діями та музичним супровідом. Ця направленність задала героїв опери, взятих зі Святого Письма: солістів — Три царі, Рахиль, Ірод, Анголи, ведучого-читця (драматична роль), двох хорів — дитячого (за задумом композитора він символізує «ангельський хор») і дорослого змішаного. Оркестр представлено найширшим арсеналом ударних (дзвони, дзвоники, кастаньети, барабан, літаври, тарілки, бубен, тамтам, віброфон, брязкальця тощо). У виставі Одеського національного театру опери та балету додатково був введений на сцену орган. Використання композиторкою символіки, яка властива богослужінню, нагадує храмове дійство і посилює містеріально-літургічну складову опери: прийом антифонного співу між ведучим-читцем та хором, між дитячим та змішаним хорами, використання типових богослужбових жанрів — Тропар і Кондак Різду, збереження канонічного тексту, дзвонів інтонацій, християнської символіки, а також застосування стилістики музичного жанру духовних кантів, які також можуть виконуватись як запричасний концерт на богослужінні. Особливість композиторського кольорового зору, яка притаманна Л. Дичко, дала змогу підкреслити іконографічність твору, додати опері об'єму і простору християнського собору, в якому відбувається святкова служба.

За церковним переданням саме словами «Слава во вишних Богу» янголи привітали народженого Христа, і саме з цього привітання

починається опера. Хорова тканина колористична, самобутня, нагадує мерехтливе різнобарвне світло. Дозволимо собі послатися на дисертацію Є. Пахомової, де вона наводила слова самої Л. В. Дичко про те, які враження сприяли утворенню таких звуко-візуальних образів: «Коли я писала оперу, я багато разів відвідувала Софіївський собор. І під враженням від цих мозаїк створила свій твір. Гра, мерехтіння сланців дуже вразили мене, адже вони мають більше ста двадцяти шести відтінків різних кольорів!» [9, с.145–146]. На фоні цього святкового мерехтіння ведучий, у якого драматична роль, читає кондак праздника «Діва днесь Пресущественного раждаєт», який за церковним переданням написав Преподобний Роман Солодкоспівець в VI столітті. Жанр кондака (грець. κοντάκιον — «короткий») був створений саме ним. В українській малій енциклопедії кондак визначений, як церковна пісня з короткою похвалою святому або головним змістом свята [7, с. 701]. По-перше, самі слова кондака нам говорять про велику тайну народження Пресущественного, тобто вище за всяке существо. Константинопольський патріарх Геннадій Схоларій викладає свою приватну богословську думку про пресуществлення в своїх проповідях «О таємничим тілі Господа нашого Ісуса Христа»: «Але я повинен це диво порівняти з іншим дивом, саме з тим дивом, що Бог людське ество поєднав з Божественною Особою <...> так що Бог став людиною, а людина стала Богом». Глибина цієї тайни розкривається ним далі: «Але і цього дива Тайна Евхаристії дивніше: тому що там жодне з двох еств не переходить одне в інше; тут же створене (тобто хліб) пресуществляється в Творця за допомогою Його Тіла, і пресуществлена істота хліба стає Тілом Божим, стаючи Тілом Христовим» [10, с. 6]. В кондаку відразу дається вся богословська глибина народження та призначення Спасителя. По-друге, виконання кондака респонсорним співом нагадує богослужіння, коли священник проголошує виклики, а хор відповідає. Включається дорослий хор, який композитор використовує як музичний супровід співу янголят, співаючих колядку «В Віфлеємі тайна сталась превелика», приспівуючи величальні слова «Слава во вишних Богу!». Знов ведучий промовляє текст «Дар нині пребагатий із небес прийшов». На що змішаний хор відповідає: «Марія пречиста царя нам повила. В вертепі на сіні, в яслах положила». Всі поетичні рядки автор взяла з колядок «В Віфлеємі тайна», «Дар нині пребагатий», «Весела світу новина», «В Віфлеємі днесь предивна» і довільно склала відповідно з драматургією сюжету. В цих рядках відчутно, як свято народження з Небес спустилося на землю до людей, від-

булося Таїнство Боговтілення, що і стверджує ведучий, промовляючи текст: «Бог од Діви плотію днесь раждає, темність пройде, ясність зрячна всюди сіяє». Тут наголошується на тому, що Господь воплотився задля того, щоб вивести «сидячих в пітмі» на світло божественного пізнання. Слова ведучого супроводжують ангельські виголоси і спів мішанного хору «Слава во вишних Богу!», до респонсорного прийому приєднується антифонний, музична форма близька до жанру канта, в якому є куплет і приспів. Змішаний хор продовжує колядку «І Діва ся утішає сином, Христа покриває, і Йосиф ся днесь радує, на руках Бога пістує». Текст колядки переходить з жіночої партії до чоловічої, потім до дитячого хору і в кінці всі з'єднуються в спільному тріумфуванні Божій Славі. В поетичному тексті авторка спирається на події різдвяної драми, в музичному плані — це досить вільне трактування традиційних різдвяних колядок, за допомогою яких створюється святочний символічний комплекс. Оригінальний музичний текст Дичко взяла за основу в № 8 «Веселая нам новина», де використана цитата з однойменної колядки, та в № 9 «Свічі воскові», де музична тема взята з колядки «По всьому світу стала новина».

Треба відмітити, що літургична символіка присутня не в усіх розділах. Найбільше зосередження літургійної символіки в першому та четвертому розділах, де звучать тексти Кондака (перший розділ) та Тропаря (четвертий розділ) та дзвоніння.

В композиційну структуру опери Дичко вписала дві «Фугетти»: в першому розділі номер 2 і в другому розділі номер 7, що носять характер зв'язуючої частини. Вони дуже сонористичні і синестетичні з поліфонічною фактурою. Додавання таких розділів споріднює оперу з жанром ораторії, заміщаючи собою «оркестрові номери-ритуранелі» [4, с.11].

В третьому номері Тріє Царі в опері з'являються вперше солісти, які не декламують, а співають — це тенор, баритон та бас. Різні типи голосів символізують людей різних національностей, різного віку та статусу, три різні дари, що принесли царі народженному Христу. Починається номер з вступу дзвонів, в одеській постанові з вступу органа, та великого барабана, що відміряє тяжку ходу стомлених пастирів. Чоловічий хор підхоплює співом ритмічну ходу «Ідуть, ідуть од Персиди тріє Царі, ідуть ко Христу з дари. Ливан, смирну, злато, дари, Ісусу принесоша і принесли во храмину, на коліна падоша» [1, с.30–33]. Три Царі вступають по черзі, починаючи з високого голосу — тенора і низходячи до самого низького — баса. Терцет царів звучить на тлі чо-



ловічого хору та дзвонів. Картина має містично-замріяний характер. З тексту, який співає хор, ми дізнаємось, що царі дарять Христу багаті дари, які мають певне символічне значення. За переданням саме дари волхвів поклали початок традиції дарувати дарунки на свято Різдва та на народження в сім'ї немовляти.

Золото було піднесене Йому як Цареві царів. З одного боку, це символ дані, яку піддані приносять своєму правителю. З іншого боку, золото завжди використовувалося для виготовлення найрозкішніших речей, а незрідка ним прикрашали і священні реліквії. Золотими були херувими на Ковчезу Заповіту в Єрусалимському храмі, золотими німбами прикрашають образи святих на іконах, золотими куполами незрідка увінчують храми. Крім того, золото — це і символ мудрості («золоті слова», «мовчання — золото») і вічності (внаслідок того, що цей метал не псується з часом). Всі ці властивості і сенси дають дуже глибоке розуміння того, чому золото було принесене в дар Христу. Адже Цар царів — мудрий і славніший, Той, Хто має владу і завжди використовує її на благо. Золото — дар, вказуючий на те, що Ісус народився, щоб бути Царем. Золото є символом світла. Саме речовина золота може передати сліпучий блиск у поєднанні з таємничим мороком, який, за вченням Діонісія Ареопагита, є синонімом Божественного світла.

Ладан, у Дичко в тексті Ливан<sup>1</sup>, дорога ароматична деревинна смола, була піднесена Христу [Мф. 2:11] як Богові і Первосвященникові. Ці пахощі традиційно використовуються для кадила<sup>2</sup>, яким кадять предмети богослужіння та саме приміщення храму, зазвичай кадить священнослужитель. Так символічно виражається благоговіння людини перед Богом. Крім того, кожне нагадує, що всюди в світі, у всьому перебуває Святий Дух, третя іпостась Бога-Трійці. Що ж до чину Первосвященника, то цар Давид назвав Христа Іереєм по чину Мелхіседека, древнього царя, який одночасно був і священником. Про цю людину мало що відомо. Але в Книзі Буття з ним пов'язаний один дуже символічний епізод. Коли до Мелхіседека прийшов Аврам, той вітав гостя особливим чином — виніс йому хліб і вино, тобто прообраз жертви Євхаристії Нового Заповіту. Тому Христа, Який встановив Таїнство Євхаристії, Тіло і Кров Якого у вигляді хліба і вина

<sup>1</sup> У деяких випадках синодальний переклад використовує слово «ливан» там, де в оригіналі стоїть «ладан» (Ісх.30:34; Лев.2:1,2,16; Лев.24:7; Числ.5:15; Іер.41:5).

<sup>2</sup> Кадило — один з священних предметів церковного начиння, за допомогою якого здійснюють священне куріння ладану.

приймають християни під час причастія, з посиланням на Мелхіседека називають Первосвященником. Це дар Ісусові Христу, як Богові і Священникові, Тому, Хто сам себе принесе в спокутну жертву за гріхи всього людства.

Смирну, похоронні пахощі, волхви подарували Христу як Тому, Хто повинен померти за людей. Можливо, вони знали з пророкувань, яка буде доля Месії, що Він зазнає гоніння і страждання, зійде на хрест і віддасть Своє життя, щоб позбавити людей від смерті. А за Його смертю послідує Воскресіння — те, ради чого Він приходив і чому Його так чекали. Цей дар був прообразом великої і покірливої Жертви Христа. Також особливістю смири була гіркота. Саме смирна стала прообразом хресних страждань Спасителя. Смирна — символ жертви Христа, це дар тому, хто повинен померти. Христос — це і Цар, і Священик, і Він же — Агнец Непорочний, принесений за гріх світу.

Після солістів знов вступає хор, починаючи з низьких груп голосів — басів та альтів «О чудесне Бога діло! Прийми миро і кадило» на остинато перкусії, до них долучаються через чотири такти високі групи — тенори та сопрано «В ручки, Христе, прийми злато, а нас благослови за то». Христу дарять символічні священні речі, за допомогою яких звершується богослужіння. І знов через чотири такти до хору приєднуються поступово солісти, знов таки починаючи з високого голосу «Благослови за то». Принесши дари Ісусу, Царіє і люди просять Його благословіння. Це також символ, який на Літургії звучить багато разів, коли священнослужитель просить благословіння у Господа для здійснення Літургії та її головного дійства — Євхаристії, коли диякон просить благословіння у священника, як у Господа, для звершення кождиння, для читання Євангелія тощо, коли благословляються миряни і'мям Господнім, в словах псалмів (наприклад, на початку Літургії — диякон «Благослови, Владико», Антифон 1, зображальний (Пс. 102) «Благослови, душе моя, Господа, благословен еси, Господи», заамвонна молитва «Священик: Господи, Ти благословляеш тих, що Тебе благословляють, і освячуєш тих, що на Тебе надію покладають. Спаси людей Твоїх і благослови насліддя Твоє, повноту Церкви Твоєї збережи...» тощо).

Четвертий номер «Поклоніння Пастиріє» починається з «р» дитячого хору. Ведучий тут вже не декламує, а співає, за ним антифонно повторює дитячий, а потім і змішаний хор текст і основну тему «Недалеко пастирі пасли стадо в долині...». Після славління ведучий повторює текст з першої частини «Дар нині пребагатий із небес при-

йшов, яко капля каплящая на землю зійшов» і слова Кондака «Діва днесь Пресущественного рождает, і земля вертеп Непрístupному приносить: нас бо ради родися Отроча младо Предвiчний Бог!» Кондак утворює нібито арку, яка об'єднує перший розділ в єдину картину — Славне Різдво Спасителя!

Головна тема цього розділу «Слава во вишних Богу!» — перші рядки урочистої богослужбової стіхири свята Різдва, яка і задає цей гімнічний настрій. Ці ж слова використовують як приспів в колядці «В Віфлеємі тайна», що є об'єднувальним елементом між богослужінням і народним святом. Ця лейттема буде звучати ще в четвертому та чотирнадцятому номерах. Як пише в своєму дисертаційному дослідженні Є. Пахомова: «Композиція номера «В Віфлеємі тайна...» має ознаки рондальності, лейтінтонація ангельського хору стає рефреном, а епізодами є теми мішаного хору. Вони набувають розвитку в подальшій драматургії твору» [9, с. 149].

Другий розділ — це контрастна частина, де головною фігурою виступає зло в особі Ірода. Це трагічна частина, де йдеться про убієнних немовлят та плачі матерів в особі Рахилі. Це одна з найжорстокіших та кривавих подій християнської історії, тому православна церква одинадцятого січня вшановує пам'ять вбитих немовлят, які стали першими мучениками за Христа. Але цю трагедійність композитор перевертає на радість та уславлення в № 7 «Фугета», який носить характер величального «Немовлята ізбієнні, царствують. Вінцем слави украшені. Ми всі з того веселімся, і Христові поклонімся» [1, с. 85–88]. Але в порівнянні з першим розділом тема звучить в мінорі, бо слава виспівується тут загиблим від Ірода немовлятам. Можна порівняти цей номер розділу з іконою, на якій в світлих тонах і сяянні змальовані убієнні немовлята. «Наприкінці звучить кульмінація, заснована на розвитку теми «вбитих немовлят», проте сонорні кластери замінюють трагічну семантику смерті і горя вшануванням і уславленням», — пише в своєму дисертаційному дослідженні Є. Пахомова [9, с. 158].

Третій розділ «Колядки». Авторка повертає нас від трагічних земних подій до світла небесних жителів. Тут ми чуємо дві колядки, які виконують мішаний хор («Весела нам новина») та мішаний і дитячий («Свічі воскові»). Дуже радісно і світло звучить основна тема цієї колядки у чоловічого складу, яку також радісно підхоплює жіноча група. Такий контраст сприймається, як свіже вільне повітря, наповнюючи простір навколо сяйвом Божого світла. Колядка стрімко роз-

гортається в кульмінаційному плані від «*mp*» чоловічого хору до «*f*» tutti. Заключає цей номер маленька на десять тактів stretta «Алілуя» з початкового мотиву колядки. І хоч продовжується тема Різдва, вона стає більш людяною, сакральне дійство відходить на другий план, поступаючись народно-обрядовій тематиці.

№ 9 «Свічі воскові» розпочинається з соло Ангола на фоні звучання дзвіночків: «По всьому світу стала новина, Діва Марія зродила Сина» — це автентична мелодія і текст колядки «По всьому світу», яку цитує композитор, створюючи обробку. В розділі використовуються символічне значення свічки, як образу горіння в серцях людей віри, сподівання та любові до Бога. Йде повернення до стилістики першого розділу опери, співу соліста (священнослужитель) і дитячого хору (миряни), до теми різдвяних свят. Мішаний хор звучить ладово контрастно до хору янголят. Кульмінація розділу — це імітація в партіях хору церковних дзвонів на тлі партії альтів, які святково і урочисто виспівують тему колядки «Засяяла звізда з неба до землі, і зійшли янголи к Діві Марії», тема проводиться двічі. В останній частині обидва хори та солісти разом співають приспів колядки, при цьому в хорових партіях проходять колористичні вокалізи, розцвічуючи хорову партитуру барвистим сяйвом. Закінчується частина на «*ff*», повнозвучним, поділеним на дівізії акордом *E-dur* з кластерним ускладненням. *E-dur* по кольору жовта тональність, яка символізує світло, сяйво, тепло; тональність миру, спокою. У Л. Дичко *E-dur* світла травнева тональність із забарвленням благородним золотом. Це один з кольорів, які обрамляють весь твір, стаючи символами Божественного, небесного.

Четвертий розділ не має назви. Починається частина з № 10 «Втеча в Єгипет». Вказівка автора — драматичний речитатив. Початок — це вступ ударної групи — *castagnetti, tamburo*. Відразу задається характер номеру — ритм створює схвильованість, драматизм. Таке враження, що крадучись хтось ходить та заглядає у вікна, а ще це нагадає цокотіння копит коней. Ця частина знов є контрастною до попереднього розділу «Колядки», в якому все було наповнено миром, тишею, святом. Номер побудований на основі декламації тексту колядки «Всі язици», на прийомах шепотіння, криків, зойків. Такі звукообразальні прийоми дуже типові в сучасній музичній мові. Хор на контрастній динаміці то вигукує на «*f*», то зловісно шепоче на «*p*», декламує а capella «Вифлеєме, Вифлеєме». На його тлі ведучий вигукує текст: «Вифлеєме, ти негодний, а то Син Єдинородний до Єгипта утікає, мати к собі притуляє. Старець осла підганяє. Ангел

пересторігає». Ангол продовжує: «О Іроде, лютий пане, по твоєму ся не стане. Бо Христос, Цар всього світа буде жити по всі літа». Дитячий хор кожну фразу Ангола повторює ехом (вказівка автора). Знов шепотіння хору, але до мішанного складу приєднується дитячий хор. Таких динамічних наростань в епізоді три, і вони варіюються: якщо перший раз після хвилі хороших вигуків і шепотіння ведучий промовляє текст колядки, то за другим разом використовується прийом еха Ангола і дитячого хору ангелят. Після слів «буде жити по всі літа» на сцені тромбоніст в білому одягні, як Ангел, грає світло-печальну тему з основним тоном «h1». Ця тема дає надію на світле майбутнє, хоч і через скорбні часи. Після третього проведення «Вифлеєме» настає кульмінаційний розділ — «А смерті держава сотреться і глава адска сокрушися» — спочатку у ведучого, повторюється в усіх хороших голосах глісандуючими репліками, сходячими на «р» під раскати литавр, нагадуючих грім небесний. Глісандуючі зойки «А!», гуркоти грому (літаври) і світло блискавок (тарілки), поодиначні дзвони створюють атмосферу очищення. Замикає цей підрозділ знов тромбон точним повторенням своєї попередньої теми. На тлі дзвоника «Ges» ведучий промовляє текст, з якого ми дізнаємось про наступну долю Спасителя миру, про Його хресний подвиг і заклик Ангола «несім дари Богу, да нам жизнь премногу дарує нетлінну, во вік непремінну» і дитячий хор підхоплює текст «із ним царювати...». Все сходить на нівель, стихає і там-там (перкусія).

Останній п'ятий розділ опери «Роздество. Божество» повертає нас в радісний світ ликування, величання Божої Слави. Стилістично автор нас повертає до храму, собору, де звучать дзвони та ангельські співи.

Номер 12 «Вітай малое, вітай дитятко!» де дзвонять всі дзвони, тему починають тенори низхідною квартою, в чому відчувається дзвонова інтонація середніх дзвонів, поступово підключаються всі хорові голоси, вся масштабна фактура заливається величальним славильним урочистим дзвоном. Композитор використовує квартові й секундові ходи, що, об'єднуючись, створюють терції, трізвуччя та септакорди, заповнюючи фактуру хоровою педаллю. Дитячому хору доручили вільне імпровізування, застосовуючи звукові ефекти дзвінких і глухих приголосних, ударяючи в трикутники, та різні дзвонів та шумові інструменти. Завершально тема дзвону «Вітай дитятко» звучить у ведучого, який співає таку ж початкову тему, яка була у тенорової партії, тільки на тон вище (було «фа#» — «до#», стало «соль#»-«ре#»). Закін-

чується цей номер повним тріумфуванням: «Потім грали во кимвали, во свиріли і сопіли...». За вказівкою автора: «Кожна партія співаків з 12 повинна аккомпанувати собі якимось ударним інструментом» [1]. Такий радісний дзвін та гомін властиві закінченню святкового богослужіння, коли просвітлений та урочистий від тільки що звершеної містичної події народ виходить з храму.

№ 13 йде без перерви. Це також колядка, в якій поєдналися тексти колядок «Нині Адам» та «Бог ся рождає», але в музичному матеріалі відчувається тема з першого номеру першого розділу «В Вифлемі тайна сталась превелика», яка продовжує і розвиває лейттему Матері Божої Марії, пов'язану з образами ангельського хору. Знов використовується прийом антифонного співу — партії хору співають поперемінно основну тему, а дитячий хор приєднується до них співом «Слава!» на витриманих тризвуках. Музичний матеріал звучить об'ємно, начебто йде луна, таке враження досягається гомоном, який проходить в партіях мішанного хору. Основний характер номеру ліричний, хоча в тексті звучить з захватом: «Лікуймо і ми, лікуймо ціло, що Бог на себе взяв людське тіло, щоб до неба нас запровадив...»

На останньому складі починається останній чотирнадцятий номер «Божество, Рождество». По всіх партіях мішаного та дитячого хору проходять величальні вигуки «Слава!» низхідним та висхідним рухом тризвуками. Чоловічий склад створює гармонічну педаль на слові «Рождеству!» разом з віброфоном. Починається дзвоніння, таке як в першому номері, але зі змінною тональною основою (Cis-dur, E-dur, H-dur). Такий прийом створює обрамлення, як своєрідне коло, в якому замкнений цикл життя від землі до Неба. На тлі дзвону ведучий декламує текст Тропаря «Рождество Твое, Христе Боже наш, возсія мірови світ розума, в нем бо звіздам служачій звіздам учахуся, Тобі кланятися Сонцу правди і Тебе видіти з висоти Востока», і звучить фінальний триумфальний спів в усіх голосах «Господи, слава Тобі!» у висхідному русі. Тропарь у православній церкві — короткий молитовний спів, в якому розкривається суть свята, прославляється і закликається на допомогу священна особа. На святковій Літургії тропарь звучить на початку богослужіння та в кінці, створюючи молитовне святкове коло. Так і Л. Дичко обрамляє оперу головними святковими літургичними гімнами Різдва Христова. Тональність H-dur, в якій написаний заключний номер, набуває значення в більшості кульмінаційних моментів твору. У Л. Дичко вона стає центральною в зображенні золота і синього неба, втілюючи образи світла, сонця, божественного начала.

В Одеському оперному театрі в постанову не включили № 13, а відразу після № 12 починається завершувальний урочистий № 14. Цим досягається більш стрімка розв'язка, що додає композиційної цілісності, стислості і більшої урочистості постанові. Опера залишає по собі підвищений натхненний настрій, святковість та урочистість від події Різдва Христового. Це своєрідне літургійне дійство, яке відбулося в театралізованій формі і торкнулося великої кількості людей. Колористичність, архітектурна виточеність цього твору дає нове спрямування розвитку оперного мистецтва, розширює обрії вживання жанру хорової опери і жанру літургії, стає ближче до людей і набуває нових рис і масштабу.

**Висновки.** Вивчення опери Л. Дичко «Різдвяне дійство» дає можливість зробити ряд узагальнень відносно трактування жанрової форми опери, стилістики, музичної мови, властивих певному етапу композиторської творчості, що, безумовно, впливає на життєздатність і сучасність оперного мистецтва в цілому. Ще в кінці ХХ століття однією з провідних тенденцій оперного жанру стало з'єднання різних видів музично-сценічних творів, що сприяє розсуванню рамок класичної оперної драматургії, злиттю в одне ціле раніше розрізаних музичних форм. Впродовж всієї творчої діяльності композитором вироблені свої різноманітні інтонаційно-ритмічні, фактурні моделі, колористичні прийоми. Оновлення традиційного оперного жанру, відхід від схем при архітектурній композиційній єдності дозволив Л. Дичко втілити ідею духовної єдності поколінь українського народу на провідних основах православної культури.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Дичко Л. Клавир «Різдвяне дійство» (рукопис).
2. Коляди і щедрівки на Різдво Христове і Богоявлене. Вінніпег: Руська книгарня, 1918. С. 96.
3. Колядки та щедрівки: В обробці Стеценка, Леонтовича та Ступницького / упорядкував П. Терпило. Київ: Газетно-журнальна друкарня, 1918. С. 19: іл.
4. Кривицька Т. А. Різдвяна тема в українській хоровій і сценічній музиці періоду незалежності: дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03/ Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 182 с.
5. Кривицька Т. Традиції народних театральних дійств у сучасних українських музично-сценічних жанрах (на прикладі опери «Різдвяне дійство»). *Українське музикознавство*: збірка наукових праць. Київ, 2008. Вип. 34. С. 259–267.

6. Луніна Г. Магнетизм червоної калини... *Українська музична газета*. 2009. № 3/73, липень-вересень. URL: <http://kievkamerata.org/ukr/press-116> (дата зварнення 20.08.2019).
7. Онацький Є. Українська мала енциклопедія. Книжка VI / Є. Онацький. Буенос Айрес: ЛітериКом; Л., 1960. С. 695–820.
8. Пахомова Є. Неофольклористичний контекст оперної творчості Л. Дичко (на прикладі опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство»). *Київське музикознавство*. Київ, 2013. Вип. 46. С. 106–116
9. Пахомова Є. Г. Сінестезійні аспекти композиторського мислення Лесі Дичко (на прикладі хорових опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство»): дис. ... канд. мистецтв.: 26.00.01 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 203 с. + додаток.
10. Проповеди св. Геннадія II (Георгія) Схоларія, патріарха Константинопольського / перевод с греч., предисл. и комм. архимандрита Амвросія (Погодина). СПб: Издательство Олега Абышко, 2007. 16 с.
11. Серганюк Л. Світоглядні доміанти образної системи творчості Лесі Дичко. *Вісник Прикарпатського університету*. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2011. Вип. 21–22. С. 190–196.
12. Устав церковного звона / ред. Медведева Л. П., Логинова И. В. Москва: Издат. Совет Русской Православной Церкви, 2002. 33 с.

#### REFERENCES

1. Dychko, L. Clavier «Christmas Action» (manuscript) [in Ukrainian].
2. Christmas and the Greeting for Christmas and Epiphany.(1918). Winnipeg: The Russian Bookstore, 96 p.
3. Christmas carols and generosity: In the treatment of Stetsenko, Leontovich and Stupnitsky. (1918). Edited by P. Terpilov. Kyiv: Newspaper Magazine, 19 p.: ill.
4. Kryvytska, T. A. (2008). Christmas theme in Ukrainian choral and stage music of the Independence period. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music [in Ukrainian].
5. Kryvytska, T. (2008). Traditions of folk theatrical acts in contemporary Ukrainian music-stage genres (on the example of the opera «Christmas Action»). *Ukrainian Musicology: a collection of scientific works*. Kyiv, Vol. 34. P. 259–267. [in Ukrainian].
6. Lunyna, G. (2009). Magnetism of red viburnum... *Ukrainian music newspaper*, 3/73. July-September. <http://kievkamerata.org/eng/press-116> (date of upload 08/20/2019). [in Ukrainian].
7. Onackiy Ye. (1960). *Ukrainian small encyclopaedia*. Book 6. Buenos Ayres: LiteriKom. — L., [Drawing of Administraturi of UAPC in Argentinii].
8. Pakhomova, E. (2013). The neo-folkloristic context of L. Dychko's operatic creativity (on the example of the operas «Zolotoslov» and «Christmas Action»). *Kyiv Musicology*, 46, 106–116 [in Ukrainian].



9. Pakhomova, E. G The synesthetic aspects of Lesya Dychko's thinking as a composer (as exemplified by the «Zolotoslov» and «Christmas Action» choral operas). (2018). Kyiv: National Academy of Music. Of Ukraine. P. I. Tchaikovsky. [in Ukrainian].

10. Serganyuk, L. (2011). The worldview dominants of the figurative system of creativity of Lesya Dychko. Bulletin of the Carpathian University.. (Vols. 21–22), (pp. 190–196). Ivano-Frankivsk, Art Studies [in Ukrainian].

11. Medvedeva, L. P., Loginova, I. V. (2002). Charter of the church bell. Moscow: Published Council of the Russian Orthodox Church [in Russian].

12. Arhimandrit Amvrosiy (Pogodin). (2007). Propovedi sv. Gennadiya II (Georgiya) Sholariya, patriarha Konstantinopolskogo. SPb: Izdatelstvo Olega Abyshko [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 26.12.2018*

УДК 784.5

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–89–101

**Ірина Геннадіївна Шевчук**

ORCID: 0000–0002–9334–8449

*здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової  
filichita120@ukr.net*

## **КАНТАТА М. ЛИСЕНКА «НА ВІЧНУ ПАМ'ЯТЬ І. КОТЛЯРЕВСЬКОМУ»: ЖАНРОВИЙ ТА ДУХОВНО- МІФОЛОГІЧНИЙ КОНТЕКСТ**

**Мета роботи** — виявлення жанрово-стильової та образно-сислової специфіки кантати М. Лисенка «На вічну пам'ять І. Котляревському» в контексті духовних шукань української культури ХІХ століття та її репрезентантів. **Методологія роботи** спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи, що дозволяють виявити духовно-сислову та стильову специфіку жанру хорової кантати в спадщині М. Лисенка, в тому числі кантати «На вічну пам'ять І. Котляревському». **Наукова новизна** роботи полягає в подальшому розширенні уявлень про поетику хорової творчості М. Лисенка, зокрема кантати «На вічну пам'ять І. Котляревському», а також в узагальненні її жанрового та духовно-міфологічного контексту, що виявляє ґрунтовну роль творчих постатей Т. Шевченка, І. Котляревського та М. Лисенка як фундаторів української культури. **Висновки.** Поетика кантати М. Лисенка «На вічну пам'ять І. Котляревському»,

створеної на основі поезії Т. Шевченка, формувалася на перетині типологій елегії, пасторалі, послання, оди. Водночас багатожанрова «природа» цього твору обумовлена його змістовною специфікою, що є втіленням міфологічно-трансцендентного розуміння сутності буття України у світовому культурно-історичному просторі. Позначені типологічні ознаки твору М. Лисенка доповнені рисами хорової кантати, що в українській музично-історичній традиції мала статус граничного жанру, який єднає духовну та світську традиції.

**Ключові слова:** хорова творчість М. Лисенка, хорова кантата, кантата «На вічну пам'ять І. Котляревському», елегія, ода.

*Shevchuk Iryna Henadiievna*, applicant at the Department of Music History and Ethnography of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music  
**Cantata M. Lysenko «To the eternal memory of I. Kotlyarevsky»:** genre, spiritual and mythological context

**The purpose of the work** is to identify the genre-style and image-semantic specificity of M. Lysenko's cantata «To the eternal memory of I. Kotlyarevsky» in the context of the spiritual quest of the Ukrainian culture in the XIX century and its representatives. **The methodology of the work** is based on the intonation concept of music from the perspective of intonation-stylistic analysis inherited from B. Asafiev, as well as on an interdisciplinary historical and cultural approach that allows revealing the spiritual-semantic and stylistic specifics of the genre of choral cantata in M. Lysenko's heritage, including cantatas «To the eternal memory of I. Kotlyarevsky». **The scientific novelty** of the work consists in the further expansion of the ideas about the poetics of the choral works of M. Lysenko, in particular, the cantata «To the eternal memory of I. Kotlyarevsky», as well as in the generalization of its genre and spiritual and mythological context, revealing the basic role of creative personalities of T. Shevchenko, I. Kotlyarevsky and M. Lysenko as the founders of Ukrainian culture. **Conclusions.** The poetics of the cantata M. Lysenko «To the eternal memory of I. Kotlyarevsky», created on the basis of T. Shevchenko's poem, were formed on the basis of the intersection of the typologies of elegy, pastoral, epistles, odes. At the same time, the multi-genre «nature» of this work is due to its substantial specificity, which is the embodiment of the mythological and transcendental understanding of the Ukrainian essence of being in the world cultural and historical space. The indicated typological features of the work by M. Lysenko are complemented by the features of the choral cantata, which in the Ukrainian musical and historical tradition had the status of a border genre that united spiritual and secular traditions.

**Keywords:** M. Lysenko's choral art, choral cantata, «To the eternal memory of I. Kotlyarevsky» cantata, elegy, ode.

*Шевчук Ирина Геннадиевна, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой*

**Кантата Н. Лысенко «На вечную память И. Котляревскому»: жанровый и духовно-мифологический контекст**

**Цель работы** — выявление жанрово-стилевой и образно-смысловой специфики кантаты Н. Лысенко «На вечную память И. Котляревскому» в контексте духовных исканий украинской культуры XIX века и ее репрезентантов. **Методология работы** опирается на интонационную концепцию музыки в ракурсе интонационно-стилистического анализа, унаследованного от Б. Асафьева, а также на междисциплинарный и историко-культурологический подходы, позволяющие выявить духовно-смысловую и стилевую специфику жанра хоровой кантаты в наследии Н. Лысенко, в том числе кантаты «На вечную память И. Котляревскому». **Научная новизна** работы состоит в дальнейшем расширении представлений о поэтике хорового творчества Н. Лысенко, в частности кантаты «На вечную память И. Котляревскому», а также в обобщении ее жанрового и духовно-мифологического контекста, выявляющего базовую роль творческих личностей Т. Шевченко, И. Котляревского и Н. Лысенко как фундаторов украинской культуры. **Выводы.** Поэтика кантаты Н. Лысенко «На вечную память И. Котляревскому», созданной на текст стихотворения Т. Шевченко, формировалась на основе пересечения типологий элегии, пасторали, послания, оды. Одновременно, многожанровая «природа» этого произведения обусловлена его содержательной спецификой, являющейся воплощением мифологически-трансцендентного понимания сущности бытия Украины в мировом культурно-историческом пространстве. Обозначенные типологические признаки произведения Н. Лысенко дополнены чертами хоровой кантаты, имевшей в украинской музыкально-исторической традиции статус пограничного жанра, объединявшего духовную и светскую традиции.

**Ключевые слова:** хоровое творчество Н. Лысенко, хоровая кантата, кантата «На вечную память И. Котляревскому», элегия, ода.

**Актуальність.** М. Копиця, визначаючи провідну роль генія М. Лисенка для української культури минулого і сьогодення, писала: «Людина та її життя вимірюються не так кількістю прожитих на землі років, як ступенями свого ціннісного сходження по щаблях формування такого глибокого поняття, як духовність <...> Це і є шлях до самого себе, формування своїх світоглядних принципів, що дозволяє таким пасіонарним особистостям як М. Лисенко бути індивідуально неповторною особистістю, покликаною нести місію створення національної ідеї» [10, с. 366]. Міцний духовний потенціал його спадщини, а також його великого попередника — Т. Шевченка, поезії якого

композитор завжди віддавав перевагу, і сьогодні складає актуальний предмет музикознавчого та культурознавчого дослідницького інтересу, орієнтованого на ідеї формування національної свідомості українського народу та її поетично-музичне втілення. Сказане співвідноситься і з жанрово-смісловою специфікою кантати М. Лисенка «На вічну пам'ять І. Котляревському», затребуваної у сучасній хоровій виконавській практиці. Водночас поетика цього твору закарбувала імена трьох найвидатніших митців української культури, чия діяльність визначила її «обличчя» у світовому культурно-історичному просторі двох останніх століть.

**Аналіз досліджень і публікацій** останніх десятиліть виявляє інтерес до різних аспектів проблематики представленого дослідження. Сказане стосується і розвідок щодо творчості М. Лисенка, де поряд з узагальненнями широко відомої монографії Л. Архівович та М. Гордійчука [1] вагоме місце займають розвідки Л. П. Корній [12], О. Козаренка [8], А. Терещенко [18], а також матеріали наукової збірки «Музична україністика: сучасний вимір: Постать Миколи Лисенка в європейському і національному історико-культурному контексті» (2012) [14], що узагальнює напрацювання вітчизняного музикознавства останніх десятиліть щодо спадщини композитора. Дослідницький інтерес до хорової творчості М. Лисенка, зокрема до кантати «На вічну пам'ять І. Котляревському», також стимулюється науковими розвідками І. Дзюби [6], Г. Грабовича [5], О. Бігун [2], що виявляють специфіку біблійно-міфологічного «коду» не тільки поезії Т. Шевченка, але й української культури в цілому та її архетипових складових. Проте зазначений ракурс співвідношення поетики кантати М. Лисенка з духовно-міфологічною специфікою як творчості Т. Шевченка, так і української національної свідомості в цілому, поки що не став предметом культурознавчих та музикологічних досліджень.

**Мета роботи** — виявлення жанрово-стильової та образно-смілової специфіки кантати М. Лисенка «На вічну пам'ять І. Котляревському» в контексті духовних шукань української культури XIX століття та її репрезентантів. **Методологія роботи** спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи, що дозволяють виявити духовно-сміслову та стильову специфіку жанру хорової кантати в спадщині М. Лисенка, в тому числі кантати «На вічну пам'ять І. Котляревсько-

му». **Наукова новизна** роботи полягає в подальшому розширенні уявлень про поетику хорової творчості М. Лисенка, зокрема кантати «На вічну пам'ять І. Котляревському», а також в узагальненні її жанрового та духовно-міфологічного контексту, що виявляє ґрунтовну роль творчих постатей Т. Шевченка, І. Котляревського та М. Лисенка як фундаторів української культури.

**Виклад основного матеріалу.** Великий творчий доробок М. Лисенка представлений численними жанрами, серед яких одне з провідних місць займає хорова музика. Її генеза укорінена, з одного боку, в українській фольклорній традиції, з іншого — у культово-співацькій практиці. Сказане співвідносне і з типологією хорової кантати (поєми), репрезентованої такими творами, як «Б'ють пороги» (1878), «Радуйся, ниво неполитая» (1883), «Заповіт» (1868), «Іван Гус» (1881), «На вічну пам'ять І. Котляревському» (1895), «Іван Підкова» та ін., а також з низкою хорових пісень, що були широко відомими у вокально-хоровій виконавській практиці на рубежі XIX–XX ст.

Затребуваність названої жанрової сфери в творчості композитора багато в чому обумовлена не тільки стильовими рисами його творчої особистості, але й культурно-просвітніми і духовно-естетичними процесами, що стимулювали зародження та розвиток української національної ідеї. Узагальнюючи її сутність, автори ґрунтового дослідження «Історія української музичної культури» відзначають, що «про національну ідею можна говорити тоді, коли який-небудь народ помічає свою єдність, свій внутрішній зв'язок, свій інтимний характер, свої традиції, своє становлення і розвиток, свою долю і призначення, робить її предметом своєї свідомості, мотивуванням своєї волі» [11, с. 241]. Релігійно-політична світоглядна «модель» «української ідеї» найбільш повно була узагальнена у документах «Кирило-Мефодіївського братства», що ставило своїм завданням перебудову суспільства саме на релігійно-християнських засадах. Резонансність діяльності його членів для сучасників та нащадків, зокрема драматичної долі Т. Шевченка, доповнювалася зростанням у другій половині XIX ст. ролі народницької ідеології та українофільства у суспільному житті української інтелігенції, рухом «громад». Серед останніх суттєве місце належить і Київській громаді, в діяльності якої свого часу брав активну участь М. Лисенко. Відзначена духовно-мистецька активність, показова для українського соціуму, обумовлена також і специфікою історичного розвитку України та її державності. За влучним спостереженням О. М. Сліпушко, «багатолітня традиція бездержавності

України визначила тенденцію домінування на її теренах саме гуманітарних чинників, коли нація реалізується здебільшого в сфері духовній, культурній, аніж політичній» [16, с. 4], про що, додамо, свідчить духовно-мистецький потенціал творчості Т. Шевченка, М. Лисенка, а також багатьох їх сучасників.

Формуванню національної самосвідомості та рушійної сили української національної ідеї також сприяло становлення науково-фольклористичної думки (М. Лисенко, П. Сокальський), що підготувало її розквіт на початку ХХ ст. Очевидне домінування хорової музики у творчій та виконавській практиці України другої половини ХІХ ст. позначилося на діяльності сучасників класика української музики — М. Вербицького, І. Лаврівського, О. Нижанківського та інших авторів, орієнтованих у хоровій творчості на певний симбіоз традицій минулого (Д. Бортнянський) та сучасності (М. Лисенко), церковно-співацької, фольклорної та світської традицій. Жанр хорової кантати у всій різноманітності її «моделей», активно затребуваний і в епоху М. Лисенка, і в наступні періоди, найбільш ємно фіксував розмаїття подібних жанрово-стильових та духовно-сміслових «перетинів».

Сказане певною мірою обумовлене перш за все етимологією слова «кантата», похідного від «cant», «canto» та його аналогів, що в свою чергу сходять до більш давніх мовних витоків, зокрема до «cano», що має досить широкий смисловий спектр — «співати», «кричати», «грати (на музичному інструменті)», «звучати», «оспівувати», «прославляти», «сповіщати», «пророкувати» тощо [7]. Аналогічного роду смислова багатогранність характеризує і феномен канту, що є досить популярним в українській музично-історичній традиції минулого. Етимологічно похідний від лат. *cantus* (спів) і його численних термінів-аналогів (кантилена, кантилляція, кантор, *cantus planus*, *chant*, канцона, кантата тощо), «кант виявився генетично вкоріненим в європейській культурі, починаючи з раннього Середньовіччя, про що свідчать західні енциклопедичні видання, а також дослідження зарубіжних візантиністів і медієвістів <...> Мова йде про «кант» як *plain song* «простий спів різних християнських церков», який не ототожнюється з «хоралом» (цит. за: [15, с. 283]) і, додамо, є активно затребуваним як в літургійній, так і в позалітургійній практиці.

Ці типові ознаки показові і для жанру кантати, формування якої в європейській музично-історичній традиції пов'язане вже з Новим часом. Диференціювання її зразків на «духовний» та «світський» різновиди не виключає тем не менш їх орієнтації у будь-якому випадку

на узагальнене втілення високої, значної духовно-релігійної або морально-етичної ідеї, суттєвої для національної культури, суспільного життя певного періоду, «розкриваючи її в ліричному чи лірико-епічному плані. Виконується кантата як вітальний гімнічний твір» [19, с. 8]. Становлення української хорової кантати відбувалося в річищі взаємовпливів багатьох типологій, серед яких більшість дослідників виділяють хоровий (партесний) концерт, панегіричний кант та інші різновиди цього жанру, а також творчість найбільш видатних постатей вітчизняного хорового мистецтва XVIII — початку XIX ст. (Д. Бортнянський, М. Березовський, А. Ведель, С. Дегтярьов та ін.).

Місія узагальнення націєтворчих духовно-культурних ідей засобами вокально-хорового мистецтва відзначає також і творчу спадщину М. Лисенка, що була детермінована ідеями народництва, «філософії серця», духовними вимірами національного світосприйняття та його архетипами. За ствердженням А. К. Терещенко, «у М. Лисенка विकристалізується поширений в подальші роки в українській музиці жанровий різновид кантати-поєми — одночастинний твір вільної форми, яка розгортається відповідно образній структурі тексту. Його кантатам-поємам властиві різноманітні жанрові зв'язки: з думами їх споріднюють поєднання епічної розповідності і конкретної зображальності, із сценічними формами — наближення сольних епізодів до форм аріозо, монолога, з симфонічними — ілюстративна зображальність, музична «пейзажність», з літературною поемою — введення ліричних відступів, прямої мови тощо» [19, с. 11].

Додамо також, що жанрова багатогранність лисенкової хорової кантати також суттєво доповнюється її духовно-міфологічною складовою, що походить не тільки від світогляду та духовних переконань композитора, але й перш за все від текстів Т. Шевченка, яким М. Лисенко, як вказувалося раніше, віддавав перевагу в своїй вокальній творчості. Творча постать великого Кобзаря сприймається сьогодні не тільки на рівні видатного поета свого часу, але й як пророка-міфотворця. Цікаві думки з цього приводу знаходимо в монографії Г. Грабовича, котрий констатує: «У суті Шевченкової поезії лежить міфологічне мислення й особливе міфологічне сприйняття України <...> Інакше кажучи, міф становить базовий код Шевченкової поезії». Розвиваючи далі цю думку, автор вказує, що «у світі, зображуваному Шевченком, особливо на його Україні, діє не історичний, а міфологічний час. Його можна вкласти в три стадії фундаментального перетворення (за термінологією Ван Геннепа) — допорогову, порогову і постпорогову.

Проходження Україною цих трьох стадій становить перехідний обряд. Перша і третя стадії, які відображають відповідно «далеке минуле» й «майбутнє», являють світ гармонії, «золотого віку», якій ніби був колись в Україні і до якого вона повернеться. Середня фаза — поріг, який відповідає «недавньому минулому» й «сучасному», — становить першочерговий предмет Шевченкової уваги. Це світ глибокої дисгармонії, що загруз у несправедливості» [5, с. 169, 171].

Взаємодія між позначеними складовими «міфологічного часу» України у творах Т. Шевченка складає духовно-символічне підґрунтя багатьох його поетичних творів, визначаючи тим самим їх глибинний духовний підтекст та змістовну векторну спрямованість на поступовий рух до ідеального світу, що розуміється не тільки в соціально-історичному плані, але й перш за все в духовному. За думкою О. Бігун, «сакралізація простору України у Шевченкових творах переростає у процес творення нового міфопростору, що визначається не офіційною географією кількох «малоросійських губернь», і не імперським простором, центром якого був Санкт-Петербург <...> але одвертим протиставленням цим, чужим йому, системам координат новосакралізованого простору України як «поєми вільного народу» [2, с. 380]. Тому завдяки глибинним структурам свого мислення Т. Шевченко «і в пророцтві, і в покутті виконує роль носія міфу» [5, с. 182].

Особливості міфологічного мислення великого Кобзаря визначають поетику багатьох кантат М. Лисенка, створених на їх основі. Символічні «коди» та архетипи національної української культури тут вступають також у взаємодію з жанрово-стильовою та інтонаційною специфікою музичної мови М. Лисенка. Прикладом сказаного може служити кантата «На вічну пам'ять І. Котляревському».

Твір Т. Шевченка, що став її поетичною основою, був створений у 1838 р. як відгук на смерть видатного українського поета і драматурга І. Котляревського. Водночас його образно-смісловою та змістовною багатоаспектністю не обмежується типовими показниками меморіального жанру. За думкою багатьох дослідників, «складна тематика твору об'єднує три різностильові частини, кожна з яких виявляє ознаки кількох жанрів — елегії, оди, медитації і власне послання. Синтез «енергії» цих видів поезії створює своєрідну велику ліричну форму, в межах якої відбувається тематично-стильовий розвиток» [3, с. 34]. Відзначимо також, що, всупереч канонам меморіальної елегії, поет зовсім не фіксує увагу на обставинах життя та смерті І. Котляревського. Спадщина славетного українського літератора, що оспівується



Т. Шевченком через звертання до типології оди, стає також приводом для роздумів про невмирущість мистецтва, вічність етичних та естетичних цінностей.

Водночас типологічний «простір» позначених жанрів у творі Т. Шевченка суттєво збагачується міфологічно-символічними складовими духовного мислення і світогляду великого Кобзаря. «Витримана в типово елегійній — задумливій, меланхолійній тональності, розповідь побудована на контрасті між теперішнім і минулим...» [17, с. 24]. Останнє як і імперативи майбутнього представлене на рівні ідеального світу, гармонії, узагальненої святковою символікою Великодня («І світ Божий як Великдень, / І люди як люди»). За думкою О. Бігун, у рядках цієї поезії Т. Шевченка «проступає Великодня християнська містика, закорінена у візантійські традиції як літургійні, так і мистецькі, де «Великдень інтерпретувався як свято освячення усього сушого, весна як природно-космічна притча про оновлення природи людини» [2, с. 86].

Багатий на метафори та міфічні аналогії текст елегії суттєво доповнюється фольклорною символікою, що стала також і складовою поетичної мови Т. Шевченка. «Творення настроєвого тону, пов'язаного зі смутком від втрати Івана Котляревського <...> відбувається крізь призму окремих образів — сироти, солов'я, Кобзаря, покинутого гнізда <...> Уособлюючи в образі солов'я І. Котляревського, письменник злучає його художнє слово з актом творіння Божої мови» [3, с. 34], а також з високим натхненням і символом неперевершеного таланту. Спів солов'я є співвідносним і з «топосом раю» (див. про це більш детально: [2, с. 283; 4, с. 413]). Позначена вище антитеза «минуле — майбутнє — сьогодення» виявлення також через очевидне протиставлення образу «журби» як концептуальної риси елегійного жанру та символіки Сонця і Слави, які вінчають твір Т. Шевченка, що в малій лірико-поетичній формі відтворює духовно-містичний та мистецький космос-всесвіт української культури.

Кантата М. Лисенка «На вічну пам'ять І. Котляревському» представляє собою одночастинний твір, структурні показники якого певним чином відображають сутність Шевченкового національного міфологічного світобачення. Як композиція вільного типу кантата включає декілька розділів, що виявляють авторське протиставлення «сумної» реальності сьогодення та ідилічного минулого. Ця антитеза складає основу першого розділу кантати, що має 3-частинну форму викладення. Перший розділ («Сонце гріє, вітер віє...»), представле-

ний у вигляді дуету баритона та тенора, має елегійний характер та деякі типові ознаки цього жанру [13, с.7] — стриманий темп, поступовий секундовий рух мелодичної лінії, скриті зм. 4, хроматику, поступовий низхідний рух басової «лінії» тощо. Своєрідною є і ладово-гармонічна мова цього розділу, відзначена «коливаннями» між *g-moll* та *G-dur*. Відчуття нестійкості, певної напруженості також посилене використанням елементів домінантового ладу, що доповнюють сумні образи-символи «червоної калини» та «одинокого гніздечка».

Ім протистоїть наступний розділ кантати (*Moderato cantabile*), що відтворює картину ідилічного минулого, узагальненого М. Лисенком через типологію пасторалі та показову для неї семантику *F-dur*, тонічні органні пункти, метрику 6/8 тощо. На відміну від медитативно-елегійного попереднього та наступного розділу (реприза) «спомин про минуле» відзначений також темброво-динамічним розмаїттям. Тріо жіночих голосів стає зразком «пейзажної» лірики композитора, доповненої також введенням ефекту луни.

Наступна частина хорової кантати М. Лисенка (*Marziale moderato* — «Недавно у нас в Україні...») відтворює безпосереднє згадування імені І. Котляревського, порівняного з символіко-архетиповою сутністю образу солов'я. Цей розділ твору привносить яскравий контраст, оскільки має жанрові ознаки маршу та інтонацій козацьких пісень. На відміну від попереднього розділу тут домінують квартові інтонації як найбільш типові для останніх (див.: [9]). Наступний скорботний епізод (*Adagio* — «Все осталося, все сумує»), що власне відтворює типологічні ознаки елегії, тем не менш не є домінуючим. «Журба як концептуальна риса елегійного жанру нівелюється за допомогою використання образу сонця — виразника найвищого пошанування людини у пам'яті наступних поколінь <...> На зміну розчаруванню запропоновано величну тональність, в якій акцентовано значущість творчих змагань письменника» [3, с. 35].

Урочисто-величне завершення кантати М. Лисенка (*Andante maestoso* — «Будеш, батьку, панувати, поки живуть люди...») має жанрові ознаки оди, полонезу та славильної кантати, що виявляють сорбно-хорову якість як показову не тільки для творчості композитора, а й для української духовної культури в цілому [2, с. 73]. Узагальнено-театральним «діалогам» солістів у попередніх розділах тут протистоїть єдність хорової та оркестрової партій. Яскрава динаміка та широкий діапазон звучання доповнюється у цьому фінальному славослів'ї широким використанням мелодичної фігурації юбілейного типу.

**Висновки.** Поетика кантати М. Лисенка «На вічну пам'ять І. Котляревському», створеної на основі поезії Т. Шевченка, формувалася на перетині типологій елегії, пасторалі, послання, оди. Водночас багатожанрова «природа» цього твору обумовлена його змістовною специфікою, що є втіленням міфологічно-трансцендентного розуміння сутності буття України у світовому культурно-історичному просторі. Позначені типологічні ознаки твору М. Лисенка доповнені рисами хорової кантати, що в українській музично-історичній традиції мала статус граничного жанру, який єднав духовну та світську традиції.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Архівович Л., Гордійчук М. Микола Віталійович Лисенко. Життя і творчість. Київ: Мистецтво, 1963. 356 с.
2. Бігун О. А. *Buzantinum: pro et contra*. (Амбівалентність візантійства у творчості Тараса Шевченка): монографія. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2014. 412 с.
3. Бурак Р. Фольклорні акценти поезії Тараса Шевченка «На вічну пам'ять І. Котляревському». *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2018. Вип. 22, т. 1. С. 33–37.
4. Войтович В. Українська міфологія. К.: Либідь, 2005. 664 с.
5. Грабович Г. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка / [пер. з англ. Соломії Павличко]. К.: Часопис «Критика», 1998. 207 с.
6. Дзюба І. М. Тарас Шевченко. Життя і творчість. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 718 с.
7. Cano. URL: <https://ru.wiktionary.org/wiki/cano#Латинский> (дата звернення: 18.02.2019).
8. Козаренко О. Тарас Шевченко та Микола Лисенко: акмеологічний рівень спілкування особистостей. *Вісник Львівського університету*. Серія: Мистецтвознавство. 2014. Вип. 15. С. 19–22.
9. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. Число 15. 286 с.
10. Копиця М. М. В. Лисенко в епістолярній спадщині. На перегуку століть. *Музична україністика: сучасний вимір*: збірник наукових статей. К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 2012. Вип. 7: Постаць Миколи Лисенка в європейському і національному історико-культурному контексті. С. 364–368.
11. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури: підручник для студентів вищих навчальних закладів. До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.
12. Корній Л. П. Тарас Шевченко і Микола Лисенко: націокультурні та музично-стильові рефлексії. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2014. № 1 (22). С. 15–25.

13. Маричева И. В. Элегия и элегичность в русской музыке XIX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Магнитогорская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Магнитогорск, 2010. 23 с.
14. Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. статей. К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 2012. Вип. 7: Постаць Миколи Лисенка в європейському і національному історико-культурному контексті. 440 с.
15. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.
16. Сліпушко О. М. Духовна держава Тараса Шевченка: монографія. К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2013. 127 с.
17. Смілянська В. Л., Чамата Н. П. Структура і смисл: Спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка. К.: Вища школа, 2000. 207 с.
18. Терещенко А. Кантати Миколи Лисенка в ситуації зміни стилєвої парадигми жанру. *Музична україністика: сучасний вимір*: збірник наукових статей. К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2012. Вип. 7: Постаць Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті. С. 177–182.
19. Терещенко А. К. Українська радянська кантата і ораторія (1945–1974). К.: Наукова думка, 1975. 176 с.

#### REFERENCES

1. Arkhimovich, L., Gordiychuk, M. (1963). Mykola Vitaliyovych Lysenko. Life and creativity. Kiev: Derzhavne Vydavnytstvo URSS «Mystetstvo» [in Ukrainian].
2. Bigun, O. A. (2014). Buzantinum: pro et contra. (Ambivalence of Byzantium in the works of Taras Shevchenko): monograph. Ivano-Frankivsk: Misto NV [in Ukrainian].
3. Burak, R. (2018). Folklore accents of Taras Shevchenko's poem «For the eternal memory of I. Kotliarevsky». *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk*. 22, 33–37 [in Ukrainian].
4. Voitovich, V. (2005). Ukrainian mythology. Kiev: Lybid' [in Ukrainian].
5. Grabovich, G. (1998). Sing as a mythmaker. Semantics of symbols in the works of Taras Shevchenko. Kiev: Časopis «Kritika» [in Ukrainian].
6. Dzyuba, I. M. (2008). Taras Shevchenko. Life and creativity. Kiev: Vydavnychyy dim «Kyievo-Mohylyans'ka akademiya» [in Ukrainian].
7. Cano. Retrieved from <https://ru.wiktionary.org/wiki/cano#Латинский>
8. Kozarenko, O. (2014). Taras Shevchenko and Mykola Lysenko: acmeological level of personal communication. *Visnyk L'vivs'koho universytetu. Seriya mystetstvovnavstvo*. 15, 19–22 [in Ukrainian].
9. Kozarenko, O. (2000). The phenomenon of the Ukrainian national musical language. Lviv: Naukove Tovarystvo im. T. Shevchenka. Ukrayinoznavcha biblioteka NTSH [in Ukrainian].
10. Kopytsya, M. (2012). M. V. Lysenko in an epistolary heritage. To the eyelids of centuries. *Muzychna ukraïnistyka: suchasnyy vymir*. 7, 364–368 [in Ukrainian].

11. Korniy, L. P., Syuta, B. O. (2011). History of Ukrainian Music Culture: Textbook for Students of Higher Educational Institutions / To the 100th Anniversary of the P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kiev: NMAU im. P. I. Chaykovs'koho [in Ukrainian].

12. Korniy, L. P. (2014). Taras Shevchenko and Nikolay Lysenko: national-cultural and musical-style reflections. Chasopys NMAU im. P. I. Chaykovs'koho. 1 (22), 15–25 [in Ukrainian].

13. Maricheva, I. V. (2010). Elegy and elegiac in Russian music of the XIX century. Extended abstract of candidate's thesis. Magnitogorsk: Magnitogorskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki [in Russian].

14. Musical Ukrainian Studies: A Modern Dimension: a Collection of Scientific Articles: The Story of Mykola Lysenko in European and National Historic and Cultural Context (2012). Kiev: IMFE im. M. T. Rylskogo [in Ukrainian].

15. Muravs'ka, O. V. (2017). Schiphristian paradigm of the european culture and music of the XVIII–XX centuries. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].

16. Slipushko, O. M. (2013). Spiritual Power of Taras Shevchenko: monograph. Kiev: Vydavnycho-polihrafichnyy tsentr «Kyiv's'kyi universytet» [in Ukrainian].

17. Smilyans'ka, V. L., Chamata, N. P. (2000). Structure and Meaning: Attempt of Scientific Interpretation of Taras Shevchenko's Poetic Texts. Kiev: Vyshcha shkola [in Ukrainian].

18. Tereshchenko, A. (2012). Cantatas of Nicholas Lysenko in the situation of changing the style paradigm of the genre. Muzichna ukrajinistika: suchasniy vimir: zbirnik naukovih statey: Postat Mikoli Lisenka v Evropeyskomu y natsionalnomu Istoriko-kulturnomu konteksti. 7, 177–182 [in Ukrainian].

19. Tereshchenko, A. (1975). Ukrainian Soviet Cantata and Oratorium (1945–1974). Kiev: Naukova dumka [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 20.03.2019*

УДК 781.60

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–102–117

**Чжан Тяньтянь**

ORCID: 0000–0002–2018–0016

ассистент–стажер кафедры специального фортепиано  
Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой  
tiantian\_807437095@qq.com

## **КАПРИЧЧИО В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖИРОЛАМО ФРЕСКОБАЛЬДИ**

**Цель статьи** — выявить отношение Джироламо Фрескобальди к жанру каприччио. Рассмотреть, систематизировать и проанализировать жанр каприччио в его творчестве, сделать выводы о своеобразии отношения к данному жанру. На материале анализа Каприччио на «Джирольтметту» показать особенности этого жанра в творчестве Фрескобальди. Вывести определение жанра каприччио в контексте рассматриваемой эпохи. **Методология статьи.** Применены методы историко–культурологического, теоретического и жанрово–стилевого анализа, что позволило осветить своеобразие и неповторимость жанрового мышления Джироламо Фрескобальди относительно использования жанра каприччио в его творчестве и в контексте дальнейшего исследования развития жанровых особенностей каприччио. **Научная новизна статьи** заключается в том, что впервые раскрывается в полной мере отношение Джироламо Фрескобальди к историческому жанру каприччио, который наполняется композитором XVII века принципиальной новизной, обусловленной его пониманием жанра, полифонической техникой и своеобразным стилем того времени. Собраны и систематизированы все варианты использования жанра каприччио в творчестве Джироламо Фрескобальди. **Выводы.** Жанровое мышление Джироламо Фрескобальди направлено на воплощение жанра каприччио для клавира. Джироламо Фрескобальди подвел итог развитию данного жанра от Ренессанса до барокко, вплоть до классицизма и романтизма, показал его индивидуальные особенности и сосредоточенность на внутренней специфике содержательности. Фрескобальди совмещает строгий и свободный полифонические стили, прошлое и барочное будущее, вобрав основы мышления XVII века, во многом предвосхитив будущее музыкального языка XVIII столетия.

**Ключевые слова:** Джироламо Фрескобальди, жанр каприччио, Каприччио на «Джирольтметту», полифония, тематическое преобразование.

**Zhang Tiantian**, assistant-trainee at the Department of special piano of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

**Capriccio in the works of Girolamo Frescobaldi**

*The purpose of the article is to reveal the attitude of Girolamo Frescobaldi to the capriccio genre. To consider, systematize and analyze the capriccio genre in his works and to draw conclusions about the peculiarity of the attitude to this genre. On the material of the analysis of Capriccio on «Girolmeta» to show the features of this genre in the works of Frescobaldi. To give a definition of the capriccio genre for that time. The methodology of the article. Methods of historical, cultural, theoretical and genre-style analysis have been applied, which allowed to highlight the originality and uniqueness of the genre thinking of Girolamo Frescobaldi regarding the use of the capriccio genre in his creative individuality and in the context of the further research of the development of genre features of capriccio. The scientific novelty of the article lies in the fact that Girolamo Frescobaldi's attitude to the historical genre of capriccio, filled with fundamental novelty by a composer of the XVII century, derived from his understanding of the genre, polyphonic technique and an original style of the time, is fully revealed for the first time. We have collected, systematized all variants of the use of the capriccio genre in the works of Girolamo Frescobaldi. Conclusions. Genre thinking of Girolamo Frescobaldi is aimed at the embodiment of the capriccio genre for clavier. Girolamo Frescobaldi, summed up the development of this genre from the Renaissance to the Baroque, right up to Classicism and Romanticism, showed its individual characteristics and focus on the internal specifics of the content. Frescobaldi combine strict and free polyphonic styles, being at their junction, combining the past and the baroque future, incorporating the fundamentals of thinking of the XVII century, in many ways anticipating the future of the musical language of the XVIII century.*

**Keywords:** Girolamo Frescobaldi, capriccio genre, Capriccio on «Girolmeta», polyphony, thematic transformation.

**Чжан Тяньтянь**, асистент-стажист кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

**Капрічіо у творчості Джироламо Фрескобальді**

*Мета статті — виявити ставлення Джироламо Фрескобальді до жанру капрічіо. Розглянути, систематизувати та проаналізувати жанр капрічіо в його творчості й зробити висновки про своєрідність ставлення до даного жанру. На матеріалі аналізу Капрічіо на «Джирольметту» показати особливості цього жанру в творчості Фрескобальді. Вивести визначення жанру капрічіо у контексті розглянутої епохи. Методологія статті. Використані методи історико-культурологічного, теоретичного та жанрово-стильового аналізу, які дали можливість висвітлити своєрідність й неповторність жанрового мислення Джироламо Фрескобальді відносно використання жанру капрічіо в його творчості та в контексті подальшого дослідження розвитку жанрових особливос-*

тей капріччіо. **Наукова новизна статті** полягає в тому, що вперше розкривається в повній мірі ставлення Джироламо Фрескобальді до історичного жанру капріччіо, який наповнюється композитором XVII століття принциповою новизною, зумовленою його розуміння жанру, поліфонічної техніки та своєрідного стилю того часу. Зібрані та систематизовані варіанти використання жанру капріччіо в творчості Джироламо Фрескобальді. **Висновки.** Жанрове мислення Джироламо Фрескобальді направлено на відтворення жанру капріччіо для клавіру. Джироламо Фрескобальді підвів підсумок розвитку даного жанру від Ренесансу до бароко, до класицизму й романтизму, показав його індивідуальні особливості й зосередження на внутрішній специфіці змісту. Фрескобальді поєднав строгий та вільний поліфонічні стилі, минуле й барочне майбутнє, вбираючи основи мислення XVII століття, багато в чому передбачивши майбутнє музичної мови XVIII століття.

**Ключові слова:** Джироламо Фрескобальді, жанр капріччіо, Капріччіо на «Джирольметту», поліфонія, тематичне перетворення.

**Актуальність теми дослідження.** Произведения Джироламо Фрескобальди практически не известны в Китае, в Украине их также фактически не исполняют. Это связано с отсутствием информации о композиторе, о его роли в развитии истории музыки, об особенностях его стиля и творческого почерка, о сложности интерпретации его произведений. Это предположение можно отнести и к жанру каприччио, который весьма интересен по тематизму, по полифоническому языку.

В связи с этим мы решили привлечь внимание к жанру каприччио в творчестве Джироламо Фрескобальди, систематизировать его, описав принципы подхода к выбору тематизма, а также его развитию. В центре исследования находится Каприччио на «Джирольметту». Выводы по результатам его анализа вполне могут проецироваться и на другие произведения этого жанра в творчестве Фрескобальди.

**Цель статьи** — выявить отношение Джироламо Фрескобальди к жанру каприччио. Рассмотреть, систематизировать и проанализировать жанр каприччио в его творчестве, сделать выводы о своеобразии отношения к жанру. На материале анализа Каприччио на «Джирольметту» показать особенности этого жанра в творчестве Фрескобальди.

**Изложение основного материала.** В сентябре 2018 года исполнилось 435 лет со дня рождения великого итальянского композитора Джироламо Фрескобальди (1583, Феррари — 1643, Рим), чей гений особенно проявился в области клавирной музыки (музыки для орга-



на, клавесина и клавикорда). Роль Фрескобальди в истории музыки можно сравнить с ролью И. С. Баха, т.к. он сконцентрировал и высоко поднял достижения предшественников, в то же время его сочинения во многом отразили стилиевой поворот, который происходил в итальянском искусстве — поворот от Ренессанса к барокко.

Творчеству Фрескобальди не очень повезло — стилистика его произведений остается обычно вне поля зрения исследователей, несмотря на то, что искусство Фрескобальди пользовалось широким признанием у современников: «он пел как ангел из небесного хора, играл на всех инструментах, и его прославляли как чудо во всех городах Италии» (цит. по: [5, с. 4]).

Для понимания произведений Фрескобальди важно отметить некоторые особенности его музыкального языка. В первую очередь это относится к тематизму. Наряду с концентрированными и выразительными темами, у него встречаются достаточно нейтральные, составленные, например, из мелизматических эпизодов темы. Такое отношение — наследие взглядов, характерных для эпохи Возрождения, а также для эпохи Средневековья.

Основная ценность произведений Фрескобальди заключалась в мастерстве обработки материала. В то время считалось, что тематический материал не имеет никакого значения. Бытовало мнение, что красивую мелодию может придумать даже непросвещенный любитель. Профессиональные музыканты не стремились к оригинальности тематического материала; наоборот, многое отдавалось случаю и мелодии нередко «сочинялись» механически. «Конструирование» музыки достигало изощренной виртуозности. Это относится в первую очередь работе с мотивом, к умению выводить один материал из другого — как вариантность, производность, прорастание. Искусство выстраивать форму также достигло у Фрескобальди значительной высоты, новым содержанием заиграли инструментальные формы эпохи Ренессанса.

Отметим не очень привычную нам манеру обращения с тематическим материалом. Так, при использовании известной темы, например, народной, очередной ее фрагмент может даваться не от ступени «оригинала» (см., например, Каприччио на фламандский бас). Или произвольно вычленяются фрагменты темы и сопровождения, и используются в качестве самостоятельного тематического материала, который свободно комбинируется (контрапунктируется) между собой (например, шеститемное каприччио «Бергамаска»).

У Фрескобальди наблюдается стремление к единству тематического материала, к сбалансированной форме, характерно умение «поверить алгеброй гармонию». Недаром одним из основных его лозунгов, который применим и к музыке, был: «*Arg sine scientia nihil, arg et scientia unum*» («Искусство без науки — ничто, искусство и наука — едины»).

В творчестве Фрескобальди, в первой половине XVII века, находит отражение все новое, характерное для эпохи барокко. На смену несколько бесстрастной, академически строгой музыке Ренессанса приходит яркое индивидуальное искусство больших страстей, смелых драматических контрастов (о стилях Ренессанса и барокко в музыке см. статью В. Д. Конен и Т. Н. Ливановой: [4, с. 134–160, 264–289]).

«Новый» музыкальный язык Фрескобальди можно оценивать, пользуясь современными критериями: кроме упомянутых выше особенностей, которые музыкант нашего времени должен осознавать интеллектом и к которым ему приходится приучать свой слух, все остальное в музыке Фрескобальди легко доступно нашему эмоциональному восприятию. Его сочинения насыщены выразительными гармониями; он экспериментирует с новыми для того времени эффектами *duzze e ligature* (задержания и разрешения) — изысканными приемами, служащими для передачи аффектов. С этими приемами Фрескобальди мог познакомиться в итальянских мадригалах (например, у Джезуальдо).

В связи с использованием народных тем следует отметить большую роль, которую играет вариационная форма (в нее он иногда вводит вариации в виде танцев, сближая вариационный цикл с сюитой). В произведениях Фрескобальди широко пользуется приемом варьирования, выведения дальнейшего тематического материала из первоначальной темы. Причем осуществляет это в рамках четко отграниченных разделов. Не всегда можно заметить, что все мелодические отрезки, на которых строятся разделы произведения, выведены из одного «зерна», многое трудно расслышать сразу. Этот прием варьирования и производности, сохранения музыкального материала позже доведет до непревзойденной вершины И. С. Бах.

Джироламо Фрескобальди создает самостоятельный инструментальный стиль, отличающийся от вокальной музыки, — стиль Нового времени, который выделяется собственным страстным отношением к миру. В отличие от мастеров предшествующих эпох Фрескобальди стремится утвердить себя как личность и оставляет «росчерки» пера,

удостоверяющие принадлежность его произведений, например, таких как **Каприччио на «Джирольметту» и Песню под названием «Фрескобальда»**.

В сборник «Ричеркары и канцоны на французский манер» Фрескобальди включает 10 ричеркаров и 5 канцон. Он впервые опубликован в 1615 году (переиздан в 1618 году), а в 1626 он был объединен с «Первой книгой каприччио» (опубликованной отдельно в 1624 году). Такой укрупненный сборник переиздавался в 1628 и 1642 годах.

Первая книга каприччио, «написанных на различные темы и арии», относится к 1624 году (второй книги не последовало). В ней содержится 12 каприччио.

Пятитомное полное академическое издание клавирных произведений Фрескобальди под редакцией Пьера Пиду (1949–1958), в котором сочинения сгруппированы в соответствии с последними прижизненными публикациями. Мы расположили сочинения Фрескобальди хронологически, в порядке их первых публикаций. В оригинальных публикациях Фрескобальди почти все сборники (кроме токкат) были напечатаны в виде «клавирной партитуры», на четырех строках, по одному глосу на каждой строке. Следует иметь в виду, что по правилам старинной нотной орфографии (используются и в настоящем издании) случайный знак относится к ноте, перед которой он стоит.

Нередко без специальных оговорок чередуются такты различной величины (например, трехдольные  $3/4$  и  $3/2$ ). С целью приблизить музыку Фрескобальди к нашим исполнителям и учащимся в текст внесены некоторые добавления: «модернизирована» запись трехдольных разделов (у Фрескобальди они изложены по старинной традиции, восходящей к мензуральной нотации, крупными длительностями с обозначением соответствующего знака пропорции), добавлена аппликатура, уточнено распределение средних голосов между обеими руками.

Как известно, каприччио (каприз, прихоть — ит.) — музыкальный жанр, претерпевший на протяжении нескольких столетий большие изменения. Вначале (XVI в.) это обозначение относилось к вокальным пьесам в мадригальном стиле. В конце XVI и в XVII веке названия каприччио, фантазия, ричеркар, канцона, а также прелюдия и токката были практически равнозначными и относились к пьесам для различных инструментов либо клавира в имитационной манере или же к пьесам, написанным в свободной форме.

Каприччио Фрескобальди можно разделить на четыре группы: 3 каприччио созданы на темы, представленные сольмизационными слогами; 3 каприччио, в основе которых лежит определенная стилистическая или техническая задача («Каприччио жесткостей», «Хроматическое каприччио с задержаниями и обращениями»); «Каприччио, в котором необходимо петь верхний голос» (это вид загадочного канона, в котором нужно самому определить моменты вступления голоса); и 6 каприччио на популярные или народные песни.

**Каприччио на «Ку-ку».** Элементарные попевки, подражающие птичьим выкрикам, встречаются в музыке издавна. В качестве одного из ранних клавирных образцов приведем скерцо «Кукушка» Б. Паскуини (1637–1710) — блестящую виртуозную пьесу, созданную, по-видимому, в середине XVII века (см.: [2, с. 63]). В каприччио Фрескобальди попевка d2 — h1 проходит почти исключительно в верхнем голосе, образуя своеобразное *organo ostinato* (с подобным мы встречались в ричеркаре № 10). Остальные голоса подвергаются богатому ритмическому и метрическому варьированию.

Каприччио можно расчленить на 10 разделов. Особую сложность представляет темповая сторона исполнения. Трехдольные разделы — первый и последний (т. 24–35 и 126–141) — в оригинале нотированы на 3/1. В современном издании размер заменен на 3/2, то есть длительности укорочены вдвое. Второй из трехдольных размеров (т. 87–111) в оригинале имеет обозначение 3, что на самом деле является 3/4. Изменения длительностей в трехдольных разделах в какой-то степени помогут сохранить единство движения.

Сложнее разделы, где иногда происходит смена «единицы движения». Так после 36–37 тактов, где в основе пульсации была половинная нота, такты 38 и последующие базируются уже на четком движении четвертей (возникает парадокс: восьмые становятся более протяженными, а само движение — более быстрым и энергичным). Смена ритмического пульса происходит и в такте 64, где половинная становится приблизительно равной предшествующей четверти. В такте 77 возвращается прежняя метрическая единица — четверть. В тактах 142–143 после трехдольного движения восстанавливается размер начала пьесы — C=4/2. Но если там основой движения была половинная, то здесь метрической единицей становится четверть и движение оказывается значительно более замедленным по сравнению с начальным.

**Каприччио на фламандский бас.** Мелодия, положенная в основу пьесы, относится к числу популярных в эпоху Фрескобальди. На-

чальная фраза мелодии впервые обнаруживается у французского композитора Клода Сермизи (ок. 1490–1562) в *chanson* «Au joli bois» («В прекрасном лесу»), опубликованной у П. Аттеньяна в 1529 году. В танцевальном варианте мелодия встречается в сборнике фламандского композитора Тильмана Сузато (конец XV в. — после 1560 г.) «He derde musyk boexken» («Третья музыкальная книжечка», 1551). Эта мелодия появляется в различных рукописных и печатных сборниках: в «Лютневой книге» Джобинса (1573), в «Табулатуре» Вайссееля (1591); как «Alemana d'amoге» («Любовная аллеманда») помещена в танцевальном сборнике 1602 года. Клавирное изложение под названием «Ein Ander Teutscher Tanntz» («Другой немецкий танец») и «Der Sprungkh Drauff» («Прыжок вверх») имеется в табулатуре Аугуста Нормигера (1598). Также эта мелодия под названием «Аллеманда на песню «Девушка-брюнетка» записана в «Нотной тетради Сусанны ван Сольд» (см.: [1, с. 19]). Близка этой мелодии тема, лежащая в основе «Canzona dopo l'Epistola» 3-й «органной мессы» из сборника Фрескобальди «Fiorgi musicali». При таком обилии источников, содержащих эту мелодию (думается, что и это не все), удивляет, что исследователь В. Апель не нашел «оригинала» каприччио Фрескобальди и заметил, что оно «позволяет с достоверностью реконструировать песню, которая нигде более не встречается» (см.: [7, с. 458]).

Каприччио Фрескобальди на фламандский бас, как и предыдущее, содержит ряд метрических и ритмических сложностей. Здесь также имеются трехдольные разделы: первый из них продолжает предшествующее движение четвертями, зато второй (т. 85–95) изложен на 3/1, то есть в основе лежит целая нота (после движения четвертями). Теперь этот раздел предлагается на 3/2, то есть в два раза живее.

**Каприччио «жесткостей» (Capriccio di durezze).** Существует ряд произведений, которые Фрескобальди посвятил проблемам раннебарочной гармонии и диссонансам с их разрешениями: это «Хроматическое каприччио с задержаниями в противодвижении» и «Каприччио «жесткостей» (то есть диссонансов). Облик последней пьесы дает представление о ее проблематике: в исполнительском плане она необычайно полезна для воспитания ощущения естественного перехода острого задержания в более мягкое разрешение. Произведение отличается от других данного жанра большим единством формы, которое достигается, в частности, отсутствием промежуточных, трехдольных разделов.

**Каприччио на тему фра Якопино, соединенное с песней «Руджиеро»** является одним из довольно многочисленных примеров использова-

ния удивительной итальянской темы «Руджиеро», которая представляет собой определенную басовую модель, на которую происходила импровизация мелодии. Как предполагают некоторые исследователи, название происходит от первого слова одной из песен поэмы Л. Ариосто «Неистовый Роланд».

«Руджиеро» свидетельствует о давней народной традиции петь на довольно простые мелодии полюбившиеся поэтические произведения. Вполне возможно, что «Руджиеро» первоначально был просто танцем, о чем говорит двухдольный метр и периодическое строение с половинным кадансом в конце первого предложения и с полным — в конце второго. На танцевальное происхождение указывает и встречающийся в некоторых старинных вариантах «Руджиеро» так называемый *Rgorortz*, то есть повторение в трехдольном движении.

Первые упоминания и нотные записи «Руджиеро» относятся к XVI веку. В дальнейшем эта тема получает широкое распространение в основном виде и как основа для различных обработок и вариаций, вплоть до XIX века. Причина столь большой популярности «Руджиеро» в народной и профессиональной музыке — ясность, простота, законченность, возможность на основе заданного баса импровизировать достаточно разнообразные мелодии и, кроме того, удобство подтекстовки 11-сложных стихов с ударениями на 6-м и 10-м слогах — именно так написана упомянутая поэма Ариосто, ставшая подлинно народной. В басовой модели «Руджиеро» иногда варьировались отдельные звуки, но в целом она оставалась неизменной, хорошо узнаваемой.

О жизнеспособности этой темы свидетельствует то, что в качестве фольклорного материала она до сих пор еще встречается в глухих деревнях Сицилии. Способность темы образовывать фундамент для богатого и разнообразного развития, импульс, который она дала композиторам для создания многочисленных произведений, для выработки и закрепления ощущения основных гармонических функций, позволили озаглавить уже в XX веке работу, посвященную «Руджиеро»: «Италия — родина остигатного баса» [8].

Фрескобальди неоднократно обращался к этой теме. В «Первой книге токкат» в издании 1615 года содержатся «12 вариаций на песню «Руджиеро», в «Первой книге каприччио» есть «Каприччио на песню «Руджиеро». Обработка «Руджиеро» встречается также и в «Первой книге канцон для одного, двух, трех и четырех голосов с basso continuo» (1634).

В Каприччио Фрескобальди использует возможность сочетания баса «Руджиеро» с разнообразными мелодиями и объединяет ее с «темой фра Якопино», с мелодией явно народного происхождения (она дается отдельно перед Каприччио). По существу, это Каприччио — вариационный цикл (как и в других вариационных циклах Фрескобальди, здесь каждая из шести вариаций носит название «партия»). **Каприччиозность** этого произведения проявляется в его образной темпераментности, в ясности и доступности, в остроумных сочетаниях и перестановках двух мелодий, в ярком развитии, которое держит в напряжении внимание слушателя вплоть до последней ноты.

Каприччио «**Баталия**» относится к пьесам звукоизобразительного характера (сравните аналогичные «батальные» пьесы В. Берда и др.).

Каприччио на «**Джирольметту**» завершает цикл «*Fiori musicali*», написанный в жанре органной литургической музыки (включает 3 мессы). Каприччио состоит из шести контрастных разделов, завершающихся совершенными (первая, вторая, пятая и шестая части) и несовершенными (третья часть) кадансами в соль или в до ионийском (несовершенный каданс в четвертой части). Сохраняется ладовое мышление — иногда стабильное, иногда переменное. В каприччио постоянно варьируются и развиваются две основные темы: ритмически, интонационно. Из основной темы вычленяются ее части, которые потом (иногда порознь) подвергаются различной обработке.

Остановимся на каприччио Фрескобальди «Джирольметта» подробнее. Первоначальный темп долго сохраняется, лишь в пятой части — *Alio modo*, а в последней — *Allegro*. Размер и его смена также характерны для композитора: первая и вторая части — С (С); третья — 6/4, а в конце (в последних 4 тактах) — С (завершает этот раздел фермато); такой же размер сохраняется в следующих разделах (которые также завершаются фермато); и лишь в конце, в последнем разделе — 3, что ассоциируется с 3/4, переходя (после 8 тактов) в 6/4.

Первая часть — *Allegro* (1–18 тактов) основана на двух темах, причем вторая появляется в виде противосложения (П1) к первой, затем выходит на самостоятельный уровень развития: в контрапункте с первой, в вертикально и горизонтально-подвижном контрапунктах; в двухголосных стретто. Эти темы пронизывают все части каприччио.

Первая тема (Т1) — модулирующая, двойственная: e-moll — C-dur, что иногда воспринимается как G-dur — C-dur (тогда тема начина-

ется с шестой ступени). Сама тема построена оригинально: после характерной части дважды, ритмически вариантно, звучит общая (поступенное движение от соль к до). Уже в экспозиционной части отсекается повтор общей части (т. 6–8, 11–12), меняется интервальное строение темы (т. 6–8), начальный лад (т. 16). Нарушается и экспозиционность изложения первой темы, напоминая трехголосную экспозицию и контрэкспозицию: альт (от «ми»), доминантовый в сопрано (от «си»), бас (от «ми»); и альт (от «си»), тенор от (ми), сопрано (от «си»).

Вторая тема (T2) — вариант первой в отношении общей части: ритмически вариантное поступенное нисходящее движение от соль к ре, затем гаммообразно от соль к соль. Эта тема более дробная и относительно T1 построена на взаимодополняющей ритмике. Она вступает как П1 к первой теме у альты от «ми», ответ — у тенора от «си» (как доминантовый ответ); затем самостоятельно стреттно у тенора от «соль» и респоста в сопрано от «си»; теперь у баса от «ми» в контрапункте с T1 и стреттно с горизонтальным контрапунктом в сопрано от «ми»; и последний раз в этой части у альты от «си» со свободным контрапунктом T1.

Вторая часть каприччио (19–33 т.) — основана на тех же двух темах: на их сложном контрапункте с перестановкой голосов, с изменением времени вступления; с двухголосным и трехголосным стретто T2, с сокращением ее общей части, с ее ритмическими и интонационными вариантами, с отдаленной по времени общей частью. И если T1 проходит 6 раз (полностью, сокращенно, вариантно), то T2—8 раз. Ладотональность сохраняется аналогично первой части, как и совершенный каданс в G-dur. Характерно последовательное вступление голосов и периодическое в дальнейшем отключение голосов для последующего их вступления.

В третьей части (т. 34–43), 6/4 вновь господствуют те же две темы: T1 звучит 6 раз, а T2 — 4 раза, постепенно уступая место новому контрапункту, который не оформляется в самостоятельную тему. Это опевание с последующим нисходящим движением. Появляясь как продолжение характерной части T1, новый контрапункт оживляет движение постоянными восьмыми, секвенциями и вносит черты танцевальности: звучит у альты (т. 25, 26), у сопрано (т. 42), у баса (в прямом движении — т. 45, в обращении — т. 46). В коде, где меняется размер на C, использован только новый контрапункт у альты и тенора (т. 48, 49). Именно эта кода завершается ярким кадансом с ферма-



то, хотя и несовершенным кадансом, как бы предполагая окончание трехчастности, построенной на двух темах.

Четвертая часть (т. 50–71) — характеризуется тематическим обновлением и обостряется восходящими хроматизмами новой, третьей темы (Т3). Она сразу вступает в альте в контрапункте со второй темой в сопрано (причем они звучат от экспозиционных нот: ми и си); затем в теноре — в контрапункте с первой темой, которая находится в альте. На этот раз как бы проходит истинная экспозиция: Т2 появляется во всех четырех голосах (сопрано, альт, тенор, бас); и контрэкспозиция: тенор (стреттно), альт, сопрано, бас. Т3 также проживает в экспозиции и контрэкспозиции, соединенных стретто: альт (контрапункт с Т2), тенор (с Т1), бас (с Т2 в альте), сопрано в стретте с альтом (в контрапункте с Т2 в теноре), бас (в контрапункте со стретто Т1), сопрано (со стретто Т2), тенор (в контрапункте с Т2). И лишь первая тема не звучит во всех голосах, выполняя как бы подчиненную роль: альт, сопрано в стретто вновь с альтом, тенор. Обратим внимание, что ни разу не звучит контрапункт Т1, Т2, Т3; а лишь парные контрапункты. Таким образом, третья часть каприччио содержит равноправные три темы и завершается не совершенным кадансом в тональности *C-dur*, подчеркнутым фермато.

Пятая часть, *Alto modo*, размер *C* (72–85), характеризуется появлением четвертой темы (Т4) — компактной, ритмически обостренной, танцевальной. Т1 растянута на четыре с половиной такта и краткая Т4 (один такт) успеваает пройти контрапунктом четырежды: у альта (от соль), тенора (от си), баса (от соль), вновь тенора (от до). Следующему проведению Т1 у баса также сопутствует несколько появление Т4: у альта (от соль), у сопрано (от си) с дальнейшим прорастанием в Т2 со значительным ритмическим уменьшением (т.79–81). Последний раз звучит характерная часть Т1 у альта в контрапункте с Т4 у тенора. Затем берет «в свои руки» трехголосное стретто Т2 (бас, сопрано, тенор), доходя до совершенного каданса в *G-dur* с фермато. В этой части, помимо контрапунктов Т1 с Т4, встречается сочетание Т1 и Т2, но контрапункт Т2 с Т4 отсутствует.

Последняя, шестая часть Каприччио — *Allegro*, размер 3 (86–102), ассоциируется с заключением, репризой-кодой, с господством Т2 в основном виде, в двух- и трехголосных стретто и с вычленением общей части, а также с несколькими напоминаниями характерной части Т1. В конце использован длительный доминантовый органнй пункт с разрешением в совершенную тонику.

Таким образом, проанализировав Фрескобальди Каприччио на «Джирольметту», можно сделать следующие выводы:

1. В 4-голосном Каприччио шесть частей, 4 темы.

2. Форму произведения можно определить как сложную трехчастную с динамической репризой: первый раздел занимает три части; второй — составная 2-частная форма (четвертая и пятая части); сокращенная динамическая реприза-кода (шестая часть).

3. Используются контрапункты различных тем: в основном это T1 и T2 (три части и последняя); затем появляется контрапункт T1 и T3, T2 и T3 (четвертая часть); потом подключается T4 в сочетании с T1 (пятая часть).

4. Происходит яркая полифонизация музыкального материала: звучат различного типа контрапункты тем, двух- и трехголосные стретто.

5. Основное движение в Каприччио — постепенное секундовое, поэтому любой другой интервал оказывается характерной особенностью тем. Фрескобальди также предпочитает опевания, скачок на терцию и возвращение, разнонаправленные тетрахорды, трихорды, пентахорды. Кульминационным есть квартдовый или квинтовый скачок, обычно перед обшей частью темы.

6. В основных — сквозных темах (T1 и T2) композитор использует после характерной части прием интонационного прорастания (a — b — v1).

7. В изложении тем композитор предпочитает ритмическую и интонационную трансформацию: изменение окончания, вычленение обшей части темы, ее сокращение, отдаление, вариантный повтор; обращение, увеличение начального элемента, сокращение середины темы и постоянное ритмическое и метрическое варьирование.

8. С появлением каждой новой темы музыка Каприччио обостряется, ритмически насыщается, хроматизируется, становится жанрово более определенной.

9. По характеру темы эпические (T1 и T2), постепенная хроматическая (T3), жанрово танцевальная (T4).

10. Прослеживается постепенное ритмическое дробление при появлении новой темы.

О характере и об особенностях исполнения каприччио могут дать представление прилагаемые ниже выдержки из предисловий Фрескобальди к изданиям своих произведений.

Приведем предисловие Фрескобальди к «Первой книге каприччио». «Для некоторых исполнителей игра этих пьес может предста-

вить трудность — как многообразием темпов, так и тем, что упражнение в чтении партитур, по-видимому, пребывает в небрежении. Поэтому я делаю здесь следующие замечания. В тех местах, которые кажутся не соответствующими обычным правилам контрапункта, следует стремиться найти задуманный композитором звуковой эффект и желаемый способ исполнения, соответствующий характеру этих мест. Эти сочинения, называемые Каприччио, по стилю не так просты, как мои ричеркары; но не судите об их трудностях, пока не поучите их как следует за инструментом, ибо при разучивании способ исполнения выявляется сам собой. Я стремился писать такие пьесы, которые были бы приятными и нетрудными, пригодными для учебных целей. Если же исполнение пьесы от начала до конца кому-нибудь покажется утомительным, я считаю вполне допустимым, чтобы он отобрал те разделы, которые ему больше подходят, я заканчивал тем разделом, который завершается в [основной] тональности. Начало следует играть медленно, чтобы дальнейшее казалось живее и изящнее. В каденциях исполнитель должен несколько задержать движение, прежде чем переходить к следующему разделу. В трехдольных разделах следует играть *adagio* при обозначении 3/1, несколько быстрее при 3/2, еще оживленнее при 3/4, а при 6/4 — *allegro*. В некоторых диссонансах окажутся уместными задержка и арпеджирование, дабы последующее выглядело более остроумным [и пикантным]» (цит. по Н. Копчевскому и в его же переводе: [5, с. 13]).

Таким образом, выведем определение **жанра каприччио во времена Фрескобальди** — это многочастное многотемное полифоническое построение, часто основанное на темах, представленных сольмизационными слогами, популярными или народными песнями, со стилистической или технической задачей, с необходимостью петь верхний голос — некий вид загадочного канона, где нужно самому определить моменты вступления этого голоса; наполненное различными тематическими контрапунктами (вертикально и горизонтально, вдвойне-подвижными) и преобразованием тематического материала (сокращение, усечение, интонационное прорастание, преобразование; ритмическая трансформация); введение новых тем в средних разделах; смены размера и темпа.

**Выводы.** Жанровое мышление Джироламо Фрескобальди направлено на воплощение жанра каприччио для клавира. Джироламо Фрескобальди подвел итог развитию этого жанра от Ренессанса до

барокко, вплоть до классицизма и романтизма, показал его индивидуальные особенности и сосредоточенность на внутренней специфике содержательности. Фрескобальди совмещает строгий и свободный полифонические стили, объединяя прошлое и барочное будущее, вообраз основы мышления XVII века, во многом предвосхитив будущее музыкального языка XVIII столетия.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI–XVIII вв. Вып. 1. М., 1975. С. 19 (ноты).
2. Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI–XVIII вв. Вып. 3. М., 1977. С. 63 (ноты).
3. Козлыкина С. Стиль Джироламо Фрескобальди в контексте эпохи раннего барокко: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17. 00. 02. Ростов-на-Дону, 2007. 18 с.
4. Конен В., Ливанова Т. Ренессанс, барокко, классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVIII веков. М., 1966.
5. Копчевский Н. Вступительная статья. *Фрескобальди. Дж. Избранные клавирные сочинения* / составление и редакция Н. Копчевского. М.: Музыка, 1983. С. 4–13.
6. Чжан Тяньтянь. Каприччио как понятие и явление. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. К.: Міленіум, 2017. № 2. С. 194–198.
7. Apel W. *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 700*. Kassel; Basel, 1967. S. 458.
8. Comboni O. *Italia, patria del basso ostinato. Rassegna musicale*. 1934. VII.

### REFERENCES

1. Clavier Pieces by Western European Composers of the XVI–XVIII centuries (1975). Issue 1. P. 19 (notes). Moscow [in Russian].
2. Clavier Pieces by Western European Composers of the XVI–XVIII centuries (1977). Issue 3. P. 63 (notes). Moscow [in Russian].
3. Kozlyikina, S. (2007). Girolamo Frescobaldi style in the context of the early Baroque. Extended abstract of candidate's thesis. Rostov on Don [in Russian].
4. Konen, V.; Livanova, T. (1966). Renaissance, baroque, classicism. The problem of styles in the Western European art of the XV–XVIII centuries, 134–160, 264–289. Moscow [in Russian].
5. Kopchevskiy, N. (1983). Introductory article. J. Frescobaldi. Selected clavier compositions. Comp. and ed. of N. Kopchevsky, 4–13. Moscow: Muzyika [in Russian].
6. Zhang Tiantian (2017). Capriccio as a concept and a phenomenon. Bulletin of the National Academy of Cultural and Arts Leaders, 2, 194–198. [in Russian].

7. Apel, W. (1967). Geschichte der Orgel und Klaviermusik bis 700. Kassel-Basel [in German].

8. Comboni, O. (1934). Italia, patria del basso ostinato. Rassegna musicale. VII [in Italian].

*Стаття надійшла до редакції 19.02.2019*

УДК 78.01+784/785.7

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–117–127

*Ду Сяошуан*

ORCID: 0000–0003–2917–5579

*соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии*

*ОНМА им. А. В. Неждановой*

*672250899@qq.com*

## **СТИЛЕВЫЕ ПАРАМЕТРЫ И СЕМАНТИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА ЖАНРОВОЙ ФОРМЫ «СТИХОТВОРЕНИЕ С МУЗЫКОЙ» В ТВОРЧЕСТВЕ А. ШНИТКЕ**

*Целью статьи является рассмотрение структурно-композиционных особенностей и выявление семантических свойств жанровой формы «стихотворение с музыкой» в камерно-вокальном творчестве А. Шнитке. Методология работы базируется на комплексном подходе, объединившем жанрово-стилевую, источниковедческий, нарративный, исторический и музыковедческий аналитический методы анализа. Научная новизна статьи заключается в изучении диалогического взаимодействия словесного и музыкального уровней в жанровой форме «стихотворение с музыкой», что позволяет углублять представления о ее структурно-композиционных особенностях и выявлять пути формирования ее семантических свойств. Выводы. В творчестве А. Шнитке камерно-вокальные произведения занимают значительное место, открывая особую грань его индивидуально-авторского стиля, нацеленного на тонкое вчувствование и проникновение композитора в поэтическое слово. Если в начальные периоды творческого пути А. Шнитке нередко обращался к единичным текстам, то с течением времени ведущее значение приобретает тенденция циклизации и укрупнения циклического построения произведений. В камерно-вокальных циклах наиболее рельефно выражена авторская позиция о взаимоотношении словесно-поэтического и музыкального уровней с явным приоритетом первого, что нашло свое отображение во внимании к жанровой форме «стихотворение с музыкой».*

*Ключевые слова:* «стихотворение с музыкой», жанр, индивидуально-авторский стиль, «советский авангард», додекафония, сериализм.

*Do Xiaoshuang, applicant at the Department of Music History and musical ethnography of the Odessa national A. V. Nezhdanova Academy of Music*  
**Style parameters and semantic properties of genre form «poem with music» in the work of A. Schnittke**

*The purpose of the article is to consider structural-compositional features and to identify semantic properties of the genre form «poem with music» in the chamber-vocal work of A. Schnittke. The methodology of work is based on an integrated approach, which combined genre-style, source, narrative, historical and musicological analytical methods of analysis. The scientific novelty of the article is to study the dialogue interaction of verbal and musical levels in the genre form «poem with music,» which allows to deepen ideas about its structural-compositional features and to identify ways of forming its semantic properties. Conclusions. In A. Schnittke's work, chamber-vocal works occupy a significant place, opening a special line of his individual-author style, aimed at fine luring and penetration of the composer into the poetry word. While during the initial periods of the creative journey A. Schnittke often turned to single texts, over time the tendency of cyclization and consolidation of cyclic construction of works becomes the leading importance. In chamber-vocal cycles the most relief expressed is the author's position on the relationship between verbal-poetry and musical levels with the clear priority of the first, which found its display in attention to the genre form «poem with music.*

**Keywords:** «poem with music», genre, individual-author style, «Soviet avant-garde», dodecaphony, serialism.

*Ду Сяошунан, здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії ОНМА ім. А. В. Нежданової*

**Стильові параметри та семантичні властивості жанрової форми «вірш із музикою» у творчості А. Шнітке**

*Метою статті є розгляд структурно-композиційних особливостей і виявлення семантичних властивостей жанрової форми «вірш із музикою» у камерно-вокальній творчості А. Шнітке. Методологія роботи базується на комплексному підході, що поєднує жанрово-стильовий, джерелознавчий, нарративний, історичний і музикознавчий аналітичний методи аналізу. Наукова новизна статті полягає у вивченні діалогічної взаємодії словесного й музичного рівнів у жанровій формі «вірш із музикою», що дозволяє поглиблювати уявлення про її структурно-композиційні особливості й виявляти шляхи формування її семантичних властивостей. Висновки. У творчості А. Шнітке камерно-вокальні твори займають значне місце, відкриваючи особливу грань його індивідуально-авторського стилю, націленого на тонке відчуття та проникнення композитора у поетичне слово. Якщо в початкові періоди творчого шляху А. Шнітке нерідко звертався до одиничних текстів, то із часом провідне значення набуває тенденція циклізації й укрупнення циклічної побудови творів. У камерно-вокальних циклах найбільш рельєфно виражена автор-*

*ська позиція про взаємовідношення словесно-поетичного й музичного рівнів з явним пріоритетом першого, що знайшло своє відображення в увазі до жанрової форми «вірш із музикою».*

**Ключові слова:** «вірш із музикою», жанр, індивідуально-авторський стиль, «радянський авангард», додекафонія, серіалізм.

**Актуальність.** В истории музыкальной культуры XX века одним из ярчайших представителей авангардного движения «советского» периода, оказавшего существенное воздействие на творчество многих композиторов второй половины XX — начала XXI вв., является Альфред Гарриевич Шнитке. Поиск новых форм и способов существования музыкального искусства, новых музыкально-языковых проявлений осуществлялся в непростых социокультурных и исторических условиях «переходной эпохи» — эпохи «оттепели». Этот период ознаменован глобальными переменами в области нравственного самосознания социума, что нашло свое отображение в творчестве многих культурных деятелей того времени — композиторов, литераторов, театральных деятелей, художников и т. д.

Несмотря на десятилетиями взращиваемые и строго регламентированные идеологические ориентиры художественной деятельности, творчество композиторов-шестидесятников демонстрирует возвращение в круг наиболее актуальных тем — темы нравственных исканий, поиска правды, столкновения добра и зла, духовного поиска, философского осмысления действительности, что становится продолжением и развитием существовавших ранее традиций русской культуры, которые так старательно искоренялись в эпоху главенства эстетики «соцреализма». Одним из наиболее ярких выразителей мировоззренческих установок и настроений своего поколения был Альфред Шнитке, в творчестве которого, как указывал А. Ивашкин, ясно ощущается «многое из того, что составляет духовную атмосферу времени; в них сплавлены и отражены разные проблемы, воспринятые художником отовсюду. Для Шнитке не существует «своего» и «чужого», старого и нового — так же как не существовало этих понятий для Джойса, Эйнштейна, Элиота, Стравинского, расширивших наши представления о единстве мира и универсальном характере человеческой культуры» [3, с. 9].

Хотя творчество многих композиторов-шестидесятников вызывало интерес у европейской аудитории, все же творчество Альфреда Шнитке занимает особое место в мировой музыкальной культуре и многие европейские исследователи, занимающиеся изучением

творчества композиторов «советского» периода» (в частности Франс Ш. Лемэр), называют А. Шнитке «олицетворением совести там, где, казалось, ей не было места» [4, с. 9].

**Обзор литературы по проблеме.** Среди литературы, посвященной изучению творчества А. Шнитке, следует выделить работы самого композитора, в которых он определяет приоритетные направления в развитии музыкальной культуры его времени («Полистилистические тенденции в современной музыке»), оказавшие значительное влияние на формирование собственного авторского стиля А. Шнитке. Помимо музыкально-аналитических работ композитора важной методологической базой изучения его творчества становятся музыковедческие работы, среди которых наиболее заметными являются монографические исследования В. Холоповой и Е. Чигаревой «Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества», Д. Шульгина «Годы неизвестности Альфреда Шнитке», В. Холоповой «Композитор Альфред Шнитке», А. Ивашкина «Беседы с Альфредом Шнитке», Е. Чигаревой «Художественный мир Альфреда Шнитке».

Наряду с монографическими исследованиями, увидевшими свет в конце XX — начале XXI вв., появляются многочисленные статьи и несколько диссертационных исследований, посвященных изучению различных жанровых направлений в творчестве композитора. Вместе с тем, несмотря на достаточно значительное количество работ, нацеленных на изучение творчества А. Шнитке, с уверенностью можно сказать, что положено только начало изучению его творческого наследия, так как остается еще много того, что нуждается в подробном изучении и специальном научном осмыслении.

**Целью статьи** является рассмотрение структурно-композиционных особенностей и выявление семантических свойств жанровой формы «стихотворение с музыкой» в камерно-вокальном творчестве А. Шнитке. **Методология работы** базируется на комплексном подходе, объединившем жанрово-стилевой, источниковедческий, нарративный, общеэстетический и музыковедческий аналитический методы анализа. **Научная новизна** статьи заключается в изучении диалогического взаимодействия словесного и музыкального уровней в жанровой форме «стихотворение с музыкой», что позволяет углублять представления о ее структурно-композиционных особенностях и выявлять пути формирования ее семантических свойств.

**Изложение основного материала.** Деятельность композиторов-шестидесятников обусловлена, с одной стороны, стремлением к суще-



ственному обновлению музыкального языка и освоению запрещенных советской идеологической цензурой технологических приемов и художественных принципов композиции, с другой — расширением возможного круга тем, которые затрагивали вопросы философского осмысления мира, вечной темы борьбы добра и зла, поиска духовных ориентиров.

Освоение принципов додекафонного и серийного письма, а также ознакомление и анализ произведений А. Берга, А. Веберна, П. Булеза, Л. Ноно и многих других запрещенных для изучения в консерваторских курсах того времени композиторов, привело к первым «пробам пера», а позднее к активному использованию композиторами-шестидесятиниками в собственных сочинениях самых новаторских техник и приемов. Подобные эксперименты не остались незамеченными европейскими и американскими критиками, однако, как указывает Л. Акопян, в большинстве случаев, несмотря на положительную оценку опусов «советских авангардистов» и на явную симпатию к их творчеству, все же в оценках критиков проскальзывало несколько снисходительное отношение.

В их оценках творчество представителей «советского авангарда» можно было расценивать как интересное, но в значительной степени подражательное явление, которое нельзя рассматривать как самостоятельное «ответвление «большого» мирового авангарда», обладающее уникальными индивидуальными чертами. «Проницательности «большого мира» долгое время не хватало на то, чтобы признать, что искусство этих мастеров наделено глубокой и абсолютно самобытной метафизикой» [1, с. 29].

Обращение к камерно-вокальным жанрам в творчестве А. Шнитке становится устойчивой чертой его индивидуально-авторского стиля, подтверждением чего является появление первых, написанных в традиционалистской манере романсов еще в годы обучения в консерватории, а затем обращение на протяжении всей творческой биографии к этой жанровой сфере, с особым вниманием к словесной составляющей произведений, к точному воплощению смысловой и эмоциональной составляющей текста в музыке.

А. Шнитке со скрупулезностью старается воспроизвести в своей музыке все нюансы психологических состояний и художественных образов героев избранных литературных произведений, следуя за поэтическим текстом, рисует психологические портреты героев. Композитор обращается к поэтическим текстам М. Цветаевой, Б. Пастернака,

В. Шнитке, Эсхилла (в переводе на немецкий), Ф. Шиллера, Ф. Танцера, Г. Нарекаци и мн. др., находя для каждого из текстов уникальное музыкальное воплощение, выражающее его личное отношение к тексту. В целом можно сказать, что вся музыка А. Шнитке автобиографична, связана с определенными мыслями и переживаниями, которые тревожили композитора в момент работы над произведением.

Одной из наиболее показательных характеристик камерно-вокальной музыки оказывается тесное диалогическое взаимодействие равнозначных ее компонентов — словесного и музыкального уровней, что находит свое непосредственное выражение в структурно-композиционных параметрах произведения.

Инструментальная составляющая камерно-вокальных опусов весьма разнообразна по составу и тембровому воплощению, так как включает широкую палитру инструментальных тембров — от клавишных инструментов, в числе которых фортепиано, орган, клавесин, до нехарактерных для академического направления музыкального искусства электрогитары и бас-гитары. Кроме того, постоянными участниками камерно-вокальных составов становятся струнные, духовые и ударные инструменты.

Соотношение музыкального и поэтического уровней в камерно-вокальном произведении, принципы их взаимодействия и взаимовлияния являются ключевым вопросом в процессе осмысления его структурно-композиционных, драматургических и семантических параметров. Б. Асафьев указывал, что между поэтическим и музыкальным уровнем в камерно-вокальном произведении «полная гармония» недостижима, так как, по его мнению, «это скорее «договор о взаимопомощи», а то и «поле брани», единоборство» [2, с. 233]. С одной стороны, поэзия диктует свои условия, требуя сохранения заложенного поэтом эмоционально-психологического и интонационно-ритмического комплексов, с другой — инструментальная составляющая произведения, включающая тембральные свойства, «их материал, их строй... технику игры на них etc.» [2, с. 31], является, по мнению Б. Асафьева, фактором, оказывающим особое влияние на процесс формообразования. Исследователь считает, что возникающее единство между поэтическим и музыкальным уровнем в камерно-вокальных произведениях является результатом «соперничества интонаций поэзии и музыки», следствием их борьбы.

Формирование жанровой формы «стихотворение с музыкой», а также ее наименование свидетельствует о явном приоритете в диа-

логическом взаимодействии вербального и музыкального уровней именно словесной (стихотворной) составляющей, тем самым выделяя ее как самостоятельную область в комплексе камерно-вокальных жанров.

Как указывает О. Филатова, наиболее показательной отличительной особенностью «стихотворения с музыкой» является главенствующее значение поэтического слова с его сложной многоуровневой символикой, так как стремление воплотить при помощи музыкально-языковых приемов весь сложный художественный комплекс, присущий выбранному поэтическому произведению, актуализирует поиск соответствующей ему «новой музыкальной стилистики и новых музыкально-исполнительских приемов» [5, с. 84]. Поэтому главным устремлением в жанре «стихотворение с музыкой» становится поэтический текст и его особенности, с сохранением при этом возможности компоновки, расположения поэтических текстов, и даже возможности некоторой корректуры за композитором. Следовательно, как указывает О. Филатова, внимание к поэтическому слову со стороны композитора «парадоксальным образом сочетается с большей музыкальной свободой, и таким образом формируется особый межавторский диалог композитора и поэта, для которого хронотопическая дистанция (между авторами) становится не препятствием, а, напротив, побудительным условием. Данное «правило жанра» подтверждается в творчестве российских и украинских композиторов XX века» [5, с.85].

Прослеживая этапы развития жанровой формы «стихотворение с музыкой», следует указать, что в европейской музыкальной культуре первыми композиторами, обратившимися к данному жанру, были Р. Вагнер («Пять стихотворений», написанных на слова Матильды Везендонк), Х. Вольф (Букет песен (Liederstrauß), 7 стихотворений из Книги песен Г. Гейне; Песни на стихи И. В. Гёте; Три стихотворения Микеланджело) и др. В русской музыкальной культуре развитие жанра «стихотворение с музыкой» связано с творчеством Ц. Кюи (многочисленные обращения к поэзии А. Пушкина, Ю. Лермонтова, Н. Некрасова), А. Рубинштейна (Басни, ор. 64), С. Танеев (4, 5 и 7 стихотворений на слова Я. П. Полонского (ор. 32, 33 и 34, 1911–1912). Следует отметить, что в цикле ор. 17, изданном в 1905 г., «10 романсов на слова П. Б. Шелли (в переводе К. Д. Бальмонта), А. К. Толстого, А. А. Фета и др.» сам С. Танеев применяет к ряду романсов жанровое обозначение «стихотворение с музыкой», подчеркивая тем самым

главенство поэтической составляющей произведения. Значительный вклад в развитие жанровой формы «стихотворение с музыкой» внес Н. Метнер, в творчестве которого значительная часть его камерно-вокальных циклов получила наименование «Стихотворения» (Три стихотворения Гейне ор. 12, Шесть стихотворений Гёте ор. 18, Три стихотворения Ницше ор. 19, Два стихотворения Ницше ор. 19а, Восемь стихотворений Тютчева и Фета ор. 24, Семь стихотворений Фета, Брюсова, Тютчева ор. 28, Семь стихотворений Пушкина ор. 29, Шесть стихотворений Пушкина ор. 32 и мн. др.).

Таким образом, взаимодействие словесно-поэтического и музыкального уровней в камерно-вокальном творчестве обнаруживает два подхода к решению проблемы — в первой наблюдается максимально точное следование за всеми особенностями поэтического текста и стремление к наиболее полному раскрытию его содержательно-эмоциональной стороны; во второй наблюдается довольно вольное обращение с поэтическим текстом, возможные перестановки (даже замены) слов, купюры, повторения и т. д., т. е. композитор становится в некоторой степени соавтором поэтического текста, рассматривает его как одно из доступных ему средств музыкальной выразительности.

Указанные тенденции развития жанровой формы «стихотворение с музыкой» находят свое дальнейшее развитие в творчестве многих композиторов XX столетия, примером чего являются камерно-вокальные циклы С. Прокофьева (Два стихотворения А. Апухтина и К. Бальмонта, Пять стихотворений А. Ахматовой), Д. Шостаковича (Четыре стихотворения капитана Лебядкина, Семь стихотворений А. Блока), С. Слонимского (Четыре стихотворения О. Мандельштама и Десять стихотворений А. Ахматовой), а также А. Шнитке (Три стихотворения Марины Цветаевой, Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы, Три стихотворения Виктора Шнитке).

Появление камерно-вокального цикла «Три стихотворения Марины Цветаевой» в творчестве А. Шнитке весьма показательно, так как это не только первое произведение в творчестве композитора, написанное в жанре «стихотворение с музыкой», но и первое камерно-вокальное произведение в целом. Согласно собственной характеристике своего творчества, А. Шнитке указывает, что период 1963–1967 гг. был связан с активным использованием додекафонии и сериализма, «когда существовала вера в правильность техники» [6, с. 32]. А. Шнитке называет главной композиционной основой своего ком-

позиторского метода «звучащую, контролируруемую слухом технику» в сочетании с вниманием к интонационно-фактурной насыщенности музыкального текста [6, с. 23]. Он старался избегать излишней стилизованной герметичности путем введения в звуковую ткань аллюзивных намеков, поскольку «его личному музыкальному мышлению присущ вербальный ассоциативный компонент в представлении музыкального образа и замысла» [6, с. 23].

Цикл «Три стихотворения Марины Цветаевой» был завершен в 1965 году, который был, по собственному мнению А. Шнитке, для него переходным, период 1966–1972 гг. он определяет как период творческой зрелости, ознаменованный окончательным формированием индивидуального стиля и созданием «крупных концепций с радикальным обогащением музыкального материала» [6, с. 24]. Обращение А. Шнитке к поэзии М. Цветаевой сопровождалось необычайной почтительностью к слову — «если брать такие стихи — тонкие, углубленные, — их хочется слушать, и они образуют с вокальной партией единое целое, которое прекрасно» [6, с. 32].

Композитор считал, что работа со словесно-поэтическими представляет собой главную трудность, так как стихотворные тексты обладают собственной структурно-композиционной и образно-семантической логикой, которую необходимо учитывать, что обусловило почти полный отказ от додекафонной техники в этом сочинении. А. Шнитке считал неестественным сочетание поэтического слова с додекафонией, так как применение додекафонии подразумевает следование ее жестким нормам и правилам, что крайне негативно скажется на словесно-поэтическом уровне — «с додекафонией слово сочетается плохо, потому что та сама определяет все остальное» [6, с. 32]. Следовательно, можно сказать что в цикле «Три стихотворения Марины Цветаевой» А. Шнитке сознательно отходит от додекафонии, выдвигая в качестве главной своей задачи точное следование за поэтическим словом — как в структурно-композиционном, так и в образно-семантическом параметрах.

**Выводы.** В творчестве А. Шнитке камерно-вокальные произведения занимают значительное место, открывая особую грань его индивидуально-авторского стиля, нацеленного на тонкое вчувствование композитора в поэтическое слово. Если в начальные периоды творческого пути А. Шнитке нередко обращался к единичным текстам, то с течением времени ведущее значение приобретает тенденция циклизации и укрупнения циклического построения. В камерно-во-

кальних циклах найбільше рельєфно виражена авторська позиція у взаємотношенні словесно-поетического і музикального рівней с явним пріоритетом першого, що нашло своє отображеніе во вниманні к жанрової формі «стихотвореніе с музикою».

Пріоритетність поетического слова в «стихотвореніях с музикою» можна отбаражувати уже в першому отбараженні к отій жанрової формі — в циклі «Три стихотвореніа Маріны Цветаевої», в котром композитор отхотдіт от домінуєуючого в тот період его творчества додекафонного метода композиції в сязі с несотвєстимістю с поетическої текстової тєкнєю. В своєм отношенні к поетическому слову он во многот наследует традиції предствєтелєв «могучей кучки», которєе вїдєлі отнім із найбільше важных своїх заданій пере-веденіе поетическої метрическої організації в перемєнний метр. Єще отнім отчень важным аспектот своеотбарія жанрової формі «стихотвореніа с музикою» в творчествє А. Шнітке стєновітєся бук-вальное озвучіваніе всех, отбарных харєктерістїк, рєзлічных ємо-ціотнальных состєаній і сюжетных повотрот, которєе нашот діе отбараженіе как в формототбарованії, так і в інтонаціотном стротенії вокальної і інструментальної сствєляючої произведенія.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Акопян Л. Музыка советской эпохи в «большом мире» // Музыкальная академия. 2002. № 2. С. 28–29.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: РИК «Культура», 1994. 304 с.
4. Лемэр Ф. Ш. Музыка XX века в России и в республиках бывшего Советского Союза. СПб.: Гиперион, 2003. 528 с.
5. Филатова О. Жанровый генезис исполнительского диалога в музыке (на материале камерно-вокального творчества): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Одесса, 2004. 214 с.
6. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1990. 350 с.

#### REFERENCES

1. Akopian, L. (2002) Music of the Soviet era in the «big world» // Music Academy. № 2. P. 28–29. [in Russian]
2. Asaf'ev, B. (1971) Musical form as a process. L.: Music. [in Russian]
3. Ivashkin, A. (1994) Conversations with Alfred Schnittke. M.: RIC «Culture». [in Russian]

4. Lemer, F. S. (2003) Music of the twentieth century in Russia and in the republics of the former Soviet Union. St. Petersburg: Hyperion. [in Russian]
5. Filatova, O. (2004) Genre genesis of performing dialogue in music (on the material of chamber and vocal creativity): diss.... PhD: 17.00.03 *Odessa national A. V. Nezhdanova academy of music*. Odessa. [in Russian]
6. Holopova, V., Chigareva, E. (1990) Alfred Schnittke: Essay on life and creativity. M.: Sov. composer. [in Russian]

*Стаття надійшла до редакції 19.02.2019*

## ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

---

УДК 008:130.2

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–128–151

*Владислав Вікторович Корнієнко*

*ORCID: 0000–0002–8730–7384*

*доктор культурології, професор*

*Київської муніципальної академії*

*естрадного та циркового мистецтва*

*mincult.kornienko@gmail.com*

### КОМУНІКАТИВНА ПАРАДИГМА КУЛЬТУРИ ЯК ПРЕДМЕТ ПОСТМОДЕРНОГО ДИСКУРСУ

*У статті констатується, що комунікативна парадигма культури нині стала поширеним предметом наукового дискурсу — і не лише наукового, позаяк культурологічна рефлексія забезпечує розгляд парадигми культури у контексті вивчення її багатогранності, цілісності, здатності впливати на всі аспекти суспільного побутування. Визначається, що базисними ознаками цієї самоорганізуючої системи є об'єктність (наявність об'єкта, сутностей, елементів), структура (мережа взаємовідносин, взаємозв'язків між елементами) та цілісність (складова, що забезпечує функціонування системи як єдності). **Методологія.** Найбільш плідним для аналізу комунікативної парадигми культури є культурологічний підхід, що визначається специфікою самої культури, яка є зв'язуючим ланцюжком між людиною та навколишнім світом. Особливий стан культури, її особлива форма вираження зумовлює й особливі методи дослідження. Перебуваючи на кордоні між реальним та ідеальним, свідомим та позасвідомим, зовнішнім та внутрішнім, культура потребує впровадження спеціальних культурологічних методик та технологій, які всебічно відображають її як явище і, цілісно виокремлюючи предмет та об'єкт, розкривають діалектику її існування в єдності протиріч між людиною і навколишнім світом. **Висновки.** Постмодерністська наукова рефлексія комунікативної парадигми культури ґрунтується на відповідному розумінні самої культури, зокрема її сутності, специфіки, цінностей, можливостей структу-*



рування, проблем функціонування тощо. Вичерпаність логічної парадигми та народження нової якості культурної свідомості зумовлює появу нових теоретико-методологічних підходів до осмислення явищ культури, зокрема в контексті культурно-історичного поступу. При цьому культура утримує людину в певних смислових кордонах, в межах яких наявна велика кількість специфічних культурних повідомлень. Майже всі культурні системи використовують різноманітні канали їх передачі. Якими б не були ці повідомлення, всі вони підпорядковуються загальним законам. Сукупність цих законів і складає теорію комунікації.

**Ключові слова:** комунікація, культура, комунікативна система, культурні цінності, культурно-історичний поступ, дискурс.

**Kornienko Vladislav**, doctor of culturology, professor of Kyiv municipal academy of circus and variety arts

#### **Communicative paradigm of culture as an object of postmodern discourse**

The article states that the communicative cultural paradigm has become a common subject of scientific discourse — and not only scientific, since cultural reflection ensures consideration of the paradigm of culture in the context of studying its versatility, integrity, and ability to influence all aspects of social life. It is determined that the basis of this self-organizing system is the objectivity (the presence of an object, entities, elements), structure (chain of relationships, interconnections between elements) and integrity (the component that ensures the functioning of the system as unity). **The methodology of the research** is the most meaningful for the analysis of the communicative paradigm of culture is the cultural approach, which is determined by the specifics of culture, which is a connecting chain between man and the surrounding world. A special condition of culture, its special form of expression predetermines and special methods of research. Being on the border between real and ideal, conscious and unconscious, external and internal, culture requires the introduction of special cultural techniques and technologies that fully reflect it as a phenomenon and, wholly separating the object and object, reveal the dialectic of its existence in the unity of contradictions between man and the surrounding world. **Conclusions.** The article concludes that the postmodern scientific reflection of the communicative paradigm of culture is based on a appropriate understanding of culture itself, in particular its essence, specifics, values, possibilities of structuring, problems of functioning, etc. The exhaustion of the logical paradigm and the birth of a new quality of cultural consciousness leads to the emergence of new theoretical and methodological approaches to understanding cultural phenomena, in particular in the context of cultural-historical advancement. In this case, culture holds man in certain semantic boundaries, within which there is a large number of specific cultural messages. Almost all cultural systems use a variety of channels for their transmission. Whatever these messages are, they all subordinate to general laws. The totality of these laws forms the theory of communication.

**Key words:** communication, culture, communicative system, cultural values, cultural-historical progress, discourse.

**Корниенко Владислав Викторович**, доктор культурології, професор Київської муніципальної академії естрадного і циркового мистецтва  
**Коммуникативная парадигма культуры как предмет посмодерного дискурса**

В статье констатируется, что коммуникативная парадигма культуры сегодня стала распространенным предметом научного дискурса — и не только научного, потому что культурологическая рефлексия обеспечивает рассмотрение парадигмы культуры в контексте изучения ее многогранности, целостности, ее возможности влиять на все аспекты общественного бытия. Определяется, что базисными характеристиками этой самоорганизующейся системы есть объективность (наличие объекта, содержания, системных элементов), четкая структура (система взаимоотношений, взаимосвязей между элементами), определенная целостность (составляющая, которая обеспечивает функционирование системы как целостной организации). **Методология.** Наиболее соответствует анализу коммуникативной парадигмы культуры культурологический подход, который определяется спецификой самой культуры, которая есть связующим звеном между человеком и окружающим его миром. Соответственно особенное состояние культуры, ее особенная форма выражения порождают и особенные методы исследования. Находясь на границе между реальным и идеальным, сознанием и подсознанием, внешним и внутренним, культура требует использования специальных культурологических методик и технологий, которые всесторонне отображают ее как явление и целостно определяют ее предмет и объект, раскрывают диалектику ее существования в единстве противоречий между человеком и окружающим миром. **Выводы.** Постмодернистская научная рефлексия коммуникативной парадигмы культуры базируется на определенном понимании самой культуры, в частности ее сущности, специфики, ценностей, возможности структурирования, проблем функционирования и других. Исчерпанность логической парадигмы культуры и рождение нового качества культурного сознания определяют появление новых теоретико-методологических подходов осмысления и понимания явлений культуры в контексте культурно-исторического движения. При этом культура удерживает человека в определенных смысловых границах, внутри которых существует большое количество специфических культурных сообщений. Все культурные системы используют разнообразные каналы их передачи. Какими бы ни были эти сообщения, все они подчиняются общепринятым законам. Общность этих законов и составляет новейшую теорию коммуникации.

**Ключевые слова:** коммуникация, культура, коммуникативная система, культурные ценности, культурно-историческое движение, дискурс.

**Постановка проблеми.** Системний аналіз методології культурознавства в контексті сучасних тенденцій наукового знання свідчить, що у розвитку теорії культури виокремлюються два етапи: класичний і посткласичний. Моделлю для узагальненого теоретичного розуміння культури як комунікації на першому етапі стала західноєвропейська культура. На посткласичному етапі розвитку культурологічної думки була усвідомлена обмеженість та недостатність такої моделі. На зміну західноєвропейському культурному євроцентризму прийшов культурний плюралізм та релятивізм. Діалог культур став причиною виникнення науки про культуру, що поставила перед собою завдання конкретного вивчення різних культур як специфічних комунікативних систем. При цьому різноманіття напрямів і концепцій, спрямованих на дослідження метаморфоз функціонування культури як комунікативної системи на початку нового тисячоліття не усувають «білі плями» у вивченні системних зв'язків світу культури, ті «наскрізні» та «інтегральні» проблеми, що пов'язані зі смыслом культури як комунікації.

Спрямованість на вищезазначені проблеми з боку теоретиків та істориків культури, культурологів, мистецтвознавців, діячів мистецтва та практиків культури, різноманітність наукових та практичних узагальнень, поряд з суспільною актуалізацією означених питань, зумовлює необхідність системного вивчення та обґрунтування культури як комунікативної системи.

Відтак **метою** статті є культурологічна рефлексія культури як комунікативної системи в контексті постмодерної гуманітаристики, що забезпечить цілісність розуміння культури в теоретико-методологічній та практичній площинах.

Продуктивною дослідницькою **методологією** адекватної теоретичної інтерпретації домінуючих тенденцій поступу людства в добу глобалізації є комплексний культурологічний підхід, який дає змогу виявити і показати культуру як комунікативну систему, що забезпечує відтворення, трансляцію і розвиток життєдайних смислів і досягнень. За своєю онтологічною сутністю культура це не просто частина соціального життя, а спосіб існування, здатність до проголошення-відкриття значущості.

**Наукова новизна роботи** полягає у формуванні новітнього теоретико-методологічного дискурсу щодо культури як цілісної системи життєтворчості людства, що найкраще репрезентується концептом комунікативності, який організовує та спрямовує смислоутворюючу функцію культури.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Широке коло європейських, світових та українських гуманітаристів — філософів, культурологів, мистецтвознавців, педагогів, психологів новітнього постмодерного культурно-історичного часу здійснювали у своїх працях глибоку та системну рефлексію щодо культури, аксіології культури, змісту та структурно-функціонального наповнення культурного поля, комунікативної парадигми культури, серед них: [3] Бандзеладзе Г. Д. «Проблема ценности и критика христианской морали», [4] Барт Р. «Избранные работы: Семиотика. Поэтика», [5] Бочоришвили А. Т. «Проблема бессознательного в психологии», [7] Вернадский В. И. «Живое вещество и биосфера», [8] Виндельбанд В. «Философия культуры и трансцендентальный идеализм», [9] Гегель Г. В. «Философия Духа», [13] Делез Ж., Гваттари Ф. «Что такое философия?», [14] Деррида Ж. «Глобализация, мир и космополитизм», [15] Дьюи Дж. «Психология и педагогика мышления», [16] Каган М. С. «Избранные труды: в VII т. Т. I: Проблемы методологии», [17] Коган Л. Н. «Народная культура в историческом развитии системы культуры», [18] Козловски П. «Культура постмодерна: общественно-культурные последствия технического развития», [19] Краус В. «Нигилизм и идеалы», [20] Кримський С. Б. «Цивілізаційний розвиток людства» та [21] «Контури духовности: новые контексты идентификации», [23] Леви-Стросс К. «Структурная антропология», [24] Лотце Р. Г. «Микрокосм = Mikrokosmos, Тело: мысли о естественной и бытовой истории человечества: опыт антропологии», [25] Майнбергер Г. К. «Единый разум и многообразие рациональностей», [26] Малиновский Б. «Научная теория культуры», [27] Межуев В. М. «Идеи культуры: очерки по филос. культуры», [28] Поланьи К. «Избранные работы», [29] Реале Д. «Западная философия от истоков до наших дней» [30] Руссо Ж.-Ж. «Об общественном договоре», [32] Сорокин П. «Человек. Цивилизация. Общество», [33] Столович Л. Н. «Красота. Добро. Истина», [34] Тойнбі А. Д. «Дослідження історії», [35] Уайт Л. «Энергия и эволюция культуры», [37] Фуко М. «Археология знания», [38] Хайек Ф. А. фон. «Познание, конкуренция и свобода», [40] Чухина Л. А. «Человек и его ценностный мир в религиозной философии», [41] Шпенглер О. «Закат Европы», [42] Шушанашвили Г. Г. «Критика этического формализма Канта», [43] Augé M. «An anthropology for contemporaneous worlds», [44] Mattelart «Armand Diversité culturelle et mondialisation», [45] Moulinier P. «Politique culturelle et décentralisation», [46] Trouillot M.-R. «Global transformations: anthropology and the modern world».

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Вичерпаність логічної парадигми та народження нової якості культурної свідомості зумовлює появу нових теоретико-методологічних підходів до осмислення культури в контексті культурно-історичного поступу.

Так, структуралізм, як один із новітніх методів дослідження культури, був розроблений Р. Бартом задля розуміння культури у всій її повноті на засадах інтелектуальної творчої праці [4, с. 262]. За результатами певної інтелектуальної операції об'єкт роздумів та творчості відтворюється в уяві задля виявлення функцій предмета роздумів, а головним результатом інтелектуальної роботи стає «інтелектуальний шлях». Саме структуралістська діяльність для Р. Барта, яку здійснює «структуральна людина», стає аналогом продуктивної наукової праці, яка вибудовується насамперед на уяві та чіткому аналізі [4, с. 262]. На думку Р. Барта, «структуральна людина» задля досягнення інтелектуальної мети використовує дві специфічні операції — «розчленування та монтаж». «Операція монтажу» забезпечує виявлення близьких за змістом культурних текстів та їх структурування «за правилом взаємного поєднання» [4, с. 262].

Близькими до Бартівського постмодерністського культурологічного дискурсу є поняття та прийоми «деконструкції–реконструкції», запропоновані Ж. Деррідою [14], який вважає, що будь-яке наукове дослідження або процес художньої творчості здійснюється на підставі діалогу з текстом. У процесі «деконструкції–реконструкції», що є зіставним із методом «розчленування–монтажу», за Р. Бартом, відбувається найголовніше — формування нових смислів. Отже культура розглядається як наслідок багатьох попередніх смислів, які знаходяться у полі свого перетинання.

Вводячи поняття «інтертекстуальності» у культурологічний дискурс, Ю. Крістева формує систему інтелектуальних дій, які в кінцевому підсумку вибудовують нову культурну реальність [22, с. 136].

У новітній концептуальній парадигмі розуміння культури як комунікативної системи щільно пов'язане з науковим дискурсом самої культури. Так, Р. Вільямс визначає сучасну культуру як «практику визначень», М. Фуко та Ж. Дерріда наголошують на існуванні дискурсивних та недискурсивних практик [14; 37]. При цьому ідеї М. Фуко [37], К. Поланьї [28], Ж. Дельоза [13] вплинули на формування методологічних підходів представників нової формації — так званої антропології глобалізації. Вони звертаються до постструктуралістської

методології і вибудовують науковий дискурс на «культурній логіці транснаціональності».

Представники французької академічної традиції теоретизування культури і людини, зокрема К. Леві-Стросс [23], а потім постструктуралісти, велике значення надавали лінгвістичним, когнітивним, соціально-політичним, ідеологічним, етнолінгвістичним аспектам і соціологічним підходам (М. Оже [43], М.-Р. Трулло [46]). Культурологічна рефлексія представників британських гуманітаристів включає лінгвістичні підходи, семіотику, марксизм, теорію ідеології, теорію дискурсу, вивчення структури комунікативного простору, особливостей класового й інституційного характеру людської діяльності. Американські антропологи і культурологи використовують етнографічні підходи, гендерні стратифікації, теорії організації, вивчають вплив маркетингових стратегій на формування поведінки й еволюцію ментальності під впливом телебачення, радіо й Інтернету (Х. Салдівар, К. Кемпбел) [6].

Особистість, дух, свобода і творчість виступають органічно пов'язаними реальностями, що взаємовизначають одна одну. Це положення має бути покладено в підвалини нашого розуміння як процесу пізнання, так і світового цивілізаційного процесу, зокрема соціокультурного розвитку окремого народу.

Ми живемо у світі культури, завдяки посередництву якого ми сприймаємо й усвідомлюємо два інші світи — об'єктивної, чи емпіричної дійсності, і глибинної першореальності буття. Іншими словами, світи феноменальний і трансцендентний опосередковуються третім світом — світом нашої культури — тільки в ньому і через нього розкриваються нам.

Культура, що є світом історичного досвіду і людської діяльності, виступає як багатство духовності і життєдіяльності, максимальне виявлення творчих обдарувань людини.

Культура є історичною системою. Виступаючи сферою об'єктивації людських сутнісних сил, вона стає причетною до того материнського ґрунту історії, що породжує і людину, і людську субстанцію культурних процесів. Стихія людяності і стихія культури поєднуються в історичному досвіді суспільного розвитку. Все те, що характеризує людину, свідчить про її історію, і все те, що конститується в культуру, виражає в ціннісному аспекті досвід цієї історії.

Відповідно про будь-яке явище культури можна говорити лише в контексті відображення та використання живого досвіду історії і

його можливостей з погляду перетворення цього досвіду в цінності сучасного життя. Але культура — це не просто висловлення чого-небудь. Інакше вона перетворилася б у виразні засоби, у мову історії. Культура — це сама система перекладу цінностей сьогодення (що вислизують у минуле і майбутнє) в буття людини, у зміст її життєдіяльності. Це спосіб побудови людського життя за рахунок досвіду сотень минулих поколінь, за рахунок реалізованих і — що особливо важливо — нереалізованих можливостей історичної діяльності. Тому культура — процесуальна, вона не зводиться до статичної споруди з ідей і речей, матерії і духу. Переклад досвіду минулого в цінності сьогодення означає в ній, крім всього іншого, і реалізацію нереалізованого, актуалізацію можливого, а у цьому сенсі — продовження історії за виміром свободи і творчості.

Культура — це завжди відтворення історичного досвіду в його потенційності, це свобода розвитку людської особистості, її сутнісних сил. Тому культура може бути визначена як творча реалізація значенневих потенціалів освоєння світу, досвіду історії і заданих нею можливостей олюднення буття під кутом зору перетворення речей у віщання і вільний розвиток індивідуальності. Вона не зводиться до історичних фактів, тому що враховує можливе, і в цьому плані причетна до вищих рангів реальності. Вона не повторює пройденого, тому що реалізує історичний досвід у формах творчості, що додають зміст індивідуальності [20; 21].

Аналіз історії людського суспільства засвідчує, що важливою умовою існування та подальшого розвитку людської цивілізації є можливість обміну духовними цінностями між людьми. В кожному новому поколінні людина стає високодуховною особистістю лише за умови засвоєння нею культурного багатства людства. Ці процеси відбуваються в межах спадкоємності культури, передачі та прийому інформації, її інтерпретування та засвоєння, тобто на основі культурної комунікації

Комунікаційна взаємодія теперішніх та минулих поколінь як прояв діалектичного заперечення в соціокультурних процесах знайшла своє відображення в працях В. Антоненка [1], Л. Когана [17], С. Чукот [39]. Особливо плідно досліджуються зміст та окремі елементи культурної комунікації, зокрема традиціям як формі культурної комунікації присвячено багато філософських, соціально-психологічних, етнографічних, мистецтвознавчих досліджень. У працях В. Крауса [19], Ф. Хайєка [38] ґрунтовно висвітлені питання сутності

традиції як соціокультурного феномена, її прояви, характер впливу на суспільний розвиток. Проблема культурних цінностей як складовий елемент механізму культурної комунікації найяскравіше відображена в дослідженнях В. Віндельбанда [8], Р. Лотце [24], Д. Дьюї [15]. Саме цінність є основою й фундаментом будь-якої культури, як підкреслювали в своїх працях А. Тойнбі [34], П. Сорокін [32], О. Шпенглер [41] та ін. Л. Архангельський [2], Л. Столович [33] вважають, що цінність є відношенням значущості об'єктів соціального і природного світу для суб'єктів соціальної практики. Наслідком збільшення інтересу до проблем культури є використання поняття цінності для загального позначення структурного ядра культури, що до певної міри надає функціональний поштовх її розвитку, про що йдеться в працях Г. Бандзеладзе [3], А. Бочорішвілі [5], А. Гулиги [10], Л. Чухіної [40], Г. Шушанашвілі [42].

Як зазначає М. Бубер, кожна велика культура, простір якої охоплює життя багатьох народів, ґрунтується на певній первинній події-зустрічі, на відповіді, апелюваній до Ти, яка прозвучала колись біля її витoku, на сутнісному акті духу. Цей акт формує своє розуміння космосу в душі, і лише через нього космос людини стає можливим знову і знову; тільки так людина може знову і знову зі спокійною душею будувати будинки для Бога і для людей у межах власного розуміння простору, наповнювати час новими гімнами і піснями, формувати спільноти людей. Але це можливо лише тоді, коли людина підтримує стосунки, вільна, а тому здатна творити. Якщо культура втрачає те живе, що невинно оновлює процес відносин, вона зупиняється [20, с. 43].

Отже комунікативна парадигма культури постала предметом сучасного дискурсу — і не лише суто наукового, позаяк культурологічна рефлексія забезпечує розгляд парадигми культури у контексті вивчення її багатогранності, цілісності, здатності впливати на всі аспекти суспільного побутування. Це твердження, на нашу думку, найкраще можна аргументувати так. По-перше, теорія культури вивчає цілісну систему культури, що конституюється значною мірою завдяки усталеним комунікаційним зв'язкам, які підтримують цілісність культури у часі і просторі. По-друге, сучасна теорія культури містить в якості актуального завдання дослідження шляхів і результатів впливу культури, її окремих елементів на суспільство, життя і розвиток соціальних груп, свідомість людини. Вплив культури на соціум здійснюється як інформаційно-комунікативний процес, пов'язаний із цілеспря-



мованою передачею інформації, її сприйняттям, осмисленням та засвоєнням. По-третє, теорія культури не в останню чергу зобов'язана своїм виникненням активізації процесів міжкультурного обміну, збільшенню та поглибленню контактів між різноманітними культурами. По-четверте, культурологічний аспект феномена комунікації найбільш чітко проявляється у дослідженні художньої культури, в якій значну роль відіграє комунікація між творцем та споживачами мистецтва, що належать до різних культурних спільнот. І зрештою, теорія культури базується на інтеграції сучасного гуманітарного знання, взаємопроникненні та взаємозбагаченні різних наук. При цьому характер комунікацій суттєво впливає на формування самого предмета культурології, на визначення його цілей та проблем.

Перш ніж перейти до розгляду власне комунікативних процесів у культурі, зазначимо, що завдання теоретичного аналізу, на думку С. Гусева, полягає в тому, щоб «перетворювати незрозумілі ідеї у щось безпосередньо наявне, що можна аналізувати, удосконалювати, використовувати» [12, с. 6].

Так, французький дослідник А. Маттелар всебічно аналізує сутнісний зміст культури як спільноти людей, дає своє бачення культурного розвитку людства. Він підкреслює, що у XIX ст. формується стійка концепція культури, а разом з нею і окрема галузь знань, яку називають культурною антропологією або етнологією. Намагаючись дати визначення цьому науковому явищу, автор посилається на слова видатного британського етнографа Е. Тайлора, який ще у 1871 р. у праці «Первісна культура» вказував: «В своєму найширшому етнографічному сенсі термін «культура» або «цивілізація» позначає те ціле, яке включає в себе знання, віросповідання, всі види мистецтва, закони, звичаї, здібність чи звичку, надбану людиною — членом суспільств» (*«Dans son sens ethnographique le plus large, le terme de culture ou civilisation désigne ce tout complexe qui comprend a la fois le savoir, les croyances, les arts, les lois, les coutumes ou toute autre faculté ou habitude acquise par l'ctre humain en tant que membre d'une société»*) [44, с. 5].

А. Маттелар акцентує увагу на «культурних моделях» («modèles culturels», за Е. Тайлором) як таких, що відрізняють одне суспільство від іншого, і зазначає, що кожна доба має свій вектор еволюційних змін, а «історія культур зводиться до послідовності перехідних етапів» [44, с. 5]. Наприклад, прихильники так званих «дифузійоністських теорій» («des théories diffusionnistes») підкреслюють, що потік однієї культури в іншу реалізується саме від «розвинутої» («développée») до більш

«примітивної» («primitive»). Тому «не існує однієї людської цивілізації, існують різні цивілізації» («Il n'existe pas une civilisation humaine, mais des civilisations diverses») [44, с. 6]. Більшість культурологів, соціологів, антропологів та соціальних психологів поділяють цю думку, зокрема М. Мосс, Ф. Боа, Г. Спенсер, Е. Дюркгейм та ін.

А. Маттелар, здійснюючи рефлексію культури як наукової категорії та практичної творчої дії, у відомій праці «Культурна різноманітність та глобалізація» наголошує на актуалізації визначення поняття культура у міжнародних конвенціях, зокрема ЮНЕСКО. Так, дослідник зазначає: «Рішення Національної Асамблеї ООН від 2001 р. за назвою «діалог цивілізацій» або «культура» має розглядатися у світлі новітнього культурного контексту» («La décision de l'Assemblée des Nations unies de placer l'année 2001 sous le signe du «dialogue des civilisations» ou des «cultures» doit se lire à la lumière de ce contexte»). У першому варіанті конвенції *культура* була визначена як «сукупність особливих духовних та матеріальних, інтелектуальних та емоційних рис, які характеризують суспільство або соціальну групу та, крім того, охоплюють види мистецтва, літературу, способи життя, способи спільного проживання, систему цінностей, традиції та вірування» («l'ensemble des traits distinctifs spirituels et matériels, intellectuels et affectifs qui caractérisent une société ou un groupe social et englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les façons de vivre ensemble, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances», Маттелар цитує) [44, с. 100].

Організація ЮНЕСКО представила оціночні показники культури та культурної політики, сконцентровані переважно на матеріальній культурі, досягненнях творчої діяльності, а також на предметах культури та інституціоналізованих і комерційних культурних послугах. 62 показники демонструють «споживання» культурних предметів та послуг і лише 19 — культуру — як засіб спілкування. Вони включають «культурну діяльність та культурні індустрії» (журнали, книги, бібліотеки, радіо, телебачення, кіно, музику), «традиції та культурну спадщину» (мови, усні традиції, знання та володіння традиційним ремеслом, стиль одягу, кухню тощо), «розвиток культурного обміну та зв'язків» (культурний експорт, туристичний і кореспондентський взаємообмін, системи зв'язку), репрезентація національних традицій в іншомовному середовищі — театральних вистав, музейних проєктів та різних видів мистецтв. Щодо 19 показників, то вони демонструють «цінності», ратифіковані у конвенції ООН з прав людини (економічні, соціальні, культурні, художні, громадські та політичні права,

права дітей, запобігання дискримінації, міжкультурна взаємодія, рівність доступу тощо) [44].

Визначаючи кінцеву мету виділення цих показників, А. Маттелар посилається на звіт з культури С. Фуккуди-Парр (2000 р.), яка стверджує, що метою є розширення цих показників у «соціальних механізмах, які заохочують на життєздатність та різноманітність культур, універсальну етику, участь у творчій діяльності, доступ до культури та повагу до культурної самобутності» [44].

Редакція Конвенції пройшла складний шлях, який супроводжувала боротьба навколо розуміння змісту концепцій та понять, що поставили під сумнів традиційне й давно затверджене міжнародною організацією їх розуміння.

Філософія, яка з 1980 р. покладена в основу дій та досліджень ЮНЕСКО у сфері культури, призвела до розширення сфери впливу і можливостей культурної політики, до розуміння усіх проблем, пов'язаних із комунікативною політикою («...*a autonomiser le champ des politiques culturelles et a délaissier les problématiques liées aux politiques de communication*») [44, с. 101].

Утім Конвенція не може вважатися критерієм, на який мають орієнтуватися громадські або приватні учасники, якщо останні візьмуть на себе відповідальність не лише, реалізацію культури, а й за розширення її меж. Так, у ст. 11 зазначено: «Сторони визнають засадничу роль громадянського суспільства в охороні та заохоченні розмаїття форм культурного самовираження. Сторони заохочуватимуть активну участь громадянського суспільства у зусиллях з досягнення цілей цієї Конвенції» («*Les parties reconnaissent le rôle fondamental de la société civile dans la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles. Les parties encouragent la participation active de la société civile a leurs efforts en vue d'atteindre les objectifs de la présente convention*») [44, с. 101].

Разом з приходом демократії та незворотними глобалізаційними процесами три феномени зв'язку демонструють проблему культурної різноманітності: «культ присутності», «культ інформації», «культ культури».

Протягом двох останніх десятиліть ХХ ст. відбувся відхід від історичного устрою життя, спостерігається злет «всюдисущого» («omniprésent») та загальної «присутності» («présentisme»). У світовому просторі згладжується багатівікове відчуття руху та простежується спрямування на уніфікацію світу та його сучасне призначення.

*Культ інформації* знуцається з культури та пам'яті, а «виробництво» почуттів не входить до завдань. Дещо технічне визначення та ставлення до культури пояснює, чому Всесвітня торговельна організація («l'Organisation mondiale du commerce») вносить культуру в один перелік із послугами («des services») та відстоює свої права і бореться за переваги [44, с. 109].

*Культ культури* належить до різновиду культурних проблем, які не обговорюються політичними термінами. Французький антрополог, культуролог та соціальний філософ М. де Серто писав: «В панкультуралістській мові слово «культура» перетворюється на безособове «культурний». А це є ознакою існування в закритому культурному просторі, в якому проблеми постійно повертаються і залишаються у суспільстві, яке не знає, як із ними поводитися» («*Dans le langage panculturaliste la «culture» devient un neutre: le «culturel». C'est un symptôme de l'existence d'une poche ou refluent les problèmes qu'une société a en reste, sans savoir comment les traiter»*) [44, с. 109].

Колега А. Маттелара, французький культуролог П. Муліньє у праці «Культурна політика та децентралізація» зазначає, що документи з культурної політики, як і політичні та адміністративні декларації, рідко містять чітке визначення слова «культура». Наприклад, Ж. Ланг на питання журналу «Коментар» («*Commentaire*») відповів, що він не є міністром, який повинен давати визначення поняттю «культура» [45, с. 20].

Французький вчений подає своє розуміння культури: «Це спорт, мода, дозвілля, які зламують двері високої культури. Мазохістське або мстиве розчинення освіченого (духовного життя) в культурному (звичайному існуванні) замінене на радісне збентеження, воно звеличує сукупність культурних звичаїв, перетворюючи їх у ранг великих творінь людства» («*Ce sont le sport, la mode, le loisir qui forcent les portes de la grande culture. L'absorption vengeresse ou masochiste du cultivé (la vie de l'esprit) dans la culturel (l'existence coutumière) est remplacée par une sorte de confusion joyeuse qui élève la totalité des pratiques culturelles au rang des grandes créations de l'humanité*») [45, с. 21].

Останнє зумовлює осмислення культури в її реальній цілісності і повноті конкретних форм її існування, в її будові, функціонуванні та розвитку, як зазначає М. Каган, обґрунтовуючи взаємозалежність трьох основних підсистем культури — матеріальної, наукової та духовної. Потреби реального життєзабезпечення визначають зміст матеріальної культури як технології практичної діяльності, яка ви-

робляє необхідні людям матеріальні блага; потреба у пізнанні світу — в об'єктивних закономірностях буття (математика, природничі науки, технічні науки, політична економія, соціологія, психологія та ін.) та у конкретних формах його існування (географія, історія, мистецтвознавство та ін.), у його цілісності та цінності для людини (філософія) — породжує теоретичні, абстрактно-логічні форми знання. Потреба культури у самопізнанні робить найбільш ефективним засобом вирішення цього завдання художньо-образну структуру духовної діяльності, тому що тільки вона здатна адекватно втілити єдність природи та культури, матеріального та духовного, об'єктивного та суб'єктивного [16; 36, с. 21].

Водночас з огляду на прагнення дослідити концепт культури як комунікативну систему варто звернутися до визначень культури, які наводить М. Каган у книзі «Філософія культури», зокрема: культура — спосіб людської діяльності; культура — знакова система (пам'ять, система зберігання та передачі духовного досвіду), система духовного виробництва, сукупність матеріальних і духовних цінностей [16; 36, с. 45].

Залежно від первинної форми буття, від субстрату, який формує людину мислячу та дієву, М. Каган виокремлює три сфери культурного буття: 1) матеріально-технічна культура — «культуроросформований матеріал природи»; 2) фізична культура — «культуроросформована власна природа людини»; 3) соціальна культура — «об'єктивовані суспільні відносини людей» [16; 36, с. 36–47].

У контексті діяльнісного підходу дослідника можемо виокремити такі системно-формуючі зрізи культури як комунікації.

Перше. Будь-яка свідома діяльність здійснюється у двох вимірах: матеріальному та ідеальному (духовному). З одного боку, людина здійснює реальні дії, які мають на меті певні об'єктивні результати, а з іншого — створює моделі, які відображають або заміщують реальність та імітують її окремі ніші у звуковій, графічній, просторовій, математичній, словесній тощо формах. Ці два виміри формують цілісну структуру комунікації як основи культури. Якщо йдеться про матеріальну діяльність, то в ній повною мірою присутнє ідеальне у формі створених попередніми поколіннями образів і власних уявлень. І, безперечно, специфічною рисою будь-якої розумової діяльності є реальне спирання на певні моделі та конструкти, їхнє зіставлення з висхідною потребою та вибір найкращої з них. Це так зване попереднє моделювання. А у випадку побудови спеціальної моделей

(економічної, соціальної, мистецької тощо) матеріальна діяльність забезпечує їхнє втілення в певному предметному матеріалі. Якщо результат моделювання інтегрує як розумову, так і предметну форму, ми можемо говорити про процес проектування культурних форм. Така інтеграція втілюється у процесі художньої творчості.

Друге. Будь-яка свідома діяльність включає дві необхідні складові: репродуктивну, відтворюючу, яка базується на повторенні вже відомих зразків, та специфічну для людини, тобто продуктивну, творчу, яка забезпечує появу нових, раніше не відомих, оригінальних рішень. Отже існує спектральний ряд різноманітних форм взаємодії традицій та новацій [16; 36].

Задля обґрунтування комунікативної парадигми предметного поля культури звернемося до однієї з функцій, яка розкриває сутнісний зміст матеріальної складової культури, а саме: інформаційної, знакової, або семіотичної. Необхідно зазначити, що предмети культури поряд з інструментальним призначенням мають чітко виражене інформаційне призначення, тобто здійснюють функцію передачі повідомлення за допомогою мови предметної форми. Будь-яка річ може мати магічне змістовне посилання, як і будь-яка форма має здатність до інформування.

Російський дослідник В. Межуєв зазначає, що все, до чого теоретичне мислення має відношення, отримує в ньому форму ідеї, стає ідеєю... І ідея культури — це не просто сума накопичених теоретичних та емпіричних узагальнень щодо культури, а радше особливого роду «концепт», який забезпечує вирішення значно більш складного завдання, а не є лише науковим пізнанням культури у її багатоманітних предметних формах вираження [27, с. 5].

Міждисциплінарний підхід до дослідження комунікативної парадигми культури визначається специфікою самої культури, яка є зв'язуючим ланцюжком між людиною та навколишнім світом. Особливий стан культури, її особлива форма вираження зумовлює і особливі методи дослідження. Перебуваючи на кордоні між реальним та ідеальним, свідомим та позасвідомим, зовнішнім та внутрішнім, культура потребує впровадження спеціальних культурологічних методик та технологій, які всебічно відображають її як явище і, цілісно виокремлюючи предмет та об'єкт, розкривають діалектику її існування у єдності протиріч між людиною і навколишнім світом.

З метою розкриття явища комунікативності у полі культури зробимо певний історичний екскурс. Ще у далекому XVI ст. прихиль-

ник «експериментальної науки» англійський мислитель Нового часу Ф. Бекон, який вбачав «силу в знанні, виток знання — у досвіді, цінність науки — у практичній повсякденній користі» [27, с. 45], визнав «цінною для науки» лише формальну причину (ідею), тобто природу, структуру, сутність явища, закон протікання процесу. Саме тому він зазначав, що слідом за розтином форми обов'язково відбувається пізнання істини та свобода дій [29, с. 177]. Дослідник вважав джерелом істинного знання про світ чуттєво-практичну діяльність, за допомогою якої люди здійснюють безпосередню взаємодію з речами та явищами довкілля. Інша парадигма — раціоналізм Р. Декарта, який орієнтувався на інтелектуальну інтуїцію — як на єдиний критерій, що дає змогу відрізнити істину від не-істини. І подібні наукові системи не тільки з'явилися у сфері пізнання, а й суттєво визначали весь комплекс європейської культури протягом тривалого часу. Зокрема представники «класицизму» вбачали у розумі засіб, який організовує людські почуття та спрямовує їх у необхідному напрямку [11, с. 172].

Згодом, вже у часи модерну, на межі ХІХ–ХХ ст., британський антрополог, фольклорист, історик релігії та культуролог Дж. Фрезер у своїй всеохоплюючій концептуальній інтерпретації предметного поля культурної комунікації довів, що первинні потреби людини задовольняються за допомогою винаходів, матеріальних предметів, які використовує у своїй діяльності, спираючись на традиції, певна група спільно працюючих людей. Дослідник розвивав еволюційні погляди на культуру, що набрали поступової ваги у європейській науковій думці з часів Просвітництва [36].

Ще один відомий британський антрополог польського походження Б. Малиновський розвиває функціональний погляд на природу культури. Функціоналізм Б. Малиновського завдяки чіткій і зрозумілій постановці питання є, напевно, одним із найбільш значущих напрямів антропології ХХ ст. Викладемо основні положення його теорії, які мають відношення до матеріальної складової культури. По-перше: «...Виток культури можуть бути визначені як злиття в єдине ціле декількох ліній розвитку, серед яких, зокрема: здатність розпізнавати необхідні у якості знаряддя предмети, розуміння їхньої технічної ефективності та значення, тобто місця у цілеспрямованому ланцюжку дій, формування соціальних зв'язків та поява сфери символічного» [26, с. 129]. По-друге: «Перехід (...) до культурних досягнень та здатність (...) до стабільної та постійної діяльності, яку ми називаємо культурою, відзначений різницею між звичкою та звичаєм. Тут варто

зафіксувати відмінність між імпровізованим знаряддям праці та корпусом видів артефактів, які передаються за традицією від спорадичного успіху індивіда до постійної організації групової поведінки» [26, с. 128]. По-третє: «...Кожний артефакт є або інструментом, або предметом безпосереднього використання. Функція та форма пов'язані між собою» [26, с. 114]. По-четверте: будь-яка річ «з'являється там, де вона потрібна, змінює свою форму й функцію відповідно до нових потреб та місцевих супутніх культурних чинників» [26, с. 114]. Додамо принагідно, що «практична та художня діяльність, ремесла та мистецтво... виокремлювались одне з одного, одне одного доповнювали» [31, с. 151].

Для європейської традиції культурологічного розмірковування характерні антропоцентризм, протиставлення Культури Naturі, підкреслення їх принципів розбіжностей. «Нерозривний та міцний зв'язок усього людства з навколишнім світом чомусь поступово забувається, робиться спроба розглядати цивілізацію відокремлено від живого світу. І ця спроба є штучною...» [7, с. 241], — як у свій час писав В. Вернадський. У цьому контексті слід звернутися до розгляду різноманітних уявлень про культурні моделі, існуючі у світовій культурі.

Насамперед існує натуралістична модель, що визнає основоположним у бутевості людини природний чинник. Так, Ж.-Ж. Руссо протиставляв культурі цивілізацію і вбачав в останній «зло», що є для людини згубним, адже руйнує її природність. Тому завданням культури є повернення людини та суспільства до природного стану. Як відомо, головна теза Ж.-Ж. Руссо — «назад до природи» [30].

У раціоналістичній моделі основною є визначна роль людини як об'єкта культури. В межах цієї традиції історичний процес розглядається як процес розвитку людського розуму. І.-Г. Гердер [36], будучи представником німецького Просвітництва, на відміну від французького мислителя Ж.-Ж. Руссо [30], вважав, що культура є засобом реалізації людського генія. Саме культура створює умови розвитку духовних цінностей, культура — це «друге народження». Представники французького Просвітництва розуміли культурність як синонім розумності, культуру визначали досягненнями в науці, мистецтві, просвіті. Найвищої форми розвитку раціоналістичний напрям досяг у напрацюваннях Г. Гегеля. Його ідеї щодо ролі розуму в розвитку культури є «надраціональними». Він вважав культуру характеристикою розвитку людського розуму [9].



Швейцарський вчений Г.-К. Майнбергер пропонує виокремлювати декілька форм раціональності, які лягли в основу різних культурних традицій та зумовили інтелектуальну практику носіїв таких традицій [25, с. 57–66]. По-перше, «греко-еллінський логос». Давня форма, на думку автора, має вираження в орієнтації давніх мислителів на дискурсивно-організуючу дискусію, що є комунікаційною практикою античних мудреців. Як іншу форму раціональності дослідник розглядає культуру іудаїзму, яка базується на авторитеті Тори, а тому поєднує розум з емоційним напруженням. Третій тип — це християнська культура. Вона ґрунтується на Одкровенні, яке відкриває людині раніше закриті смисли Буття. Диспути схоластів сприяли подальшому розвитку методів логіки, основи яких заклав у свій час Аристотель.

У філософській думці Нового часу утвердилося розуміння культури як певного засобу вироблення смислів, що визначають інтереси людини та регулюють різноманітні форми її діяльності (колективної та індивідуальної). Але в різних культурних системах процеси оформлення цих смислів відбуваються по-різному, завдячуючи різним культурним потребам особистості. Тому і комунікаційні дії різних носіїв соціально-культурних традицій суттєво відрізняються.

П. Козловськи у фундаментальній праці «Культура постмодерну: Суспільно-культурні наслідки технічного розвитку» зазначає: «Те, що люди роблять із собою, з природою, як поведуться з тими, хто їх оточує, — це культура, створений нею світ. Широке поняття культури охоплює світ, який протистоїть природі, виражений у мові, символах, людині. Культура — це устрій життя народу, що проживає на певній території, включаючи історію народу і даної території, а також бачення цього життя. У ширшому значенні культура є органічною єдністю порядку самопояснення суспільства в його стосунках з іншими суспільствами і культурами. Культура суспільства охоплює такі форми його організації, як конституція, соціальні інститути, характер та звичаї, а також мовні та символічні форми тлумачення людини: від усних висловлювань до письмово зафіксованих законодавчих документів і вільних мистецтв. ...Культура використовує знаки, які мають певний зміст. Предмети стають носіями культури, коли несуть в собі культурне значення» [18, с. 96].

У свою чергу, на символічний характер культури звернув увагу Л. Уайт [35]. Він розглядає культуру в контексті законів розвитку суспільства. При цьому вважає, що культура функціонує за певними законами, коли велике значення мають символічні смисли, а культурна

модель розвивається на підставі впровадження технологій та економіки.

**Висновки.** Одним з найважливіших завдань, які постали перед сучасною наукою, є завдання визначення перспективи діалогу різноманітних культур. Проаналізувавши досвід людства протягом минулого і початку нового століть, з усією переконливістю можна стверджувати, що процес глобалізації не призводить до формування єдиної світової культури. Сучасна культура залишається множиною самобутніх культур, які знаходяться у постійному і безперервному діалозі та взаємодії. При цьому для збереження і передачі набутих знань та вмій кожна культура у процесі свого безупинного розвитку створює специфічну знакову систему.

Культура творилася і твориться людиною. Незалежно від епохи в культурі присутній пошук та засіб опанування духовних смислів. Культура поєднує в собі раціональне та чуттєве, що в кінцевому підсумку і формує першоджерела її існування. Культурна уява особистості поєднується з індивідуальним досвідом. У процесі культуроворочності минуле втілюється в теперішньому.

Людська спільнота (переважно на розвиненій стадії життєдіяльності) — це величезна надскладна інформаційно-синергетична антропосоціокультурна система. Людина є творцем своєї культури і водночас її продуктом. Семіотична культура веде полімовну розмову з величезною кількістю мов: мовою релігій та міфів, науки та мистецтва, ідей та смислів, емоцій та почуттів, розпізнавання образів та прийняття рішень, колективної поведінки та спільної життєтворчості тощо.

Отже культуру визначають як насамперед спосіб творчої самореалізації людини, а водночас як результат вільної творчості людини. При цьому вона й утримує людину в певних смислових межах, де наявна велика кількість специфічних культурних повідомлень. Майже всі культурні системи використовують різноманітні канали їх передачі. Необхідно зазначити, що якими б не були ці повідомлення, всі вони підпорядковуються загальним законам. Сукупність цих законів і складає теорію комунікації, що вивчає загальні риси всіх її актів.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антоненко В. Г. Основні напрямки розвитку економічної інтеграції в рамках Ради співробітництва арабських держав Перської затоки. *Вісн. Харків. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна*. Економ. серія. 2010. № 892. С. 186–192.
2. Архангельский Л. М. Моральные ценности и современность. *Вопр. философии*. 1983. № 11. С. 88–94.
3. Бандзеладзе Г. Д. Проблема ценности и критика христианской морали. Москва: Знание, 1967. 26 с.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / [пер. с фр. сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. Москва: Прогресс, 1989. 615 с.
5. Бочоришвили А. Т. Проблема бессознательного в психологии / АН Грузинской ССР. Тбилиси, 1961. 70 с.
6. Буряк В. В. Динамика культуры в эпоху глобализации: ноосферный контекст: монография. Симферополь: ДИАЙПИ, 2011. 462 с.
7. Вернадский В. И. Живое вещество и биосфера. Москва: Наука, 1994. 671 с.
8. Виндельбанд В. Философия культуры и трансцендентальный идеализм. *Виндельбанд В. Дух и история: избранное* / [пер. с нем. М. И. Левина]. Москва: Юрист, 1995. С. 5–18.
9. Гегель Г. В. Философия духа. Москва: Мысль, 1977. 471 с. (Энциклопедия философских наук: в 3 т. ; т. 3).
10. Гулыга А. В. Эстетика в свете аксиологии. Пятьдесят лет на Волхонке: [фрагм. воспоминаний] / [отв. ред.-сост., авт. предисл. И. С. Андреева; Рос. акад. наук, Ин-т философии]. Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. 445 с.
11. Гусев С. С. Метафизика текста: коммуникативная логика. Санкт-Петербург: Гуманитар. акад., 2008. 350 с.
12. Гусев С. С. Эволюция философских идей: путь к XXI в. *Мысль: Философия в преддверии XXI столетия*: сб. ст. / [редкол.: А. И. Бродский и др.]. Санкт-Петербург, 1997.
13. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / пер. с фр. С. Н. Зенкина. Москва: Ин-т эксперим. социологии ; Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. 286 с.
14. Деррида Ж. Глобализация, мир и космополитизм. *Космополис*. 2004. № 2 (8). С. 125–140.
15. Дьюи Дж. Психология и педагогика мышления. Москва: Лабиринт, 1999. 190 с.
16. Каган М. С. Избранные труды: в 7 т. Т. 1: Проблемы методологии. Санкт-Петербург: Петрополис, 2006. 356 с.
17. Коган Л. Н. Народная культура в историческом развитии системы культуры. Новосибирск, 1983. 156 с.
18. Козловски П. Культура постмодерна: обществ.-культур. последствия техн. развития: пер. с нем. Москва: Республика, 1997. 240 с.

19. Краус В. Нигилизм и идеалы: эссе: [пер. с нем.]. Москва: Радуга, 1994. 253 с.
20. Кримський С. Б., Павленко Ю. Б. Цивілізаційний розвиток людства. Київ: Фенікс, 2007. 316 с.
21. Крымский С. Б. Контуры духовности: новые контексты идентификации. *Вопр. философии*. 1992. № 12. С. 23–42.
22. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / [пер. с фр. Г. К. Косиков, Б. П. Нарумов ; сост. Г. К. Косиков]. Москва: РОССПЭН, 2004. 652 с.
23. Леви-Стросс К. Структурная антропология / [пер. с фр. В. В. Иванова]. Москва: Акад. проект, 2008. 554 с.
24. Лотце Р. Г. Микрокосм=Мikrokosmos, Тело: мысли о естественной и бытовой истории человечества: опыт антропологии / [пер. с нем. Е. Ф. Корша. Изд. 2-е]. Москва: URSS Либроком, 2012. [2], XXX, 173 с.
25. Майнбергер Г. К. Единый разум и многообразии рациональностей. *Вопр. философии*. 1997. № 9. С. 57–66.
26. Малиновский Б. Научная теория культуры. Москва: ОГИ, 1999. 206 с.
27. Межуев В. М. Идеи культуры: очерки по филос. культуры. Москва: Прогресс-Традиция, 2006. 408 с.
28. Поланьи К. Избранные работы. Москва: Территория будущего, 2010. 198 с.
29. Реале Д., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней: в 4 т. Т. 3: Новое время: (От Леонардо до Канта). Санкт-Петербург: Петрополис, 1996. XII, 712 с.
30. Руссо Ж.-Ж. Об общественном договоре. Трактаты. Москва: КАНОН-пресс-Ц: Кучково поле, 1998. 416 с.
31. Семенов С. А. Развитие техники в каменном веке. Ленинград: Наука, 1968. 187 с.
32. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество / [пер. с англ. С. А. Сидоренко ; сост. А. Ю. Союмонов]. Москва: Политиздат, 1992. 543 с.
33. Столович Л. Н. Красота. Добро. Истина: очерк ист. эстет. аксиологии. Москва: Республика, 1994. 464 с.
34. Тойнбі А. Д. Дослідження історії: скороч. версія томів 1–6 Д. Ч. Сомервелла: у 2 т. Т. 1 / пер. з англ. В. Шовкун. Київ: Основи, 1995. 613 с.
35. Уайт Л. Энергия и эволюция культуры. *Антология исследований культуры*. Санкт-Петербург: Унив. кн., 1997. Т. 1. С. 439–464.
36. Философия культуры. Становление и развитие: учеб. пособие для студ. вузов / М. С. Каган [и др.] ; Санкт-Петербург: ун-т. Санкт-Петербург, 1995. 309 с.
37. Фуко М. Археология знания / [пер. С. Митин, Д. Стасов]. Киев: Ника-центр, 1996. 208 с.
38. Хайек Ф. А. фон. Познание, конкуренция и свобода: антология. соч. / [пер. С. Мальцевой, К. Большакова ; под ред. Д. Антисери, Л. Инфантино]. Санкт-Петербург: Пневма, 1999. 287 с.

39. Чукут С. А. Генеза духовної культури: (управлін. вимір) / Укр. акад. держ. упр. при Президентові України. Київ, 1999. 256 с.
40. Чухина Л. А. Человек и его ценностный мир в религиозной философии: крит. очерк. Рига: Зинатне, 1980. 288 с.
41. Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск: Наука, 1993. 584 с.
42. Шушанашвили Г. Г. Критика этического формализма Канта: автореф. дис. ... канд. философ. наук: (622) / Тбил. гос. ун-т. Тбилиси, 1971. 22 с.
43. Augé M. An anthropology for contemporaneous worlds / [transl. by A. Jacobs. Stanford (Calif.)], Stanford univ. press, cop. 1999. XII, 144 p. (Mestizo spaces=Espaces métissés).
44. Mattelart A. Diversité culturelle et mondialisation. Paris: La Découverte, 2005. 122 p.
45. Moulinier P. Politique culturelle et décentralisation. Paris: L'Harmattan, 2002. 336 p.
46. Trouillot M.-R. Global transformations: anthropology and the modern world. Palgrave: Macmillan, 2003. 178 p.

#### REFERENCES

1. Antonenko V. G. (2010), Basic directions for development of the economic integrations within the frameworks of the Council's cooperation of the Arab states of the Persian Gulf. Bulletin of Kharkiv National University named after V. N. Karaz-in. Economic series. № 892. p.p. 186–192 [in Ukrainian].
2. Arkhangelsky L. M. (1983), Moral Values and Contemporary. Philosophical issues, № 11, p.p. 88–94 [in Russian].
3. Bandzeladze G. D. (1967), The problem of value and criticism of Christian morality. Moscow: Znanie [in Russian].
4. Bart R. (1989). The selected Writings: Semiotic. Poetic. Ed. G. K. Kosikova. Moscow: Progress [in Russian].
5. Bochorishvili A. T. (1961). The Problem of the Unconscious in Psychology. Academy of Science of the Georgian SSR/. Tbilisi [in Russian].
6. Buryak V. V. (2011), Cultural dynamic in the globalization era: the noospheric context: the monograph. Simferopol: DIAIPI, [in Russian].
7. Vernadsky V. I. (1994), The alive subject and biosphere. Moscow: Nauka [in Russian].
8. Windelband V. (1995), Cultural philosophy and transcendental idealism. Spirit and history: selected. Moscow: Lawyer, pp. 5–18 [in Russian].
9. Hegel G. V. (1977), Philosophy of the Spirit. Moscow: Thought 1977 [in Russian].
10. Gulyga A. V. (2000), Aesthetics in sight of axiology; Fifty years on Volkhonka: fragm. memories. Ed. I. S. Andreeva. St. Petersburg: Aleteia [in Russian].
11. Gusev S. S. (2008), Metaphysics of the text: communicative logic. St. Petersburg: Humanitar. Acad. [in Russian].

12. Gusev S. S. (1997), Evolution of philosophical ideas: the way to the XXI century: Philosophy on the eve of the XXI century. Eds. A. I. Brodsky [et al.]. St. Petersburg [in Russian].
13. Deleuze J. & Guattari F. (1998), What is philosophy? Moscow: In-t experim. sociology. St. Petersburg: Aletheia [in Russian].
14. Derrida J. (2004), Globalization, Universe and Cosmopolitanism. *Cosmopolis*. № 2 (8). p.p. 125–140 [in Russian].
15. Dewey J. (1999), Psychology and pedagogy of thinking. Moscow: Labirint, [in Russian].
16. Kagan M. S. (2006), Selected writings: in 7 volumes. St. Petersburg: Petropolis, vol. 1. Problems of Methodology [in Russian].
17. Kogan L. N. (1983), Folk culture in the historical development of the cultural system. Novosibirsk, [in Russian].
18. Kozłowski P. (1997), Postmodern culture: socio-cultural effects of technical development. Moscow: Respublica [in Russian].
19. Kraus V. (1994), Nihilism and ideals: essay. Moscow: Raduga [in Russian].
20. Krymsky S. B. & Pavlenko, Yu. B. (2007), Civilizational development of humanity. Kyiv: Fenix [in Ukrainian].
21. Krymsky S. B. (1992), Contours of Spirituality: New Contexts of Identification. *Philosophy issues*, No. 12, p.p. 23–42 [in Russian].
22. Kristeva Yu. (2004), Selected Writings: The Destruction of Poetics. Moscow: ROSSPEN [in Russian].
23. Levi-Strauss K. (2008), Structural Anthropology. Moscow: Acad. proekt, [in Russian].
24. Lotse R. G. (2012), Microcosm = Mikrokosmos, Body: thoughts about obvious and everyday mankind history: anthropological experience. Ed. 2nd. Moscow: URSS Librokom, 2, XXX [in Russian].
25. Meinberger G. K. (1997), The Uniform Mind and Variety of Rationalities. *Philosophy issues*, № 9. p.p. 57–66 [in Russian].
26. Malinovsky B. (1999). Scientific theory of culture. Moscow: OGI [in Russian].
27. Mezhyuev V. M. (2006), Ideas of culture: essays of philosophical culture. Moscow: Progress-Tradition [in Russian].
28. Polanyi K. (2010), Selected writings. Moscow: The area of future [in Russian].
29. Reale, D. & Antiseri D. (1996), Western philosophy from the sources to the present days: in 4 vol. St. Petersburg: Petropolis, XII, vol. 3. New time: (From Leonardo to Kant). 712, 1 p. [in Russian].
30. Rousseau J.-J. (1998), About social agreement. Writings. Moscow: CANON-press-Ts: Kuchkovo Pole [in Russian].
31. Semenov S. A. (1968), Technical development in the Stone Age. Leningrad: Nauka [in Russian].

32. Sorokin P. (1992), *Human. Civilization. Society*. Moscow: Politizdat, 543 p. [in Russian].
33. Stolovich L. N. (1994). *Beauty. Good. The Truth: Essay East. esthete. axiology*. Moscow: Republic [in Russian].
34. Toynbi A. D. (1995), *The research of history: abbreviated version of volumes 1–6 D. Ch. Somervell: in 2 volumes. Volume 1. Trans. V. Shovkun. Kyiv: Osnovy* [in Ukrainian].
35. White L. (1997), *Energy and evolution of culture. Anthology of cultural researches*. St. Petersburg: Univ. Book, v. 1, p.p. 439–464 [in Russian].
36. Kagan M. S. et al. (1995), *Philosophy of Culture. Formation and development: studies. allowance for stud. universities*. St. Petersburg. un-t. St. Petersburg [in Russian].
37. Fuko M. (1996), *Archeology of Knowledge*. Trans. S. Mitin, D. Stasov. Kiev: Nika Centr [in Russian].
38. Hayek F. A. (1999), *Cognition, competition and freedom: an anthology*. cit. Trans. S. Maltseva, K. Bolshakov, Eds. D. Antiseri & L. Infantino. St. Petersburg: Pnevma [in Russian].
39. Chukut S. A. (1999), *Genesis of Spiritual Culture: (management dimension). Ukrainska akademia derzhavnogo upravlinnia pry Prezydentovi Ukrainy [Ukrainian Academy of Public Administration under the President of Ukraine]*. Kiev [in Ukrainian].
40. Chukhina L. A. (1980), *Human and His Value's World in Religious Philosophy: Crete. feature article*. Riga: Zinatne [in Russian].
41. Spengler O. (1993). *European Sunset*. Novosibirsk: Nauka [in Russian].
42. Shushanashvili G. G. (1971), *Criticism of Kant's ethical formalism, Abstract of the PhD diss. (622), Tbilisi State University, Tbilisi* [in Russian].
43. Augé M. (1999), *An anthropology for contemporaneous worlds* [transl. by A. Jacobs. Stanford (Calif.) Stanford univ. press, cop. XII, 144 p. (Mestizo spaces = Espaces métissés)] [in French].
44. Mattelart Armand *Diversité culturelle et mondialisation* (2005). Paris: La Découverte [in French].
45. Moulinier P. (2002), *Politique culturelle et décentralisation*. Paris: L'Harmattan [in French].
46. Trouillot M.-R. (2003), *Global transformations: anthropology and the modern world*. Palgrave: Macmillan [in English].

*Стаття надійшла до редакції 19.12.2018*

УДК 78.01+782.42

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–152–162

**Галина Федоровна Завгородняя**

ORCID: 0000–0002–8271–7712

доктор искусствоведения, профессор кафедры  
теории музыки и композиции Одесской национальной  
музыкальной академии им. А. В. Неждановой  
galina.zavgorodnyaya@gmail.com

## ТИПОЛОГИЯ ФАКТУРЫ В КОНТЕКСТЕ ЖАНРОВО-СТИЛЕВОГО СИНТЕЗА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

**Цель работы** — обозначить понятие фактуры как основы жанрово-стилевого моделирования, рассмотреть концепцию различных типов фактуры с позиции их энергетического заряда в пространственно-временных координатах музыкального текста. **Методология** основана на использовании компаративного, аналитического, историко-логического методов. **Научная новизна** заключается в расширении представлений о функциональности фактуры, о ее исторической роли в процессе формирования пространственных координат, об особом аспекте выразительности различных типов фактуры, как о специфическом фундаменте формообразующего процесса художественной композиции. **Выводы.** Фактура отражает пространственно-временные отношения на уровне функционирования их индивидуальных признаков, то есть на уровне содержания конкретного художественного замысла. Под спецификой взаимоотношения отдельных элементов организующей их в некое функционально-системное единство фактуры подразумевается та неповторимая индивидуальность языка, которая основана на определенной конструктивной схеме взаимоотношений координат музыкального пространства, являющегося отличительным признаком произведения искусства.

**Ключевые слова:** пространство и время, композиция и музыкальное мышление, формообразование, драматургия, жанрово-стилевые особенности, музыкальный язык, полистилистика.

*Zavhorodnya Halyna, Doctor of Arts, Professor of the Department of Music Theory and Composition of the Odessa National Academy of Music. A. V. Nezhdanova*

**Invoice typology in the context of genre-style synthesis of musical composition**

**The purpose** of the work is to designate the concept of texture as the basis of genre-style modeling, to consider the concept of various types of texture from the position of their energy charge in the spatio-temporal coordinates of a musical



text. **The methodology** is based on the use of comparative, analytical, historical and logical methods. **Scientific novelty** lies in the expansion of ideas about the functionality of textures, about its historical role in the process of forming spatial coordinates, about a special aspect of the expressiveness of various types of textures, as about the specific foundation of the formative process of artistic composition. **Findings.** The texture reflects the spatio-temporal relations at the level of functioning of their individual attributes, that is, at the level of the content of a particular artistic design. By the specifics of the relationship of the individual elements organizing them into a certain functional-systemic unity of the texture, it is meant that unique personality of the language, which is based on a certain constructive relationship diagram of the coordinates of the musical space, which is a hallmark of a work of art.

**Keywords:** space and time, composition and musical thinking, shaping, dramaturgy, genre-style features, musical language, polystylistics.

*Завгородня Галина Федорівна, доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*

**Типологія фактури в контексті жанрово-стильового синтезу музичної композиції**

**Мета роботи** — визначити поняття фактури як основи жанрово-стильового моделювання, розглянути концепцію різних типів фактури з позиції їх енергетичного заряду в просторово-часових координатах музичного тексту. **Методологія** заснована на використанні компаративного, аналітичного, історико-логічного методів. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень про функціональність фактури, про її історичну роль у процесі формування просторових координат, про особливе в аспекті виразності різних типів фактури, як про специфічний фундаменті формотворного процесу художньої композиції. **Висновки.** Фактура відображає просторово-часові відносини на рівні функціонування їх індивідуальних ознак, тобто на рівні змісту конкретного художнього задуму. Під специфікою взаємин окремих елементів організуючої їх в функціонально-системну єдність фактури мається на увазі та неповторна індивідуальність мови, яка заснована на певній конструктивній схемі взаємовідносин координат музичного простору, що є характерною ознакою твору мистецтва.

**Ключові слова:** простір і час, композиція та музичне мислення, формоутворення, драматургія, жанрово-стильові особливості, музична мова, полістилістика.

**Актуальность темы работы.** Энергия пространственно-временных отношений олицетворяет актуальность и особую роль жанрово-стилевого диалога традиций и новаторства. Схематически историю развития такого особого вида искусства как музыка мы можем

представить в виде стержня-спирали своеобразного генетического кода, раскрывающего все процессы эволюции музыкального мышления. Как любой генетический код в эволюционном процессе развертывания музыкального пространства осуществляется обновление, накопление, изменения музыкального языка, направленности формообразующего процесса, системы взаимоотношений всех комплекствующих художественное целое элементов. **Цель** статьи — исследовать постепенное формирование изменений стилевых показателей на уровне действия принципа цепной драматургии.

**Изложение основного материала.** Эволюционный путь формирования музыкального пространства сложен, неоднозначен и пропитан множеством индивидуальных показателей, претендующих на самостоятельность развития и становления. Музыкальный язык в целом и его отдельные элементы, показатели и линейного, и вертикального развертывания фактуры, принцип становления формы от мотива до общей драматургии, закономерности ритмического дыхания и формирования зон напряжения и разрядки, общий график музыкальной композиции и пути его становления — вот некоторые факторы оказывающие влияние на формирование смысла-формы любого художественного целого. Оценка, понимание и раскрытие особенностей каждого из перечисленных компонентов лежат в основе анализа и музыковедческого и, соответственно, исполнительского. Именно эти факторы определяют жанрово-стилевые особенности и художественный смысл произведения как законодательной базовой основы определенного исторического периода в развертывании музыкального пространства и развития логики музыкального мышления.

Семантика каждого элемента музыкального языка изначально уже является творческим актом: звук, ритм, фактура, гармония, мелодика, тембр, регистр, динамика и т. д. Каждый из них обладает своим уровнем выразительности, своей конструктивной системой взаимозависимости, своей спецификой выполнения функциональной нагрузки и *индивидуально*, и в *общем параметре художественного целого*. Это и не является принципиальным аспектом в системе элементов языка других видов искусства. «Музыкальный язык не имеет непосредственных прототипов за пределами музыки (...) Музыкальные символы (...) «схватывают» эстетическую направленность переживаний, позволяют музыкальному звучанию стать, — по мнению А. Самойленко, — особым «знаком» состояния человеческого со-

знания». Несколько далее А. Самойленко интересно подчеркивает мысль о том, что музыка «создает особую эмоциональную полноту временных моментов психологического процесса и через нее отсылает к миру объективных процессов, опосредуя, «присваивая» и их содержание» [8, с. 44].

Фактура — особый концентрат музыкального пространства, информационный сгусток жанрово-стилевых характеристик произведения, от звуковой глубины древнегреческой монодии до современного полипластового расслоения пространства. Она вбирает пересечение всех аспектов произведения как единства законов конструкции (принципов формообразования) и художественного (выразительного) смысла.

При любом разнообразии типов рисунка звучащих голосов возникающее на этой базе информационное поле обладает всеми показателями единства любых противоположностей: типы линейных движений, сочетание ритмической динамики с остиной устойчивостью одного из пластов (предикты в разработках), одновременность фаз вступления, развития, завершения, индивидуальность ритмического дыхания — все это усиливает напряженность движения, а значит выразительность высказывания.

Можно предположить, что от выбора типа фактуры во многом зависит информационный смысл и тематизма, и направленности его развития. Другими словами, тип фактуры во многом способствует раскрытию жанрово-стилевого диалога, как главного аспекта информационного тонуса любого произведения: «...за способом организации художественной материи скрыта духовная субстанция. Содержание искусства заключено в самой структуре, и только через нее проходит в сферу восприятия» [1, с. 33]. Длительный путь эволюции музыкального мышления закрепил за каждым стилевым или жанровым аспектом свой типаж рисунка. Это способствует мгновенному пониманию главного смыслового акцента произведения: полифония — гомофония, строгий стиль — романтизм, современная полипластовость или светлая, одноплановая прозрачность хора, взлетающие пассажи разложенных аккордов и медитативная собранность секундовых опеваний и т. д.

Подчеркиваем, что «жизнедеятельность» фактуры проявляется в двух позициях, мы воспринимаем ее как программу графической организации системы знаков, символов, иными словами, как приема шифрования или кодирования музыкального пространства, способа

его существования. С другой стороны, основная функция фактуры — это *проекция художественного замысла в пространственно-временных координатах его восприятия* с точки зрения особенностей осмысления, проникновения в глубину художественного содержания. Тип фактуры предполагает индивидуальность проекции рельефа в определенных, присущих только ему временных границах. Возникающие нормативы пересечения горизонтали и вертикали, объема и глубины их взаимодействия обеспечивают пульс дыхания музыкальной формы. Типы фактуры бесконечны в формах проявления, ибо каждое произведение демонстрирует свой «личный опыт» озвучивания музыкального пространства, зависящего от стиля эпохи и композитора, от жанровых признаков (колыбельная песня или симфония, историческая баллада или месса, полонез или реквием). *Фактура очерчивает строение музыкального текста и делает его буквально текстом зримым, письменным, предметным основанием музыкальной композиции.*

Фактура по сути является *смыслообразующей константой музыкального текста, она высвечивает и определяет пространственно-временные отношения музыкального текста как его первичных характеристик*. Объективно очерченные в исторической перспективе развития музыки типы фактуры (гетерофония, полифония, гомофония, сходяще-расходящееся линейное движение, мелодия — фон, аккордовый склад, одноголосие — многоголосие, сочетание различных типов фактуры, скачков со скользящим опеванием, остинатность — пластовое расслоение, паузирование и пролетающие сквозь диапазон всего пространства мятущиеся пассажи и т. д.) — конкретная база четких параметров оценки произведения, совокупность характерных показателей, устойчивых композиционных взаимоотношений всех единиц, формирующих музыкальное произведение, от мельчайших элементов до особенностей их структурирования в целом и проявляющихся на всех уровнях формы. Различны системы их структурирования и восприятия, но *пространственные* параметры требуют личностных *временных* рамок для их осознания и проникновения в глубину замысла. А *временные*, при всей своей индивидуальности, требуют реализации их характеристик в определенном *четко регламентированном пространстве*.

Можно проследить за механизмом взаимодействия пластов фактуры в репризе первой части Второй симфонии Онегера [6, с. 18]. Музыкальная ткань расслаивается на два пласта. Первый — характерное ядро темы главной партии, второй — остинатная тема вступления.

Гомофонный принцип изложения первого пласта (четкая квадратность, варьированные повторы) противопоставляется полифонической природе второго. Тема оstinato становится основой трехголосного канона второго разряда, в котором риспосты даны в увеличении и дублируются обращенным вариантом темы. В целом возникает сложная, полифонически многоплановая структура. Она является своеобразной кульминацией и итогом развития контрастно-полифонического начала в первой части симфонии, специфическим итогом постепенного усложнения условий контрапунктирования и ритмической индивидуализации линий фактуры

Интересно также сравнить два сходных кульминационных расчленения: отрывок из Десятой симфонии Д. Шостаковича [10, с. 181–182] и из Пятой симфонии А. Онеггера [7, с. 102–104]. В обоих случаях музыкальная ткань представлена сочетанием трех линий. В симфонии Д. Шостаковича изложение тематически значимого пласта наслаивается на подвижный (верхние голоса) и выдержанный (нижние голоса) фон. В Пятой симфонии А. Онеггера тематически яркому пласту (тема вступления к третьей части) противопоставляются движущийся фон и мотивное развитие элемента из первой части симфонии (ц. 8). Если сравнить вертикаль в обоих случаях, то у А. Онеггера ее структура более многозвучна, диссонантна и противоречива.

Заметим, что во всех видах контрапункта типа «тема — фон» особо выделяется мелодическая линия, внутреннее напряжение и многозначность которой позволяют говорить о ней как о пласте. Семантика риторических формул, широко используемых в данном типе мелодики, приближает их к ранним образцам полифонической мелодики вокально-хорового плана, где сами по себе те или иные ходы в мелодии обеспечивали ее функциональную емкость, особую значимость и четкое местоположение в музыкальном пространстве (мелодика «строгого письма»). По своей значимости и способам конструирования они напоминают *Cantus firmus* как точки отсчета формирования всей системы полифонической многоголосной фактуры. С глобальных позиций эволюции музыкального мышления законы — *едины*, формы их проявления — *различны*.

Параметры любого типа фактуры, как мы уже отмечали, имеют свой жанрово-стилевой рельеф, который обеспечивает временные основы процесса формообразования в конкретном художественном пространстве: песня, квартет, симфония, опера и т. д. «Семантические

функции музыки, — отмечает А. Самойленко, — возникают как жанровые, то есть как обусловленные путями, возможностями вхождения музыкального феномена в реальный жизненный контекст, связанные с согласованием жизненного предназначения и художественного оформления музыкального звучания» [8, с. 88]. Структурирование типа фактуры имеет две стороны: *объективную* и *субъективную*. С одной стороны, фактура *программируется* как система знаков, символов, приемов шифрования, способов кодирования и т. д. С другой — специфика рисунка фактуры направлена на особенности восприятия, осмысления, проникновения в глубину содержательного процесса как конечного результата функционирования всех формирующих ее элементов данного типа ее рисунка. Индивидуальным уровнем информационного поля отличаются родовые виды жанров соответственно, те или иные структуры-формы, как естественный итог реализации энергетического уровня информации конкретных «жанровых форматов». Имеется в виду тот уровень *информационной емкости*, который потенциально существует в самой семантике жанрового определения: колыбельная, вальс, полонез, траурный марш, хорал; период, вариации, рондо, сонатно-симфонический цикл, сюита. Каждый тип фактуры, каждые индивидуальные штрихи того или иного ее рисунка обладают своим запасом энергии и выразительности, подчеркивая тем самым специфику художественного замысла самой темы, разделов формы и в целом специфику реализации замысла всей композиции произведения в конкретной жанрово-стилевой модели.

В классическом музыкальном наследии понятие «пространство» было настолько *стабильно*, что в ракурс непосредственного анализа музыкального текста не входило. Пространство было естественной средой существования музыкальной материи произведения, оно подразумевалось как абсолютно природная и не требующая специальной оговорки константа музыкальной композиции. В музыке XX и XXI веков «пространство» выходит на «передовые рубежи» при оценке современного композиторского мышления. Вызвано такое перемещение акцентов возрождением закономерностей старинной доклассической полифонии, в основе которой принципы асинхронности, конструктивизма, графичности.

Из различных приемов формирования современной фактуры именно «рисунок» выходит на первый план. Рисунок, естественно, требует, в свою очередь, четких пространственных параметров и распределения, подобно живописи, и общей перспективы, и кон-

структивного плана соотношений ее «линейных» аспектов. В основе взаимозависимости элементов композиции находятся не тяготения звуков или созвучий (лад, тональность, логика гармонических последовательностей), а индивидуальность рисунка звукового рельефа, независимость элементов конструкции и их *порядок расположения в пространстве звукового поля* произведения. Формирование пространства в современной музыке подразумевает потенциальную способность элементов музыкального языка к воссозданию той или иной системы-конструкции как неповторимого художественного единства, возрождающего генетический код данного вида искусства в своем единичном неповторимом варианте.

Каждая композиция имеет свой пространственный показатель и свою графику рисунка в нем. Кажущаяся свобода и вроде бы полная независимость элементов (звук, регистр, тембр, ритм и т. д.) в технике додекафонии, сериальности, пуантилизма, конструктивизма и т. д. подчинены еще более жестким законам освоения своего личностного музыкального пространства. Только в индивидуальном, конкретно очерченном, звуковом параметре обеспечена жизнедеятельность конкретного музыкального организма как законченного художественного целого. К примеру, серия образует замкнутый круг в определенном пространстве, которое образующие ее звуки очерчивают в своем поступательном движении. *Выразительность*, возникающая на основе концепции произведения, его части или просто темы, зависит от *конструктивного совершенства* формируемого ими *рисунка*, от *логики взаимодействия, взаиморасположения* всех независимых *компонентов* (звуков), позволяющих воспринимать конкретную композицию на уровне художественного целого. От партитур К. Пендерезкого, В. Лютославского, А. Шенберга выстраивается линия поиска собственной индивидуальной конструктивной единицы произведения. Мы наблюдаем подобное явление и в творчестве классиков XX века: А. Онеггер, С. Прокофьев, И. Стравинский, П. Хиндемит, Д. Шостакович и далее — Ю. Ищенко, Г. Канчели, В. Сильвестров, А. Шнитке и более молодые — Ю. Гомельская, В. Каминский, А. Козаренко, К. Цепколенко и многие другие. Таким образом, на наш взгляд, определяется основа полистилистики в музыке XX столетия. Подобные «стилевые расслоения» — явление уникальное и не свойственное ни одной из предшествующих эпох в эволюции музыкального мышления. Владение «музыкальным пространством» зависит не от общестилевых параметров (классицизм или романтизм), а от

творческого кредо композитора, от конкретно им выбранного спектра конструктивных единиц как показателя индивидуальности его композиторского почерка.

При всех «индивидуальностях» современного музыкального языка, так же как и в любые другие стилевые эпохи, «пространство» наиболее наглядно реализуется, как отмечает большинство исследователей, в фактурном показателе. Именно фактура наиболее четко и «конкретно» регламентирует пространственные параметры в общем звуковом диапазоне эпохи. Такая специфика организации фактуры на основе индивидуальности рельефа в каждом конкретном случае ее проявления диктует особую специфическую роль и «временного фактора». Его показатели также конструктивно неповторимы и индивидуально рождены конкретно заданной системой кредо композитора, а не общепринятыми закономерностями стиля. Возникающая (на первый взгляд) полная свобода метроритмической организации (к примеру, сенза метрум) требует другой, но четко нормированной системы дыхания музыкальной мысли, темы и формы в целом. Фактурный показатель является той смысловой парадигмой, которая «архивирует» как конструктивно-логическую идею самого произведения, так и внетекстовые смыслы, определяющие его код (стиль, жанр, эпоха, авторское мышление и т. п.).

**Выводы.** Смена типов фактуры во многом отражает смену систем художественного мышления. При неизменности элементов (звук, ритм, тембр, регистр и т. п.), составляющих сами системы, видоизменяется их качество, что и обуславливает своеобразие средств музыкальной выразительности в различные исторические эпохи. Но фактура, объединяя все элементы музыкального языка в некую определенную систему, сама по себе — тоже является элементом музыкального языка. Так же как и другие его элементы, она обладает выразительными возможностями и спецификой законов своей внутренней структуры, которые выполняют определенную функциональную роль в логике формирования художественного целого как неповторимой индивидуальности (от периода до цикла). Сам выбор фактуры уже *функционален*, так как дает проекцию на *стиль*, на *уровень содержания* и специфику формирования *тематизма*.

Таким образом, фактура отражает пространственно-временные отношения на уровне функционирования их *индивидуальных* признаков, то есть на уровне содержания *конкретного* художественного замысла. Поэтому, несмотря на четкость конструктивных признаков



той или иной формы или жанра, мы отмечаем, что сонат, фуг, симфоний, концертов и т. д. столько, сколько их написано.

Другими словами, *объективные* пространственно-временные отношения функциональны на *субъективном* художественном уровне. Именно таким образом происходит регламентация законов каждого произведения, то есть согласно нормативам соотношения *точек* горизонтالي и вертикали определенного стилевого направления эпохи, творческого направления, композитора или даже отдельного произведения. Преобладание *вертикальных или линейных* комплексов зависит от *сознания эпохи и композитора*. «Действующие силы в каждом из видов музыкального формирования меняются, и та сила, которая доминирует в одном случае, может почти не приниматься в расчет в другом» [2, с. 57–58].

Под спецификой взаимоотношения отдельных элементов организующей их в некое функционально-системное единство фактуры мы подразумеваем ту неповторимую индивидуальность языка, которая основана на определенной конструктивной схеме взаимоотношений координат музыкального пространства, являющегося отличительным признаком произведения искусства. Это и есть созидающаяся на века непреходящая ценность творческого процесса, лежащая у истоков формирования художественного мышления.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М.. Музыка — явление бесконечное... *Музыкальная академия*. 2004. № 1. С. 31–35.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1963. 376 с.
3. Герцман Е. Античное музыкальное мышление / ред. В. С. Буренко. Л.: Музыка, 1986. 224 с.
4. Завгородняя Г. Полифонические основы современного композиторского творчества. Аналитические очерки. Одесса: Астропринт, 2012. 305 с.
5. Задерацкий В. Семантическое поле музыки в прошлом и настоящем. *Проблемы национальных культур на рубеже третьего тысячелетия*. Минск: БелПЭК, 1999. С. 5–19.
6. Онеггер А. Вторая симфония: партитура. М., 1972. 49 с.
7. Онеггер А. Пятая симфония: партитура. М., 1970. С. 102–104.
8. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
9. Самойленко А. Жанр и стиль как парная категория музыкальной культурологии. *Соціально-педагогічні аспекти професійного навчання*. К., 2002. С. 98–106.
10. Шостакович Д. Десятая симфония: партитура. М., 1955. 261 с.

### REFERENCES

1. Aranovsky, M. (2004). Music is an endless phenomenon... Academy of Music. (Vols. 1), (pp. 31–35) [in Russian]
2. Asafiev, B. (1963). Musical form as a process. Leningrad: Music [in Russian].
3. Herzman, E. (1986). Antique musical thinking. V. S. Burenko (Ed.). Leningrad: Music [in Russian].
4. Zavgorodnaya, G. F. (2012). Polyphonic foundations of modern composer creativity. Analytical essays. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
5. Zaderatsky, V. (1999). The semantic field of music in the past and present. Problems of national cultures at the turn of the third millennium. (pp. 5–19). Minsk: Belpk [in Belarus]
6. Honegger, A. (1972). Second Symphony: score. Moscow [in Russian]
7. Honegger, A. (1970). Fifth Symphony: score. Moscow [in Russian]
8. Samoilenko, A. (2002). Musicology and methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue. Odessa: Astroprint, [in Ukrainian].
9. Samoilenko, A. I. (2002). Genre-style as a pair category of musical culture. Kiev: Naukoviy svit [in Ukrainian].
10. Shostakovich, D. (1955). Tenth Symphony: score. Moscow [in Russian]

*Стаття надійшла до редакції 23.01.2019*

УДК 78.02/78.021.4+780.6

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–162–176

*Alla Dmitrievna Chernoiivanenko*

*ORCID: 0000–0001–8413–6172*

*Candidate of Arts, Associate Professor, Professor of the Department of Folk Instruments of the Odessa National Academy of Music. A. V. Nezhdanova  
alla\_ch-ko@ukr.net*

### TO THE PROBLEM OF MUSICAL THINKING: FROM THINKING ON AN INSTRUMENT TO THINKING WITH AN INSTRUMENT

*The purpose of the work.* The article explores the conditions and factors of the formation of musical and instrumental thinking and its influence on the general principles of musical cognitology. **The methodology** of research consists in the application of logical-semantic, historical-cultural, organizational, generalizing and musicological methods in their systemic unity. **The scientific novelty** of the work is to identify a specific algorithm for the development of musical thinking in the aspect of the specificity of instrumentalism, in particular in the movement from «thinking on an instrument» to «thinking on an instrument» in the context of the supersymbolic culture of the modern information society. **Conclusions.** It

*is proved that a musical instrument acts not only as an instrument for expressing a musical idea, but also as a thinking instrument for an instrumental musician and composer who owns an instrument (or relies on the sound absorption of a like-minded instrumentalist). Deepening the instrumentalization of composers, the absolutization of timbre with the semantization of specific «untranslatable» textural formulas in the search for a new sound, the strengthening of the role of the executive factor contribute to the birth of a new stage of thinking with sounds — thinking with an instrument, when the latter «tells» the composer the direction of figurative and intonational and dramatic development.*

**Keywords:** *musical thinking, instrumental performance, musical and instrumental thinking, thinking on an instrument, thinking with an instrument, musical and instrumental means, spatiality in music.*

**Черноіваненко Алла Дмитрівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової

**До проблеми музичного мислення: від мислення на інструменті до мислення інструментом**

**Мета роботи.** У статті досліджуються умови та чинники формування музично-інструментального мислення та його впливу на загальні принципи музичної когнітології. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні логіко-семантичного, історико-культурологічного, органіологічного, узагальнюючого, музикознавчого методів у їх системній єдності. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні певного алгоритму розвитку музичного мислення в аспекті специфіки інструменталізму, зокрема у русі від «мислення на інструменті» до «мислення інструментом» в умовах надсимволічної культури інформаційного суспільства сучасності. **Висновки.** Доводиться, що музичний інструмент виступає не тільки знаряддям для вираження музичної ідеї, а й знаряддям мислення музиканта-інструменталіста і композитора, який володіє інструментом (або покладається на звуковтілення інструменталіста-однодумця). Поглиблення інструменталізації композиторських засобів, абсолютизація тембральності з семантизацією специфічних фактурних формул, що «не перекладаються», в рамках пошуку нового звуку, посилення ролі виконавського чинника сприяють народженню нової стадії мислення звуками — мислення інструментом, коли останній «підказує» композиторові напрям образно-інтонаційного та драматургічного розвитку.

**Ключові слова:** *музичне мислення, інструментальне виконавство, музично-інструментальне мислення, мислення на інструменті, мислення інструментом, музично-інструментальні засоби, просторовість у музиці.*

*Алла Дмитриевна Черноиваненко, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры народных инструментов Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой*

**К проблеме музыкального мышления: от мышления на инструменте к мышлению инструментом**

**Цель работы.** В статье исследуются условия и факторы формирования музыкально-инструментального мышления и его влияния на общие принципы музыкальной когнитологии. **Методология исследования** заключается в применении логико-семантического, историко-культурологического, органологического, обобщающего, музыковедческих методов в их системном единстве. **Научная новизна** работы заключается в выявлении определенного алгоритма развития музыкального мышления в аспекте специфики инструментализма, в частности в движении от «мышления на инструменте» до «мышления инструментом» в условиях сверхсимволической культуры информационного общества современности. **Выводы.** Доказывается, что музыкальный инструмент выступает не только орудием для выражения музыкальной идеи, но и орудием мышления музыканта-инструменталиста и композитора, который владеет инструментом (или полагается на звуковоплощение инструменталиста-единомышленника). Углубление инструментализации композиторских средств, абсолютизация тембральности с семантизацией специфических «непереводимых» фактурных формул в рамках поиска нового звука, усиление роли исполнительного фактора способствуют рождению новой стадии мышления звуками — мышления инструментом, когда последний «подсказывает» композитору направление образно-интонационного и драматургического развития.

**Ключевые слова:** музыкальное мышление, инструментальное исполнительство, музыкально-инструментальное мышление, мышление на инструменте, мышление инструментом, музыкально-инструментальные средства, пространственность в музыке.

**Relevance of the research topic.** Since the last third of the XX century, the concept of «musical thinking» has firmly settled in both the narrower branches of the music disciplines of different countries and in the relatively broad aspect of the study of music (philosophy, culture, aesthetics, psychology, etc.). Actually, the difficulty in studying musical thinking is that the study of it as a whole, as well as its components requires a comprehensive approach, the use of various techniques developed by different sciences. But within the framework of this article we are interested not so much in theoretical and philosophical elaboration of the concept and essence of musical thinking, but in its aspects related, first of all, to the performance position of the musician («the musician» according to I. Zemtsovskiy [10, p. 97]),

secondly, with the specificity of musical instrumental creativity. This formulation of the question, by re-emphasizing «from the musical language to the Musician» [ibid.]. At the same time the essence of musical art in its real being takes a more general position and embodies the specifics of a narrower category of musical instrumental thinking. This perspective represents the current direction of musicological research of the present, considering the role of musical instrumentalism in the musical culture of the late XX — early XXI centuries.

**The purpose of this article** is to investigate the conditions and factors of the formation of musical and instrumental thinking in its movement from «thinking on instrument» to «thinking with instrument».

**Presenting the main material.** «Music manifests itself as a language, as a sphere of expression of feelings and as thinking,» — wrote B. Asafiev [3, p. 203]. Indeed, the concept of «musical thinking» is widely used in philosophical, aesthetic, musicological, cultural, psychological and pedagogical studies. Musical thinking «must be studied simultaneously from three points of view: as an example of revealing the general patterns of any human thinking, as one of the types of artistic thinking, and as a manifestation of the specific properties of musical thinking,» — said B. Asafiev [ibid]. Add to these factors the ones specific to the instrumental play-thinking. After all, if «at the early stage of the development of European music (new era) its sound was concentrated around the human voice, then a wider range of musical instruments later joins» [6, p. 70], which had its effect as specific and general characteristics of musical thinking. Thus, the wide expansion of instrumental music from the XVIII century, the fusion of its everyday genres (with a predominant accent metric) with concert music, the modernization of instruments, the formation of tone-modulation development and homophony — form a practical and thinking ground for the embodiment of sonata and symphonic instrumental formulas, new techniques and expressiveness. In the XX century, the search for a new sound led to its invention, «constructing» directly on the instrument, putting forward specific («untranslated» [18]) textural and timber formulas as figurative and semantic parameters of a particular kind of instrumental creativity (vocal sound in this respect demonstrates more limited capabilities by expanding its toolbox of expressive tools through tooling). The importance of the performing factor (improvisational, aleatory compositions; steady composer-performer tandems to find new sounds on a particular instrument) is increasing. Instrumental techniques and tools have become able to «suggest» the composer's new figurative and semantic parameters.

As a category of musicology, the term «musical thinking» has received the most active treatment since the last decades of the XX century. The concept of «musical thinking» reflects the important aspects of the activities of all participants in the Asafiev triad — composer, performer, and listener. Common opinion can be considered as the lack of unity among researchers of the views on the essence of musical thinking, even — «reading». Today, intonational and figurative (V. Medushevskiy), artistic and figurative (N. Antonets), figurative and musical (B. Asafiev), musical and creative (B. Yavorskiy), performing (numerous works of performers, first of all — instrumentalists) live in scientific developments. Finally, musical and instrumental (works of the author of the article), more narrow is the piano-performing [9] thinking. The term «musical thinking» is used most commonly (M. Aranovskiy, M. Bonfeld, G. Elistratova, O. Malinovskaya, V. Moskalenko, V. Ozerov, O. Samoilenko, A. Sohor, Y. Tyulin, V. Kholopova, Y. Kholopov, B. Yavorskiy and others). As a rule, musical thinking is understood as a part of a more general concept of «musical consciousness». According to M. Aranovskiy, musical consciousness is the ability to think musically, that is, to form certain musical-sound constructions and to give them an appropriate meaningful interpretation [12, p. 59].

In fact, the creation of a work of art (or its execution) is, in particular, a constant work of thinking, «aimed at the selection of certain components of the design and its realization (the situation of choice covers not only material and its consistent deployment-development, but, of course, also the very logical principles of this development)» [6, p. 12]. At the same time, one of the main, dominant factors in determining the availability of musical abilities, according to B. Teplov, is the ability to feel, deep experience in the act of musical communication, as well as in professional musical activity. And K. Gedel proved the presence of «irreducible incompleteness» in any logically consistent closed system, testifies to the breadth of human thinking that goes beyond the discursive-logical, verbalizable form [6, p. 17]. It is this circumstance that enables productive creative thinking as such. Psychologists acknowledge that the role of such non-verbalizable information transmitted, for example, in interpersonal communication through opto-kinetic system (gestures, facial expressions), para- and extralinguistic factors (intonation, pauses, etc.), the system «eye contact», it often proves to be much more important for communication, its comprehension and its conclusions than actual verbal-language dialogue. In the communicative act of musical performance, the dialogue of the performer and the listener, such non-verbal information, the activities of non-verbal intelligence play almost

decisive role: both participants of the dialogue will prefer a full-time, live form of communication playing in an empty hall or recording. Moreover, the listener is more likely to point out the artistically brighter (in the act of «non-verbal communication») performer. Such meaningful non-verbal information, saturated with certain content, can serve as a stimulus not only for emotional, but also for thinking and intellectual activity.

M. Aranovskyi proposes to solve the difficult situation in the science of the definition of mental activity in general (which complicates the problem of musical thinking) through the rejection of «dogmatic approaches to thinking» and the invention of «bypass» ways, which he sees in the liberation from the «sphere of concepts and rules of logic, putting it [thinking. — A. C.] depending on the type of operands and communication channel» [12, p. 5]. The author argues that «thinking can take place outside of words and concepts, relying only (or predominantly) on the material to which a particular activity is related». The contradiction about the «absurdity of the exclusion of music from the sphere of intellectual activity» and at the same time the «inability to explain it as such in terms of operating conceptual range and logic» is resolved, given that «human thought is capable of operating in any objects and any objects.... not only real, but also created by fantasy. It can exert space and time... physical and abstract. It takes place both in the real and in the ideal world» [12, p. 21]. Boldly encroaching on «the holy of holy nature of thinking, that is, its traditional, positivist in essence, conceptual and logical concept», M. Aranovskyi calls the practice of «musical creativity, which consists in making decisions concerning the formation of a musical text» by musical thinking. The very possibility of musical creativity is realized only by «close interaction, mutual compensation and mutual assistance» of two different creative mechanisms, «one of which relies on the conscious performance of mental operations, and the other works latently,» in the darkness of the unconscious» [12, p. 43]. The art of «pure», instrumental music in this respect most clearly demonstrates the positions stated by the researcher, depriving themselves of the conceptually logical verbal instrumentation of the formation of musical sense, operating «pure meanings» Such «pure meanings» nevertheless materialize (for self-expression and communication) which one develops and unfolds like a thought–feeling (in the continuous motion of «living matter»), which is difficult (and often impossible) to reproduce in verbal concepts. But music «thinks of everything in its own way, creating new categorical series, new imaginative guidelines» [9, p. 43]. The reproduction of life and philosophical meanings in music is based on its intonational and artistic nature, which reflects not

so much individual phenomena as the processes of their mutual influence, transformation, meaningful functioning in systemic integrity. This «sound content» thinking is self-sufficient, not subject to direct translation.

M. Bonfeld comes to similar with Aranovskyi's conclusions, who considers music, including as «an element of a wider system — human mental activity» [6, p. 3], while at the same time preventing the identification of musical-thinking processes and musical activity as a whole, since «musical activity is not only thinking, which is very clearly manifested in connection with music-making (creation and performance of music)... music, in particular, is a spiritual and practical activity in which everything that is connected with thinking — an ideal, psychologically active process that takes place in the mind (subconscious) of the creator or performer — is combined with the materialization of these processes — that is, work purely practical beyond mental activity» [6, p. 8]. Such materialization on the instrument (especially polyphonic, but not only) allows, unlike vocal sound, to clearly visualize the spatial factor of musical thinking.

O. Sokolov points to the impossibility of the existence of separate elements of musical language, means of musical expressiveness over time and space, even in the composer's imagination [14, p. 153]. After all, these tools require structural certainty in their implementation in sound musical fabric, especially polyphonic. A. Sohor, considering the meaning of the concept of musical thinking (which is the unity of such basic activities as reflection, creation and communication), introduces a psychological category as activity [15, p. 64]. Later, while considering musical thinking in relation to activity, I. Lyashenko understands the process of transforming sound reality into an artistic image [11]. It is an indispensable condition for musical thinking that penetrates into the figurative and semantic context of intonation, while simultaneously understanding the logical organization of sound structures. In the spatial representation of sound material, musical instruments prove to be the most substantive, orchestrated base. Kurt's idea of the multiplicity of spaces that are associated with music inevitably includes the touching aspect that develops, above all, from the experience of playing instruments [20, p. 135–136]. No wonder the accompaniment of the vocals was once instrumental. First of all, the strings, which did not cover the verbal expression with delicate sounds, but supported the voice, helping it to stay in the right field and probably served as a reference in learning the melodies (and modern vocalists before singing a new tune «for fidelity» play it on the piano, and play it on the piano readings from a letter often imitate such a play by hand). I. Barsova indicates that in an attempt



to contain the perception of «slipping matter of sound» formed «graphic images», which represent «some symbolic» fields «, within which musical signs were placed» [4, p. 52]. String neck gives such a visual spatial orientation even in a polyphonic musical texture. No wonder on this basis were created tablature (in particular, lute), which literally used the musical instrument's musical space — the scheme of strings on the bar, frets, keyboards, etc. Unlike many other types of music notation, which summarize the sound logic of the music, the tablature captures the pitch (consonance) schematically, indicating the «finger location» on the fingerboard or keyboard. Thus, in the conditions of the indifference of the tone of the XVI and XVIII centuries, polyphonic instruments contributed to the spaciousness of thinking with the relief of voices, the combination of polyphonic and homophonic principles of thinking, the formation of notation (which subsequently secured the author's composer's thought).

An even more important contender for such a materialized base is keyboard instruments, the «reputation» of which has been established more than five hundred years ago and has not faltered so far. «Thanks to the ready-made audio material (tempered, discrete-gradual, but convenient system organization. — *A. C.*), they are a more reliable base in mastering (in general — the presentation, not only in the educational process. — *A. C.*)» [5, p. 161], and hence also musical thinking (almost all researchers point to the close connection of the latter two). I. Barsova believes that in the keyboard of a keyboard instrument «in this world of concrete images» musicians searched for «figures more abstract, which could become a» field» for the scheme, the table» [4, p. 52], movements of thinking. The keyboard is considered as a technological invention, which in some way facilitates playing on difficult for the initial playing of stringed instruments (especially indiscriminate ones) and acts as the most visual keeper of musical information, a convenient conventional geometric scheme of thinking on various instruments.

In the repertoire of keyboards intricately intertwined techniques (and principles of thinking) of church vocal-choral and secular song-dance styles, «singing» on the instrument and instrumental specificity, born in the context of folk dance music and new concerto — instrumental style. In addition, the various instrumental traditions were not isolated and enriching each other, demonstrating «semantic processes of intertextual interactions» that «largely determine the specificity of the stylistics of instrumental thematism (and of musical thinking. — *A. C.*) as a whole» [1, p. 96]. Clavier urtext of the XVII–XVIII centuries assimilated the intonation vocabulary formed in

the lute, violin, organ and other instrumental schools: «It is obvious that the timbre and acoustic capabilities and technique of sound extraction on the instruments largely polished visual-graphical and re-edited motive composition and logic of melodic unfolding» in pranks, coins and ground [1, p. 93]. But lute colorings within a small interval, ornamental tablature coloring with harmonious and rhythmic figurations of a limited range, performance (presentation) of the arpeggiato chord, melodic ornamentation with heavy use of sounds within the decimals; violin clichés in the upper voice are transformed into the space of a clavier keyboard: polyphony becomes more visual and embossed, increases the range and distance between voices, clavier passages increase the range to two octaves, enrich them with sextas and tertiary; harmonious and melodic figurines get a wide layout and hidden two-tone; «Alberti» bass shifts the boundaries of the timbre space of the clavier «score». And all this is in the hands, auditory kinetic reach, and thinking of one instrumentalist. Musicologists note «the special role of manual technology in the development of ornamental organ (clavier) style, which consisted solely of the pretentious combinations of homogeneous formulas» [1, p. 94]. Clavier technique made it possible to create a wealth of motor-dynamic effects and techniques, which further determined in many respects the contrasting principle of instrumental sonata as a semantic invariant of the music-chronotopic process. Clavier bass-austin genres also form a kind of logic of composition-scale proportions of the use of «borrowed» techniques. The exposition sections use the lute style of presentation of the theme, and for the developing and closing the more characteristic violin or organ coloring techniques [ibid]. The ornamental wind structures are also used, which testifies to the musical-stage or household origin and the role of explanatory «situational signs». In general, keyboard-instrumental thinking (clavier, later piano, and later — accordion) reproduces the experience of ensemble music in one person. In particular, it is the migration of three to four vocal-choral voices to ensemble instrumentalism in the trio sonata, which presented a new style of instrumental writing that relied on new homophonic thinking. Further, concerto grosso as an «expansive» interpretation of the trio-sonata (N. Arnorkour [2]) implements the ensemble principle of chamberliness on the basis of concerto style, which combines three parameters of instrumental thinking — soloing, concerto, orchestration. And finally — the sonata-symphonic principle of thinking with scale of structure; the specific cyclicity of the form, with the special dramatic role of each part, the contrasting interaction of themes and images, the introduction of leittebras — was also formed in instrumental sound. The sonata and symphonic type of thinking,

as a translator of the most complex meanings, the cultural model of thinking of its era embodies certain established image projections, reproduced directly by sound, on the instrument(s). The instrumental and sonata principle of thinking is consistent with the ways of understanding and interpreting the space-and-time being of music.

The individually-performing component of the formation of musical thinking, which is based on the feeling of the instrument, «thinking on the instrument», is already noticeable in its initial «academic» stages. Thus, G. Shokhman, referring to D. Boyden's book «The History of the Violin Play from Origins to 1761», emphasizes the utmost variant of deciphering by the skilled violinists of the musical notation of that time. Such performative variance provided, on the one hand, universalism, the empowerment of the instrument, on the other — it contributed to its specification, the formation of «timbre labels» (O. Vepryk [7]). Texture-themed material, techniques of instrumental play become inseparable from the timbre and technique of playing a specific instrument, relying on «thinking on the instrument». The tools that are most relevant to the thinking of the era dominate are here. The leading role from the Middle Ages to the XVI century is played by the plucked instruments (in particular, the lute) and organ, in the XVIII–XVIII centuries — the string-bow, where the instrumental and melodic style combining the new homophony and the old vocal polyphony, as well as the vocal polyphony, could be realized most (organs, keyboards) that best model the ensemble principle on a single instrument. Further, in the XIX century, the piano and the spirits came into play; in the second half of the XX century bayan, plucked (guitar, domra, balalaika, bandura) and drums upgraded.

The romantic era deepened the instrumental and stylistic sphere with specific parameters, and the vocal one — with instrumentation. The instrumental sound timbre shows not only the individualization of the composer's (and the performer's) expression, the increase of the performer's skill, but the new stage of communication with the listener, as well as the internal dialogue of the performer (the composer) with the instrument. The instruments perfectly mastered vocal singing skills. The genre and instrumental sphere has been enriched with new forms (for example, the instrumental Songs without Words). «Thinking on the Instrument» of the sponsors of the new soloist-concert style (above all, Liszt, Chopin, Paganini, etc.) brings the instruments themselves into the status of a worthy «partner» on the stage, in front of the audience (here we can mention the general attitude of instrumentalists of the folklore genre as living creatures). Advanced symphonic orchestral thinking gets a new solo-instrumental embodiment — on

the piano, on the one hand, as a substitute for the orchestra, on the other, on the basis of deepening into the sphere of piano intonation. It is here that the basic qualities of Liszt and Chopin's creative style are formed. And in the center here is an instrument as an «instrument» of the composer's and performer's thinking, «the enrichment of this instrument by the means of these two musical professions, and in their inseparable unity» [19, p. 35]. The piano culture of the romantic era is characterized by the unity of such factors as the instrument, the performing style (formed «under» this type of instrument) and the composer product (which takes into account the demand of listeners from the aristocratic and bourgeois salons and large public concerts). This is how the piano style of the era was born, which can be described as a completely new direction in the musical thinking and culture of Europe. Here, «thinking on the instrument» has already generated a circle of musical imagery («timbre labels»).

The XX century formed a new twist of the spiral of instrumental thinking. Already at the beginning of the century, L. Gakkel marked «the reception of two keyboards... or the placement of hands only on white or only on black keys» [8, p. 29]. On this basis, there may be a change in harmonious thinking: «there may be hands» groped «on the keyboard with polyharmonic sounds» [ibid]; and certain forms of constructive ordering of the material (with the piano keyboard acting as a «generating form», and the actual sound material itself being «a generating form» [5, p. 164]. Prelude «Sails» by K. Debussy, «Mists» and B. Tyshchenko's «Fireworks», «Piano Sonata No. 5» by G. Ustvol'skaya and others embody the principle of «two keyboards» on the juxtaposition of melody and accompaniment. A striking example of the transition of keyboard representations into orchestral music is the famous theme of *Petrushka* from the eponymous ballet of I. Stravinsky who, as you know, wrote for the piano.

Being asked «What does it mean to be a composer and make music?», H. Lachenman replies: «First, to create means to think about music. Secondly, folding means creating your own tool» [13]. The specification and expansion of the sound and technical capabilities of the instruments is due to the use of non-standard methods of playing on them, in particular, «non-translatable», impossible to perform on other instruments, especially expressive, sonoristic techniques: playing on the hull and other parts of the instrument, in different directions: bow, knock, friction, pizzicato on the piano and bow on the shock or pluck; the use of the hand; the use of additional items (such as a metal tube in «*Salut fьr Caudwell*» for two Lachenman guitars). Illustrative here are the opus of J. Kram, G. Cowell, J. Cage,

H. Lachenman, K. Penderecki, K. Stockhausen, and others. Sonoristics, hyper-polyphony, complex exotic rhythmic, deprivation of melody as an expressive means, dodecaphony and serialism, multidimensional composition and three-dimensional harmony — all is an incomplete list of techniques of modern composition, which are natural for multidimensional, with the possibility of the fastest switching.

The modern theory of musical parameters operates with five parameters of sound — to the traditional loudness, length, height and timbre space is added, which «enriches the aesthetic content of music, giving musical thought an unprecedented depth of expression» [16, p. 335]. The specified spatial parameter is more organic precisely in instrumental sound because of the possibility of a great degree of timbral relief and range. For example, in Stockhausen's «Ypsilon» (for a micro-interval melody instrument — that is, a wind instrument), a unanimous instrument, except for the 16 subtle high pitch degrees of small tertiary, exhibits noises — «kiss sounds,» «wind,» and the artist's voice (in its instrumental function), Indian bells (on the wrists, head, shoulders). In Guero Lacheman's Piano many different non-standard methods of play have their sound form (space, surface, sound-producing part of the hand and even legs), they give birth to timbre contrasts, with which the author builds the form of composition, conceptual structure. All these techniques can not be imagined in the performance of traditional romantic (individual-timbre) instrumental thinking — they are born not only directly on the instrument, but the instrument seems to «prompt» the composer, shaping the dynamics of the development of musical instrumental dramaturgy. This is how the «thinking tool» is born.

This new system of musical thinking, like any «new system», requires «more energy and matter (and probably information and other resources) for self-containment» [17, p. 496]. Musical and instrumental capacity, isolation from the human body and liberation from verbal incarnation allow to increase the indicated indices at times, to react faster and more diversely to the variability of ideas about space, time, matter. In particular, these processes are exacerbated today, in the context of not only the acceleration of information flows, but «the transformation of the deep essence of information on which our daily actions depend» [17, p. 266], when «instead of the usual notions of a closed universe that functions as a clock, we find ourselves in a much more flexible system in which, as it is (Ilya Prigozhii, author of «The Chaos Order», Fluctuation. — A. C.) says, «there is always the possibility of some instability, which leads to some new mechanisms. In fact, we have an» open universe» [17, p. 498].

**Conclusions.** In the course of the historical evolution of musical instrumentalism, a certain algorithm for the development of musical thinking is built up — from imitation of vocal sound expression and immanent motor-kinetic embodiment of the «movement of life» to specific instrumental forms of it, in particular «thinking on the instrument» (when organology and technique make a timbral cliché) and «thinking by an instrument» (when a musical instrument becomes a generator of musical and linguistic means, their constructive ordering, dramatic dynamics in conditions of excess being visible culture of the information society, that is — a tool of thought).

In thinking about the tool, an important parameter is the visual and tactile embodiment of the quality of space, which represents the variability of space, time, and object views. The instrument is not only an instrument for expressing a musical idea, but also an instrument of thinking for the instrumentalist and composer who owns the instrument (or relies on the sounding of a like-minded instrumentalist). The deepening of instrumentalization of composer means, the absolutization of timbre with the semantization of specific «non-translated» textural formulas in the search for a new sound, the strengthening of the role of the performing factor contribute to the birth of a new stage of thinking sounds — thinking instrument, when the latter «prompts» the composer and creative direction.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеева И. В. Роль инструментальной лексики в формировании клавирного текста барокко. *Проблемы музыкальной науки*. Уфа, 2012. № 1 (10). С. 93–97.
2. Арноркур М. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки. URL: <http://www.earlymusic.ru/uploads/cgstories/id4/harmoncourt.pdf> (дата звернення 03.11.2018 р.).
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс: в 2 кн. Кн.1, 2. Л.: Музыка 1971.
4. Барсова И. Трактат Михаэля Преториуса I. «Sintagma musicum» как источник сведений об истории нотации. *Ars notandi. Нотация в меняющемся мире*: матер. междунар. науч. конф., посв. тысячелетнему юбилею Гвидо Аретинского / ред.-сост. И. Барсова. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1997. С. 51–63.
5. Бергер Н. Клавиатура фортепиано как информационная система. *Вестник Челябинского государственного университета*. 2009. № 35 (173): Филология. Искусствоведение, вып. 37. С. 160–167.
6. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Вологда, 1999. 352 с.
7. Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей. 2-е изд., испр. М.: Сов. композитор, 1978. 437 с.

8. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. Л., 1990. 288 с.
9. Гань Сяосюе. Образ і смисл як категорії фортепіанно-виконавського мислення: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежанової. Одеса, 2018. 177 с.
10. Земцовский И. И. Человек музицирующий — человек интонирующий — человек артикулирующий. *Музыкальная коммуникация*. Серия: Проблемы музыкознания. СПб., 1996. Вып. 8. С. 97–103.
11. Музичне мислення: сутність, категорії, аспекти дослідження / відп. ред. Ляшенко І. К.: Муз. Україна, 1989. 178 с.
12. Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М. А. Арановский. М.: КомКнига, 2007. 240 с.
13. Мусаелян Е. С. Хельмут Лахенман: «Искусство ничего не должно». *Играем с начала. Da capo al fine*: Всерос. муз.-инф. газета 2014. № 1: URL: <http://archive.gazetaigraem.ru/a12201401> (дата звернення 13.12.2018)
14. Соколов О. В. О принципах структурного мышления в музыке. *Проблемы музыкального мышления*. М.: Музыка, 1974. С. 153–176.
15. Сохор А. Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия. *Проблемы музыкального мышления*. М.: Музыка, 1974. С. 59–74.
16. Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2007. 624 с
17. Тоффлер Э. Третья волна. М.: АСТ, 1999. 697 с.
18. Черноіваненко А. Д. Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 16 с.
19. Школяренко С. И. Художественно-стилевые функции фактуры в концертных пьесах для фортепиано с оркестром Ф. Шопена: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Харк. нац. ун-т мист. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 194 с.
20. Kurth E. *Musikpsychologie*. Berlin: 13. Max Hesse, 1931. 323 p.

#### REFERENCES

1. Alekseeva, I. V. (2012). The role of instrumental vocabulary in the formation of the Baroque clavier text. *Problems of music science*. (Vols. 1), (pp. 93–97). Ufa [in Russian].
2. Arnorkour, M. Music in the language of sounds. The path to a new understanding of music. URL: <http://www.earlymusic.ru/uploads/cgstories/id4/harmon-court.pdf>
3. Asafiev, B. V. (1971). *Musical form as a process*. Leningrad: Music [in Russian].
4. Barsova, I. (1997). A treatise by Michael Pretorius I. «Sintagma musicum» as a source of information about the history of notation. *Ars notandi. Notation in a changing world: Mater. Int. scientific Conf. the thousandth anniversary*

of Guido Aretinsky (pp. 51–63). Moscow: Mosk. state Conservatory named after P. I. Tchaikovsky. [in Russian].

5. Berger, N. (2009). Piano Keyboard as an Information System. Bulletin of Chelyabinsk State University. (Vols. 37), (pp. 160–167) [in Russian].

6. Bonfeld, M. (1999). Music: Language. Speech. Thinking. Vologda [in Russian].

7. Veprik, A. (1978). Essays on orchestral styles. Moscow: Sov. Composer [in Russian].

8. Gakkel, L. E. (1990). Piano music of the twentieth century. Leningrad[in Russian].

9. Gan, Xiaoxue. (2018). The image and the meaning of the category of the piano-Wikonavskogo ministry. Candidate's thesis. Odessa: Odessa. nat. muses acad. named after A. V. Nezhanovo [in Ukrainian].

10. Zemtovsky, I. I. (1996). A man playing music — a man intoning — a man articulating. Musical communication. (Vols. 8), (pp. 97–103). St. Petersburg. [in Russian].

11. Musical art: daily life, categories, aspects of entertainment (1989). Lyashenko I. (Ed.). Kiev: Musical Ukraine [in Ukrainian].

12. Music as a form of intellectual activity (2007). M. A. Aranovsky (Ed.). Moscow: KomKniga [in Russian].

13. Musaelyan, E. S. (2014). Helmut Lachenman: «Art owes nothing» All-Russian Musical and Informational Newspaper «We Play from the Beginning. Da capo al fine» No 1 URL: <http://archive.gazetaigraem.ru/a12201401> [in Russian].

14. Sokolov, O. V. (1974). On the principles of structural thinking in music. Problems of musical thinking. (pp. 153–176). Moscow: Music [in Russian].

15. Sohor, A. N. (1974). Social conditioning of musical thinking and perception. Problems of musical thinking. (pp. 59–74). Moscow: Music [in Russian].

16. Theory of Modern Composition (2007). V. S. Tsenova (Ed.). Moscow: Music [in Russian].

17. Toffler, E. (1999). Third Wave Moscow: AST [in Russian].

18. Chernoiivanenko, A. D. (2002). The texture of the visnazhennyh viral powers of button accordion music. Candidate's thesis. Kiev: NMAU imeni P. I. Tchaikovsky. Kiev [in Ukrainian].

19. Shkolyarenko, S. I. (2017). Artistic and stylistic functions of texture in concert pieces for piano and orchestra F Chopin. Candidate's thesis.. Kharkiv: Kharkiv. nats.un-t myst. imeni I. P. Kotlyarevsky [in Ukrainian].

10. Kurth, E. (1931). Musikpsychologie. Berlin: 13. Max Hesse [in Germany].

*Стаття надійшла до редакції 20.02.2019*



УДК 78.072.2

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–177–192

**Александр Викторович Сокол**

ORCID: 0000–0001–9176–9605

доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции  
Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой,  
заслуженный деятель искусств Украины  
socol\_od@ukr.net

## **БОЛЕСЛАВ ЯВОРСКИЙ О ЗНАЧЕНИИ РЕМАРОК-ОБРАЗОВ В КОНЦЕПЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ**

**Цель статьи** — осветить новаторскую область знания о значении в музыкальной стилистике и содержании музыки композиторских терминов, ремарок-образов, созданную выдающимся исследователем Б. Яворским. **Научная новизна работы:** проанализированы стилевые группы музыкальных ремарок, изучаемых в трудах Б. Яворского, определена их категориально-понятийная принадлежность. **Методологию** исследования составили идеи Б. Яворского, касающиеся концептуального понятийного и категориального определения музыкально-образной стилистики в индивидуальном и эпохальном творчестве композиторов. **Выводы.** Яворский в своих научных исследованиях упорно стремился выстроить историческую картину чередования музыкальных стилей. Анализируя его стилевые изыскания, приходим к выводу о том, что музыкальные стили, в том числе экспрессивно-речевые, обладают известной диффузностью, сочетаемостью и относительной самостоятельностью. В стилистических определениях Б. Яворского содержится великое множество понятий различной степени общности и конкретности.

**Ключевые слова:** музыкальные термины, ремарки-образы, музыкальные стили, структура психологического образа мира, понятия и категории музыкальной стилистики.

*Sokol Alexander, doctor of art criticism, professor at the Department of the Theory of Music and Composition of Odessa National A. V. Nezhdanova Music Academy, Honored Worker of Arts of Ukraine*

**Boleslav Yavorsky about the meaning of remarks-images within the concept of music style**

**Article purpose** — to light innovative area of knowledge of meaning in musical stylistics and the maintenance of music of composer terms, remarks-images created by the outstanding researcher B. Yavorsky. **Scientific novelty of work:** style groups of the musical remarks studied in B. Yavorsky's works are analysed their categorial and conceptual accessory is defined. **The methodology of a research** was made by B. Yavorsky's ideas concerning conceptual conceptual

and categorial definition of musical and figurative stylistics in individual and epoch-making works of composers. **Conclusions.** Yavorsky in the scientific research persistently sought to build a historical picture of alternation of musical styles. Analyzing its style researches, we come to a conclusion that musical styles, including expressional and speech, have the known diffusion, compatibility and relative independence. Stylistic definitions of B. L. Yavorsky contain great variety of concepts of the most various degree of community and concreteness.

**Keywords:** musical terms, remarks-images, musical styles, structure of a psychological image of the world, concept and category of musical stylistics.

**Сокол Олександр Вікторович**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, заслужений діяч мистецтв України

**Болеслав Яворський про значення ремарок-образів у концепції музичного стилю**

**Мета статті** — висвітлити новаторську галузь знання про значення в музичній стилістиці й змісті музики композиторських термінів, ремарок-образів, що була створена видатним дослідником Б. Яворським. **Наукова новизна роботи:** проаналізовані стильові групи музичних ремарок, досліджуваних у працях Б. Яворського, визначена їхня категоріально-понятійна приналежність. **Методологію** дослідження склали ідеї Б. Яворського, які стосуються концептуального поняття й категоріального визначення музично-образної стилістики в індивідуальній та епохальній творчості композиторів. **Висновки.** Б. Яворський у своїх наукових дослідженнях завзято прагнув вибудувати історичну картину чергування музичних стилів. Аналізуючи його стильові пошуки, приходимо до висновку, що музичні стилі, у тому числі експресивно-мовні, володіють певною дифузністю, сполучуваністю й відносною самостійністю. У стилістичних визначеннях Б. Л. Яворського міститься безліч понять різних ступенів спільності й конкретності.

**Ключові слова:** музичні терміни, ремарки-образи, музичні стилі, структура психологічного образу світу, поняття й категорії музичної стилістики.

**Актуальность исследования.** Следует заметить, что многие авторы, которые касаются теории музыкального стиля, учитывают, как правило, общее содержание музыкального произведения, его тематизм, лад и гармонию, фактуру и формообразование. Мало кто выделяет в отдельный раздел для характеристики стиля композиторского и исполнительского — **ремарки**, которые являются важнейшими характеристиками музыкальных стилей композиторов и исполнителей, представляя собой образы, определяющие наше восприятие и воздействие на слушателя.

**Цель статьи** — осветить новаторскую область знания о значении в музыкальной стилистике и содержании музыки композиторских терминов, ремарок-образов созданную выдающимся исследователем Б. Яворским.

**Научная новизна работы:** проанализированы стилевые группы музыкальных ремарок изучаемых в трудах Б. Яворского, определена их категориально-понятийная принадлежность.

**Методологию** исследования составили идеи Б. Яворского, касающиеся концептуального понятийного и категориального определения музыкально-образной стилистики в индивидуальном и эпохальном творчестве композиторов.

**Изложение основного материала.** Б. Яворский в высшей степени активно использует для характеристики стилей музыкальные ремарки, считая, что «каждый словесный термин в записи музыкального произведения есть образ» [5]. Поэтому для Яворского термины, ремарки и есть **образы**, хотя, по существу, они являются важнейшими признаками интонационно-художественных образов. Работу над этой сферой музыкальной выразительности (экспрессии) Яворский продолжал всю жизнь (см., например, «Определения музыкальных терминов» [11], 1891 г.; «Термины» [16], 1921–1925 г.; «Музыкальные термины в сочинениях А. Н. Скрябина» [8], 1912 г.; «Чувственное восприятие образа» [17], 1941–1942 гг. и многие другие).

Обратимся теперь к анализу образного строя экспрессивно-речевых (имеется ввиду интонационно-исполнительская, артистическая речь) стилей у Яворского для проверки правильности его обоснования стилей «ремарками-образами», «артикуляциями», другими экспрессивными средствами. Над «речевым» обоснованием стилей Яворский особенно интенсивно работал в последние годы его научной деятельности. Уникальными в этом отношении оказываются тетради, озаглавленные им: «Образ» — четырнадцать тетрадей [9], «Образ в музыкальном искусстве» [10], «Чувственное восприятие образа» [17], «Энергия возбуждения—торможения» [18]. Все они относятся к его научным изысканиям 1941–1942 годов. В этих поздних поисковых исследованиях Яворский формирует (скорее — пытается сформировать) понятийные и категориальные поля для стилевой классификации ремарок-образов.

Поиск стилевых признаков идет по четырем направлениям, группам. Вначале подбор ремарок идет вокруг общего стилевого понятия — свойства личности, стиля эпохи, некоторых других историче-

ских признаков, которые условно можно объединить в группу 1 (см. в таблице 2). Во 2-й группе находятся только «стилевые образы». В 3-й группе обнаруживается попытка объединить образы и артикуляции. Группа так и названа: «стилевые образы-артикуляции». В 4-й группе — «артикуляции» как таковые. Для построения таблицы 1 мы применили созданную нами «Структуру категорий и основных типов психологического образа мира», которую приводим полностью. В нее включены основные типы психологического образа мира — обыденный (А), мифологический (В), эстетический (С), и научный (D), которые могут служить ключевыми понятиями в концепции стиля (подробно рассмотрены нами в книге «Исполнительские ремарки...» [4, с. 34–49].

Таблица 1

**Структура категорий и основных типов психологического образа мира**

<b>Сферы</b>	<b>Категории</b>
Бытие (внешний мир)	I. Пространственность II. Предметность III. Движение (время)
Человек	IV. Темперамент
Ощущения	V. а) Обоняние б) Вкус с) Осязание VI. Звучность (слуховые ощущения) VII. Зримость (зрительные ощущения)
Сознание	VIII. Переживание IX. Мышление X. Воля
Деятельность	XI. Действие XII. Поведение XIII. Общение

**Основные типы психологического образа мира**

A. Обыденный	B. Мифологический	C. Эстетический (художественный)	D. Научный
--------------	-------------------	-------------------------------------	------------

Приведем схематично и выборочно четыре классификационные группы, в которые объединяет Яворский ремарки по стилевым признакам. Все понятия приведены из работ Б. Л. Яворского «Образ» [9] и «Образ в музыкальном искусстве» [10]. Силевые группы Яворского распределены нами в таблице по нашим категориям структуры психологического образа мира (приводятся курсивом в первой колонке):

Таблица 2

Стилевые образы и группы «стилевых» ремарок в категориях психологического образа мира и в классификациях Б. Яворского

1. СТИЛЕВЫЕ ПОНЯТИЯ	2. СТИЛЕВЫЕ ОБРАЗЫ	3. СТИЛЕВЫЕ ОБРАЗЫ-АРТИКУЛЯЦИИ	4. СТИЛЕВЫЕ АРТИКУЛЯЦИИ
<b>III. ДВИЖЕНИЕ:</b> <b>Моторность</b>		Моторные (пластичные)	
<b>IV. ТЕМПЕРАМЕНТ:</b> Темпераментный стиль	Темпераментные образы		<ul style="list-style-type: none"> <li>● Темпераментность артикуляции</li> <li>● Звукоподражательные тембровые артикуляции психологической эпохи</li> </ul>
<b>VIII. ПЕРЕЖИВАНИЕ:</b> <b>(Эмоциональность):</b> Эмоциональный стиль <ul style="list-style-type: none"> <li>● Воля</li> <li>● Страстность</li> <li>● Сентиментальность</li> </ul> Сентиментальный стиль <ul style="list-style-type: none"> <li>● Сенсорность</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Эмоциональные</li> <li>● Волевые</li> <li>● Страстные</li> <li>● Патетические</li> <li>● Сентиментальные</li> </ul>	Эмоциональные образы-артикуляции на дыхании	<ul style="list-style-type: none"> <li>● <i>Dolce</i></li> <li>● Страстность артикуляции</li> <li>● Сентиментальность артикуляции</li> </ul>
<b>X. ВОЛЯ:</b>	Волевые образы		
<b>XIII. ОБЩЕНИЕ:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>● Массовый</li> <li>● Этикетный стиль</li> <li>● Речевой</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Этикетные</li> <li>● Речевые</li> </ul>		
<b>A. ОБЫДЕННЫЙ ОБРАЗ МИРА:</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Истовые</li> <li>● Образы истовости</li> </ul>		Созерцательные артикуляции
<b>B. МИФЛОГИЧЕСКИЙ:</b>	Идеологические		

Окончание табл. 2

1. СТИЛЕВЫЕ ПОНЯТИЯ	2. СТИЛЕВЫЕ ОБРАЗЫ	3. СТИЛЕВЫЕ ОБРАЗЫ-АртикуляЦИИ	4. СТИЛЕВЫЕ АртикуляЦИИ
<p><i>С. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● <b>Стиль <i>brillant</i></b></li>   <li>● <b>Романтический стиль</b></li> <li>● <b>Стиль ампира</b></li>   <li>● <b>Стиль импрессионизма</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Певческие образы</li> <li>● Эстетские образы</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>● Артикуляции <i>brillant</i></li> <li>● Романтические артикуляции</li> <li>● Артикуляции ампира</li> <li>● Импрессионистские артикуляции</li> </ul>

Для понимания сущности разделения Яворским стиливых понятий и образов на группы мы проанализировали стиливые группы музыкальных ремарок из разделов названных нами работ Б. Л. Яворского, а именно: «Воля», «Волевые образы», «Эмоциональность», «Эмоциональные образы-артикуляции на дыхании», «Речевые образы», «Роды артикуляций и их виды». Прежде всего мы определили их категориально-понятийную принадлежность для того, чтобы определить их соответствие содержанию стиливых категорий, в которые их ввел Яворский.

Кроме того, мы также попытались выяснить, чем по существу отличаются «образы» Яворского от «образов-артикуляций» и от «артикуляций». При этом являются ли их отличия принципиальными или же классификация их по группам у Яворского представляется только первоначальным поиском разграничения стиливых понятий, то есть предстает лишь одним из возможных путей их различения.

Сравнивая, например, группы 1 и 2, т. е. группы ремарок, объединенных «стиливыми понятиями» и понятием «образы», мы обнаружили, что в группах «Воля» и «Волевые образы» содержатся общие ремарки, т. е. различие между ними несущественно.

Точно так же несущественным является различие между группами «Эмоциональность» и «Эмоциональные образы-артикуляции на дыхании», т. е. между группами 1 и 3.

Таким образом, в классификационных стиливых группах ремарок у Яворского встречаются только наброски вариантов классификации

без окончательного принципиального разделения групп. «Образы» и «образы-артикуляции» — суть одно и то же. Парадоксально также, что вслед за введением понятия «артикуляция» [5] Яворский создает еще одну группу: «Роды артикуляций и их виды», где в группе ремарок под заглавием «*Dolce*» содержится 29 «артикуляций», полностью повторяющих большую часть ремарок из групп «Эмоциональность» и «Эмоциональные образы-артикуляции на дыхании». Такое совпадение свидетельствует не только о предварительном поисковом характере набросков Яворского, но и о попытке без предварительных объяснений выделить отдельное «артикуляционное» (в самом широком смысле) понятийное поле.

Однако удивительно, что среди множества стиливых «образов» образ «нежности» становится «открытым» (то есть «обнаруженным»), «выраженным», «коммуницированным» и весьма определенным, как мы видим, в группе «*Dolce*» Б. Л. Яворского. Понятие *dolce* Яворский вскрывает и обосновывает дополнительными (в том числе — иноязычными) характеристиками. Среди них:

- Психологические: «умиротворенно», «спокойно (колыхаясь) дыша», «нежно лаская», «приголубливая», «вкрадчиво», «угасая, теряя упругость и силу», «померкнув», «испуская последнее дыхание» и др.

- Моторные и ритмо-динамические. Моторные: в работах «О термине «Adagio» [13] «О термине Allegro» [14], «Andante» [15]. Ритмо-динамические: «ровно протекая, не подчеркивая моторной фигуры, ровно по динамике и метрике» и др.

- Ладо-гармонические: «выявляя всю объемность резонирующего эмоционально-ладового ракурса».

- Динамические: *velato, quasi niente, calando, deficiendo, scemato, diluendo, morendo, smorzando* и др.

- Артикуляционно-штриховые: «без акцентов *rubato*», «мягкая скользящая атаккированность при *non legato*», «*arpeggiato* (арпеджируя)» и т. д. [5].

Неизвестно, какие еще отдельные «роды артикуляций и их виды» раскрыл бы нам Яворский, если бы продолжил свою работу. Для нас показательно только то, что классификации и систематизации ремарок могут иметь много путей и ракурсов.

Важно отметить также, что многие ремарки у Яворского «кочуют» не только из группы в группу, но и из «стиля» в «стиль». Так, например, ремарки из группы «Речевых образов» попадают в различные

стили. И хотя в отдельных случаях, например, — в «темпераментном», «страстном» и других стилях — с Яворским можно согласиться, все же в целом ему следовало бы избрать более прочные основания как для классификации экспрессивно-речевых стилей, так и для распределения ремарок по группам. А это задача достаточно сложная, так как признаки для деления ремарок на классы и подсистемы могут быть различными.

Трудность в отдельных случаях четкого однозначного определения стилевой принадлежности ремарок отмечает и сам Яворский, когда, например, стилевое понятие «страстность» он дополняет уточнением «лично-страстное поведение» [18, с. 10]. Тем самым он как бы указывает, что «страстность» (или ремарки, которые он относит к «страстности») может относиться и к «переживанию», и к «поведению». Все это доказывает только то, что, выписывая ремарки (чаще всего без переводов с иностранного языка или с собственным «интерпретационным переводом»), Яворский только ищет их классификацию, так как очевидно, что диалектика исторической диффузии стилевых элементов не дает возможности однозначного абстрактного распределения ремарок. Внутри стилей можно наблюдать как общие для всех стилей ремарки, так и особенные — для стиля композиторов одного направления, эпохи, а также специфические — характерные только для одного автора. Остается только возможность распределения их по предметности, по соотнесенности с более общими категориями образа мира и с практической (музыкально-речевой) деятельностью исполнителя, побудителями которой они являются.

Таким образом, Яворский указывает нам путь к образному обоснованию музыкальных стилей. Однако исторически изменяющаяся диалектика музыкального мышления приводит его иногда к весьма зыбким классификациям, хотя «намерения» у него достаточно обоснованы. Для более точной классификации ремарок мы привели в таблице 1 нашу структуру психологического образа мира.

Для проверки действенности нашей методики анализа стилевых, образных понятий, ремарок по категориям образа мира мы взяли один из стилей Яворского, обоснованный им «образами», и проанализировали его содержание предметно по нашим категориям, структурирующим образ мира. Мы нашли, что наиболее широко у Яворского представлен ремарками «эмоциональный» стиль под рубриками «эмоциональность» [10, с. 5–8], и «Эмоциональные образы-артикуляции на дыхании» [9, с. 18].



Здесь у Яворского содержится более 130 ремарок (некоторые из них повторяются), анализ содержания которых показывает, что 48 из них действительно относятся к эмоциям, т. е. к сфере «переживания». 23 ремарки относятся к изменениям динамики («звучность»), 17 — к изменению темпа («движение»), хотя, конечно, их трактовка может быть и другой. Часть ремарок можно включить в сферу «поведения», например: *fieramente* (гордо, бурно, свирепо — итал.), *con garbo* (грациозно, привлекательно, прелестно, изящно, со вкусом — итал.), *spianato* (букв. ровно, гладко, т. е. просто, естественно, без аффектации — итал.), *trionfante*, *trionfale* (триумфально, торжественно, ликующе, победно — итал.), *deficiendo* (падая в обморок — Б. Яв.) и др. Несколько большее количество ремарок можно отнести к «общению»: *con intimo* (с задушевностью, интимно — итал.), *carezzando* (лаская — итал.), *accarecchevole* (приголубливая, лъстиво — Б. Яв.), *lusingando* (вкрадчиво, обольщая — итал., без акцентов *rubato* — Б. Яв.), *pregando* (прося, умоляя — итал.) и т. д. Общий вывод: в «эмоциональный» стиль Яворский включает ремарки, которые более верным было бы включить в другие категории, к которым они больше подходят по существу. И сам Яворский уверенно пишет «О расхождении в понятиях музыкальных терминов» [12].

Итак, относительно «образов» (музыкальных ремарок и их графических обозначений) мы можем сделать вывод о том, что в них ярко проявляется диалектика музыкальных стилей и музыкального произношения. Она заключается в том, что, во-первых, в различных стилях одни и те же ремарки наполняются новым содержанием, во-вторых, они могут систематизироваться с различных точек зрения (например, *recitato* у Яворского входит и в «речевые образы» и в «страстность артикуляции»). И, в-третьих, музыкальная практика не может быть подогнана под жесткую рубрикацию, она диалектична, диффузна и многослойна, и — как сейчас говорят, — исторически «диалогична».

Исходя из наших категорий психологического образа мира мы можем (в свободной форме) привести примеры понятий, характеризующих музыкальные стили по их образной характеристике: аффектированный, импровизационно-ариозный, капризный, моторно-волевой, моторно-изобразительный, моторно-пластический, моторно-темпераментный, моторно-характеристичный, нежный, остроумный, шуточный, печальный, пленэрный, декоративный, портретный (характеристичный), причудливый, ритуальный, созерцательный, стихийно-демонический, страстный, утонченный,

экспрессивный, эксцентрический, эмоциональный эмоционально-моторный, эстетский и т. д. и т. п. (см. подробнее в книге «Исполнительские ремарки» [4]).

Подведем итоги и попробуем уточнить на основе анализа рассмотренных материалов: что же является принципиально важным и ценным в материалах Яворского для построения теории музыкальных стилей, в частности — теории экспрессивно-речевых исполнительских стилей в музыке?

1. Музыкальный стиль определяется, в первую очередь, мировоззрением композитора, которое обуславливается (в определенной степени) «идеологическими принципами эпохи». Определяя мировоззрение, а точнее — психологический образ мира композитора, следует учитывать, что зачастую этот образ мира не может быть выражен одним понятием, но требует сочетаний понятий, например: художественно-мифологически-бытовой образ мира. Возможен и противоречивый образ мира, например: художественно-мифологический-антибытовой и т. д.

2. В музыкальном стиле «реальная действенность мировоззрения», конкретного психологического образа мира (идеологии — по Б. Л. Яворскому) проявляются в сущностных сторонах жизнедеятельности личности композитора, свойствах его творческого характера, который определяется «скрещиванием» его страстных, темпераментных, волевых устремлений, его отношений ко всем родам бытия, к их отбору в творчестве. Их модальное отражение и выражение в музыке и дает в итоге его **интонационно-художественный образ мира**.

3. Из текстов Яворского следует, что любой стиль, зародившись исторически, может встречаться в творчестве композиторов самых различных эпох. Например, «истовый» стиль («...идеологическое отражение патриархально-общинной жизненной практики...») Яворский находит и в эпохе абсолютизма, и в творчестве Баха, Листа, Шопена, и в произведениях русских композиторов — Мусоргского, Бородина. Таковыми можно считать и эмоциональный, и созерцательный, и темпераментный, и другие стили музыкального выражения. В наибольшей мере это касается экспрессивно-речевых стилей в музыке. Эти стили не связаны жестко с системой языковых средств (тематизмом, ладом, фактурой, формообразованием). Однако они связаны неразрывно с модальностью музыкального произношения, характером музыкальных образов, их воплощением — темпо-

вым, агогическим, артикуляционным, тембровым и т. д. Поэтому эти стили мы и назвали экспрессивно-речевыми (исходя из понятия «музыкальная речь»). Они относятся к сфере способа музыкального выражения, не будучи жестко связаны со сферами музыкальной коммуникации, т. е. с конкретными музыкальными жанрами. В этом вопросе Яворского можно считать создателем начал теории *музыкальной (интонационно-художественной) экспрессии*, раскрывающей новые области искусствоведческой интерпретации музыкального содержания в его непосредственном выражении (исполнительском произнесении).

4. В историческом движении музыки есть логика перехода одних стилей в другие, детерминированная переходами в проявлении существенных сторон жизни человека и общества, раскрываемых в «личностном смысле действительности» композиторов.

5. В диалектике музыкальных стилей и особенно — стилей экспрессивно-речевых — следует учитывать не только переходы одних стилей в другие, но и сосуществование в одном историческом стиле (эпохи, композитора и даже одного произведения) исторически «разновременных», «разностадиальных» [1, с. XV] стиливых признаков. Поэтому стиль одного композитора сложно определить одним исторически определенным понятием, тем более — в современную эпоху, когда полистилистика и различные виды «неотрадиции» являются едва ли не важнейшими признаками композиторских стилей.

6. Любой индивидуальный композиторский стиль может включать в себя многие музыкальные экспрессивно-речевые стили, выработанные музыкально-художественной практикой, так же как и их средства, модифицируя их в зависимости от содержания «высказывания».

В музыке это будет означать то, что композитор и исполнитель вправе (во всяком случае, могут) наделять языковые символы (элементы «интонационного словаря») любыми необходимыми в конкретном контексте экспрессивно-речевыми признаками, например: *agitato, espressivo, risoluto, cresc., dim., accel., allarg.* или *moderato, senza emozione, tempo giusto* и т. д. Это свидетельствует об относительной независимости музыкальных экспрессивно-речевых средств от языковых (язык композитора и даже интонационный материал может при этом не меняться). Этим же можно объяснить и то, что многие ремарки благополучно уживаются в самых различных стилях.

7. Музыкальные экспрессивно-речевые стили и их интонационные образно-смысловые элементы, вступая во взаимодействие в

конкретном индивидуальном стиле композитора, объединяются, порождая синтез, который можно обозначить понятием экспрессивно-речевой *стилистики* композитора, которая для своего определения может требовать нескольких понятий, взятых из различных исторических времен. Поэтому в характеристику музыкального стиля композитора может входить неограниченное число признаков — все зависит от содержания его музыки (музыкального языка и речи). Например, в произведениях Шопена Яворский находит «моторный», «волевой», «эмоциональный», «нежный», «полетный» речевые стили и их сочетания. Однако они не обязательно характерны только для Шопена, т. е. не являются строго индивидуальными. Индивидуальным является их преломление. В этом «преломлении» могут обнаруживаться моменты более ранних стилей — языковых или речевых, и в этом отношении стиль также будет являться личностной категорией, так как в его структуре будет объединяться общее и индивидуальное. Когда же мы будем давать целостное определение стиля, то, естественно, будем учитывать наиболее необходимые и достаточные признаки, выражаемые в соответствующих понятиях и качественно характеризующие стиль.

Таким образом, музыкальные стили могут определяться с содержательной стороны сколь угодно дифференцированными признаками самой различной степени общности и конкретности. Более того, например, А. Ф. Лосев считает, что такая чувственно-наглядная характеристика стиля должна стать *правилом*. Подобные характеристики художественных стилей, в том числе — музыкальных, содержатся у А. Морье, на плодотворность стилистических изысканий которого указывает А. Ф. Лосев [3, с. 230]. А. Морье выводит понятия, характеризующие стили, на основе важнейших признаков характера художника, его темперамента, вместе с чертами его эстетики и особенностями художественного текста (в том числе музыкального). Характеры он делит на «слабые», «деликатные», «уравновешенные», «положительные», «сильные», «смешанные», «изошренные», «неполноценные», приписывая свойственные им стилистические разновидности.

Так, например, к «деликатному» характеру Морье относит следующие стили: «придворный», «напевный», «величественный», «пастельный», «интимный», «ангелический», «стиль Дебюсси» и др. Кроме этого, и эти стили далее наделяются дополнительными яркими характеристиками: «холодный» стиль, «едкий», «импульсивный»,

«вулканический», «рваный», «ювелирный» и т. д. Положительно оценивая методику А. Морье, А. Ф. Лосев говорит, что подобные конкретные характеристики, описания художественного стиля «должны трактоваться вполне предметно и выразительно, пониматься не субъективистски... не просто украшательно и не ради красного словца, но вполне точно, научно и категориально» [3, с. 230]. И эту рекомендацию исследователи музыкальных стилей должны взять на вооружение. Она означает, что деление понятия стиля — как исполнительского, так и композиторского — может быть сколь угодно разветвленным.

Причем, при множестве признаков стиля его характеристика становится развернутой, чувственно-наглядной, яркой. Это мы можем продемонстрировать на блестящем примере сравнительной характеристики Г. Коганом позднего исполнительского стиля Ф. Бузони и экспрессивно-речевого стиля Листа, произведения которого интерпретирует Бузони: «Бурное, страстное, огненное, мощное почти совершенно исчезает из бузониевского пианизма, на все это натягивается «узда» размеренности и «утонченной динамической бережливости». Листовские *fortissimo* преобразуются в *mezzo forte*, *forte* в *piano*; *con strepito*, *con brio*, *con bravura*, *fuocoso* (шумно, с жаром, с удалью, пламенно — итал.) — в *misuratamente*, *leggiero*, *con freschezza* (мерно, легко, свежо — итал.); «пламя листовского стиля» превращается в «эфирный свет»... Игра... начинает походить на какой-то танец всевозможных *fliessend* (струясь, текуче, плавно — нем.), *flüsternd* (шепча — нем.), *flimmernd* (мерцающая, сверкающая — нем.), *scintillante* (искрясь, сверкающая — итал.), *sussurando* (шепча, шелестя — итал.), *scorrevole* (текуче, плавно, свободно, скользя — итал.), *granulato* (зернисто, бисерно — итал.), *parlato* (говорком, разговорно — итал.)» [2, с. 163], уточнения перевода терминов наше. — А. С.).

Какая изумительная картина образно-психологического содержания композиторского и исполнительского стиля предстает перед нами! Действительно прав Яворский в том, что «каждый словесный термин в записи музыкального произведения есть образ». Он же считает правомочным отдельное рассмотрение «исполнительских терминов» [7] и рассмотрение оригинального сочетания терминов в творчестве композитора [8].

Нам кажется, что подобная образно-смысловая характеристика вполне соответствует стремлению Яворского к точным, гибким и вместе с тем — обоснованным характеристикам музыкального стиля.

Во всяком случае, весь процесс нашего исследования был призван свидетельствовать об этом.

Для нас важнее всего то, что Яворский неустанно исследует сферы образного содержания стилей и находит их в различных терминах и ремарках — психологических, темповых, агогических, артикуляционных, динамических, тембровых и других предписаниях авторов исполнителям.

**Выводы.** Яворский в своих научных исследованиях упорно стремился выстроить историческую картину чередования музыкальных стилей. Анализируя его стилевые изыскания, мы все же должны сделать вывод о том, что музыкальные стили, в том числе экспрессивно-речевые, обладают известной диффузностью, сочетаемостью и относительной самостоятельностью. В стилистических определениях Б. Л. Яворского содержится великое множество понятий различной степени общности и конкретности. Научные открытия и устремления Яворского должны, на наш взгляд, стать основой понятийных определений стилей композиторов различных эпох, и особенно — в нашу эпоху — эпоху удивительного богатства творческих устремлений и синтеза разнообразной стилевой интонационно-художественной экспрессии прошлого и настоящего времени.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Иоффе И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. Л.: Ленизогиз, 1933. 598 с.
2. Коган Г. Ферруччо Бузони. 2-е изд., доп. М.: Сов. композитор, 1971. 232 с.
3. Лосев А. Материалы для построения современной теории художественного стиля. *Контекст-75: Литературно-теоретические исследования*. М.: Наука, 1977. С. 215–231.
4. Сокол А. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль: монография. Одесса: Моряк, 2007. 276 с.
5. Яворский Б. Артикуляция. *ГЦММК им. М. И. Глинки*. Ф. 146. Инв. № 7341. 1938–1939. 3 с.
6. Яворский Б. Диалектика. *ГЦММК им. М. И. Глинки*. Ф. 146. Инв. № 458, п. 4169. 1941–1942. 85 с.
7. Яворский Б. Исполнительские термины. *ГЦММК им. М. И. Глинки*. Ф. 146. Инв. № 4737. До 1920. 2 с.
8. Яворский Б. Л. Музыкальные термины в сочинениях А. Н. Скрябина. *ГЦММК им. М. И. Глинки*. Ф. 146. Инв. № 392. 1912. 112 с.
9. Яворский Б. Образ. *ГЦММК им. М. И. Глинки*. Ф. 146. Инв. № 4262. Декабрь 1941–ноябрь 1942. 85 с.

10. Яворский Б. Образ в музыкальном искусстве. *ГЦММК им. М. И. Глинки*. Ф. 146. Инв. № 7158. 1941–1942. 127 с.
11. Яворский Б. Определения музыкальных терминов. *ГЦММК им. М. И. Глинки*. Ф. 146. Инв. № 391. 1891. 2 с.
12. Яворский Б. О расхождениях в понятиях музыкальных терминов. *ГЦММК им. М. И. Глинки*. Ф. 146. Инв. № 396. Нач. 1930-х. 1 л.
13. Яворский Б. О термине «Adagio». *ГЦММК им. М. И. Глинки*. Ф. 146. Инв. № 398. 1939. 2 с.
14. Яворский Б. О термине «Allegro». *ГЦММК им. М. И. Глинки*. Ф. 146. Инв. № 399. 1939. 5 с.
15. Яворский Б. О термине «Andante». *ГЦММК им. М. И. Глинки*. Ф. 146. Инв. № 400. 1939. 3 с.
16. Яворский Б. Термины. *ГЦММК им. М. И. Глинки*. Ф. 146. Инв. № 394. 1921–1925. 3 с.
17. Яворский Б. Чувственное восприятие образа. *ГЦММК им. М. И. Глинки*. Ф. 146. Инв. № 4263. 1941–1942. 85 с.
18. Яворский Б. Энергия возбуждения—торможения. *ГЦММК им. М. И. Глинки*. Ф. 146. Инв. № 4284. 1941–1942. 55 с.

#### REFERENCES

1. Ioffe, I. (1933). *Synthetic History of Arts. Introduction to History of Artistic Thinking*. L.: Lenizogiz [in Russian].
2. Kogan, G. (1971) *Ferruccio Busoni. 20<sup>th</sup> edition, add.* М.: Sov. Composer [in Russian].
3. Losyev, A. (1977). *Materials for Construction of Modern Theory of Artistic Style. Context-75: Literary and Theoretical Studies*. М.: Nauka, 1977. p. 215–231. [in Russian].
4. Sokol, A. (2007). *Performing Remarks, Image of the World and Music Style: Monography*. Odessa: Moryak [in Russian].
5. Yavorsky, B (1938–1939). *Articulation*. State Central Museum of Music Culture named after M. I. Glinka. F. 146. Inv. 7341 [in Russian].
6. Yavorsky, B. (1941–1942). *Dialectics*. State Central Museum of Music Culture named after M. I. Glinka. F. 146. Inv. 458, Cl. No. 4169 [in Russian].
7. Yavorsky, B.(1920). *Performing Terms*. Central Museum of Music Culture named after M. I. Glinka. F. 146. Inv. N 4737 [in Russian].
8. Yavorsky, B. (1912). *Musical Terms in Compositions of A. N. Skryabin*. Central Museum of Music Culture named after M. I. Glinka. F. 146. Inv. 392 [in Russian].
9. Yavorsky, B.(1941–1942). *Image*. Central Museum of Music Culture named after M. I. Glinka. F. 146. Inv. 4262 [in Russian].
10. Yavorsky, B. (1941–1942). *Image in Music Art*. Central Museum of Music Culture named after M. I. Glinka. F. 146. Inv. 7158 [in Russian].
11. Yavorsky, B. (1891) *Definitions of Music Terms*. Central Museum of Music Culture named after M. I. Glinka. F. 146. Inv. 391 [in Russian].

12. Yavorsky, B. (1930). About Discrepancies in Concepts of Music Terms. Central Museum of Music Culture named after M. I. Glinka. F. 146. Inv. 396 [in Russian].

13. Yavorsky, B. (1939) About the Term Adagio. Central Museum of Music Culture named after M. I. Glinka. F. 146. Inv. 398 [in Russian].

14. Yavorsky, B. (1939). About the Term Allergo. Central Museum of Music Culture named after M. I. Glinka. F. 146. Inv. 399 [in Russian].

15. Yavorsky, B. (1939). About the Term Andante. Central Museum of Music Culture named after M. I. Glinka. F. 146. Inv. 400 [in Russian].

16. Yavorsky, B. (1921–1925) Terms. Central Museum of Music Culture named after M. I. Glinka. F. 146. Inv. 394 [in Russian].

17. Yavorsky, B. (1941–1942). Sensorial Perception of Image. Central Museum of Music Culture named after M. I. Glinka. F. 4263 [in Russian].

18. Yavorsky, B. (1941–1942). Excitation-Braking Energy. Central Museum of Music Culture named after M. I. Glinka. F. 146. Inv. 4284 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 16.01.2019*

УДК 784.2

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–192–207

**Ольга Вікторівна Муравська**

ORCID: 0000–0002–0281–7503

доктор мистецтвознавства,

в. о. професора кафедри теоретичної та прикладної культурології

Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової

olga@noc.od.ua

## **ОРАТОРІАЛЬНИЙ СПАДОК Р. ШУМАНА В КОНТЕКСТІ ДУХОВНОЇ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОЇ СПЕЦИФІКИ НІМЕЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ**

*Мета роботи* — виявлення жанрово-стильової специфіки ораторій Р. Шумана «Рай і пері» та «Мандрівка Рози» у річищі стильової парадигми німецької культури першої половини ХІХ ст., зокрема феномена бідермаєра. *Методологія роботи* спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи. *Наукова новизна* роботи полягає в розширенні уявлень про поетику хорової спадщини Р. Шумана, зокрема його ораторій, а також у виявленні їх контактності з типологічними якостями німецького бідермаєра та його духовною генезою. *Висновки*. Відзначено показову для хорового спадку Р. Шумана



довіру до символічного за своєю природою жанру ораторії, що соборно-хорово представляє історію героїнь, які пройшли життя-Служіння, увіччане прилученням до Вічного, жанру, що сукупно-символічно пропонує апробовану містерією і літургійною драмою форму священнодійства. Очевидні фіксації в ораторіях «Мандрівка Рози» та «Рай і пері» ознак стилістики бідермаєра, визначених поєднанням навмисної фактурної простоти і церковно-риторичних жанрово-інтонаційних показників, що в сукупності дають ефект «великого в малому». Ораторії Р. Шумана демонструють очевидну наявність в образах головних героїнь духовних рис (лагідність, смиренність, прагнення до духовної досконалості та преображення тощо), які асоціюються з ранньохристиянською патріархально-ортодоксальною традицією, що стала генезою німецької духовної культури першої половини XIX ст.

**Ключові слова:** ораторії Р. Шумана, «Мандрівка Рози», «Рай і пері», бідермаєр, романтизм.

*Muravskaya Olga, Doctor of art history, Professor at the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**The oratorial heritage of R. Schumann in the context of the spiritual and genre-style specificities of the German culture of the first half of the nineteenth century**

**The purpose of the work** is to reveal genre-style specifics of R. Schumann's «Wanderings of the Roses» and the «Paradise and the Peri» oratorio in line with the style paradigm of German culture of the first half of the nineteenth century, in particular, the phenomenon of the Biedermeier. **The methodology of work** relies on the intonational concept of music in the perspective of intonational-stylistic, etymological analysis, successive from B. Asafiev and his followers, as well as on interdisciplinary and historical-cultural approaches. **The scientific novelty** of the work consists in expanding the ideas about the poetics of R. Schumann's choral heritage, in particular, his oratorio, as well as in revealing their contact with the typological qualities of the German Biedermeier and his spiritual genesis. **Conclusions.** Indicative for R. Schumann's choral heritage is marked by the trust in the oratory's genre of symbolic nature, which collectively and chorally represents the history of the heroines, whose life-ministry is crowned with the attachment to the Eternal, a genre which, in generalized symbolism, represents the form of sacred activity approved by the mystery and liturgical drama. In the Oratorios of the «Wanderings of the Roses» and the «Paradise and the Peri», there is a clear fixation of the signs of the style of Biedermeier, marked by a combination of intentional textual simplicity and church-rhetorical genre-intonation indices, creating in aggregate the effect of the «great in small». The oratorios of R. Schumann demonstrate the presence of the spiritual characters in the images of the main characters (submissiveness, humility, aspiration for spiritual perfection and transformation, etc.) associated with the early Christian

*patriarchal-orthodox tradition, which became the genesis of the German spiritual culture of the first half of the nineteenth century.*

**Keywords:** R. Schumann's oratorios, «Wanderings of the Roses», «Paradise and the Peri», Biedermeier, Romanticism.

*Муравская Ольга Викторовна, доктор искусствоведения, и. о. профессора кафедры теоретической и прикладной культурологии Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой*

**Ораториальное наследие Р. Шумана в контексте духовной и жанрово-стилевой специфики немецкой культуры первой половины XIX века**

**Цель работы** — выявление жанрово-стилевой специфики ораторий Р. Шумана «Рай и пери» и «Странствия Розы» в русле стиливой парадигмы немецкой культуры первой половины XIX века, в частности феномена бидермайера. **Методология работы** опирается на интонационную концепцию музыки в ракурсе интонационно-стилистического, этимологического анализа, преемственного от Б. Асафьева и его последователей, а также на междисциплинарный и историко-культурологический подходы. **Научная новизна** работы состоит в расширении представлений о поэтике хорового наследия Р. Шумана, в частности его ораторий, а также в выявлении их контактности с типологическими качествами немецкого бидермайера и его духовного генезисом. **Выводы.** Отмечено показательное для хорового наследия Р. Шумана доверие к символическому по своей природе жанру оратории, соборно-хорово представляющей историю героинь, жизнь-Служение которых увенчана приобщением к Вечному, жанру, который обобщенно-символически репрезентирует апробированную мистерией и литургической драмой форму священнодействия. В ораториях «Странствия Розы» и «Рай и пери» очевидна фиксация признаков стилистики бидермайера, отмеченных единением намеренной фактурной простоты и церковно-риторических жанрово-интонационных показателей, создающих в совокупности эффект «великого в малом». Оратории Р. Шумана демонстрируют присутствие в образах главных героинь духовных черт (покорность, смирение, стремление к духовному совершенству и преображению и т. д.), ассоциирующихся с раннехристианской патриархально-ортодоксальной традицией, ставшей генезисом немецкой духовной культуры первой половины XIX века.

**Ключевые слова:** оратории Р. Шумана, «Странствия Розы», «Рай и пери», бидермайер, романтизм.

**Актуальність теми дослідження.** Вернер Хофман в одній зі своїх робіт влучно визначив XIX ст. як «розірване» та «роздвоєне» (цит. по: [16, с. 6]). І ця розірваність та неоднорідність, за словами дослідника, проявлялась на різних рівнях — світоглядному, стилістичному, на рівні контактності окремих мистецтв в загальному потоці художньої еволюції, що визначало в тому числі особливу значущість християн-

ства, яке розглядалося в німецькій культурно-історичній традиції даної епохи як один з факторів «загального взаємозв'язку» роз'єднаної людської спільноти.

Водночас, розмірковуючи про специфіку німецької культури XIX ст., Т. Манн дав їй таку характеристику: «Це <...> якась неусвідомлена міць і благоговійність, <...> первозданність душі, яка відчуває свою близькість до стихійних, ірраціональних і демонічних сил життя, тобто до істинних джерел життя, і яка чисто розсудливому світорозумінню і ставленню до життя протиставляє своє більш глибоке знання, свій більш глибокий зв'язок зі святинею буття» [12, с. 321]. Сказане знайшло відображення і в стильовому розмаїтті німецької культури, що поєднувала активний пошук нового, творчий індивідуалізм (романтизм) з відродженням найкращих традицій національної духовної культури минулого та її патріархальних цінностей (бідермаєр). Особистість і творчість Р. Шумана цілком узагальнює позначені стильові та духовно-сміслові пошуки своєї епохи, що знаходить відображення в його ораторіальних творах, які поки не стали предметом фундаментальних досліджень у вітчизняному музикознавстві і культурознавстві. Сказане обумовлює актуальність теми статті, предмет якої орієнтований на дослідження поетики ораторій композитора у руслі жанрово-стильової специфіки німецької культури першої половини XIX ст., в тому числі мистецтва бідермаєра.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Вітчизняна «шуманіана» сьогодення представлена багатьма роботами, які висвітлюють різноманітні аспекти творчої біографії Р. Шумана та його спадку, а також його романтичну складову (див. більш детально про це: [3; 17; 2; 24 та ін.]). Поетика ораторіальних творів композитора, що репрезентують зрілий період його діяльності, лише в останні десятиліття стала предметом уваги музикознавців, про що свідчать матеріали дисертації О. Фадєєвої [23], а також публікації Х. Лооса [11] та Г. Зінькової [4; 5]. Проте зазначені наукові розвідки знову таки більше концентрують увагу на еволюції романтичної якості музичної мови композитора, в той час залишається поза увагою дослідників стильова парадигма бідермаєра, що активно формував геній представників романтизму, реалізму, символізму та інших напрямків XIX–XX ст., склавши широко затребувану проблематику сучасного мистецтвознавства, музикознавства, культурології, естетики, представлену в працях О. Іванової [6], Д. Сараб'янова [20], О. Козаренка [8], Олейнікової [14], І. Подобас, Н. Чупріної, О. Федотової та ін.

**Мета роботи** — виявлення жанрово-стильової специфіки ораторій Р. Шумана «Рай і пері» та «Мандрівка Рози» у річищі стильової парадигми німецької культури першої половини XIX ст., зокрема феномена бідермаера. **Методологія роботи** спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про поетику хорової спадщини Р. Шумана, зокрема його ораторій, а також у виявленні їх контактності з типологічними якостями німецького бідермаера та його духовною генезею.

**Виклад основного матеріалу.** Специфіка формування та еволюції філософії, естетики, мистецтва Німеччини першої половини XIX ст. визначалася непростою соціально-політичною та історичною ситуацією, в якій опинилася країна в цей період, а також ідеями релігійного відродження й альтернативними стосовно неї концепціями «нової релігії», «нової міфології» і «ліберальної теології». Скрутність суспільного життя, неможливість для багатьох соціальних верств проявити себе в ньому обумовлювали надзвичайну інтенсивність в Німеччині життя духовного, сутність якого А. В. Карельський визначав як «піднесення, здійснення» [7, с. 140].

Ця якість німецької культурної свідомості багато в чому визначила особливість двох стильових «домінант» культури Німеччини названого періоду — романтизму і бідермаера. Романтизм, що фіксує конфлікт між індивідом і світом, нескінченне динамічне прагнення до нового, на думку Л. Уланда, розцінюється як «містичний прояв духу в образі <...> олюднення божественного <...> передчуття нескінченного у видимому й уявному» [15, с. 84]. Бідермаер, що приходить на зміну «бурхливим» духовно-естетичним пошукам романтиків на рівні антипода і одночасно наступника, розцінюється в сучасному мистецтвознавстві як втілення високої духовної значущості повсякденного, мирського, як «побут, пронизаний релігійністю», що дає можливість визначити цей стиль як німецьку «модель» патріархально-ортодоксального типу культури (див. більш детально про це: [13, с. 311]).

Істотна роль християнського фактора в романтичній «картині світу» і культурі німецького бідермаера викликає глибокий інтерес представників цієї епохи до ораторії, сенс і значущість якої в першій половині XIX ст. мають аналогії з творчими відкриттями «Назарейської школи», з духовно-філософськими полотнами К. Д. Фрідріха,

О. Рунге, а також і з концепцією «релігійно-філософської трагедії» (Ф. Шлегель), типологія якої певною мірою співвідносна з типологією ораторії.

Узагальнюючи семантику цього жанру в його німецькому прояві, необхідно відзначити, що ораторія в її духовному і світському варіантах сконцентрована, за аналогією з Біблією, на певному метасюжеті, що орієнтований на фіксацію історії сходження людського духу (на рівні індивіда чи цілих народів) до Абсолюту. Подібний шлях невіддільний від різного роду антитез, що визначають кінець кінцем сутність духовного вибору дійових осіб ораторії. При цьому для хронотопу жанру показове поєднання лінійного та домінуючого циклічного принципів розгортання дії в межах просторово-часового континууму. Сказане обумовлює взаємозв'язок і взаємопроникнення ідей Старого і Нового Завіту, що доповнюють один одного в біблійній ораторії, або подій реального світу та їх біблійних аналогів у світській ораторії. Для цього жанру показовим є панування епічності, уникнення відверто драматичних сцен, нівельованих введенням «відсторонених» номерів-«коментарів», просторова багатоплановість, що припускає участь у дії «верху» і «низу». Все це в сукупності визначає домінування в ораторії містико-житійної спрямованості у розвитку сюжету і відповідних засобів музичного вираження.

Типологія ораторії, таким чином, відповідала духовним пошукам німецької культури першої половини XIX ст., в тому числі й християнським «знакам» культури німецького романтизму і бідермаєра, оскільки смислова сутність жанру фактично зосереджена на «межі» між втіленням «вічних» сакральних тем, фіксованих Біблією і патріархальною культурою, і постійною спрямованістю до їх сучасного (для конкретної епохи) прочитання.

Ораторіальна спадщина Р. Шумана, спрямована, за словами Г. Зінькової, на ідею «повернення до Бога» [4, с. 67], органічно «вписується» в позначені жанрові та стильові процеси культури Німеччини першої половини XIX ст.

Ораторія «**Рай і пері**» Р. Шумана, створена в 1843 р. на текст однієї з глав поеми Т. Мура «Лалла Рук», виникла на перетині позначених стильових традицій німецької культури епохи Реставрації. Романтичний аспект твору проявляється в зверненні композитора до екзотичного сюжету за участю міфічної героїні. Структурно ораторія тяжіє до змішаного жанрового типу: між ораторією і музично-сценічною дією, що є показовим саме для романтичних композицій.

Разом з тим очевидними є й бідермаєрівські риси твору. Головна героїня — пері (східний аналог ангела) — зразок християнської лагідності при одночасній спрямованості до духовного самовдосконалення. Будучи відторгненою Раєм, вона не нарікає і не протестує, проявляючи християнське смирення, співвідносне в її музичній характеристиці із суттєвою роллю семантики катабазиса у вокальній партії, з граничною простою висловлювання, що межує нерідко з побутовою пісенністю. Мета подібної героїні — не амбітність, не самоствердження, але прийняття світу таким, яким він є, духовне самовдосконалення, що і складає типові якості героїв бідермаєра. Істотною є і роль теми «повернення в рідну обитель», що вельми показово для цього стилю. Характерною особливістю «Раю і пері» є принцип «уникнення» оперного висловлювання у вокальних партіях, що реально співвідносяться, з одного боку, з німецькою Lied, з іншого — з музично-риторичною традицією, успадкованою від Й. С. Баха, а також з хоральним мелосом і стилістичними прийомами церковно-співочої традиції, адаптованими в рамках німецької музичної культури середини XIX ст., що узгоджується із суттю образу головної героїні: «Пері — душа, яка прагне до своєї останньої межі, звільнення до звільнення від «Я» і злиття зі Світовою Душею» [4, с. 52]. Цікавою видається і літературна основа ораторії Р. Шумана, що поєднане в ім'ям ірландського поета Т. Мура як одного з яскравих представників «першої хвилі» кельтського відродження в Європі. Захопленість сучасників творчістю ірландського автора багато в чому визначена не тільки його поетичним генієм, а й загальною патріархально-ортодоксальною духовною генезою, що об'єднує культури Німеччини, Росії, Ірландії.

Іншим твором Р. Шумана, що реалізує зазначені жанрово-стильові якості, можна вважати ораторію «**Мандрівка Рози**», відому також як «Паломництво Рози» («Der Rose Pilgerfahrt») оп. 112, був створений у 1851 р. на слова Генріха Моріца Хорна. Прем'єра відбулася 6 липня 1851 р. в домашньому салоні Р. Шумана в Дюссельдорфі. Спочатку композитор навіть не припускав участі в цьому творі оркестру (інструментальна партія була задумана як акомпанемент фортепіано). У творі М. Хорна Р. Шумана привернув поетичний мотив, також присутній в «Раї і пері», — поневіряння лагідної, ніжної душі, яка прагне щастя і добра, що є настільки показовим саме для бідермаєра: духовний сюжет з архетиповим підтекстом, представлений в умовах домашнього музичного салону.

Зміст ораторії фактично полягає в такому: прекрасна квітка (троянда), в своєму прагненні відкрити для себе земне життя людини, перевтілюється в дівчину (Розу). Прийшовши в світ людей, вона спершу відчуває самотність, швидкоплинність людського життя. Пізніше Роза знаходить прийомних батьків (мельник і мельничиха). Подальший її шлях в оповіданні М. Хорна — Р. Шумана позбавлений драматизму і частково подібний до шляху героїні з пісенного циклу «Любов і життя жінки»: вона знаходить своє щастя з коханою людиною, в улюбленій сім'ї і пізнає радість материнства. Але, досягнувши цієї вершини, Роза повинна, за умовою, поставленою володаркою своєї долі («Королевою ельфів»), знову стати прекрасною квіткою і повернутися до духовного світу. «Душа, чим вона більш прекрасна, чиста, розвинута, тим менше здатна завоювати міцне місце на землі; краса, чим більш ідеальна, тим більше скороминуща, — такий сумний поетичний сенс казки Хорна», — зазначає Д. Житомирський [3, с. 744]. Однак в подібній віддаленості від земного світу очевидний і християнський підтекст: перетворення душі головної героїні — запорука її спрямованості в світ духовний.

За зовнішньою простотою, ідилічністю казково-притчевого оповідання в «Мандрівці Рози» ховається маса різноманітних символів-архетипів як німецької, так і східнохристиянської культури. Серед таких, перш за все, виділяється символіка троянди як одного з найбільш поширених в різних національних культурах і світових релігіях міфопоетичних образів [25, с. 553–557; 1]. В межах різноманітного і ємного «квіткового» коду троянда займає провідне місце. У давнину з образом троянди пов'язували радість, пізніше — таємницю, тишу, а також любов. «Більш повний набір символічних значень троянди включає: красу, досконалість, витонченість, радість, любов, задоволення, хвалу, славу, пишність, блаженство, аромат, полум'яність, гордість, мудрість, молитву, медитацію, таємницю, таїнство, тишу. Роза може виступати як символ сонця, зірки, богині любові і краси, жінки» [19]. Позначеними властивостями володіє і головна героїня ораторії Р. Шумана — спочатку чудова квітка, пізніше — прекрасна дівчина Роза, що пізнає радощі і скорботи земного світу людей і стає втіленням досконалих духовних якостей, які сполучають язичницьку і християнську культуру.

В межах останньої троянда також виступає одним з найважливіших символів і безпосередньо пов'язана з образом Діви Марії. «У католицтві [вона] є також атрибутом Ісуса Христа, святого Георгія, Доротеї, Терези та ін., часто символізуючи церкву взагалі <...> Вершиною по-

етичного і релігійного осмислення цього образу можна вважати троянду як поетичний символ, який об'єднує всі душі праведних у фіналі «Божественної комедії» Данте» [22, с. 386]. Останній аспект символічного тлумачення троянди також може бути поєднаним з образом головної героїні оповідання М. Хорна й ораторії Р. Шумана: як представник ідеального духовного світу, троянда, в своєму прагненні до подальшого духовного вдосконалення, добровільно відправляється в світ людей, щоб пізнати інше життя. Троянда, на думку О. Круглової, також «пов'язана і з міфологією смерті-відродження; троянда при цьому вписується в парадигму втраченого (за Гердером, «зів'ялого») земного і знайденого шляхом проходження через тернини-шипи небесного раю» [10, с. 5]. Подібного роду образ і буттєва циклічність його існування також показові для ораторіальної творчості Р. Шумана в цілому: так стійко перенесені драматичні випробування і сила духу пері («Рай і пері») кінець кінцем відкривають перед нею ворота Раю; аналогічно досвід пізнання земного життя для Рози стає новою сходиною в її духовному піднесенні.

Нарешті символіка троянди безпосередньо пов'язана і з німецькою лютеранською традицією. Троянда Лютера — широко відомий символ лютеранства. Це була печатка, розроблена для Мартіна Лютера за наказом Саксонського князя Іоанна-Фрідріха в 1530 р. «Лютер бачив її як компендіум, короткий виклад своєї теології й віри...». Пізніше троянда, на правах зазначеного символу, стала складовою частиною геральдики багатьох міст Німеччини [18]. Одночасно, згідно зі свідченнями істориків і мистецтвознавців, символіка троянди була досить добре відомою вже в ранньому християнстві, в тому числі й у Візантії, а через неї була сприйнята і Київською Руссю. Як зазначає Ш. Сілі, троянда як християнський символ зустрічається і на княжих буллах Ізяслава Ярославовича [21].

Відзначимо, що задум шуманівської ораторії так чи інакше враховує позначену символіку та її духовний підтекст. Г. Зінькова в своїй статті, присвяченій цьому твору, вказує на активну участь композитора у формуванні концепції «Мандрівки Рози». На прохання Р. Шумана М. Хорн вніс істотні зміни в сюжет казки. «У первинному варіанті Роза знову перетворюється на квітку. Таким чином, її шлях приводив до початку, замикався двома світами: природа — людина — природа <...> Шуман наполіг на іншому закінченні сюжету, — тепер Роза після смерті ставала ангелом. У Шумана виникла інша ієрархія: природа — людина — ангели. У такій системі природа перебуває в Бозі,



але Бог не є тільки природа...». Концепція Р. Шумана, що співвідноситься з духовними вченнями не тільки романтиків, а й німецьких містиків (в тому числі Я. Беме), таким чином, символізує «одвічний процес Великого Діяння» [5, с. 53, 55].

Водночас оповідання про події «земної біографії» Рози невіддільне в ораторії Р. Шумана від настільки показового для німецької культури оспівування патріархальних сімейних цінностей, які наповнюють повсякденне життя людини і одночасно надають їй високий духовний сенс на рівні виконання свого обов'язку-призначення, що співвідносне з німецьким протестантським *Beruf* — «Божим покликанням», а також з «духовним модусом» німецького бідермаера, сенс якого зосереджений на ідеї «побуту, пронизаного релігійністю».

Таким чином, в сюжеті казки М. Хорна, що об'єднав різні архетипові образні мотиви, природна, натурфілософська якості межують з християнською символікою, очевидною не лише в молитвах героїв, згадках про Пасху, св. Іоанна, а й у вкоріненості християнського світобачення в реальному побуті і свідомості людей. При цьому зіставлення реального й ідеального світів, при наявності в сюжеті певних драматичних ситуацій, все ж більшою мірою тяжіє до очевидної гармонії Небесного і земного.

Р. Шуман доповнив оповідання М. Хорна своїм жанрово-інтонаційним і драматургічним «рішенням», що значно поглибило ідею твору. Сказане співвідносне, перш за все, з його жанром, в якому ознаки ораторії сусідять з типологією вокального циклу та опери. При цьому ораторіальність в «Мандрівці Рози» (хоча слово «ораторія» в авторському визначенні твору відсутнє) проявляється і на рівні духовно-етичної ідеї, пов'язаної з образом головної героїні, і в численних хорових сценах, і в відсутності сценічної дії, і, нарешті, в наявності містеріального аспекту (зіставлення небесного і земного світів). Крім цього, в творі, поряд з головними персонажами, досить істотною є роль тенора-оповідача, чия партія є похідною від євангеліста-оповідача з німецьких Пасіонів.

Елементи оперної типології в аналізованому творі виявляються і в наявності чіткої сюжетної лінії оповідання, і в ідеальному образі головної героїні, окремі якості якої — лагідність, смиренність, доброчесність — співвідносяться з героїнею єдиною опери Р. Шумана — Геновевою, а також з жіночими персонажами з оперних опусів німецьких композиторів його епохи, наприклад, з Ундіною в однойменних операх Е. Гофмана, А. Лорцинга та ін. Одночасно тип головної героїні

«Мандрівки Рози», що має, як зазначалося вище, аналоги і в камерно-вокальному доробку композитора («Любов і життя жінки»), дозволяє частково співвіднести цей твір з вокальним циклом. Правомірність такої аналогії також підтверджується і загальною орієнтацією «Мандрівки Рози» на камерність і простоту музичного вираження, що проявляється, перш за все, в фактурі, яка апелює більше до камерно-вокальної традиції, ніж до монументально-ораторіальної.

Очевидне в літературному першоджерелі М. Хорна протиставлення Небесного і земного світів Р. Шуман вирішує на рівні жанрових «опозицій». Так місце початкового перебування Рози, співвідносне з райським садом, в музичному плані представлене пасторальною типологією [9], що має багато точок дотику з музичними ознаками партриархально-ортодоксального типу культури. «Топос пасторальності» (термін А. Коробової) в ораторії Р. Шумана «Мандрівка Рози» фактично об'єднує небесний і земний світи, подібно до образу головної героїні — прекрасної квітки троянди, поєднаної з нею символіки, і не менш прекрасної дівчини Рози — добродісної дочки, дружини й матері.

Характеристика земного світу в ораторії «Мандрівка Рози» Р. Шумана виділена спиранням на інші жанрові сфери. Перша зустріч Рози з земним світом ознаменована зіткненням з людською байдужістю: намагаючись знайти притулок на ніч, Роза стукає в будинок до Марти, яка грубо відмовляє їй. Цей номер (№ 6) побудований у вигляді напруженого речитативно-декламаційного діалогу, музичний матеріал якого протиставлений домінуванню пісенно-гімнічного начала попередніх номерів. Узагальнена ідилічна пісенність поступається тут місцем «реалізму» відтворення автором інтонацій людської мови, «прози життя». № 8 ораторії, що змальовує сумну картину похорону доньки майбутніх прийомних батьків Рози, знаменує перше зіткнення героїні зі смертю — неминучою стороною людського буття. Домінуючою жанровою основою цього номера виступає протестантський хорал. Відзначимо, що сольна партія Рози на всіх етапах розвитку дії залишається практично незмінною й апелює до діатоніки і пісенно-аріозного типу мелодики. Це відповідає зазначеним вище якостям героїні, яка виступає сполучною ланкою між Небесним і земним світами і багато в чому визначає «світ» і духовний «позитив» твору, настільки істотний для зрілої творчості Р. Шумана.

Стилістика бідермаера, безумовно домінуюча в названій ораторії, проявляється в загальній гармонійності твору, сконцентрованого на ідеї духовного сходження-перетворення через осягнення і духовне

осмислення життєвого циклу людського буття. Бідермаєрівський аспект ораторії очевидний і в спрямованості розвитку її фабули: головна героїня вирушає в подорож (або більш близьке до християнської версії паломництво), відкриваючи для себе інший світ для того, щоб духовно збагаченою повернутися вже в ангельський світ. Тему повернення в рідну стихію, Дім можна вважати показовою і для фабули ораторії «Рай і пері», а також і для сюжетно-образного боку літератури німецького бідермаєра. Диференційований підхід до теми Дому і мандрівок, на думку О. Іванової, повною мірою репрезентує відмінності між романтизмом і бідермаєром. «Романтичний ідеал пов'язаний з абстрактною духовною сферою. Він є недосяжним зразком, рух до якого нескінченний <...> Залишаючи будинок, романтичний мандрівник розлучався зі світом речей, з побутом, який тримає його дух в строгих рамках, пригнічує його. Важливий був сам факт «не закріплення», руху, протиставленого статичній міщанській щастя <...> Знамениті романтичні мандри в літературі бідермаєра ніби повернулись назад: ідеальним стає рух не з дому, а, навпаки, прагнення до нього. Будинок зі статичного, обмеженого простору перетворюється на мрію, ідилію, «модель раю на землі» [6, с. 105–106].

В ораторії Р. Шумана «Мандрівка Рози» позначений смисловий бідермаєрівський мотив підкріплюється і типовими якостями головної героїні — її духовною чистотою, простотою, співвіднесенням з образом дитини, наївністю. Причетність Рози до життєвого циклу людини з усвідомленням його високого духовного сенсу обумовлює значимість в ораторії і патріархально-сімейної тематики, показової для культури бідермаєра. Стилістика останнього обумовлює й особливого роду простоту музичної мови ораторії, що спирається на фольклорну пісенно-танцювальну та духовну традицію.

**Висновки.** Узагальнюючи сказане, відзначаємо показову для ораторій Р. Шумана довіру до символічного за своєю природою жанру ораторії, що соборно-хорово представляє історію героїнь, які пройшли життя-Служіння, увінчане прилученням до Вічного, що дало їм життя і прикрасі-радість земного шляху, жанру, що сукупно-символічно пропонує апробовану містерією й літургійною драмою форму священнодійства. Очевидні фіксації в ораторіях «Мандрівка Рози» та «Рай і пері» ознак стилістики бідермаєра, визначених поєднанням навмисної фактурної простоти і церковно-риторичних жанрово-інтонаційних показників, що в сукупності справляють ефект «великого в малому». Ораторії Р. Шумана демонструють очевидну наявність

в образах головних героїнь духовних рис (лагідність, смиренність, прагнення до духовної досконалості та преображення тощо), які асоціюються з ранньохристиянською патріархально-ортодоксальною традицією, що стала генезою німецької духовної культури першої половини XIX ст.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Веселовский А. Н. Из поэтики розы. URL: [dugwart.ru/library/veselovskij\\_alexandr\\_iz\\_poetiki\\_rozy.html](http://dugwart.ru/library/veselovskij_alexandr_iz_poetiki_rozy.html) (дата звернення: 08.05.2015).
2. Демченко Г. Ю. Феноменология романтизма в фортепианном творчестве Р. Шумана. Аспекты музыкальной герменевтики: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова. Саратов, 2006. 23 с.
3. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. М.: Музыка, 1964. 879 с.
4. Зинькова А. Е. Вокально-симфоническое творчество Роберта Шумана. Об одном композиционном принципе. *Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных*. 2018. № 1 (24). С. 50–69.
5. Зинькова А. Е. «Странствие Розы» Р. Шумана. Опыт трактовки сюжета. *Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных*. 2015. № 1 (12). С. 51–58.
6. Иванова Е. Р. Литература бидермейера в Германии XIX века. М.: Прометей МПГУ, 2007. 248 с.
7. Карельский А. В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. Вып. 3: Немецкий Орфей / сост. А. Б. Ботникова, О. Б. Вайнштейн. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2007. 608 с.
8. Козаренко О. Бідермаєр як актуальна стильова модель української музики. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової*. Одеса: Друкарський дім, 2009. Вип. 10. С. 152–157.
9. Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к истории и теории жанра: дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / МГК им. П. И. Чайковского. Москва, 2007. 453 с.
10. Круглова Е. А. Символика розы в русской и немецкой поэзии конца XVIII — начала XX веков: опыт сопоставления: дисс. ... канд. филологических наук: 10.01.01, 10.01.03 / Московский педагогический государственный университет. Москва, 2003. 228 с.
11. Лоос Х. Роберт Шуман и духовная музыка. *Научный вестник Московской консерватории*. 2010. № 3. С. 99–106.
12. Манн Т. Германия и немцы. *Собрание сочинений*: в 10 томах. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. Том 10: Статьи 1929–1955. С. 303–326.
13. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.

14. Олейникова Ю. В. Бидермайер и его проявления в вокальной музыке XIX–XX веков: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Одесская государственная музыкальная академия им. А. В. Неждановой. Одесса, 2010. 217 с.
15. Панкова Е. А. «Новое средневековье» в эстетике немецкого романтизма. *Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика*. 2005. № 2. С. 80–86.
16. Раздольская В. И. Европейское искусство XIX века. Классицизм, романтизм. СПб.: Азбука-классика, 2005. 368 с.
17. Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: сборник научных трудов / сост. Г. Ганзбург. Харьков: РА — Каравелла, 1997. 274 с.
18. Роза Лютера. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/роза\\_лютера](https://ru.wikipedia.org/wiki/роза_лютера) (дата звернення: 17.05.2015).
19. Роза. URL: [www.symbolarium.ru/index.php/роза](http://www.symbolarium.ru/index.php/роза) (дата звернення: 17.05.2015).
20. Сарабьянов Д. В. Бидермейер. Стиль без имен и шедевров. *Линакотека*. 1998. № 4. С. 4–11.
21. Сили Ш. Роза как христианский символ на княжеских буллах Изяслава Ярославича. *Российская история*. 2012. № 3. С. 116–128.
22. Топоров В. Н. Роза. *Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 томах / гл. ред. С. А. Токарев*. М.: Рос. энциклопедия, 1994. Т. 2: К–Я. С. 386–387.
23. Фадеева О. С. Оратория в XIX веке в Германии: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1999. 243 с.
24. Шикина А. Н. Стилевые формы творческого самосознания в культуре романтизма: на материале творчества Р. Шумана: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Костромской государственный университет им. Н. А. Некрасова. Кострома, 2010. 23 с.
25. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. Москва: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2005. 608 с.

#### REFERENCES

1. Veselovskiy, A. N. (2015). From the poetics of the rose. Retrieved from [dugwart.ru/library/veselovskij\\_alexandr\\_iz\\_poetiki\\_rozy.html](http://dugwart.ru/library/veselovskij_alexandr_iz_poetiki_rozy.html)
2. Demchenko, G. Yu. (2006). Phenomenology of Romanticism in R. Schumann's Piano Works. Aspects of musical hermeneutics. Extended abstract of candidate's thesis. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. L. V. Sobinova [in Russian].
3. Zhitomirsky, D. V. (1964). Robert Schumann. Moscow: Muzyka [in Russian].
4. Zin'kova, A. Ye. (2018). Vocal and symphonic works of Robert Schumann. On one compositional principle. *Uchenyye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh*. 1 (24), 50–69 [in Russian].
5. Zin'kova, A. Ye. (2015). «The Wandering of the Rose» by R. Schumann. Experience the interpretation of the plot. *Uchenyye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh*. 1 (12), 51–58 [in Russian].

6. Ivanova, E. R. (2007). Biedermeier literature in Germany of the XIX century. Moscow: Prometey MPGU [in Russian].
7. Karel'skiy, A. V. (2007). Metamorphoses of Orpheus: Conversations on the History of Western Literatures. Moscow: Rossiyskiy gosudarstvennyy gumanitarnyy universitet [in Russian].
8. Kozarenko, O. (2009). Biedermeier as an actual stylistic model of Ukrainian music. *Muzychne mystetstvo i kul'tura: naukovyy visnyk ODMA im. A. V. Nezhdanovoyi*. 10, 152–157 [in Ukrainian].
9. Korobova, A. G. (2007). Pastoral in the music of European tradition: to the history and theory of the genre. Doctor's thesis. Moscow: MGK im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].
10. Kruglova, Ye. A. (2003). Symbols of roses in Russian and German poetry of the end of the XVIII — beginning of the XX centuries: an experience of comparison. Moscow: Moskovskiy pedagogicheskyy gosudarstvennyy universitet [in Russian].
11. Loos Helmut (2010). Robert Schumann and sacred music. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii*. 3, 99–106 [in Russian].
12. Mann, T. (1961). Germany and Germans. Mann T. *Sobraniye sochineniy v 10-ti tomakh. Stat'i 1929–1955*. Moscow: Gosudarstvennoye izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury [in Russian].
13. Muravs'ka, O. V. (2017). Eastern christian paradigm of european culture and music of the XVIII–XX centuries. Odessa : Astroprint [in Ukrainian].
14. Oleynikova, Yu. V. (2010). Biedermeier and his manifestations in vocal music of the XIX–XX centuries. Candidate's thesis. Odessa: Odesskaya gosudarstvennaya muzykal'naya akademiya im. A. V. Nezhdanovoy [in Ukrainian].
15. Pankova, E. A. (2005). «New Middle Ages» in the aesthetics of German romanticism. *Vestnik VGU. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika*. 2, 80–86 [in Russian].
16. Razdol'skaya, V. I. (2005). European art of the XIX century. Classicism, romanticism. St. Petersburg: Azbuka-klassika [in Russian].
17. Robert Schumann and the Crossroads of Music and Literature: Collection of Scientific Papers (1997). Kharkov: RA — Caravella [in Ukrainian].
18. Rose Luther (2015). Retrieved from [https://ru.wikipedia.org/wiki/роза\\_лютера](https://ru.wikipedia.org/wiki/роза_лютера)
19. The Rose (2015). Retrieved from [www.symbolarium.ru/index.php/роза](http://www.symbolarium.ru/index.php/роза)
20. Sarabyanov, D. V. (1998). Biedermeier. Style without names and masterpieces. *Pinakoteka*. 4, 4–11 [in Russian].
21. Sili, SH. (2012). Rose as a Christian symbol on princely bulls Izyaslav Yaroslavich. *Rossiyskaya istoriya*. 3, 116–128 [in Russian].
22. Toporov, V. N. (1994). The Rose. *Mify narodov mira. Entsiklopediya v 2-kh tomakh*. T. 2. Moscow: Rossiyskaya kntsiklopediya [in Russian].
23. Fadeyeva, O. S. (1999). Oratory in the XIX century in Germany. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].

24. Shikina, A. N. (2010). Stylistic forms of creative self-awareness in the culture of romanticism: on the material of the works of R. Schumann. Extended abstract of candidate's thesis. Kostroma: Kostromskoy gosudarstvennyy universitet im. N. A. Nekrasova [in Russian].

25. Encyclopedia of symbols, signs, emblems (2005). Moscow: Eksmo; St. Petersburg: Midgard [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 19.12.2018*

УДК 78.03/78.082.1+781.1

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–207–216

*Цзу Лінжуй*

*ORCID: 0000–0002–9855–2297*

*здобувач кафедри історії музики*

*та музичної етнографії Одеської національної музичної*

*академії ім. А. В. Нежданової*

*TzuLingui@gmail.com*

## **АКТУАЛЬНІ ТЕОРЕТИЧНІ ПІДХОДИ ДО ТИПОЛОГІЇ СИМФОНІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ**

***Мета статті** — обґрунтувати деякі актуальні підходи до вивчення типологічних ознак симфонічної творчості в її розвитку від ХХ століття до сучасної полілогічної доби. **Методологія** дослідження включає історичний та жанрово-типологічний підходи, принципи текстологічного та стильового аналізу. **Наукова новизна** статті полягає у виокремленні трьох провідних логіко-семантичних принципів симфонічної творчості: діалогічності, подієвості та антропоцентризму, дозволяє виявити їх сумісну скерованість до стильового полілогу як інтегрованої якості симфонічного методу. **Висновки** дослідження дозволяють стверджувати, що новою якістю стильового діалогу, здійснюваного в симфонічній творчості другої половини — кінця ХХ століття, є його міжособистісний персоналізований характер, який дозволяє запроваджувати універсальні стильові знаки — авторські лексеми та драматургічні прийоми. Образ Людини у симфонічній творчості набуває нового метафорично-ігрового висвітлення; гра, що інтерпретується у метафізично-космічному вимірі, стає головною подією симфонічного твору, що повністю відповідає його загальній творчо-виконавській природі.*

***Ключові слова:** симфонічна творчість, діалог, полілог, подієвість, гра, сучасна симфонічна свідомість.*

*Tzu Lingui, applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*  
**Actual theoretical approaches to the typology of symphonic creativity**

*The purpose of the article is to substantiate some topical approaches to the study of the typological features of symphonic creativity in its development from the twentieth century to the modern polilogical age. The research methodology includes historical and genre-typological approaches, principles of textual and style analysis. The scientific novelty of this article is to distinguish the three leading logic-semantic principles of symphonic creativity, dialogism, eventuality and anthropocentrism, allows to reveal their compatible orientation to the stylistic polylogue as an integrated quality of the symphonic method. The conclusions of the study suggest that the new quality of style dialogue carried out in the symphonic work of the second half — the end of the twentieth century is its interpersonal personalized character, which allows the introduction of universal style signs copyright tokens and dramatic techniques. The image of Human in symphonic creativity acquires a new metaphorical play illumination; the play, interpreted in a metaphysical-cosmic dimension, becomes the main event of a symphonic work, which fully corresponds to its general creative and performing nature.*

**Keywords:** *symphonic creativity, dialogue, polylogue, eventuality, game, modern symphonic consciousness.*

*Цзу Линжуй, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой*

**Актуальные теоретические подходы к типологии симфонического творчества**

*Цель статьи — обосновать некоторые актуальные подходы к изучению типологических признаков симфонического творчества в его развитии от XX века в современной полилогической эпохе. Методология исследования включает исторический и жанрово-типологический подходы, принципы текстологического и стилевого анализа. Научная новизна статьи заключается в выделении трех ведущих логико-семантических принципов симфонического творчества: диалогичности, событийности и антропоцентризма, позволяет выявить их совместную направленность к стилевому полилогу как интегрированному качеству симфонического метода. Выводы исследования позволяют утверждать, что новым качеством стилевого диалога, осуществляемого в симфоническом творчестве второй половины — конца XX века, является его межличностный персонализированный характер, который позволяет вводить универсальные стилевые знаки — авторские лексемы и драматургические приемы. Образ Человека в симфоническом творчестве приобретает новое метафорически-игровое освещение; игра, интерпретируемая в метфизическо-космическом измерении, становится главным событием симфонического*



*произведения, что полностью соответствует его общей творчески-исполнительской природе.*

**Ключевые слова:** симфоническое творчество, диалог, полилог, событийность, игра, современное симфоническое сознание.

**Актуальність** теми статті визначається двома головними факторами. По-перше, симфонічна творчість залишається вищим проявом професійної музичної діяльності та пов'язаних з нею способів музичного усвідомлення дійсності, містить найскладніші та найважливіші образні концепції, логічні структури. По-друге, впродовж останніх двох століть симфонічна творчість досягла майже вичерпного різноманіття видів та форм, набула відкритої множинності та навіть вийшла за межі власних жанрових приписань, специфічних показників, увійшла до різних симбіозів з іншими різновидами оркестрової, вокально-хорової та камерної музики. Її стильові та мовно-технологічні показники стали настільки широкими, що привести їх до єдиних стилістичних знаменників, а тому й надати сталих стильових визначень є досить важкою справою, що потребує формування спеціальних критеріїв вивчення та класифікації. Певні зусилля у цьому напрямі здійснюють українські музикознавці, які вивчають творчість своїх сучасників, також еволюцію української симфонії впродовж ХХ століття (див.: [1–9]).

**Мета** статті — обґрунтувати деякі актуальні підходи до вивчення типологічних ознак симфонічної творчості в її розвитку від ХХ століття до сучасної полілогічної доби.

**Основний зміст** роботи. Розроблені сучасними українськими та російськими музикознавцями теоретичні підходи, також зібрані ними аналітичні спостереження щодо стану *сучасної симфонічної свідомості* дозволяють виділяти декілька домінуючих, виправданих композиторською та виконавською практикою, підходів до семантичних завдань та стильових ресурсів симфонічної творчості як метаісторичного феномена, що узагальнює художньо-естетичні пріоритети музики на найвищому рівні та в найбільш узагальненій формі, зберігаючи при цьому такі *три основні свої логічні установки, як діалогічність, подієвість, антропоцентризм*.

Їх усталення у симфонічній творчості ХХ століття зумовлено тим, що у ній з рівною силою діють два протилежних логічних принципи: узагальнення та універсалізація жанрових начал; строкатість, контамінація та перехідність (інтердії) композиційних форм та драматургічних прийомів, що веде до дроблення семантичної сутності жанру

та появи нових диференційованих жанрових змістів в авторських стильових моделях. Останнє було характерною рисою стилю романтиків і від них — у посиленому, метафорично-гіперболізованому вигляді передалося поетичі А. Онеггера й Д. Шостаковича, а після них, вже як діалог з класиками сучасної епохи, сприйняте музикою А. Шнітке та Б. Тищенко. Таким чином виділяється логічний принцип *жанрової переакцентуації*, котрий діє й як спосіб індивідуально-смыслового «прочитання» музичного змісту, підкреслення унікальних моментів стильового вибору композитора, і як розвиток позаособистісних аспектів музичної семантики — її пред'явлення в якості сакралізованої космологічної (у творчості О. Мессіана) або амбівалентної серйозно-сміхової (у творчості І. Стравінського), що вмотивовує можливість прирівняння ритуального і карнавального начал в ігровій сутності художньої культури. Для композиторів ХХ століття музична семантика — здатність музики, насамперед завдяки її жанровому змісту, нести певні, пізнавані та істотні смисли; вона розгортається і як об'єктивна історична даність музики (культури), і як персоніфікований образ; і як уподібнення, відтворення (передача), і як відмінність, винахід (творення-відкриття). Звідси постійний одночасний інтерес до унікальності жанрових канонів — композиційного новаторства — і до універсальних властивостей музичної (жанрової) форми, здійснюваних нею ціннісних виборів, що виражають залежність від духовного статусу «сукупного людства». Однак і в тому, і в іншому випадках семантичних переваг жанрова позиція автора — «жанрова атмосфера» — пов'язана з двома факторами жанрової форми: з програмністю, що виходить з традиційних установок жанру, з авторських оригінальних найменувань жанру, з синтетичної або чистої природи жанру, нарешті, з сюжетно-концепційних передумов і наслідків музичного задуму; зі стилістичною складністю стильових моделей, тобто з ускладненням природи стилю, її полифонізацією, що перетворює стильовий вибір автора на широко орієнтований полілог. В цьому плані типовим представником симфоністів нової полілогічної генерації постає Борис Тищенко, у творчості якого узагальнилися найкращі досягнення європейського симфонізму ХХ століття. Він постає знаковою особистістю саме у сфері симфонічної творчості ще і тому, що випробував усі можливі композиційні форми у побудові симфонічного циклу, водночас не відмовився від циклічної симфонії як метакласичної логічної організації музично-симфонізованого матеріалу.

Б. Тищенко — спадкоємець методу Шостаковича, який зберігає особливу стильову складність — широту й багаторівневість — симфонічної музики. Про це й слова самого композитора: «...Я пройшов через наслідування всіх відомих мені в той час зразків музики. І чим більше я пізнавав, тим більше хотілося мені бути на них схожим. Очевидно, мною більшою мірою керує любов до чужої музики, ніж бажання протиставляти їй щось своє». Приводячи ці слова Тищенка, Б. Кац намагається провести аналіз «родоводу» музики Тищенко й зауважує, що «метафорично говорячи, у музиці Тищенка суцільно й поруч попадаються «чужі» слова» [10, с. 138].

Дослідники відзначають особливий підхід композитора до чужих стильових моделей. «Це принципово й специфічно для музики Тищенка, — пише Кац, — чуже слово не звучить у ній як чуже... З'єднання інтонацій різного стилістичного походження в музиці Тищенка, як правило, не породжує ефекту стильового череззсумжжя. Індивідуальний стиль Тищенка виникає на основі авторизації, освоєння й засвоєння різних стилістичних впливів» [10, с. 140]. Отже, незважаючи на очевидність використання композитором чужих стильових прийомів та «різностильність» створених ним музичних образів, поняття полістилістики, стосовно до творчості Тищенко, не є достатньо точним. Більш вдалим видається поняття про стильовий синтез, з яким пов'язане з'єднання вже відомих стильових моделей (стильових ідей) у нових композиційних комбінаціях, що приводять до нової художньої цілісності; завдяки стильовому синтезу можна пов'язувати практично всі досягнення вторинної композиторської творчості.

«Установка на стиль», яка супроводжує формування композиторської особистості, означає узагальнення, нову інтеграцію попереднього й сучасного певному авторові стильового досвіду музики. Індивідуальність композиторського стилю визначається вибором шляхів поєднання різних стильових начал, вибірковістю самих взірців стилю, унікальністю композиційного синтезу їх, яка обумовлена особливостями естетичної установки самого композитора.

Таким чином, стильовий синтез означає присутність у кожному творі, у кожному стильовому утворенні переосмислених і засвоєних знаків попередніх і «чужих» стилів; як пряме втілення взаємодії автора й традиції, він є, по суті, способом існування музичної культури. Явище стильового синтезу змикається з явищем полістилістики, однак остання є різновидом стильових взаємодій у контексті творчості

окремого автора та композиції окремого добутку. Термін «полістилістика», як відомо, був уведений А. Шнітке, тобто відбив потреби насамперед композиторської свідомості. Шнітке розумів полістилістику й широко — як спосіб діалогу з музикою, зокрема з її стильовим минулим, і досить конкретно, як низку прийомів, таких як цитування, стильова адаптація, алюзія, колаж, деякі інші. Але найважливіше для полістилістики, у тій її якості, яку підкреслює Шнітке, здатність виражати смислове протистояння усередині образу, створювати інтонаційну напругу, аж до трагедійного ефекту, сполучати несумісне.

Отже полістилістика покликана виявляти (створювати) дистанцію між «своїм» і «чужим» стильовим матеріалом, загострювати межі між стильовими складовими образу, декларувати не-тотожність стильових установок. З огляду на це вона не стає повністю «своєю» для Тищенка, який, скоріше, знімає, ніж підсилює дистанцію між «своїм» і «чужим» у музиці. Він схильний не до егоцентризму, а до розчинення свого творчого «Я» у тих музично-стильових сферах, які, як показує історія музики, нікому особисто не належать... Щодо цього метод Тищенка виявляє подібність із методом Валентина Сильвестрова. З іншого боку, композитор звертається до досить відомих стильових сфер, тобто до таких, які утвердилися в ролі носіїв значимих, вагомих музичних змістів, можуть бути впізнані в цій якості, здатні стати «знаковими».

Таким, класичним, є для Тищенка й стильовий прообраз, пов'язаний з музикою Шостаковича; він нагадує про *головні риси «героя епохи»*, Людину як символ вітчизняної російської культури, тієї, що вже відходить у Минуле, Історію, уже віднесenu до «вічних цінностей». Діалог із Шостаковичем, міжособистісний, перетворюється на діалог з Музикою, відкриває її історичні універсальні смислові функції. Тому в нього природно «уписуються» переклики з творами Глінки, Чайковського, Вагнера, Малера, Бетховена, Монтеверді і не тільки з ними. Настільки ж важливими стають звертання до стильових ідей Онеггера, Прокоф'єва, Уствольської.

Стійкі жанрово-стильові прообрази тем однаково істотні для мелодико-лінійного та комплементарно-сонорного рівнів формоутворення, які створюють передумови й для їх стильової тотожності, і для їх стилістичних відмінностей. Тому їх семантичні функції подвійні, і за допомогою цієї подвійності ясніше всього проступає драматургічна ідея циклу. «Відображені» первинні жанрові моделі стають головним «смысловим кодом» опусу і провідною формою стильової умов-

ності, несуть у собі інваріантні змісти, з яких формується «смысловий інваріант» симфонії в цілому.

Цей аспект симфонічної поетики Тищенка найбільше наближає його до концепції Шостаковича: предметом відтворення для Тищенка є метод Шостаковича в цілому, особливо помітний у пізніх симфоніях, квартетах, інструментальних творах, а не той або інший тип тематизму. Основні жанрові прообрази симфонії визначають ті або інші (моно-, лейт-) композиційні функції тематизму, а з їхньою допомогою — драматургічний план цілого, драматургічну ідею.

Так, інтонаційно-художня модель П'ятої симфонії може бути розглянута з трьох позицій. По-перше, вона містить різноманітні переходи від мовних інтонацій (до яких потрібно віднести вигуки, заклики, категоричні імперативні «філіпіки» — якщо згадати пафос демосфеновських викривальних слів, який обумовив їх загальне позначення, — і молитовні стогони, свого роду сонорно-мовне *lamento*) до декламаційних, більш індивідуалізованих в інтервальному відношенні, далі — до розвиненого речитативу й від нього до мелодично значимого співу. Завдяки цьому Тищенко змушує згадувати досвід ранньої грецької трагедії, яка вперше відкрила таку можливість гнучкої взаємодії мови й музики; у той же час активну участь декламаційно-мовного начала в мелосі симфонії свідчить про те, що стилістика вокальної симфонії розширює тематичні можливості «чистого» оркестрового опусу не тільки тоді, коли слово безпосередньо бере участь у композиції, але й стилістично узагальнено — шляхом інтонаційних опосередкувань, які допускають різноманітні метафоричні відтінки (підтверджуючи думку про пріоритет вокальних жанрів, зокрема опери, у розвитку мови європейської).

У музичній тканині П'ятої симфонії постійно чергуються, набуваючи якості стильових знаків, принципи монодії (одноголосно-лінійне розгортання мелосу, яке містить усі передумови перетворення «горизонталі» у «вертикаль»: ключові інтервали, тематичні «згустки», ладово-гармонійні відносини, артикуляційні й динамічні ознаки і т. д.) — традиційного гомофонно-гармонійного складу — поліфонії особливого роду — рівної участі всіх голосів, усіх або майже всіх стилістичних комплексів у створенні вертикалі, що розглядається Б. Кацем як нова авторська гетерофонія.

Б. Тищенко користується вже постійним, але усе ще не вичерпаним у змістовному плані, методом зіставлення сфери вокально-мовного («голосового», одухотвореного, зігрітого людським подихом) і

моторно-інструментального («об’єктивного» загального руху, знеособленого і тому ніби «байдужого» до людини, що відбиває механістичність навколишнього буття). Композитор використовує досить традиційні жанрові прообрази названих сфер — речитатив-монолог, дует-діалог, «оперність», «ораторіальність», хорал, гімнічність з фанфарними елементами, прелюдійність з рисами романтизованих «експромтів», «музичних моментів», токатність, фантазійність з бароковими рисами, нарешті, скерцо у двох вже відомих іпостасях — скерцо-гротеску, амбівалентного, як у музиці Малера й Шостаковича, однозначно «ворожого», як у скерцо — «мишачій біганині» Онеггера, і скерцо-гри, проясненого й примарно-ностальгічного в той же час, як у класичних алюзіях Прокоф’єва. Останнє виразно домінує в побічній партії фінальної частини (Рондо) і визначає характер результату всієї композиції — навіть Прощання, але не афективно-гучного, а непомітного, у тиші, такого, що полегшує момент прощання й пояснює його як лише ще одну умову Гри.

Важливість образу гри — як *головної події циклу*, і в буквальному, і в складно-метафоричному значеннях — підсилюється тим, що протягом усього циклу Тищенко «грає» названими вище жанровими моделями, переводить їх з однієї сфери інтонації до іншої, «переодягає» у різноманітні стилістичні «костюми», перетворює й змішує. На наш погляд, саме з цим пов’язане головне художнє відкриття Тищенка в цьому опусі. Це принципово нова форма катарсису, яку знайшов Тищенко, в порівнянні з деякими його квартетами, фортепіанними сонатами, де трагедійна напруга лірично пом’якшувалася, переходила в особисте зусилля осмислення протиріч буття. Тут же, у П’ятій симфонії, трагедійність «подій» знімається відчуттям життя як космічної Гри, у якій усі сторони однаково виправдані.

Скерцоно-ігрове, полегшене навіть у тембровому відношенні (звучить у флейти пікколо) проведення «заповітної інтонації», монограми D E s C H в останніх тактах симфонії завершує ряд стилістичних перетворень початкового речитативу-монологу: особисто-загострене долається космічно-упорядкованим, направляється в позамежне, малюючи «образ безсмертя, нев’янучості, вічної юності, вічного світла» [5].

Рух форми симфонії та її структурні межі, а також певна відкритість, розімкнення композиції в цілому визначаються її жанрово-алюзивним змістом і відкривають нові риси умовності в часовій організації музичного звучання. Як і весь стильовий зміст симфонії, її форма «поліфонічна», тобто поєднує кілька логіко-структурних типів.

Узагальнюючи розвиток симфонізму у ХХ столітті, сучасні музикознавці намагаються врахувати досягнення всіх композиторських шкіл, розглядаємо всі стильові плини. Так, у періодизації розвитку української симфонії основна опора здійснюється на творчість Б. Лятошинського, яка тісно пов'язана з принципами трагедійного симфонізму та способами симфонічного полілогу. Постать Б. Лятошинського уявляється парадигматичною та навіть символічною ще й тому, що до середини ХХ століття він, нарешті, починає збирати навколо себе кращі композиторські українські сили, а в 70–80-ті роки в українській симфонічній музиці починають з'являтися твори, пов'язані з численними творчими відгуками на симфонії Б. Лятошинського й Д. Шостаковича, що доводить подібність симфонічних методів цих двох композиторів.

**Наукова новизна** статті полягає у виокремленні трьох провідних логіко-семантичних принципів симфонічної творчості — діалогічності, подієвості та антропоцентризму, виявленні їх спільної скерованості до стильового полілогу як інтегрованої якості симфонічного методу.

**Висновки** дослідження дозволяють стверджувати, що новою якістю стильового діалогу, здійснюваного в симфонічній творчості другої половини — кінця ХХ століття, є його міжособистісний персоналізований характер, який дозволяє запроваджувати як універсальні стильові знаки авторські лексеми та драматургічні прийоми. Образ Людини у симфонічній творчості набуває нового метафорично-ігрового висвітлення; гра, що інтерпретується у метфізично-космічному вимірі, стає головною подією симфонічного твору, що повністю відповідає його загальній творчо-виконавській природі.

### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. Київ: Музична Україна, 1969. 426 с.
2. Драч І. Композитор В. Губаренко: формула індивідуальності: монографія. Суми, 2002. 226 с.
3. Драч І. Художня індивідуальність композитора: аспекти вияву: навчальний посібник. Харків: Тимченко, 2010. 106 с.
4. Зинькевич Е. Пути обновления украинской симфонии // Новая жизнь традиций в советской музыке: сб. статей / сост. Шахназарова Н., Головинский Г. М.: Советский композитор, 1989. С. 52–115.
5. Зинькевич Е. Значение генетико-психологического аспекта в анализе современной музыки // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: [сб. статей]. К.: Музична Україна, 1988. С. 96–101.

6. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича. Ужгород: Лира, 2002. 208 с.
7. Зинькевич Е. *Mundus Musicae*. Тексты и контексты: избранные статьи. К.: Задруга, 2007. 616 с.
8. Зубчевська Т. До питання про зміст поняття «ліричне» в сучасній українській музиці (симфонія «Lirica» Е. Станковича) // Українське музикознавство: зб. наук. статей. Київ: Музична Україна, 1989. № 24. С. 35–47.
9. Іванченко В. Українська симфонія ХХ століття: чинники та носії змісту. Харків: Оріяна, 2002. 275 с.
10. Кац Б. О музыке Бориса Тищенко. Опыт критического исследования. Л.: Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1986. 166 с.

### REFERENCES

1. Gordiychuk, M. (1969). *Ukrainian Soviet Symphony Music*. Kyiv: Music Ukraine [in Ukrainian].
2. Drach, I. (2002). *Composer V. Gubarenko: formula of an individuality: a monograph*. Sumy [in Ukrainian].
3. Drach, I. (2010). *Artistic personality of the composer: aspects of expression: a manual*. Kharkiv: Timchenko [in Ukrainian].
4. Zinkevich, E. (1989). *Ways of updating the Ukrainian symphony // New life of traditions in Soviet music: collection of articles. articles / comp. Shakhnazarova N., Golovinsky G. Moscow: Soviet composer, P. 52–115* [in Russian].
5. Zinkevich, E. (1988). *The value of the genetic — psychological aspect in the analysis of modern music // A musical work: essence, aspects of analysis: [sb. articles]*. K.: Musical Ukraine, P. 96–101 [in Russian].
6. Zinkevich, E. (2002). *Symphonic hyperbolas. About music by Evgeny Stan-kovic*. Uzhgorod: Lira, [in Russian].
7. Zinkevich, E. (2007). *Mundus Musicae. Texts and contexts: featured articles*. K.: Zadruga TOV [in Russian].
8. Zubchevskaya, T. (1989). *To the issue of the content of the concept «lyrical» in contemporary Ukrainian music (symphony «Lirica» by E. Stankovych) // Ukrainian Music Science: Sb. sciences articles. Kyiv: Musical Ukraine, No. 24. P. 35–47* [in Ukrainian].
9. Ivanchenko, V. (2002). *Ukrainian Symphony of the Twentieth Century: Factors and Media of Content*. Kharkiv: PE Publishing house Oriana [in Ukrainian].
10. Katz, B. (1986). *On the music of Boris Tishchenko. Experience of critical research. — L.: Sov. composer* [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 13.02.2019*



УДК 78.01+782.1

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–217–227

**Ван Лунчуань**

ORCID: 0000–0002–6702–4539

здобувач кафедри історії музики

та музичної етнології Одеської національної музичної

академії ім. А. В. Нежданової

OdWangLongchuan@gmail.com

## СЮЖЕТОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ІТАЛІЙСЬКОЇ ОПЕРИ ДОБИ РОМАНТИЗМУ: ЄДНІСТЬ ДІЇ ТА ОСОБИСТІСНОЇ РЕФЛЕКСІЇ

**Мета** дослідження — довести, що Дж. Верді створює завершену систему оперної сюжетності, в якій успішно поєднуються провідні риси італійської опери від барокової до романтичної доби, тобто традиційний національний вибір сюжетної логіки опери з авторським тлумаченням персоналізованих чинників оперної драматургії. **Методологія** роботи полягає у запровадженні спеціального сюжетологічного підходу, сформованого на перетині історіографічного, персонологічного та нарративно-епістемологічного методів. **Наукова новизна** статті полягає в узагальненні та суттєвому оновленні поняття про оперну сюжетність та розвитку сюжетологічного підходу як до оперної поетики у цілому, так і до творчості Дж. Верді зокрема, до створення ним шекспірівського типу оперної сюжетності. **Висновки** роботи свідчать, що явище оперної композиції передбачає специфічний музично-драматургічний сценарій, котрий розкриває як явну жанрово-узагальнену, так і приховану інтрамузичну сюжетність; вона постає як іманентна жанрова логіка оперного твору. Розвиток сюжетологічного підходу до оперної творчості Дж. Верді дозволяє переконатися в продуктивності та художній значущості діалогу композитора з драматургічними настановами шекспірівського театру, котрий приводить до виникнення авторської сюжетності як важливої складової оперного методу композитора.

**Ключові слова:** оперна композиція, музично-драматургічний сценарій, сюжетологія, сюжетність, інтрамузична сюжетність.

**Wang Longchuan**, applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music  
**The plotological bases of the Italian opera of the era of romanticism: unity of action and personal reflection**

**Research objective** — to prove that G. Verdi creates the complete system of an opera plot, in which the main lines of the Italian opera from baroque till a romantic era, that is the traditional national choice of subject logic of the opera,

are successfully combined with author's interpretation of the personified factors of opera dramaturgy. **The methodology** of work is provided with introduction of the special plotological approach created on crossing of historiographic, personological and narrative-epistemological methods. **The scientific novelty** of this article consists in generalization and significant updating of a concept about an opera plot and development of plotological approach both to opera poetics in general, and to J. Verdi's creativity, in particular to creation of Shakespearean type of an opera plot by it. **Conclusions** of work demonstrate that the phenomenon of opera composition provides the specific musical and dramaturgic scenario which finds both obvious genre generalized, and the hidden intramusical plot; it appears as immanent genre logic of the opera work. Development of plotological approach to opera creativity of G. Verdi it allows to be convinced of efficiency and art the importance of dialogue of the composer with dramaturgic installations of Shakespearean theater which leads to emergence of an author's plot as an important component of an opera method of the composer.

**Keywords:** opera composition, musical and dramaturgic scenario, plotology, plot, intramusical plot.

**Ван Лунчуань**, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

**Сюжетологические основы итальянской оперы эпохи романтизма: единство действия и личностной рефлексии**

**Цель** исследования — доказать, что Дж. Верди создает завершенную систему оперной сюжетности, в которой успешно сочетаются основные черты итальянской оперы от барочной до романтической эпохи, то есть традиционный национальный выбор сюжетной логики оперы с авторским толкованием персонифицированных факторов оперной драматургии. **Методология** работы обеспечивается введением специального сюжетологического подхода, сформированного на пересечении историографического, персонологического и нарративно-эпистемологического методов. **Научная новизна** статьи состоит в обобщении и существенном обновлении понятия об оперной сюжетности и развитии сюжетологического подхода как к оперной поэтике в целом, так и к творчеству Дж. Верди в частности, к созданию им шекспировского типа оперной сюжетности. **Выводы** работы свидетельствуют о том, что явление оперной композиции предусматривает специфический музыкально-драматургический сценарий, который обнаруживает как явную жанрово-обобщенную, так и скрытую интрамузыкальную сюжетность; она предстает как имманентная жанровая логика оперного произведения. Развитие сюжетологического подхода к оперному творчеству Дж. Верди позволяет убедиться в продуктивности и художественной значимости диалога композитора с драматургическим установками шекспировского театра, который приводит к возник-

*новению авторской сюжетности как важной составляющей оперного метода композитора.*

**Ключевые слова:** оперная композиция, музыкально-драматургический сценарий, сюжетология, сюжетность, интрамузыкальная сюжетность.

**Актуальність роботи.** Сюжетологія як окремий напрям оперознавства знаходить досить широке визнання у тих авторів, хто займається складанням збірників оперних лібрето, антологій оперної творчості, звертається до монографічних досліджень композиторської оперної творчості. Але достатніх історико-теоретичних обґрунтувань цей напрям ще не отримав, так само, як явище оперного сюжету ще не слугувало предметом спеціального дослідження, яке дозволило б узгодити поняття сюжетності з принципами оперної драматургії, а явище оперного сюжету розглянути на рівні творчого авторського методу. Окремої уваги заслуговує розуміння музикознавчих визначень трагедійного, драматичного, ліричного тощо сюжету та персоналізованих номінацій сюжетності. Зокрема досить поширене визначення «шекспірівський сюжет» потребує уточнення та текстологічного обґрунтування стосовно конкретних творів та авторських поетик. Навіть не дивлячись на активне використання цього поняття при вивченні оперної поезики Дж. Верді, навряд чи можна вважати його достатньо з'ясованим та продуктивно використаним.

Спираючись на різні дослідження творчості Дж. Верді [1–6; 9–10; 12], треба відзначити, що, по-перше, вони зосереджені у вивченні сюжетності у межах окремих творів й не доводять до теоретичного моделювання явище сюжетної вибудованості творів композитора, хоча ця вибудованість стосується не лише подієво-лібретної, а й музично-драматургічної сторони. По-друге, вони не дозволяють визначити відмінності оперної сюжетності, котрі ведуть до запровадження спеціального сюжетологічного підходу, сформованого на перетині історіографічного, персонологічного та наративно-епістемологічного методів. Водночас наочна дієвість та афективність, підвищена емоційна сугестія оперних творів Дж. Верді, котрий є дійсно одним з найбільш яскравих авторів у сфері оперних сюжетів та сюжетної оперної драматургії, примушує актуалізувати цей підхід як відповідний іманентній логіці оперної композиції.

**Мета дослідження** — довести, що Дж. Верді створює завершену систему оперної сюжетності, у якій успішно поєднуються провідні риси італійської опери від барокової до романтичної доби, тобто тра-

диційний національний вибір сюжетної логіки опери, з авторським тлумаченням персоніфікованих чинників оперної драматургії.

**Основний зміст.** Історіографія західноєвропейської, перш за все італійської, бароково-класичної оперної школи виявляє, що для її становлення сюжетна літературна визначеність виявилася вирішальною обставиною й виражалася: в опорі на міфологічні нарації — відтворення-перекази, іноді у дуже вільній формі та з різними привнесенням з інших інформаційних джерел; у розвитку прийомів узагальнення через жанр, або стилізації, з їх застосуванням на різних рівнях музичної драматургії, як вокальних, так і інструментально-оркестрових; у формуванні віддзеркалення інтонаційного словника епохи неориторичних музичних лексем — тих внутрішньожанрових стилістичних формул, які набувають семантичної самостійності, одночасно відсилаючи до широких культурно-історичних смислів; таким чином, виникає особлива інтрамузична сюжетність, що, на відміну від літературно-дієвої, існує разом з музичним змістом та може бути усвідомлена як своєрідний музично-драматургічний сценарій. Його виникнення завдячує канонізації музично-виразових прийомів, так само як і порушенню звичних образно-асоціативних зв'язків, стереотипів сприйняття музично-сміслових одиниць. «Антиканонічний» вид сюжетності завжди виникає на тлі попереднього, у своєрідній «грі» з ним. Можливі випадки одночасного розвитку обох сюжетно-драматургічних тенденцій, як переважно інтрастильових та міжжанрових, що виявляє історичний розвиток — самодіалог оперної композиції — особливо помітно.

Поняття сюжетності дозволяє ширше розглядати й тим самим обновляти досить звичне та зрозуміле поняття про *оперну композицію*. З одного боку, композиція — це спільна художня категорія (явище), що наближає музику до усіх інших різновидів мистецтва; з іншого боку, явище композиції в оперній творчості набуває особливого значення, тому що примушує виокремлювати та спеціально вивчати відображення сюжетної логіки у музично-творчому процесі, тобто примушує відділяти музично-семантичний план опери від інших.

Не треба спеціально доводити, що хоча лібрето опери і викладає у художньо-сюжетній композиційній послідовності зміст опери, його не можна сприймати як дійсний сюжет, оскільки останній містить інтерпретативний вимір та «розуміючі» підказки. Сюжетні функції оперної композиції визначаються на межі її літературно-словесного, подієво-сценографічного та музичного змісту, тобто як взаємопере-

хід позамузичної обумовленості оперної драматургії та музично-інтонаційних (музично-тематичних) чинників спільного *художнього матеріалу* опери. У цій взаємодії завершальне «слово», тобто знакове визначення, належить музичному звучанню, після якого вже віднаходять свої семантичні позиції словесний текст та сценічна поведінка виконавців, також і певні режисерські рішення. Композицію та сюжетність в музиці, у тому числі в оперній, поєднує явище подієвості, що дуже гнучко змінює власні складові. Його можна розуміти як кристалізацію, виявлення, способи чергування, послідовність, коливання кульмінаційних рівнів моментів розвитку матеріалу (тексту) у часі та у просторі — як безпосередньо даного твору, так і художньої уяви. Тобто це ті моменти, що запам'ятовуються, стають осередками тематичного розвитку, включаючи логіку переходів від одного етапу до іншого, особливо коли поєднуються з характеристиками дійових осіб, тобто *персоналій оперного світу*. Музичні оперні персонажі набувають власні імена завдяки наявності літературно-лібретних прообразів, але ці «прообрази» перетворюються на живі конкретні дійові сили, на творчі персоналії завдяки наділенню музичними висловленнями, набуваючи власного голосу (голосів) завдяки музичному матеріалу. В драматургії опери повторювані музичні теми (лейтмотиви) забезпечують літературні прообрази другим справжнім народженням, *художньою справжністю*. Оскільки створення персоніфікованого характеру в музиці завжди пов'язане з типізацією, то жанрово-стилістичне узагальнення в тому або іншому обсязі служить необхідною передумовою образної індивідуалізації музичного композиційного ходу, у чому можна бачити принципову відмінність музичного шляху становлення композиції від літературного. У літературі поняття сюжету й композиції часто протиставляються у зв'язку з природою літературного діяння: у літературному творі виникає рух від певного типу сюжету до композиції. У музиці композиційний розвиток є єдиним шляхом експонування та завершення основних інтонаційних подій; у музиці тільки наявність завершенної композиції дозволяє припускати сюжетну послідовність. Тому в літературі існує відмінність між сюжетом і композицією, а відстань між сюжетом і вибором жанру набагато ширша, аніж в музиці. Автономна логіка музичної композиції робить саму жанрову форму в музиці заступником сюжету, теми в широкому сенсі цього слова. Жанрова форма опери зумовила вибір не лише багатофігурної та об'ємної оперної композиції, але й подібної до неї сюжетності, тобто зумовила *сюжетну панорамність оперної драматургії*.

Становлення опери як автономної, у той же час універсальної за своїми стильовими можливостями жанрової форми, яка тяжіє до індивідуально-авторського трактування, спонукає до узагальненої характеристики ключових моментів історичної оперної поетики та причетних до неї композиторських персоналій — як єдиного композиційно-семантичного першоджерела оперних шукань. Вже перша опера «Дафна», що була написана італійським композитором Якопо Пері та вперше виконана у Флоренції в 1597 році, виявилася спробою відродити сюжеттику давньогрецької драми, причому як повернення до етичної визначеності та ясності, оскільки представникам *Camerata* переплетення середньовічної церковної музики й світських мадригалів видавалося занадто складним і сковуючим справжні почуття [7; 8].

Перші оперні починання одержали свій розвиток, насамперед, у творчості такого великого композитора свого часу, як Клаудіо Монтеверді, який написав свою першу оперу «Орфей» у 1607 році, а останню — «Коронація Попеї» — в 1642 році. Монтеверді та його сучасники встановили класичну оперну конструкцію, що діє й понині та може за загальною *внутрішньою жанрово-структурною диспозицією опери*, відтак передумовою *узагальненого уявлення про оперну сюжетність*: арії, дуети, терцети, квартети, інші ансамблі — служити вираженню емоцій окремих героїв, у тому числі їх спільних почуттів. У речитативах і хорах пояснюються події, що відбуваються (дотримуючись традицій хору з античної трагедії). Оркестрові увертюри, прелюдії включаються до розвитку композиції не лише з художнім, а й із суто прагматичним завданням — дати глядачам можливість розсістися по місцях; інтерлюдії, антракти супроводжують зміну декорацій. Усі названі складові — формальні структурні ознаки — оперної композиції чергуються й повторюються, тобто повторюються й відновлюються за *правилами оперної музичної драматургії*, тобто керуються музичним призначенням жанру.

Навіть коли опера з Італії переміщується до інших національних шкіл, які підвищують значення її позамузичних компонентів, музичні закономірності формування оперної сюжетності залишаються засадничими. До Франції, де Людовик XIV цинив можливості опери з пишними декораціями, танцювальними номерами, що доповнювали чисто музичну сторону спектаклів. Його придворним композитором був Жан Батист (Джованні Батисту) Люллі, італієць за народженням, що захоплювався масштабною сценографією та хореографічними

сценами. Англійська опера розбудовувалася на основі королівського театру масок, тобто розважальної церемонії, яка складалася з театральної вистави, танців і музики. Але і тут персонажами були умовні міфологічні герої, цінилися вишукані декорації й костюми, навіть у період пуританського режиму Кромвеля. Виявилось досить важким замінити значущих міфологічних героїв на інших, не менш важливих персонажів, хоча італійська опера у своїх витоках передбачала подібну заміну. У цьому сенсі логіка розвитку сюжетної основи жанру веде від К. Монтеверді до Дж. Верді, від барокового майстра до зрілого романтичного митця, який виявляється здатним створити іншу «антропологічну» картину оперного сюжету, розміщуючи у центрі навіть не людину, а притаманні їй способи опанування дійсності, включаючи особисті почуття.

Відомо, що Дж. Верді дуже прискіпливо ставився до оперних сюжетів, вбачаючи в них частину власної оперної концепції, тому висував підвищені вимоги до лібрето, вважаючи необхідними контрастні ситуативні зіставлення, естетичні переключення від приниження до піднесення, від буденного до героїчного. В охопленні всіх сторін людських відносин, усіх можливостей самовияву людини він вбачав основу оперної сюжетності. Саме тому справедливо визначати його підхід до оперної драматургії та трактування сюжету як шекспірівський.

Дж. Верді завжди бере на себе відповідальність за оперні сюжет, лібрето, сценічне рішення й оформлення, прагнучи віднайти адекватні, рівноправні еквіваленти музичної драми, для створення якої необхідним є *виправданий спільною логікою оперної композиції* синтез музики, слова, сценічного втілення, вокального виконання, вокально-артистичної гри. Тому Верді висуває нові серйозні вимоги до оперних співаків, наприклад, у пошуках співачки на роль леді Макбет Верді відхилив пропозицію дирекції запросити на цю роль Еуженію Тадоліні, тому що він уважав, що леді Макбет повинна бути з диявольським голосом і диявольською зовнішністю, а не ангел з ангельським голосом [9].

Отже зосередимося на музичних чинниках оперної композиції, яким віддавав перевагу Верді, включаючи виконавські засоби. Основним фактором в опері він вважає мелодію вокального походження зі значним інтонаційним тезаурусом, яка повинна мати драматичну вагомість та дозволяти занурюватися до почуттєвого світу [12]. Із цих позицій він критикує попередників, зокрема Россіні, говорячи, що мелодії не роблять із гам, трелей і групетто. У творах Верді колоратура й складні пасажі практично відсутні, вокальні ж партії ви-

магають більш насиченого звучання, гарного звукового посилення. Значно розширюється верхня ділянка діапазону людського голосу, кульмінація переноситься вгору, і оперна драматургія повністю виключає світле фальцетне звучання, замінене так званим прикритим звуком. Контрастне зіставлення ситуацій, зміна психологічних станів веде, природно, до широкого використання динамічного нюансування. Висока теситура баритональних партій, виправдана необхідністю передати більший ступінь емоційного розжарення, психологічну напруженість, змушує співаків знаходити відповідні засоби в роботі голосового апарата. Не випадково з'являється нова класифікація — «вердієвський баритон». Цьому типу голосу Верді доручає героїчні партії. Першим співаком такого типу був Дж. Ронконі — виконавець партії Навуходносора в однойменній опері. Однією з особливостей вердієвських арій є включення речитативних декламаційних елементів у кантиленну лінію, оскільки це драматизує арію й ускладнює завдання вокаліста, від якого вимагається гнучкий перехід від однієї манери голосоутворення до іншої [4]. У міру росту професіоналізму Верді усе більш вимогливо ставився до сюжетно-сценічного втілення своїх опер. Створення музичної драми, зміна характеру вокальних партій навіть привели до активного втручання композитора в роботу акторів над художнім образом.

У цьому плані для Верді було характерним поглиблення аналітичної психологічної сторони оперного змісту, акцентуація соціальних мотивів у поведінці й світовідчутті героїв. Він живе й творить в епоху Рисорджименто, його хвилюють побутові мотиви, реальний людський досвід у всьому його драматизмі — і в цьому Верді також виступає історичним спадкоємцем Монтеверді, виявляючи особливі пафосність, підвищену емоційну експресію (афектацію), що веде до домінування особистісного начала, до реалістичності художнього конфлікту та міжособистісних відносин, що можна вважати автономними національними показниками італійської опери [4].

З так званими шекспірівськими операми пов'язані і найбільш традиційні національні риси творчості композитора, і найбільше *новаторство* Верді в оперному жанрі, яке іноді замовчують на тлі вагнерівських відкриттів. Але евристичність методу Верді є не меншою і полягає у новому підході до сюжетно-образної музично-драматургічної логіки оперного жанру, а саме: Верді оновлює оперну композицію шляхом максимальної драматизації всіх елементів. Розбудовуючи й поглиблюючи оркестрову сторону опери, він залишає основою ви-



разності всього розвитку вокальну лінію, але вона набуває виняткової змістовності й драматизму, оскільки відображає прагнення віднайти форму узагальнення дійсності з усіма її протиріччями саме в оперному мелосі.

Шляхом музичного сюжетно-образного розвитку Верді виявляє протиріччя навколишньої дійсності, звичайно наслідуючи певні принципи шекспірівського театру, але додаючи до них нові романтичні принципи композиційного розвитку, усучаснюючи людські відносини відповідно до свого життя, але залишаючи провідною тему трагедійної боротьби.

Опери на шекспірівські теми, написані попередниками й сучасниками Верді, якщо залишити осторонь питання про їхню художню цінність, виявилися досить далекими від духу мистецтва Шекспіра. Шлях до Шекспіра й для самого Верді був звивистим, довгим і важким. Цей шлях ішов через руйнування старих оперних форм, засвоєння, поглиблення, а потім і подолання сучасної романтичної драми Гюго, «великої опери». Цей шлях — безперестанна еволюція виразових засобів, спочатку обмежених і не проникаючих углиб характеру, згодом же придатних для вираження найтонших відтінків руху душі й нескінченної різноманітності явищ дійсності. Шлях до Шекспіра вів також через подолання схематизму оперної драматургії, до насичення її життєвими контрастами, живими темпераментами, стосунками.

Художній діалог Верді — Шекспір базується на особистісному ставленні композитора до англійського драматурга як до Вчителя та Батька, що здатен розкривати справжню правду життя. Тому, як і Шекспір, Верді намагається, по-перше, створювати великий план, збільшувати показ людської особистості, портретувати не лише її зовнішній вигляд, а й почуття; по-друге, робить провідною пасіонарну особистість, яка, поза усіляким егоцентризмом, здатна до великих справ, які завершуються її власною загибеллю; до таких справ належать і великі почуття. Нарешті, по-третє, як і Шекспір, Верді базується на трагедійній картині світу, вважаючи трагедійний катарсис найсильнішим засобом оперного впливу. У плані музичної композиції — драматургії ці чинники розуміння оперної сюжетності пов'язані, по-перше, з інтонаційною диференціацією, збагаченням та індивідуалізацією оперного вокального мелосу, включаючи його виконавські темброві якості, голосові виконавські можливості; по-друге, з підсиленням усіх динамічних засобів, зокрема способів наскрізного розвитку у структурному та змістовно-інтонаційному значеннях, устален-

ням драматургічних завдань лейт- та моноінтонаційних комплексів; по-третє — з граничною поляризацією усіх засобів музичної виразовості, як у вокальному, так і в оркестровому плані та урізноманітненні засобів контрасту, включаючи його симультанні форми.

**Наукова новизна** статті полягає в узагальненні та суттєвому оновленні поняття про оперну сюжетність та розвитку сюжетологічного підходу як до оперної поезики у цілому, так і до творчості Дж. Верді зокрема, до створення ним шекспірівського типу оперної сюжетності.

**Висновки** роботи дозволяють зазначити, що явище оперної композиції передбачає специфічний музично-драматургічний сценарій, котрий виявляє як жанрово-узагальнену, так і приховану інтрамузичну сюжетність; вона постає як іманентна жанрова логіка оперного твору. Розвиток сюжетологічного підходу до оперної творчості Дж. Верді дозволяє переконатися в продуктивності та художній значущості діалогу композитора з драматургічними настановами шекспірівського театру, котрий приводить до виникнення авторської сюжетності як важливої складової оперного методу композитора. Смисловими пізнавальними координатами авторської оперної сюжетності Верді є наближення трагедії буття та особистісної драми, формування цілісного уявлення про суто людський світ, що базується на особливостях людського сприйняття й оцінювання.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Богоявленский С. Верди и Шекспир // Шекспир и музыка. Л.: Музыка, 1964. С. 109–170.
2. Бронфин Е. Винченцо Беллини // Советская музыка. 1960. № 9. С. 79–87.
3. Бэлза И. Франк Верфель и Джузеппе Верди // Бэлза И. О музыкантах XX в. М., 1976. С. 272–283.
4. Друскин М. Оперные идеалы Верди // Советская музыка. 1954. № 9. С. 59–66.
5. Друскин М. 100 опер. История создания. Сюжет. Музыка. 7-е изд. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1981. 486 с.
6. Кречмар Г. История оперы // Джузеппе Верди. Л.: Academia, 1925. 406 с.
7. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1798 года: учебник для музыкальных вузов. Кн. 1: От античности к XVIII в. М.: Музыка, 1986. 462 с.
8. Ливанова Т. Теория музыкальных стилей // Скребков С. С. Статьи и воспоминания. М.: Сов. Композитор, 1979. С. 296–308.
9. Нюрнберг М. В. Джузеппе Верди. 1813–1901. Краткий очерк жизни и творчества. Л.: Музыка, 1968. 133 с.

10. Соловцова Л. Джузеппе Верди. 4-е изд. М.: Музыка, 1986. 399 с.
11. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. К.: Музична Україна, 1986. 151 с.
12. Шавердян Р. Мелодика Верди // Советская музыка. 1960. № 6. С. 94–101.

#### **REFERENCES**

1. Epiphany, S. (1964). Verdi and Shakespeare // Shakespeare and music. L.: Music, P. 109–170. [in Russian].
2. Bronfin, E. (1960). Vincenzo Bellini. Soviet music, Number 9. P. 79–87 [in Russian].
3. Belza, I. (1976). Frank Werfel and Giuseppe Verdi // I. Belza. About the musicians of the twentieth century. M., P. 272–283[in Russian].
4. Druskin, M. (1954). Verdi's Opera Ideals // Soviet Music, No. 9. P. 59–66 [in Russian].
5. Druskin, M. (1981). 100 operas. History of creation. Plot. Music. 7 ed. L.: Music, Leningr. Separation, [in Russian].
6. Krechmar, G. (1925). Opera History // Giuseppe Verdi. L.: Academia [in Russian].
7. Livanova, T. (1986). The History of Western European Music until 1798: A Textbook for High Schools of Music. Prince 1: From antiquity to the XVIII century. M.: Music [in Russian].
8. Livanova, T. (1979). The Theory of Musical Styles // S. S. Skrebkov. Articles and memories. M.: Owls. Composer, P. 296–308 [in Russian].
9. Nuremberg, M. V. (1968). Giuseppe Verdi. 1813–1901. A brief sketch of life and work. L.: Music [in Russian].
10. Solovtsov, L. (1986). Giuseppe Verdi. 4th ed. M.: Music, [in Russian].
11. Cherkashina, M. (1986)..Historical opera of the era of romanticism. K.: Musical Ukraine, [in Russian].
12. Shaverdyan, R. (1960). Melodika Verdi // Soviet music, № 6. P. 94–101 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 19.12.2018*

УДК 782/784.21+784.95

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–228–237

**Чжан Мяо**

ORCID: 0000–0002–2119–1876

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової  
OdZhangMiao@gmail.com

## **ВОКАЛЬНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОПЕРНОГО ОБРАЗУ ЯК ПРОЦЕС ОСОБИСТІСНОГО АВТОПОЕЗІСУ**

*Мета статті* — розкрити значення творчо-особистісних чинників у процесі оперної вокальної інтерпретації та у створенні індивідуального оперного образу. **Методологія роботи** заснована на естетико-психологічному та авторологічному підходах, включає музикознавчий жанрово-семантичний метод. **Наукова новизна** дослідження зумовлена запровадженням поняття автопоезису до вивчення психологічно-творчої своєрідності процесу вокальної інтерпретації оперного образу. **Висновки** дозволяють виявити тісну комунікативну обумовленість сольо-вокальної інтерпретації в опері з головним семантичним завданням оперного твору, що полягає у створенні концептуально організованої системи засобів художнього портретування людини, як з зовнішньої соціально-знакової, так і з внутрішньої, психологічно-сміслової сторони.

**Ключові слова:** оперний образ, вокальна інтерпретація, автопоезис, музична концептуалізація, творчо-особистісні чинники.

*Zhang Miao, applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

### **Vocal interpretation of the opera image as a process of personal autopoiesis**

*The purpose of this article is to reveal the importance of creative and personal factors in the process of operatic vocal interpretation and in the creation of an individual operatic image. The methodology of the work is based on aesthetic-psychological and autorological approaches, include the musicological genre-semantic method. The scientific novelty of the study is due to the introduction of the concept of autopoiesis to the study of the psychological and creative originality of the process of vocal interpretation of the opera image. The conclusions allow us to reveal the close communicative conditionality of the solo-performing interpretation in opera with the main semantic task of the opera work, which consists in the creation of a conceptually organized system of the means of artistic portraiture of a person, both from the external social-semantic, as well as from the internal, psychological and semantic side.*

**Keywords:** opera image, vocal interpretation, autopoiesis, musical conceptualization, creative and personal factors.

**Чжан Мяо**, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

**Вокальная интерпретация оперного образа как процесс личностного автопоэзиса**

**Цель статьи** — раскрыть значение творчески-личностных факторов в процессе оперной вокальной интерпретации и в создании индивидуального оперного образа. **Методология** работы основана на эстетико-психологическом и авторологическом подходах, включая музыковедческий жанрово-семантический метод. **Научная новизна** исследования обусловлена введением понятия автопоэзиса в изучение творчески-психологического своеобразия процесса вокальной интерпретации оперного образа.

**Выводы** позволяют выявлять тесную коммуникативную обусловленность сольной исполнительской интерпретации в опере с главным семантическим заданием оперного произведения, которое заключается в создании концептуально организованной системы средств художественного портретирования человека, как с внешней социально-знаковой, так и с внутренней, психологически-смысловой стороны.

**Ключевые слова:** оперный образ, вокальная интерпретация, автопоэзис, музыкальная концептуализация, творчески-личностные факторы.

**Актуальність** теми статті зумовлена тим, що питання сценічної майстерності оперного виконавця-вокаліста завжди знаходяться у полі уваги дослідників різного дисциплінарного спрямування, але останнім часом набувають нового значення — разом зі змінами, що відбуваються у соціальному та художньому середовищі, у зв'язку, передусім, з новим розумінням екзистенціально-сміслового призначення людської особистості [2; 5–7].

Відомо, що оперна жанрова форма має якості перехідності в дуже широкому естетичному та композиційно-семантичному діапазоні, і це робить її важливою ланкою в системі діалогічних взаємодій мистецтва й соціуму. Вона здатна узагальнювати, поєднувати такі семантичні установки соціально-художнього досвіду, як храмовість, театральність і камернізація («інтимізація»), що породжують кожний свою ідею щодо сутнісної сторони соціальної природи людини. Оперне мистецтво здатне породжувати широку художню символіку та найбільш розгалужені художньо-комунікативні функції. Як свого роду еквівалент храмовості («храм мистецтва»), воно скеровує до ідеалу соборності — добровільного духовного єднання людей і підкреслює обцинне — загальне, за божим промислом, призначення людини. Як театральний жанр, воно засноване на ігровій рольовій

умовності поведінки, подібності й відмінності, зближенні та протистоянні людей, спирається на ідею спеціального топосу — рампи, що відокремлює розіграний художній світ від реального, у тому числі і на ідею соціально-комунікаційної границі — між авторами та виконавцями, між виконавцями та глядачами/слухачами, що провокує думки про внутрішні професійні демаркаційні межі.

Нарешті, будучи носієм музикальності як провідної властивості жанрової художньої мови, оперне мистецтво створює особливі умови для репрезентації окремого досвіду, відділеного від інших, водночас поєднаного з суспільним, заснованого на взаємності людського існування; воно виходить з тотальної персоніфікації — людяності — всіх відносин, які існують у соціокультурному світі, тому опікується унікальністю особистості, однак співчуває її самотності, виявляє важливість та хиткість меж, що є потрібними при особистісній індивідуації та співпричетності до «іншого» (див.: [3]).

Оперна поетики дозволяє розбудовувати ідею особистісної цінності, узгоджуючи її з уявленнями про психологічний тезаурус людини та насмілюючись рухатися вглиб особистісної свідомості засобами сольного вокального висловлення, але й також усіма музичними інгредієнтами оперного тексту. Причому виникають дві суттєвих для створення оперного образу людини обставини: в оперному мистецтві, як взагалі у художній формі, уявлення про людину завжди мають позитивний знак, мають якість естетичної доброзичливості; оперна творчість дозволяє не лише відчувати, почути людину, але й побачити її, причому в особливо піднесеному, навіть святковому вигляді. Саме завдяки певній святково-фестивальній орієнтованості, як видається, по-перше, зростає значення візуальних факторів, видовищної сторони оперних постановок, по-друге, постає у збільшеному вигляді та у світлі взірцевості оперна вокальна інтерпретація як спосіб представити індивідуально та соціально важливі якості людської свідомості.

**Мета** статті — розкрити значення творчо-особистісних чинників у процесі оперної вокальної інтерпретації та у створенні індивідуального оперного образу.

**Основний зміст** роботи. Мистецтво завжди слугує людині та суспільству своєрідним дзеркалом, у якому можна побачити переваги та недоліки в їх невідмінному зв'язку, і з вказівкою на інструменти управління. Оперне мистецтво сконцентроване на людині тому, що сукупністю художніх засобів дозволяє обняти її з усіх боків, але насам-

перед розкрити її життєві траєкторії в історичному та особистісному контекстах, вбачаючи зони їх перетину та взаємодії. Образ людини — головна настанова мистецтва у цілому, але для оперного твору, як вже зазначалося, від набуває принципово важливого значення, оскільки розкривається у двох семантичних вимірах — зовнішньо-знаковому та внутрішньо-смісловому, у дії та комунікативному акті, у переживанні та рефлексії, включаючи сповідально-інтимні моменти. З завданням розкриття природи особистісної свідомості та актуалізації її позитивних психологічних пов'язана головна цільова настанова оперної творчості, невід'ємна від сценічної реалізації, але найбільш залежна від музичної презумпції оперної персони. Тут зауважимо, що «персона» — «особа» — терміни, що вказують на специфічне театральне розуміння способу показу образу людини, мовби ховаючи його за личиною, але водночас вказуючи на сутність за допомогою встановленого зовнішнього способу поведінки та мовлення. Оперна мова тому постає явищем дуже широким та таким, що вміщує різні знакові форми, від пантомімічної через вчинкову до словесної та інтонаційно-музичної. Разом з цим, підкреслимо: що б не відбувалося в опері, які б зовнішні дії не супроводжували розвиток оперного тексту, головне його призначення виражається музичним шляхом. Виправданням видовищного плану опери стає та її словесна частина, яка є сюжетною основою й претендує на певну художню самостійність. Особистісний художній потенціал опери зосереджується в її музичній стороні, зміцнюється за допомогою слова й досягає сценічної експлікації за допомогою сюжетно обумовлених дій, рухів, жестів оперних персонажів. Осередком усього синтезу художніх відносин в опері залишається образ людини (людей).

Саме оперний театр дозволяє повною мірою оцінити центральне естетичне значення образу героя, конкретного учасника театральної дії, а також зрозуміти, які шляхи самозростання, психологічного зміцнення та творчої самоактуалізації потрібні та здійснюються для людини. Таким шляхом запроваджується до системи оперної поетики *явище автопоезису* — *вироблення людиною самої себе*, цілком просте й зрозуміле у поняттєво-термінологічному плані, але надзвичайно складне в операціональному дієвому, тому й в художньо-комунікативному, включаючи його технологічний аспект. Головним знаряддям вироблення себе та висловлення результатів процесу автопоезису, як спорідненого для композитора, авторів оперного тексту, разом з лібретистом, та виконавців, є визначення провідних мовних

засобів — засобів експлікації та усталення розуміння, таким чином вираження *інтерпретативних намірів*, а разом з ними й *особистісних інтенцій*.

Іntenціональність оперного образу, як і будь-яка інша, є прихованою та виражається опосередковано, за допомогою вербальних та музично-інтонаційних оцінок в їх семантичній єдності. Тому справедливим видається підхід до оперної поетики, який виявляє дослідження Джана Бібо [1], а саме як до єдності словесно-літературних та музичних способів «роблення» оперної мови та наділення її особистісними смислами, причому не лише запрограмованими авторськими (композиторськими), але й оновленими інтерпретативними, що дозволять підсилити сугестію безпосереднього впливу на реципієнтів, тобто сприятимуть тісному контакту — майже віч-на-віч між виконавцем провідної оперної ролі та глядачем/слухачем, котрий знаходиться «по той бік» рампи. Жан Бібо приділяє увагу словесно-літературній основі опери остільки, оскільки знаходить у ній передумову інтерпретативного поєднання дії (сценічної поведінки) та мовлення (засобів висловлення) вокаліста-виконавця; таке поєднання виявляє, окрім іншого, єдність вербального (первинно-мовного) і поетичного (вторинно-мовного) призначення слова як способу організації *змістового співіснування різних смислових та знакових інстанцій*. Літературне слово, входячи до оперної концепції, парадоксально дозволяє відзначати провідну роль в останній саме музичного начала.

Виокремлюючи явище і поняття музичній концепції опери (див. про це: [1]), можна знайти інтонологічно-перехідне явище, здатне виражати амбівалентну ціннісно-пізнавальну природу оперного жанру; включаючи словесно-поетичні компоненти, така концепція забезпечує музично-звукове втілення оперної ідеї понятійною завершеністю і визначеністю, також надає словесній стороні оперного змісту широти й відкритості музичного осмислення.

*Отже музична концептуалізація в процесі виконавської інтерпретації оперного образу* — це використання музичної сторони оперної мови для розуміння сценічного слова та дії, що поглиблює їх семантичні функції та спрямовує їх до особистісно-психологічної глибини. *Словесно-поняттєва презентація в процесі виконавського створення оперного образу* — це призначення словесно-поетичної сторони оперної мови для експлікації-конкретизації інтерпретативних властивостей музичного звучання, забезпечення його зв'язків



із зовнішнім предметно-знаковим рядом сценічної дії. Семантичні функції виконавсько-інтерпретативного процесу свідчать про спрямованість музичного звучання до розуміння, що дозволяє концентрувати можливі значення музично-лексичної фігури навколо головного концепційного завдання, навколо особистісних проявів образу героя.

При цьому вокальна інтерпретація розкривається як єдність театральності-сценічної репрезентативної форми, оперного словесно-літературного змісту і музичної мови як їх медіатора, що дозволяє оперному задуму знайти театральну експресію, а театральній формі — знайти особливі способи, комунікативні канали трансляції змісту, тобто забезпечити канали особистісного усвідомлення. Опера інтерпретація в її інституціональній цілісності є надзвичайно складним функціональним феноменом, який не лише виходить із синтетичної жанрової природи опери, але значною мірою залежить від художньо-організаційної структури оперного тексту як від обов'язкової взаємодії його провідних конститутивних рис: видовищності, вербалізації, пріоритету музичного мовлення.

Успіх постановок опери завжди залежить від рівня вокально-артистичної майстерності виконавців головних ролей, оскільки кожна з них є драматургічним вузлом оперного тексту й, що ще важливіше й ще складніше з погляду інтерпретації, конгломератом різних, часто контрастних емоційних станів, почуттєвих переживань. Тому всі провідні образи репертуарних опер (наприклад, опер італійських композиторів, зокрема Дж. Верді) вимагають знаходження, по-перше, виправданої композиційним цілим стратегії сценічної поведінки та психологічної реалізації, по-друге, визначення тих ключових музично-драматургічних моментів ролі, які можуть послужити свого роду естетичним кодом і конкретного оперного образу, і єдиної оперної ідеї. Крім того, виконання ролі персонажа, подібного до провідних героїв історико-драматичних опер, вимагає особливої концентрації всіх професійних сил і морально-художніх можливостей оперного виконавця, його особистісного переродження в умовному сценічному житті й знаходження ним іншої, оперної синтетичної музичної мови. Таким чином, підсилення особистісного начала у вокально-виконавській інтерпретації оперного образу обумовлене генетичними художніми властивостями самого оперного жанру.

Як виявила М. Сидорова [4], опера, насамперед, прагне до розуміння та відтворення ідеї і образу людини в їх особливій музично-

сценічній портретній єдності, тому вона претендує і на створення галереї художніх особистостей, які несуть на собі відбиток епохи, презентують власний історичний час. Оперний портрет людини завжди має високий ступінь жанрово-стильової синтетичності та смислової узагальненості, особливо помітної в тих випадках, коли його створюють «позастильові мистці». Під останніми М. Сидорова має на увазі композиторів і лібретистів, але найбільше, звичайно, авторів музики, що не орієнтуються на відомі канонічні стильові норми, а творять у вільному стильовому просторі, продукуючи власні оригінальні ідеї та їх семіотичні моделі. Її словами, «наділений поліфонічним «зором» і «слухом», позастильовий митець поліфонічно об'ємно втілює образ героя... Він не зводиться до якоїсь уніфікованої норми, але синтезується з різнорідних рис... У результаті формується портрет персонажа... як портрет-процес, що функціонує на різних рівнях: на рівні сольного епізоду, у якому почуття постає в процесі його руху, зміни, що фіксується гнучкою декламаційно-аріозною мелодикою (такими є масштабні структурно розімкнуті оперні монологи Монтеверді, що за глибиною та драматичною насиченістю не поступаються портретам — «внутрішнім монологам» Веласкеса й Рембрандта); на рівні образу героя в цілому, коли чергове сольне висловлення (у сукупності з більш-менш розгорнутими ансамблевими репліками й непрямими характеристиками) вносить новий штрих у портрет героя. А оскільки сольні епізоди асоціюються з портретними жанрами в живописі й літературі, то процесуальний портрет логічно інтерпретувати і як синтетичний поліжанровий. Портретна поліжанровість дозволяє встановити широкі історико-культурні й стилістичні зв'язки героя й показати, що він не «вміщується» у хронологічні й типологічні рамки своєї епохи. Звідси — часова «необмеженість», подеколи — «безмежність» героя, як у випадку з Дон-Жуаном, у якому своєрідно синтезовані риси світовідчужання персонажів минулого, сьогодення — і навіть майбутнього героя...» [4, с. 171–172].

Автор пропонує навіть будувати біографію, долю оперного героя за його сольні-вокальними висловленнями, тобто створювати індивідуально-психологічні образні траєкторії в змісті опери завдяки текстологічним передумовам вокально-виконавської інтерпретації. Заради цієї інтерпретації, вірніше її особистісної достовірності та психологічної дієвості, варто зіставляти принципи створення зовнішнього та внутрішнього, словесно-подієвого та музично-тематичного оперних портретів, приходячи до висновку, що «подібно тому, як ча-

сова обмеженість живописного портрета долається концентрацією в образі різночасних відрізків через знаходження якогось синтетичного моменту — духовної і душевної кульмінації того, хто портретується, — конкретно-часові рамки оперного персонажа «розсуваються» також завдяки кульмінації емоційній, моральній, духовній» [4, с. 173]. Варто додати, що такі кульмінації забезпечуються музичними засобами, а тому саме вони виступають моментами збирання, концентрації головних художніх складових оперного образу, відповідно до них усіх творчих зусиль виконавця, що втілює образ. Вокальна інтерпретація здатна створювати особливе концептуальне поле навколо *діючої персони* — у єдності її умовно-вигаданої та реально-виконавської сторін. Дієвість же оперного виконання, реалізації образу оперного героя мотивується найбільше його особистісним емоційно-психологічним призначенням і наповненням.

За спостереженням М. Сидорової, художнє освоєння емоцій в опері є фактором її еволюції та історичної хронології, а етапи розвитку емоційного самопізнання особистості, відтворені в оперному змісті, «відбивають тривалий шлях від людини-персони в масці й ролі Бога, Героя... до автономної, самоцінної людській індивідуальності, здатної володіти й масками, і почуттями». Причому «бачення людини як неповторної індивідуальності невіддільно від індивідуальної самосвідомості автора. Воно проявляється, зокрема, за принципом автопортретності, що розуміється... і як саморозкриття художника в портретному образі, і як прояв стилістичної індивідуальності автора...» [4, с. 174]. Виконавська інтерпретація також повинна володіти — задля психологічної переконливості — якостями автобіографічності — автопортретування-автопоезисності.

Тому оперний портрет — саме як портрет «тут і зараз», тобто сучасний, цілісний, такий, що концентрує типові риси особистості та є специфічно унікальним, виступає оновленим та динамічним портретом особистості вокаліста-виконавця (і не лише його, адже особистісне портретування є неодмінною складовою будь-якої музичної, й ширше, художньої інтерпретації).

Поняття автопоезису стає, таким чином, свого роду каталізатором, що дозволяє підсилувати взаємодію тих дискурсивних полів, які виникають навколо проблемних питань оперного виконання, оперної поетики, нарешті виконавсько-артистичної творчості, а також у зв'язку з оновленим підходом до явища оперного твору як художньо-комунікативного феномена, який повинен виконувати не лише жан-

рово закладені прагматичні функції, а й стильово зумовлені естетичні надзавдання.

**Наукова новизна** дослідження зумовлена запровадженням поняття автопоезису до вивчення психологічно-творчої своєрідності процесу вокальної інтерпретації оперного образу.

**Висновки** дослідження дозволяють виявити тісну комунікативну обумовленість сольно-виконавської інтерпретації в опері з головним семантичним завданням оперного твору, що полягає у створенні концептуально організованої системи засобів художнього портретування людини, як з зовнішньої соціально-знакової, так з внутрішньої, психологічно-сислової сторони. Основою портретування для вокаліста-виконавця, що відтворює образ певної дійової особи, оперної персони, значить відкриває її сутність, стає відображення власних особистісних унікальних якостей в їх скерованості до ідеального комплексу властивостей оперного героя, тобто у процесі автопоезису.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Джан Бибо. Словесно-литературные основы европейской оперной поэтики эпохи романтизма: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 — музыкальное искусство. Одесса, 2011. 189 с.
2. Кузнецов Н. Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф. И. Шаляпина: дис. ... докт. искусствоведения: спец. 17.00.02 — музыкальное искусство. М., 2005. 380 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/stsenicheskoe-masterstvo-opernogo-artista-v-kontekste-akterskoi-shkoly-fi-shalyapina>
3. Лукин Ю. Культура и культурная политика. М.: РАУ, 1992. 214 с.
4. Сидорова М. Портрет героя в западноевропейской опере XVII–XVIII веков: проблемы формирования и эволюции: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 — музыкальное искусство. Магнитогорск, 2002. 242 с.
5. Хоффманн А. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика: дис. ... канд. искусствоведения: спец. — музыкальное искусство. М., 2008. 225 с.
6. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII — первая половина XIX в. Очерки. М.: Музгиз, 1962. 457 с.
7. Хохловкина А. Немецкая романтическая опера. Вебер // Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII — первая половина XIX века. Очерки. М.: Музгиз, 1962. С. 285–326.

## REFERENCES

1. Gian, Bebo. (2011). The verbal and literary foundations of the European opera poetics of the era of romanticism. Candidate's thesis; special.: 17.00.03 — musical art. Odessa, [in Russian].
2. Kuznetsov, N. (2005). Stage performance of an opera artist in the context of the acting school of F. I. Chaliapin: Doctor's thesis; special.: 17.00.02 — musical art. M., URL: <http://www.disscat.com/content/stsenicheskoe-masterstvo-oper-nogo-artista-v-kontekste-akterskoi-shkoly-fi-shalyapina> [in Russian].
3. Lukin, Yu. (1992). Culture and cultural policy. M.: RAU, [in Russian].
4. Sidorova, M. (2002). Portrait of a hero in the West European opera of the XVII–XVIII centuries: problems of formation and evolution. Candidate's thesis; special.: 17.00.02 — musical art. Magnitogorsk [in Russian].
5. Hoffmann, A. (2008). The Belcanto phenomenon of the first half of the 19th century: composer work, performing art and vocal pedagogy. Candidate's thesis; special: musical art. M. [in Russian].
6. Khokhlovkina, A. (1962). West European Opera. The end of the XVIII — the first half of the XIX century. Essays. M.: Muzgiz [in Russian].
7. Khokhlovkina, A. (1962). German romantic opera. Weber // A. Khokhlovkina. West European Opera. The end of the XVIII — the first half of the XIX century. Essays. M.: Muzgiz, P. 285–326 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 16.01.2019*

УДК 78.03+782.1

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–237–248

**Чжао Цзююань**

ORCID: 0000–0003–0076–9779

*соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии*

*ОНМА им. А. В. Неждановой*

*672250899@qq.com*

## ДИСКУРСИВНЫЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ КАТЕГОРИИ «АРХЕТИП»: МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ

*Целью статьи является рассмотрение категории «архетип» как одной из ключевых универсалий в современных музыковедческих исследованиях. Методология работы определяется единством психологического, лингвистического, историко-культурологического и музыковедческого аналитического подходов, позволяющих вырабатывать новые пути изучения и осмысления функционирования дефиниции «архетип» как музыковедческой категории. Научная новизна работы связана с изучением исторических, психологических и концептологических параметров*

категорії «архетип», позволяючих розглядати цю дефініцію як музичально-культурну універсалію. **Висновки.** Представлення об архетипі, накоплені гуманітарною думкою, і його значення для виявлення процесів, що відбуваються в різних напрямках, визначають універсальні якості категорії «архетип», позволяючі виявляти глибокі структури в розвитку вивченої сфери знання. Вивчення культурних архетипів виявляє те їхні якості, які висувають цю категорію в число найбільш важливих культурних універсалій, визначають ціннісні орієнтири культурного процесу і найбільш важливі для конкретного виду мистецтва смислові домінуючі.

**Ключові слова:** архетип, культурні архетипи, прототип, первинна основа, «ейдос», теоцентризм, К. Г. Юнг.

*Zhao Ziyuan, Applicant of the Department of Music History and Musical Ethnography of ONMA of A. V. Nezhdanova*

**The discursive basis of studying the «archetype» category: musicological aspect**

**The purpose of the article** is to consider the «archetype» category as one of the key universals in modern musicology research. **The methodology of work** is determined by the unity of psychological, linguistic, historical, cultural, and musicological analytical approaches that allow us to develop new ways of studying and understanding the functioning of the definition of «archetype» as a musicology category. **The scientific novelty** of the work is connected with the study of historical, psychological and conceptual parameters of the «archetype» category, allowing us to consider this definition as a musical and cultural universal. **Conclusions.** The notions of an archetype accumulated by humanitarian thought and its importance for identifying processes occurring in various scientific fields reveal universal qualities of the «archetype» category, which make it possible to detect deep structures in the development of the studied field of knowledge. The study of cultural archetypes reveals those qualities that advance this category among the most important cultural universals, which determine the values of the cultural process and the most important semantic dominants for a particular type of art.

**Keywords:** archetype, cultural archetypes, prototype, fundamental principle, «eidós», theocentrism, K. G. Jung.

*Чжао Цзіюань, здобувач кафедри історії музики та музичної етнології ОНМА імені А. В. Нежданової*

**Дискурсивні основи вивчення категорії «архетип»: музикознавчий аспект**

**Метою статті** є розгляд категорії «архетип» як однієї із ключових універсалій у сучасних музикознавчих дослідженнях. **Методологія** роботи визначається єдністю психологічного, лінгвістичного, історичного

ко-культурологічного й музикознавчого аналітичного підходів, що дозволяє виробити нові шляхи вивчення й осмислення функціонування дефініції «архетип» як музикознавчої категорії. **Наукова новизна** роботи пов'язана з вивченням історичних, психологічних і концептологічних параметрів категорії «архетип», що дозволяє розглянути цю дефініцію як музично-культурну універсалью. **Висновки.** Уявлення про архетип, накопичені гуманітарною думкою, та його значення для розуміння процесів, що відбуваються в різних наукових напрямках, мають універсальні якості категорії «архетип», що дозволяють виділити глибинні структури в розвитку досліджуваної сфери знання. Вивчення культурних архетипів виявляє ті їхні якості, які висувають цю категорію у число найбільш важливих культурних універсальї, що визначають ціннісні орієнтири культурного процесу й найбільш важливі для конкретного виду мистецтва смислові домінанти.

**Ключові слова:** архетип, культурні архетипи, першообраз, першооснова, «ейдос», теоцентризм, К. Г. Юнг.

**Актуальность.** В гуманитарных исследованиях конца XX — начала XXI вв. наблюдается усиление интереса к категории «архетип», которая трактуется как одна из наиболее важных теорий прошлого, способная стать мощным основанием для решения сложного комплекса вопросов, связанных с определением сущностных оснований культуры. Изучение различных направлений в культуре основывается на тех теоретических построениях, являющихся результатом деятельности различных научных школ, которые концентрируются на изучении характерных для того или иного вида искусства аспектах. Иными словами, с учетом множественности сложившихся представлений о культуре возникла настоятельная необходимость в нахождении универсальных категорий, имеющих одинаково важное значение во всех исследовательских направлениях гуманитарной сферы знаний. Среди ряда базовых понятий, претендующих на подобное универсальное значение для различных направлений гуманитарной мысли, особое значение занимает категория «архетип».

Выявление дискурсивных основ понятия «архетип» в современной музыковедческой, и — шире — искусствоведческой категориально-понятийной системе открывает возможности принципиально обновленного подхода к ряду сложных вопросов, связанных с природой и закономерностями функционирования феноменов художественного творчества, музыкального мышления, творческого сознания, а также проявлениями национально-коллективного и авторски-индивидуального в искусстве.

**Целью** статьи является рассмотрение категории «архетип» как одной из ключевых универсалий в современных музыковедческих исследованиях. **Методология** работы определяется единством психологического, лингвистического, историко-культурологического и музыковедческого аналитического подходов, позволяющих выработать новые пути изучения и осмысления функционирования дефиниции «архетип» как музыковедческой категории. **Научная новизна** работы связана с изучением исторических, психологических и концептологических параметров категории «архетип», позволяющих рассматривать эту дефиницию как музыкально-культурную универсалию.

**Изложение основного материала.** Впервые в гуманитарной науке категория «архетип» появляется в текстах античных мыслителей и означает «первообраз, первопричину, первичный тип, прототип, первичную идею, праформу» [5, с. 148], то есть, «будучи праформой сознания, отражает первоначальную рефлексию мира, еще не связанную с эпистемологической рефлексией» [7, с. 38]. Подобная устойчивость архетипа и производного от него архетипического сознания обеспечивает ему положение первого и основного мировоззренческого принципа, который можно рассматривать как основу человеческой культурной деятельности.

Стремление разобраться и объяснить суть категории «архетип» неоднократно становилось важнейшей темой в работах выдающихся мыслителей различных эпох и научных школ. Пояснение и первые попытки категоризации дефиниции «архетип» как первообраза, первоосновы были предприняты еще в античной философии в работах Платона, Филона Александрийского и Плотина; затем были продолжены средневековой религиозной философией — патристикой (в трудах Ириния Лионского и Дионисия Ареопагита); в IX веке новое осмысление первообраза, первичной идеи можно найти в трудах философа-схоластика Иоанна Скота Эриугена, многие из идей которого были продолжены в XIII веке Фомой Аквинатом (Фомой Аквинским); в классической и неклассической философии эта проблема является предметом размышления таких философов как И. Кант, А. Шопенгауэр, Г. Шпет и др. Несмотря на столь продолжительный путь становления, все же окончательная и системная категоризация понятия «архетип» была произведена К. Г. Юнгом, которого по праву называют основателем теории архетипа.

Основываясь на теории К. Г. Юнга, многие исследователи продолжили размышления над проблемой архетипического, и категория



«архетип» претерпела значительные изменения и модификации. Так, в той или иной степени об архетипе говорят в своих работах А. Лосев, Н. Хомский, Ж. Пиаже, С. Аверинцев, В. Топоров, А. Веремьев, М. Мамардашвили, П. Гуревич и многие другие. Следует отметить, что именно работы К. Г. Юнга открывают возможность экспансии категории «архетип» в различные сферы гуманитарного знания, наделяющие понятие в каждом конкретном случае особым содержанием. Подобное содержательно-смысловое наполнение непосредственно связано со спецификой того научного направления, для исследования которого оно применяется (литературоведения, лингвистики, этнографии, социологии, соционики, искусствоведения, музыковедения и др.).

Как указывает в своем исследовании Е. Колчанова, первоначальное понимание категории «архетип» следует начинать с этимологического толкования, которая в переводе с греческого языка буквально означает «первичный образ», «первичный тип» (*arche* — начало и *typos* — образец). В античных философских текстах «архетип» не рассматривается как категория, так как носит характер лексемы [3]. Не случайно А. Лосев, анализируя работы Платона, указывал, что практически во всех своих работах Платон не стремится к введению и обоснованию новых терминов — «нигде Платон ни разу не задался целью продумать эти термины *как термины*» [6, с. 196]. А. Лосев указывает, что работающему с трудами Платона приходится старательно «ловить Платона на слове, подслушивать, подсматривать, всячески ухищряться, чтобы выудить у него ясную трактовку этих терминов» [6, с. 196]. Помимо этого, большинство переводчиков, работающих с античными философскими текстами, придерживались общей закономерности, что при переводе сложносоставного слова определяющей его значение была вторая его составляющая, что, в том числе, объясняет отсутствие прямых указаний на категорию «архетип» в трудах большинства античных философов. Вместо использования понятия «архетип» в переводах в большинстве случаев используется понятие «первообраз».

В историческом пути концептуализации понятия «архетип» можно выделить несколько ведущих периодов — период античной философии, в границах которого понятие «архетип» интерпретируется как идеальный образец, первооснова и первообраз, заданный высшим космическим порядком, базирующимся на представлении о неизменной, вечной идеальной сущности, которая существует до вещей

(Платон) или в вещах (Аристотель) и проявляется в видовых или индивидуальных различиях в качестве идеального прообраза, плана, нормы; период средневековой философии (или теоцентрический период), в рамках которого понятие «архетип» понимается как «божественная идея, ноумен, изначально существующий в уме Бога; рациональный (классическая философия), в рамках которого понятие «архетип» интерпретируется двояко — как естественная (природная) структура и как форма интеллекта; диалогический (неклассическая и постнеклассическая философия), в рамках которого категория «архетип» интерпретируется с позиций эпистемологического плюрализма, то есть обретает полифоническое звучание» [3, с. 9].

При рассмотрении становления категории «архетип» в период античной философии наиболее значимыми для формирования целостного представления об изучаемой категории являются труды Платона, на что указывал и К. Г. Юнг. Основой концепции Платона становится особая модель бытия, противопоставляющая мир идеального космического порядка (мир «эйдосов» или архетипов) и мир земной жизни, мир умопостигаемый и мир чувственный. Как считает К. Г. Юнг, «в философии Платона под архетипом понимается умопостигаемый образец, «эйдос» [11, с. 28].

Платон считал, что истинное познание заключается в познании мира идей «умной частью души», различая при этом плотское и интеллектуальное знания (умственное постижение, мышление). Платоновское учение о припоминании указывает на основную цель познания — припоминание того, что созерцала душа в мире идей, прежде чем она сошла на землю и воплотилась в человеческое тело. Предметы чувственного мира существуют для возбуждения воспоминаний души.

В творениях средневековой патристики и трудах философско-схоластов происходит существенное изменение мировоззренческих установок, обусловленное влияниями христианского учения, что, в свою очередь, сказалось на появлении новых коннотаций понятия «архетип». Главным авторитетом и основным источником истинного знания становятся Евангельские тексты и связанные с ними канонические источники, что обусловило утверждение экзегетики в качестве основного познавательного алгоритма, следствием чего является процесс сближения греческой философии с христианской религиозной мыслью — теологией. Так указывает сформировавшаяся теологическая теория, которая опиралась на уже существующие иудейские

и христианские представления, однако по своей сущности новая теория корнями уходила к идеям и концепциям Платона. В трудах средневековой патристики мы постоянно сталкиваемся с утверждениями о том, что поиск истины, поиск Христа является одновременно возможностью обнаружения «истины Космоса и истины собственного бытия в едином порыве просветления» [9, с. 88].

Искусство в средневековой эстетике представляется как стремление, возможными человеку средствами, отобразить идеальную божественную красоту, божественную первооснову, которую в несколько обобщенно-символическом толковании именуют «идеальным архетипом». Фактически в средневековых богословских трудах понятие «архетип» используется в контексте искусствоведческих умозаключений, в большей степени затрагивающих вопросы иконопочитания. Один из выдающихся восточнохристианских мыслителей, богословов, гимнографов — преподобный Иоанн Дамаскин в своей работе «Три защитительных слова против порицающих святые иконы» указывает, что иконописное изображение «есть подобие с отличительными свойствами *первообраза* (в греческом варианте — архетипа. — *Ч. Ц.*), вместе с тем имеющее и некоторое в отношении к нему различие. Ибо изображение не во всем бывает подобно *первообразу*. Однако Сын есть живое, естественное и во всем сходное изображение невидимого Бога, нося в Себе Самом всего Отца, во всем имея с Ним тождество, различаясь же одним только происхождением [от Него как] от причины» [8]. Иными словами, икона понимается как символическое изображение божественной сущности, которое непостижимым образом связано ней как с первообразом — архетипом, не являясь при этом тождественной Богу. Исходным пунктом и неизменной основой философских штудий средневековых мыслителей оказывается идея божественной сущности, а понятие первообраза — «архетипа» наполняется сакральным смыслом.

Пришедшая на смену средневековой эпоха Возрождения демонстрирует новые подходы к понятию «архетип» и новое его понимание, что обуславливает переплетение и взаимовлияние космоцентрических и теоцентрических философских представлений. С одной стороны, наблюдается обращение к трудам античных философов, воспринимаемых сквозь призму усиления общей тенденции гуманизации культуры, с другой — не утрачивают актуальности темы, связанные со стремлением к постижению сути божественной первоосновы, первообраза как ведущему основанию культуры. Понятие «архетип» используется

в работах многих философов эпохи Возрождения, в том числе в трудах основателя и главы Платоновской академии в Кареджи Марсилио Фичино (Marsilio Ficino), который в своих работах настаивал на том, что истинным предназначением человека является осознание и постижение «архетипов» как проявления божественной воли [10].

В эпоху Просвещения, как известно, многие идеи схоластического и теоцентристского учений подвергаются существенной критике, а в качестве наиболее продуктивных выдвигаются идеи рационализма, позиционирующего главенствующее положение разума в научном познании. В научных трудах Р. Декарта, Б. Спинозы, Г. Лейбница и многих других в качестве основы их философского метода оказываются естественнонаучные идеи, в связи с чем понятие «архетип» получает естественнонаучную трактовку, а объективное знание, по мнению большинства мыслителей эпохи Просвещения, является исключительно результатом деятельности разума. Возврат к толкованию «архетипа» как к выражению первообраза, божественного первоначала осуществляется в работах основателя немецкой классической философии — И. Канта.

Развивая идеи Платона, И. Кант указывает на существование «вещи в себе» («вещи самой по себе»), которая выражает истинное бытие и становится определяющим фактором в мире явлений. Вещь в понимании И. Канта представляет собой абсолютную реальность «не такой, какой она нам является (в отличие от феномена), а такая, какая она есть на самом деле. Здесь вспоминаются монады Лейбница или идеи Платона, однако, если мы не хотим впасть в догматизм, необходимо сознавать, что это не более чем аналогии. Вещь в себе по определению непознаваема: как только мы ее познаем, она перестает быть вещью в себе и становится вещью для нас» [4, с. 93]. Переосмысление учения Платона о мире идей и сопоставление его с предложенной И. Кантом концепцией мира вещей приводят к обоснованию последнего существования трансцендентальных концептов, в числе которых оказываются первосущность, первообраз, «архетип», понимаемые философом как проявление высшей реальности. Отметим, что высшая реальность, по И. Канту, может проявляться через «сущность единую, простую, вседвлеющую» — божественную сущность, а «понятие такой сущности есть понятие Бога в трансцендентальном смысле» [1].

В одном из писем, написанном за девять лет до выхода в свет «Критики чистого разума» (1881), И. Кант формулирует основные

идеи своей будущей книги и вводит понятие «*intellectus archetypus*» («*intellectus archetypus*»), «на созерцании которого основываются как сами вещи, так и *intellectus estypus*, почерпнувшего данные для своей логической обработки из чувственного созерцания вещей» [2, с. 488]. Таким образом, согласно концепции И. Канта, «*intellectus archetypus*» представляет собой интуитивный божественный рассудок или интеллект-прообраз, порождающий предметы, а «*intellectus estypus*» трактуется им как человеческий дискурсивный рассудок или интеллект-слепок, продуцирующий абстрактные понятия. «Однако наш рассудок через посредство своих представлений не есть причина предмета (кроме тех случаев, когда в области морали речь идет о добрых целях), как и предмет не есть причина представлений рассудка (*in sensu reali*). Чистые рассудочные понятия не должны быть, следовательно, абстрагируемы от ощущения чувств, как не должны они выражать восприимчивость представлений посредством чувств; свои источники они должны иметь, правда, в природе души, однако не в том смысле, что они испытывают воздействие объекта и что они порождают сам объект» [2, с. 488].

В XIX столетии понятие «архетип» начинает активно применяться в естественнонаучных работах, в частности в 1846 году свою трактовку категории «архетип» применительно к естественнонаучным исследованиям предлагает английский ученый-зоолог Р. Оуэн, который на материале исследований скелетов ископаемых животных и сопоставления их с ныне живущими пытается предложить некий идеальный тип скелета. Ученый считал, что исследование современных животных должно происходить путем нахождения соответствия некоему архетипу. Использование категории «архетип» в качестве идеальной универсальной структуры, по мнению Е. Колчановой, в некотором смысле сопоставимо с античной герменевтической трактовкой этого понятия — как первичный текст, исходная структура, а также с трактовкой его французским лингвистом Антуаном Мейе — как праязык, протоязык, первичный язык-основа [3, с. 27].

В XX веке открываются принципиально новые возможности использования категории архетипа, связанные с разработкой и типологизацией категории в работах К. Г. Юнга, в которых впервые понятие «архетип» получает специальное категориальное выражение с соответствующей ему многоуровневой системой представлений о коллективном бессознательном. К. Г. Юнг считал, что через образы (архетипы) коллективного бессознательного находит свое выраже-

ние общечеловеческая символика, к которой автор относил мифы, сказки и т. д. В своей работе «Архетип и символ. Об архетипах коллективного бессознательного» автор указывает, что применение понятия «архетип» становится чрезвычайно важным для построения его теории, так как, обсуждая содержание коллективного бессознательного, К. Г. Юнг прослеживает его связь с древнейшими «изначальными типами, то есть испокон веков наличными всеобщими образами» [12].

Автор считал, что эта категория применима для обозначения «символических фигур в первобытном мировоззрении» [12] и в случае выражения через мифы или сказки принимает специфические формы, способные сохранять и передавать знания длительное время, то есть архетип принимает «переработанную форму» — «на высших уровнях тайных учений архетипы предстают в такой оправе, которая, как правило, безошибочно указывает на влияние сознательной их переработки в суждениях и оценках» [12]. К. Г. Юнг отмечал, что архетип как таковой имеет принципиальные отличия от переработанных или исторически сложившихся форм — «по существу, архетип представляет то бессознательное содержание, которое изменяется, становясь осознанным к воспринятым; оно претерпевает изменения под влиянием того индивидуального сознания, на поверхности которого оно возникает» [12].

Следовательно, в ряде случаев значение понятия «архетип» можно раскрыть через его взаимодействие с мифом, сказкой, тайным учением, однако наиболее трудным заданием, по мнению К. Г. Юнга, становится стремление обосновать его с точки зрения психологии и/или художественного творчества. Исследователь указывает на взаимосвязь художественной и психологической деятельности, которая «покоится на том обстоятельстве, что искусство в своей художественной практике есть психологическая деятельность, и в качестве таковой может и должно быть подвергнуто психологическому рассмотрению» [12]. При подобном подходе к художественному творчеству в целом, и к музыкальному — в частности, психологические установки и методы познания оказываются чрезвычайно важными для изучения процесса художественного творчества. Однако возможность использования указанных познавательных инструментов в изучении процесса творчества ограничивается рассмотрением его психологической составляющей, так как только она «может быть предметом психологии, а никоим образом не та, которая составляет собственное существо искусства; эта вторая его часть наряду с во-

просом о том, что такое искусство само по себе, может быть предметом лишь эстетически-художественного, но не психологического способа рассмотрения» [12]. Тем самым К. Г. Юнг указывает на необходимость особого подхода к изучению категории «архетип» в культурно-историческом контексте, который позволит выделять универсальные архетипические черты, характерные для других областей знания, и одновременно выделять уникальные, присущие только для музыкального творчества архетипы.

**Выводы.** Представление об архетипе, накопленные гуманитарной мыслью, и его значение для выявления процессов, происходящих в различных научных направлениях, определяют универсальные качества категории «архетип», позволяющие обнаруживать глубинные структуры в развитии изучаемой сферы знания. Изучение культурных архетипов обнаруживает те их качества, которые выдвигают эту категорию в число наиболее важных культурных универсалий, определяющих ценностные ориентиры культурного процесса и наиболее важных для конкретного вида искусства смысловых доминант.

Архетипы в контексте музыкально-культурного процесса функционируют как универсалии художественной культуры и апеллируют к «первообразу» как к проявлению коллективного бессознательного, с одной стороны, с другой — выражают онтологические основания искусства в целом. Сложность изучения архетипов в музыке обусловлена тем, что их выражение непосредственно связано со сложной многоуровневой музыкально-языковой системой музыки, с одной стороны, с другой — с ее семантической составляющей.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кант И. Критика чистого разума. М.: Мысль, 1994. 591 с.
2. Кант И. Статьи. Лекции. Избранные письма. Из рукописного наследия. *Сочинения*: в 8 т. М.: Чоро, 1994. Т. 8. 718 с.
3. Колчанова Е. «Архетип» как категория философии культуры: дис. ... канд. филос. наук: 24. 00. 01 — теория и история культуры. Тюмень, 2006. 160 с.
4. Конт-Спонвиль А. Вещь В Себе (Chose En Soi). *Философский словарь*. М., 2012. С. 93–94.
5. Культурология: XX век: словарь. СПб.: Университетская книга, 1997. 630 с.
6. Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993. 959 с.
7. Матросова Н. Архетип как форма ориентирующего сознания. *Вестник СПбГУ*. Сер. 17. 2013. Вып. 1. С. 38–42.

8. Пр. Иоанн Дамаскин. Три защитительных слова против порицающих святые иконы. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Ioann\\_Damaskin/tri-zashhititelnykh-slova-protiv-poritsajushhikh-svjatye-ikony/](https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Damaskin/tri-zashhititelnykh-slova-protiv-poritsajushhikh-svjatye-ikony/)
9. Тарнас Р. История западного мышления («Страсти западного ума»). М.: Крон-пресс, 1995. 448 с.
10. Философия от античности до современности: энциклопедия. М.: Наука, 2004. 700 с.
11. Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Канон, 1991. 334 с.
12. Юнг К. Г. Архетип и символ. Об архетипах коллективного бессознательного. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/4229/4232>

### REFERENCES

1. Kant, I. (1994) Criticism of pure reason. M.: Thought [in Russian].
2. Kant, I. (1994) Articles. Lectures. Selected letters. From the manuscript heritage: Works in 8 vols. M.: Choro.Vol. 8. [in Russian].
3. Kolchanova, E. (2006) «Archetype» as a category of philosophy of culture: dis. Cand. filosovsk. Sciences: 24. 00. 01 — theory and history of culture. Tyumen [in Russian].
4. Cont-Sponville, A. (2012) Thing In Itself (Chose En Soi) // Philosophical Dictionary. M. C. 93–94 [in Russian].
5. Culturology: XX century: Dictionary. (1997) St. Petersburg: University Book [in Russian].
6. Losev, A. (1993) Essays on ancient symbolism and mythology. M.: Thought. [in Russian].
7. Matrosova, N. (2013) Archetype as a form of orienting consciousness // Bulletin of St. Petersburg State University. Ser. 17. Issue. 1, p. 38–42 [in Russian].
8. Ave. John of Damascus. Three protective words against censuring holy icons: website. : URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Ioann\\_Damaskin/tri-zashhititelnykh-slova-protiv-poritsajushhikh-svjatye-ikony/](https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Damaskin/tri-zashhititelnykh-slova-protiv-poritsajushhikh-svjatye-ikony/) [in Russian].
9. Tarnas, R. (1995) History of Western Thinking («Passion of the Western Mind»). M.: KRON-PRESS [in Russian].
10. Philosophy from antiquity to modernity. Encyclopedia (2004). M.: Nauka [in Russian].
11. Jung, K. G. (1991) Archetype and symbol. M.: Canon [in Russian].
12. Jung, K. G. Archetype and symbol. On the archetypes of the collective unconscious: website. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/4229/4232> [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 26.12.2018*



## ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

---

УДК 378.147 + 159.953.5 + 811.111

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–249–258

*Георгій Олександрович Харлов*

ORCID: 0000–0003–2126–098X

*доктор педагогічних наук, професор кафедри іноземних мов*

*ОНМА ім. А. В. Нежданової*

*odma\_n@ukr.net*

### ПРОБЛЕМА УЗАГАЛЬНЕНЬ, ЛЕКСИЧНОЇ, СЕМАНТИЧНОЇ, АЛГОРИТМІЧНОЇ СИСТЕМНОСТЕЙ В ПСИХОЛІНГВІСТИЧНОМУ АСПЕКТІ СИСТЕМНОГО НАВЧАННЯ ІНОЗЕМНОМУ ЛЕКСИКОНУ

*Мета статті* — проаналізувати семантичну системність як один з видів ефективних узагальнень, що розглядається як системна організація семантичної структури полісемантичних слів іноземної мови, реалізована застосуванням узагальненого способу тлумачення понять, що розглядається також як алгоритмічний спосіб мовних дефініцій. **Методологія роботи.** Методика статті заснована на раніше розпочатих автором дослідженнях лексичних системностей, що дозволяють сформулювати поурочні лексичні дози, обсяг яких склав до 6 підсистем (до 6 узагальнених варіантів перекладу) і дозволив сформулювати аналогічний обсяг семантичних мовних дефініцій і вирішити проблему складу (кількісного і якісного) відповідних мінімумів: лексичного і семантичного. **Наукова новизна** полягає в узагальненні лексичної, семантичної, алгоритмічної системностей в психолінгвістичному аспекті системного навчання іноземному лексикону. **Висновки.** Теоретичні та експериментальні дослідження свідчать про необхідність більш широкого впровадження в теорію і практику досліджень в області семантичної і алгоритмічної системностей. Проблема вирішення алго-семантичних дефініцій, фундаментально обґрунтована, повинна бути відображена і знайти свій шлях до свідомості учнів.

**Ключові слова:** вивчення іноземної лексики, застосування узагальненого тлумачення поняття, системна алгоритмічна дефініція.

**Kharloff Heorhii**, Doctor of Scholars sciences, Professor at the Department of Foreign Languages of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

**The problem of generalization of lexical, semantical, algorithmical systems in the psycholinguistical aspect of the systematical teaching foreign lexicon**

**The aim of article:** to analyze the semantic system as one of the types of effective generalizations taken as a system of semantic structure of foreign polysemantic words, which is clarified by means of generalized method of notion interpretation taken in the other words as the algorithmic means of language definition. **The methodology of work.** The method given in the article is based on the previously investigated experiments giving a chance to form the lexical doses up to six generalized version of translation and on the analogy the volume of semantic version language definition as well as to solve the problem of structure (in the quantitative and qualitative way) of corresponding minimal value from the lexical and semantic point of view. **The scientific novelty** is in the generalization of lexical, semantical, algorithmical systems in the psycholinguistical aspect of the systematical teaching foreign vocabulary. **The conclusions.** The theoretical and experimental investigations testify about the necessity to introduce most widely into practice and theory/ the given advice and recommendations into the semantic and algorithmic sphere. The problem of algo-semantic definitions, fundamentally grounded, is dreadfully actual to find its way into the mind of the pupils and scholar.

**Keywords:** learning foreign lexical material, usage of generalized interpretation of concept, system of algorithmical definition.

**Харлов Георгій Александрович**, доктор педагогічних наук, професор кафедри іноземних мов Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової

**Проблема обобщений лексической, семантической, алгоритмической системностей в психолингвистическом аспекте системного обучения иностранному лексикону**

**Цель статьи** — проанализировать семантическую системность как один из видов эффективных обобщений, рассматриваемых как системная организация семантической структуры полисемантических слов иностранного языка, реализуемая применением обобщенного способа истолкования понятий, рассматриваемого также как алгоритмический способ языковых дефиниций. **Методология работы.** Методика основана на ранее предпринятых автором исследованиях лексических системностей, позволяющих сформировать поурочные лексические дозы, объём которых составил до 6 подсистем (до 6 обобщенных вариантов перевода) и позволил сформировать аналогичный объём семантических языковых дефиниций и решить проблему состава (количественного и качественного) соответствующих минимумов: лексического и семантического. **Научная новизна** состоит в обобщении лексической,

*семантической, алгоритмической системностей в психолингвистическом аспекте системного обучения иностранной лексике. Выводы. Теоретические и экспериментальные исследования свидетельствуют о необходимости более широкого внедрения в теорию и практику исследований в области семантической и алгоритмической системностей. Проблема решения алго-семантических дефиниций, фундаментально обоснованная, должна быть отражена и найти свой путь в сознании обучаемых.*

**Ключевые слова:** изучение иноязычной лексики, применение обобщенного истолкования понятия, системная алгоритмическая дефиниция.

**Актуальність теми дослідження.** Системна організація осмисленого запам'ятовування полісемантичних слів за кількісними параметрами, викладена в ряді досліджень автора [1–4], та психологічні можливості запам'ятовування збільшених лексичних доз при вивченні іноземної мови (семантичний параметр) показують, що ті, яких навчають осмислено, міцно запам'ятовують 30 англійських слів і більше, що дозволяє їм освоїти лексичний мінімум в шість тисяч лексичних одиниць за 5 років навчання у вузі, виходячи з таких розрахунків і міркувань:  $30 \times 4 = 120$  за місяць і  $1200$  за рік, 6 тисяч слів за 5 років навчання. Слід мати на увазі, що кожна лексична доза в обсязі 30 лексичних одиниць (як показали багаторічні аналізи) містить в середньому до 10 розгалужених дефініцій. Тому отримуємо  $10 \times 4 = 40$  за місяць і  $400$  за рік (вища шкала обчислення), а мінімальна — 200 подібних одиниць на рік і  $1000$  за 5 років навчання. Проведені нами експериментально-теоретичні дослідження підтверджують цей факт наявності до 10 генералізуючих (родових) понять в кожній з поурочних лексичних доз об'ємом в 30 слів і дають підставу встановити актуальність полісемантичних слів англійської мови на основі мовних алгоритмів, що складають дефініції короткого адаптованого тлумачного словника англійських слів.

**Мета** статті — проаналізувати семантичну системність як один з видів ефективних узагальнень, що розглядається як системна організація семантичної структури полісемантичних слів іноземної мови, реалізована застосуванням узагальненого способу тлумачення понять, що розглядається також як алгоритмічний спосіб мовних дефініцій. **Методологія роботи.** Методика статті заснована на раніше розпочатих автором дослідженнях лексичних системностей, що дозволяють сформулювати поурочні лексичні дози, обсяг яких склав до 6 підсистем (до 6 узагальнених варіантів перекладу [1]) і дозволив

сформувати аналогічний обсяг семантичних мовних дефініцій і вирішити проблему складу (кількісного і якісного) відповідних мінімумів: лексичного і семантичного [2].

**Основний зміст роботи.** Проблема лексичної системності вже була нами порушена у попередніх наших статтях. У даній статті під системою слід розуміти семантичну системність (системна організація семантичної структури полісемантичних слів іноземної мови, що досягається, зокрема, застосуванням узагальненого способу тлумачення понять — багатослівним тлумаченням, що розглядаються інакше як системні алгоритмічні мовні дефініції).

**Вихідним мовним матеріалом** дослідження послужила книга в оригіналі Penguin classics Ivan Turgenev «On the Eve». Introduction P. 7–17, а також тексти «The Pearly Beach by Lord Dunsany» P. 145–107, «The Selfish Giant» by O. Wilde P. 168–186 і ряд інших джерел.

Відповідні дефініції (формування понять, що тлумачаться) занесені в короткий алфавітний словник, в якому наводилися англійські приклади (4–5 прикладів), включені в обсяг понять, що тлумачаться.

Приклади:

Break, broke, broken — ламати(ся), розбивати, зламувати, рвати(ся), відділятися раптово від чого-небудь з великою силою.

1. My brother dropped a vase and broke it. — Мій брат впустив вазу і розбив її.

2. These trees were broken by a strong wind. — Ці дерева були повалені вітром.

3. The boy broke a pencil. — Хлопчик зламав олівець.

4. The Great Patriotic War broke out in 1941. — Велика Вітчизняна Війна спалахнула в 1941 році.

5. Some houses were broken by one robber. — Кілька будинків були пограбовані одним грабіжником.

Treat — пригощати, лікувати, обходитися, трактувати, розглядати: допомагати кому-небудь, доставляти задоволення або утіху.

1. He was treated by doc for a long time. — Лікар лікував його довгий час.

2. To understand this method yourself you have to treat carefully. — Щоб розібратися в цьому методі, необхідно ретельно його вивчити (розглянути).

3. If you please, treat yourself to. — Пригощайтеся, будь ласка.

4. Treat this man (for) in a fit manner. — Поводьтєся ввічливо з цією людиною.

5. You have to treat this iron while it is hot. — Куй залізо, доки гаряче.  
Grow, grew, grown — рости, вирощувати, відрощувати, виростати, червоніти, бліднути: зміна в об'ємі і забарвленні.

1. My father made up his mind to grow his hair. — Мій батько вирішив відростити волосся.

2. He grows roses in his garden. — Він вирощує троянди в своєму саду.

3. Why are you growing so red? — Чому ви так почервоніли?

4. This year the plant grew higher than before. — В цьому році рослина виросла більше, ніж раніше.

Spring, sprang, sprung — стрибати, скакати, вискочити, зароджуватися: процес раптового руху вгору.

1. The river sprang over there. — Річка раптово прорвалася вгору за течією.

2. Spring has come. — Прийшла весна.

3. The spring of this sportsman was unexpected. — Стрибок цього спортсмена був несподіваним.

4. The ship you see there sprang a leak. — Судно дало течу.

5. The man sprang over a fence. — Людина перестрибнула через паркан.

Pattern — зразок, викрійка, малюнок, візерунок, стиль; зразок; модель.

1. The pictures belonged to a pattern of gracious living. — Картина була невід'ємною частиною природи.

2. The remarkable growth pattern of industry. — Невіддільна частина життя (промисловості).

3. The patterns of the winds. — Картина природи.

4. Things began to fit into a logical system. — Визначилася логічна система.

Cover, ed — покривати, закривати, накривати, вкривати, прикривати: процес прикриття, приховування кого (чого)-небудь.

1. The earth is covered with snow. — Земля покрита снігом.

2. Please cover the table. — Накрийте, будь ласка, на стіл.

3. Her debt was quickly covered. — Її борг був швидко погашений.

4. The man was covered up in shelter. — Людина переховувалася в цьому сховищі.

Wrap — закутати, обернути, загорнути, оповити (таємно): бути загорнутим (охопленим) чим-небудь.

1. Wrap up the child in a shawl. — Укутайте дитину шаллю.

2. The box was wrapped up in tissue paper. — Коробка була обгорнута папером.

3. The affair is wrapped in mystery. — Справа оповита таємницею.

4. He was wrapped up in thoughts. — Він був занурений у роздуми.

Melt, ed — танути, розчулитися, зникати, перетворювати з твердого в рідкий.

1. The plate was melted down. — Посуд був розплавлений.

2. The snow melted due to the hot weather. — Сніг розтанув через спеку.

3. He fell in love and was in melting mood. — Він розтанув від любові.

4. They feel melting as it was rather hot. — Їм здавалося, що вони тануть від спеки.

Bend, bent (down) — вважати, схилити, гнути, напружувати (думки), насуплювати (брови), потупити (погляд): процес стиснення з утворенням викривлення.

1. He always bends the brows. — Він завжди насуплює брови.

2. The soldier bent the knees before the banner. — Солдат схилив коліна перед прапором.

3. On seeing her I bent the eyes upon the earth. — Побачивши її, я опустив очі.

4. The street has one bent over there. — Вулиця має один поворот.

Stick, stuck — колоти, встромляти, приклеювати, застрягти, приколювати: приєднуватися (різко) з ким(чим)-небудь.

1. The needle was stuck into his finger. — Голка встромилася в його палець.

2. The ship was stuck in the stones. — Корабель застряг серед каменів.

3. He took pains to stick a key into the key-hole. — Він доклав багато зусиль, щоб встромити ключ в замкову шпарину.

4. A stamp was stuck quite well to the envelope. — Марка була добре приклеєна до конверту.

5. I stick to your opinion. — Дотримуюся вашої думки.

Shell — шкаралупа, оболонка, раковина, снаряд, лушпиння: зовнішня тверда оболонка, мушля.

1. The girls were shelling nuts. — Дівчата лушили горіхи.

2. These houses were destroyed by many shells. — Ці будинки були зруйновані снарядами.

3. Eggs have shells. — У яєць є шкаралупа.

4. Shell work was performed perfectly well. — Прикрасу з мушлі було виконано чудово.

5. Everything has been taken out of the shell. — Все було очищено від лушпиння.

Slip, ed — ковзати, посковзнутися, вислизнути, зісковзнути (ся), помилятися: втрачати стійкість, рівновагу.

1. It is slippery today. — Сьогодні слизько.

2. That was the slip of the pen. — Це була описка.

3. This pupil always slips and falls down. — Цей учень завжди підсковзується і падає.

4. The slip of the tongue happens to me rarely. — Я рідко обмовляюся.

Stir, ed — заважати, перемішувати, хвилювати, ворушити: акт розмішування або збудження.

1. Stir the sugar on your glass. — Перемішайте цукор в склянці.

2. I am greatly stirred. — Я сильно схвилюваний.

3. I will not stir a finger to help them. — Я не поворухну і пальцем, щоб допомогти їм.

4. Go on with your work. I will not stir you. — Продовжуйте працювати. Я не потурбую вас.

Take, took, taken — брати, хапати, взяти, приймати, приймати їжу; захоплювати пальцями, або обіймами (душею).

1. We take meals dinner every day. — Ми обідаємо щодня.

2. He took her hand very firmly. — Він міцно взяв її за руку.

3. Three of us took cabins on a large ship. — Ми всі троє зайняли каюти на великому кораблі.

4. It was a problem for him to take the information. — Сприймати інформацію було для нього великою проблемою.

5. He took a big shark but said nobody about it. — Він спіймав велику акулу, але нікому не сказав про це.

Bind, bound — прив'язати, в'язати, пов'язати, зав'язати, обв'язати: скріпити (перев'язати) що-небудь, з ким(чим)-небудь.

1. We are bound to one another. — Ми пов'язані (духовно) один з одним.

2. The policeman bound the prisoner to the chair. — Поліцейський прив'язав заарештованого до стільця.

3. It was difficult to bind the laces on his shoes. — Важко було зашнурувати його черевики.

4. The woman you mentioned binds sweaters to her family. — Жінка, про яку ви згадали, в'яже светри для своєї сім'ї.

5. The book was bound very well. — Книга була добре переплетена.

A car — автомобіль, вагон, вантажівка, екіпаж, віз: наземний транспорт на колесах.

1. My favourite brand of car is Jeep. — Моя улюблена марка машини — джип.

2. A car tried to cross the river but stuck in it. — Екіпаж спробував переправитися через річку, але застряг.

3. The train I saw yesterday had many cars. — Поїзд, який я побачив вчора, складався з багатьох вагонів.

4. The two boys were in the car of the plane. — Обидва хлопці перебували в кабіні літака.

Die, ed, death — вмирати, затихати, глухнути, в'янути, випаруватися: припиняти діяльність або існування.

1. It was very cold and the engine died. — Було дуже холодно і двигун заглух.

2. The wind is not dying yet. — Вітер не вщухає.

3. The plant died not being taken care. — Рослина зав'яла тому, що за нею не доглядали.

4. The sound died out in the distance. — Звук затих у далечині.

5. My father died long time ago. — Мій батько давно помер.

Говорячи про алгоритмічну системність, взаємопов'язану з лексичною та семантичною системностями, слід сказати, що вона відбувається не просто як система семантичних компонентів, але реалізується при адекватному розумінні і відображенні змісту досліджуваних іншомовних текстів у процесі мовної діяльності.

Розглядаючи даний спосіб алгоритмічного узагальнення в аспекті навчального експерименту як на рівні відстроченого, так і на фоні дисперсивного аналізу, а також з огляду на його специфічні особливості, не можна не погодитися з тим, що він може бути сприйнятий як алгоритмічний, оскільки дозволяє встановлювати на відстані раніше не пояснену лексику або за формою, або за змістом (тобто в цілому) аналогічного при сприйнятті і відтворенні текстового матеріалу, що наближує його значно до безперекладного оволодіння неусвідомлюваною мовною діяльністю, яку ми назвемо дистанційним процесом алгоритмічного перекладу.

Наводяться приклади, що підтверджують нашу точку зору про безперекладні особливості узагальненої правильно організованої і застосованої семантизації.

Слова *body, vessel...* як приклади, взяті з навчального експерименту, виділені:



**bind, bound** — прив'язати, в'язати, пов'язати, зав'язати, обв'язати: скріпити (перев'язати) що-небудь, з ким (чим)-небудь.

1. We are bound to one another.
2. It was difficult to bind the laces on his shoes.

**body** — основна структура, скріплена частина чого(кого)-небудь.

1. The body of lows hardly but was adopted this year.
2. The body of some ship was seen in the distance.

**die, ed** — вмирати, затихати, глухнути, в'янути, випаруватися: припиняти діяльність або існування.

1. It was very cold and the engine died.
2. The wind is not dying yet. The plant died not being taken care.

**air** — повітря, яким ми дихаємо, ефір, виконання.

1. The air of this singer is perfect.
2. The information was broadcast through the open air.

**vessel** — відповідна ємність (зазвичай із заліза, скла, дерева).

1. The big vessel was full with red wine.
2. The vessel with four men in it came nearer the beach.

**vehicle** — будь-який універсальний засіб пересування на суші, у воді, повітрі, космосі.

1. Moonwalker is one of the space vehicles.
2. Some years ago this vehicle was landed in the direction of moon.

**a car** — будь-який вид наземного транспорту на колесах.

1. My favourite brand of car is Jeep.
2. The train I saw yesterday had many cars.

Приклади, що містять подібні узагальнення, перевірялися згідно з розробленою нами моделлю методом учбового експерименту і були розкидані хаотично на фоні як поясненої так і не поясненої лексики (останню потрібно було розпізнати на відстані або за формою, або за змістом, аналогічним при сприйнятті текстового матеріалу).

Використовується продумана система знаків як зовнішній засіб управління розумінням, яка може послужити основою альтернативного розкриття семантики в аспекті поняття персенсорного подразника [3; 4].

У цілому **наукова новизна** дослідження полягає в актуалізації проблеми формування узагальнених еталонів перекладу іншомовної лексики, зокрема збільшеними лексичними дозами, шляхом застосування диференційного теоретичного мислення.

**Висновки** роботи вказують, по-перше, на необхідність більш широкого впровадження в теорію і практику досліджень в області алго-

ритмічної системності, в склад якої входять семантична та лексична системності, по-друге, на те, що проблема вирішення алго-семантичних дефініцій, фундаментально обґрунтована, повинна бути відображена і знайти свій шлях до свідомості учнів.

### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Харлов Г. А. Засвоєння і запам'ятовування збільшених обсягів іншомовної лексики в процесі оволодіння мовною діяльністю. *Науковий вісник ПНПУ ім. К. Д. Ушинського*. 2008. № 3. С. 27–33.
2. Харлов Г. А. Основи системного навчання іншомовного лексичного матеріалу при читанні текстів в немовних ВНЗ: дис. ... доктора пед. наук: 13.00.01. Одеса, 1991. 338 с.
3. Харлов Г. А. Розуміння на рівні зовнішніх засобів управління як компонент процесу інтенсифікації іншомовного тексту. *Науковий вісник ПНПУ ім. К. Д. Ушинського*. 2005. № 4–5. С. 41- 47.
4. Харлов Г. А. Дзеркальний взаємозв'язок психолінгвістичних (методик і семантичного) і психолого-методичних досліджень *Науковий вісник ПНПУ ім. К. Д. Ушинського*. 2005. № 4–5. С. 223–229.

### **REFERENCES**

1. Kharloff, G. O. (2008). Learning and memorization of the increased volumes of foreign lexical in the process of mastering the speech activity. *Naukovy Visnyk PDPU n.K. D. Ushynsky* № 3. P. 27–33 [in Ukrainian].
2. Kharloff, G. A. (1991). The basis systemic teaching of foreign lexical material in the process of reading a text in a non linguistic institute. Doctor's thesis. Odessa.. [in Russian].
3. Kharloff, G. A. (2005). Comprehension of a foreign text at the level of outer means control being looked upon as the component in the process of the intensification has been investigated. *Naukovy Visnyk PDPU n.K. D. Ushynsky*. № 4–5. — P. 41- 47 [in Ukrainian].
4. Kharloff G. A. (2005). The mirror correlation of psycho linguistics and psychological methods of investigation of foreign language teaching. *Naukovy Visnyk PDPU n.K. D. Ushynsky*. № 4–5. P. 223–229. [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 23.01.2019*

УДК 785.6:788.6

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–259–270

**Зиновій Павлович Буркацький**

ORCID: 0000–0003–1402–9966

кандидат мистецтвознавства, в.о. професора,  
завідувач кафедри духових і ударних інструментів

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Zinoviiv.burkatskyu@gmail.com

**КЛАРНЕТОВИЙ РЕПЕРТУАР В КАНУН  
ТА НА ПОЧАТКУ ХХ СТОРІЧЧЯ**

*Метою роботи є визначення специфіки кларнетового репертуару першої половини ХХ ст. як такого, що активно живить сучасні творчі вибори виконавців. Наукова новизна роботи визначається тим, що вперше в музикознавстві зазначена вирішальна роль виконання творів ряду авторів (К. Дебюссі, І. Манна, І. Стравінського) в охопленні базисних стилевих засад академічного кларнетового мистецтва першої половини ХХ сторіччя. Методологічною базою дослідження є сучасний інтонаційно-виконавський підхід, початок якого закладений в роботах Б. Асаф'єва і який одержав розвиток у музикознавстві України, у тому числі в роботах М. Давидова, В. Апатського, І. Котляревського, І. Ляшенка, К. Мюльберга й ін. Виділяємо особливо жанрово-типологічний і порівняльно-стильовий методи аналізу музичних матеріалів. Висновки. Здійснено огляд історико-стилістичних завоювань академічної кларнетової віртуозності на основі оволодіння майстерністю гри таких авторів, оскільки ці майстри представляють етапні стильові зрушення вказаного періоду, а саме: символізм-імпресіонізм, протонекласицизм і неокласицизм Стравінського, тобто жорстке поєднання класичних моделей і засобів авангардного втілення модерну. Мистецтво «вуалювання тембру» широко представлене в кларнетовій Рапсодії К. Дебюссі, де володіння крайніми регістрами засвідчує готовність виконавця до символістсько-імпресіоністичної палітри вираження. В Концерті І. Манна маємо пограниччя символізму та модерну нової, неокласицистської хвилі, де кларнетова гра охоплює різноманітні принципи вираження у певній напруженій надмірності сольного звучання у відтворенні облігатності старовинних концертів на рівні віртуозних накопичень початку ХХ сторіччя. У І. Стравінського в його Трьох п'єсах майстри знаходять можливість зіставляти академізм традиційності й модерну з прийомами джазового й атонально-пуантилістичного звучання як концентрації засобів стильового екстремалізму модерного і постмодерного мистецтва.*

**Ключові слова:** виконавський репертуар, майстерність кларнетиста, музичний академізм, символізм-імпресіонізм, неокласицизм, традиціоналізм.

**Burkackiy Zinoviy**, Ph.D of Art, Acting Professor, Head of the Department of Wind and Percussion Instruments of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

**Clarinette repertoire in eve and at the beginning initially XX century**

**The Purpose** of the work is determinations of specifics clarinet repertoire of the first half XX century. as that actively supplies the modern creative election of the performers. **Scientific novelty** of the work is defined as that for the first time in musicology specified solving role of the performing the making the row of the authors (C. Debussy, I. Mann, I. Stravinsky) in incidence fundamental style bases of academic clarinet art of the first half XX century. **The Methodological base** of the study is modern intonation performance approach, begin which mortgaged in work of B. Asafiev and which has got the development in musicology of the Ukraine, including in work N. Davydov, V. Apatsky, I. Kotljarevskij, I. Ljashenko, K. Mulberg and others. Select specifically genre-typical and relatively-style methods of analysis to music material. **Conclusion.** The review of history-style conquests in academic clarinet virtuosity on base of the mastering by skill of the play of such authors is realized since these master present the stage style shifts of the specified period, as follows: symbolism–impressionism, proto-neoclassicism and neoclassicism of Stravinsky, that is to say hard association of the classical models and facilities avanguardie entailments of the modernist style. The art «hiding of timbre» is broadly presented in clarinet Rhapsodies of C. Debussy, where possession extreme register certifies readiness of the performer to symbolism–impressionism palettes of the expression. In Concerto of I. Mann have verge of symbolism and modern style new, neoclassical wave, where clarinet play covers heterogeneous principles of the expression in determined tense exorbitance solo sounding in reproduction of obbligato in old-time concerto at a rate of the virtuoso accumulations in begin XX century. In Three plays of I. Stravinsky find the possibility to match the academism of traditional and modern style with acceptance jazz and atonal–point sounding as concentrations of the facilities style extremism in modern and postmodern art.

**Keywords:** performance repertoire, skill of the clarinetist, musical academism, symbolism–impressionism, neoclassicism, traditionalism.

**Буркацкий Зиновий Павлович**, кандидат искусствоведения, и. о. профессора, заведующий кафедрой духовых и ударных инструментов Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

**Кларнетный репертуар в канун и в начале XX века**

**Целью** работы является определение специфики кларнетного репертуара первой половины XX ст. как такого, который активно питает современные творческие выборы исполнителей. **Научная новизна** работы определяется тем, что впервые в музыковедении обозначена решающая роль исполнения произведений ряда авторов (К. Дебюсси, И. Манна, И. Стравинского) в охвате базисных стилевых основ академического кларнетного искусства первой половины XX века. **Методологической ба-**

зою дослідження являється сучасний інтонаційно-виконавський підхід, початок якого закладено в роботах Б. Асаф'єва і який отримав розвиток в музикознавстві України, в тому числі в роботах М. Давидова, В. Апатського, І. Котляревського, І. Ляшенко, К. Мюльберга і др. Виділяємо особливо жанрово-типологічний і порівняльно-стильовий методи аналізу музичних матеріалів. **Висновки.** Здійснено огляд історико-стилістических завоювань академічної кларнетової віртуозності на основі оволодіння майстерством гри цих авторів, оскільки вони представляють етапні стильові зміщення вказанного періоду, а саме: символізм-імпрессионізм, протонекласицизм і неокласицизм Стравінського, т. є. жорстке об'єднання класических моделей і засобів авангардного втілення модерну. Мистецтво «вуалювання тембра» широко представлено в кларнетовій Рапсодії К. Дебюссі, де володіння крайніми регістрами підтверджує готовність виконавця до символістсько-імпрессионістическої палітри вираження. В Концерті І. Манна маємо пограниччє символізму і модерну нової, неокласицистическої хвилі, де кларнетова гра охоплює різноманітні принципи вираження в певній напруженій надмірності сольного звучання в виконанні обов'язків старинних концертів на рівні віртуозних накопичень початку ХХ століття. У І. Стравінського в його Трьох п'єсах майстер знаходить можливість порівнювати академізм традиційності і модерну з прийомами джазового і атонально-пуантилістического звучання як концентрування засобів стильового екстремалізму модерного і постмодерного мистецтва.

**Ключові слова:** виконавський репертуар, майстерство кларнетиста, музичальний академізм, символізм-імпрессионізм, неокласицизм, традиціоналізм.

**Актуальність теми** дослідження обумовлена практикою гри на кларнеті й навчання виконавської майстерності, коли оволодіння певними стильовими сферами музики конкретного історичного періоду базується на знанні композицій, симптоматичних для свого часу.

У даному разі мова йде про першу половину ХХ століття, коли в постромантичну пору формувалися основи модерну й виходили авангард як на стильові орієнтири ХХ століття в цілому й сьогоденного поставангарду. Маємо потужний пласт музичної літератури, відповідні підручники з історії музики, у яких наводиться опис висунутого для вивчення музично-художнього буття. Але виділення саме зазначених у нашому дослідженні кларнетових творів, яке викликано практикою гри їх на естраді, у класі кларнета при навчанні, обумовлене тим, що у відповідних виданнях про кларнетову творчість К. Дебюссі, І. Манна, І. Стравінського пишеться надзвичайно скупо.

**Метою** роботи є визначення специфіки кларнетового репертуару першої половини ХХ ст. як того, що активно живить сучасні творчі вибори виконавців. **Методологічною базою** дослідження є сучасний інтонаційно-виконавський підхід, початок якого закладений в роботах Б. Асаф'єва і який одержав розвиток у музикознавстві України, у тому числі в роботах М. Давидова, В. Апатського, І. Котляревського, І. Ляшенка, К. Мюльберга й ін. Виділяємо особливо жанрово-типологічний і порівняльно-стильовий методи аналізу музичних матеріалів.

Концертно-віртуозний прояв кларнетового інструменталізму відсувається в другій половині ХІХ століття оркестрально-сольним застосуванням цього інструмента — майже винятково в мелодійно-«співочому» переломленні. Згадаємо знамените соло «теми Франчески» з поеми П. Чайковського «Франческа да Ріміні», чудові «кларнетові арії» у творах Дж. Верді, Ж. Бізе, Ж. Оффенбаха, І. Штрауса, С. Рахманінова й багатьох інших. Однак віртуозні можливості кларнета у створенні «флейтоподібного *perpetum mobile*», «quasi-оркестральних» переходів від «майже скрипкових» пасажів (Л. Шпор) до інструментального *legato* і фігуративного руху, що «заміняють» цілу оркестрову групу, — це особливий етап «універсалізації» кларнета. Він склався наприкінці ХVІІІ — в першій третині ХІХ сторіччя й виявився історично унікальним.

Наприкінці ХІХ століття в нових умовах художньо-стильового становлення модерну (від 1870-х років за Г. Адлером [6, с. 901]) віртуозні можливості кларнета виявилися знову затребуваними. «Відродження кларнетового техніцизму» йшло за різними напрямками. Це й хвиля «раннього неокласицизму» (див. «помірний неокласицизм» німецької школи у творчості М. Регера, Р. Штрауса), і стилістика французького імпресіонізму-символізму-фовізму (від К. Дебюссі до М. Равеля й І. Стравінського), нарешті, це джазове мистецтво, що породило в епоху свінга й бі-бопа оригінальний «пуантилізм», з охопленням у пасажах стрибками різних регістрів.

Жанр концерту як осередок віртуозних проявів кларнетової інструментальності не займає настільки привілейованого положення, як в епоху Моцарта — Вебера. Однак інші жанри, у тому числі жанри рапсодії, сонати, варіації й ін. для кларнета-соло або в ансамблі з фортепіано й іншими інструментами, наповнюються воістину віртуозно-технічними показниками кларнетової гри.

У наших аналізах представлені твори вищої інструментальної майстерності першої половини ХХ сторіччя, складені авторами різ-

них шкіл і рівнів художніх композицій. Однак всі заявлені в аналізах твори визначилися в практиці кларнетистів як репертуарна база вищих досягнень їхнього виконавського мистецтва.

Музика ХХ століття для багатьох виконавців починається із класики цього історичного періоду й, насамперед, з творів К. Дебюссі, з його Рапсодії № 1. У класі кларнета Одеської музичної академії цей твір композитора займає особливе місце, оскільки в ньому визначилися тембрально-технічні установки названого автора і через нього прийнято вводити у світ музики минулого віку. Імпресіоністські-символістські якості тембрального мислення К. Дебюссі полягають в особливого роду «вуалюванні» характерного тембру інструмента.

Загальновідомим є відкриття К. Дебюссі щодо тембру флейти в низькому й середньому регістрах у прелюдії «Післяполудневий відпочинок фавна», де цей тембр майже невпізнаваний. Відомо також, що К. Дебюссі у якості авторського тембру визначав англійський ріжок, тобто альтовий гобой, у якому трохи приглушені тембральні якості гобоя як такого. У фортепіанній літературі К. Дебюссі прагне відродити для цього інструмента колорит клавірності, клавесинності, тобто знизити характерність саме фортепіанної тембральності.

З огляду на сказане щодо тембральної стратегії К. Дебюссі ми маємо чути в його Рапсодії для кларнета з фортепіано принципово нові якості кларнетової техніки, принаймні у сфері колористики ритмо-штрихових зіставлень.

Самий початок Рапсодії в зіставленні безнапівтонових ходів і «ковзаючих» оспівуючих хроматизмів нагадує початок флейтової теми в «Фавні». Тут також наявні споглядальність, милування кожною окремою нотою та їхніми переливами на коротких довгостях, «симулюючих» глісандування. К. Дебюссі, шанувальник античної інструменталістики, явно відтворював тип авлоса, в якому знаходимо змішані ознаки дерев'яних духових за сучасними мірками. Кларнет звучить у найніжніших відтінках *p*, *pp*. Потрібна вокальна філіровка кожного звуку, при тому, що базовим штрихом виступає абсолютне легато в межах досить довгих фраз. Можливо, у цьому творі як ніде спрацьовує установка на вокальність кларнетової техніки, принаймні в початкових побудовах Рапсодії (аж до ц.3).

У цілому композитор використовує улюблений ним трифазний принцип побудови твору. Дві теми, кантиленна і скерцозна, експонуються двічі в дузі вільно трактованої ідеї концертної подвійної

експозиції. Жанровий контраст зазначених тим створює ілюзію сонатного діалогу, у якому вихідним є прелюдійний рух, повільне «розгойдування» мелодійних послідовностей. Нагадаємо, що більшість симфонічних творів та інструментальних циклів у цілому композитор любив починати із прелюдійних тем у помірному темпі, що має сакральню-творчі засади у французькій музиці. Тому, на відміну від класичної сонатності проведення різних тим в *Allegro*, сонатні експозиції К. Дебюссі «затушовані» прелюдійністю.

Це бажання композитора «стерти» чіткий контур форми й жанрових типів викладу. Виконавець покликаний усвідомити й передати особливого роду перетікання тем і фрагментів, які можуть бути й контрастними, але обов'язково відтворюючими загальні моменти вихідної прелюдійності. Так, розділ скерцандо перед ц.3 побудований на мотиві, що розвиває заповнений квартовий хід початку. *Tempo I* (ц.3) — той же квартовий хід у низхідному русі (ц.3). А скерцандо на (ц.5) знову базується на аналогічному квартовому мотиві. Аж до ц.6 тримається перший експозиційний тип викладу, а розвиток як такий йде після ц.6.

Перший розділ — подвійна експозиція прелюдійної та скерцозної тем — містить масу штрихових тонкостей, які дозволяють виявитися творчій готовності соліста. «Пливучі» ритми К. Дебюссі особливо складні у жвавому темпі за ц.5, коли потрібні і регулярність, рівність подачі тривалостей шістнадцятими, й одночасно тонке відчуття змінності розміру у послідовності синкоп.

Середній розділ, після ц.6, містить ознаки ніби «розробки на-впаки», оскільки мотиви експозиції витісняються відносно новим тематичним матеріалом, який визначає драматургічну ідею розділу. Розвиток веде до «тихої кульмінації» початку репризи на ц.9, які так любив використовувати К. Дебюссі в його символістських творах з вербальним рядом. Те, що реприза *Tempo I* на ц.9 є кульмінаційною зоною (на *p*), підкреслено теситурно-регістровими засобами: кларнет пересувається у флейтовий регістр четвертої октави, де він, не втрачаючи своєї характерності, повинен звучати по-флейтовому — тонко й ніжно.

Цей фрагмент, перед ц. 10, визначає готовність виконавця до подання символістської музики. Уміння грати у верхньому регістрі складне, звучати тихо й без затиснення звуку — це «почерк майстра». Надалі у репризному викладі після ц.10 відтворюються нові штрихові нюанси (наприклад, трель із форшлагом перед ц. 11). К. Дебюссі



завершує «Рапсодію» ефектним пасажем (після ц.12), однак це *ff* не перевищує теситурної напруги (перед ц. 10).

Концерт для кларнета І. Манна, композитора-сучасника М. Редера, Е. Елгара, Е. Гранадоса, К. Дебюссі, Е. Саті, С. Танеєва й ін., приймає за стилем до творів представників академічного протонекласичного напрямку, які усвідомлювали себе зберігачами традицій класики поряд з мистецтвом народжуваного модерну. Концерт складається з трьох частин, серед яких виділяється Інтермецо (жанр, улюблений І. Брамсом) і Фінал у «польському дусі» (*Tempo di polaca*), що нагадує аналогічні вказівки І. С. Баха. А в цілому перетворюється брамсівський принцип впровадження іншонаціонального елемента в німецьку музику (у І. Брамса — це впровадження угорського, польського компонентів).

Перша частина написана у формі сонатного *Allegro*, наповненого додатковими темами, що привносить у нього сюїтні риси. У першій частині міняються теми в різних партіях, у вступі й розробці фігурують каденції, що надає композиції зв'язок з романтичною поемністю.

*Andante* II частини, визначене автором як Інтермецо, сполучає романсовість і вальсовість, тобто ознаки жанрової моторики типу мену-ету-скерцо й повільної ліричної частини як такої. Чітка тричастинна форма Інтермецо з розвиваючою серединою (*meno mosso*) підкреслює опору на жанровість її як середньої частини симфонічного циклу. Полонезовий характер ритміки фіналу надає зв'язок цілого із сюїтою, як це було намічене у формі I частини. Будова фіналу, як і в *Allegro energico*, сполучає сонатні й сюїтні ознаки, оскільки в розробці розміщені велика каденція й цитата з Інтермецо *Andante*, а реприза — неповна, бо відсутня побічна партія.

Зроблені спостереження щодо композиційної будови Концерту дозволяють оцінити його як характерне явище посткласичної епохи, у якій спадщина віденського класицизму й помірковано-романтичних нагромаджень утворюють певну єдність. Достойнством виконавської стратегії соліста є темпово-жанрова свобода виконання, що дозволяє виявити артистичну гнучкість, уміння бути цікавим у пасажній техніці й уміти «тримати ритм» з балетно-танцювальною грацією.

У виконавському плані Концерт спрямований на виділення музики II частини, тобто витримується романтична установка на значеннєве акцентування середніх частин циклу. Композиційно цю ідею автор підкреслює прийомом *atacca* від першої частини до Інтермецо, що створює для соліста спеціальні складності безперервного звучання від *meno mosso* репризи I ч. аж до кінця II ч. Регістрова драматургія

І. Манна має зв'язок з установками Л. Шпора, що писав свої Концерти в певній паралелі зі скрипковою технікою, а саме вільно використовуючи високі ноти, надзвичайно важкі для кларнетиста на *p*. Автор розглянутого Концерту свідомо накопичує гру у високому регістрі, орієнтуючи соліста на демонстрацію майстерності виконання верхніх нот, зрозумілу лише знавцям кларнета.

У конкурсних програмах з обов'язковими творами цей Концерт зустрічається рідко. Але зате його люблять у навчальних виступах, він широко застосовується в практиці навчальної роботи одеських кларнетистів. Різноманітні штрихи й динаміка, численність мелізмів дозволяють кларнетистові продемонструвати всю сукупність професійних можливостей. Перша частина Концерту написана так, що соліст поступово возводить і себе, й слухачів на щаблі майстерності. Вищою точкою виявляється друга каденція в розробці, де варто тонко й делікатно грати в граничному кларнетовому регістрі.

Композитор, відчуваючись, усвідомлював всі нюанси кларнетової техніки, формуючи «запас майстерності» буквально з перших тактів вступу соліста, задіюючи в кожній наступній фразі дво-, триоктавні регістрові пересування з розмаїтістю вільного й дуже чітко викладеного ритмічного руху (див. тт. 9–12 *meno mosso*). Чергування легато, стакато, нон легато в короткому фразуванні й під довгою лігою — все це повинен вміти виконавець. Але головне, як відзначалося вище, у каденції він покликаний показати ступінь своїх технічних можливостей у високому регістрі на *p*.

Однак, як вже вказано, дійсним випробуванням на майстерність є II частина. Тут випробовується витривалість музиканта — кларнетист грає безупинно всю частину та ще й фрагмент I ч., що готує перехід *allegro* до II частини). Жанрова ритміка (вальсовість) спонукає кларнетиста чітко укладатися у виписані тривалості. Особливо це стосується середнього розділу — *meno mosso*, де проведення теми в оркестрі сполучається із кларнетовими «колоратурами», які виконуються легко й ритмічно бездоганно. Гранична складність наростає до кінця Інтермецо, у якому пасажне колоруювання у високому регістрі з різними штрихами сполучається з м'якою динамікою (див. т. 8 після ц. 9). Межа технічної віртуозності — завершення II ч., коли кларнетист повинен відтворити *trillando* на грані 4-ї октави, у тому числі й на верхньому сі-бемоль на *pp*.

Третя частина Концерту у виконавському відношенні трохи розряджає обстановку: природна рухливість кларнета вимагає міцного

професіоналізму, але не тонкості майстерності. Інша справа — велика каденція перед репризою фіналу, де композитор знову демонструє знання таємниць майстерності гри на цьому інструменті, створюючи майже стереофонічний ефект агогіко-динамічними засобами.

Виписуючи ніби двоголосся в партії кларнета і усвідомлюючи динамічні умови подачі його в залі з гарною акустикою, композитор проковує ефект двох кларнетів, змушує вслухатися в кожну наступну ноту гармонічно й мелодично зовсім нескладних оборотів. Так виявляється колористичне чуття І. Манна, сучасника К. Дебюссі й Е. Саті, у яких тематичний зміст набуває темброво-фактурний зворот, мелодично-гармонічно не виділений.

Вибудована композитором ілюзія двоголосся каденції втілює «тиху кульмінацію» циклу, оскільки динамічна скромність подачі сполучається тут зі змістовно-тематичним насиченням фрагменту. Каденція стає перевіркою на зрілість гри соліста, у якій свідомість кожного обороту окремої ноти втілює готовність до сходження на вершини віртуозної гри й особистого артистично-філософського підходу. Завершальні такти Концерту знову охоплюють важкі високі ноти, але в динаміці *ff*, що дозволяє солістові вільно й блискуче завершити виступ.

Три п'єси для кларнета *in A* соло І. Стравінського написані в 1920 р., що був переломним на творчому шляху композитора: зміна російського фольклорного періоду на неокласичний. За три роки до цього був написаний балет-пантоміма «Історія солдата» або «Казка про Солдата й Чорта», де музичним знаком останнього, тобто Чорта, був кларнет. У партії кларнета в пародійному плані були представлені всі види кларнетової техніки (від класичної до джазової).

Три п'єси не позначені композитором як цикл, хоча як це має місце у А. Шенберга, А. Веберна та ін., невеликі розміри п'єс спонукають виконавців трактувати їх у якості циклу. У результаті такий цикл, що «розпадається», звучить завжди трохи загадково й одночасно зобов'язує виконавців до усвідомленого його вибудовування. Після того, що стрій кларнета *in A* був використаний в «Історії солдата» і у зв'язку з тембральною характерністю даного кларнета, складається переконання про значеннєвий зв'язок Трьох п'єс із кларнетовою партією Чорта.

Цю думку підтримує численність форшлагів, присутніх у всіх Трьох п'єсах, надаючи музиці глузливої інтонації, іронічності. Такий підхід у розумінні образності І. Стравінський ніби закріплює проведенням на початку Першої п'єси мотиву «філософського питання»

(сі, соль-дієз, до-дієз) на ритмоформулі канта, але з виключаючим його серйозність подачі форшлагом. Поставлені композитором вказівки дихання «розривають» кантилену, роблять мелодію штучно переривчастою. Тим самим композитор ще раз підкреслює пародійний характер кантилені, іронію з приводу народно-пісенних оборотів, які можуть бути тут почуті.

Елементи народно-пісенного розміру зі змінністю (2/4, 5/8, 3/8, 6/8 і т. д.) орієнтують на почуття ритміки ХХ ст., у якому не тактовий метр, а постійна тривалість і дихальна фраза становлять метричні одиниці. Прелюдійний спокійний характер Першої п'єси нагадує початок Прелюдії із симфонічних циклів К. Дебюссі, над типом музики яких явно знущається І. Стравінський.

Друга п'єса являє собою стрімке (майже «демонічне») скерцо, що вимагає від кларнетиста виражених якостей віртуоза. У контурах мелодії показаний обернений варіант мотиву «філософського питання», а вільна, тому що безтактова, метрономічно строга за рахунковою тривалістю ритміка відверто відтворює моторний варіант Першої п'єси.

Мініатюрні розміри Другої п'єси, тим більше у швидкому темпі, не перешкоджають чітким фактурним розчленуванням за трьома етапами викладення. Така триетапність за типом ритмічного малюнка нагадує Першу п'єсу, в якій співвідношення різних тривалостей зіставлене із суцільними послідовностями восьмих.

Третя п'єса — явний регтайм, що іронічно сполучається з елементами народного танечного звучання. Тут, як і у двох попередніх П'єсах, велике місце займають змінні розміри зі змінними угрупованнями, хоча такий ритмічний малюнок регтаймом не передбачається. У Третій п'єсі задане звучання джазового кларнета, але з характерними стилістичними цитатами з народної музики. Фінальний характер Третьої п'єси немов намічений діалогічністю синкопованих і пунктирних ритмів, «натякаючих» на сонатні відносини. У принципі, і тут присутні трьохфазові побудови, як в Першій і Другій п'єсах.

Згодом І. Стравінський неодноразово звертався до кларнета, втілюючи образи «небезпечних» персонажів — Іокаста з «Царя Едипа»: арія прекрасної й грішної Цариці на початку другої частини опери-ораторії вибудована як «подвійний концерт» для голосу й кларнета.

Головна принадність і головні труднощі розглянутих Трьох п'єс І. Стравінського полягають у їхній опорі на змінні розміри і угруповання, у тому числі у швидких темпах. Одночасно тут виключається

романтичне *ad libitum*, потрібна метрономонічна точність витримування ритмічної тривалості.

Твори К. Дебюссі й І. Стравінського охоплюють стильові показники класики кларнетової музики першої половини ХХ століття. В них неокласичні й джазові завоювання кларнетового інструменталізму визначили перспективи становлення вітчизняного мистецтва в розвитку кларнетової специфіки інструментальних композицій. Представники мистецтва колишнього Радянського Союзу зробили значний внесок у розвиток кларнетової віртуозної високомистецької творчості другої половини ХХ століття. Серед авторів, що склали, поза сумнівом, світовий здобуток розвитку художньої культури, стоять імена Е. Денисова, Т. Олаха, Л. Колодуба й інших.

**Наукова новизна** роботи визначається тим, що вперше в музикознавстві зазначена вирішальна роль виконання творів ряду авторів (К. Дебюссі, І. Манна, І. Стравінського) в охопленні базисних стильових засад академічного кларнетового мистецтва першої половини ХХ сторіччя.

**Висновки.** Здійснено огляд історико-стилістичних завоювань академічної кларнетової віртуозності на основі оволодіння майстерністю гри таких авторів, оскільки ці майстри представляють етапні стильові зрушення вказаного періоду, а саме: символізм-імпресіонізм, протонекласицизм і неокласицизм Стравінського, тобто жорстке поєднання класичних моделей і засобів авангардного втілення модерну. Мистецтво «вуалювання тембру» широко представлене в кларнетовій Рапсодії К. Дебюссі, де володіння крайніми регістрами засвідчує готовність виконавця до символістсько-імпресіоністичної палітри вираження. В Концерті І. Манна маємо пограниччя символізму та модерну нової, неокласицистської хвилі, де кларнетова гра охоплює різноманітні принципи вираження у певній напруженій надмірності сольного звучання при відтворенні облігатного принципу старовинних концертів на рівні віртуозних накопичень початку ХХ сторіччя. У І. Стравінського в його Трьох п'єсах майстри знаходять можливість зіставляти академізм традиційності й модерну з прийомами джазового й атонально-пуантилістичного звучання як концентрації засобів стильового екстремалізму модернового і постмодернового мистецтва.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва; Ленинград: Музыка, 1971. 379 с.
2. Буркацкий З. Инструктивно-художественный материал в системе формирования мастерства кларнетиста: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / ОНМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 2004. 179 с.
3. Друскин М. И. Стравинский. Личность. Творчество. М.; Л.: Сов. композитор, 1974. 221 с.
4. Маркова Е. Неоевропоцентризм и неосимволизм начала XXI века. *Проблемы музыкальной культурологии*. Одесса: Астропринт, 2012. С. 99–134.
5. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. Москва: Прогресс, 1978. 232 с.
6. Adler G. *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt a.M.: Verlag-Anstalt, 1924.

### REFERENCES

1. Asafiev, B. (1971) Music form as process. Moscow-Leningrad: Muzyka. 379 p. [in Russian].
2. Burkackiy, Z. (2004) Instruktiv-art material in system of fortming for skill of the clarinetist. Candidate's thesis. Odessa [in Ukrainian].
3. Druskin, M. (1974) I. Stravinskiy. The Personality. Creative power. Moscow-Leningrad, Sov. Kompozytor [in Russian].
4. Markova, E. (2012) Neoeuropocentrism and neosymbolism of beginning of XXI. Problems of musical culturology. Odessa, Astroprint. P. 99–134 [in Russian].
5. Jarociński, S. (1978) Debussi, impressionism and symbolism. Moscow, Progress [in Russian].
6. Adler, G. (1924) *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt a.M., Verlag-Anstalt [in Germany].

*Стаття надійшла до редакції 23.01.2019*

УДК 78.05

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–271–284

*Ірина Александровна Шатова*

ORCID: 0000–0003–4646–4575

кандидат искусствоведения, доцент

кафедры хорового дирижирования

ОНМА имени А. В. Неждановой

ir.al.shatova@gmail.com

## АКТУАЛЬНЫЕ СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ЭВОЛЮЦИИ ОДЕССКОЙ ХОРОВОЙ ШКОЛЫ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

*Целью статьи* является определение актуальных тенденций эволюции исполнительских традиций одесской хоровой школы на основе стилистового подхода. *Научная новизна* работы заключается в развернутой музыковедческой оценке стилистовой направленности исполнительской деятельности одесской хоровой школы на современном этапе. *Методология.* В статье используются культурологический, жанрово-стилистовой, хороведческий, исторический и функциональный подходы, которые создают единую методологическую основу исследования относительно вопросов музыковедческого анализа стилистовых тенденций развития одесской хоровой школы. Путь к такой методологии был подсказан работами М. Друскина, С. Качачкова, А. Лашенко. Материалом для исследования послужили труды выдающихся представителей одесской хоровой школы: К. Пигрова, Д. Загрецкого; труды ведущих педагогов кафедры хорового дирижирования ОНМА имени А. В. Неждановой: Л. Бутенко, В. Луговенко, А. Серебри, Г. Лиознова, Е. Бондарь. *Выводы.* В настоящее время самые показательные тенденции стилистового развития одесской хоровой школы связаны с репертуарной политикой хора и сегодня наиболее актуальной тенденцией является снятие каких-либо репертуарных ограничений, а это означает, что и хор, и дирижер-хормейстер должны владеть различными стилистовыми техниками, т. е. различными типами интонирования.

*Ключевые слова:* одесская хоровая школа, исполнительская школа, исполнительские традиции, репертуар, традиция, стиль.

*Shatova Irina, Ph. D. in History of Arts, Associate Professor of Department of Choral conducting of Odessa A. V. Nezhdanova Academy of Music*

*Actual style trends in the evolution of the Odessa choral school at the modern stage*

*The purpose of the article is to identify actual trends in the evolution of the performing traditions of the Odessa Choral School based on the stylistic approach. The scientific novelty of the work lies in the comprehensive musicolog-*

ical assessment of the stylistic direction of the performing activity of the Odessa Choral School at the modern stage. **Methodology.** The article uses cultural, genre-style, choral, historical and functional approaches that create a unified methodological basis for research on the issues of musicological analysis of stylistic trends in the development of the Odessa choral school. The path to this methodology was suggested by the works of M. Druskin, S. Kazachkov, A. Lashchenko. The material for the study was the works of prominent representatives of the Odessa Choral School: K. Pigrov, D. Zagretsky; works of leading teachers of the choir conducting department of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music: L. Butenko, V. Lugovevenco, A. Serebri, G. Lioznov, E. Bondar. **Conclusions.** Currently, the most representative trends in the style development of the Odessa Choral School are connected with the choir's repertory and today the most actual trend is to remove any repertory restrictions, which means that both the choir and the choirmaster must master various stylistic techniques, different types of intonation.

**Keywords:** Odessa choral school, performing school, performing traditions, repertoire, tradition, style.

**Шатова Ірина Олександрівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування ОНМА імені А. В. Нежданової

**Актуальні стильові тенденції еволюції одеської хорової школи на сучасному етапі**

**Метою статті** є визначення актуальних тенденцій еволюції виконавських традицій одеської хорової школи на основі стильового підходу. **Наукова новизна** роботи полягає у розгорнутій музикознавчій оцінці стильової спрямованості виконавської діяльності одеської хорової школи на сучасному етапі. **Методологія.** У статті використовуються культурологічний, жанрово-стильовий, хорознавчий, історичний та функціональний підходи, які створюють єдину методологічну основу дослідження щодо питань музикознавчого аналізу стильових тенденцій розвитку одеської хорової школи. Шлях до такої методології був підказаний роботами М. Друскіна, С. Казачкова, А. Лаценка. Матеріалом для дослідження послужили праці видатних представників одеської хорової школи: К. Пігрова, Д. Загрецького; праці провідних педагогів кафедри хорового диригування ОНМА імені А. В. Нежданової: Л. Бутенко, В. Луговевенко, А. Серебрі, Г. Ліознова, Є. Бондар. **Висновки.** На сьогоднішній день найбільш показові тенденції стильового розвитку одеської хорової школи пов'язані з репертуарної політикою хору і сьогодні найбільш актуальною тенденцією є зняття будь-яких репертуарних обмежень, а це означає, що і хор, і диригент-хормейстер повинні володіти різними стильовими техніками, тобто різними типами інтонування.

**Ключові слова:** одеська хорова школа, виконавська школа, виконавські традиції, репертуар, традиція, стиль.



**Актуальность** и дискуссионность избранной темы объясняется тем, что проблема хоровой школы является одной из ключевых для исполнительского музыкознания и все еще нуждается в историко-теоретическом и методическом обосновании. Особенно важно изучение опыта конкретных исполнительских школ, которые по праву могут считаться ведущими в отечественной хоровой культуре. Культурологическая значимость феномена одесской хоровой школы, ее высокая результативность и универсальность подтверждается тем, что воспитанники именно одесской хоровой школы определяли и определяют основополагающие стилевые направления и актуальные тенденции развития хорового искусства Украины. Перспективу дальнейших разработок поставленной проблемы мы видим в оценке исполнительской деятельности конкретных хоровых школ, особенно дирижеров-хормейстеров, чьи профессиональные исполнительские качества отражают уровень художественного профессионализма хоровой школы. Проблему эволюции школы Пигрова следует рассматривать в контексте анализа исполнительской деятельности основных ее представителей, оказавших значительное влияние на развитие хорового искусства Украины. Сегодня появляется возможность такого сравнительного анализа, однако обращение к современному периоду функционирования хоровой школы часто сопряжено с оценочными трудностями. Одним из актуальных направлений современной музыкальной культурологии являются региональные исследования, поскольку они дают возможность научного воссоздания общеукраинского художественно-культурного процесса через обращение к прошлому и настоящему музыкальной культуры разных регионов. Такой подход позволит определить особые стилевые принципы одесской хоровой школы, которые создаются в процессе живой исполнительской практики.

Задача обучения стилевым качествам хормейстерского мастерства, заложенная еще К. Пигровым, должна способствовать реализации идеи комплексной подготовки дирижера-хормейстера. Поэтому так важно в процессе становления хормейстерских профессиональных навыков формировать у будущих хормейстеров представление о развитии хорового исполнительского искусства в конкретные исторические периоды, каждый из которых имеет свои определенные стилевые особенности. А современный музыкант сталкивается с проблемой универсального овладения художественно-технологической стороной многих музыкально-исторических стилей, равно как и со-

временной техникой. Полистилистика выступает как основа исполнительских хороведческих приемов.

**Целью статьи** является определение актуальных тенденции эволюции исполнительских традиций одесской хоровой школы на основе стилевого подхода.

**Научная новизна** работы заключается в попытке развернутой музыковедческой оценки стилевой направленности исполнительской деятельности одесской хоровой школы на современном этапе.

**Изложение основного материала.** Хоровое исполнительство, возможно, наиболее ярко представляет феномен школы как носителя культурной традиции. Изучение исполнительской школы как феномена национальной культуры, как части общего исполнительского процесса выявляет ее индивидуальность, своеобразие, которое объясняется историческими условиями формирования и развития исполнительских традиций; а также обусловлено влиянием ярких представителей и теоретическими исследованиями содержательной стороны исполнительского искусства.

Школа — это опыт передачи традиции. Жизнь традиции — в школе, в живых носителях традиции, а исполнительские традиции выступают как одни из составляющих исполнительского стиля данной школы. «Традиция рассматривается прогрессивной школой как *наследственность*, которую невозможно отделить от искусства, как невозможно лишить живое существо унаследованных свойств, не лишив его самой жизни», — пишет С. Казачков [5, с. 25]. По мысли исследователя, прогрессивная школа традиционна в своих широких, глубоких и свободных связях с прошлой культурой и революционна в непримиримой борьбе с рутинной и схоластикой за новые идеи и формы. В традиции «осуществляется художественная память культуры». М. Друскин, определяя свое отношение к традиции, акцентирует неразделенность двух тезисов: «...1. это *историческая* память культуры, 2. это *художественная* память, в которой прошлое преломляется сквозь призму эстетического восприятия» [2, с. 203]. Латинские слова *trado, traditio* означают: передаю, передача. Действительно, традиция в ходе исторической эволюции претерпевает изменения, но и сохраняет при этом определенные константные черты. Чему и способствует школа — как форма существования, то есть сохранения и обновления, традиции.

Развитие хорового исполнительского искусства на основе преемственности — основная цель исполнительской школы. Школа — это

наличие системы правил, то есть собственно дидактики, причем это могут быть не только конкретно технологические предписания, но и эстетические позиции — то, что формирует и направляет стиль школы. Школа подразумевает диалогическую пару «учитель — ученик», а это означает и непосредственное живое, изустное усвоение опыта, что особенно важно для исполнительства, поскольку по книгам его не освоить.

Одной из отличительных черт одесской дирижерско-хоровой школы является ее универсальность для всех хоровых жанров. Эта закономерность отчетливо прослеживается в деятельности виднейших представителей школы К. Пигрова. Ведущие имена украинского хорового искусства подтверждают применение и развитие методики К. Пигрова в деятельности академических, народных, оперных, церковных, учебных, детских хорах. Стилиевые принципы К. Пигрова, благодаря разносторонней деятельности его учеников, известны в Украине, оказали воздействие на хоровую культуру других регионов и являются неотъемлемой частью хоровой культуры.

Одесская хоровая школа в лице ее талантливых представителей внесла весомый вклад в европейскую музыкально-исполнительскую культуру XX века. Известны в нашей стране и за ее пределами имена воспитанников пигровской школы, в короткий срок занявших ведущие позиции в украинском хоровом исполнительстве: Д. Загребский, А. Авдиевский, В. Иконник, С. Дорогой, Е. Дущенко, В. Толканев, П. Горохов, В. Луговенко, В. Шип, А. Серебри, А. Мархлевский, Г. Лиознов, С. Крыжановский (организатор первой в Украине детской дирижерско-хоровой школы), И. Слета, Л. Бутенко, Ж. Косинский, В. Газинский, Ю. Топузов, Ю. Любович, А. Вацек... И много других признанных мастеров хорового дела.

Стилевое своеобразие хора, хоровой школы отражает творческую индивидуальность хормейстера как руководителя хорового коллектива, что подчеркивает значение личностного фактора в области исполнительского искусства. Ведь именно дирижер формирует репертуар хора, исполнительский стиль, развивает и сохраняет его технические и креативные возможности. Каждая эпоха порождает характерные для нее исполнительские установки, создает определенные исполнительские традиции. Причем многие из них обусловлены индивидуальными творческими открытиями, то есть авторским началом как важным фактором стилеобразования. Творческий феномен одесской хоровой школы подтверждает именно такие тен-

денции развития исполнительских традиций хорового искусства Украины.

Одесская хоровая школа всегда была и остается представителем академической традиции, которая сочетает в себе «две тенденции: охранительно-консервативную и обновительно-революционную. Наличие в академическом хоре первой тенденции не мешает второй осуществлять свою развивающую функцию» [6, с. 43].

К. Пигров создал хоровую школу на основании двух ветвей традиции: церковной и светской. Приоритетность академической церковной традиции в хоровом пении, олицетворявшем для К. Пигрова «высший род музыкального исполнения» стала в свое время знаком высочайшего исполнительского профессионализма и мастерства. Внимание именно к этой жанровой стороне хоровой традиции правомерно и методически важно, поскольку ее можно признать ведущей в формировании творческой личности, принципов профессиональной художественной деятельности К. Пигрова, а, значит, повлиявшей на стилевую направленность одесской хоровой школы в целом. К. Пигров свое основное положение о чистоте интонации как «краеугольном камне» хорового искусства вывел из своей многолетней практики церковного регента. Эта практика, в свою очередь, базируется на традициях исполнительского мастерства Петербургской певческой капеллы. Поэтому, когда мы говорим о хоровой школе Пигрова, то именно от европейской музыки, посредством обучения в регентских классах Петербургской придворной певческой капеллы, Константин Константинович унаследовал классицистские традиции, развивал традиции академического художественного пения с установкой на широкий стилевой спектр и высокий уровень исполнительского мастерства.

Тщательный отбор репертуара и постоянное внимание к стилевым аспектам исполняемой музыки — это неременная черта академического творческого коллектива. Репертуар выступает как наиболее существенная область музыкальной культуры и способен как отражать общественно-культурные приоритеты, так и формировать их. Репертуарная основа хора и ее направленность, как содержательная деятельность, является предпосылкой стилевого содержания и стилевого единства, становится своего рода *знаком традиции*. Репертуар хора дает возможность определить и показать направление сохранения и дальнейшего развития певческой традиции.

Обращаясь к опыту одесской хоровой школы, можно заметить тенденцию к расширению репертуарных горизонтов, стремление

вспомнить незаслуженно забытое и в то же время привлечь внимание к новейшим музыкальным явлениям. В репертуарной политике студенческого хора ОНМА имени А. В. Неждановой гармонично соединяются разнообразные художественно-стилистические исполнительские проекции.

В целом в репертуаре хора ОНМА имени А. В. Неждановой представлен значительный исторический объем музыки — от эпохи Возрождения до наших дней, в том числе много произведений западных композиторов: Ф. Анерио, Сертон, К. Монтеверди, А. Лотти, Г. Перселла, А. Вивальди, Й. С. Баха, Г. Генделя, Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Й. Брамса, Дж. Верди, Ш. Гуно, Дж. Россини; композиторов XX столетия: Дж. Пуччини, А. Веберна, Дж. Гершвина, Д. Лигети, О. Мессiana, Л. Ноно, К. Орфа, К. Пендерецкого, Ф. Пуленка, М. Равеля, В. Тормиса, А. Шенберга, Э. Уэббера, Дж. Раттера, Э. Уитакера; обширный репертуар украинской хоровой музыки представлен произведениями А. Вахнянина, А. Веделя, М. Вербицкого, Д. Бортнянского, П. Козицкого, М. Колессы, А. Кошица, Н. Леонтовича, Н. Лысенко, С. Людкевича, Б. Лятошинского, К. Стеценко, Л. Ревуцкого и композиторов-современников: Л. Дычко, Е. Станковича, И. Шамо, А. Яковчука, А. Гаврилец и др. Большое внимание хор уделяет народным песням в обработках А. Авдиевского, О. Бидака, Н. Леонтовича, С. Орфеева. Достаточно представлены произведения русской хоровой классики: А. Аренский, А. Архангельский, А. Бородин, М. Глинка, А. Гречанинов, В. Калинников, М. Мусоргский, С. Рахманинов, С. Танеев, П. Чайковский, П. Чесноков, а также представители музыки XX столетия: Г. Свиридов, Н. Сидельников, И. Стравинский, А. Шнитке, Д. Шостакович, Р. Щедрин, Ю. Фалик. Особое место занимают произведения одесских композиторов — Д. Загрецкого, С. Орфеева, Т. Сидоренко-Малюковой, Ю. Гомельской, С. Шустова, О. Полевого. Среди жанров представлены духовная и светская музыка, миниатюры и крупные формы, многочисленные обработки народных песен.

Значительную страницу «репертуарной истории» хора Одесской консерватории занимает наиболее древняя область нашей музыкальной культуры — создается обширный репертуар *духовной хоровой музыки*. Сегодня репертуар пополняется духовными сочинениями Д. Бортнянского, А. Веделя, А. Архангельского, П. Чеснокова, А. Гречанинова, С. Рахманинова, Н. Леонтовича, К. Стеценко. Такое активное обращение к каноническим жанрам

позволяет реализовать потребность в высоких ценностных критериях духовности.

Следует особо подчеркнуть исполнение «реквиемных» произведений различных композиторов, взятых в широком исторически-стилевом диапазоне, от барочной эпохи вплоть до последних десятилетий, что является знаковой стороной творческой работы студенческого хора Одесской музыкальной академии. Это связано с повышенным интересом к каноническим духовным жанрам, что стало традицией творческого бытия хора, утвержденной еще К. Пигровым, которая базируется на языковом единстве двух сфер хорового творчества — церковной и светской. Исполнялись «Реквиемы» В. Моцарта, Дж. Верди, И. Брамса, Г. Форе, Э. Уэббера, А. Шнитке, Дж. Раттера.

Одна из наиболее ценных сторон исполнительской деятельности хора ОНМА им. А. В. Неждановой — интерпретация произведений *современной хоровой музыки*, когда реализуется на практике исторический процесс внедрения в музыкальный обиход новейших стилевых тенденций. Особые трудности хорового строя, качественно иные проблемы интонирования при исполнении современной музыки, использующей полиладовую, политональную и додекафонную технику, определяют и особую, часто отличную от традиционной, специфику вокально-ансамблевой исполнительской технологии. Следует заметить, что почти все авторы авангардных опусов в репертуаре хора представлены духовными жанрами — реквиема, мессы либо их воспроизводившими. Хор существенно обновил репертуар, исполняются труднейшие произведения И. Стравинского, К. Пендеревского, А. Шенберга, А. Веберна, О. Мессиаана, Л. Ноно, Д. Лигети, Дж. Раттера, Э. Уитакера; украинских авторов: Л. Дычко, А. Гаврилец, Ю. Гомельской, К. Цепколенко.

В репертуаре студенческого хора ОНМА имени А. В. Неждановой представлены современные хоровые произведения с традиционными средствами музыкальной выразительности. Композиторы ищут вдохновение в художественной практике прошлого: романтизме, фольклоре, классицизме, подражая им и цитируя. Так появляются течения с приставкой «нео»: неофольклоризм, неоромантизм, неоклассицизм. Благодаря ясному музыкальному языку такие произведения часто исполняются и входят в программы многих хоровых коллективов. В хоре ОНМА имени А. В. Неждановой звучат произведения Ю. Фалика, Р. Толмачева, И. Шамо, Д. Загрещкого, Т. Сидорен-

ко-Малюковой, В. Пикуля, В. Пономарева, О. Полевого, С. Шустова Е. Гундара, Дж. Раттера, К. Дженкинса.

Новым стилевым показателем хорового творчества, заметно возросшим сегодня, является синтез параметров вышеуказанных сторон. Вследствие этого синтеза первичные хоровые жанры сегодня обретают новую жизнь и новый уровень знаковости, семантической интерпретации в творчестве ведущих композиторов. Эта тенденция связана с особыми стилистическими знаками — с «языком» сонористики, с разъяснением сонористических приемов, что побуждает к специальному их изучению. Действительно, освоение сонористических композиций требует существенного изменения дирижерских установок и особых вокально-ансамблевых навыков у хора. Однако вопрос о них нельзя миновать при оценке стилевой семантики новейшего композиторского хорового творчества, соответствующих ему исполнительских трактовок дирижеров-хормейстеров, исполнительских задач и приемов. Поэтому так важно, что в исполнительской практике одесской хоровой школы присутствуют новые современные стилевые тенденции хорового творчества как важнейшие показатели высокого профессионального мастерства в репертуарной стратегии развития студенческого хора. (Следует отметить, что именно оригинальная интерпретация произведения одесского композитора Ю. Гомельской «Концерт музыкальных символов» принесла хору победу на хоровом конкурсе во Франции в 2006 году. В 2018 году на VIII Всеукраинском хоровом конкурсе имени Н. Леонтовича студенческий хор ОНМА имени А. В. Неждановой завоевал Гран-при (дирижер — Галина Шпак). В конкурсной программе было произведение Эрика Уитакера «*Sleep*»).

Если проследить формирование репертуара студенческого хора консерватории/академии, то можно заметить тенденцию к исполнению крупных форм — кантат, хоровых концертов, циклов, сюит. Начиная с «Реквиема» В. Моцарта, «Времен года» Й. Гайдна этот процесс продолжает развиваться: «Gloria» А. Вивальди, «Magnificat» Й. С. Баха, «Реквием» Дж. Верди; кантата «Москва» П. Чайковского; кантата «Иоанн Дамаскин» С. Танеева; «Весна» С. Рахманинова; «Патетическая оратория», «Курские песни» Г. Свиридова; «Казнь Степана Разина» Д. Шостаковича; «Хустина» Л. Ревуцкого; хоровая сюита «Лесной янтарь» Т. Малюковой-Сидоренко; «Немецкий реквием» Й. Брамса; «Свадебка» И. Стравинского; «Реквием» А. Шнитке; «Gloria» Дж. Пуччини; «Gloria», «Stabat mater» Ф. Пу-

ленка; «Gloria» Дж. Раттера; «Концерт музыкальных символов» Ю. Гомельской.

В настоящее время в репертуар хора ОНМА имени А. В. Неждановой входит около 300 произведений, где представлены классические и современные светские и духовные произведения украинских и зарубежных авторов, обработки народных песен... Только за последнее время дирижерами-хормейстерами студенческого хора ОНМА им. А. В. Неждановой Г. Шпак и В. Регрутом были представлены такие проекты как «13 симфония» Д. Шостаковича, «Алеко» С. Рахманинова, «Magnificat» Й. С. Баха, «Алкид» Д. Бортнянского, «Кармен» Д. Бизе, «Дон Жуан» В. Моцарта, «Благовещения» В. Ланюка, «Данте-симфония» Ф. Листа, «Різдвяне дійство» Л. Дичко, «Gloria» Дж. Пуччини, «Gloria» Ф. Пуленка, «Дидона и Эней» Г. Персела, «Иоланта» П. Чайковского, сюита № 2 «Дафнис и Хлоя» М. Равеля, «Пер Гюнт» Э. Грига, «Ундина» П. Чайковского, «Трубадур» Дж. Верди, «Илия» Ф. Мендельсона и многое другое совместно с филармоническим оркестром Одесской филармонии и оркестром Одесского национального академического театра оперы и балета. Многие произведения были украинскими премьерами.

Такой широкий художественно-стилевой диапазон исполнительской практики студенческого хора указывает на динамику профессионализма одесской хоровой школы, определяет ее жизнестойкость, способность к диалектике преобразований.

Каждое музыкальное произведение представляет собой не обособленное явление. Это часть целой интонационно-стилистической системы в художественной жизни определенной эпохи. Поэтому так важно для исполнителя формировать представление о развитии хорового исполнительского искусства в конкретные исторические периоды, каждый из которых имеет свои определенные стилевые особенности. Очевидно, что вопрос о стиле входит в общий круг проблем развития хоровой культуры и не менее важен, чем профессиональные задачи хорового строя, интонации, ансамбля, выразительности вокального звучания и т. д. Выявляется практическая необходимость в изучении представлений о стиле в контексте хоровой исполнительской практики.

Творческий процесс интерпретации хоровых произведений включает индивидуальную интерпретацию элементов музыкальной композиции: гармонию, мелодию, ритм, музыкальную форму, фактуру, оркестровку. Но самое главное — включает и *хоровые средства* ис-



полнительской выразительности: строй, ансамблевость, интонация, тембр, артикуляция, дикция, манера произношения, которые также подлежат исполнительской интерпретации. Понимание исполнителем закономерностей использования различных средств музыкально-исполнительской выразительности — необходимое условие убедительной интерпретации. Но все эти средства музыкально-исполнительской выразительности реализуются в рамках определенного стиля. Таким образом, необходимо рассматривать сквозь призму историко-стилевой проблематики анализ исполнительских средств выразительности. Следует учитывать особенности композиторского (и поэтического) текста в сопоставлении с исполнительским отношением и рассматривать взаимосвязь этих двух сторон как *основных* в подходе к работе над интерпретацией хоровых произведений. На основании этих связей окончательно определяется настоящее понимание стиля исполнения музыки композитора, проникнутое индивидуальностью исполнителя, собственным исполнительским стилем дирижера-интерпретатора.

Индивидуальная творческая личность дирижера, его стилиевой выбор определяют отбор из всей массы наличных элементов хоровой выразительности именно те, которые он считает основными носителями идей и эмоций, избранные им в качестве цели воздействия. Действительное же овладение стилем и формирование исполнительской интерпретации происходит в сфере живой практики.

Развернутый музыковедческий подход позволяет изучить феномен жизненно-творческой преемственности, который передается от поколения к поколению и предстает системой художественных, технологических и методических установок и правил, направленных на дальнейшее развитие музыкального профессионализма. Весь комплекс профессионально-творческих составляющих выступает как методологически необходимое условие в подходе к анализу актуальных стилиевых тенденции эволюции исполнительских традиций одесской хоровой школы на современном этапе.

**Выводы.** Певческо-хоровая исполнительская техника современного хора, подобно технике дирижирования, является полистилистической, синтезирующей выразительные средства старинной, классической, романтической и современной музыки в целостную звуковую систему. Самое главное — слух музыканта-профессионала должен обязательно воспринимать интонационную стилистику в контексте определенного стиля. Адекватное стилиевое понимание, воспроизведе-

дение и воздействие исполняемой музыки является сейчас одной из важнейших проблем хорового исполнительства. Речь идет не только о системном подходе к хоровому исполнительству и широком обобщении исторически накопленного и современного опыта, его изучения и упорядочивания, но прежде всего об интеграции всего рассматриваемого и анализируемого материала на основе стилевого подхода и в контексте музыкально-стилевых явлений.

В настоящее время самые показательные тенденции стилевого развития одесской хоровой школы связаны с репертуарной политикой хора, и сегодня наиболее актуальной тенденцией является снятие каких-либо репертуарных ограничений. А это означает, что и хор, и дирижер-хормейстер должны владеть различными стилевыми техниками, то есть различными типами интонирования. Как отдельное направление отметим освоение современных сонористических композиций, поскольку оно требует существенного изменения дирижерских установок и особых голосовых навыков у хора. Как о третьем направлением следует, вероятно, сказать о формах исполнительской деятельности. Поскольку сегодня хоровые коллективы обязательно принимают участие в конкурсах, фестивалях, они должны обладать творческой мобильностью, артистическими данными. Студенческий хор ОНМА имени А. В. Неждановой ведет активную концертную деятельность, участвует в конкурсах, в различных музыкальных проектах, что говорит о высокой динамике профессионализма одесской хоровой школы, способности к диалектике творческих преобразований, направленных на дальнейшее развитие хоровой традиции Украины.

Таким образом, опираясь на объективное свидетельство стилевого статуса одесской хоровой школы сегодня, на выбор репертуара и тенденции интерпретаций, входящих в эволюционный путь развития школы, можно говорить о равнозначности двух стилевых линий — следовании традиции и стремлении к новому — что свидетельствует о синтезирующей природе стиля одесской хоровой школы.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Бондар Є. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості: автореферат дис. ... к-та мистецтвознавства: 17.00.03 / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 16 с.
2. Друскин М. Очерки, статьи, заметки. Л.: Советский композитор, 1987. 304 с.

3. Заболотная Н. Об исполнении Д. Загрецким музыки Мессы h moll И. С. Баха. *Одесская консерватория. Славные имена, новые страницы*. Одесса: Гранд-Одесса, 1998. С. 182–188.
4. Загрецкий Д. Техническое совершенство — обязательное условие высокохудожественного исполнения: машинопись / Библиотека ОНМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 1973. 19 с.
5. Казачков С. От урока к концерту. Казань: Изд-во Казанского университета, 1990. 344 с.
6. Лашченко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. К.: Муз. Україна, 1989. 136 с.
7. Лиознов Г. «Новая музыка» в репертуаре хора ОГК. *Одесская консерватория. Славные имена, новые страницы*. Одесса: Гранд-Одесса, 1998. С. 153–156.
8. Луговенко В. Главный регент Одесского кафедрального собора. *Одесская консерватория. Славные имена, новые страницы*. Одесса: Гранд-Одесса, 1998. С. 146–153.
9. Муравская О. «Немецкий реквием» И. Брамса в репертуаре наследников традиции К. К. Пигрова. *Культурологические проблемы музыкальной украинистики*. Одесса, 1996. Вып. 1. С. 88–108.
10. Пигров К. Хоровая культура и мое участие в ней. Одесса: ОГК, 2001. 50 с.
11. Серебри А. Воспитание хоровых дирижеров школы К. К. Пигрова в Одесской консерватории им. А. В. Неждановой. *Одесская консерватория. Забытые имена, новые страницы*. Одесса: ОКФА, 1994. С. 117–123.

#### REFERENCES

1. Bondar Є. (2005) Overexpressive intoning in a context of modern choral creativity. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].
2. Druskin M. (1987) Essays, articles, notes. L.: «Sovetskiy kompozitor» [in Russian].
3. Zabolotnaya N. (1998) On the performance of the D. Zagretsky music of the Mass of the h Holl of J. S. Bach. *Odessa Conservatory. Nice names, new pages*. Odessa: «Grand-Odessa». P. 182–188. [in Russian].
4. Zagretsky D. (1973) Technical perfection is an indispensable condition for highly artistic performance. Typescript. Library ONMA them. A. V. Nezhdanova. Odessa [in Russian].
5. Kazachkov S. (1990) From lesson to the concert. *Izd-vo Kazanskogo universiteta* [in Russian].
6. Lashchenko A. (1989) Choral culture: aspects of the study and development. K.: Muz. Україна [in Russian].
7. Lioznov G. (1998) «New Music» in the repertoire of the OGK choir. *Odessa Conservatory. Nice names, new pages*. Odessa: «Grand-Odessa», P. 153–156. [in Russian].

8. Lugovenko V. (1998) Principal Regent of the Odessa Cathedral. Odessa Conservatory. Nice names, new pages. Odessa: «Grand-Odessa», P. 146–153. [in Russian].

9. Muravskaya O. (1996) «The German Requiem» by I. Brahms in the repertoire of the heirs to the tradition of K. K. Pigrov. Cultural problems of musical ukrainistiki. Вып. 1. Odessa P. 88–108. [in Russian].

10. Pigrov K. (2001) horal culture and my participation in it. Odessa: OGK [in Russian].

11. Serebri A. (1994) Education of choral conductors of the school K. K. Pigrova in the Odessa Conservatory. A. V. Nezhdanova. Forgotten names, new pages. Odessa: OKFA, P. 117–123. [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 27.02.2019*

УДК 784+78.087.62

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–284–292

*Лариса Леонидовна Стадниченко*

*ORCID: 0000–0001–7790–9245*

*профессор кафедры сольного пения*

*Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой,*

*народная артистка Украины*

*lorenvivat28@gmail.com*

## **СЕМАНТИЧЕСКОЕ ЯДРО ПАРТИТУРЫ КАК СТРУКТУРНАЯ И ТЕМБРАЛЬНАЯ ОСНОВА ВОКАЛЬНОГО ДУЭТА**

*Цель статьи — выявить и обосновать тембральные различия дуэтов различных стилей и жанров как отражение семантического содержания музыкального материала. Определить типовое архетипное семантическое ядро партитур вокальной дуэтной музыки различных стилей и жанров. Методология — компаративный анализ специфики дуэтного пения в различных стилях и жанрах, анализ специфики вокальной дуэтной музыки в зависимости от интонационных архетипов партитуры. Научная новизна состоит в разяснении структурного построения партитуры вокальных дуэтов в зависимости от стиля и жанра; обосновании зависимости тембральных характеристик вокальной дуэтной музыки от стиля и жанра музыки; пояснении зависимости тембральной партитуры вокального дуэта от интонационных архетипов музыкального материала. Выводы. Семантическое ядро партитуры вокального дуэта несет в себе определенный интонационный архетип, который, в свою очередь, программирует качественный состав дуэта, смысловое наполнение и стилистику исполнения. «Дуэтный тембр» желателен и даже обяза-*

лен в произведениях, построенных на архетипах прошения и призыва, семантическое ядро которых составляет усиление эмоции музыкальными средствами, а для произведений, отражающих интонационную семантику архетипов игры или медитации, необходимы индивидуальные тембры двух исполнителей в дуэте — двух вокалистов.

**Ключевые слова:** вокальный дуэт, «дуэтный тембр», интонационный архетип, семантическое ядро партитуры вокального дуэта.

*Stadnichenko Larisa Leonidovna*, professor of the department of solo singing Odessa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova, People's Artist of Ukraine

**Semantic core of the score as a structural and timbral basis of a vocal duet**

**The purpose** of the article is to identify and substantiate the timbral differences of duets of various styles and genres as a reflection of the semantic content of the musical material. Determine the typical archetypal semantic core of the scores of vocal duet music of various styles and genres. **The methodology** is a comparative analysis of the specifics of duet singing in various styles and genres, an analysis of the specifics of vocal duet music depending on the intonation archetypes of the score. **The scientific novelty** consists in explaining the structural construction of the score of vocal duets, depending on the style and genre; substantiation of dependence of timbral characteristics of vocal duet music on the style and genre of music; explanation of the dependence of the timbre score of the vocal duet on the intonation archetypes of musical material. **Conclusions:** The semantic core of the vocal duet's score contains a certain intonation archetype, which, in turn, programs the quality of the duet, the semantic content and style of performance. «Duet timbre» is desirable and even obligatory in works based on the archetypes of petition and appeal, the semantic core of which enhances emotion with musical means, and for works reflecting the intonational semantics of the archetypes of play or meditation, individual timbres of two performers in a duet are needed — two vocalists.

**Keywords:** vocal duet, «duet timbre», intonation archetype, semantic core of the score of vocal duet.

*Стадніченко Лариса Леонідівна*, професор кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, народна артистка України

**Семантичне ядро партитури як структурна та тембральна основа вокального дуету**

**Мета статті** — виявити та обґрунтувати тембральне розмаїття дуетів різних стилів та жанрів як відображення семантичного змісту музичного матеріалу. Визначити типове архетипне семантичне ядро партитур вокальної музики різних стилів та жанрів. **Методологія** — компаративний аналіз специфіки дуетного співу в різних стилях та жанрах, аналіз вокальної дуетної музики в залежності від інтонаційних

архетипів партитури. **Наукову новизну** складає роз'яснення структурної будови партитури вокальних дуєтів в залежності від стилів та жанрів; обґрунтування залежності тембральних характеристик вокальної дуєтної музики від стилю та жанру; пояснення залежності тембральної партитури вокального дуєту від інтонаційних архетипів музичного матеріалу. **Висновки.** Семантичне ядро партитури вокального дуєту несе в собі певний інтонаційний архетип, який, в свою чергу, програмує якісний склад дуєту, смислове наповнення та стилістику виконання. «Дуєтний тембр» бажаний та навіть обов'язковий у творах, побудованих на архетипах прохання та заклику, семантичне ядро яких складає посилення емоції музичними засобами, а для творів, які відображають інтонаційну семантику архетипів гри та медитації, необхідні індивідуальні тембри двох виконавців в дуєті — двох вокалістів.

**Ключові слова:** вокальний дуєт, «дуєтний тембр», інтонаційний архетип, семантичне ядро партитури вокального дуєту.

**Актуальность темы работы.** В современном мире количество и качество музыкального материала, предназначенного для вокального исполнения, обширно. Вокальная музыка имеет свои «устоявшиеся» структурные позиции практически в любом стиле и жанре, в том числе и в самых новаторских. Вокальный дуэт, особенно в последнее время, характеризуемое бурным расцветом полимодальных, межстилевых тенденций в музыке, обретает все большую популярность и может соперничать по востребованности у зрительской аудитории с сольными исполнителями. На наш взгляд, такие тенденции актуального исполнительского искусства опосредовано отражают проблемы развития современного общества: с одной стороны — это обострение личностных проявлений, сознательное эпатажирование публики; а с другой — некая «стадность» чувствования и восприятия информационных ресурсов любого рода, в том числе и музыкальных, как отражение первичного первобытного уровня восприятия человека, не требующего когнитивных усилий, а удовлетворяющегося лишь чувствованием.

**Цель статьи** — выявить и обосновать тембральные различия дуэтов различных стилей и жанров как отражение семантического содержания музыкального материала. Определить типовое архетипное семантическое ядро партитур вокальной дуєтної музики різних стилей і жанров.

**Объект исследования** — семантическое ядро партитуры вокальных дуэтов различных стилей и жанров, тембральные требования к вокальному дуєтному исполнению різних по стилю і жанру партитур.

*Предмет исследования* — семантика интонационных архетипов в различной вокальной дуэтной музыке на основе структурного анализа вокальной дуэтной партитуры различных стилей и жанров.

**Изложение основного материала.** Анализируя разностилевую и разножанровую структуру вокальных дуэтов, рассматривая зависимость интонационных архетипов музыкального материала от стилевой и жанровой принадлежности, необходимо выявить некое семантическое ядро, свойственное тому или иному типу дуэта и виду дуэтной музыки. В общем понимании *семантическое ядро* — упорядоченный набор слов, знаков, звуков, их форм и сочетаний, которые наиболее точно характеризуют вид деятельности. В области музыкознания и относительно темы нашего исследования **семантическое ядро партитуры вокального дуэта** трактуем как исходную принадлежность партитуры произведения к определенному интонационному архетипу, программирующему смысловое наполнение музыкального материала, качественный состав дуэта и, соответственно, стилистику исполнения.

Партитура вокальных дуэтов различных стилей и жанров дает широкое поле для размышлений о том, как отличается структурное построение вокальной дуэтной музыки различных стилей и жанров, какой качественный состав исполнителей является наиболее удачным для музыки определенных музыкальных жанров и стилей, а также каким образом интонационные архетипы партитуры дуэтов предопределяют качественный состав дуэта и его жанровую принадлежность. Различные по жанровой специализации дуэты рассматриваем с точки зрения музыкальных компонентов — вокальной и структурной специфики. Прежде всего следует оговорить качественный состав дуэта, характерный для определенных стилей и жанров.

В академическом вокальном дуэтном репертуаре — в музыке барокко или музыке романтического стиля — не встречаются дуэты, написанные для двух хоровых исполнителей. Есть ансамблевые произведения, но не дуэты. Все партитуры академических дуэтов, а они представлены в оперных и ораториальных произведениях, рассчитаны на двух солистов, голоса которых в состоянии полнокровно звучать как сольно, так и в ансамбле, не утрачивая индивидуальную тембральную окраску. Именно для таких голосов написаны, например, дуэты из «Stabat mater» Перголези. Партитура выстроена как полифония, складывающаяся из двух голосов: используется канон, тематическое расхождение партий, ритмические «мостики» из од-

ной партии в другую (ритмическая партитура такова, что акценты, сильные доли звучат попеременно то в одной партии, то в другой). При этом каждая партия выстроена так, что она звучит как полноценная мелодическая линия, не «ищущая опоры на свой аккорд», а существующая самодостаточно.

Подобным же образом организована партитура дуэтов народных песен. Обработки народных песен несут в себе все элементы профессионального композиторского академического языка: самодостаточные партии, тематическая полифония, ритмический, акцентный, даже тематический канон и т. д.

А вот музыка салонного плана и производная от нее эстрадная музыка отличаются по построению от академических образцов. В эстрадной музыке активно используются преимущества хорового пения: прежде всего звучание в аккорде (вокальные партии + аккомпанемент), а не в полифонии вокальных партий между собою или вокальных партий и аккомпанемента; без-обертонность звука; интонационная чистота (полость), не исключая, однако, интонационного тяготения, что больше свойственно музыке театральной, имеющей драматургию, которая отражена именно в «интонационных тяготениях вокальной линии» [2]. Такое звучание вокального дуэта носит центростремительный характер — голоса исполнителей стремятся сойтись в один звук, причем этот звук, будучи даже аккордовым, максимально единообразен по тембру. Не случайно на эстраде преобладают дуэты, которые состоят не из солистов-вокалистов, а из хормейстеров. В партитурах современной дуэтной музыки без-тембровое пение оказывается более востребованным. Художественный акцент смещается с вокалиста-исполнителя на общее впечатление от полного звучания партитуры, включающего как вокальные, так и инструментальные партии.

Вообще в современной музыке солист-вокалист в некоторой степени утрачивает свои позиции «главного голоса» в музыкальной палитре произведения. Часто партия голоса ставится в один ряд с оркестровыми партиями, иногда даже композиторы сознательно «топят» партию солиста в аккомпанементе, используя такой прием как метод художественного воздействия. Эти тенденции, витающие в атмосфере музыкальной семантики эпохи, сначала проявляются на материале, казалось бы, абсолютно вокальном. Например, великий Герберт фон Караян, дирижируя в частности оперы Верди, периодически сознательно «топил» голоса солистов в оркестровой партитуре, под-



нимая динамическое звучание оркестра на порядок выше, чем звучание солистов. Использование таких «звуковых волн» в исполнении оперной музыки достигался эффект воздействия на зрителя практически на физиологическом уровне: зритель как бы «захлебывается» звуком оркестра и «выдыхает», когда оркестровая волна спадает, опять высвечивая голоса солистов «над собою».

Такой же художественный прием часто наблюдается в современной эстрадной музыке. В настоящее время оркестровая партия обрела самостоятельное семантическое значение, отойдя от классической роли аккомпанемента солирующему голосу. В связи с этим вокальные партии прописываются с учетом того, что они приобретут «дуэтный тембр», который станет самостоятельным голосом в общей партитуре произведения. «Дуэтный тембр», в отличие от сольных голосов, звучащих одновременно, имеет больше шансов влиться в стройную тембральную партитуру всего произведения.

Для понимания и объяснения именно таких приоритетов в построении современной партитуры вокального дуэта рассмотрим такой казался бы далекий от темы нашего размышления предмет, как интонационный архетип музыкального материала, который О. В. Оганезова-Григоренко определяет как «образно-смысловой сгусток внутреннего действия, выраженный в музыкальной интонации» [2]. Напомним, что 4 интонационных архетипа музыкального текста — архетип призыва, архетип игры, архетип прощения (лирический) и архетип медитации — соответствуют 4 архетипам коммуникативного общения (Д. К. Кирнарская) [1] и, соответственно, отражают смысловую авторскую информацию в семантике интонационного построения музыкального произведения.

Учитывая, мысль М. Ю. Севериновой о том, что архетипы являются определенными информационно-энергетическими моделями [3, с. 200] и выступают основой «живых» интонаций» в музыке, а также ее энергетическим источником [3, с. 214], акцентируем внимание на «интерпретационном потенциале» архетипов, открывающем поле не только для анализа образно-семантической составляющей партитуры дуэта, но и для понимания взаимозависимости структуры и тембральных особенностей дуэтного произведения от интонационного архетипа музыки, «воплощающего содержание музыки в чувственных категориях» [1, с. 80].

Академические дуэты стиля барокко построены на интонационном архетипе медитации, предполагающем музыкальное существо-

вание как способ погружения в себя, в свои мысли. Именно такой интонационный архетип наблюдается в «Stabat mater» Перголези.

В оперной же музыке, например, у Чайковского в «Евгении Онегине» или у Пуччини в «Мадам Баттерфляй» уже культивируются архетип игры или же архетип прощения, которые в построении интонационной партитуры произведения четко обозначают наличие действенного начала в музыке, что свойственно уже опере как жанру театральному. Недаром это направление оперной музыки условно названо «веристкой оперой», т. е. не музыкой созерцательной, а музыкой, «приправленной» действенным началом. С этим же связано культивирование в оперном исполнении помимо стиля *bel canto* чувственных обертонов голоса, которые иногда прекрасными не назовешь. Певцы стали активно использовать речевые краски, отходить от понимания пения исключительно с точки зрения красоты звука, более склоняться к пению как средству выражения эмоций, а так как эмоции могут быть очень разными, в том числе и негативными, то и голоса оперных певцов обогатились «некрасивыми» обертонами — как определенными красками в тембральной палитре, позволяющими выражать голосом расширенную палитру эмоций.

Вокальные дуэты академического направления предполагают полифоничность фактуры: партии переплетаются не только смыслово, но и фактурно. В этом смысле очень показательны камерные дуэты П. И. Чайковского — «Рассвет», «Вечер», «В огороде, возле броду», «Слезы», — где полифоническая фактура отражает переплетение семантики вокальных партий и создает интонационное семантическое ядро дуэтного звучания. Исполнение такого дуэтного материала предполагает, что голоса солистов сохраняют максимальную индивидуальную тембральную палитру, в которой не возникает «дуэтного тембра», а звучат именно два солиста. Преобладать в таком дуэте будет ситуативно тот, у кого в данный момент главная мелодическая линия. Тот, у кого второстепенная партия, подчеркивает солирование другой партии нюансировкой, при этом не убирая из своего тембра обертоны солиста.

Но полифоническое сочетание «работает» позитивно только в интонациях архетипа медитации, прочитываясь как многослойность мысли или чувства. Игровое же начало предполагает интонации «конфликта» как драматургического действия. Самыми яркими примерами такого проявления интонационного архетипа игры будут дуэтные номера из оперетт, исполняемые простаком и субреткой. Это

всегда конфликтные по смыслу и интонационной семантике музыкального номера. Под словом «конфликт» подразумеваем игру.

Лирический архетип — самый востребованный интонационный архетип разнополюх дуэтов, что объясняется любовной тематикой. В однополюх же дуэтах, построенных на интонационном лирическом архетипе, как правило, семантика интонации направлена на усиление, укрупнение мысли, чувства, состояния. Например, дуэт Ольги и Татьяны из «Евгения Онегина» П. И. Чайковского, где канонами, опеваниями, двухголосным звучанием усиливается лирическое настроение сцены, или дуэт Онегина и Ленского из той же оперы, где также происходит укрупнение, закрепление в сцене настроения и атмосферы безысходности, печали, рокового предчувствия.

Дуэты же, в которых звучит интонационный архетип призыва, это, как правило, однополюе дуэты, где образно-семантическое наполнение музыки не предполагает размышления или сомнения, а только утверждение — например, «Ехал я из Берлина» И. Дунаевского, «Вакхическая песнь» С. Танеева, из современной эстрадной музыки «Моя Украина» Н. Свидюка. В ансамблевой (дуэтной) музыке интонационный архетип призыва свойственен однополюым дуэтам, т.к. предполагает исполнение музыки определенного назначения — гимны, оды и др., то есть такие произведения, которые, как и при архетипе прошения, работают на усиление, укрупнение эмоции.

Теперь рассмотрим, при каких интонационных архетипах партитуры предпочтителен «дуэтный тембр» — особое звучание голосов в однополом дуэте, характеризующее слиянием и дополнением обертонов нижнего и верхнего голоса в единое звучание, имеющее согласованную тембральную окраску.

Конечно же, наиболее востребован дуэтный тембр в музыке лирического архетипа и архетипа призыва, где эмоция требует тембрального подкрепления, усиления.

Игровой интонационный архетип предполагает максимально красочное (различное) звучание индивидуальных тембров, поэтому он востребован в разнополюх дуэтах, семантическое ядро которых предполагает драматургический конфликт.

А архетип медитации, свойственный старинной музыке, не предполагает конфликтности вокальных партий, его интонационная семантика отражает «замкнутое пространство мысли» героя [1, с. 82], таким образом культивируя и поддерживая индивидуальность тембров солистов.

**Выводы.** Семантическое ядро партитуры вокального дуэта несет в себе определенный интонационный архетип, который, в свою очередь, программирует качественный состав дуэта, смысловое наполнение и стилистику исполнения. «Дуэтный тембр» желателен и даже обязателен в произведениях, построенных на архетипах прошения и призыва, семантическое ядро которых составляет усиление эмоции музыкальными средствами, а для произведений, отражающих интонационную семантику архетипов игры или медитации, необходимы индивидуальные тембры двух исполнителей в дуэте — двух вокалистов.

### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. М.: Таланты—XXI век, 2004. 496 с.
2. Оганезова-Григоренко О. В. Автопоезіс артиста мюзикла як творчий феномен та предмет музикознавчого дискурсу : автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 38 с.
3. Северинова М. Ю. Архетипи в культурі у проєкції на творчість сучасних українських композиторів: дис... докт. мистецтвозн.: 26.00.01 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. 415 с.

### **REFERENCES**

1. Kyrnarskaya, D. (2004) Psychology of special abilities. Musical abilities. M.: Talanty—XXI vek. [in Russian]
2. Ohanezova-Nryhorenko, O. (2018). Autopoiesis of the musical artist as a creative phenomenon and the subject of musicological discourse. Extended abstract of doctor's thesis.. Kyiv: NMAU them. P. I Tchaikovsky. [in Ukrainian]
3. Severynova M. (2013) Archetypes in culture in the projection on the work of modern Ukrainian composers. Doctor's thesis. Kyiv: NMAU them. P. I Tchaikovsky. [in Ukrainian]

*Стаття надійшла до редакції 13.02.19*

УДК 781.033

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–293–307

*Лілія Михайлівна Шевченко*

*ORCID: 0000–0001–8602–9573*

*кандидат педагогических наук,*

*доцент кафедри спеціального фортепіано*

*Одеської національної музикальної академії імені А. В. Нежданової*

*lilia.my.forte@gmail.com*

## **ФОРТЕПИАННО-КЛАВИРНАЯ СИМВОЛИКА КАК ОБЫЧАЙ И ТРАДИЦИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ КОНЦЕПЦИИ ВТОРОГО ТРИО Д. ШОСТАКОВИЧА И «КВАРТЕТА НА КОНЕЦ ВРЕМЕНИ» О. МЕССИАНА)**

*Цель работы — выделение смыслового наполнения клавирно-фортепианного участия в барочном ансамбле трио-сонаты и других разновидностях в ракурсе преемственности этого ансамблевого искусства для музыкантов кануна и собственно XX века — с опорой на материал столь эпохально значимых сочинений как Второе фортепианное трио Д. Шостаковича и «Квартет на конец времени» О. Мессиана. Избранные для сравнения и анализа сочинения объединены хронологически и социально-психологически: оба созданы в период Второй мировой войны, в условиях неопределенности, политических репрессий и исхода судьбы Отечества как для Шостаковича, так и для О. Мессиана. **Методологическая основа** работы — культурологические проекции интонационного видения музыки у Б. Асафьева как лингвизированного музыкознания и понимания музыки в контексте представлений о языково-речевой системе вербальной коммуникации, как это воспринято в Украине в наследии восприимчивых школ И. Ляшенко, И. Котляревского — в работах А. Козаренко, Е. Марковой и др. Базу исследовательского подхода составляют историко-аналитический и стилево-компаративный методы культурологической направленности на традицию и обычаи в искусстве. **Научная новизна** работы — теоретическая самостоятельность парадигматической трактовки смысловой символики барочной церковной трио-сонаты в семантической совокупности ансамблевого инструментализма Нового времени и Новейшей истории на уровне XX века. **Выводы.** Жанр трио-сонаты определен в значимости «трио-принципа» (по А. Епишину), рожденного христианской символикой трехголосия-троестроичия старинной церковной полифонии, который определил сакральную значимость ансамблей. Трио-сонатой оставались ансамбли из четырех, а то и пяти музыкантов — «Квартет на конец времени» О. Мессиана вписывается в необарочную тенденцию XX века в виде «трио-сонаты для четырех*

исполнителей». Клавирное (чембальное–клавесинное, органное, впоследствии фортепианное) исполнение баса соответствовало церковной традиции трактовки его как опоры звучания. Сакральный смысл фортепианной партии в трио-составе XIX–XX веков соответствовал обычаю староцерковной музыки, который на волне православного возрождения XIX столетия обрел символику музыкального мемориала-поминовения выдающихся представителей искусства, как это имело место во Втором фортепианном трио Д. Шостаковича. А поминальный смысл «Квартета на конец времени» О. Мессиаена отмечен в завершение классической традиции музыки и бытия, состоявшегося в годы Второй мировой войны.

**Ключевые слова:** фортепианно-клавирная символика выражения, обычай в музыке, художественная традиция, жанр в музыке, музыкальный символ.

*Shevchenko Lilia, PhD in Pedagogic Sciences, Associate Professor at the Department of Special Piano of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Piano-clavier symbolism as custom and tradition of the european culture (on example of the concepts to D. Shostakovich's second piano trio of and O. Messiaen's «Quartet for the End of Time»)**

*The purpose given work is a separation of the semantic filling clavier-piano participations in baroque ensemble of trio-sonatas and the other variety in view of continuity of this ensemble art for musician of the eve and strictly XX century — with handhold on material so epochal significant compositions as the D. Shostakovich's Second piano trio of and O. Messiaen's «Quartet for the End of Time». Elected composition are united chronological and social-mentally: both are created at period of the Second world war, in condition of the uncertainties of the move to political repression and upshot of the fate Fatherland both for Shostakovich, and for O. Messiaen. **The methodological** base of the work — an culturology projections of intonation visions of the music beside B. Asafiev as linguistic orientation in musicology and understanding the music in context of the beliefs about tongue-speech system to verbal communications, as this is perceived in Ukraine in legacy of godfathers to schools I. Ljashenko, I. Kotljarevskiy — in work by A. Kozarenko, E. Markova and others. The historical-analytical, style-comparative methods to culturological directivities on tradition and custom in art form the base of the exploratory approach. **Scientific novelty** of the work — theoretical independence of the paradigmatic interpretation of the semantic symbology to baroque church trio-sonatas in semantic complex of ensemble instrumental art in New time and the most Latest history at a rate of XX century. **Conclusions.** The genre of trio-sonatas was defined in value «trio-principle» (on A. Epishin), given birth by christian symbology of three voices-three line in old-time church polyphony, which has defined sacramental value of the ensembles. The trio-sonata remained the ensembles from four, but that and five musicians, — «Quartette on the end of the time» O. Messiaen is*

inserted in neobaroque trend of the XX century in the manner of «trio-sonatas for four performers». Clavier (for cembalo-clavichord, organ, subsequently piano) performance bass corresponded to the church tradition of the interpretation his as full of authentic sounding. Sacramental sense piano parties in trio-composition XIX–XX centuries corresponded to custom of the old-church music, which on wave of the Orthodox rebirth XIX centuries has found the symbology music of memorial-commemoration about prominent representatives art, as this existed in Second piano trio of D. Shostakovich. But commemoration sense «Quartette on the end of the time» O. Messiaen noted in termination of the classical tradition of the music and being, taken place at years of the Second World War.

**Keywords:** piano-clavier symbolism of the expression, custom in music, artistic tradition, genre in music, music symbol.

**Шевченко Лілія Михайлівна**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

**Фортепіанно-клавирна символіка як звичай і традиція європейської культури (на прикладі концепції Другого тріо Д. Шостаковича і «Квартету на кінець часу» О. Мессіана)**

**Мета** роботи — виділення значеннєвого наповнення клавирно-фортепіанної участі в барочному ансамблі тріо-сонати й інших різновидів у ракурсі спадкоємності цього ансамблевого мистецтва для музикантів передодня й саме ХХ століття з опорою на матеріал таких епохально-значимих творів як Друге фортепіанне тріо Д. Шостаковича та «Квартет на кінець часу» О. Мессіана. Вибрані твори об'єднані хронологічно й психологічно: обидва створені в період Другої світової війни, в умовах невизначеності, політичних репресій і долі Батьківщини як для Шостаковича, так і для О. Мессіана. **Методологічна основа** роботи — культурологічні проєкції інтонаційного бачення музики в Б. Асаф'єва як лінгвізованого музикознавства й розуміння музики в контексті уявлень про мовно-мовленнєву систему вербальної комунікації, як це сприйнято в Україні у спадщині вихованців шкіл І. Ляшенка, І. Котляревського — у роботах О. Козаренка, О. Маркової та ін. Дослідницьку базу підходу становлять історико-аналітичний та стильово-компаративний методи в їх культурологічній спрямованості на традицію й звичай у мистецтві. **Наукова новизна** роботи — теоретична самостійність парадигматичного трактування значеннєвої символіки барочної церковної тріо-сонати в семантичній сукупності ансамблевого інструменталізму Нового часу й Новітньої історії на рівні ХХ століття. **Висновки.** Жанр тріо-сонати визначився у сенсі «тріо-принципу» (за А. Єпишиним), що був породжений християнською символікою триголосья-трирядковості старовинної церковної поліфонії, що визначило сакральну значимість ансамблів. Тріо-сонатою залишилися ансамблі із чотирьох, а то й п'яти музикантів — «Квартет на кінець часу» О. Мессіана вписується в неobarочну тен-

денцію ХХ століття у вигляді «тріо-сонати для чотирьох виконавців». Клавірне (чембально-клавесинне, органне, згодом фортепіанне) виконання баса відповідало його трактуванню у церковній традиції як опори звучання. Сакральний зміст фортепіанної партії в тріо-складі ХІХ–ХХ століть відповідав звичаю староцерковної музики, що на хвилі православно-відродження ХІХ сторіччя знайшов символіку музичного меморіалу-поминальності видатних представників мистецтва, як це мало місце в Другому фортепіанному тріо Д. Шостаковича. А поминальний зміст «Квартету на кінець часу» О. Мессіана відзначений у завершенні класичної традиції музики й буття, що відбулося в роки Другої світової війни.

**Ключові слова:** фортепіанно-клавірна символіка вираження, звичай у музиці, художня традиція, жанр у музиці, музичний символ.

**Актуальність** заявленної теми обоснована виключительною востребованністю на сьогоднішній день ансамблевої музики і, в особенности, барочних ансамблей, в числі котрих тріо-сонати займають достойне місце. Значимість барочної ансамблевої різновидности определилась в ХХ веце, когдa інструментальні тріо обрели в традиціях руської музики меморіально-поминальний смисл (фортепіанне Тріо П. І. Чайковського пам'яті Н. Рубінштейна, Тріо С. Рахманінова пам'яті Чайковського і т. д.), а інші состави, осознавані як неobarочні (см. «Квартет на кінець часу» О. Мессіана), по своєму виразительному існуванню звернені к церковній тріо-сонаті (котра, як відомо, по составу учасників часто була «квартетом», а то і «квінтетом» [4]). Названі модифікації ансамблевих составів непрямо пов'язані з роллю клавир-фортепіано, що вирішує смисл жанрових означень від епохи барокко до сучасності.

Аналіз жанрових перетворень тріо-сонати, як центральної в системі ансамблевих побудов барокко, за останні десятиліття став востребованим, визначив зміст книги А. Епишина [4], дисертацій Л. Зимы і Т. Полянської, магістерської В. Редьки [5; 9; 10] і др. Чітко дослідження відповідного ансамблевого якості в наслідді великих музикантів рівня П. Чайковського, С. Рахманінова, Д. Шостаковича, О. Мессіана і др. здійснено в монографіях, присвячених уже названим і другим знаменитим музикантам світа. Однак аспект клавирно-фортепіанної «режисури» відповідних ансамблей, ідущих від кількісно-змінного составу учасників барочної сонати к класичній меморіальній композиції різної направленості в музиці ХХ століття не прослідковувався в її семантично-парадигматичному призначенні.



**Цель работы** — выделение смыслового наполнения клавирно-фортепианного участия в барочном ансамбле трио-сонаты и других разновидностях в ракурсе преемственности этого ансамблевого искусства для музыкантов кануна и собственно XX века — с опорой на материал столь эпохально значимых сочинений как Второе фортепианное трио Д. Шостаковича и «Квартет на конец времени» О. Мессиана. Избранные для сравнения и анализа сочинения объединены хронологически и социально-психологически: оба созданы в период Второй мировой войны, в условиях неопределенности, политических репрессий и исхода судьбы Отечества как для Шостаковича, находившегося в охваченной огнем нашествия стране, так и для О. Мессиана, сочинившего указанный ансамбль в лагере для военнопленных.

**Методологическая основа** работы — культурологические проекции интонационного видения музыки у Б. Асафьева [2] как *лингвизированного* музыкознания и понимания музыки в контексте представлений о языково-речевой системе вербальной коммуникации, как это воспринято в Украине в наследии наследников школ И. Ляшенко, И. Котляревского — в работах А. Козаренко, Е. Марковой, др. Базу исследовательского подхода составляют историко-аналитический и стилево-компаративный методы культурологической направленности на традицию и обычай в искусстве.

**Научная новизна** работы — теоретическая самостоятельность *парадигматической* трактовки смысловой символики барочной церковной трио-сонаты в семантической совокупности ансамблевого инструментализма Нового времени и Новейшей истории на уровне XX века.

Ансамблевый статус европейской академической музыки имеет единый и единственный исток: от трио-сонаты (две скрипки плюс бас, в том числе клавир) до украинских «троистих музык», которые все, так или иначе, питались кантово-дискантовой вокальной ансамблевой сакральностью. И именно этот богатый семантический запас концепции трио позволяет гибко адаптировать его смысловую конкретику к актуальному полю значений, составляющих предпочтения в музыке на сегодняшний день.

Напоминаем, что сам термин *соната* указывает на «озвучивание» (итал. Sonata от sonare — звучать [11, с. 193]) арии как высокой песни с риторикой, определяя тем самым духовно-церковные стимулы развития и *разветвления* этого жанрового качества [1]. Отсюда вытекает

один из важнейших *генетических* показателей академического инструментализма: существенность опоры на многоголосие, реализуемое либо в многоголосии клавира, либо в ансамблевой множественности инструментального состава.

Соната во всем многообразии ее проявлений стала одним из ведущих жанров европейской музыкальной культуры XVII–XX ст., сконцентрировав свои возможности в сфере как сольной, так и ансамблевой творческо-исполнительской деятельности, причем с историческим опережением второй. «Бытие» названного жанра в различные исторические периоды, специфика проявлений его модификаций традиционно предоставляет широкие возможности исследовательской инициативе.

Предметом исследовательского внимания была и остается не только историко-стилевая эволюция жанра, его интерпретация в творчестве различных авторов, но и структурные формообразующие принципы сонатного цикла и в частности сонатного *allegro*, рожденного сосредоточением в некоторой части цикла существенных признаков целого (см. исследования Н. Горюхиной, В. Холоповой и др.).

Соната в ансамблево-инструментальном качестве представляет ведущий принцип «озвучивания» для профессионалов *высокого*, значит, церковного пения, которое со времен готики определилось в *трехголосии-троестроичии* как соответствующего христианской символике Троицы. Таковы дискант Парижской православной школы XII–XIII, гордившейся своей преемственностью по отношению к Византии, английский (бриттско-английский, если быть ближе к исторической правде этнического облика Британии) *гимель* этого же времени, ранний итальянский *мадригал*, русское *троестроичие*, ставшее известным по московским записям XV–XVI ст., но заимствованное из Новгорода, бытовавшее там в более ранние века, грузинское церковное трехголосие и т. д.

Соответственно исторически первичной в европейском инструментальном обходе стала *трио-соната*, судьба которой оказалась тесно связанной с бытием церковного искусства в целом в истории Нового времени. С падением авторитета религии в канун Французской революции, от 1750-х годов данный жанр оказался категорически отстраненным, причем и в форме, как бы «отдаленной» от церкви (*sonata da camera*), но осознававшейся в обеих ипостасях в качестве репрезентанта церковно-духовного искусства<sup>1</sup>. Показательно, что сохранные линии трио-сонаты после 1750 года, в параллель к квар-

тетам, трио, квинтетам и т. д., заявлялись в собственно церковном качестве (таковы Трио-сонаты В. Моцарта, написанные по заказу в зальцбургский период).

Исторически концерт и симфония выделились в самостоятельные типологические ветви, будучи представляемы как сонаты с «концертирующими», то есть выделенными в «согласии ансамбля» (от итал. *concerto* — согласование [7, с. 269]) голосами, и с вокально *высокими* вставками в инструментализм (от церковного «симфония» как «гармония властей», то есть Небесного и земного) [11, с. 193–194].

Соната, равно как и концерт, как и симфония, определилась в своих базовых типологических показателях *художественно-самодостаточной музыки* в творчестве композиторов венской классической школы, утвердившейся на волне подъема светского *театрализованного* искусства и торжества *деизма* в трактовке религиозных ценностей надконфессионального смысла. И в этом *секуляризованном-обмирщвленном* варианте *абстрагированности* от церковных воздействий соната и порожденные ею жанры становятся своеобразной «точкой отсчета» в характеристике эволюционных путей инструментализма. На этом уровне «классическая соната» выступает конструктивно-смысловым базисом творчества, а впоследствии — антитезой «романтической сонате» как средоточию творческих поисков и новаций авторов XIX ст.

В целом «доклассическая соната» в западноевропейской музыке XVII–XVIII вв. анализируется чаще всего с позиций потенциального становления и постепенной кристаллизации в ней будущих типологических качеств «классического» жанра, репрезентирующего светскую музыкальную традицию. Вместе с тем названный период бытия сонаты, в ее неотрывности от церковно-вокальных стимулов выражения, интересен не только своими «предклассическими» чертами, но и целым рядом иных признаков, выявляющих ее принадлежность как к светской (ибо само разрастание инструментализма в церковном искусстве было детищем «омирщения-десакрализации» церкви в пределах новокатоличества и особенно протестантизма), так и к богослужебной христианской музыкальной традиции.

Итог этого рода исторических наблюдений представлен в работе Т. Полянской в виде соответствующей формулы: «Сказанное во многом определяет глубинный духовный семантический подтекст не только образцов «ранней» сонаты, но и произведений данного жанра в творчестве композиторов XVIII–XIX вв. (в частности и С. Франка),

о чем пишет В. В. Медушевский в своем авторском курсе «Духовно-нравственный анализ музыки»... а также в работе «Христианские основания сонатной формы» [9, с. 10].

Учитывая исторически драматический путь инструментальной музыки и сонаты в ней, исследовательница заметила: «Необходимо также отметить, что, при наличии достаточно большого количества исследований «бытия» сонаты в творчестве отдельных авторов, целостная история этого жанра, которая репрезентировала бы все периоды ее существования, пока отсутствует» [9, с. 12].

Первые упоминания о «сонате» как инструментальном произведении, согласно историческим данным, восходят еще к XIII в.: «Более широко название «sonata» или «sonado» начинает применяться лишь в эпоху позднего Ренессанса (XVI в.) в Испании в различных табюлатурах... затем и в Италии. Часто встречается двойное название — *canzona dasonar* или *canzone per sonare* (например, у Н. Вичентино, А. Банкьери и др.)» [11, с. 193].

На этом этапе инструментализм сонаты был непосредственно связан с вокальной манерой письма на уровне простого переложения вокальных пьес. Выделение же сонаты как преимущественно инструментальной пьесы в противовес кантате как вокальному опусу намечается лишь в конце XVI в. И складывается четкая тенденция считать базой этого инструментального жанра — трио-сонату, отождествляемую в смыслово-структурных наклонениях *sonata da camera* — *concerto da camera* с *сюитой* (генезис которой также отмечен вокально-ансамблевым *церковным* корнем [12]).

В этих размежеваниях центральным признаком становится отношение к танцевальности, которое в католической и протестантской традициях осознавались во внецерковном признаке, тогда как в *галлицизме* французской церкви (просуществовавшей до 1792 г., формально до казни Людовика XVI, по существу до 1789 г., то есть начала революции [3, с. 398–399]) сохранялась сакральность танцевального искусства особого рода от ранневизантийской (доиконоборческой) эпохи, что и стало основой классического европейского балета.

Термин «соната» долго был весьма далек от типологической определенности обозначения музыки. Его можно было встретить и как обозначение оперной увертюры (М. Чести «Золотое яблоко»), и как оркестровое вступление к духовной кантате и близким ей жанрам. Соната предваряет антемы Г. Генделя, кантаты Д. Букстехуде и многое другое. Отсутствие четких жанрово-типологических показателей

часто становится причиной невозможности смыслового разграничения между сонатой и близкими ей в этот период «симфонией», «концертом».

Сказанное во многом определяет специфику западноевропейского музыкального барокко, характеризовавшегося и современниками и последующими эпохами как «смещение» стилей-жанров-видов, что на определенных ступенях восприятия давало повод увидеть в этом «безвкусицу» (см. предвосхищение «китч-эффекта» в искусстве XX–XXI вв.).

Множественность толкований сонаты в эту эпоху также зиждется на духовно-богослужебной затребованности жанра. Напоминаем, что сонатой в XVI–XVII вв. часто именовали «инструментальные части церковной службы» [11, с. 193], а среди них — «Соната-литургия Деве Марии» («Sonata sopra Sancta Maria»), «Месса-благодарение» (1631) К. Монтеверди. Последняя создана маэстро в Венеции после окончания эпидемии чумы, частью ее является соната.

Такая практика связи с духовным миром широко определяла глубокий духовный подтекст сонаты в ее «доклассическом» бытии, пролонгируя эти смыслы на соответствующие жанровые показатели сонаты и *выросшие на ее основе ансамблевые формы*. Такого рода религиозно-творческая практика была определена, как отмечалось выше, формированием в эпоху раннего барокко двух типов сонаты: *sonata da chiesa* («церковная соната») и *sonata da camera* («камерная придворная соната»). Последняя в большей степени апеллировала к гомофонно-гармоническому складу и танцевальности, сближаясь тем самым с сюитой и партитой. Церковная же соната выделялась особым тяготением к полифоническим формам, имитационно-фигурованным построениям.

Церковный смысл трио-сонаты поддерживался практикой исполнения ее отнюдь не трио-составом: стремление укрупнить бас, как представляющий церковно-каноническую линию пения<sup>2</sup>. Соответственно бас, исполняемый струнным инструментом, нередко дублировался клавиром (органом в церковных сонатах, клавесином в «камерных», но отнюдь не «светских» как противостоящих церковности), а то и двумя клавирами с соответствующим «цифровым» аккордовым наполнением.

В результате участвовали 4, а то и 5 музыкантов в представлении такой *трио-сонаты* (см. у А. Епишина [4, с. 17]), название которой сохраняло *троичную* символику, сопричастную таинствам христи-

анской церкви, тогда как реализация-материализация в количестве участников не фиксировалась в названии. Ясно, что победа материалистического-рационалистического принципа в мышлении должна была изменить положение в обозначениях жанра. И это состоялось, после 1750-х годов — «новое поколение», «поколение молодых» («партия королевы» в Париже, к которой обращался Х. Глюк), «поколение штюрмеров» и т. д. не могли терпеть такое пренебрежение к «материи исполнения».

Вот обобщение, сделанное одним из крупнейших разработчиков проблемы трио-сонаты как «трио-принципа», которому А. Епишин уделяет специальное внимание как показательному для западно-европейского инструментализма XVII–XVIII веков: «В сочетании с *b.c.* [*basso continuo*] он был идеальной формой компромисса между старыми и новыми стилистическими веяниями в переломную эпоху, когда осуществлялся постепенный переход от вокальной полифонии с ее равноправием голосов к более новой гомофонной организации музыкальной ткани — инструментальной «монодии» [4, с. 20].

Новая жанровая волна середины XVIII в. поднялась и утвердилась: вместо трио-сонаты — дуэты, трио, квартеты, квинтеты и т. д., обозначаемые соответственно количеству играющих. Но, заметим, явно преобладающим типом ансамбля стал *квартет*, «собрание четырех», нумерологически апеллировавших к знаку рации 2, 2 x 2, то есть 4, что со времен евангелистов выдвинулось в качестве обозначения рации-Логоса, дифференцирующе-разделяющего Слова [10, с. 27].

Но память священноположенности трио-музыки вызвала нечто показательное для жанрово-типологического подхода, прежде всего в русской музыке: Трио «Памяти великого артиста Н. Рубинштейна» П. И. Чайковского, «Элегическое трио» памяти П. И. Чайковского С. Рахманинова и др. Духовно-мемориальный смысл этого рода сочинений восстановили в XIX веке забытый жанр *церковной* сонаты, подчеркнув причастность *клавирно-фортепианным* включением в его струнный состав.

В отечественном музыкознании указанная жанровая разновидность сонаты пока находится в стадии изучения, хотя труды выше-названных авторов (А. Епишина, М. Лобановой, Т. Полянской, др.) внесли серьезный вклад в развитие этого рода музыковедческой проблематики. И все же более детальную информацию о сонатном продвижении к ансамблевым формам и фортепианному трио в том числе находим пока в зарубежных источниках, представляющих не только

общехудожественные качества этого жанра, но и особенности его функционирования в разноконфессиональном, особенно католическом Богослужении [14].

Вышедшая в 2006 году монография А. Епишина «Магия музыки барокко: итальянская трио-соната» [4] составила значительную веху в становлении литературы о трио-инструментализме. Автор, рассматривая генезис, типологию и этапы эволюции трио-сонаты в широком историко-культурном контексте искусства барокко, в качестве одного из предметов исследования выдвинул проблему циклизации этого жанра, а также перспективы его развития как одного из источников предклассицистской, классицистско-классической и пост-классической инструментальной музыки.

Отмечая внежанровый характер «трио-принципа» у А. Епишина, мы вправе обнаруживать его и в кантатах, и в операх, мадригалах, дуэтах, песнях и других жанрах эпохи барокко. Наиболее последовательным его воплощением по праву считается трио-соната в ее базовых разновидностях, в том числе и церковной. А в качестве важнейших жанровых истоков трио-сонаты А. Епишин справедливо выделяет, в первую очередь, вокальные жанры XVI века — ораторию, кантату, отмечая при этом особого рода связь этого жанра прежде всего с мессой: «Как вокально-инструментальный цикл с откристиллизовавшимися за столетия типизированными контрастными частями, месса повлияла на формирование цикла трио-сонаты... Органная месса драматургически наиболее близка трио-сонате. В некоторых частях сонаты «моделировались» образный строй, стиль и контрастность определенных разделов мессы, в том числе и инструментальных, все более активно внедряемых в начале XVII века. Ритмические, тематические, регистровые, тембральные, формообразующие особенности трио-сонат, как показал У. Кленц, часто коренятся в различных разделах мессы. Следовательно, именно месса способствовала становлению сонаты как обобщенной музыкальной концепции» [4, с. 31–32].

Наблюдения над историческими трансформациями «трио-принципа» и трио-сонаты с выходом на концепцию музыки мессы знаменательны в подходе к существенности религиозной символики *троичности*, которая присутствует в музыкальном оснащении готики-ренессанса, барокко, диктуя культ трехголосия и одновременно *театрализуя* представление священного символа. И это случилось в уподобление тому, как осуществилось наполнение мессы собствен-

но музыкальными, мадригальными или шансонными номерами, что вносило в нее риторически-художественные достоинства в противоположность перволитургийной значимости псалмодии (см. у П. Вагнера: [15, с.12–16]).

«Трио-принцип», оплодотворивший трио-сонату, обусловил, как видим, и последующую *секуляризацию-театрализацию* этого рода искусства, идя в параллель с *симфонизацией-театрализацией* мессы, что стало специальной темой разработок А. Робертсона и Н. Моховой. Этот принцип заменил религиозную троичность, представив, вместо трио-сонаты, всепроникающую *сонатность* с ее трехфазной направленностью в соотношении экспозиционного — развивающего — репризного.

В концепции Т. Адорно обобщается «жизненная диалектика» мира как *двухфазная диалектика* [13], аналог которой, по наблюдениям Е. Марковой, образует двухфазная тенденция музыкального формообразования, выдвигающего в XX веке, в виде жанрового архетипа, двухфазную конструкцию пассиона-литургии в виде широкоохватной двухфазности-двухэтапности трактовки форм и драматургического целого в произведениях *классики прошедшего столетия* [6, с. 120–142]. И произведения Д. Шостаковича, в том числе его Военные симфонии (в разработке типологии «военных симфоний» у Б. Ярустовского) оказываются замечательной иллюстрацией *двухфазности Т. Адорно*.

Камерно-инструментальное наследие XX века также демонстрирует выраженные необарочные качества, прежде всего в виде «ряда пьес для оркестра» у А. Шенберга и А. Веберна, у И. Стравинского, состав которых дает смешение тембров и форм, воспроизводящих барочную «подборку по регистрам» и опирающихся на вариантное соотношение структур, противостоящих сонатным принципам музыки Нового времени. Симптоматичным является «Квартет на конец времени» (1942) О. Мессиана, представляющий собой столь же единичное и символическое качество, как и его единственная и всеобъемлющая симфония «Турангалила».

Состав указанного квартета Мессиана, содержащего как бы «трио-сонату плюс кларнет» (скрипка, кларнет, виолончель, фортепиано), призван «подвести черту» под классическим жанром рационалистического образа мира, «переводя в вечность» (в квартете 8 частей как знак Вечности) музыкального обихода «диссонансно-неровно» выписанный состав, напоминающий «барочные вторжения в класси-



ку» типа Квартета KV 370 F-dur В. Моцарта для гобоя и струнных, в исполнительской практике преобразованный в Концерт для гобоя и фортепиано.

У Шостаковича выражена тяга к жанру квартета, в свое время «заменившему» по широте востребованности трио-сонату в камерно-инструментальном творчестве венских классиков. Показательно, что у Шостаковича строительство его квартетного потока складывается *после* написания им Трио (первое — 1923, второе — 1944): Первый квартет — 1938, Второй, Третий, Четвертый, Пятый и т. д. соответственно 1944, 1946, 1949, 1952... и Пятнадцатый в 1975, как бы повторяя исторический путь этих жанров.

Подлинной загадкой для описывающих музыку сочинений является финал, очевидно, сделанный в движении по типу еврейского фрейлехса. Соответственно возникает вопрос, однажды сформулированный исследователями: почему русский композитор написал Трио памяти русского друга, используя еврейскую тему, и строит на этом материале всю заключительную часть цикла?

Увлеченность Соллертинского еврейским позитивом в искусстве Европы, судя по всему, сыграла свою роль при введении этой национальной эмблематики в музыку финала: еврейская нота пристрастий И. Соллертинского в восприятии Шостаковича как бы ввела его в круг принудительного мученичества евреев во Второй мировой. И такого рода подход к смыслу-значению произведения Шостаковича совпадает с духовно-религиозными ассоциациями старинной сонатности-сюитности, для которой танцевальность, в соответствии с религиозным интеллектуализмом *камерной* музыки, совершенно не исключала духовно-литургийного ассоциирования.

**Выводы.** Жанр трио-сонаты определился в значимости «трио-принципа» (по А. Епишину), рожденного христианской символикой трехголосия-троестрочия старинной церковной полифонии, который определил сакральную значимость ансамблей. Соответственно трио-сонатой оставались ансамбли из четырех, а то и пяти музыкантов, то есть по количеству участников «квартеты» и даже «квинтеты». «Квартет на конец времени» О. Мессиана вписывается в необарочную тенденцию XX века в виде «трио-сонаты для четырех исполнителей». Клавирное (чембальное-клавесинное, органное, впоследствии фортепианное) исполнение баса соответствовало церковной традиции трактовки его как опоры звучания, идущей от искусства басения первохристианского исона.

Сакральный смысл фортепианной партии в трио-составе XIX–XX веков соответствовал обычаю староцерковной музыки, который в России, на волне православного возрождения XIX столетия, обрел символику музыкального мемориала-поминовения выдающихся представителей искусства, как это имело место во Втором фортепианном трио Д. Шостаковича. А *поминальный* смысл «Квартета на конец времени» О. Мессиаана отмечен в завершение классической традиции музыки и бытия, состоявшегося в годы Второй мировой войны.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Sonata da chiesa — sonata da camera, «соната церковная — соната камерная», последнее переводят как «светская», хотя это не соответствует смыслу слова в термине.

<sup>2</sup>Сравнимо с «тенором» в дискантовом пении, положенным в основу церковного пения во всем западноевропейском сакральном ареале — причина того в политике римских пап, охотно соглашавшихся с предложениями галликан в музыкальном об устройстве службы [8, с. 187].

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ария. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 томах. Т. 1. М., 1973. С. 204–207.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. М.: Музыка, 1974.
3. Галликанизм. *Христианство: энциклопедический словарь*: в трех томах. Т. 1. Москва, 1993. С. 398–399.
4. Епишин А. Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2006. 148 с.
5. Зима Л. Жанр фортепианного квинтета как историко-стилевой феномен: типологический аспект: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03/ОНМА им.А. В. Неждановой. Одесса, 2014. 187 с.
6. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев: Музична Україна, 1990. 182 с.
7. Муравська О. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX ст.: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.
8. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
9. Полянская Т. Трио-соната как жанровый феномен VII–XVIII ст.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03/ОНМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 2016. 163 с.
10. Редька В. Жанр трио — генезис и эволюция (на примере Трио № 2 Д. Шостаковича): магистерская работа / ОНМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 2019. 63 с.

11. Соната. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 томах. Т. 5: СИМОН–ХЕЙ-ЛЕР. М.: Сов.энциклопедия, 1981. С. 193–200.
12. Сюита. *Organum Notr-Dam*. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/органум>
13. Adorno T. Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt a.M., 1975. 269 S.
14. Pajot D. K. 067 Church Sonata. URL: [http:// www.mozartforum. Com / Lore / article. Php?id = 005](http://www.mozartforum.com/Lore/article.php?id=005).
15. Wagner P. Geschichte der Messe. T. 1 — bis 1600. Lpz., 1913. 697 S.

#### REFERENCES

1. Aria (1973) Musical encyclopedia in 6 volumes. Moscow, Sov.encyklopedija. Vol.1. P. 204–207 [in Russian].
2. Asafiev, B. (1974) Music form as process. Books first and second. Moscow, Muzyka [in Russian].
3. Gallicanism. (1993) The Christianity. The Encyclopedic dictionary in three volumes. Red.S. AVERINCEV. Vol. 1. Moscow [in Russian].
4. Jepishin, A. (2006) Magic to music of baroque: Italian trio-sonata. S.-Peterburg, Kompozytor [in Russian].
5. Zima, L. (2014) The genre of piano quintet as history-style phenomenon: aspect of typicalness. Candidate's thesis. Odessa [in Ukrainian].
6. Markova, E. (1990). Intonation type of music art. Kyiv, Muzychna Ukrajinna [in Ukrainian].
7. Muravskaja, O. (2017) East-Christian paradigm of the european culture and music XVIII–XX century: monograph. Odesa, Astroprint [in Ukraine].
8. The Music encyclopedic dictionary (1990). Editor-in-chief Ju. Keldysh. Vol. 1. Moscow, Sov.encyklopedija [in Russian].
9. Poljanskajja, T. (2016) Trio-sonata as genre phenomenon XVII–XVIII ст. Candidate's thesis. Odessa [in Ukrainian].
10. Redka, V. (2019) The genre of trio — genesis and evolution (on example примере Second piano trio of D. Shostakovich). Magister's thesis. Odessa [in Ukraine].
11. Sonata (1981). Musical encyclopedia in 6 volumes. Vol. 1. Moscow, Sov.encyklopedija. V. 5. P. 193–200 [in Russian].
12. Suita. *Organum Notr-Dam*. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/органум> [in Russian].
13. Adorno T. (1975) Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt a.M. [in Germany].
14. Pajot D. K. (2018) 067 Church Sonata. URL: [http:// www.mozartforum. Com / Lore / article. Php?id = 005](http://www.mozartforum.com/Lore/article.php?id=005). [in English].
15. Wagner P. (1913) Geschichte der Messe, Tl.1 — bis 1600. Lpz. [in Germany].

*Стаття надійшла до редакції 5.12.2018*

УДК 783.29

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–308–321

*Анжеліка Анатоліївна Татарнікова*

ORCID: 0000–0002–6310–827

кандидат педагогічних наук,

викладач кафедри хорового диригування

Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової

angelikatatarnikova75@gmail.com

## «TE DEUM» А. ПЯРТА У РІЧИЩІ ВЗАЄМОДІЇ ТРАДИЦІЙ ХРИСТІЯНСЬКОГО СХОДУ І ЗАХОДУ

**Мета статті** — виявлення поетико-інтонаційної унікальності «Te Deum» А. Пярта в руслі християнської славословної традиції та її конфесійних «моделей». **Методологія роботи** спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи, які дозволяють виявити духовно-сміслову та стильову специфіку «Te Deum» А. Пярта в контексті не тільки індивідуального авторського стилю, але й еволюційних шляхів духовного хорового мистецтва Європи рубежа ХХ–ХХІ століть. **Наукова новизна** статті визначена її аналітичним ракурсом, що враховує органіку взаємодії духовно-релігійної генези авторського стилю А. Пярта (*tintinnabuli*) з «релігійним ренесансом» постмодерну, спрямованим на відродження духовно-естетичних позицій богослужбового співацького мистецтва епохи «неподіленої церкви». **Висновки.** Узагальнення духовно-сміслових, інтонаційно-драматургічних та темброво-виразних показників композиції «Te Deum» А. Пярта свідчить про те, що цей твір виник на перетині складових творчого стилю автора (концепція *tintinnabuli*), скерованого авторським імперативом-закликом «Вперед в минуле!», та шукань вокально-хорового мистецтва сучасності, орієнтованих на єднання духовно-конфесійних та мистецьких надбань християнського Сходу і Заходу, що відтворюють досвід і традиції «давньозахідного православ'я», визначаючи тим самим причетність слухача до кінцевих сенсів буття.

**Ключові слова:** хорова творчість А. Пярта, стиль *tintinnabuli*, «Te Deum», ісон, споглядальність, медитативність.

*Tatarnikova Anzhelika Anatolievna, PhD in pedagogical sciences, leaurer at the Department of Choral Conducting of the Odessa National A. V. Nezhdanova Musical Academy*

**«Te Deum» by A. Põrt in the spirit of the interaction of the traditions of the Christian East and the West**

*The purpose of the article is to identify the poetic-intonational uniqueness «Te Deum» by A. Põrt in the context of the Christian religious tradition and its confessional «models». The methodology of the work is based on the intonation concept of music from the perspective of intonation-stylistic, etymological analysis inherited from B. Asafiev and his followers, as well as on interdisciplinary and historical-culturological approaches. The latter allow revealing the spiritual-semantic and stylistic specificity of «Te Deum» by A. Põrt in the context of not only the individual author's style, but also the evolutionary paths of the spiritual choral art of Europe at the turn of the XX–XXI centuries. The scientific novelty of the article is determined by its analytical perspective, which takes into account the organic interaction of the spiritual and religious genesis of the author's style of A. Põrt (tintinnabuli) with the «religious renaissance» of postmodern, aimed at reviving the spiritual and aesthetic positions of the liturgical singing art of the «Unrequited Church» era. Conclusions. The generalization of the spiritual and semantic, intonational, dramatic and timbre-expressive indicators of the composition «Te Deum» by A. Põrt testifies that this work originated at the intersection of the components of the author's creative style (tintinnabuli concept), led by the imperative appeal «Forward to the past!», and the quest for vocal and choral art of our time, focused on the unity of the spiritual, confessional and artistic heritage of the Christian East and the West, reflecting the experience and traditions of the «ancient-Western Orthodoxy» and thereby determining the involvement of the listener to the final meanings.*

**Keywords:** choral art of A. Põrt, tintinnabuli, «Te Deum», style, ison, contemplativeness, meditativeness.

*Татарникова Анжелика Анатольевна, кандидат педагогических наук, преподаватель кафедры хорового дирижирования Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой*

**«Te Deum» А. Пярта в русле взаимодействия традиций христианского Востока и Запада**

*Цель статьи — выявление поэтико-интонационной уникальности «Te Deum» А. Пярта в контексте христианской славословной традиции и ее конфессиональных «моделей». Методология работы опирается на интонационную концепцию музыки в ракурсе интонационно-стилистического, этимологического анализа, унаследованного от Б. Асафьева и его последователей, а также на междисциплинарный и историко-культурологический подходы, что позволяют выявить духовно-смысловую и стилизовую специфику «Te Deum» А. Пярта в контексте не только индивидуального авторского стиля, но и эволюционных путей духовного хорового*

искусства Европы рубежа XX–XXI столетий. **Научная новизна** статьи определена ее аналитическим ракурсом, учитывающим органику взаимодействия духовно-религиозного генезиса авторского стиля А. Пярта (*tintinnabuli*) с «религиозным ренессансом» постмодерна, направленным на возрождение духовно-эстетических позиций богослужебного певческого искусства эпохи «неразделенной церкви». **Выводы.** Обобщение духовно-смысловых, интонационно-драматургических и темброво-выразительных показателей композиции «Te Deum» А. Пярта свидетельствует о том, что это произведение возникло на пересечении составляющих творческого стиля автора (концепция *tintinnabuli*), руководимого авторским императивом-призывом «Вперед в прошлое!», и исканий вокально-хорового искусства современности, ориентированных на единение духовно-конфессионального и художественного достояния христианского Востока и Запада, отражающего опыт и традиции «древлезападного православия» и определяющего тем самым причастность слушателя к конечным смыслам бытия.

**Ключевые слова:** хоровое творчество А. Пярта, стиль *tintinnabuli*, «Te Deum», исон, созерцательность, медитативность.

**Актуальність.** Остання третина минулого століття відзначена зростаючим інтересом європейської музично-історичної традиції до текстової та жанрової сфери духовної музики. «На зміну глобальній естетизації авангарду приходять заново проявлена ясність і гармонія духовності — в простій за мовою музиці, відкритій водночас незмінним сакральним глибинам <...> «Постлюдійний стан культури» (М. Катунян) спонукає до домовляння традицій і стилів минулого, до їх діалогу, підсилює в музиці емоційні тони медитативності і рефлексії» [19, с. 68]. Позначена якість знайшла відбиток і в духовній хоровій творчості А. Пярта. За думкою дослідників, саме ця сфера творчості, починаючи з 70-х років минулого століття, визначила провідні риси його стилю (*tintinnabuli*), а також духовну самосвідомість. Згідно з оцінками композитора, істинний прогрес сучасної культури йде в напрямку «глибини, центру», «сенсу» і «має відбиток надзвичайної простоти і абсолютної концентрації» [12], генеза якої сходиться до ранньохристиянської традиції. Позначені стильові аспекти творчості А. Пярта свідчать про те, що цей автор, православний за своїм віросповіданням, водночас «відтворює традицію західного співу до поділу церков» [5, с. 38]. Затребуваність творів А. Пярта в сучасній виконавській практиці, зокрема хорової композиції «Te Deum», а також необхідність дослідження жанрово-стильових аспектів християнської духовно-співочої традиції в її історичному розвитку та конфе-

сіональних взаємодіях складає один з актуальних аспектів сучасного культурознавства та музикознавства.

**Аналіз досліджень і публікацій** останніх десятиліть виявляє зростаючий інтерес до хорової спадщини А. Пярта, що є очевидним у наукових розвідках В. Грачова [3–6], О. Токун [16; 17], О. Осецької [15], М. Кузнецової [10–12] та ін. Стильові особливості творчості, а також риси індивідуальності А. Пярта стали предметом цікавих аналітичних узагальнень збірки «Арво Пярт: бесіди, дослідження, роздуми», що була опублікована у Києві у 2014 році [1]. В контексті проблематики представленої статті цікавими є також матеріали кандидатської дисертації О. Трубенюк [18], присвячені розгляду типологічних ознак жанрового канону «Te Deum» в європейській музично-історичній традиції минулого та сьогодення, в тому числі й у творчості А. Пярта. Однак жанрово-інтонаційна специфіка названого твору композитора в річищі взаємодії в ньому богослужбово-співацьких традицій християнського Сходу і Заходу, що суттєво вплинули на стиль творчого самовираження А. Пярта, все ж залишається поза увагою дослідників.

**Мета статті** — виявлення поетико-інтонаційної унікальності «Te Deum» А. Пярта в руслі християнської славословної традиції та її конфесійних «моделей». **Методологія роботи** спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи. Останні дозволяють виявити духовно-сміслову та стильову специфіку «Te Deum» А. Пярта в контексті не тільки індивідуального авторського стилю, але й еволюційних шляхів духовного хорового мистецтва Європи рубежу ХХ–ХХІ століть. **Наукова новизна** статті визначена її аналітичним ракурсом, що враховує органіку взаємодії духовно-релігійної генези авторського стилю А. Пярта (tintinnabuli) з «релігійним ренесансом» постмодерну, спрямованим на відродження духовно-естетичних позицій богослужбового співацького мистецтва епохи «неподіленої церкви».

**Виклад основного матеріалу.** «Te Deum laudamus» — «Тебе, Бога, хвалимо»... Цей славословний текст здавна був широко відомий в християнській богослужбовій практиці як Сходу, так і Заходу. Як «Амвросіанський гімн» він згадується ще в IV ст., будучи пов'язаним, згідно з легендою, з ім'ям Амвросія Медіоланського. Цей спів і його текст і нині активно затребувані і в римсько-католицькій службі (Лі-

тургія Годин, послідовність урочистої меси), і в англіканській традиції (гімн «We praise thee, O God» ранкової служби), і в лютеранській церкві. В рамках останньої він і понині відомий в німецькому перекладі М. Лютера («Nerr Gott dich loben wir»). Російський аналог гімну «Тебе, Бога, хвалимо» включений в богослужбовий устав Тижня Торжества Православ'я, а також складає заключну кульмінаційну частину подячного молебню (див.: [18]).

Текст гімну орієнтований на такі найважливіші поняття християнського віровчення, як «слава», «славослів'я», «хвала», «подяка», «величання», «поклоніння». Кожне з них, маючи самостійний сенс, разом з тим тісно пов'язане з іншими єдиним змістом, що одухотворює життєвий шлях людини. Крім цього, всі вони, з одного боку, складають смислову основу окремих вельми значущих розділів християнського богослужіння, будучи представленими самостійними текстами і богослужбовими співами (Sanctus, Gloria й ін.). З іншого боку, всі вони об'єднані смисловими показниками християнського славослів'я, найбільш повно узагальненого в текстово-музичному обиході «Te Deum».

Відзначимо також, що значимість «Te Deum» в християнській богослужбовій традиції обумовлена не тільки її новозавітними витоками, а й ключовою роллю образу Божої Слави в християнстві в цілому. В даному випадку він може розглядатися і на рівні богословської категорії, і на рівні духовно-моральної якості, що є сполучною між Божественним і людським світами. Виявляючи специфіку цього взаємозв'язку, блажений Феодорит говорить, що «Господь Бог не має потреби у вихваляючих», однак благоговіння і захоплення розумних творінь Божих величчю Його справ не може не виражатися у приношеннях до Бога сердечної хвали і подяки». Розмірковуючи про сутність і значимість Божої Слави в людському духовному бутті, протоієрей Ліверій (Воронов) вказує, що «...прославляння Бога життям, справами становить головне призначення людини як причасника любові Божої» [13].

Відзначимо також, що славослів'я Богові, піднесення Йому хвали протягом всієї християнської історії асоціюється саме з «оснівуванням», оскільки «хвала народжується від захоплення і здивування перед Обличчям Божим саме у душі, що розкрилася і охоплена захватом. Вона може виразитися в закликах, вигуках, в радісному славослів'ї <...> Оскільки хвала повинна бути зрозумілою народу, вона легко стає в своєму розвитку *піснею, гімном*, найчастіше в супроводі музи-



ки і навіть танцю» [20]. Сказане виявляє початкову вокально-співочу природу сфери славослів'я у християнській традиції і зокрема тексто-інтонаційну специфіку гімну «Те Деум», що зберігає актуальність протягом багатьох століть аж до нинішнього часу як у церковно-обиходному варіанті, так і в творчо-композиторському.

Таким чином, образ Божественної слави, славослів'я у всій широті його тлумачення, що знаменує духовний зв'язок Бога і людини, а також один з найважливіших шляхів духовного перетворення останньої, виступає в якості суттєвої категорії християнського світосприйняття і духовної свідомості, що знаходить також відображення не тільки в богослужбово-співацькій практиці, але і в дотичній до неї духовній музично-історичній традиції. Відповідно хвала, подяка, славослів'я, узагальнені й у богослужбових текстах, і в ритуальних діях, й у творчій християнській паралітургічній практиці (до якої можна віднести і численні зразки «Те Деум», в тому числі й у творчості А. Пярта), складають одну з вищих форм духовного життя людини, бо «грішнику протистоїть не праведник, а вдячна людина, що славить Господа». Християнин мислиться як «людина хвали і подяки» [2].

Сказане багато в чому обумовлює генезу Те Деум, висхідну до традицій візантійської культури і раннього західного християнства, відомого в сучасній богословській літературі як «давньозахідне православ'я» (рос. «древлезападное православие»). Зв'язок з цією традицією перш за все обумовлений специфікою візантійської духовності та її іконографії. На думку Г. Колпакової, образ Спасителя в системі образів гармонії і слави Небесного Царства «дуже рідко з'являється в типі кенозису — приниженим стражданнями, що характерно для живопису Заходу. У Візантії це майже завжди образ Христа у славі — в типі Пантократора. Втілення другої особи Трійці саме по собі знаменувало примирення Бога з людиною, являло собою образ прославленого, а не занепаłego творіння. Тема мук Спасителя <...> завжди обертається темою вищого тріумфу» [9, с. 22].

Інший фактор, який зумовлює зв'язок поезики «Те Деум» з позначеною традицією, багато в чому обумовлений історією походження самого гімну, сполученого з діяльністю Амвросія Медіоланського (IV ст.), з ім'ям якого пов'язано введення в співочу практику антифону, респонсорія і гімну. Разом з тим, аналізуючи лінгвістичну та історико-хронікальну інформацію щодо даного гімну, П. Цветков зазначає, що «початкова підстава гімну «Те Деум» знаходиться в гімнології

Сходу <...> Гімн «Te Deum laudamus», пройнятий величчю і гідністю, належить, як найбільш ймовірно, до «пісень, засвоєних західними християнами зі Сходу». Ці слова Фортляге <...> суть відгомін думки, що поділяється не малим числом вчених Заходу» [21]. Ще одне свідчення про зв'язок цього гімну та його тексту зі східнохристиянською традицією наводить у своїй дисертації О. Трубенюк. Посилаючись на різноманітні історичні та палеографічні джерела, автор констатує, що «перший і найбільш повний запис словесного тексту «Te Deum» міститься в рукописі ірландсько-кельтського походження у Бангорсько-му антифонарії (близько 690 р.)» [18, с. 47].

Таким чином, очевидним є східнохристиянське коріння цього піснеспіву і його тексту, пов'язане з періодом раннього Середньовіччя, що нерідко визначається на рівні «давньозахідного православ'я» або «вселенського православ'я» (В. Медушевський), з яким співвідносяться і медіоланська традиція, і богослужбова практика кельтської церкви. Зазначена спряженість типології гімну «Te Deum» з ранньохристиянською практикою багато в чому визначає «вписаність даного жанру практично в усі конфесійні християнські обрядові традиції наступних епох <...> і представляє великий матеріал для компаративних досліджень» [18, с. 9], в тому числі й у хоровій спадщині А. Пярта, що увібрала у себе як жанрово-стильові, так і духовні шукання постмодерну.

Відзначимо, що, за словами В. Грачова, «всякий стиль виникає не з порожнечі, а з глибини цивілізації. В основі останньої лежить духовне ядро, сакральний стрижень» [5, с. 3]. Сказане співвідносне і з процесами формування творчого стилю А. Пярта, спрямованість яких визначена послідовним рухом автора від додекафонії, серіалізму, техніки колажу і сонорики до творчого освоєння духовних та інтонаційно-семантичних аспектів середньовічної монодії у всій різноманітності її конфесійних «моделей», а також вокальної поліфонії XVI століття. Як зазначає протоієрей Вс. Чаплін, «Арво Пярт пише красиво, але не красою пишного бароко, а скупую красою старовинних російських ікон або середньовічного готичного мистецтва. В його особі ми — чи не вперше в післябахівську епоху — зустрічаємо композитора, чия творчість релігійно мотивована і чия музична мова вкорінена в церковній традиції» (цит. за: [19, с. 68]).

Наведена цитата виявляє сутність авторського стилю композитора, що виділяється своєрідним єднанням ідей християнського Сходу і Заходу, а також наявністю потужної духовної складової. Остання

багато в чому обумовлена еволюцією духовного світогляду А. Пярта, пов'язаного в різні періоди життя композитора і з лютеранством, і з римо-католицтвом, і кінець кінцем з православ'ям. Зрілий етап його творчого шляху ознаменувався остаточним формуванням духовної настанови автора, яку він сам сформулював: «Я усвідомив, що моє завдання полягає не в тому, щоб боротися зі світом <...> а перш за все в тому, щоб підняти самого себе, тому що будь-який конфлікт зароджується спочатку в нас самих. Це не означає, що світ мені байдужий, але коли хтось хоче змінити світ або зробити його краще, то він повинен починати з себе» [1, с. 43]. Очевидна відзначена вище спрямованість світобачення А. Пярта та його сучасників до духовного усвідомлення «глибини, центру», «сенсу» людського буття.

Позначені позиції обумовили тяжіння творів зрілого періоду творчості композитора до феномена «нової простоти». Теброво-фактурне та звукове «самообмеження» музичної мови його композицій, в тому числі і «Te Deum», багато дослідників зіставляють з «аскезою»: «Арво Пярт подібний ченцеві, який уникає багатослів'я» [7, с. 111]. Сказане обумовлює духовно-змістовні та виразні якості авторського стилю А. Пярта, визначеного як *tinnabuli* (лат. «дзвоники»). Його основу складає співвідношення двох інтонаційних планів — мелодичного, що будується на гамоподібному секундовому русі (М-голос), близькому до григоріаніки, та музичного матеріалу, що ґрунтується на основі тризвука (Т-голос, *tinnabuli*-тризвук) та має дзвонуву семантику. Подібного роду фактурно-інтонаційний «аскетизм», що сходив до праоснов музичного мистецтва (діатонічний звукоряд та тризвук), доповнюється також домінуванням повільного темпу та мінімалізованої динаміки, в межах яких кожна інтонація та окремий звук набувають особливої значущості [17].

Сам композитор усвідомлював не тільки техніко-композиційні можливості цього стилю, але і його духовне, метафізичне підґрунтя. «М- і Т-голоси — це антиномії, які, за словами композитора, нерозривно пов'язані між собою, як «гріх і каяття», «недосконалість і досконалість». М-голос завжди визначає суб'єктивний світ, його мінливість, в той час як Т-голос — це об'єктивна область, область «вибачення» і «примирення» <...> Це можна порівняти з вічним дуалізмом тіла і духу, землі і неба, але два голоси в дійсності є одним, це двоєдина сутність» [1, с. 211]. Остання теза підтверджує авторські пошуки «Єдиного» («Einen»), що обумовлює парадоксальне духовно-математичне вираження у вигляді формули  $1+1=1$ . Вона «відображає,

поряд з протиставленням ідеї Бога і людини, їх єдність, що втілюється композитором за аналогією з характерними особливостями візантійського ісона» [5, с. 25], до якого автор виявляв значний інтерес та неодноразово відтворював у своїх хорових опусах, в тому числі і в «Те Deum». За влучним спостереженням М. Кузнецової, що розглядає *tinnabuli* А. Пярта як «етико-філософську систему», «самоцінність кожного звуку, абсолютність, сталість, граничність, замкнутість, незмінність Т-голосу, що нікуди не прагне, ні до чого не тяжіє, роблять його своєрідним символом філософського поняття *сталого, буття-в-собі*. Т-голос протиставляє потенційній множинності мелодико-інтонаційних конструкцій М-голосу (який можна мислити в даному контексті як символ чистого становлення) універсальну <...> силу абсолютного собі-тотожного Твердження <...> Герметична звукова сфера *tinnabuli* несе в собі і символічний сенс, стаючи органічною формою відображення певного метафізичного, всі деталі якого взаємопов'язані і складають сутність Єдиного в нескінченній множині форм» [10, с. 16].

Позначені типологічні риси стилю А. Пярта та його інтонаційно-герменевтичні якості обумовлені, як вказувалося вище, впливом культово-співацької традиції, що значний час поєднувала християнський Схід і Захід. Цей синтез є очевидним і в творчій особистості композитора, який стверджував: «Своєю освітою я цілком зобов'язаний Заходу, своїм духовним станом — Сходу» (цит. за: [15, с. 19]). Тим не менше, очевидним є той факт, що А. Пярт, диференціюючи позначені традиції, водночас відчуває єдність їх походження. Знайомство з григоріанським хоралом, за словами композитора, «було подібним спалаху блискавки <...> Григоріанський спів навчив мене, яка космічна таємниця прихована в мистецтві комбінування двох, трьох звуків» [19, с. 71]. В той же час А. Пярт звертається у своїй музиці до православної концепції співу, відтворюючи закономірності ісона та його духовно-інтонаційного сенсу. Кінець кінцем композитор віддає перевагу інтонаційно-духовній ідеї християнської культури епохи «неподіленої церкви», що поєднувала Схід і Захід. В цьому плані духовно-творчі шукання А. Пярта мають перетин з думками С. Танєєва (див. про це більш детально: [6]).

Цей «поворот» до духовних та культурно-історичних надбань «давньозахідного православ'я» на рубежі ХХ–ХХІ ст. характеризує стиль не тільки А. Пярта, але і багатьох його сучасників. Концепція *tinnabuli* виявляється співвідносною з ідеєю «патріархально-орто-

доксальної культури», що була висунута в монографії О. Муравської [14] як узагальнення духовно-метафізичного та художньо-естетичного внеску-впливу візантійської культури на культуру Європи, починаючи з часів Середньовіччя і до нинішнього часу.

Подібного роду духовно-стильовий підхід визначає також і поетику циклу «Te Deum» А. Пярта, створеного у середині 80-х років ХХ ст. Виконавський склад твору передбачає участь трьох хорів — жіночого (1), чоловічого (2) та мішаного (3), а також підготованого фортепіано, групи струнних смичкових інструментів. Темброва специфіка цієї духовної композиції доповнена акустично обробленим магнітофонним записом низьких «педальних» звуків (D, A), що відтворюють специфіку звучання («басіння») візантійського ісону.

Своєрідним є і співвідношення вокального та інструментального планів твору. З одного боку, кожен з віршів духовного латинського тексту представлений виключно у вигляді хорової монодії, де домінують перший та другий хори, в той час як мішаний хор виконує певну соборну функцію. Чергування та поєднання хорових мас створює ефект просторовості, співвідносний з традиціями антифонного співу, започаткованого Амвросієм Медіоланським (див. вище). Аналогічного роду інтонаційно-сміслову навантаження має також інструментальна складова твору, представлена часто у вигляді оркестрових масштабних «інтерлюдій», що втілюють інтонаційний матеріал твору у різноманітних темброво-регістрових варіантах. З іншого боку, диференціація інструментального та вокально-хорового начал в «Te Deum» А. Пярта доповнюється єдністю тематизму, що відтворює типові риси стилю *tintinnabuli* та його складових. Ритуал славослів'я, хваління Бога та Його творіння охоплює, таким чином, всіх учасників виконання твору.

Відзначимо також, що в «Te Deum» авторський стиль А. Пярта та його виразні можливості вступають у взаємодію з риторико-семантичним трактуванням тих самих інтонацій, що формувалися в процесі розвитку європейської духовної музично-історичної традиції. Сказане співвідноситься з виразною роллю тризвуку, який «у якості сигнального архетипу, як трубний глас, музичний «екстракт» славлення і величання представлений в творі [«Te Deum»] (ц. 15) на словах «Pleni sunt et terra maiestatis Gloria tuae» («Повниться земля і небо Величчю Твоєї слави»). Визначеність, артикульована чіткість, відокремленість елементів тризвучкової мелодики символічно відображають тут непорушну вагомість для віруючого догмату Слави Божої. Крім того,

в даному контексті тризвукові конструкції *tintinnabuli* немов би відроджують в новій якості найдавніший церковний жанр юбіляцій, що представлений тут в якомусь «затверділому» емблематичному вигляді, зберігаючи при цьому старовинну семантику тріумфування» [11, с. 216], показову для типології *Te Deum*. Аналогічного роду змістовна наповненість та символічна багатозначність показова і для квартової інтонації як складової Т-голосу в концепції *tintinnabuli*. Її «поле значень» охоплює заклик, прохання, воління, спрямованість, твердження, пошук, визначеність, піднесеність, строгість, чистоту тощо [12].

Перетин тонального та модального мислення А. Пярта проявляється й у ладовому боці аналізованого твору, базові розділи якого побудовані на очевидному контрасті *d-moll* і *D-dur*. Спирання на ладові «моделі» григоріаніки в даному випадку доповнюється семантичними якостями названих тональностей, що символізували в європейській музиці Нового часу протистояння життя та смерті. У творі А. Пярта цей ладовий контраст не тільки підкреслює сакральне протистояння світла і темряви, але й стає провідним драматургічним фактором. «Особливий інтерес представляють епізоди «екстатичного кульмінування» (О. Орлова), де відбувається «зустріч» двох антагоністичних ладових нахилів і музична ситуація стає метафорою духовної події, переживання особливої сили і глибини» [11, с. 217]. Сказане є показовим для епізодів (ц. 51, 75), що відтворюють широкий емоційно-смісловий спектр тексту «*Te Deum*», що охоплює як образи Божої кари, так і піднесене тріумфування. Додамо також, що символіко-змістовні параметри твору, простота фактури доповнені також домінуванням в ньому варіантності та повторності як головних принципів розвитку тематизму [8, с. 78–80], генеза якого органічно єднає богослужбово-співацьку традицію християнського Сходу і Заходу. «Сакральна першоідея Пярта <...> орієнтує на давнє коріння релігійного споглядання, що втрачається в глибинах історії. Автор ніби вивільняє релігійний досвід від історико-культурної обумовленості і обмежуючої влади конфесійної традиції, знаходячи шукану духовну силу в безіменності архетипових універсалій» [11, с. 219].

**Висновки.** Таким чином, узагальнення духовно-сміслових, інтонаційно-драматургічних та темброво-виразних показників композиції «*Te Deum*» А. Пярта свідчить про те, що цей твір виник на перетині складових творчого стилю автора (концепція *tintinnabuli*), скерованого авторським імперативом-закликом «Вперед в минуле!», та шукань вокально-хорового мистецтва сучасності, орієнтованих на

еднання духовно-конфесійних та мистецьких надбань християнського Сходу і Заходу, що відтворюють досвід і традиції «давньозахідного православ'я», визначаючи тим самим причетність слухача до кінцевих сенсів буття.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арво Пярт: беседи, исследование, размышления. К.: Дух і літера, 2014. 218 с.
2. Благодарение и хвала. URL: [http://damian.ru/\\_vstrechi/2017–09–29/d6.htm](http://damian.ru/_vstrechi/2017–09–29/d6.htm) (дата звернення: 08.11. 2018 р.).
3. Грачев В. Н. Простая музыка А. Пярта и В. Мартынова: о претворении остиной повторности *Музыковедение*. 2011. № 10. С. 9–14.
4. Грачев В. Н. Религиозная музыка А. Пярта: восхождение к традиции неразделенной церкви. URL: [www.art-education.ru/sites/default/files/jornal\\_pdf/grachev\\_07\\_03\\_2010.pdf](http://www.art-education.ru/sites/default/files/jornal_pdf/grachev_07_03_2010.pdf) (дата звернення: 22.08.2017 р.).
5. Грачев В. Н. Религиозная музыка А. Пярта и В. Мартынова: традиция, стиль: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Военный институт (Военных дирижеров) Военного университета. Саратов, 2013. 49 с.
6. Грачев В. Н. С. Танеев — А. Пярт и В. Мартынов: линия пророчества в музыкальной культуре отечества. *Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1915–2015*: сб. статей к 100-летию со дня смерти. М.: Научная библиотека, 2015. С. 148–159.
7. Заморникова К., Катунян М. «Fratres» Арво Пярта — молитва в музыке. *Lietuvos muzikologija*. 2011. Т. 12. С. 111–134.
8. Игнатенко Е. А. Пярт: «Канон покаянен»: традиционные жанры в современной музыкальной практике. *Київське музикознавство*. 2000. Вип. 5. С. 77–81.
9. Колпакова Г. С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2010. 528 с.
10. Кузнецова М. В. Медитативность как свойство музыкального мышления (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 2007. 26 с.
11. Кузнецова М. Sacra nova: служение и молитва. *Музыкальная академия*. 2007. № 1. С. 213–219.
12. Кузнецова М. Религиозное созерцание и музыка Арво Пярта: диалог с традицией. URL: [spiegelimspiegel.ru/bio/testimoniels/kuznetsova/](http://spiegelimspiegel.ru/bio/testimoniels/kuznetsova/) (дата звернення: 21. 02. 2019 р.).
13. Ливерий (Воронов), протоиерей. Догматическое богословие. URL: <https://azbuka.ru/otechnik/Liverij-Voronov/> (дата звернення: 12.11. 2018 р.).
14. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.

15. Осецкая О. В. Священное слово в музыке А. Пярта: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2008. 25 с.

16. Токун Е. А. Арво Пярт. Tintinnabuli: техника и стиль: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2010. 26 с.

17. Токун Е. А. Tintinnabuli: стиль и техника. *Музыкальная академия*. 2007. № 1. С. 213–219.

18. Трубенко Е. А. Te Deum: основные жанровые модели: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2015. 373 с.

19. Филатова Т. В., Садовничая Е. А. Сакральная музыка Арво Пярта a'capella для хора: стилевые обертоны творчества. *Музыкальное искусство*. 2009. № 9. С. 68–78.

20. Хвала. URL: [http://yakov.works/spravki/4\\_faith\\_ukaz/22\\_h\\_vera/hvala.htm](http://yakov.works/spravki/4_faith_ukaz/22_h_vera/hvala.htm) (дата звернения: 08.11. 2018 р.).

21. Цветков П. И. О происхождении гимна Te Deum laudamus (Тебе Бога хвалим). URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Petr\\_Cvetkov/o-proishozhdenii-gimna-te-deum-laudamus-tebe-boga-hvalim/](https://azbyka.ru/otechnik/Petr_Cvetkov/o-proishozhdenii-gimna-te-deum-laudamus-tebe-boga-hvalim/) (дата звернения: 08.11. 2018 р.).

#### REFERENCES

1. Arvo Pärt: conversations, research, reflections (2014). Kiev: DUKH I LIT-ERA [in Ukrainian].

2. Thanksgiving and praise (2018). Retrieved from [http://damian.ru/\\_vstrechi/2017-09-29/d6.htm](http://damian.ru/_vstrechi/2017-09-29/d6.htm)

3. Grachev, V. N. (2011). Simple music by A. Pärt and V. Martynov: on the implementation of ostinat replication. *Muzykovedeniye*. 10, 9–14 [in Russian].

4. Grachev, V. N. (2010). Religious music of A. Pärt: ascent to the tradition of the unshared church. Retrieved from [www.art-education.ru/sites/default/files/journal\\_pdf/grachev\\_07\\_03\\_2010.pdf](http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/grachev_07_03_2010.pdf)

5. Grachev, V. N. (2013). Religious music by A. Pärt and V. Martynov: tradition, style. Extended abstract of candidate's thesis. Saratov: Voyennyi institut (Voyennykh dirizherov) Voyennogo universiteta [in Russian].

6. Grachev, V. N. (2015). Taneyev — A. Pärt and V. Martynov: the line of prophecy in the musical culture of the fatherland. *Pamyati Sergeya Ivanovicha Taneyeva. 1915–2015: sb. statey k 100-letiyu so dnya smerti*. Extended abstract of candidate's thesis. Nauchnaya biblioteka [in Russian].

7. Zamornikova, K., Katunyan, M. (2011). «Fratres» Arvo Pärt — prayer in music. *Lietuvos muzikologija*. 12, 111–134 [in Lithuania]

8. Ignatenko, Ye. A. (2000). «Canon is repentant»: traditional genres in modern music practice. *Kyiv's'ke muzykoznavstvo*. 5, 77–81 [in Ukrainian].

9. Kolpakova, G. S. (2010). The art of Byzantium. Early and middle periods. St. Petersburg: Izdatel'skaya Gruppya «Azбуka-klassika» [in Russian].



10. Kuznetsova, M. V. (2007). Meditativeness as a property of musical thinking (Avet Terteryan, Arvo Pyart, Valentin Sylvestrov). Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh [in Russian].
11. Kuznetsova, M. V. (2007). Sacra nova: ministry and prayer. *Muzykal'naya akademiya*. 1, 213–219 [in Russian].
12. Kuznetsova, M. V. (2019). Religious contemplation and music by Arvo Pärt: dialogue with tradition. Retrieved from [spiegelimspiegel.ru/bio/testimoniels/kuznetsova/](http://spiegelimspiegel.ru/bio/testimoniels/kuznetsova/)
13. Liveriy (Voronov), protoierey (2018). Dogmatic theology. Retrieved from <https://azbuka.ru/otechnik/Liverij-Voronov/>
14. Murav'ska, O. V. (2017). Schiphristian paradigm of the European culture and music of the XVIII–XX centuries. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
15. Osetskaya, O. V. (2008). The sacred word in the music of A. Pärt. Extended abstract of candidate's thesis. Nizhny Novgorod: Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki [in Russian].
16. Tokun, E. A. (2010). Arvo Pärt. Tintinnabuli: technique and style. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].
17. Tokun, E. A. (2007). Tintinnabuli: style and technique. *Muzykal'naya akademiya*. 1, 213–219 [in Russian].
18. Trubenok, Ye. A. (2015). Te Deum: main genre models. Candidate's thesis. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].
19. Filatova, T. V., Sadovnichaya, E. A. (2009). Sacral music of Arvo Pärt a'capella for chorus: stylistic overtones of creativity. *Muzykal'noye iskusstvo*. 9, 68–78 [in Russian].
20. Praise (2018). Retrieved from [http://yakov.works/spravki/4\\_faith\\_ukaz/22\\_h\\_vera/hvala.htm](http://yakov.works/spravki/4_faith_ukaz/22_h_vera/hvala.htm)
21. Tsvetkov, P. I. (2018). On the origin of the anthem Te Deum laudamus (we praise God to you). Retrieved from [https://azbyka.ru/otechnik/Petr\\_Cvetkov/o-proishozhdenii-gimna-te-deum-laudamus-tebe-boga-hvalim/](https://azbyka.ru/otechnik/Petr_Cvetkov/o-proishozhdenii-gimna-te-deum-laudamus-tebe-boga-hvalim/)

*Стаття надійшла до редакції 16.01.2019*

УДК 78.01+782.1

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–322–331

**Чжан Івен**

ORCID: 0000–0002–0495–1503

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової  
OdZhangYiwen@gmail.com

## **ПОЛІМЕЛОДИЗМ ЯК ЧИННИК ВОКАЛЬНО- ВИКОНАВСЬКОЇ ОПЕРНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

*Мета статті* — виявити значення полімелодизму як властивості оперної мови останньої третини XIX століття, що віддзеркалює нове відчуття історичного та особистісного часу, звідси — нове розуміння оперного хронотопу, яке впливає на виконавське сприйняття та відтворення оперного задуму. *Методологія* роботи визначається жанрово-стильовим оперознавчим підходом, з поглибленням темпорального аспекту та стилістичних характеристик. *Наукова новизна* статті зумовлена проєкцією поняття полімелодизму до сфери оперної поетики пізньоромантичної доби, зокрема до творчості російських композиторів останньої третини XIX століття, типологією темпоральних передумов оперного мелодійного мислення, розширенням творчих завдань оперної вокально-виконавської інтерпретації. *Висновки* статті дозволяють зазначати: полімелодизм є ознакою вищого етапу розвитку, водночас кризового стану оперної поетики наприкінці романтичної доби, зумовлений не лише ускладненням композиторського мислення та фактурно-тематичного письма, а й новими тенденціями концептуалізації оперного художнього часу, тобто змінами у семантичних настановах жанрової форми опери. Відповідно до авторського тлумачення темпоральних засад оперного твору кожен з російських майстрів створює власні способи поліфонізації — полілогічного ускладнення оперного мелосу.

*Ключові слова:* оперний полімелодизм, полілог, темпоральність, оперний хронотоп, оперний мелос.

*Zhang Yiwen, applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*  
**Polymelodism as a factor of vocal-performance opera interpretation**

*The purpose of this article is to reveal the value of polymelodism as a feature of opera language of the last third of the 19th century, reflecting a new sense of historical and personal time, hence a new understanding of opera chronotope that influences the performer's perception and reproduction of opera. The methodology of the work is determined by the genre-style operative study approach, with deepening of temporal aspect and stylistic character-*

istics. **The scientific novelty** of the article is due to the projection of the concept of polymelodism into the sphere of operatic poetics of the late-romantic era, in particular to the creativity of Russian composers of the last third of the XIX century; to the typology of temporal prerequisites of operatic melodic thinking; to the expansion of creative tasks of operatic vocal performance.

**The conclusions** of the article allow us to determine the following: polymelodism is a sign of a higher stage of development, at the same time the crisis state of operatic poetics at the end of the romantic era, caused not only by the complication of composer's thinking and textural-thematic writing, but also by new tendencies of conceptualization of opera art time, that is, changes in the semantic directions of the genre form of opera. According to the author's interpretation of the temporal foundations of the opera, each of the Russian masters creates their own methods of polyphonization — a polylogical complication of the operatic melody.

**Keywords:** opera polymelodism, polylogue, temporality, opera chronotope, opera melos.

**Чжан Ивен**, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

#### **Полимелодизм как фактор вокально-исполнительской оперной интерпретации**

**Цель** статьи — выявить значение полимелодизма как свойства оперного языка последней трети XIX века, отражающего новое ощущение исторического и личностного времени, отсюда — новое понимание оперного хронотопа, которое влияет на исполнительское восприятие и воспроизведение оперного замысла. **Методология** работы определяется жанрово-стилевым опероведческим подходом, с углублением темпорального аспекта и стилистических характеристик. **Научная новизна** статьи обусловлена проекцией понятия полимелодизма в сферу оперной поэтики позднеромантической эпохи, в частности в творчество русских композиторов последней трети XIX века, типологией темпоральных предпосылок оперного мелодического мышления, расширением творческих задач оперной вокально-исполнительской интерпретации. **Выводы** статьи позволяют определять, что: полимелодизм является признаком высшего этапа развития, одновременно кризисного состояния оперной поэтики в конце романтической эпохи, обусловлен не только осложнением композиторского мышления и фактурно-тематического письма, но и новыми тенденциями концептуализации оперного художественного времени, то есть изменениями в семантических установках жанровой формы оперы. В соответствии с авторским толкованием темпоральных принципов оперного произведения каждый из композиторов создает собственные способы полифонизация — полилогического усложнения оперного мелоса.

**Ключевые слова:** оперный полимелодизм, полилог, темпоральность, оперный хронотоп, оперный мелос.

**Актуальність** теми роботи. Явище полімелодизму притаманне багатьом жанровим формам музичного мистецтва у його пізньоромантичному періоді, що знаменується розквітом вокального та інструментального мелосу, щедрістю фактурних відкриттів та інтонаційно-тематичною винахідливістю творців музики. Воно, з одного боку, віддзеркалює підсилення ролі поліфонічних прийомів у фактурному викладі музичного матеріалу, ускладнення структури твору (логіки мислення) у цілому; з іншого, в полілогічності мелодійного викладу проявляється надлишковість, перенасиченість музичного мелосу наприкінці класико-романтичного періоду як знак його вершинного розвитку, що водночас стає знаком кризового стану музичної творчості, яка опиняється перед необхідністю підведення підсумків та здійснення змін. Оперна поетика пізнього романтизму також відзначена рисами поліфонізації на усіх рівнях; закономірно, що прагнення смислової поліфонії внаслідок ускладнення оперних концепцій веде до полістилістичних ефектів, а вони, поглиблюючись, активізують засоби стильового полілогу, тобто провокують рух до *стильової поліфонії*, яка стане магістральною ознакою наступної доби, ХХ століття. Полімелодизм оперної композиції виникає як своєрідна «гра часів» — гра музично-стильових меж усередині жанру, коли сполучення ціннісно-завершеного минулого художнього часу та гостроти переживання теперішнього моменту у новій інтонаційній формі відбувається не тільки в часовій послідовності опери, діахронно, але й у просторовій фактурній вертикалі, що відбиває наповнення сценічного простору, симультанно — шляхом гармонійних ускладнень, включення позафункціональної гармонійної логіки, комплексів дисонантної діатоніки та несанкціонованої хроматики.

**Мета** статті — виявити значення полімелодизму як властивості оперної мови останньої третини ХІХ століття, що віддзеркалює нове відчуття історичного та особистісного часу, звідси — нове розуміння оперного хронотопу, яке впливає на виконавське сприйняття та відтворення оперного задуму.

**Основний зміст** статті. Музика майже завжди розглядається як часове явище, оскільки в будь-якому музичному творі безпосереднє звучання створює відчуття перебігу часу. В опері рух музичний створює той ефект безперервного часового розгортання, який компенсує неминучі для драматичного твору протиріччя між сценічними розтягуваннями й стисканнями у часі, тобто музика в опері перетворює умовний сценічний зображуваний час у безумовний, фактичний. Але

через цю свою «фактичність», часову безпосередність музика апелює — музичними ж засобами — до художніх подій та явищ, що вже відбулися у минулому, закріпленому, замкненому у певних жанрових формах; ці форми стають частиною музично-семантичного простору, через них пізнається відношення жанру до соціально-ідеологічної ієрархії музично-культурних подій.

Створюючи музичний час опери, європейські композитори, серед них російські, відбивали історичний час через психологічні стани героїв, динаміку розвитку основних образів, а в більш широкому сенсі — за допомогою відбиття світорозуміння самого автора, який залишається у власному теперішньому, тобто затверджує власне сьогодення як провідний часовий аспект. У такий спосіб в оперну поетику входить і часова антиномія «минуле — сьогодення» в її авторському (композиторському) розумінні, розгадати значення якої можливо, не лише вивчаючи цілісну авторську оперну поетику, але і рухаючись вглиб композиції, до її власних музично-текстових полілогічних сполучень. Ускладнення художнього часу стає найбільш вагомим приводом для ускладнення мелодійно-тематичного змісту оперного твору. Таким чином тлумачення часу композитором, котре виражається через застосований стилістичний та стильовий матеріал, тобто завдяки узагальненню в оперному мелосі стилістичних засобів та стильових ідей, набуває концептуальної спрямованості, тому є засадничими і для виконавської інтерпретації, особливо у процесі вокально-виконавського відтворення партій провідних героїв опери. Полімелодизм пізньоромантичної оперної поетики розкривається як її своєрідна музична поліхронія — часова полімодальність, зрозуміти яку можна лише у цілісному жанровому контексті твору. Російські композитори у цьому плані проявили надзвичайну винахідливість, здійснюючи три основні жанрово-естетичні форми темпоральної організації стильового та стилістичного матеріалу — мелодійної мови опери: казково-легендарну епіко-ліричну; особистісно-психологічну; лірико-драматичну; історико-міфологічну; епіко-драматичну. Перша форма широко й всебічно розкривається у творчості М. Римського-Корсакова, другу здійснює у своїх пушкінських операх П. Чайковський; третя увінчує досвід історичної реконструкції давньогрецької трагедії та позитивістської репрезентації ренесансного музичного мислення С. Танєєва. Виконання вокальних партій у творах названих композиторів не можливе поза усвідомленням змістових концепційних та композиційно-технологічних передумов їх *оперного полімелодизму*.

Особливий інтерес М. Римського-Корсакова до казково-легендарного часу пояснюється завданням (ідеєю) його зіставлення з часом умовно-реальним (у межах художнього), тобто зустрічаються власне вже три форми часу: теперішній художньо здійснюваний; умовний казково-фантастичний, канонічно-жанровий стилізований; умовно-реальний, презентуючий оригінальні мовні авторські знахідки. Вихід з казкового часу до реального відбувається за допомогою зняття *стилізованої ілюзії* — або *темпоральної алюзії*, але це може виявитися згубним для деяких з оперних героїв. З таким самовикриттям пов'язані завершення пізніх казкових опер («Казки про царя Салтана», «Золотого півника»); але Римський-Корсаков використовує й інші прийоми виходу до реальності як у справжнє теперішнє для думки й почуття. По-перше, це фінальне об'єднання учасників сценічної дії у позасюжетній післямові, що несе актуальну мораль як вказівку на підвищену серйозність автора-«оповідача» (другий етап фіналів); по-друге, це застосування далекої для казково-епічного матеріалу, відчуженої від нього дисонантної сфери, покликаної демонструвати реальний драматизм буття людської (музичної) свідомості. Темпоральний аспект оперної дії взаємозумовлений просторовим, тому зі сценічним простором та зміною декорацій. Оскільки це і обсяг сприйняття світу, даний тому або іншому персонажу, то виникає ускладнення, своєрідна поліфонія і просторових координат опери як роздвоєння на реальне — уявне, замкнене — відкрите, прикінцеве — нескінченне, історичне (звичаєве) — природне позалюдське, як полярні показники спатіального змісту.

Природа в оперній поезії Римського-Корсакова також подвійна; з одного боку, вона є частиною народного побуту, позитивним началом, що породжує людину; з іншого боку — характеризується як сфера надзвичайного, чудесного, що дивує й навіть жахає. Ця сторона музичної мови опер Римського-Корсакова забезпечує найбільш яскраву його нову авторську риторичку (поряд з тематизмом природно-людської сфери), насамперед *шляхом проектування гармонійних нововведень до мелодійної сфери*, що помітно ускладнює останню (див.: [5]). Іншими словами, мелодійна горизонталь визначається вертикальним ладово-гармонійним «профілем» (гармонізується та розшаровується). Саме нові мелодійні формули, *мелодійні теми*, дозволяють композитору музично виразити перехід від чудесного до згубного, так само як і показати рятівне переродження. Наприклад, арпеджований хід по звуках зменшеного септакорду у високому регі-

стрі, у партіях арфи або струнних передвіщає появу Панночки, Волхови, Царівни-Лебідь, тіні князівни Млади у снах Яромира. Ця ж гармонія в низькому регістрі, посилена тремолюючим звучанням, стає загрозливим знаком. Так, в операх «Псковитянка» і «Боярина Віра Шелого» подібні сценічні ситуації (сцена в лісі) підкреслені за допомогою тривалого застосування зменшеного септакорду на тих самих словах: «А ліс густий...» Це ж співзвуччя набуває особливо похмурого характеру у сцені грози в «Псковитянці». Ланцюжок зменшених септакордів з'являється в партії Оксани, що милується картиною зоряного піднебесся, на словах «Ух, страшно...» Послідовність зменшених септакордів на відстані тритону використовується в «страшних секвенціях» в «Ночі перед Різдом» [4].

Ставлення до музичного матеріалу виявляється в найбільш частому способі його викладу шляхом багаторазового варійованого повторення початкового короткого мотиву, тобто у варіантно-варіаційному методі мелодійно-тематичного становлення, який вважається типовим для петербурзьких музикантів; але Римський-Корсаков укрупнює деталі музичного висловлення, іноді виділяючи одну інтонацію, одну гармонію або ладову барву, підсилює композиційну й семантичну самостійність афористично коротких мотивів, здатних представляти різні жанрово-стилістичні сфери музики (різні рівні музичного тексту), чергує їх, наближаючись у музичному розвитку до загальної сюжетної логіки.

Прикладом такої мотивно-тематичної роботи з музичним матеріалом є третя й четверта дії «Кітежа». Провідні короткі лейтмотиви змінюють один одного, їх чергування веде до семантичних контрастів, як, наприклад, зміна теми навали другою фанфарною темою Кітежа або ж лейттемою порятунку Кітежа, буквально ілюструючи сценічну дію. Мотивне формування тематичної горизонталі та її щільне заповнення лейтмотивами дозволяє знаходити в «Кітежі» ефект «нескінченної мелодії» — один з характерних моментів мимовільного вагнеріанства Римського-Корсакова.

У композиторській творчості дев'ятнадцятого століття, і це часто пов'язують із домінуючим романтичним напрямком, мелодика в музиці набуває нових синтаксичних й формальних можливостей, обумовлюючи новий тип музичної теми, тематичного комплексу, а також нові аспекти взаємозалежності між тематизмом і музичною формою. Мелодика починає панувати над фактурними нормами, з одного боку, убираючи функціональні залежності тонів, властиві

гармонійній вертикалі, тобто перетворюючись у лінійно розміщену гармонію, а з іншого — підкоряючи побудову гармонійної вертикалі інтонаційній волі мелодійної горизонталі, тобто перетворюючи гармонію в мелодію.

Оперна поетика П. Чайковського виявляє гармонійну рівновагу обох тенденцій взаємодії мелодійно-тематичного й фактурно-гармонійного планів музичного оперного тексту. Звернувшись до аналітичних спостережень, що містяться в дослідженні Чжу Лу [6], відзначимо, що йому вдалося виявити зв'язок оперної поетики П. Чайковського з принципами використання «інтонаційного словника епохи», відкритими М. Глінкою. Спираючись на синтез інтонацій міської й селянської пісні, побутового романсу, поєднуючи його зі стилістичними відкриттями сучасних західноєвропейських композиторів-романтиків, Чайковський створив свою мелодійну мову, що дозволяє психологічно збагачувати, лірично поглиблювати масштабні художні задуми, звертатися до найбільш широких естетичних оцінок людського досвіду, виявляючи його позитивний ціннісний аспект, одночасно непереможність індивідуально-особистісних протиріч.

Навіть у симфонічних творах П. Чайковського «мелодійні теми» здатні перетворюватися на свого роду «ліричних героїв», досягати рівня провідних культурних символів вже в автономній, суто музичній формі, виступаючи синтезом оперних і інструментально-оркестрових засобів музичної виразності. В опері «Євгеній Онегін» саме симфонічний розмах того *мелодійного тематизму*, який передається від Тетяни до Онегіна в заключній сцені опери, дозволяє їй у цьому образі знаходити риси «ліричного героя». Але переломним моментом оперної дії, своєрідним підсумком «ліричних сцен» виявляється арія Греміна, який своєю відстороненістю та удаваним спокоєм — атараксичною емоцією — оголошує вирок почуттям Тетяни та Онегіна як нездійсненим.

В опері «Мазепа», хоча Чайковського найбільше приваблювало мелодійне окреслення образу Марії, яскраво виражені характерні риси всіх інших персонажів, різних етапів розвитку трагедійної ідеї за допомогою значної емоційної амплітуди музичних характеристик (див. про це: [2; 3]). Взагалі кожен «пушкінський» твір Чайковського є складним конгломератом мелодично виражених характерів.

Полімелодійний склад характеристик оперних персонажів в «Орестей» С. Танеєва також є закономірним проявом поліфонічного методу композитора, його поліфонічного мислення в цілому, що проявляється у всіх жанрах без винятку. Але в «Орестей» композитор



поставив перед собою особливо складне смислове й стильове завдання: відродити етос античної трагедії як ренесансний, тобто вступити в діалог відразу з двома історичними епохами, з двома концепціями світобудови. С. Танеєв, як дослідник-позитивіст, прагнув зміцнити ті моральні настанови, які йому уявлялися обов'язковими для вдосконалення людини і її підйому до вищих сфер буття.

У цьому потязі до узагальнених ідей совісті та справедливості, до розкриття універсальних моментів у взаєминах людей, нарешті, у прагненні до створення універсальної мови, що розкриває ці моменти, Танеєв близький концепціям Глюка, і — ширше — класицистського театру. Зв'язок з класицистським театром у Танеєва виражений в перевазі загальних ідей над розвитком індивідуальних характерів, що приводить до відомої статуарності й сповільненості темпу дії.

Однак було б неправильним стверджувати, що в опері Танеєва немає розробки певних особистісних психотипів або емотивних колізій. Зрештою, Б. Асаф'єв відзначав, що Танеєв звернувся до концепції філософського порядку, але ідею людини — образ людини він інтерпретує в категоріях класицистської трагедії, підходячи до нього як до метаісторичної категорії, а до оперної дії — як до музичного епосу.

Втім досить важко погодитися з таким висловлюванням Б. Асаф'єва: «Танеєв — не оперний композитор, як ніхто з російських музикантів, він жив і творив, занурений у світ ідей, у розвиток відсторонених, далеких від суєти понять.... В «Орестей» Танеєва ідея виражена сильніше характеру: вона панує й диктує свою волю; абстрактне поняття виражене яскравіше, ніж особистість, ніж індивідуальне «я»: поняття живе майже самостійним життям» [1, с. 39].

Основними музичними образами опери стають лейтмотиви відносин, тобто мелодійній категоризації підкоряється тонка психологічна тканина образів. Нагадаємо, що Танеєв ретельно продумував будову й контрапунктичні вузли, метаморфози мелодійної горизонталі — і вертикалі — опери, звертався до мелодійного цитування, застосовуючи фрагменти грецьких пісень, використовував стилізацію, прагнучи відтворити цілісний образ античного мелосу (античної мелопеї).

Таким чином, мелодійний зміст опери з його образними предметними функціями і семантичними зобов'язаннями перебував в осередку уваги композитора, який працював над ним як сценарист і драматург, підкоряючи індивідуальні риси власного стилю історичній правдивості музичного матеріалу. До низки конкретних і по-

казових для Танеєва поліфонічних прийомів, що впливають на загальне сприйняття мелодійного стилю опери, належать множинні контрапунктичні вертикальні перестановки голосів.

Продуктування оперних мелодій, їх інтонаційне становлення й художній вибір, а також їх композиційна співвіднесеність обумовлюють способи виконавської інтерпретації музично-мелодійних засобів, передбачаючи врахування загальної концепційної стильової налаштованості оперного задуму. Оперна мелодія постає складно-синтетичним явищем, що має глибинне семантичне коріння, водночас є головним способом характеристики оперного персонажа, його головним мовним знаряддям, тому освоєння мелодійного тезаурусу оперного образу, з усіма його стильовими конотаціями, є шляхом до розуміння його сутності.

**Наукова новизна** статті зумовлена проекцією поняття полімелодизму до сфери оперної поезики пізньоромантичної доби, зокрема до творчості російських композиторів останньої третини ХІХ століття, типологією темпоральних передумов оперного мелодійного мислення, розширенням творчих завдань оперної вокально-виконавської інтерпретації.

**Висновки** статті дозволяють визначати таке: полімелодизм є ознакою вищого етапу розвитку, водночас кризового стану оперної поезики наприкінці романтичної доби, зумовлений не лише ускладненням композиторського мислення та фактурно-тематичного письма, а й новими тенденціями концептуалізації оперного художнього часу, тобто змінами у семантичних настановах жанрової форми опери. Відповідно до авторського тлумачення темпоральних засад оперного твору кожен з російських майстрів створює власні способи поліфонізації — полілогічного ускладнення оперного мелосу. М. Римський-Корсаков спирається на поляризацію засобів музичної виразовості, розділяючи їх на традиційні узагальнено-жанрові канонічні та новітні авторські, неориторичні, випробуючи їх різні сполучення та переплетіння. П. Чайковський диференціює аріозно-декламаційну стилістику за принципами особистісного психологічного розмежування, діалогізуючи та драматизуючи зсередини авторський мелодійний матеріал. С. Танеєв створює буквальні тематичні поліфонічні сполучення, використовуючи і вертикальні, і горизонтальні контамінації, використовуючи «об’єктивний» позаособистісний музично-тематичний матеріал, досягаючи стильової поліфонії як форми діалогу різних історичних культур в їх музично-мовній представленості.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Орестея. Музыкальная трилогия С. И. Танеева: Анализ музыкального содержания. М., 1916. 52 с.
2. Бай Цюань. Семантические уровни оперной композиции: вокально-исполнительский аспект опероведения. *Музичне мистецтво і культура*: науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової: зб. наук. статей. Одеса: Астропринт, 2014. Вип. 20. С. 574–583.
3. Бай Цюань. Оперная мелодия как предмет музыковедческого дискурса: к постановке проблемы. *Музичне мистецтво і культура*: науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової: зб. наук. статей. Одеса: Астропринт, 2015. Вип. 21. С. 295–304.
4. Соловцов А. Н. А. Римский-Корсаков. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1984. 399 с.
5. Цуккерман В. Музыкально-теоретические этюды. *О музыкальной речи Римского-Корсакова*. М.: Советский композитор, 1975. Вып. 2. 464 с.
6. Чжу Лу. Лирический герой как музыкально-смысловая парадигма русской оперы XIX века: дис. ... канд. искусств.: спец. 17.00.03 — музыкальное искусство. Одесса, 2012. 170 с.

### REFERENCES

1. Asafiev, B. (1916). Oresteis. Musical trilogy S. I. Taneeva: Analysis of musical content. M.: N. G. Paradise [in Russian].
2. Bai, Quan. (2014). Semantic levels of opera composition: the vocal and performance aspect of opera studies // Musical mystery and culture: Science News of Odessa National Musical Academy. A. V. Nezhdanova: [zb. sciences. articles. Odessa: Astroprint, VIP. 20. S. 574–583[in Russian].
3. Bai, Quan. (2015). Opera melody as a subject of musicological discourse: to the statement of the problem / Bai Quan // Musical mystery and culture: Science News of the Odessa National Musical Academy. A. V. Nezhdanova: zb. sciences. articles. Odessa: Astroprint, VIP. 21. S. 295–304[in Russian].
4. Solovtsov, A. (1984). N. A. Rimsky — Korsakov. Essay on the life and work. M.: Music [in Russian].
5. Zuckerman, V. (1975). Musical-theoretical studies. On the musical speech of Rimsky-Korsakov. M.: Soviet composer, Vol. 2 [in Russian].
6. Zhu, Lu. 2012 Lyrical hero as a musical-semantic paradigm of the Russian opera of the XIX century / Zhu Lu. Candidate's thesis: 17.00.03 — musical art. Odessa [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 19.12.2018*

УДК 782.082+786.2

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–332–343

**Чжоу Дапин**

ORCID: 0000–0002–6112–4862

преподаватель Лешаньского педагогического университета (КНР),  
соискатель кафедры теории музыки и композиции  
Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой  
563688385@qq.com

## ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЫ КИТАЙСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ

**Цель работы** — охарактеризовать жанровую систему китайской сольной фортепианной музыки в ее историческом развитии, выявить жанрово-стилевые особенности фортепианных произведений китайских композиторов в контексте взаимодействия европейской и национальной музыкальных традиций. **Методология исследования** предполагает использование методов исторической периодизации, жанрового моделирования и компаративного стилистического анализа в их единстве. **Научная новизна** исследования заключается в уточнении особенностей развития жанровой системы китайской фортепианной музыки, выявлении типичной для нее жанровой образности, выяснении роли принципов жанровой аппликации и стилизации в историческом развитии этой сферы творчества. Автор формулирует **выводы** об эндогенном историческом развитии жанровой системы китайской фортепианной музыки; ее доминирующих жанрах; особой роли творческих принципов жанровой аппликации (на первых трех этапах) и жанровой стилизации (на современном этапе); преобладающих типах жанровой образности; переходе от стадии экспансии жанровых стилей к их синтезу в произведениях современных композиторов.

**Ключевые слова:** жанровая система, китайская фортепианная музыка, этапы развития, творческие принципы, жанровая аппликация, стилизация.

**Zhou Daping**, teacher Leshansky pedagogical University (China), applicant for the Department of Theory of Music and Composition of Odessa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova

### **Features of the development of the genre system of Chinese piano music**

The **purpose** of the study is to characterize the genre system of Chinese solo piano music in its historical development, to identify the genre-style features of the piano works of Chinese composers in the context of the interaction of European and national musical traditions. The research **methodology** involves the use of methods of historical periodization, genre modeling and comparative stylistic analysis in their unity. The **scientific novelty** of the study is to clarify the features

*of the genre system of Chinese piano music development, to identify its typical genre imagery, clarify the role of the principles of genre appliqué and stylization in the historical development of this system. Author formulates **conclusions** about the endogenous historical development of the genre system of Chinese piano music; its dominant genres; the special role of the creative principles of genre application (at first stages) and genre stylization (at the present stage); the predominant types of genre imagery; the transition from the stage of expansion of genre styles to synthesis in the works of contemporary composers.*

**Keywords:** genre system, Chinese piano music, stages of development, creative principles, genre application, stylization.

**Чжоу Данін**, викладач Лешанського педагогічного університету (КНР), здобувач кафедри теорії музики і композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

#### **Особливості розвитку жанрової системи китайської фортепіанної музики**

**Мета роботи** — охарактеризувати жанрову систему китайської сольної фортепіанної музики в її історичному розвитку, виявити жанрово-стильові особливості фортепіанних творів китайських композиторів в контексті взаємодії європейської та національної музичних традицій. **Методологія дослідження** передбачає використання методів історичної періодизації, жанрового моделювання та компаративного стильового аналізу в їх єдності. **Наукова новизна** дослідження полягає в уточненні особливостей розвитку жанрової системи китайської фортепіанної музики, виявленні типової для неї жанрової образності, з'ясуванні ролі принципів жанрової аплікації та стилізації в історичному розвитку цієї сфери творчості. Автор формулює **висновки** про ендогенний історичний розвиток жанрової системи китайської фортепіанної музики; її домінуючих жанрів; особливу роль творчих принципів жанрової аплікації (на перших трьох етапах) і жанрової стилізації (на сучасному етапі); переважаючі типи жанрової образності; перехід від стадії експансії жанрових стилів до їх синтезу в творах сучасних композиторів.

**Ключові слова:** жанрова система, китайська фортепіанна музика, етапи розвитку, творчі принципи, жанрова аплікація, стилізація.

**Постановка проблеми и степень ее изученности.** Фортепианная музыка — одна из самых молодых областей национальной культуры Китая. Первые оригинальные китайские произведения для фортепиано относятся к 20-м годам прошлого века. С тех пор китайская фортепианная музыка проделала значительный путь развития. Он отражен в работах Бу Ли, Бянь Мэна, Ван Юйхэ, Вэй Тингэ, Р. Крауса, Ле Кана, Чэн Чжэна и др. В общей массе работ выделяются исследования отдельных сторон китайской фортепианной музыки, в частности ее

жанров и стилей (Дай Байшэн, Дин Шандэ, Фан Бин, Цзя Ши); гармонического языка (Ван Аньго, Ван Вэй); полифонической фактуры (Лю Фуань, Чжан Юньсюань); проблем интерпретации и пианистической техники (Ван Вэньли, Чэн Си) и др.

Независимо от аспекта исследования все авторы утверждают, что фортепианная музыка Китая представляет собой результат взаимодействия двух традиций — национальной и классической европейской. Это положение разработано в трудах Ван Инна, Лян Хайдуна, Су Шу, Чэн Чжэна, Чжао Сяошэна и других ученых. Вместе с тем, далеко не все стороны этого феномена получили теоретическое осмысление. В частности, не исследована функция «первичных» и «вторичных», взаимодействующих и «чистых», прикладных и автономных жанров в становлении китайской фортепианной музыки. Не получил должного освещения композиторский прием стилизации, играющий чрезвычайно важную роль во взаимодействии двух музыкальных традиций. Недостаточное внимание уделено типам соединения китайских и европейских интонационных лексем, метроритмических принципов, звуковых строев, ладовых функций в произведениях китайских композиторов.

**Актуальность темы.** В решении масштабной проблемы взаимодействия китайской и европейской музыкальных традиций в сфере фортепианной музыки представляется целесообразным сосредоточить внимание на процессе исторического развития жанровой системы китайской фортепианной музыки. Этот ракурс проблемы представляется актуальным, поскольку, во-первых, он позволяет представить сложный музыкально-исторический объект в виде жанровой модели, позволяющей судить о динамическом характере, направлении, художественном содержании фортепианной культуры Китая на протяжении всего исторического пути ее развития. Во-вторых, жанрово-стилевой анализ открывает важный путь к пониманию художественного смысла музыкальных произведений, к их обоснованной герменевтике. Жанровая образность — это наиболее внятная, поддающаяся рефлексии, жизненно оправданная и вызывающая множество живых индивидуальных ассоциаций область художественного смысла музыки.

Итак, **цель исследования** — охарактеризовать жанровую систему китайской сольной фортепианной музыки в ее историческом развитии, выявить жанрово-стилевые особенности фортепианных произведений китайских композиторов в контексте взаимодействия европейской и национальной музыкальных традиций.

**Методы исследования:** исторический анализ, периодизация, моделирование, компаративный анализ музыкальных жанров и стилей.

**Научная новизна** статьи заключается в разработке системного подхода к изучению фортепианной музыки китайских композиторов, в построении описательной модели этой жанровой области, уточнении ее типичной жанровой образности, выявлении роли творческих принципов жанровой аппликации и жанровой стилизации в ее историческом развитии.

**Материалом** исследования служит опубликованная в 2015 году под редакцией Тон Даоцзиня (Tong Daojin) музыкальная антология «100 лет китайской фортепианной музыки» (далее в тексте — «Антология») [3].

**Изложение основного материала.** Начнем с того, что китайская фортепианная музыка рассматривается в исследовании как *жанровая система*, каждый элемент которой характеризуется своим устойчивым комплексом культурных функций, условий существования, стилем и типичной образностью. Художественные жанры функционируют в едином пространстве культуры и составляют системную целостность, которая находится в постоянном развитии. Развитие понимается как «...необратимое, направленное, закономерное изменение материальных и идеальных объектов» [7, с. 561]. В этом смысле развитие китайской фортепианной музыки есть необратимый и непрерывный процесс качественного изменения, закономерно связанный с переменами в культуре Китая. Это развитие может быть представлено как изменение формального и содержательного характера фортепианной музыки, в частности ее жанрового состава, художественной образности и стилистики, а также системы выразительных средств (музыкального языка). Диалектика количественно-качественных отношений позволяет выделить в историческом развитии определенные периоды (или этапы, фазы), обусловленные значительными качественными переменами, чередованием экстенсивного (в узком смысле — эволюционного) и интенсивного (революционного) изменения области фортепианной музыки.

Китайские и зарубежные исследователи обычно выделяют четыре периода в истории развития фортепианной музыки Китая. А именно:

1. Период, предшествующий формированию Китайской Народной Республики (династия Цинь до 1949 г.);
2. Период «Нового Китая» (1949–1966);
3. Период «культурной революции» (1966–1976);
4. Послереволюционный период (от 1976 до современности).

Основанием для выделения этих этапов служат фундаментальные перемены в общественно-политической, экономической и культурной жизни китайского общества и, как следствие, перемены в музыкальном искусстве, случившиеся на протяжении всего прошедшего столетия. Принимая такую периодизацию в целом, считаем необходимым сделать несколько уточнений.

Во-первых, в намеченной эволюционной линии китайской фортепианной музыки нет ясно обозначенного начала. Ле Кан [8] считает, что первым оригинальным сочинением в истории китайской фортепианной музыки была фортепианная сюита «Xin Ni Shang Yu Yi Qu» Сяо Юмея (Xiao You-mei). Она была создана в 1920-х годах. Автор вдохновился древними придворными танцами эпохи династии Тан, которые были художественно описаны поэтом По Чуи. Цикл Сяо Юмея состоит из вступления, двенадцати танцев и коды. Мелодика произведения основывается на пентатонике, а сопровождение — на созвучиях октавы и квинты, на мажорных и минорных трезвучиях. Также Ле Кан упоминает сочинения Чжао Юаньжэня (Zhao Yuan-ren) и Хуан Цзы (Huang Zi). Оба композитора в те же 20-е годы экспериментировали в поисках возможностей сочетания музыкальных языков европейской клавирной музыки и древней китайской традиции. Редактор «Антологии» ограничивает первый этап 1913–1948 годами. «Исходный пункт» — годы создания пьесы Чжао Юаньжэня «Пестрый Бабань и Волны Сян Цзяна». В частности об этом говорится следующее: «В этот период некоторые китайские ученые и музыканты, которые обучались за границей — среди них Чжао Юаньжэнь, Сяо Юмей и Хуан Цзы, — стали сочинять произведения для фортепиано, применяя западную технику композиции к оригинальным китайским мелодиям» [3, т. 1, с. 3]. Таким образом, начало развития фортепианной музыки Китая можно установить лишь приблизительно, поскольку: а) в ее генезисе приняли участие несколько молодых и профессионально незрелых композиторов; б) датировка первых фортепианных опусов затруднительна; в) начало пути развития жанровой отрасли не ознаменовано появлением какого-то яркого, глубокого, художественно совершенного произведения; все пьесы 20-х годов имеют скромные достоинства и любительский характер.

Во-вторых, некоторая парадоксальность обсуждаемой периодизации заключается в том, что один из выделенных временных отрезков (1966–1976 годы) трудно охарактеризовать как «период развития». По существу это был период деградации фортепианной культуры Ки-



тая. Были подвергнуты жестоким репрессиям не только обыкновенные учителя и любители фортепианной музыки, но и выдающиеся артисты, преподаватели, композиторы европейского направления. Хотя композиторы диаспоры и некоторые мастера в КНР продолжали создавать произведения для фортепиано даже в эти годы, особенность отмеченного периода состоит в стагнации или даже регрессе развития рассматриваемой жанровой области.

В-третьих, ментальный дискомфорт создает диспропорциональность выделяемых китайскими историками этапов развития фортепианной музыки. Если первый этап охватывает около 20 лет, второй — 17 лет, третий — 10 лет, то последний (если продлевать его до наших дней) — 43 года. Как объяснить столь высокую продолжительность четвертого периода? Поскольку в основе всей периодизации лежит оценка общественно-политической, экономической и культурной жизни, можно подумать, что на протяжении полувека в КНР не происходило никаких резких перемен, оказывающих решающее влияние на музыкальную культуру. Такая мысль теоретически не безосновательна. В истории Китая были и более продолжительные периоды стабильного развития общества. Вместе с тем трудно верить, что в современном мире, который меняется с ускорением, какая-то отдельная сторона жизни развивается экстенсивно, сугубо эволюционно, без ощутимых «сдвигов» и «скачков». В пользу того, что четвертый этап развития области фортепианной музыки был неоднородным, говорит весомость для данного этапа перемен в культурной политике правительства КНР. В начале третьего тысячелетия значительно активизировались международные культурные взаимоотношения, в частности связи китайских музыкантов с представителями художественной элиты США, Европы и национальной диаспоры. Этот качественный сдвиг ощутимо повлиял на творчество китайских композиторов, в частности на их музыкальный язык, стилистику и жанровые предпочтения.

Обращает на себя внимание также предельная обобщенность и расплывчатость сугубо музыкальной характеристики четвертого периода в истории китайской фортепианной музыки. По утверждению авторов предисловия к Антологии: «Композиторы смело прокладывали новые пути и пробовали свои силы в соединении целого ряда современных композиционных технологий с китайским характером, создавая тем самым новый ландшафт процветающего разнообразия» [3, т. 1, с. 3]. Аналогичное суждение высказал в своем исследовании

и Ле Кан: «После многолетних попыток китайские композиторы, наконец, отошли от простого подражания западному музыкальному языку и создания аранжировок народной музыки. Теперь они нашли свой способ сочинения оригинальных произведений с использованием западных композиторских техник в сочетании с китайскими народными мелодиями и ритмами. Теперь они создают чисто китайские фортепианные пьесы, которые выражают красоту китайской музыки от древних времен до наших дней, сохраняя, таким образом, культурное наследие» [8, с. 24–25].

Подобные умозаключения небеспопченны. Вместе с тем они вызывают ряд вопросов. В частности в плане изучения свойств жанровой системы нас интересует вопрос: действительно ли китайские композиторы отошли от создания аранжировок народной музыки; правда ли, что «новый способ сочинения» и его результаты качественно отличаются от тех, что были свойственны предыдущим периодам развития фортепианной музыки?

Для ответа на эти вопросы мы обратились к методу жанрового моделирования (он представлен в работах С. Шипа [5; 6]). Метод позволяет: а) охватить всю практику сочинения и исполнения фортепианных произведений; б) отразить музыкально-языковые, стилевые, технологические особенности указанной практики на каждом этапе исторического развития; в) конкретизировать типы художественной образности фортепианной музыки Китая и представить их в историческом движении (диахроническом аспекте).

В основу разработанной модели положены несколько параметров анализа и оценки сольной фортепианной музыки Китая: 1) количество и качество жанровых имен (жанронимов), используемых композиторами Китая; 2) количество и качество жанров европейской автономной («чистой») фортепианной музыки, к которым принадлежат произведения китайских композиторов; 3) количество и качество жанров китайской традиционной музыки, в том или ином виде реализованных в композиции (в виде темы для аранжировки, обработки, фантазии, стилизации и т. д.); 4) мера воплощения универсальных жанрово-стилевых архетипов музыкального искусства; 5) отношение к жанрам традиционного китайского искусства.

Кратко поясним приведенный ряд параметров. О первом из них заметим, что жанровое название произведения и его фактический жанр не всегда соответствуют друг другу. Иногда такое несоответствие объясняется просчетом автора. Но обычно подобное несоответствие

допускается автором преднамеренно и служит оригинальным приемом создания художественно-образной установки восприятия. Поэтому жанровое название может быть самостоятельным и достаточно показательным критерием оценки музыкального артефакта.

Второй и третий параметры — самые важные. Очевидно, что основой любого произведения для фортепиано, созданного китайским композитором, служит европейский жанр автономной концертной музыки. Что же касается жанров китайской музыки, то они могут быть воплощены в фортепианных произведениях двумя методами. Первый из них назван в рабочем порядке *жанровой аппликацией* (от лат. *applicatus* — прилегающий, примыкающий... присоединённый, находящийся при (чём-л.) [1, с. 85]). Суть его состоит в том, что некий жанр национальной музыки актуализируется в форме произведения как неотъемлемое свойство использованного в композиции оригинального материала (мелодии народной песни, танца, инструментального наигрыша). Второй творческий метод охарактеризован как *жанровая стилизация*. Он предполагает воспроизведение в композиции некоторых свойств национального жанрового стиля, позволяющих слушателю узнать соответствующий жанр и представить, пережить его образный смысл. Первый метод композиции мы ставим в соответствие с тем вариантом взаимодействия музыкальных традиций, который С. Тышко назвал стилевой адаптацией [4]. Второй метод логично связать с более высокой степенью процесса взаимодействия — стилевым синтезом.

Четвертый параметр оценки китайской фортепианной музыки предполагают связь музыкального текста с жанрово-стилевыми архетипами. В этом отношении мы отталкиваемся от концепции С. Скребкова, который выделил *«коренные жанровые типы»*: «Два из них являются исторически первичными: *танцевальность* (точнее — моторность, включая все виды танца, марша, переданные музыкой трудовые движения и т. д.) и *декламационность* (возгласы, призывы, причитания, речитация и т. д.) Третий тип — ариозная *распевность*, кантилена...» [2, с. 17]. К названным архетипам мы добавляем еще *подражательную сонорность* — жанрово-стилевой архетип, который часто проявляется в фортепианных произведениях китайских композиторов (например, в колокольном звучании или имитации ансамбля ударных инструментов).

Пятый параметр анализа обусловлен тем соображением, что виды искусства и представляющие их жанровые системы не автономны.

Они активно взаимодействуют и часто соединяются в синтетических произведениях. Традиционная китайская музыка тесно связана с поэзией, изобразительным искусством и театром. Логично предположить, что эта связь характерна и для фортепианных произведений профессиональных китайских композиторов.

Как сообщалось, материалом для анализа нам послужила музыкальная антология «100 лет китайской фортепианной музыки». Оставляя за рамками изложения «кухню» и многие подробности осуществленного исследования музыкальных текстов «Антологии», познакомим читателя с основными результатами аналитической работы.

**Выводы.** 1. Распространенное в литературе линейное представление о развитии китайской сольной фортепианной музыки не вполне точно отражает реальный процесс. Выделенные специалистами четыре этапа развития соответствуют политическим и общественно-экономическим переменам в жизни китайского народа, которые существенно повлияли на состояние творческой музыкальной практики, обуславливая как прогрессивные, так и регрессивные тенденции. Вместе с тем в национальной культуре непрерывно осуществлялся эндогенный процесс жанрово-стилевого метаморфоза, для которого большое значение имели связи между китайскими и зарубежными музыкантами; выход китайских пианистов на мировую конкурсную и концертную сцену; академическая и творческая деятельность представителей национальной диаспоры; знакомство композиторов с новейшими музыкальными языками и творческими техниками.

2. Одна из основных тенденций развития китайской фортепианной музыки — расширение и усложнение (образование разновидностей) жанровой системы. В начале пути китайские композиторы освоили небольшой ряд фортепианных жанров европейской профессиональной музыки: прелюдии, вариации (чаще всего — на тему фольклорного происхождения), программные пьесы и сюиты миниатюр. Со временем значительно расширилась и достигла большого разнообразия область жанров, которые предполагают использование принятого «извне» материала. На протяжении второго и третьего этапов развития в творчестве китайских композиторов господствуют жанры обработки, вариаций и транскрипции. Эта жанровая доминанта, стимулированная культурной политикой государства, искусственно сдерживала процесс расширения жанрового пространства европейской музыки. Вместе с тем она имела и положительные следствия. Композиторы были вынуждены глубоко изучить разнообраз-

ный и художественно богатый фольклор народов Китая; повысить мастерство использования принятого «извне» музыкального материала; освоить технику жанровой стилизации.

3. Современный этап развития сферы фортепианной музыки отличается большим разнообразием жанров, стилей и техник композиторского письма. Надлежащее место в системе жанров заняли соната, малый полифонический цикл (прелюдия и fuga), виртуозные пьесы (этюды, токката, скерцо). Вопреки распространенному в китайском музыкознании убеждению современные национальные композиторы не отказались от метода жанровой аппликации. Свидетельство этому — художественно привлекательные обработки народных тем, созданные в XXI веке («Цветок жасмина» Ман Цянхона и др.). При этом пьесы в жанре обработки стали более свободными. Современные китайские композиторы все чаще обращаются к жанру свободной фантазии, экспромту. В связи с этим значительно выросла, по сравнению с предыдущими этапами, роль жанровой стилизации. Эта техника используется в широком спектре: от тотального воспроизведения свойств жанрового стиля («Танец страсти» Гао Пина в стиле «танго нуэво») до тонко варьированных жанровых аллюзий («Другая моя песня» Шэн Цзоуляна, «Намуцуо» Е Сяогана, в которых «легкими штрихами» воспроизводятся жанровые стили европейской пассакалии, и тибетской ритуальной музыки).

4. Современное фортепианное творчество китайских композиторов репрезентирует, по терминологии С. Тышко [4], «стадию экспансии» европейской традиции в пространство традиционной культуры Китая. Вместе с тем путь синтеза выразительных средств китайской и европейской музыки, эскизно намеченный еще на раннем этапе развития жанровой области фортепианной музыки такими авторами, как Хе Лутин, Хуан Ци, Дин Шандэ, в последние десятилетия становится все более плодотворным. К образцам художественно-продуктивного синтеза элементов жанровых стилей можно отнести масштабную композицию Чень Цигана (Qigang Chen) «Моменты пекинской оперы».

5. Осваивая систему европейских фортепианных жанров, китайские композиторы отдавали предпочтение тем из них, что наилучшим образом отвечали художественно-образным представлениям, эстетике, строю мышления китайцев. Это привело к доминированию в китайской фортепианной музыке на всех этапах ее развития нескольких типов жанровой образности: а) бодрой, оптимистичной

маршевой песни; б) энергичного коллективного танца; в) созерцательной пейзажности, часто окрашенной в элегические тона (программная пьеса, буколика); г) задушевной лирической песни (любовная песня, колыбельная); д) бравурной жестикуляции, демонстрации силы и ловкости (эюд, токката); е) демонстрации изобретательности ума и мастерства композитора (инвенции, фуги, вариации). Весьма редки случаи выражения драматической конфликтности, трагических образов, крайних состояний психики (ярость, экстаз, апатия и др.). Даже в сонатных композициях тематический контраст редко достигает уровня психологического конфликта.

6. В процессе развития сольной фортепианной музыки в Китае наметились специфические для национальной культуры жанры, обусловленные влиянием традиционного изобразительного, поэтического и театрального искусства. К таким относятся: разновидности программной сюиты («альбом картин», «серия», «картина-свиток»); пейзажные пьесы, аналогичные живописным жанрам «шань-шуй» и «хуа-няо»; «театральные сцены».

Представленные выводы не являются окончательными. Перспективной исследования является построение более точной и полной жанровой модели фортепианной культуры современного Китая и более развернутый анализ жанровых стилей.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь: ок. 50 000 слов. 3-е изд., испр. М.: Рус. яз., 1986. 840 с.
2. Скробков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.
3. Тон Даоцинъ. 100 лет китайской фортепианной музыки. Т. 1–7. Предисловие. Пекин, 2015. Tong Daojin.
4. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Киев: Мин. культуры Украины: КГК, 1993. 117 с.
5. Шип С. Иконические жанровые модели музыкальной культур. *Київське музикознавство*. К., 2004. Вип. 13: Культурологія та мистецтвознавство. С. 3–13.
6. Шип С. Снова о моделировании жанрового строя музыкальной культуры (стереометрические модели). *Київське музикознавство*. К., 2004. Вип. 15: Культурологія та мистецтвознавство. С. 3–14
7. Юдин Э. Развитие. *Философский энциклопедический словарь* / гл. редакция: Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев и др. М.: Сов. энциклопедия, 1983.
8. Le Kang (Univ.of Colorado). *The Development of Chinese Piano Music: Asian Culture and History*. 2009. Vol. 1, No. 2. P. 18–33.

### REFERENCES

1. Dvoretzkiy, I. KH. (1986). Latinsko-russkiy slovar': ok. 50 000 slov. Moscow: Rus. Yaz. [in Russian].
2. Skrebkov, S. (1973). Khudozhestvennyye printsipy muzykal'nykh stiley. Moscow: Muzyka [in Russian].
3. Ton, Daotsin (2015). 100 let kitayskoy fortepiannoy muzyki. Predisloviye. T. 1–7. Pekin,. Tong Daojin [in China].
4. Tyshko, S. (1993). Problema natsional'nogo stilya v russkoy opera. Kiev: Min. kul'tury Ukrainy, KGK [in Ukrainian].
5. Ship, S. (2004). Ikonicheskiye zhanrovyye modeli muzykal'noy kul'tur. Kiïvs'ke muzikoznavstvo. (Vol. 13: Kul'turologiya ta mistetstvoznnavstvo), (pp. 3–13). Kiev [in Ukrainian].
6. Ship, S. (2004). Snova o modelirovanii zhanrovogo stroya muzykal'noy kul'tury (stereometricheskiye modeli). Kiïvs'ke muzikoznavstvo. (Vol. 15: Kul'turologiya ta mistetstvoznnavstvo), (pp.3–14). Kiev [in Ukrainian].
7. Yudin, E. (1983).Razvitiye. Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar: L. F. Il'ichev, P. N. Fedoseyev (Ed.). Moscow: Sov. Entsiklopediya, [in Russian].
8. Le, Kang (Univ.of Colorado) (2009). The Development of Chinese Piano Music: Asian Culture and History. (Vol.1, No. 2), (pp. 18–33) [in USA].

*Стаття надійшла до редакції 27.02.2019*

## ДО УВАГИ АВТОРІВ

### Загальні положення

Редакційна колегія наукового вісника Одеської національної музичної академії «Музичне мистецтво і культура» (далі — вісника) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До опублікування у науковому віснику «Музичне мистецтво і культура» Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової приймаються наукові і науково-методичні статті, які є результатом оригінальних досліджень у відповідних галузях знань, раніше ніде не друкувались і відповідають принципам академічної доброчесності (Закон про Вищу освіту, остання редакція № 2233-VIII від 07.12.2017, ВВР. 2018. № 2. Ст. 8; ВВР. 2017. № 38–39. Ст. 380)<sup>1</sup>.

**Статті приймаються українською та російською мовами.**

**Обов'язковим є повний переклад статті англійською мовою.**

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008–95 «Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення»; оформлення списку використаних джерел, відповідно до ДСТУ 8302:2015; ДСТУ 3582–97 «Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила»;

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 15 січня 2018 року № 32 «Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України»);

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України «Про наукову і науково-технічну діяльність»; Стаття 50 Закону України «Про авторське право і суміжні права»; п. 16 «Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника»).

### Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та ме-

<sup>1</sup> <http://zakon.rada.gov.ua>



таданих статті (включаючи прізвище та ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу.

1. Статті подаються до наукової частини ОНМА імені А. В. Нежданової за e-mail адресою: [onmavisnyk@gmail.com](mailto:onmavisnyk@gmail.com) та на веб-сайт збірки <http://music-art-and-culture.com>

2. Статті аспірантів та здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

#### **5. Правила цитування:**

- всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;
- посилання на підручники є небажаним;
- вторинне цитування не бажане;
- якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого — його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

6. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці текст до публікації не приймається.

7. Редколегія організує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей.

Редколегія залишає за собою право зняти матеріал з публікації, якщо тема, науковий рівень та оформлення статті не відповідають вимогам ДАК МОН України щодо наукових статей.

### **Структура статті**

#### **1. Індекс УДК.**

2. **Відомості про автора українською, російською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та аббревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора, ORCID (обов'язково). Наприклад: *Іванов Іван Іванович*, ORCID: 0000–0000–0000–0000, *доктор мистецтвознавства, про-*

*фесор, професор кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.*

3. **Контактна інформація:** номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті** українською, російською та англійською мовами.

5. **Анотації та ключові слова** наводяться трьома мовами (українською, російською, англійською):

а) анотація українською мовою містить «характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати». Середній обсяг анотації — **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**;

б) анотація російською та англійською мовами є перекладом українськомовного варіанту, **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**;

в) анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат**, і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи, методологія, наукова новизна, висновки**.

Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому.

***Наприклад:***

***Н. В. Хмель, здобувач кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової***

**Метод герменевтичного підходу при трансформації органних хоральних прелюдій Й. С. Баха для бандури**

**Мета дослідження** — виявити темброво-фактурні особливості трансформації та інтерпретації творів композиторів епохи бароко в перекладенні для струнно-щипкового українського народного інструменту бандури. **Методологія дослідження** — полягає у застосуванні компаративного методу в музиці, методу системного аналізу для дослідження потенціалу розширення засобів трансформації музики минулих сторіч, історичного методу для лінійного розгляду проблеми перекладення творів епохи бароко, методу узагальнення для формулювання висновків. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та проаналізувати основні принципи перекла-

дення інструментальних творів доби бароко для бандури. **Наукова новизна** — полягає у розширенні методів перекладення та обґрунтуванні основних засобів трансформації органних хоральних прелюдій Й. С. Баха при перекладенні для бандури. **Висновки.** На основі музично-виконавського аналізу органних хоральних прелюдій Й. С. Баха в перекладенні для бандури С. Овчарової можна зробити висновок, що трансформація творів епохи бароко для українського народного інструмента — бандури можлива, що доводить багатогранна звукова темброкolorистика та фактурні можливості інструмента. Отже інтерпретація музичних шедеврів минулих сторічч на сучасній модифікованій бандурі підтверджує процес її академізації та значно збагачує як навчальний, так і концертний репертуар представників бандурного мистецтва.

**Ключові слова:** темброво-фактурні особливості, трансформація, перекладення, епоха бароко, інтерпретація, герменевтика, органні хоральні прелюдії.

#### **6. Вимоги до основного тексту:**

- «постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
- аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;
- формулювання цілей статті (постановка завдання);
- виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;
- висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку» (Витяг з Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7–05/1).

7. Структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так: **Актуальність теми дослідження. Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**

Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

8. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ 8302:2015. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

В списку має бути не менше 7–8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано посилання на іноземні

журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

Прийняті скорочення назв міст публікації: Київ — К., Дніпро — Д., Харків — Х., Одеса — О., Донецьк — Дн., Москва — М., Санкт-Петербург — СПб., Ленінград — Л., Мінськ — Мн.

9. REFERENCES (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повторюючи СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному латиницею.

Список REFERENCES оформлюється згідно зі стандартом APA (American Psychological Association (APA) Style). Рекомендовано користуватись системами автоматичної транслітерації:

– для транслітерації українського тексту латиницею слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (<http://translit.kh.ua/#passport>);

– для транслітерації російського тексту латиницею — систему Департаменту США ([http://shub123.ucoz.ru/Sistema\\_transliterazii.html](http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html)).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнного автоматичного формування посилань:

– Citation Machine (<http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book>)

– <http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual>

### **Технічне оформлення**

1. Обсяг — до 12 сторінок (20000 друкованих знаків з пробілами).
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кель.
4. Поля: не менше 2 см.
5. Полуторний міжрядковий інтервал.
6. Посилання: [8, с. 25], де 8 — порядковий номер джерела у списку, с. 25 — номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, с. 25; 4, с. 67].
7. Лапки: «...»; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: «“...”».
8. Ілюстрації подаються за крайньої необхідності окремими файлами. Формат jpeg з роздільною здатністю не менше 300 dpi без стиснення.

Зразок підпису під ілюстрацією: *В. Стерлігов. Крива проблема № 1. 1970. Полотно, олія. 83Ч105. Державний музей історії. Санкт-Петербург.*

9. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008–95.

8. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад. У тексті:

Мета статті — простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніщо<sup>1</sup> та концепцією...

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

### **Примітки**

<sup>1</sup> Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Матеріали, що не відповідають цим вимогам, **до розгляду прийматися не будуть.**

Рукописи та електронні носії авторам не повертаються.

*Редколегія*

*Українською, англійською та російською мовами*

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації КВ № 15184–3756 Р від 21.04.2009

Друкується за рішенням вченої ради Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, протокол № 4 від 14 листопада 2018 року.

Затверджено постановою Президії ВАК України від 9 червня 1999 р. № 1–05/7, постановою президії ВАК України від 10 березня 2010 р. № 1–05/2, постановою МОН України від 21 грудня 2015 Р. № 1328 у переліку наукових фахових видань для публікацій основного змісту дисертацій на здобуття наукових ступенів доктора та кандидата наук за спеціальністю мистецтвознавство.

Тираж 100 прим. Зам. № 396 (141).

Адреса редколегії:  
м. Одеса, вул. Новосельського, 63  
ОНМА ім. А. В. Нежданової  
*Тел.: (048) 726-97-47*  
**<http://music-art-and-culture.com/>**  
**e-mail: [onmavisnyk@gmail.com](mailto:onmavisnyk@gmail.com)**

Видавництво і друкарня «Астропринт»  
65091, м. Одеса, вул. Разумовська, 21  
*Тел.: (0482) 37-14-25, 33-07-17, (048) 7-855-855*  
**[www.astroprint.ua](http://www.astroprint.ua)**  
**[www.stranichka.in.ua](http://www.stranichka.in.ua)**  
**e-mail: [astro\\_print@ukr.net](mailto:astro_print@ukr.net)**

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1373 від 28.05.2003 р.

ISSN 2524–0447. Музичне мистецтво і культура. 2019. Вип. 28, кн. 1. 1–352

