

Міністерство освіти і науки України
Тернопільський національний
педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

Л. А. Кондрацька

**МУЗИЧНА
АНТРОПОЛОГІЯ. ПРАКТИЧНЕ
МОДЕЛЮВАННЯ**



Тернопіль – 2016

УДК 378.046+165.7+7.046
ББК 74.5+87.22+85.03К 64
К 64

*Рекомендовано до друку вченою радою
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
(протокол № 8 від 22 березня 2016 року)*

Рецензенти:

О. Є. Реброва, доктор педагогічних наук, професор кафедри музичного мистецтва і хореографії ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»;

Г. П. Шевченко, доктор педагогічних наук, професор, член-кореспондент АПН України, завідувач кафедри педагогіки Східноукраїнського національного педагогічного університету імені Володимира Даля;

О. С. Смоляк, доктор мистецтвознавства, професор кафедри музикознавства та методики музичних дисциплін Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Кондрацька Л. А.

К 64 Музична антропология. Практичне моделювання : підручник для магістрантів спеціальності – 7.02020401 «Музичне мистецтво». – Тернопіль : ТНПУ, 2016. – 256 с.

Пропонований підручник є результатом цілком самостійного дослідження проблеми сутності і стилізованої еволюції інтонуючої свідомості homo musicus (в контексті синергійної антропології). В пошуках відання «живої духовності» авторка послідовно відстоює основотвірні положення про: ієрофанічну сутність музики у сакральному просторі (Тема 1); стратегічну зумовленість традиційного й історичного типів homo musicus (Тема 2); феноменологію інтонуючої свідомості як знаково-символічної і синкретичної функції людської психіки, що реалізується на рівнях ейдетики музичного буття (Тема 3); індивідуальний образ молитви як чинник еволюції композиторської практики (Тема 4); музично-риторичну антиномічність як метафоричну лексику барокового композитора-проповідника (Тема 5); музичні диспозиції класицистів як картезіансько-кантіанські пошуки канону природної людини (Тема 6); суб'єктивно інтоновані рефлексування-творення буття «деміургом естетичних тіней» як вияв «антропологічного вистигання» композитора-романтика (Тема 7); «подорож» кафкіанського виробника-споживача музичним «задзеркалям» авангардизму як спроба повернення до ритуалу (Тема 8). Пропонується для студентів музичних факультетів, а також вчителів музики і слухачів курсів підвищення кваліфікації у галузі знань «Музичне мистецтво».

ISBN 978-617-595-061-6 УДК 378.046+165.7+7.046

ББК 74.5+87.22+85.03

ПЕРЕДМОВА ДО ВИДАННЯ

Необхідність *пропонованого видання* зумовлена осмисленням необхідності спонукання майбутніх фахівців з музичного мистецтва до методологічної визначеності у діакритичній рефлексії постмодерністського і христологічного дискурсів музичної культури в контексті антропологічних уроків ХХ століття. Вони, як відомо, намітили кілька взаємопов'язаних спроб визначення нових координат людського існування.

Йдеться, по-перше, про введення у класичні антропологічні сюжети гносеологічної і онтологічної інтерпретації «людського виміру» (неокантіанство, неогегельянство і ін.). По-друге, в різноманітних варіантах розроблялася своєрідна «ідеологія життєвого пориву», біля витоків якої стоять імена Шопенгауера, Ніцше, К'єркегора. По-третє, під егідою психоаналітичних міркувань – у всіх основних варіантах сучасного психоаналізу – формувався спектр концепцій, головним завданням яких було розшифрувати, зрозуміти приховані досі смисли людського буття. По-четверте, велике значення мала екзистенційно-персоналістична традиція, з її значущими виходами в простір герменевтико-феноменологічного аналізу. По-п'яте, новітні тенденції сучасного природознавства і сучасного богослов'я зробили необхідним розширення антропологічної проблематики до космічних масштабів, з'ясування «космічного призначення» людства – не в метафоричному, а в цілком реальному, нормативному значенні цього словосполучення. По-шосте, під потужним психологічним впливом як класичного, так і «бланкістського» марксизму розвивалася соціально-економічна база антропологічної проблематики, що призвело до народження різнопланових шкіл соціальної філософії – від фрейд-марксизму до класичного структуралізму.

Виявивши цілковиту неспроможність усіх очевидних істин класичного філософського дискурсу, згідно з якими строгий раціоналізм і впорядкованість буття є абсолютними константами різноманітних проявів людського, сучасна ситуація ПОСТ декларує актуальність «маргінальної антропології». Осмислення проблематики маргіналізму, номадології, філософії кризи, пошуків самоідентичності, в свою чергу, зумовлює значущість релігійного розуміння людини. Адже слово «утішання», «розрада», яке розкриває свій справжній сенс лише в природі релігійного одкровення, в людській культурі поки ще не замінено жодним іншим словом.





Прагнення допомогти виконавцю-слухачу зорієнтуватися в каузальних умовах функціонування *homo musicus* у сакральному просторі – просторі сакрального мистецтва – просторі мистецтва – просторі виробництва-споживання (з метою відстеження його поступової і невпинної саморуйнівної трансформації) визначило доцільність впровадження моделей смислової і герменевтичної дидактики, зокрема:

- наочання як споглядання моделі розпізнавання смислу художнього тексту (артефакту);
- латентного, облігатного наочання моделюванню художнього смислу;
- асоціативного наочання художньо-смислового розпізнаванню;
- наочання як вродженого розпізнавання (екфорії) архетипів;
- діалогічного самонаочання інтерпретативних умінь;
- інцентивного учіння розумінню і тлумаченню художніх текстів, арт-проектів.

Реалізація цих дидактичних моделей, як відомо, ґрунтується на принципах:

- *імпровізаційності* як способу несподіваної і перетворювальної організації процесу наочання;
- *варіативності* як послідовної видозміни задуму при моделюванні художніх смислів;
- *парадоксальності* як конфлікту між теоретичним обґрунтуванням і онтологічним буттям художнього моделювання предметної сутності.
- *інтонаційності*, зумовленої інтонаційним характером людської свідомості;
- *художності* як принципу відбору навчального змісту і методичних основ його розкриття.

Зміст розділів доповнено ілюстративним матеріалом. У кінці кожного параграфу подано короткі резюме, систематизуючі основні положення.

ВСТУП

Що криється у смислових лабіринтах *homo musicus*: знак самовідкриття людини *музикуючої*, а чи людини *звучащої* («як кімвал»), а може людини *інтонуючої*, тобто озвучуючої щось для себе та інших? Як відомо, у холоповській схемі буття музики виокремлено три емпіричні іпостасі – *людину співаючу* (*homo canens*), *людину граючу* (*homo ludens*) і *композитора* (*homo creations*) та іпостась теоретичну – *музиканта-філософа* або *мелософа*, згідно з «Настановами» Боеція (*homo musicus*). Усі ці дискурси є функціональними гранями сенсу єдиної сутності людини інтонуючої, що по-різному висвічується через призму музичної діяльності в різних культурних контекстах Сходу і Заходу. Яким чином позначені смисли узгоджуються з музичною свідомістю людини *природної*, *людини молящої*, *людини граючої* і *людини компліуючої*? Оздоровлення екзистенційної ситуації в добу кризи ідентифікації суб'єкта культури передбачає живодавче звернення музиканта до предметного поля музичної антропології..



Поняття «**музична антропологія**» з'явилося в науковій літературі лише в ХХ сторіччі. Перші кроки до розуміння і наукового обґрунтування музичної антропології були здійснені американськими ученими Е. П. Мерріємом, Бруно Неттлом, Стіффом Фелдом, Антоні Сігером, Отто Ласку, Джоном Блекінгом, Чарльзом Смерлом та ін. Так, Е. П. Меррієм у монографії «*The Anthropology of Music*» розглядає означене предметне поле на основі парадигми опозиції «музика – культура», напрями якої, у свою чергу, обґрунтував Бруно Неттл в роботі «*Paradigms in the History of Ethnomusicology*». Стів Фелд і Антоні Сігер висунули власне поняття «музична антропологія», переакцентувавши увагу з чисто музикологічного ракурсу на соціально-культурологічний, і тим самим підкресливши людський, особистісний фактор. Розкриваючи сутність музичної

антропології, вони зазначають, що її предмет виходить не від музичного твору, а від духовно-творчого переображення «людини музикуючої», homo musicus як носія певного світогляду, цінностей і традицій.

Антропологічний підхід до осмислення феномену музики, постаючи осердям різномисливих мистецтвознавчих, культурологічних, філософських і теологічних досліджень, дозволяє розглядати музику в контексті процесів, що відбуваються в сфері духовного буття людини. Перспективність такого підходу очевидна. Зміни, що відбуваються в системі музичної творчості – стилістики, формо- і жанроутворення, музичної мови, інструментарію, змісту і т. д. – дозволяють «діагностувати» істотні зміни в природі та іпостасі людини.

Аналіз досліджень в галузі музичної антропології (М. Мід, А. П. Мерріам, М. Херсковіц, М. Арановський, В. Медушевський, В. Мартинов, М. Бонфельд, Т. Разбеголова, В. Суханцева та ін.) дозволяє виокремити основні традиції виявлення антропологічних аспектів у семантичному полі музичного тексту і коло визначальних проблем, зокрема:

- зумовленості основних елементів музики сутнісними антропологічними властивостями;
- репрезентації образу людини за допомогою музичних форм, жанрів;
- обґрунтування парадигмального характеру антропологічного смислу і можливостей вираження його засобами музики;
- зв'язку парадигмальних трансформацій антропологічного смислу зі зміною музичних стилів і принципів формоутворення.

Звідси **метою** навчального курсу постає дослідження і реалізація антропологічної парадигми теорії музичного змісту.

Його **завданнями** є:

- методологічне обґрунтування музично-антропологічного дискурсу;
- відстеження стратегій реалізації різних моделей «людини музикуючої» впродовж магічного – містичного – етичного – естетичного етапів розвитку світової музичної культури;
- розкриття музичного тексту як іконо- чи інформосфери «проростання людської сутності»;
- освоєння механізму смислової добудови музичного змісту як «ритуалу» сутнісного вияву людської особистості на основі герменевтичного закону «відкриття – перетворення».



У результаті вивчення дисципліни магістрант повинен

знати:

- предмет дослідження і предикати музичної антропології;
- музичну інтерпретологію людини як індивіда-індивідуальності – особистості в містичних ученнях, теїстичних релігіях і діалектиці давніх та віхових культур;
- музично-акустичну символіку античних енграм основних людських архетипів та її семантику;
- антропологічні причини виникнення музичної тканини і типологію її виробника на різних культурно-історичних етапах;
- антропологічні смисли основних музичних стилів і жанрів.
- антропологічні смисли сакрального простору інтонованої іконосфери середньовіччя;
- антропологічні смисли простору сакрального музичного мистецтва доби Ренесансу;
- антропологічні смисли афектів музично-риторичних фігур епохи бароко;
- антропологічні смисли «звукомовлення» (риторичного *dispositio*) передкласицистської і класицистської музики;
- антропологічні смисли двох центральних ідей музики романтизму – Любові і Смерті;
- антропологічні смисли музичного простору ХХ століття;

уміти:

- відстежувати логіку інтонованого руху в музичному тексті і визначати антропологічні смисли інтонацій-ікон, -індексів, -символів;
- здійснювати духовно-моральнісний аналіз музично-антропологічного смислу;
- порівнювати і аргументувати перспективи різних моделей» людини музикуючої» за пропонованими аудіо- та відео-презентаціями.

РОЗДІЛ I.

ДИХОТОМІЯ ПРЕДМЕТНОГО ПОЛЯ
МУЗИЧНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ**Тема 1. ІЕРОФАНІЧНА СУТНІСТЬ МУЗИКИ**

Дані етнографії та антропології практично усіх давніх культур вказують на те, що з самого початку музика найтіснішим чином була пов'язана з осмисленням живого космосу. Так, за свідченням сінтолога В. Єрмеєва, давньокитайські *тянь-ші* у назвах нот пентатоніки виявляли знаки сузір'їв 28 місячних стоянок-*сю*, а у назвах ступенів системи *люй* вбачали кореляцію з символами стихій у їх синергетичній дії [27]. Таким чином, музичні звуки розглядалися як засіб комунікації між небом і землею, суб'єктами їх «покірності» і об'єктами їх «могутності». Ось чому означені поняття, на думку *тянь-ші* акустично узгоджені з відповідними етичними характеристиками: секунда(*d*) – «обдарування» (110); терція(*e*) – «процвітання» (101); збільшена кварта (*fis*) – «стриманість» (100); квінта (*g*) – «вдячність» (011); секста(*a*) – «терплячість, витривалість» (010); септима (*h*) – «збудження, натхнення» (001), як показано у поданій нижче таблиці:

Таблиця 1.1

Код	Ієрогліф космічного явища	Семантика ієрогліфу	Ієрогліф відповідного етосу	Семантика характеристика
c-111	Цянь	енергійність, панування	цзянь	владність
g-011	Дуй	випромінення, виверження	шо	самовіддача
e-101	Ли	відокремлення, розгалуження	ли	розвивальність
h-001	Чжэнь	неспокій, вирування	дун	натхненність
d-110	Сюнь	умиротвореність, просвітління	жу	вдячність
a-010	Кань	падіння, яма, опускання	сянь	занепадність
fis100	Гэнь	спокій, незворушність	чжи	стриманість
cis000	Кунь	податливість, покірність	шунь	смиренність

Схематично упорядковуючи розташування інтервалів квінти (3,5 тони), великої терції (2 тони) і секунди (1 тон) відповідно до алгоритму «небо – людина – земля», жрець отримував схему, на якій енеаграмні (додекаграмні) вузлові точки відповідали сільськогосподарському календарю (див. рис. 1.1):

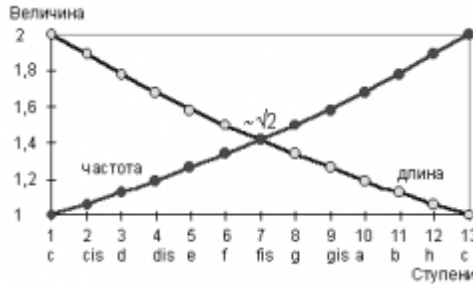


Рис. 1.1. Схема календарної додекаграми

Як стверджує В. Єремеев, «на підставі закону «взаємопородження» сил *інь* і *ян*, потік віброуючої енергії спускається з неба до землі, насичуючи її своєю благодатною силою, і музичний звукоряд *люй* з великою точністю відображає цей дуалізм» []. Як саме? У схемі видно, що врівноваженість частоти і довжини хвилі коливань настає на 7-му ступені. При переході від першого напівперіоду до другого – як раз у «парадоксальній фазі» синергії «незворушності» (*Гэнь*, 100) і «збудження» (*Чжэнь*, 001) – відбувається «зародження» нового напівперіоду. При накладанні «космогонічного» (СЗ), «взаємопороджувального» (АЗ) і «ротаційного» (R) порядків коливань енергії-*ци*, утворюється так звана «тримірна фігура Ліссажу», що постає своєрідним «квантом» світоупорядкування. А співставлення зворотнього «сучасного» порядку, що постає основою меридіальної циркуляції пневми-*ци*, з музичним ладом *люй* дає кореляцію з першим напівперіодом відомого порядку Фусі, який являється дзеркальним відображенням процесу низходження енергії-*ци* з неба до землі. Таким чином, слухове сприймання і розпізнавання зміни строю тонів та інтонацій лежало в основі когнітивної діяльності. Звідси – зв'язок китайської системи мір і ваги с музичними інструментами. Так, китайські легенди приписували Хуан-ді («Жовтому імператору») і його подлеглому Лін Луню визначення одиниць виміру довжини, площі, об'єму і ваги за строем звучання еталонних дзвонів.

Відомо, що подібна система існувала навіть у епоху Чжоу (з 1045 р. до н. е. по 221 р. до н. е.). Згодом одиниці виміру визначались на основі розрахунку висоти тонів шести лют-флейт. Причому, відтворювана з їх допомогою музично-звукова послідовність символізує космічну конфігурацію енергії *в день і-мао* і тим самим постає прообразом всякого «правильного» музично-пластично організованого руху або ритуалу. Учасники ритуалізованого космічного дійства-життя набували здатності до «правильного» руху-дії або «правильного» розташування відносно центру – *правителя* як аналога висотного орієнтиру гармонійного звукоряду. Це вселяло їм невідоме чуття радісної насолоди споглядання енграм мікрокосмічних і колективних архетипів блага. При цьому, саме «правильна» музика потенційно зберігала в собі і дарувала безмежне захоплення споконвічним осяянням причетності до вічної гармонійної вібрації космосу. Таким чином, ритуальна музика одночасно являла собою і акт прилучення людини до гармонійної вібрації космосу, і процедуру подолання історії. Причому, йдеться не просто про заперечення історичного становлення, а про визнання його чинником форми без змісту, таким собі *центром* у перетворенні послідовності історичних подій в «систему дзеркал», що відбивають архетип явища чи події.

«Неправильною» означалась музика, що втратила зв'язок з архетипом або музика так званих «сумних» періодів. У книзі «Люйші Чуньцю» вона описується так: «Коли барабани і литаври гримлять як грім, гонги і цимбали дзвенять як спалахи блискавки, а лютні і сопілки, спів і танці подібні до криків диких тварин, тоді серце слухача наповнюється сум'яттям і потрясінням <...> Оце і є відчуттям *цін*» [48, с. 17]. Жреці відали, як відновити спотворену музику-ритуал за допомогою вивірення та виправлення найважливіших музичних текстів, а також її виконання на спеціальних інструментах (наприклад, п'ятиструнних гусях-се), і як за допомогою виправлення музикою людських пристрастей повернути космосу втрачений порядок.

Уявлення про музику, як про чинник міри і порядку, були притаманні й давнім *грекам*, зокрема поглядам *Піфагора* і *Платона*. Саме Піфагор висунув теорію «музичного космосу», у якій музичний звук у своєму числовому еквіваленті розглядався як знак універсального порядку. Причому, таке «озвучене» число не стільки обчислювало, скільки впорядковувало усе суще, постаючи синергетичною силою особливого роду – субстанцією



світу. Так, у міфологізованій оповіді про виникнення і будову космосу, що ведеться від особи піфагорійця Тимея в однойменному творі («Тимей»), йдеться про те, що космічна душа має три складові, які бог-деміург ще в передкосмічну еру об'єднав у єдиній ідеї [57, с. 135]. Перша складова – це чиста (невидима, неділима і самототожна) сутність предмету, явища, події живого космосу, а друга – це єдність множин, перебуваюча в його тілах у процесі безперервного поділу [44]. Цей поділ здійснюється таким чином: спочатку від цілого відокремлюється *одна* доля, згодом *друга* (вдвічі більша), *третья* (в півтора рази більша за другу і втричі більша за першу), *четверта* (вдвічі більша за другу), *п'ята* (втричі більша за третю), *шоста* (у вісім раз більша за першу), а відтак *сьома* (більша за першу аж у двадцять сім разів). Після цього заповнюються утворені подвійні і потрійні проміжки, з відсіканням і розміщенням усе нових часток так, щоб у кожному проміжку було по два середніх елементи, кожен із яких з однаковим коефіцієнтом перевищував би менший крайній елемент і різнився від більшого. Завдяки цим скрепам виникають нові проміжки у $3/2$, $4/3$ і $9/8$ так, щоби числа зберігали пропорцію співвідношення 256 до 243:

<i>До</i>	<i>Ре</i>	<i>Мі</i>	<i>Фа</i>	<i>Соль</i>	<i>Ля</i>	<i>Сі</i>	<i>До</i>
1	$9/8$	$81/64$	$4/3$	$3/2$	$27/16$	$243/128$	$2/1$

Уся зореносна сфера «звучала» у Піфагора приблизно таким чином (див табл. 1.2):

Таблиця 1.2

Матриця Піфагорової «гармонії сфер»

Сатурн	Кронос	мі	e
Юпітер	Зевс	фа	f
Марс	Арес	соль	g
Сонце	Геліос	ля	a
Уран	Гермес	сі-бемоль	b
Венера	Афродіта	до	c'
Місяць	Селена	ре	d'



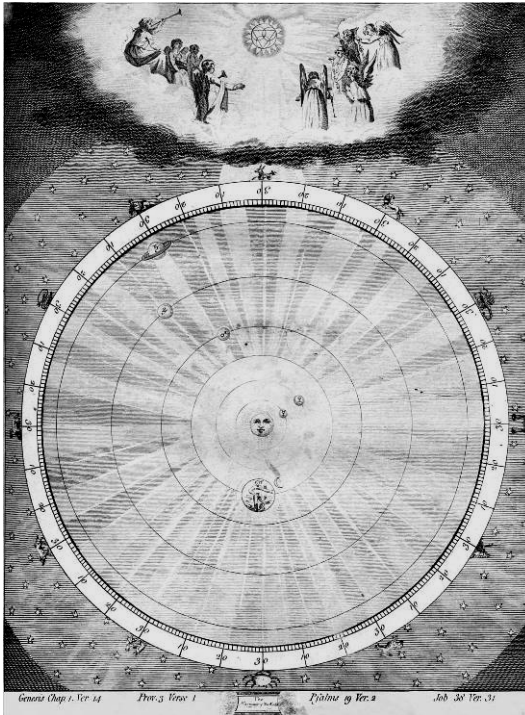


Рис. 1.2. Карта Піфагорової «гармонії сфер»

Цікаво, що ці розрахунки стали предметом Платонової «музичної арифметики», яка спочатку знайомить читача з відповідним рядом чисел (1, 2, 3, 4, 9, 27), а згодом вводить його у сферу арифметичної і гармонічної пропорцій: $a - b = b - c$ і $a : c = (a - b) : (b - c)$. В теорії музики ці пропорції використовуються для побудови октавного музичного звукоряду, який отримав назву *піфагорового*. За допомогою арифметичної і гармонічної пропорцій у діапазоні октави (1-2) можна побудувати інтервали квінти ($3/2$) і кварта ($4/3$). Співвідношення між квінтою і квартою складає цілий тон $9/8$. А якщо кварту заповнити двома тонами, то виникне ще один інтервал – $256/243$. Утім, Платон окрім чисел 1 і 2, утворюючих октаву, приводить ще п'ять: 3, 4, 9, 8, 27. Що б це означало? Уявімо цей ряд чисел у вигляді трьох груп: 1-2-3, 12-22-32 і 13-23-33. Перша група буде відповідати пропорційному розподілу



музичного звукоряду діапазоном в октаву з квінтою (або в чисту дуодеціму); друга – аналогічному поділу площі; третя – об'єму. Таким чином, об'ємна космічна душа поділяється на октаву з квінтою за усіма трьома координатами. Деяко інший принцип будови мають основні космічні елементи-стихії. Як відомо, у Платонівій сакральній геометрії, вогонь представлено *тетраедром*, повітря – *октаедром*, вода – *ікосаедром* і земля – *гексаедром* (див. рис. 1.3):

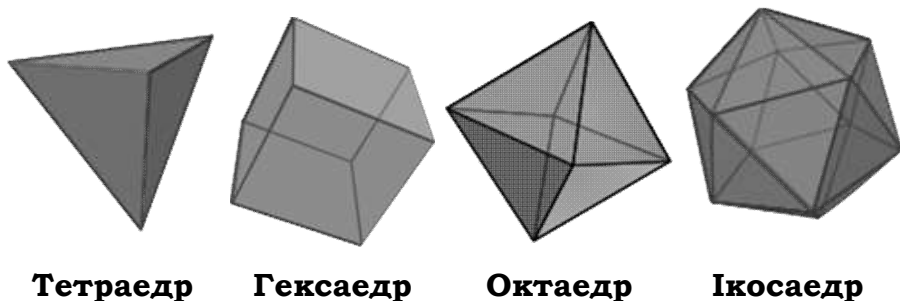


Рис. 1.3. Платонові тіла

Відповідно, у його концепції *musica mundana* земля й вогонь утворюють октаву; відстань між землею і повітрям, як і відстань між вогнем і водою, становить квінту; відстань між землею і водою, вогнем і повітрям дорівнює кварті; відстань між повітрям і водою становить цілий тон. У числовому вираженні ці акустичні співвідношення елементів представлено пропорціями: 1: 4/3: 2/3: 2. Утім, метафізичний порядок робиться фізично чутним порядком і в людській музиці – *musica humana*, концепція якої має своєю метою відтворення структури космосу в людському естві. А це означає, що музика розуміється як «гімнастика душі». Засобом досягнення цієї мети служить подія, змістом якого є гра на інструментах, або *musica instrumentalis*.

Щоб переконатися в цьому, досить згадати спартанський декрет, наведений у трактаті Боеція [10] і спрямований проти нововведень кифариста Тимофія Мілетського: «Оскільки Тимофій Мілетський, прибувши в нашу державу, знехтував законами простої енгармонічно упорядкованої і строфічно узгодженої стародавньої музики та, відхилившись від гри на семиструнній кифарі і вводячи хроматичний мелос, представляє музу неблагогородною, складною, що псує слух юнаків, а

викликаний на змагання на честь Елевсинської Деметри, склав твір, що не відповідає змісту міфу про пологи Семели, і неправильно навчає молодь, було постановлено в добрий час: царю і ефорам висловити осуд Тимофію і змусити його з 11 струн відрізати зайві, залишивши 7, щоб кожен, бачачи строгість держави, остерігався вносити в Спарту те, що порушує славу змагань» [37, с. 4]. Цей піфагорійський за своїм духом документ переконливо доводить, що будь-які музичні нововведення карались як державний злочин, оскільки поставали відхиленням від канонічної моделі і порушували метафізичний порядок і призводили до руйнування кореляції людини і космосу.

Звичайно ж, кожна релігія в очах її носіїв є богооткровенною, і це одкровення так чи інакше опосередковано космосом: або боги мисляться як еманції космічних сил, або космос мислиться як божественна еманція. Утім Бог, який відкриває себе в Одкровенні Нового Завіту, перебуває в досить непростих відносинах зі світом. *«Царство Мое не від світу цього»* (Ін. 18:36) – ці слова, сказані Христом в бесіді з Пілатом і через їх особливу важливість повторені тут же, ще раз – *«Та тепер Мое Царство не звідси»* – означають, що світ, а отже і космос, в тому вигляді, в якому він знаходиться нині, не входить до Царства Божого, але існує поза ним. На відміну від «космічних» одкровень інших релігій, Одкровення Нового Завіту, минаючи космічні сили і космічні начала, адресовано безпосередньо самій людині, про що сказано: *«Царство Боже прийде непомітно; і не скажуть: «Ось тут», або: «Там». Бо Царство Боже всередині вас!»* (Лк. 17:20-21). Знаходження Царства Божого всередині людини означає, крім усього іншого, й те, що пізнання космосу і тим більше кореляція з космосом не можуть привести до істинного пізнання Бога, і що шлях світопізнання і шлях богопізнання практично не сумісні один з одним.

Розбіжність шляхів, один з яких веде до єднання з Богом, а інший – до єднання з космосом, дало знати про себе ще в глибоку давнину, а саме тоді, коли Авраам вийшов з Ура халдейського. Те, що Авраам покинув Ур – центр найдавнішої шумерської цивілізації, аж ніяк не було випадковістю, бо саме шумерами були закладені основи вчення про космос, засвоєного згодом піфагорійцями і Платоном. Саме шумеро-вавилонській культурі, вочевидь, належить першість у створенні і оформленні астрономії, астрології, математики, геометрії та музики як

математико-акустичної системи. У надрах цієї культури зародилися і концепція космічної гармонії, і концепція космічної кореляції, згідно з якою небесний порядок являє собою архетипну модель, що служить зразком для підтримки земного порядку. Астрологія розкривала механізм, за допомогою якого небеса управляли землею, а музика слугувала мостом, що з'єднував людей з богами. Разом це приводило до обожествлення космосу та його окремих проявів. Саме це, згідно з церковним переданням, змусило Авраама, шанованого батька усіх віруючих, покинути місто Ур. Щоб захистити Авраама від спокус «космічної мудрості», Господь звернувся до нього зі словами: *«Вийди зо своєї землі, і від родини своєї, і з дому батька твого в Край, який Я тобі покажу»* (Бут. 12:1), бо сповідання Єдиного Істинного Бога несумісне з перебуванням у місцях, в яких здійснюється поклоніння обожествленню космосу, навіть у тому випадку, якщо місця ці є рідною землею і землею батьків.

Суть християнського ставлення до обожествлення космосу і до шляху єднання з космосом була сформульована святим апостолом Павлом в Посланні до римлян наступним чином: *«Тому, що те, що можна знати про Бога, явне для них, бо їм Бог об'явив. Бо невидиме Його, від створення світу, власне Його вічна сила й Божество, роздумуванням над творами стає видимим. Так що нема їм виправдання, бо, пізнавши Бога, не прославляли Його, як Бога, і не дякували, але знікчемніли своїми думками і запаморочилось нерозумне їхнє серце. Називаючи себе мудрими, збожеволіли, і славу нетлінного Бога змінили на подобу образу тлінної людини, і птахів, і чотириногих, і гадів. <...> Вони замінили Божу правду на неправду і честь віддавали, і служили творінню більш, як Творцеві, що благословенний навіки, амінь»* (Рим. 1:19-25). Ці слова можуть бути віднесені не лише до піфагорійців та авторів «Люйші Чуньцю», а й до мудреців Давньої Індії, Вавилону, Єгипту та інших дохристиянських цивілізацій.

Екстраполоючи сказане апостолом Павлом в практичну площину і визначивши природне пізнання космосу як зовнішню науку про сутність музики і людини інтонуючої, святитель Григорій Палама писав у своїх «Тріадах»: «... Ми не заважали б навчатися зовнішній науці бажаним з тих, хто не обрав чернечого життя, але все життя займатися нею жодним чином не радимо нікому, а очікувати від неї будь-яких математичних знань про божественні предмети і зовсім забороняємо, бо від неї не можна навчитися нічому надійному про Бога» [18, с. 52].



Таким чином, ні вміння регулювати потоки *інь-ян-ці*, ні знання пропорцій, утворених співвідношенням першоелементів або взаємовідносинами небесних сфер, що забезпечує кореляцію людського «я» з космосом, не може призвести до реального зіткнення з божественною сутністю. Хоча успішна орієнтація в світі і максимально можливе зміцнення позицій людини в космосі, що даруються знаннями та вміннями такого роду, створюють враження певної «причетності» до божественних таємниць. Всупереч цьому враженню «зовнішня наука», про яку пише св. Григорій Палама, здатна забезпечити наявність лише опосередкованого знання про Бога, бо її межа – «розгляд творинь», що представляють собою лише видимі *сліди* невидимої божественної присутності. Ось чому очікувати від розгляду будови космосу і людини точних знань про божественні предмети – значить свідомо чи не цілком усвідомлено зректися Божої Любові, оскільки, як сказав про це апостол Іоан Богослов, «*хто любить світ, у тім немає любови Отцівської*» (1 Ів. 2:15).

Утім, сказане жодним чином не означає, що Новозавітне Одкровення заперечує космос. Останній знаходить у ньому лише *нове осмислення* – нове буття в Церкві. Для того, щоб усвідомити це, необхідно повернутися до первісного розуміння Церкви, майже повністю забутого в наші дні. Церква – це не тільки місце для відправлення богослужіння, не тільки зібрання віруючих і не тільки якийсь інститут. Церква – це початкова парадигма світу, існуюча у Бога ще до створення світу. Світ, космос задуманий Богом як Церква, він був Церквою до гріхопадіння прабатьків, і він знову буде Церквою після Другого Пришестя. Святий Іоан Богослов, який бачив оновлений всесвіт, воцерковлений космос в образі Небесного Єрусалиму, писав: «*А храму не бачив у ньому; бо Господь, Бог Вседержитель – храм його, і Агнець*» (Одрк. 21:22). Таким чином, незважаючи на те, що Новозавітне Одкровення скасовує саму ідею кореляції людини і космосу, космос стає предметом дбайливої турботи, а на людину покладається особлива відповідальність за його стан. Підтвердженням цьому може слугувати образ воцерковленого космосу, зображений на іконі «Про Тебе радіє», де разом з ангелами і людьми в прославленні Богородиці беруть участь квіти і дерева, буквально передаючи зміст слів задостойника: «Про Тебе радіє, Благодатна, всяке тваріння».

Отож, тепер космос покликаний співрадіти людині в її прославленні Бога своїми природними і надприродними проявами (як-от, великодня гра сонця або поява хмари на горі



Фавор на кожне святкування Переображення). І це має найсерйозніші наслідки для музики та музичного звуку. Він повністю втрачає самостійне буття і перетворюється на носія молитовного слова, зверненого до Бога. Утім, звуковий носій молитовного слова являє собою артикуляційно-інтонаційну систему, яка повинна бути визначена не просто як музика, але як богослужбово-співоча система. Вона покликана реалізувати функцію діалогу, який ведуть між собою Бог і людина. Саме про це свідчить одна з найбільш утаємничених книг Святого Письма – «Пісня Пісень» Соломона, де діалог Бога і людини представлений як діалог Молодого і Нареченої, прагнучих до взаємного співбуття. Резюме цього діалогу багато пізніше було віддано в карбовану патристичну формулу: «Бог воплотився, щоб людина обожилася».

Обожене ество людини стає початком обоження всього космосу. Саме в цьому сенсі говорилося про те, що людина є «священиком у космосі», і що функція людини полягає в освяченні космосу. І тут слід чітко розрізняти поняття обожественного космосу і космосу обоженого. Найбільш фундаментальна відмінність між ними полягає в тому, що в Новозавітному Одкровенні сам Бог відкриває себе людині, у той час як у древніх кореляційних навчаннях Він лише опосередковано впізнається на підставі калокагатійності творіння. Ця ситуація знання про Бога при практичному незнанні Його була виявлена святим апостолом Павлом під час перебування його в Афінах, коли він, виявивши жертovníк з написом: «Незаному Богові», звернувся до афінян зі словами: «Ось Того, Кого ви навмання шануєте, Того я проповідую вам» (Діян. 17:23). І якщо на жертovníку в древніх Афінах було написано: «Незаному Богові», то напис, висічений над папертю Успенського собору Києво-Печерської Лаври, гласить: «Віданому Богу».

Богослужбовий спів постає мелодійним відтворенням Божественного Порядку, зокрема у небесній ангельській ієрархії. Таке відтворення, звісно, потребує праведного богоугодного життя, аскетичного подвигу. Правильний мелодійний чин, праведне життя і споглядання Божественного Порядку утворюють нерозривну трискладову (тіло-душу-дух) церковного співу. Під тілом цього співу розуміють конкретні мелодії службених наспівів; під душею – Статут, або Гіпикон, організуючий не лише все життя християнина, але й вказуючий місце і час виконання кожної конкретної мелодії у чині



служіння; нарешті, під духом мають на увазі аскетичний подвиг співака, вінцем якого є обоження [61]. Звідси виникає необхідність триступеневого аналізу і опису богослужбового співу як аскетичної дисципліни.

Отож, богослужбевий спів і музика відрізняються за своїм походженням. Історія церковного співу починається на Небі, бо вперше хвалебна пісня Богу була співана безтілесними силами небесними. Під час цього співу янголи, віддзеркалюючи Божественне Світло і благодать, що по любові виливається на них від Престолу Божого, освітлюють усе навколо, і Пісня їх лунатиме вічно. Однак людина, впадши у владу гріха, тління і смерті, не в змозі більше чути її, за винятком окремих обранців Божих (наприклад, святого пророка Ісайї, який сподобився вчути серафічну пісню). Духовний голод, викликаний втратою богоспілкування, вона почала вгамовувати в особливий спосіб: звучанням земних інструментів, здатним збуджувати у її генокультурній пам'яті віддалену копію (а по суті, його замітник або ерзац) першообразу райського блаженства. Не приймаючи практики інструментального віншування обожественного творіння, угодники Божі, наслідуючи ангельський спів, звертались до Творця з протоінтонованою (беззвучною) молитвою. Йдеться про Давидове пророцтво – кайрос Втілення Господа нашого Ісуса Христа, який приніс на землю небесну ангельську пісню. Таким чином, якщо музика космосу розпочинається з шуму або фізичного звуковидобування (з поблажливості до духовної немочі старозавітньої людини), то службевий спів розпочинається з духовної тиші, і шлях до досягнення службевого співу лежить через «мовчання світу». І якщо, слідуючи Блаженному Августину, розглядати історію людства як творення двох градусів – небесного і земного, то можна стверджувати: в основі граду земного лежить звук, а в основі небесного граду – тиша, мовчання, або «ісихія».

До отримання Мойсеєм заповідей Божих і скрижалей Завіту богослужбевий спів попросту не міг існувати як чин слідування Божественному Закону. Лише виконуючи Закон і підкоряючись Божественному Порядку, людина уподібнюється ангелам, і в силу того, що спів є невід'ємною частиною ангельської природи, отримує здатність оспівувати Бога.

У Давньому Завіті можна знайти цілий ряд свідчень про використання магічно-екстатичної природи музики. Так, громада пророків, що зустрілася Саулу після помазання Самуїлом, пророкувала, вводячи себе в екстатичний стан за



допомогою звуків арфи, бубна, сопілки і псалтиря. При грі Давида на гусях злий дух відступав від Саула. Рука Господня торкалася пророка Єлисея, пробуджуючи в ньому пророчий дух під час музикування спеціально покликаного гусяря. Музичні звуки могли впливати не лише на душу людини, а й на неживі предмети: від звуків труб впали стіни Єрихону. Генетичний зв'язок старозавітного співу з магічно-містичною природою музики, що ріднять його з музикою давніх язичницьких культур, закладена навіть в самому Моїсеевому законодавстві. Так, у Книзі Чисел знаходимо спеціальну постанову про «срібні сурми»: *«А коли підете війною у вашому Краю на ворога, що гнобить вас, і засурмите на сполох, то ви будете згадані перед лицем Господа, Бога вашого, – і будете спасені від ваших ворогів. А в день вашої радості, і в ваші свята та першого дня ваших місяців засурмите в ті сурми на ваших цілопаленнях та на мирних жертвах, – і вони будуть вам на пригад перед лицем вашого Бога. Я – Господь, Бог ваш!»* (Числ. 10.9-10). Тут явно простежується давнє уявлення про музику як про засіб, що нагадує вищим силам про тих, що звертаються до них, або навіть «будить» ці дремаючі сили. Ось чому у Єгипті знайдено зображення людини, що молиться Озирису з трубою в руках; а в Китаї досі з тією ж метою дзвонять у дзвоники, прикріплені до статуї Будди. Однак, музика інструментальна – це, насамперед, засвідчення людської природи, а не іпостасі. І хоч при грі на інструменті рука майстра «співає», важко не погодитись з тим, що чинником цього «співу» постає власна природа, музичні здібності, а не рівень аскези.

Ось чому явища, притаманні давньосхідним культам, в старозавітному службовому співі піддаються кардинальному переосмисленню. «Зніжені наспіви і плаксиві ритми – ці хитрі зілля карійської музи, непомітно розбещують звичаї своєю розгнузданістю і підступністю, залучаючи душу в стихію космосу (народного гуляння зі співом)» – пише Климент Олександрійський (†215), один з перших вчителів Церкви [33, с. 98]. Саме від нього бере свій початок патристичне вчення про службний спів як про заступку і результат праведного життя. Святитель Григорій Нісський (†394) так розкриває цю думку: *«Бог велить, щоб твоє життя було псалмом, який складається не із земних звуків (звуками я називаю помисли), але отримував би з небесних висот своє чисте і виразне звучання. Слухачі цього псалму – це суть ті, кому ти подаєш приклад гідного життя»* [17, с. 110]. Таке розуміння співу породжує вчення про

людину як про інструмент Духа Святого. «Станьмо ж флейтою, станьмо кифарою Святого Духа. Підготуймо себе для Нього, як настроюють музичні інструменти. Нехай Він торкнеться плектром наших душ!», – пише святий Іоан Золотоуст (†407) [32, с. 116]. «Щоки, язик і гортань – все це схоже на струни, яких торкається плектр, налаштовуючи їх висоту згідно потреби. Губи, стискаючись і розтискаючись, роблять те ж саме, що і пальці, які бігають по отворах флейти», – пише святий Григорій Нісський [34, с. 111]. Святий Василій Великий (†379) розвиває попередню думку: «Під псалтерієм – інструментом, створеним для гімнів нашому Богові, слід розуміти будову нашого тіла, а під псалмом – гармонійну дію тіла під упорядковуючим керівництвом розуму» [46, с. 104]. Звідси випливають і практичні висновки: «Музика є не що інше, як заклик до більш піднесеного способу життя, що наставляє тих, хто відданий чеснотам, не допускати у своїх звичаях нічого «немузичного», безладного, неспівзвучного, щоб, по-перше, не натягувати струн понад належного і не порвати їх бува від непотрібної напруги, але, по-друге, і не послаблювати їх непомірними задоволеннями: адже якщо душа розслаблена подібними станами, вона стає глухою і втрачає благозвучність. Взагалі музика наставляє натягувати і відпускати струни в належний час, спостерігаючи за тим, щоб наш спосіб життя неухильно зберігав правильну мелодію і ритм, уникаючи як надмірної розбещеності, так і зайвої напруженості» [17, с. 109]. Ці слова святого Григорія Нісського є ключовими в розумінні музики як чинника теозису і принципів християнської музичної антропології загалом.

Основою новозавітного служебного співу, як відомо, постає тріада: глас – поспівка – невма. Глас розуміється патристами як ном, що включає в себе ряд мелодичних формул або моделей, закріплених за чином конкретної служебної ситуації чи текстом (утім, йдеться не про давньоєгипетський ном, на впровадженні якого у своїй ідеальній державі так наполягав Платон, а про переображений, Божий ном). Кожен глас постає сходинкою неустанного сходження віруючої душі до Бога. Таких сходинок є вісім, а вісімка – це знак Вічності. Тому принцип восьмигласія, за святим Діонісієм Ареопагітом, символізує одвічне молитовне предстояння людської душі перед Пресвятою Трійцею, що нагадує коло, точніше колообіг, у якому незмінно перебувають ангельські чини в ході безпосереднього споглядання Слави Божої.

Усі вісім гласів можна розділити за смыслом або призначенням на дві нерівні частини. Кожна з них є символом шляху, який душа людини проходить спочатку у земному житті, а згодом у небесному.

1 глас зображає радість відкриття духовного світу, а тому сповнений урочистості і величі;

2 глас символізує гріхопадіння людини у Раю, її плач з приводу втраченого блаженства;

3 глас – також плач, утім він несе в собі надію на спасіння;

4 глас зображає поспішаючу назустріч Божій милості людину;

5 глас – пасхальний, зустріч Воскресіння.

Усі ці гласи символізують перебування віруючого у світі земному. Наступні виявляють життя у світі небесному. Отож:

6 глас несе в собі спокій і умиротвореність; тому його, зазвичай, застосовують у заупокійній службі;

7 глас – подячний, хвала Богу за дароване вічне життя;

8 глас – остання сходинка, дуже світла і радісна, що символізує собою возз'єднання з Богом в Небесному Царстві.

Будова кожного окремо взятого гласу складається з певної кількості вже існуючих і канонізованих мелодичних зворотів. Ця центонна або мозаїчна поспівкова техніка побудови мелодій є проявом творчості особливого роду – соборної творчості, здійснюваної лише в межах суворого перебування в Тілі Церкви. Звісно, для такої центонної техніки необхідний особливий спосіб письмової фіксації. І таким постала *невменна* система. Походження невенної нотації пов'язують з хейрономією, або мистецтвом відтворення мелодійного контуру за допомогою особливого руху рук і пальців, яке сягає своїм корінням у глибоку давнину (згадаймо єгипетські барельєфи третього тисячоліття до н.е.). Невма не відображає точну висоту і тривалість звуку, але передає таємничу і неловиму динамічну сутність інтонування, екзотерика якої транслюється лише в усній традиції, через спілкування з учителем-старцем. У нижче поданій таблиці подано запис гласів східною невенною нотацією:



Таблиця 1.3

Запис гласів східною невменною нотацією

ГЛАС	МАРТИРИЯ	ОСНОВА	АПИХИМА	АПИХИМА К АСМАТИЧЕСКОМУ МЕЛОСУ
"НХ.α (ΓΑ.Α)		πα ρ χε ρ(ο)	 Α γα λες ρη Α γα α λες ρκ (ρη)	
"НХος Β (ΓΛΑΥ Β)		Δι θ ου πα θ	 κε ρ α α ρη ρη Δ ΗΑΝ: κε ρ α α ρη ρη ΗΑΝ: κε χ ρ α κ ε ρ ρη κε χ ρ α κ ε ρ ρη	
"НХος γ (ΓΛΑΥ Γ)	 ΗΑΝ: 	γα ρ γα ρ γα ρ ζω ρ	 ρα α ρη ρη ρα α ρη ρη — — — ρα α α ρη ρη (ρη) (ρη)	
"НХος δ (ΓΛΑΥ Δ)		Δι α πα ρ ου ου	 Α γι α ΗΑΝ: Α α α α γι α ΗΑΝ: Α γι α ρη λε γε τος ζο λε γε τος	

Продовження таблиці 1.3

ГЛАС	МАРТИ-РІЯ	ОСНОВА	АПИХИМА	АПИХИМА К АСМАТИЧЕСКОМУ МЕЛОСУ
Ἦχος ἁ'α' (Γλ. Ε')	λ' α'	κωδ (φ) κω φ	 Α κε α κε ε ε ε ε ε ε ε ε Α κε α κε ε ε ε ε ε ε ε ε	 Α α κε ε ε ε ε ε ε α α η α α α α κε ε ε
Ἦχος ἁ'β' (Γλ. Η')	λ' α'	κω ρω (κε ρω) Δι ρ βου ρω	 κε ε κε α κε ε или: κε ε κε α α κε ε ε ε ε κε ε κε α α κε ε ε ε ε κε ε κε α α κε ε ε ε ε κε ε κε α α κε ε ε ε ε	 κε ε κε ε ε ε ε α κε ε ε κε η α α α η ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω
Ἦχος Βαρύς (Γλ. Η' Π' Κ' Λ' Μ' Ν' Ξ')	λ' α'	κω ξ' κω ζ' κω ξ' κω ρ Γα φ κω ρω	 κε Α κε ε или: κε ε Α α κε ε ε ε ε ε ε ε κε Α α κε ε ε ε ε ε ε ε ε ε κε Α α κε ε ε ε ε ε ε ε ε ε Α α κε ε ε ε ε ε ε ε	 Α α α α α α α κε ε ε ε ε ε ε κε ε ε ε ε ε ε ε ε
Ἦχος ἁ'δ' (Γλ. Η' Ψ')	λ' α'	Νη ρ Γα ρ Νη ρ Νη ρ	 κε α α γι ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε κε ε α γι ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε κε α α γι ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε κε α α γι ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ΗΜΗ: κε α α γι ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε	 κε α α α α α α α γι ε ε ε ε ε ε ι ι κε α α γι ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

Як бачимо, *екфонем*и (з грецьк.εκφώνητις – вигук, εκφώνω – кличе, викликати – знак для речитативного, розспівного читання в процесі богослужіння) **мартиріїв і аніхім** втілюють духовний смисл *динаміки руху мелодії*. Мартирії - це спеціальні знаки, що виконують роль ключа. Виголошені на початку піснеспіву, вони вказують на лад, глас і початковий звук в ньому, а у кінці періоду або цілої композиції слугують засобом розпізнавання поточного ладу і кінцевої ноти мелодії. Аніхіми (іхіми, еніхіми або епіхіми) - це інтонаційні формули ладової структури кожного гласу, що виконуються перед початком піснеспіву (а іноді і між його рядками), налаштуваючи на відповідний глас. До речі, з останньою функцією пов'язане положення трактату Псевдо-Іоана Дамаскіна про співвідношення іхосу (гласу) і мелосу: «Питання: відрізняється іхос від мелосу? Відповідь: так, відрізняється. Іхос передує мелосу [годує щодо мелосу], і ніщо не може бути проспівано (οὐ δύναται τις μελίσαι τὸ τυχόν) без попередньої настройки [озвучення його] (ἐάν μὴ πρότερον ἐνηχίῃ αὐτοῦ). І мелос не створюється без іхосу, оскільки іхос - це розлитий у повітрі звук, а мелос виник з цього звучання (ἦχος ὕψος ἐστὶν ἢ εἰς ἀέρα διαχεομένη φωνή μέλος δὲ, τὸ ἀπὸ τοῦ ἦχου ὑενόμενον)» (Die S. 34 Erotapokriseis). Така незворушно інтонована декламація «випроміювала» чистоту і непорочність душі аскетика, а принцип музичного мислення – мислення не тонами, а *тонемами* – символізував постдовільну мотивацію (ентелехію) до апокатастазису.

Згодом, у Х сторіччі пафос винаходу лінійні нотації був спрямований на те, що мелодію можна було впізнати без допомоги учителя, духівника, а значить ідея послуху повністю ігнорувалась. Відмінність п'ятилінійної квадратичної нотації (див. табл. 1.4) від екфонетичної з усією очевидністю виявляється в *методі фіксації* мелосу григоріаніки. Незважаючи на те, що в григоріанському хоралі немає метру, а тривалість нот залежить від виразності промовляння латинського тексту (і може варіюватись), співаючий по нотах хорист точно відтворює (*фіксує!*) лише окремі звуковисотні дискурси. Утім, інтонація не живе мелодійною хвилею в його душі – *лінійна нотація абстрагувала його musicus від звукового потоку сакрального, в якому він раніше перебував.*

Приклади квадратичної лінійної нотації

Оригінальний
запис



Punctum
Окрема нота

Virga
Те же саме, що і punctum

Podatus (pes)
Двоступеневий висхідний рух

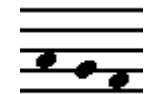
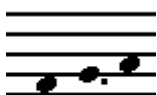
Clivis (flexa)
Двоступеневий низхідний рух

Scandicus
Триступеневий висхідний рух

Salicus
Висхідний триступеневий рух
з подовженням середнього
тону

Climacus
Низхідний триступеневий рух

Torculus (pes flexus)
Двоступеневий перемінний
рух





Продовження таблиці 1.4



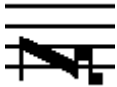
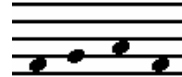
Porrectus (flexus resupinus)

Стрибкоподібний рух вниз з поверненням до середнього тону



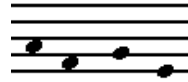
Scandicus flexus

Поступеневий рух вверх з поверненням до вихідного ступеня



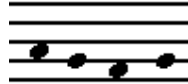
Porrectus flexus

Porrectus з поверненням до нижнього щабля



Climacus resupinus

Scandicus flexus навпаки



Torculus resupinus

Трель з нижнього щабля: знизу-вверх-вниз-вверх



Pes subbipunctus

Рух на щабель вверх і поступенево вниз



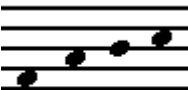
Virga subtripunctis

Поступеневий рух вниз



Virga praetripunctis

Динамічний рух вверх



Коли на свята читалося Євангеліє, наприклад, Перископа на Великдень (відоме читання з Євангелія від Іоана), воно не просто читалося на одному тоні, як читає псаломщик, а «роззвучувалось». Клірики прикрашали читання красивими переливом інтонації, особливо в кінці фраз. Ці прикрашання позначалися найчастіше двома значками (див. рис. 1.4):



Рис. 1.4. Знаки екфонесису

Перший знак у вигляді хреста – так звана «*тепія*», а другий – «*іпокрисис*» (нижче зображені їх відповідники у знаменному письмі). Обидва ці знаки ставилися у кінці фраз для позначення короткої завершальної *імпровізації екфонесису* – особливого, вигуку, індивідуалізованої манери екстатично-виголошуючого читання, яке відрізнялося від незворушно-речитативного, псалтирного. Ось чому причину виникнення лінійної нотації пояснювали проблемою втрати людиною смиренності і реалізації своєї самодостатності й свободи у запереченні достовірності Спасіння.

Смисл цього явища, на жаль, залишається прихованим для сучасної людини інтонуючої, яка втратила досвід відтворення *попередньо заданого* на основі абсолютної подоби, і звикла створювати неодмінно «нове». В результаті лінійно-нотаційної прив'язаності до номінального значення звуку («як пишеться, так і співається») і «здобутої» відчуженості від його сакрально-сміслового потоку, сучасний *homo musicus* радіє вибореному праву *маніпулювати симулякром цього потоку*.

Отже, музика, як частина сакрального космосу і чинник ієрофанії, досліджувалась китайськими тянь-ші, дельфійськими піфіями, давньогрецькими метафізиками і



християнськими святителями. Утім, їх наближення до сутності відбувалось розбіжними шляхами: один із них вів до єднання з космосом, а інший – до єднання з Богом, де космос своїми природними і надприродними проявами покликаний співрадіти людині в її прославлянні Бога. Обожене ество людини стає запорукою обоження всього космосу у богослужбовому співі, шляхом інтонування-відтворення Божественного Порядку. Таке відтворення, звісно, потребує праведного богоугодного життя, аскетичного подвигу. Правильний мелодійний чин, праведне життя і споглядання Божественного Порядку утворюють нерозривну трискладову новозавітнього службового співу: глас-поспівку-невму. Їх класифікація – за смыслом і призначенням – відображають шлях людської душі спочатку у земному житті, а згодом – у житті небесному.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Визначте спільні і відмінні риси функціонування *homo musicus* у системі *люй* і *musica mundana*
2. Обґрунтуйте сотеріологічний зміст появи тріади глас-поспівка-невма.
3. Аргументуйте умови і чинники відтворення людиною інтонуючою відповідної гласової поспівки.
4. Розкрийте антропологічну сутність екфонесису.
5. Проведіть дихотомічний опис доцільності невменої і квадратичної (лінійної) нотацій для освоєння традиції інтонованої молитви.



Тема 2. ФЕНОМЕНОЛОГІЯ МУЗИЧНО-ІНТОНУЮЧОЇ СВІДОМОСТІ

Справжнє розуміння таємниці homo musicus або людини яка слухає, складає і виконує музику, розкривається тільки через співставлення її природи та іпостасі. Згідно з енергійно-ікономічною моделлю, людина – енергійне утворення, сукупність різнорідних імпульсів, помислів, волінь, і вона структурує цю сукупність певним унікальним, суворо цілеспрямованим чином. Існування людини в подвигу (Лк. 22:44) – це досвід строго спрямованої аутотрансформації, яку людина по благодаті здійснює над сукупністю, або конфігурацією всіх своїх енергій – духовних, душевних і тілесних. Ось чому шлях становлення людини лежить від людини реальної, конкретної, гріховної до тієї, якою вона має стати. Цей процес названий Генрі Міллером «істинною війною – безкровною і одвічною», в якій людина, бунтуюча проти власної хтивої натури, раз і назавжди стає на сторону янголів. Власне кажучи, це і є духовний шлях людини, яка повинна прагнути до відтворення свого Божого образу – шлях, без якого немає жодних здобутків, окрім благодатної віри і надії на Спасіння.

Означена активність, як спосіб вираження і прилучення до надіндивідуальних схем «олюдяності» суб'єкта (М. Мамардашвілі), відбувається під впливом відповідних «енергоформ» (С. Хоружий). Однією із таких є музика як прояв чистої сутності «абсолютизованої особистості» (О. Лосєв). Звукові потоки фільтруються когнітивною системою: є музика чутна і явно різникова, а є нечутна, викликаюча неусвідомлені хвилювання і переживання. Ось чому музична свідомість і навіть голос інтуїції людини – це його конечний індивідуалізований світ сприймань безмежного і нескінченного простору звукового всесвіту. Для того, щоб включити в концепцію синергетичної антропології категорію музичної свідомості, поза якою будь-яка теоретична побудова зависає в повітрі, ми, услід за І. Земцовським, вводимо поняття «людини інтонуючої», у якому сконцентрована сутність людини музикуючої як композитора, виконавця, слухача і теоретика.

Природний стан енергетичного обриса людської свідомості, зокрема його обидві – мирська і сакральна – доміанти відображено в опосередкованому ігровому, розкиданому, мінливому або відчуженому музичному вияві. Перша

домінанта – це пристрасний стан, що зміцнюється в музичному символічному його переживанні, і тоді музика підштовхує людину в пута демонічного рабства.

Стан, протилежний пристрасному, – це смиренність і ентелехія до зростання у святості. Таке устремління до переображення також може бути озвучено відповідним типом інтонування. В обох випадках має місце партиципація (від франц. *participation* – причетність), тобто «входження» *homo musicus* у природній чи надприродній стан через посередництво музичного міфу для співбуття з «досвідом-віруванням», за визначенням А. Леви-Брюля¹. Сказане дає підстави виокремити **феномен інтонуючої свідомості**.

Інтонуюча свідомість, як загальна знаково-символічна функція психіки, реалізується в синкретичній єдності акустично-оптично-кінетичних інтоном, оскільки інтонація інтегрує в собі такі складові свідомості як:

- біодинамічну (моторно-пластична «м'язова» експресія і резонанс при сприйнятті);
 - афективну (емоційний досвід);
 - когнітивну (споглядання, розпізнавання і тлумачення невербальної інформації, підкреслення її значущості / незначущості для себе та інших);
 - соціально-комунікативну (адресність, спрямованість інтонування);
 - трансцендентальну (інтонаційні інвазії, вторгнення «несказанної» інтонаційності на рівні позасвідомого).
- Карта психосемантики інтонаційних одиниць і кодів музично-інтонуючої свідомості включає рівні:
- універсальної «граматики» або архетипів інтонування;
 - мовних стереотипів інтонування, етнокультурного «словника»;
 - усталених семіотичних формул, знаків, кодів і кліше.

Показниками їх осмислення постають: *моторно-тілесний резонанс* на першому рівні, *когнітивно-прогнозуючий* – на другому та *інтуїтивно-споглядальний, трансцендентально-рефлексивний (для посвячених)* – на третьому.

¹ *Леви-Брюль А. Первобытное мышление / А. Леви-Брюль // Психология мышления / Под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер и В. В. Петухова. – М. : Изд-во МГУ, 1980. – С. 130 – 140.*

Сказане дає підстави здійснити класифікацію досліджуваного феномену за рівнями:

- інтонуючого осмислення (споглядання, впізнавання, підпорядкування і удосконалення) тілесного буття людини, закодованого в інтонамах -іконах, -індексах і -символах;
- інтонуючого осмислення (орієнтації, освоєння і підпорядкування) ландшафтного буття людини через посередництво етнічних стилів музичного мовлення;
- інтонуючого осмислення соціальної взаємодії (комунікації, приєднання або відокремлення від інших) людини;
- інтонуючого споглядання сакрального смислу, закодованого в інтонамах-іконах, -індексах і -символах.

Актуалізація інтонуючої свідомості включає етапи:

- виявлення та музикально-епічне (алегоричне, тропологічне, аналогічне) споглядання інтонами, індексуючої переживання;
- верифікація усіх культуро-зумовлених версій інтонованого смислу;
- обґрунтування найбільш вірогідної інтерпретації інтонованого смислу у пластичній, статичній і акустичній формах.

Кожна форма інтонуючої свідомості закріплюється у відповідній стратегії – ритуалу, теозису (обоження), еволюції, матриці.

Необхідність реалізації цих стратегій спонукає музично-інтонуючу свідомість до синкретичної єдності музичного символу з іншими інтонамами – жестикуляційною, візуальною, вербальною, оптично-акустичною, синкретичною. У такий спосіб інтонуюча функція психіки (інтонаційна свідомість, за Е. Гуссерлем) зумовлює забезпечення поступовості антропогенезу, відтворення (екфорії) енграм духовного досвіду людства.

Нижче подаємо таблицю типології музично-інтонуючої свідомості (див. табл. 2.1).

Типологія музично-інтонуючої свідомості

Стратегія інтування	Ставлення до смислу інтування	Провідний принцип інтування	Комунікативна диспозиція	Типи поведінки при символічному інтуванні
Ритуал	Смисл, розчинений у природі і досягається в безпосередньому інтуванні переживань	Центон, бриколаж	Повна партиципація	Ф ² – безпосередній С – общинний Н – спонтанний В – міфологічний
Теозис	Смисл «розкривається» у знаках обоженного космосу під час сакрального ритуалу	Варіантний, варіаційний	Часткова партиципація	Ф – уставний С – ієрархічний Н – репродуктивний В – герметичний, езотеричний
Еволюція	Смисл твориться автором	Композиція	Суб'єкт-об'єктна комунікація	Ф – культуровий С – еталонний Н – продуктивний В – просвітительський
Матриця	Симулякр смислу – атрибут випадкової гри	Компіляція із цитат і алюзій	Віртуальна комунікація	Ф – ізолюваний С – імітуючий Н – тиражування В – ігровий

Дані, представлені у таблиці, складають лінію смислогенезу музично-інтонуючої свідомості, що виражає зміну антропологічних «ролей» *homomusicus*: людини «хтонічної», катастатичної (з її набором характеристик і типів поведінки та

²Літерами Ф, С, Н, В тут позначений тип поведінки, за А. Мерріамом: фізичний (Ф), соціальний (С), наукальний (Н) і вербальний (В).

інтонування, ставленням до сенсу звукової символізації і комунікативною позицією); *людини «духовної», людини «граючої» і людини «віртуальної»*. Ці формації ілюструються артефактами музичної культури, історією музичних стилів, інструментів, жанрів, композиційних технологій.

Так, декларація нових тенденцій щодо осмислення відповідальності і значущості творчої індивідуальності зумовила появу першого авторського «опусу» – нотного рукопису Йогана Тінкторіса (1446-1511). Це кардинальне зрушення в музичній свідомості постало наслідком реформування Гвідо д'Ареццо (бл. 990 – бл. 1050) принципів нотації, що переорієнтувало музично-інтонаційну свідомість людини на дискретне сприйняття звуків і дискретність самого музичного мислення. Відмова від «меонально-сміслового» запису інтонованої молитви невмами або крюками привела до редукції музики до рівня *позначеного* – записаного нотами існування, мислення і відтворення. Показовим у еволюції музично-інтонаційної свідомості постає і факт появи стандарту-камертону, налаштованого на «конвенційний» (глобалістичний) тон, пов'язаний з універсальними технічними умовами створення інструментів – без врахування біологічних і космічних орієнтирів. Єдиний стандарт камертону у світовій палаті мір і ваг, причому неодноразово змінюваний впродовж кількох останніх десятиліть (через технічні причини і за міжнародною угодою виробників інструментів) – це теж артефакт сучасної конотатної матеріалізації музично-інтонуючої свідомості, що тяжіє до штучного універсалізму і відчуженості як від космо-екології, так і людської сутності. Ілюстрацією означеної тенденції постає останній твір Л. Ноно (1924-1990) «Дороги немає, але треба йти вперед». Двадцятихвилинна п'єса для великого симфонічного оркестру складається з єдиного звуку **g**, який інтонується з відхиленнями від камертонної висоти: на чверть тону – третину тону – одну восьму тону і т. д. В результаті складаються вертикальні комплекси-акорди, квазімелодичні фігури, темброво-висотні плями. Коли в кінці опусу оркестр сходиться в унісоні, ця найпростіша звукова подія здається приголомшливо несподіваним здобутком. Запис «тексту» завершується цікавою ремаркою: «Дороги немає (від єдиного звуку до нього ж), але вона пройдена».

Наведений приклад зайвий раз підтверджує: інтонами музичної свідомості обумовлені природними процесами, індивідуальними ритмами життєдіяльності і особистим досвідом

емоційно-значущих переживань, а, також родовим досвідом інтонування, етнічними та конфесійними стереотипами суспільної інтонуючої свідомості. Серед них виокремлюють:

альфа-інтонему, яка виявляється в α -інтонуванні – закличному, активному, наступальному, звитязному, що «висловлює» прагнення (драйв) досягнути мети через подолання перешкод і в ідеалі символізує стан ентелехії переображення; у типології музичних процесів означена інтонаема реалізується через генералізацію напруги в просторово-часових координатах музичної тканини (метро-, ладовому ритмі, гармонії, фактурі і т. д.);

бета-інтонему, яка виявляється у β -інтонуванні – гальмуючому, заспокійливому, прохаючому, «анабіозному», що символізує стан енергозатратного впорядкування хаосу; в музиці енергію ентропії виявляє динаміка фонемного і синтаксичного контрасту;

епсилон-інтонему, яка виявляється в ϵ -інтонуванні – грайливому, безпосередньому, незбалансованому, непередбачуваному, гротесково-іронічному, що символізує високу креативну потенційність, свавільність і відособленість психологічного простору, гордовитий егоцентризм; основними музично-мовними ознаками ϵ -інтонування можна вважати «фактор несподіванки» у спонтанному чергуванні різних фонематичних і синтаксичних проявів;

гама-інтонему, яка виявляється у γ -інтонуванні – стверджувальному, переможному, тріумфальному, що символізує владність, розсудливість, справедливість, виваженість; у музичній процесуальності ознаками γ -інтонування вважають рівноваженість, регулярність, періодичність, симетричність, «законність» фонематично-синтаксичної напруги і її розрядження (гімнічні жанри);

дельта-інтонему, яка виявляється в δ -інтонуванні – незворушному, медитуючому, відмежованому, що символізує чуття єднання з природою аж до повної втрати власного «простору»; її музично-семантичні акценти зміщені до автаркії, цілковитого нівелювання волі до руху;

омега-інтонему, яка виявляється в ω -інтонуванні – просвітленому, одухотвореному, піднесеному, що символізує утвердження гармонії і досконалості, впорядковану цілісність і, водночас, самість, індивідуалістичність (за К. Юнгом); означена інтонаема асоціюється з фонематично-синтаксичним

мінімалізмом. У нижче поданій таблиці представлено типологію інтоном за принципом структурованості.

Таблиця 2.2

Типологія інтоном за синтагматичним принципом

	Активність		Пасивність
Симетричність	γ-інтонома		δ-інтонома
		ϵ-інтонома	
Асиметричність	α-інтонома		β-інтонома

«Пасивність»/«активність» чи «симетричність»/«асиметричність» інтонами може бути інтерпретована як віддзеркалення визначальних тенденцій людського буття у просторі і часі (синтагматичний принцип, за Ю. Лотманом). В ідеологічній диз'юнкції: життя заради смерті чи смерть заради життя, – вони виявляють смисл першого, темпорального формулювання.

У нижче поданій таблиці представлено типологію інтонування за парадигматичним принципом (Ю. Лотман):

Таблиця 2.3

Типологія інтонування за парадигматичним принципом

	Негентропія		Ентропія
Вічність	γ-інтонування		δ-інтонування
		ϵ-інтонування	
Дочасність	α-інтонування		β-інтонування

«Епсілон-інтонування» у цій схемі займає позицію «між» ентропійними і негентропійними процесами, а також між вічністю і дочасністю. Саме тому ϵ -інтонування символізує принцип креаціонізму, Божого Промислу і дива, закодованих у



архетипах: Божого дитяти, янгола, вісника, юродивого. Представлена система інтоном заломлюється в індивідуальному безсвідомому досвіді, стрижнем якого є закріплені процесуальні патерни психологічних (онтологічних) переживань та їх інтонаційної символізації. У музичній інтонації архетипні інтонеми можна зафіксувати «над текстом», у протоінтонації, за В. Медушевським³) або «під текстом», у основних тенденціях музичної процесуальності. Їх можна виокремити у кожній грані музичної композиційної форми (див. табл. 2.4) та у процесі виконавського інтонування (див. табл. 2.5).

Таблиця 2.4

Композиційна типологія інтоном

Інтонема	Композиційний стиль		
Архетип інтонування	Драматургія і кульмінації	Мелодика метроритм, гармонія	Структури формотворення
α	Нагнітання, спонування, подолання	Тонально-ладові, тембральні діалоги, пунктирність, насичені гармонії, октавні вигуки	Принцип суміщення функцій, принцип множинного і концентрованого впливу
β	Згасання, асиміляція, очікування	Низпадання, орнаментика, плагальність	Синтаксична інерція, низхідне секвенціювання
γ	Стабільність, врівноваженість	Баланс динамічності і стабілізації	Квадратність структур, чітка періодичність
δ	Завуальованість, хвилеподібність	Медитативна репетитивність	Остинатні форми. Принцип аддиції
ε	Хаотичність	Несподівані мелодико-ритмічні і гармонічні зрушення	Гра форм, індивідуалізована форма, принцип комбінаторики
ω	Синусоїдальність	Мінімалізм	Репетитивність, принцип віддаленості-наближеності форми

³ Медушевский В. В. Интонационная форма музыки / В. В. Медушевский. – М. : Композитор, 1993. – 266 с.



Виконавська типологія інтоном

Виконавський стиль			
Інтонема	Тип активності	Темпові пріоритети	Атака звуку, туше
α	Напруженість м'язевого корсета	Пришвидчення	Різка атака і «продавлюван-ня» звуку
β	Розслабленість м'язевого корсета	Сповільнення	М'яка атака, затухання звуку
γ	Врівноважений	Раціональне структуровання	Пряма і постійна
δ	Пасивний	Мінливий темп	М'яка і постійна
ε	Спонтанний, креативний	Нестабільність	Непередбачуваність атаки
ω	Гармонічний	Збалансованість	Природність

Кожна людина, проявляючи вибірковість в тяжінні до тих чи інших музичних інтоном, маніфестує «упередженість свідомості»⁴, засновану на впізнаванні колективного (родового) або особистого досвіду переживань. Цей досвід «відсутніх переживань»⁵ вимагає повторного проживання в символічному просторі інтонованого інобуття. Тому в процесі своєї еволюції homo musicus створює індивідуальні знаряддя знакового інтонування:

- психомоторний контур інтонування (індивідуальна пластика і почерк);

⁴ Леонтьев А. Н. Эволюция психики : Избр. психол. тр. / А. Н. Леонтьев. – М. : Моск. психол.-соц. ун-т. – Воронеж : МОДЭК, 1999. – 410 с.

⁵ Мамардашвили М. К. Сознание и цивилизация // Человек в системе наук. – М.: МГУ, 1989. – С. 317 – 332.

■ палітру голосового інтонування (тембр, регістр, швидкість, енергію і наповненість, архетипні інтонами);

■ інтонована комунікативність або спрямованість у спілкуванні до співінтонування, до контрастного або контрапунктичного інтонування чи до припинення співбугтя.

Усе це разом виявляє **інтегральну інтонуючу індивідуальність** (людину інтонуючу), яка складається завдяки впливу: її генетики та родових форм інтонування, етнічних стереотипів і соціальних умов, особливостей організму, соціокультурного середовища і внутрішнього світу самої особи. Інтоновано-сміслова презентація сутності homo musicus формується в глибинах його психічного досвіду: інтонування емоційно-значущих відносин, спонтанно-інтонованих (вербально і невербально) почуттів і афектів, виразно ритмізованих дій і рухів, становлення виразного мовного висловлювання, слухорухового і процесуального орієнтування в просторі і часі. Більше того, С. Гроф вказував на пробуджуваність повторного переживання (проживання) минулого досвіду за умов його опосередкування інтонованими знаками і символами. Увесь психічний досвід, набутий людиною інтонуючою у сфері безсвідомого і афективного, виявляється екфорією трьох відів енграм. Акцентовані в інтонуючій свідомості (розумі і серці), вони постійно актуалізуються в її маніфестаціях і стають стрижнем для становлення і розвитку якісної своєрідності індивідуальної музикальності.

Проведений аналіз підходів до індивідуальних музичних проявів homo musicus дозволив ієрархічно систематизувати рівні її інтонуючої свідомості.

За первинний, смисловий рівень ми приймаємо рівень інтоном, який розуміється як своєрідний рівень вихідної енергетичної пульсації індивідуальності. Наступні рівні онтогенезу інтонуючої свідомості створюють нові форми і шляхи оснащення архетипу виразовими засобами – від тілесно-динамічних характерологічних рис і сенсорно-чуттєвої наповненості ментального музичного досвіду до музично-мовної компетентності, вибору виду музичної діяльності і формування індивідуального стилю в її реалізації. Цілісна ієрархічна структура індивідуально-психологічних особливостей інтонуючої свідомості виглядає наступним чином (наростання рівнів від низу до верху):

Ієрархічна структура музично-інтонуючої свідомості

Рівні	Діяльність інтонування в структурі музично-інтонуючої свідомості
IV	Улюблений стиль музичного інтонування як «пристрасність» свідомості
III	Афективно-когнітивні стратегії музично-інтонуючої свідомості
II	Психомоторний контур індивідуального інтонування
I	Ядро індивідуальності = інтонемі

Чим вищий рівень розвитку інтонуючої свідомості – тим більша її залежність від музичного виховання і навчання, від культурної складової. Проведений методологічний аналіз і побудова теоретичної концепції дозволяють зробити наступні висновки і узагальнення.

Отже, інтонуча функція психіки стає причетною до вищих психічних функцій, а саме: забезпечення поступовості антропогенезу, відтворення (екфорії) індивідуальних і колективних енграм-інтономем. Феномени культури і мистецтва, міфологія народів не тільки є сховищем досвіду і свідомості інтонуючої людини у формі архетипів інтонування. Вони є своєрідними формально-динамічними матрицями, за якими безперервно відтворюється типологія людського інтонування. Ці матриці відображені і передаються у формально-динамічних схемах музично-інтонованого руху. Еволюція символічного інтонування, що передуює музиці, включає: а) інтонування досвіду тілесного буття людини – впізнавання, управління, підпорядкування і розвиток власної тілесності; б) інтонування досвіду ландшафтного буття людини – орієнтація, освоєння і підпорядкування навколишнього ландшафтного простору за допомогою звуку як найдавніший локаційно-пізнавальний інструмент психіки; в) інтонування досвіду соціальної взаємодії, що відображає комунікативну функцію

інтонування; г) інтонування досвіду духовної причетності.

Особистість кожного, хто навчається музики, проходить увесь цей шлях у відповідних етнокультурних та родових варіаціях під час становлення музично-інтонуючої свідомості. В акті звуко-символічного інтонування подій душевно-духовного життя людини звучить дивовижне поєднання різних «голосів культури», утворюючи «поліфонію» інтованих смислів і значень.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Здійсніть епістемологічну інтерпретацію етапів становлення і розвитку музично-інтонуючої свідомості.
2. Порівняйте духовну і телурічну функції основних інтоном музично-інтонуючої свідомості homo musicus.
3. Розкрийте особливості структури музично-інтонуючої свідомості homo musicus на прикладі конкретного музичного тексту.
4. Проілюструйте типологію музично-інтонуючої свідомості конкретними прикладами.
5. Наведіть приклади афективно-когнітивних стратегій музично-інтонуючої свідомості.

Тема 3. ТИПОЛОГІЯ ЛЮДИНИ МУЗИКУЮЧОЇ

Наявність різних типів музики обумовлена відповідною типологією *homo musicus* та існуючими стратегіями орієнтації людини у світі. Так, людина, для якої буття розкривається як *космос*, бачить свою мету в кореляції з видимим і невидимим всесвітом. Людина, для якої буття розкривається як *Боже Одкровення*, бачить свою мету в обоженні. Людина, для якої буття розкривається як *історія*, бачить свою мету в творінні історії, тобто в перетворенні дійсності шляхом внесення посильних змін в історію. Два перших типи представляють **традиційну**, а третій – **історичну** «людину музикуючу». Згідно з М. Еміаде (1907-1987), «історична» людина усвідомлює себе творцем історії, тоді як «людина традиційних цивілізацій» не визнає за історичною подією цінності її власного способу існування: будь-який предмет або дія стають для неї реальними лише в тій мірі, в якій вони імітують або повторюють архетип [74].

Різні цілі породжують різні **стратегії** поведінки. Стратегією людини, що корелює з космосом, постає **ритуал**. Стратегією людини, що живе вірою спасіння у Бозі, є **теозис**. Стратегією людини, що прагне удосконалення і перетворення існуючої дійсності, являється **еволюційно-революційний акт**. Звичайно ж, далеко не кожна дія традиційної людини може бути ритуалом, проте кожна його дія постійно і неминуче прагне до ритуалу як своєї ідеальної межі. Так само далеко не кожна дія історичної людини може бути революційною в повному розумінні цього слова, проте кожна його дія в ідеалі прагне стати такою.

З точки зору антропологічної **стратегії ритуалу** космічної кореляції, сенс процесу музикування полягає у *точному повторенні* певної архетипної моделі (канону), оскільки ідеологічно оснований на «законі гріха», що закріпачив дух і душу катастатичної людини у «рабстві несвободи» (реформаційний «теологічний детермінізм» – результат прикрої недоосмисленості). Основою організації звукового матеріалу в антропологічній **стратегії теозису** є іконічне *уподібнення заданому канону*. Варіантність у цьому випадку постає необхідною запрограмованою умовою, бо віддзеркалює сутність людини, вільної розумом і духом, яка живе за «законом свободи в любові».



Таким чином, в обох антропологічних стратегіях відтворення архетипної моделі в процесі музикування проходить на основі різних принципів організації і за допомогою різних технік. Техніка комбінування початково заданого набору незмінних формул ґрунтується на **принципі центонності або бриколажу** (з франц. *brique* – цеглина, *collage* – наклеювання, аплікація), за К. Леві-Строссом [40]. Ці формули можуть бути украй різноманітними за мелодійним малюнком, але при усій відмінності повинні представляти стабільні вихідні структури, що не допускають внутрішнього динамізму. В результаті виходить замкнута система, усередині якої можливі лише комбінаційні перестановки усталених формул. У зв'язку з цим, музикант, поставлений перед необхідністю вирішення нової задачі у новій ситуації, завжди матиме справу з одним і тим же набором формул в якості вихідного матеріалу. Тобто акт музичення, здійснюваний бриколером, є реалізацією заздалегідь заданої і відомої інтонаційної моделі, яка неодмінно має пізнаватися і прозріватися за усіма мелодійними варіаціями. Техніка зміненого повторення первинної формули-моделі або уподібнення до неї основана на **принципі варіативності**. Він організовує звуковий простір *ікони* так, що семіотична структура і озвучувана подія знаходяться у стані синергійного синтезу. Дію принципу варіативності найбільш наочно можна продемонструвати на прикладі Антифонарію, де увесь мелодійний матеріал можна розглядати як послідовність уподібнень або повторень первинних формул-моделей, роль яких виконують ноєани, що варіюють мнемонічні текстові формули і невми. Ці формули-моделі утворюють деяку ієрархічну систему моделей-подібностей, основою якої є найбільш архаїчні і прості ноєани-енґрами.

У контексті стратегії **еволюційно-революційного акту**, метою музичної діяльності постає *довільне* створення і трансляція (виробництво і споживання) принципово нової змістової структури, що виходить за рамці канонічних правил і побудована на основі нових (довільних) законів формоутворення. Оперативний простір *довільності* (свавілля) організовує звуковий матеріал за допомогою **принципу композиції**, де структура стає засобом, а подія метою. Акт музичення, здійснюваний композитором, є демонстрацією того нового, що може бути вичавлено із заздалегідь заданих, всім відомих засобів, що є лише малоцікавою і знеціненою сировиною для здійснення новації.



Канонічність і «довільність» музичної діяльності породжують різні типи homo musicus. Першому випадку відповідає аскетичний тип, що сподобляється ентелехії (грец. εντελέχεια – «здійсненість», від εντελής – «закінчений», і έχω – «маю» – реалізація потенціалу) входження або майєвтичного занурення в потік генокультурної пам'яті для самозреченого співбуття з вищим архетипним порядком. У випадку музичення методом довільної творчості homo musicus зосереджений лише на створенні речі/події, смислове наповнення міфу якої визначається його *суб'єктивним баченням* і, зрештою, неповторністю його власної персони. Сказаним зумовлена очевидність існування двох типів творчості: аноніма-медіума та індивідуума (або ж індивідуаліста чи трансцендентного суб'єкта), що самореалізується як автор. Ось чому канон, реалізуючи стратегію ритуалу і теозису, породжує **анонімну творчість як послушництво** (за логікою: все, що не має зразкової моделі, позбавлене усякого сенсу), а людина традиційних культур реально визнавала себе самою собою, лише коли переставала бути такою. З послабленням людського благоговіння перед Творцем, відчутнішим стає бажання людини виправдатись в історично-«перетворювальному» баченні світу, на що вказує теорія виправдання зла Г. В. Лейбніца (1646-1716). Отож, свавілля, реалізуючи стратегію історичної революційності, породжує **авторську творчість як бунтарство**. Якщо для людини традиційних цивілізацій історія є відпаданням від реальності, оскільки будь-яке нововведення, як відхилення від канонічної моделі, спонукає до зміни метафізичної структури буття, порушує метафізичний порядок, то для історично орієнтованої «людини музикуючої» історія є запорукою і джерелом реальності. Подібно до деяких примітивних хижаків, що сприймають тільки те, що рухається, людина історична вважає істинно існуючим тільки те, що змінюється, несе риси оригінальності і неповторності: випавши з історії, вона втрачає реальність.

Це, у свою чергу, приводить до руйнування кореляції людини і космосу, а відтак – творіння з його Творцем, що переживається як гріх. Ось чому М. Еліаде, висуваючи ідеї про «жах історії», «подолання історії» і «захист від історії», стверджує, що традиційна людина періодично «захищалася» від історії зануренням у космогонію або міфологію, перетворюючи історичну особу на зразкового героя, а історичну подію в міфологічний ейдос.

Акустичним аналогом ейдосів обоженого космосу може слугувати «словесний» мелодизм Октоїху, мелодійна структура якого складається не з самодостатніх музичних звуків-тонів, а з артикуляційно-інтонаційного оформлення Слова «квантамі-тонами» (В. Мартинов [47]). Вони не призначалися для фіксації точної звуковисотності і точних інтервальних співвідношень, а виявляли лише напрям *мелодійної інтонації молитовного слова* як необхідної і єдино можливої умови існування богослужбного мелосу, як генератора його звукової субстанції. (Подібно до того, як генераторами музичного звуку можуть слугувати струна, натягнута шкіра, металева пластина, стовп повітря та інші предмети і об'єкти, що наповнюють космос). Отже, на відміну від музики магічно-містичних ритуалів – акустичного аналогу структури космосу, службний спів, як «Пісня нова», постає акустичним аналогом обоженої особи. Музикант за цих умов, звісно, повинен бути «богословом» в сенсі культивування в собі самому «кафолічної» свідомості Церкви. Це означає, зокрема, що він ніколи не повинен забувати про те, що його роль – служити Творцю і уникати «самовихваляння». А це означає накладати на себе певні самообмеження, а не нав'язувати іншим своєї «приватної» думки, смаків. Саме через «кенозис» і відмову від своєї творчої індивідуальності художник отримує шанс знайти свободу у Святому Дусі і досягнути справжньої самотності в «єдності Духа» з «сонмом свідків».

Про це красномовно свідчить принцип *восьми гласів*, модусів або тонів, що лежить в основі як східних, так і західних варіантів системи церковних піснеспівів. Як символ нової реальності, вона характеризується синкретичною єдністю структури богослужбного мелосу і означеної ним події, оскільки саме інтонування цієї конкретної мелодійної структури перетворюється на подію. З іншого боку, саме проспівування – це не лише відтворена сакральна подія, але й конкретна неповторна структура цього співу, що виявляє себе у відтвореній моделі модусу або гласу. Адже через співвідношення семантичної послідовності моделей Октоїху і семіотичної послідовності співів, що утворюють конкретну службу, Бог прославляється у святих.

Одним із прикладів органічного співбуття графічної структури і втілюваного у ній інтонованого смислу події постають і латинські мнемонічні (давньогрец. *μνημονικόν* –

сукупність правил і прийомів запам'ятовування) схеми ноєанів⁶ і невм. Не вдаючись до конкретних звуків, вони виконують роль ключа до правильної мелодійної інтонації Слова в кожному гласі або модусі. У них детальніше, ніж в односкладових формулах, представлені мелодійні фігури, що об'являють *тенор* (особливо в автентичних ладах), *медіацію* і *фіналіс* (у плагальних ладах). І якщо мелодика ноєанових моделей каталогізує увесь репертуар Октоїху, то невми швидше нагадують абстракт мелодійної лінії хоралу. Завдяки такій багатоступінчастості (ноєан – текстова мнемоніка – невма), модель кожного григоріанського модусу містить в собі як ідею подібності, так і принцип варіативності. Це означає, що її відтворення перестає бути тільки подією і набуває «плоті» індивідуальної структури. Розмаїття неповторних індивідуальних мелодійних структур, що утворюються проспівуванням антифонів, які є варіантами єдиної початкової моделі модусу, можна розглядати як символічне втілення смислу слів Спасителя: «*Багато осель у домі Мого Отця; а коли б то не так, то сказав би Я вам, що йду приготувати місце для вас?*» (Ів. 14:2). Метафора «безлічі осель» для означення принципу варіативності, яким визначаються взаємовідношення моделі модусу з її реалізаціями в різних мелодійних структурах антифонів, конкретизується в іншій метафорі – «лози і гілок», озвученій Спасителем під час Таємної вечері: «*Я – Виноградина, ви – галуззя! Хто в Мені перебуває, а Я в ньому, той рясно зароджує, бо без Мене нічого чинити не можете ви*» (Ів. 15:5).

Сказане дає підстави стверджувати, що *реалізація варіативності*, як принципу організації мелодійних структур богослужбного співу, розрахована на *особливий тип людини музикуючої* (уставщика, диякона, регента, псаломщика, хориста) – людини, для якої духовне подвижництво стало способом життя. А це передбачає доповнення первинної знеособленості, властивої архетипу давньозавітної людини (як природної істоти), предвічно заданим іпостасним рівнем Хриstopодібної особистості. Ось чому тут слід говорити не стільки про музично-акустичний канон, скільки про спів-ікону, який, на відміну від ікони писаної, передає не лише

⁶Ноєани – декоративно-складові сольмізаційні формули-узагальнення характерних мелодичних зворотів ладу, які підтекстовувались словами Ноєане (для автентических ладів) і Ноєагіс (для плагальних) та використовувались при навчанні співаків. Існували різні варіанти назв для цих «моделей», як-от: *regula* (правило), *titulus* (заголовок), *foipa* (вид, образ) тощо. Вважається, що ноєани походять від візантійських *enechemata*.

символічний знак святого, праведника, але й виявляє внутрішню неповторну іпостась нового творіння во Христі. Отож, йдеться про варіативність як іконічність обоження через благословіння на подвиг покаяння і смиренності. Звідси тлумачення новозавітного церковного співу як результату синергії двох воць – Божественної і людської, а його історії – як історії оновленої людини музикуючої, «одягнувшої шати Христа».

На Сході, згідно з постановою Лаодикійського собору, спів на клиросі вважався малою посвятою і особливою молитвою, а співаки, придворні domestiки і магістри – інструментом Духа Святого. Візантійських піснетворців – преп. Єфрема Сиріна, св. Романа Солодкоспівця, св. Амвросія Медіоланського, св. Якова, Григорія Писиду, імператорів Юстиніана, Лева Премудрого, Костянтина Багрянородного, святійших патріархів Софронія, Германа, Мефодія, Фотія, які у своєму пориванні наслідували кападокійських отців і св. Іоана Золотоуста – Церква шанує як великих угодників Божих.

На Заході новозавітня історія людини музикуючої тісно пов'язана з ідеєю чернецтва. Ключовою постаттю в цьому процесі є св. Бенедикт Нурсійський (480-547). Правило св. Бенедикта, що спирається на праці преподобного Пахомія, святителя Василя Великого, св. Кассіана і Августина, було затверджено синодом в Е-ла-Ша-пель (817 р.) як основне правило чернечого життя і отримало особливе поширення в період понтифікату папи Григорія Великого (святителя Григорія Двоєслова) у II половині першого тисячоліття. Саме до цього періоду відноситься становлення і кристалізація західної версії службового співу, що згодом від імені св. Григорія Двоєслова дістала назву григоріанського.

Конструктивні основи західного церковного співу були принесені зі Сходу, бо і сам принцип співу по голосах, і розуміння голосу як певної мелодійної моделі вже були сформульовані в сирійсько-єгипетській традиції та в достатній мірі розроблені греками. Про це свідчать й самі тогочасні західні джерела, наповнені грецькою термінологією і згадками про грецьких учителів. Проте ці загальні для всього християнського світу основи богослужбового співу отримали тут абсолютно новий, індивідуальний напрям свого розвитку. Це виявилось у виникненні цілого ряду місцевих співоцьких традицій – давньоримської, мозарабської і кельтської. Що ж до складу і типології співів, то їх найбільш давню і численну частину утворюють антифони Офіція. Цей масив співів складається з

декількох пластів. Одним із перших серед них називають буденні антифони, що оформилися на рівні циклу в першій половині VI сторіччя, але стали відомими нам тільки за письмовими джерелами IX сторіччя. Наступний пласт антифонів, що оформилися у кінці VI сторіччя, складають святкові антифони річного циклу. Виникнення біблійного і агіографічного видів антифонів Офіція сучасні вчені датують кінцем VI – початком VII сторіч, причому поява цих антифонів в римському обряді пов'язується з діяльністю папи Григорія Великого. Що ж до антифонів меси, то як спеціальний корпус співів вони з'являються лише в IX сторіччі, хоч їх письмова редакція датована XII сторіччям. Ці співи, що з'явилися упродовж чотирьох сторіч, утворюють собою мелодійний корпус, що постає матеріалізацією стратегії теозису, зокрема досягнення стану миру з Богом, миру з совістю і миру з тими людьми, чий суд відображає суд Божий. Споглядання ченця під час співу вражає і енергетично обпалює незаниманим чуттям споглядання посланця Божого. Ми можемо раціонально помислити або навіть частково пережити його красу, але нами назавжди втрачена здатність до цілісного епістемологічного осмислення її сутності.

У X сторіччі західне чернецтво ще рішучіше стало на шлях реформ, центром яких залишається абатство Ключі. Вже у XI сторіччі цей шлях реформ призводить до виникнення трьох орденів, що базуються, як і раніше, на бенедиктинській духовності: конгрегації камальдолійців і еремітів, картезіанський і цистеріанський ордени. Таким чином, до початку другого тисячоліття прагнення зберегти бенедиктинську духовність в первинній чистоті привело до розростання і ускладнення правил, до скрупульозної регламентації і детального опрацювання кожного життєвого акту ченця, а якщо врахувати наявність декількох орденів, то можна сказати, що це прагнення привело до цілої системи правил, призначених для збереження цілісності чернечого життя у змінюваних умовах зовнішнього світу. Це свідчить про те, що достовірність Спасіння починає вимагати додаткових засвідчуючих підтверджень і уточнень.

Зміни, що відбулися в чернечому житті, не могли не торкнутися системи церковного співу як аскетичної дисципліни, що цілком і повністю залежить від рівня, якості і стану цього життя. Так, уся система знаменного розспіву базувалася на рухах аскетичної практики і не мала дискретної нотної структури. Кожна невма була відображенням молитовного акту і не несла в собі означень фізичної природи звуку. *Першим*

принципом розспіву постало мелодійне втілення молитовного континууму. Його суть становить внутрішня духосподвижність Ісусової молитви, з якої розростається дерево усїєї системи богослужбових текстів. *Другим принципом* розспіву є варіаційність, породжена духовною єдністю текстів, що належать до різних кіл – добового, тижневого і річного – богослужінь. *Третій принцип* – центонність – координує попередні принципи в єдиному ефекті змінюваної незмінності або незмінної змінюваності.

Розглядаючи зміни у західному церковному співі, що відбулися у кінці першого тисячоліття, ми потрапляємо в парадоксальну ситуацію. Парадокс полягає в тому, що автентика системи цього співу стає практично «доступною» для нас тільки на підставі своєї видозміни – раціоналізації, регламентації і уніфікації усної практики системи Октоїху. Так, на стадії початкового, неупередженого споглядання упорядкованості усної практики шляхом її письмової фіксації ця видозміна суб'єктивно ще не переживається, хоч об'єктивно сам факт перекладу усної традиції в режим писемності є беззаперечним. Вона «не помічається» лише тому, що на перших порах інерція традиції залишається дуже сильною. Проте на стадії другої практики, яка хронологічно майже співпадає з першою, настають фундаментальніші зміни. Модальність архаїчного формульного типу шляхом раціоналізації перетворюється в систему восьми октавних звукорядів. При цьому зовнішній вигляд Октоїху видимо залишається незмінним, тоді як внутрішній його сенс піддається кардинальній деконструкції. Йдеться про те, що новостворена система октавних звукорядів дозволяє точно визначити і аналітично обумовити місце кожного тону й півтону мелодії, але втрачає той внутрішній механізм формульного мислення, який щоразу поновому народжував і оформляв мелодію. Таким чином, точна аналітична фіксація мелодійної системи Октоїху, по суті справи, позбавляє її внутрішнього наповнення і внутрішнього життя. Більше того, у новій аналітичній ситуації факт народження конкретної мелодії перестає бути актом глибокого внутрішнього переживання співця, видозмінюючись лиш її прагматичною коस्ताцією. *Виникнення і утвердження такої психологічної рефлексії є симптомом раціоналізації чернечого життя, а з ним – втрати цілісності Буття. Ця сумна тенденція не залишилася непоміченою. Так, преподобний Симеон Новий Богослов (†1022)*

пояснював зубожіння молитовного подвигу тим, що послушність і любов поступово покидає цей світ.

Внаслідок цього одна частина церкви, за словами В. Мартинова, «вступила у фазу культури, тоді як інша залишилася перебувати в іконосферній фазі» [47, с. 21]. Для компенсації втраченої повноти було запроваджено новий принцип організації звукового матеріалу – принцип композиції, що передбачав створення простору індивідуальної довільної творчості і свободи.

Становлення такого простору проходило паралельно з іншим процесом – виникненням практики багатоголосся. Перші згадки про цю практику пов'язані з ім'ям Іоана Скота Еріугени (б. 810-877) і з трактатом Псевдо-Хукбальда «Підручник музики». Обидва дослідники одноставно стверджують, що у практиці контрапункту дивовижним чином співіснували простори ікони і композиції. Формально це поєднання проявлялося у наявності діафонії. У трактаті Псевдо-Хукбальда вона визначається як паралельний рух *vox principalis* і *vox organalis* – точного транспозиції партії тенора в октаву, квінту або кварту. Незважаючи на те що канонічна григоріанська мелодія формально не піддавалася жодним змінам, сам факт її подвоєння вносив значні корекції в істоту монодії. За свідченням сучасників, таке двоголосся вражало своєю чарівністю. Базисні голоси (бурдон) могли додатково подвоюватися і, відповідно, давати підтримуване акустикою соборного простору звучання три-(фобурдон) і чотириголосся, резонуючого на чисті інтервали. На цьому етапі паралельний органум означав свою присутність усього лиш як деяке розширення простору екзистенційної іконічності співу. *Таким чином, достовірність Спасіння ще не втрачала своєї смислової повноти, але починала потребувати додаткових засобів (голосів) для свого обґрунтування.*

Проте незабаром простір індивідуальної творчості починає жити власним життям. Воно ще жодним чином не стає автономним і залишається повністю залежним від простору іконічного уподібнення, утім у ньому вже пробиваються перші паростки *довільності*. Послаблення інтенсивності переживання, даного в Одкровенні, послаблення довіри і вірності Спасителю, охолодження любові (передбачені в Євангелії), створюють передумови для появи нового типу особи – особи, що забуває Христа і шукає онтологічну основу в собі самій у просторі безвідповідальної свободи або свавілля. Її містичні «злети» у

вічність закріплюються спеціально створюваними композиційними структурами. Їх сенс полягає в реалізації перманентних новацій, успіх яких зумовлений альтернативним запереченням початкової моделі. У такий спосіб свавілля проявляє себе через музику як прояв «нової достовірності».

Ці тенденції з усією очевидністю виявляються вже у добу арс-антиква, що призводить до появи непаралельного, а потім і вільного органуму. Саме у вільному органумі принцип композиції уперше реально заявив про себе. І хоч у ньому мелодійний малюнок *vox organalis* не залежав від волі виконавця або творця, а сам органум був не стільки самостійним видом багатоголосся, скільки способом проспівування монодії, та усе ж жорстка детермінованість *vox organalis* помітно слабшає. Внаслідок цього виконавець або творець органуму отримує велику свободу і мелодійний малюнок *vox organalis* певною мірою починає залежати від його волі. Більше того, у вільному органумі із загального потоку григоріанської мелодики виокремлюється одна інтонація, яка в результаті спеціальної контрапунктичної обробки перетворюється на уособлене замкнуте ціле. Виникнення цього явища постає ознакою абсолютно нової ситуації, яка все ще намагається самозавуалюватись, повністю спираючись і посиляючись на авторитет першоджерела – на рівні кожної інтонеми, кожного її звука. *Таким чином, вільний органум – це вже композиторська музика, це вже музичний твір як річ.* Її перші зразки, розміщені в манускриптах Ліможа і Сантьяго, є письмовою фіксацією авторської імпровізації.

Завершення формування принципу композиції, саме як мистецтва лінейного контрапункту, пов'язане зі школою Нотр-Дам, діяльність якої тривала впродовж кількох десятиріч близько 1200-х рр. До цих фундаментальних новаційних кроків передовсім слід віднести й появу самостійної, не пов'язаної із словом модалної ритміки, *Halteton*-техніки, або техніки письма на витриманому звуці. Більше того, незважаючи на те, що прикрасою готичної Літургії продовжував залишатись рецитальний спів, Леонін сміливо запровадив мелізматичний тенор, а Перотин перейшов до потрійних і четвертих органумів. На думку Г. Бесселера, дво-, три- і чотириголосі органуми доби Нотр-Дам (60-і роки XII ст.) стали певним перехідним етапом між імпровізаційною мелізматикою та вивіреном композитором мелодизмом, який мав потужний вплив на подальший розвиток творчого музичного мислення [26].

Вітрієві техніки і нотації в «особистісних» мотетах, ординаріях і пісенних формах (шас, рондо і віреле), описані Йоганнесом де Мурисом (1295-1345), подвійні і потрійні кантилени, гокетна інструментальна група та «інтроїти» у латинських мотетах Гійома де Машо конкурували у своєму протистоянні з традиційними формосхемами солоспівів провансальських трубадурів, мадригалів і балат італійських тречентистів. Ворожа до музики *булла* папи Іоана XXII постала однією з причин оновлення традицій служебного співу, особливо в добу Йогана Чіконія і нідерландців.

Гуманістичне мислення і вплив схоластичного аристотелізму зробило композитора заручником грандіозної фальсифікації – підміни античної ідеї центрованого ієрархічного космосу, що уподібнювався музичному інструменту, ідеєю нескінченного універсуму, що не має ні центру, ні меж. Згодом спроба обґрунтувати ієрархічну структуру «гармонії сфер» універсальними фізичними законами і принципами барокової природничої науки перетворила її з досконалого живого організму на об'єкт всеохоплюючого вмістилища, що втратив «музичність». За цих умов синтетична повнота споглядання метафізичної природи звуку була витіснена переживанням лише його фізичних властивостей. Така редукція постала однією з причин трансформації музичного мислення композитора: його переходу від модальності до тональності. Як відомо, система модусів, у якій за кожним конкретним звуком була закріплена певна функція ініціуму, реперкуси і фіналісу, вела своє походження від псалмодійних тонів. У XVI – XVII сторіччях ієрархічна структура модусів, буквально без залишку розчиняється в нескінченній безлічі тональностей, керованій універсальним законом тоніко-домінантових співвідношень. Таким чином, перехід від модальної системи до системи тональної є наслідком послідовності революційних актів, суть яких полягає в екзотеричній кастрації звуку. І першим таким актом є введення темперації.

Призначення темперації полягало в тому, щоб перешкоджати виникненню фальші, яка накопичується у міру просування музичної інтонації квінтовым колом в бік збільшення кількості ключових знаків. В жертву була принесена чистота натуральних інтервалів квінти і кварта, які піддалися деформації і з натуральних інтервалів (як екзотеричних знаків) перетворилися на звужену квінту і розширену кварту. Для музичного мислення ця революція мала далекосяжні наслідки.

Відкриття темперації фактично уможливила втрату імунітету до всякої фальші – тілесної, душевної, духовної. Тобто натуральні інтервали, утворені числовими пропорційними співвідношеннями, перестали сприйматись як знаки космосу (вогню, повітря, води і землі, прекрасного, потворного, величного, трагічного і т. д.) і ввійшли у суперечність з інтервалами темперовано налаштованих інструментів. В результаті цього порушився зв'язок між *musica instrumentalis*, з одного боку, і *musica mundana* і *musica humana*, з іншого боку. Більше того, *musica mundana* і *musica humana* постали такими собі фантастичними химерами, що не існують в дійсності. З іншого боку, *musica instrumentalis*, ставши темперованою, вже не могла бути ні «гімнастикою душі», ні музикою-ритуалом, бо, відірвавшись від світового гармонійного порядку, стала метафізично фальшивою, «неправильною» музикою. Звучання двадцяти чотирьох реальних тональностей постало лише афективною картиною нескінченності квінтової спіралі-пентади, тобто незбагненності проявів людської природи. Мета і результат осягнення цієї незбагненності були зумовлені характером діяльності сутнісно іншого *homo musicus* – гуманістично освіченого вченого, в одному випадку, або практикуючого музиканта, композитора і виконавця – в іншому. Перший прагнув розгорнути всю суму знань про музику в контексті світової гармонії або представити енциклопедично-описовий альманах якої-небудь однієї галузі музичних знань; другий же – зафіксувати традицію виконання конкретних правил контрапункту, застосування дисонансів, каденцій і т. д., запропонувавши такий собі практичний репозитарій для початківців. Мета визначала і масштаб засвоєння досвіду: гігантський обсяг «сум» ↔ порівняно поміркованіший об'єм «правил композиції» ↔ стислий перелік «правил акомпанементу». Рівень теоретичного рефлексування «музичної природи», як знеособленого музичного буття, і практичного засвоєння цехових ремісничих знань, умінь і навичок виявлявся в пісенно-поетичному та інструментальному виконавстві, з одного боку, і трактатах з композиції та посібниках з генерал-басу – з другої. Це поступово привело до остаточного поділу між теорією і музичною практикою: перша прагнула набути статусу новоевропейської природничої науки, а друга – стати музичною технікою. У цій тенденції впізнається прагматична вдача *homo musicus* картезіанського типу, який шукав конкретні способи «окреслити» необмежене «живе» музичне буття можливостями

своїї думки (doxa). Саме його інтерес до акустичних властивостей звучачого тіла, зростаючий на сумніві в їх магічно-містичному походженні, призвів, зокрема, до відкриття спектру натуральних призвуків, обертонів (М. Мерсенн, Ж. Совер), а згодом і до математичного обчислення субстанції безперервності як феномену саморухомої інтонованої цілісності. Чимало музикантів-теоретиків Нової доби присвятили дослідженню цієї проблеми свої компендії. Нижче подаємо лише найвизначніші з них:

- безперервність музичного часу в системі тактової метрики («безперервність по горизонталі») описана Декартом у трактаті «Компендіум музики» (1619);

- «безперервність вертикалі» як єдності звуковисотного моменту, глибинно зумовленого феноменом періодично-акцентної метрики, обґрунтована у теорії співзвуччя (Бурмайстер, Ліппі і ін.);

- інтуїція безперервності помітна у пошуку оптимальної звукової системи – рівномірно-темперованого строю (Мерсенн, Преторіус, Веркмайстер і ін.), а також в теорії звукової матерії-акустики (Мерсенн, Совер, Тартіні, Зорге);

- ідея безперервності розгортання музичної тканини (по горизонталі і вертикалі) отримала подальше втілення в теорії і практиці *basso continue*, а в перспективі призвела до становлення теорії тональності (Рамо) та виникнення науки про музичну форму;

- ідея смислової безперервності музичного твору отримала своє «висловлювання» в теорії музичної риторики та музичного афекту, що поширює своє безперервне «випромінювання» на цілі розділи форми;

- зрештою, як свого роду безперервний потік інтонованого смислу розглядалась уся музична композиція.

Впродовж Нової доби систематизований погляд на музику одним серед перших виклав Марен Мерсенн (1588-1648) у «Трактаті про загальну гармонію» (1627). Грунтуючись на християнському ставленні до світу, спотвореного гріхом, Мерсенн у своєму дослідженні визначає способи, які б сприяли поверненню музиці її істинного етичного призначення. У 1-ій книзі Мерсенн викладає погляди Дж. Царліно, Ф. Салінаса, цитує роботи Бакхі і Евкліда. У 2-ій книзі здійснюється обґрунтування вчення про «гармонію Всесвіту» як піднесення людської душі до блаженного возз'єднання з Першообразом всіх речей. Дотримуючись давньої містики чисел, Мерсенн називає три перших (1, 2, 3) «символами таїнства Пресвятої Тройці», що



слугує у нього обґрунтуванням трьох досконалих консонансів. На думку теоретика, найдосконаліший серед них – унісон – є любов, що єднає усі Божі чесноти і всі Його скарби. Дисонанс Мерсенн порівнює з безладом, який вносять у життя пристрасті і пороки. Утім, як картезіанець, він дав нове, наукове пояснення фундаментальним явищам музики, не обмежуючись їх метафізичним тлумаченням.

Творцем нової науки про гармонію вважають Жана Філіпа Рамо (1683-1764). Його теорія також базується на природничо-науковому підході (дослідженнях проблеми екстраполяції акустичних властивостей звучущого тіла фізика Жозефа Совьора), який, утім, характерний для нової – кантіанської методології епохи Просвітництва. У рамоанському визначенні музики виявляється основна проблематика музичної теорії його часу: у ній «контрапунктують», з одного боку, середньовічно-ренесансне уявлення про музику як про математичну дисципліну, предметом якої є числа і пропорції, а з іншого – практичне і навіть побутове уявлення про музику як про мистецтво, що покликане приносити лише чуттєву насолоду. Тобто, на думку Рамо, музика не просто постає чинником пізнання числових відносин, але й може «похвалитися» властивістю доволіно збуджувати і заспокоювати пристрасті – подібно до риторики і поезії. Утім, для усіх серйозних вчених вона є наукою, заснованою на принципах, що «уможливають для серця втіху, а для розуму – ретельність пізнання»⁷.

Отже, типологія музики обумовлена відповідною типологією homo musicus та існуючими стратегіями орієнтації людини у світі. З точки зору антропологічної стратегії ритуалу космічної кореляції, сенс процесу музикування полягає у точному повторенні певної архетипної моделі (канону), оскільки ідеологічно ґрунтоване на «законі гріха», що закріпачив дух і душу катастатичної людини у «рабстві несвободи». Основою організації звукового матеріалу в антропологічній стратегії теозису є іконічне уподібнення заданому канону. Варіативність у цьому випадку постає необхідною запрограмованою умовою, бо віддзеркалює сутність людини, вільної розумом і духом, яка живе за

⁷ Холопов Ю. Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов/ Ю. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян, Г. Лыжов, Р. Поспелова, В. Ценова. – М. : Композитор, 2006. – 632 с.



«законом свободи в любові». А це передбачає доповнення первинної знеособленості, властивої архетипу давньозавітної людини (як природної істоти), предвічно заданим іпостасним рівнем Хриstopодібної особистості. Впродовж реального перебування в сакральному просторі така інтонуюча особа, розпізнаючи у своїх уявленнях і помислах перешкоду на шляху до Істини, всіляко намагається очистити від них свою свідомість. Це нейтралізує у неї найменшу потребу авторства і намір естетичної насолоди. Ось чому сакральний простір церковного розспіву (в тому числі й спів з ісоном), у своєму реальному бутті усної традиції і соборної молитви, не знає ні автора, ні слухача, не потребує жодного позначення, передачі чи вираження, а отже й самого механізму художності і мистецтва. Сказане дає підстави стверджувати: спасіння світу красою є прерогативою аскетичного подвигу митця-молитвеника. Без аскетики, яка пройшла випробовування подвигом споглядання, особа інтонуючана має духовного права свідчити про чисту присутність позаобрійного.

У контексті стратегії еволюційно-революційного акту, метою музичної діяльності постає довільне створення і трансляція (виробництво і споживання) принципово нової змістової структури і побудована на основі нових (довільних) законів формоутворення. В оперативному просторі довільності (свавілля) організація звукового матеріалу за допомогою принципу композиції постає прерогативою *homo musicus*, зосередженого лише на створенні речі/події і самореалізації власної персони. Сказаним зумовлена очевидність існування двох типів *homo musicus*: аноніма-медіума та індивідуума (або ж індивідуаліста чи трансцендентного суб'єкта), що самореалізується як автор.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Проілюструйте дихотомію стратегій ритуалу і теозису на конкретних прикладах.
2. Обґрунтуйте антропологічний смисл принципів церковного розспіву.





3. Антропологічно аргументуйте причину витіснення григоріаніки діафонією, а згодом – контрапунктом.
4. Прокоментуйте антропологічний смисл появи композиції як нового принципу організації звукового матеріалу.
5. Опишіть антропологічний портрет *homo musicus* доби Високої готики на прикладі конкретної творчої постаті.

**Тема 4. ЕВОЛЮЦІЯ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ПРАКТИКИ:
АНТРОПОЛОГІЧНИЙ СМИСЛ**

Сотеріологічний погляд на історію музики виявляє, що суть еволюції композиторської практики визначає зміна характеру спілкування композитора з Творцем, тобто зміна структур його ісихастської свідомості. Для опису цих структур, зокрема дисципліни «розсудливого тверезіння», найбільш адекватною виявляється мова феноменології. Адже ісихастський досвід аналогічного сходження можна охарактеризувати як дуже своєрідне узагальнення інтенціонального акту, в якому інтенція енергійного екстазу-ентазу здійснюється не одним інтелектом, а усім людським єством. А оскільки означений процес здійснюється у формі молитви (співаної молитви), то йдеться про перехід від одного образу молитви до іншого. Саме вчення преп. Симеона Нового Богослова (†1022) про три образи молитви може стати ключем до розуміння історичного механізму, який регулює принципи композиції. Як відомо, у своїй праці «Про три образи уваги і молитви» [64] чернець дав опис трьом видам молитви як трьом типам руху душі. *Перший вид* – це молитва, що активно супроводжується візуальними уявленнями образів і картин метафізичного світу. Тобто під час молитви включається уява, фантазія. Ці власні мрії людина приймає за реалії і, таким чином, матеріалізує, а точніше профанує духовний світ. При такому візіонерстві збуджуються лише емоції, пов'язані з пристрастями (тобто афекти); серце ж, навпаки, замикається в собі і поступово «глухне й сліпне». Святі отці стверджують, що сильні емоції візіонера можуть навіть спонукати його на самовідданий подвиг і героїзм, але постаючи периферією «сліпого і глухого серця», вони втрачають благодать Христа: Його образ замінений псевдообразом. Характерно, що систему візіонерних молитв і медитацій особливо ретельно розробив Ігнатій Лойола, засновник ордена єзуїтів.

Другий вид молитви – це «розумна» молитва. Вона здійснюється в голові, а не в серці людини, а тому має «неживий», раціоналістичний характер, постійно витісняючись сторонніми помислами і чуттєвими образами. Вони виходять з її власної пам'яті і демонічних навіювань. Не в силах боротися з ними, людина постає схожою на мореплавця, який стоячи на палубі під час бурі, постійно втрачає рівновагу і міняє курс: затьмарений гріхом розум не контролює серце (звідси тип

«сліпого поводиря»). Утім, така «розсудлива» молитва, на переконання преподобного, все одно є кращою від візіонерної, подібно до того, як зоряна ніч краща від непроглядної пільми [30].

Третьої вид молитви є результатом тривалої духовної боротьби – чотирьох стадій занурення в Ісусову молитву, споглядання віруючою думкою в умовах майже монастирського усамітнення. Це молитва чистого серця, яка стає можливою за умови повного відмежування від земних помислів і переживань у повному самозреченні й самовіддачі Творцю і духовному отцю, а відтак максимальній зосередженості уваги на проживанні Слова тут і тепер.

Зі зміною інтенсивності молитовного рівня, домінуючого в суспільній свідомості упродовж певного історичного періоду, відбуваються особливі енергетичні перепади, що зумовляють найбільш значущі і фундаментальні композиторські новації. Так, структурною одиницею принципу розспіву, що імітує небесний спів, є не конкретний фізичний звук, а перехід з одного звуковисотного рівня на інший, чи постійне перебування на одному і тому ж висотному рівні. Послідовність тонів, не пов'язана жодною системою тяжінь, викликає відчуття не стільки руху, скільки чистої тривалості, переживання зупинки часу. Ось чому колоподібна структура Октоїху, що лежить в основі усієї системи богослужбного співу і григоріанського хоралу, втілює колоподібний рух душі, занурену в сокровенну сердечну молитву.

Перехід від сердечної молитви до молитви розумної, або, за визначенням преподобного Симеона, другого образу молитви, постав результатом втрати повноти достовірності Спасіння і розпаду цілісності акту Богопізнання на знання і віру. Однією з ключових постатей, яка виявила ці зміни у людській свідомості, був теолог-схоласт і філософ, св. Ансельм Кентерберійський (†1109). Запропонований ним онтологічний доказ буття Божого («Вірую, щоб розуміти») свідчить про те, що сокровенна сердечна молитва перестала бути реальною силою у цьому світі. Не випадково саме в цей час у школах Вінчестера і Сен-Марсьяля з'явилися манускрипти, що своїми логічними висновками і раціональним міркуванням фактично прагнули «компенсувати послаблення достовірності» Богооткровенної Істини. Не випадково на час відкриття схоластами методу онтологічного доказу Божого буття, припадає і становлення розвинутих зразків вільного і мелізматичного органуму. У ньому відтворення

григоріанського наспіву заповнюється введенням контрапункту, що не лише мелодично роззвучує і коментує основний голос, але й додатково аргументує його «достовірність».

Зауважимо, що контрапункт, на відміну від поліфонії, як диференціації звуко-сміслової єдності, передбачає наявність протистояння або суперечності різнорідних звукових просторів, яку можна виявити вже в мелізматичних органумах епохи Сен-Марсьяль. У них звукові лінії мають різне походження і різну природу: послідовність звуків у *vox principalis* зумовлена і обґрунтована авторитетом канону, а послідовність звуків у *vox organalis* повністю зумовляється вільним індивідуально-авторським вибором. Враження від «перебування» голосів у різних сферах буття доповнюється відчуттям їх паралельного існування у різних часових вимірах: за одну одиницю фізичного часу в кожному з голосів відбувається різна кількість подій. Тривало витриманий тон григоріанського наспіву, на тлі якого розгортаються нескінченні юбіляції *vox organalis*, може слугувати прекрасною ілюстрацією відомого положення: у Бога один день, як тисяча років. Причина такої інтеграції різних акустичних просторів – індивідуально-авторського і канонічного – криється у первинній антиномічності молитви другого образу, або розумної молитви. Вона характеризує молящого, в душі якого відбувається неустанна боротьба з образами зовнішнього світу, які проникаючи у свідомість, примушують його стати рабом земного.

Впродовж доби *арс-нова* і *ренесансного гуманізму* взаємовідношення різнорідних звукових просторів зазнають значного ускладнення. Функцію звукового простору, що представляє область канонічного, починає виконувати *cantus firmus*, тобто фрагмент григоріанського наспіву в якості основи контрапунктичного твору. Подаємо приклади на *cantus firmus* в меси Гійома Дюфаї (1397-1474) «*La mort de Saint Gothard*»:



Ще один приклад – *cantus firmus* з меси «*Malheur te bat*» Якоба Обрехта (1457-1505) у порівняльному зіставленні з опублікованим раніше першоджерелом – темою однойменного шансону Йоганнеса Окегема (1410-1497):

The image displays a musical score for three sections: Kyrie I, Kyrie II, and Agnus II. Each section consists of a single melodic line on a five-line staff. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers) and rests. The sections are labeled 'Kyrie I', 'Kyrie II', and 'Agnus II' with 'etc.' following the final notes of the Agnus II section. The score illustrates the use of a *cantus firmus* (a fixed melody) that is repeated and varied throughout the piece.

Якщо в ранніх органумах *vox principalis* і *vox organalis* були жорстко фіксовані і прив'язані один до одного, внаслідок чого співвідношення канонічного і авторського у загальному просторі твору носило статичний характер, то в творах, ґрунтованих на *cantus firmus*'і, це співвідношення набуло динаміки. *Cantus firmus* міг не лише переміщатися і багаторазово повторюватися у просторі контрапунктичної композиції, але міг також піддаватися різноманітним структурним перетворенням, таким, як обернення, ракохідний рух або сегментація, що вносило новий вимір і відкривало нові рівні в співвідношеннях канонічного і авторського. Гра цих співвідношень досягла



фантастичного і неперевершеного рівня в творчості нідерландських композиторів XV сторіччя – Дюфаї, Окегема, Обрехта, Жоскена де Пре та інших.

Приблизно у цей же час (XV ст.) в якості *cantus firmus*'у разом з канонічними григоріанськими співами почали вживатися і мелодії світських (зокрема, народних) пісень, що користувалися широкою популярністю у різних соціальних колах. Так, у сферу дії принципу контрапункту, окрім протиставлення канонічного авторському, було залучено і протиставлення авторського-фольклорного, тобто такого, що не має авторитету канонічної освяченості, а лише статус загальновідомого. Нарешті, мали місце випадки і вигаданого *cantus firmus*'у. Йдеться про музичні теми типу: «La-mi-la-sol» у Генріка Ізаака (1450-1517), «La-sol-fa-re-mi» у Жоскен де Пре (†1521) або «Ut-re-mi-fa-sol-la» у Палестрини (1525-1594). Абсолютно особливу категорію *cantus firmus*'у утворюють мелодії, в назвах звуків яких зашифровані окремі слова і навіть цілі фрази, як-от: «Hercules dux Ferrariae» і «Vive le roi» у Жоскена де Пре або «Ut heremita solus» у Окегема. Причому, мелодія першоджерела спочатку звучала повністю, без жодних пропусків, і тривалість усього твору співпадала з тривалістю співу, на якому воно ґрунтоване. Утім, невдовзі (XVI ст.) мелодичне першоджерело починає сегментуватися й використовуватися у вигляді окремих фрагментів, які, у свою чергу, також піддаються серйозним структурним перетворенням.

Усі ці вигадані мелодії своєю «псевдооб'єктивною» простотою повинні були зображати функцію онтологічно заданого, позаавторського архетипу. Це означає, що з часом принцип *cantus firmus*'у втрачає своє канонічне і сакральне значення. Спочатку канонічне підміняється загальновідомим, що отримує статус канону. Потім ця канонізована загальновідомість фальсифікується авторськими мелодіями, що виконують функцію першоджерела. Нарешті, самè першоджерело, незалежно від його канонічності, загальновідомості або фальсифікованості, перетворюється на деяку віртуальність з точки зору конкретної присутності в структурі твору.

На останній стадії історії принципу *cantus firmus*'у мелодійне першоджерело просто розчиняється в потоці наскрізної імітації, залишаючи після себе лише багатократне *echo*, що доносить до нас неясне уявлення про його інтонаційний вигляд. Ця деканонізація і десакралізація принципу *cantus*

firmus’у, що супроводжується зниженням рівня реальної присутності першоджерела в творі, є не що інше, як наслідок початку процесу спіралеподібного руху душі – від канону до його авторської руйнації. Утім, спіраль як графічний символ цілеспрямованих змін, може залишатися спіраллю тільки до тих пір, поки накопичення змін не досягло критичної маси. Досягнення критичної маси змін руйнує рівновагу прямолінійного і колоподібного рухів, як складників спіралевидного руху, внаслідок чого він перетворюється на прямолінійний. А прямолінійний рух душі постає невід’ємною властивістю молитви *першого образу*.

Перехід до першого образу молитви знаменує собою духовно-енергетичний злам на межі XVI – XVII сторіч, тобто на порозі Нової доби. Визначальна константа Нового часу вичерпно і детально аналізується М.Гайдеггером (1889-1976) в «Європейському нігілізмі»: «Новий світ Нового часу ґрунтується на метафізиці якогось нового визначення «істинної сутності» світового сущого» [68]. Такою метафізикою постало вчення Рене Декарта (1596-1650) про одвічне призначення людини для нової свободи як раціонально обґрунтованого самозаконодавства – аж до *вивільнення себе з-під першочергової обов’язковості біблійно-християнської істини* Одкровення для самозасвідчення власної сутності [6]. З точки зору живого релігійного або внутрішнього молитовного досвіду, сказане означає, що сила молитовного подвигу, як єдиного чинника і підстави належного рівня достовірності Спасіння, починає слабшати і втрачає свою актуальність.

Отже, перехід від онтологічної молитви до молитви як суб’єктивного переживання неминуче тягне за собою фундаментальну зміну парадигм композиторської музики: завершується епоха *cantus firmus*’у і розпочинається епоха тематизму. *Cantus firmus* або канонічна мелодія, покладена в основу структури твору, поступається місцем створеній і розвинутій композитором темі. *Різниця між cantus firmus’ом і темою в концентрованому вигляді уособлює різницю між другим і першим чином молитви*. *Cantus firmus* постає певною сакральною, канонічною даністю, а отже його неодмінна реальна присутність у структурі твору є наслідком реального, онтологічного прилучення людської свідомості до сакральності і канонічності. Навпаки, тема, складена композитором і покладена ним в основу розвитку свого твору, є звуковою квінтесенцією людини, як вільного самозаконодавця. Суть цієї

події можна висловити, перефразувавши Декарта: «Я творю – отже, існую».

Звуковий простір нової свободи проростає поступово з онтологічного простору контрапункту, деградуючого у зв'язку з процесом деканонізації *santus firmus*'у. Ознаки цієї деградації можна спостерігати і у Джованні да Палестріни, і у Орландо ді Лассо, і у Філіпа де Монте, але з особливою яскравістю вони виступають у творчості майстрів венеціанської школи. Йдеться про майже повне зникнення *santus firmus*'у зі структури твору і переважання імітаційно-строфічного письма, що породжує каскади наскрізних імітацій. Перші ознаки нового музичного мислення можна виявити вже в пізніх месях Жоскена де Пре («*Ave maris Stella*» або «*Pange Lingua*»), а до середини XVI сторіччя вони стають нормою «строного стилю», що знаменує собою перетворення контрапунктичного простору у простір поліфонічний [26].

Приблизно до цього ж часу належить виникнення принципу *basso continuo* як ключового фактору організації звукового простору Нової доби. Це сталося, коли принцип *basso continuo* з'єднався з принципом самодостатньої солюючої мелодії як інтонованого смислу поетичного слова. У такий спосіб інтелектуали гуртка Барді–Корсі прагнули вирішити проблему озвучення *людського переживання*. Відтепер визначальним чинником утворення музичної тканини виявляється не горизонтальна лінарність, а гармонійна вертикаль, причому не модальна, а тональна гармонія. Новий звуковий простір солюючого голосу з акордовим супроводом постає знаком декартівського «я»; логіка тональних відносин – знаком «мислення», в якому «я» приймає участь; самодостатність і самообґрунтованість теми, яка засвідчується й підтверджується в процесі розвитку – знаком семени «отже, існую». Сутність інтонованого смислу ідеї «нової свободи» блискуче сформульована Гайдеггером: «Тепер бути вільним – означає засвідчення своєї сутності у собі самому» [68, с.37].

Одним з перших і найбільш яскравих заяв нового принципу композиції можна вважати збірку вокальних творів з інструментальним супроводом, опубліковану в 1602 р. Джуліо Каччіні з вельми симптоматичною назвою «Нова музика» («*La nuove musiche*»). Передмова до цього видання мала характер полемічного композиторського маніфесту усєї Нової доби. У ній, зокрема, йшлося про доцільність повернення композиторів до музики, «яка є нічим іншим, як словом, а вже потім – ритмом і,

нарешті, звуком, а зовсім не навпаки» [53,с.78]. Ця порада мислителів-гуманістів спиралася на піфагорівську теорію «музики як магії афектів». Акцент на платонівській *musika humana* як самодостатньому дискурсі, звісно міфологізував, а отже спростовував *musika mundana* (музику космосу). Утім, нагадаємо, що згідно з традиційною схемою семи вільних мистецтв, освяченою авторитетами античності і актуальною аж до «осені Середньовіччя», музика разом з арифметикою, геометрією й астрономією утворювала групу квадривіуму, пов'язану з мистецтвом числового означення. Навпаки, у трівіум входили дисципліни (граматика, риторика, діалектика), пов'язані зі словом, а отже з мистецтвом викладу думки, тобто з мистецтвом вираження. Довільне «переселення» музики у трівіум свідчить про кардинальні зміни. Йдеться не просто про зміну концепції музики або зміну музичної парадигми – це фундаментальна зміна її внутрішньої природи, зміна її істоти, її субстанції. Констатація того, що теорія музики використовує граматичні терміни (як-от, фраза, речення, цезура), що в становленні барочного тематизму важливу роль відіграють риторичні фігури, а згодом між темами сонатного Allegro проглядаються діалектичні зв'язки риторичної диспозиції, дає підстави для парадоксального припущення, що *ми маємо справу з «різними музичними мистецтвами»*. Потрібно вміти читати між рядків, щоб за словами Каччіні побачити головне: переродження внутрішньої природи музики і перетворення її з мистецтва езотеричного у мистецтво екзотеричне, з мистецтва магічно-містичного у технологію вираження екзотерики, ба навіть її суб'єктивних уявлень. Таким чином, сутністю композиторської практики постало мистецтво роз'яснення, тлумачення і коментування сакрального першоджерела. І парадокс означеної переорієнтації полягав у тому, що з втратою здатності до духовного споглядання *несказанності* Сяйва Досконалої Радості *homo musicus* активізував пошук способів «*висловити*» його музичною символікою земного буття.

При цьому музика дійсно стає автономною і самодостатньою і в своєму прагненні до самовираження вже не потребує жодних онтологічних обґрунтувань. Подібно до того, як раніше музика разом з арифметикою, геометрією й астрономією брала участь в означенні космосу, так тепер вона разом з поезією, літературою і філософією бере участь у вираженні внутрішнього світу людини.

Цю зміну не було повністю усвідомлено, бо до того моменту, коли вона сталася, перестала існувати й сама парадигма свідомості, що породила поділ дисциплін на квадрівіум і тривіум. Однак, ставши на точку зору традиційного поділу дисциплін, ми змушені будемо визнати, що музика перестала мислитися як подія, виявляюча архетипну структуру (що характерно для дисциплін квадрівіуму), і перетворилася на структуру, яка *моделює подію* (що характерно для дисциплін тривіуму). А це означає, що *сьогодні перестало сприйматися як космос і стало мислитися як історія*.

Наблизитися до розуміння переосмисленої природи музики здатне допомогти картезіанське тлумачення поняття *cogitare* або *percipere* (*per* – *capio*). «Це не лише міркування (*cogitatio*), – уточнює автор, – а й усі способи *voluntas i affectus*, усі *actiones i passiones*» [6, с. 44], тобто воління, уява, афективні відчуття предмету. Отже, *homo musicus* Нової доби – це не людина мисляча, але людина афективно уявляюча, яка, на думку преп. Симеона, відповідає рівню *молитви першого образу*. Нагадаємо, йдеться про молитву, в процесі якої молящий уявляє блага небесні, чини ангелів, обителі святих та інші піднесені й святі образи, що є ознакою ризику спокусливої принадності, яка збуджує душу. У кращому випадку така молитва постає афективним переживанням *уявлень* достовірності Спасіння. З цього приводу у «Часі картини світу» Гайдеггер стверджує: «Третє явище Нової доби, настільки ж істотне, наскільки й перші два (наука і машинна техніка) і полягає в тому, що мистецтво потрапляє в горизонт естетики. Це означає, що відтепер мистецький витвір стає предметом афекту, переживання, а внаслідок цього мистецтво починає розцінюватися як вираження-зображення людських афективних переживань» [68, с. 97]. Нагадаємо, що афект, за Б. Спінозою (1632-1677), – це окрилені богонатхненною піднесеністю людські емоції, почуття і навіть бажання [23].

Щодо музичних афектів, то сучасна музикологія тлумачить їх як раціонально-«темперовані», типологічно структуровані канони зображення почуттів. Це поняття було «пригадане» і повернуто в музичну науку тим же Декартом у своєму ранньому трактаті «*Musicae compendium*» (1618 р., перше видання – 1650 р.). У ньому автор зазначав: «Метою музики є приносити насолоду і збуджувати в нас різноманітні афекти». Утім, ще в 1617 р. італієць Б. Маріні, захоплений *stile concitato* в інструментальній музиці, створює першу збірку п'єс для

скрипки, складену з танців, варіацій і «симфоній» з характерною назвою «Affetti musicali» («Музичні афекти»). Класифікації афектів і способів їх музичного втілення паралельно виникають і в Німеччині: у А. Кірхера («Musurgia Universalis», 1650) – «любов», «сум», «відвага», «захоплення», «помірність», «гнів», «велич», «святість»); пізніше у І. Вальтера («Musikalisches Lexicon», 1732) – «любов», «страждання», «радість», «гнів», «співстраждання», «страх», «батьорість», «здивування». Усі ці класифікації постають втіленням концепції «живого універсуму» у його бесконечній мінливості, просторово-часовій взаємодії і саморуху неповторно-індивідуальних мікросвітів (як сказав би Г. Лейбніц, «монад»). Характерні ознаки восьми основних афектів (виявлених Г. Леоновою в результаті дослідження творчості Й. С. Баха [54]) подано нами у таблиці 3.1.

Таблиця 3.1

Типологічні характеристики барочних музичних афектів

Афект	Лад	Темп	Інтер-вальный склад	Музично-риторичні фігури	Характерний ритм, тип руху
1	2	3	4	5	6
<i>Помірність</i>	мажор	moderato (=80), adagio cantabile (=60)	консонантність, діатоніка	fundamentale s	неквапний крок
<i>Страждання</i>	мінор	adagio, lento	дисонантність, хроматизми	passus duriusculus, saltus duriusculus, parrhesia, pathopoiia	-
<i>Печаль</i>	мінор	adagio andante	дисонантність, окремі хроматизми	ellipsis, gradatio, katabasis, circulatio	синкопи
<i>Любов</i>	мажор, мінор	andante	окремі дисонанси	katabasis	синкопи, неквапний плавний рух



Продовження таблиці 3.1

1	2	3	4	5	6
Святість	Мажор, мінор	moderato grave maestoso	Консонантність, діатоніка	fundamentales circulatio	-
Велич	мажор	moderato	консонантність, діатоніка	fundamentales, circulatio	чергування довгих і коротких нот (опора на старовинний стиль)
Гнів	мінор	allegro- allegretto	дисонантність, хроматика	exclamatio, interrogate, tirata	-
Відважність	мажор (рідше мінор)	allegro (рідше moderato)	консонантність, діатоніка, арпеджії, репетиції	anabasis	-
Радість	мажор	allegro presto	«радісні» 3, чч. 4 і 5, консонантність, діатоніка	anabasis, fuga	майже без синкоп

Звідси цілком зрозумілою є особлива увага композиторів XVII-XVIII сторіччя до інтонаційно-звукового коментування слова за законами риторики і, в першу чергу, до того розділу цієї давньої науки, який вчить «розцвічувати» думку за допомогою особливих фігур – риторичного *decoratio*. Слід мати на увазі, що, для риторики барочного тексту характерно зіткнення в межах цілого ділянок, позначених різною мірою семіотичності. У зіткненні мов одна з них неодмінно виступає «природньою», а інша – в якості підкреслено «штучної». Для музичного бароко це, ймовірно, має означати, що в якості мови «природньої» виступала мова нідерландських контрапунктистів, успадкована природнім чином композиторами бароко. Утім, сприйнята як «варварська» і «темна», як «немова», вона виконувала функцію мови «штучної», «практики теоретичної» і потребувала «спеціального» подолання «новою музикою», за К. Монтеверді (1567-1643). Звідси ситуація, коли будь-яке значуще слово наділяється своєрідною, майже пластичною уособленістю.

Власне кажучи, ще з часів античності будь-яка риторична фігура розумілася, як спосіб відхилення від звичайної, «природної» течії думки. Під фігурою розумілися тільки ті випадки, коли просте і природне вираження мало набути більшої поетичності або красномовства. Аналогічно і у музиці XVII-XVIII сторіччя: музично-риторична фігура – це « орнамент або музичний зворот (tractus), гармонійний чи мелодійний, який виникає у зв'язаному з текстом музичному розділі і, відхиляючись від простого роду композиції, надає їй особливої прикраси» [53, с. 37]. Спочатку такі фігури, як відомо, застосовувалися італійськими композиторами (Карло Джезуальдо ді Веноза, Лука Маренціо, Клаудіо Монтеверді) у вокальних, а згодом інструментальних жанрах для навмисного протиставлення себе традиціям поліфонії строгого стилю [52; 55]. І це поставало художньою необхідністю. Завдяки цьому утворився музично-інтонаційний лексикон епохи, який згодом став загальнозвучим для європейської музики будь-яких її жанрів, навіть після втрати її безпосередніх зв'язків з риторикою.

Величезна кількість відомих барокових музично-риторичних фігур (всього близько ста, без урахування збільшення їх числа за рахунок індивідуальної фантазії композиторів) була розкодована Г. Егге-Брехтом і О. Захаровою [28] і розділена на дві групи: **hypotyposis** (грец. зображення) – риторичні індекси і **emphasis** (грец. вираз) – риторичні ікони.

Із **зображальних фігур** вкажемо на такі:

- **anabasis** (грец. сходження) – висхідний рух мелодії: емблема сходження, вознесіння, воскресіння; останнє («*erstanden*» – нім. *воскреслий*) підкреслено Г. Шютцем у початковій темі «Маленького духовного концерту» SWV 305;

- **katabasis** (грец. сходження) – низхідний рух мелодії: емблема положення у труну, земної гріховності, страждання богозалишеності:

Д. Букстехуде. З кантати «Gott hilf mir»



Ich ver-sin - ke im tie- fen Schlamm, da kein Grund ist



■ **circulatio** (лат. коло) – колоподібний рух мелодії, в залежності від контексту зображаючи різні явища: пекельні муки, завивання змія-диявола (а), проте частіше – Чашу Євхаристії і досконалість божественно просвітленого космосу (б):

Й. С. Бах. *Magnificat, № 1* («Величає душа моя Господа»),
початок оркестрового ритурунелю

Tromba I
in D
 Tromba II, III
in D
 Timpani
 Flauto
traverso I, II
all'unisono
 Oboe I, II
 Violino I
 Violino II
 Viola
 Soprano I, II
 Alto
 Tenore
 Basso
 (Fagotto)
Organo
e
Continuo

7
5
6
6



11 CORO Unisono: Soprano ed Alto in 8^{mo}, Tenore col Basso

Und
What
Viol., Va. unis.

14

wenn die Welt voll Teu - fel wär
tho' the world be full of sin,

+ Ob.

* = Oboe da caccia

■ **aposiopesis** (грец. утаємниченість, сакраментальне мовчання) – пауза у всіх голосах, генеральна пауза; символізує завершення земного життя, перехід у вічність;

■ **tirata** (від італ. tirare – тягнути, витягувати або стріляти) – гамоподібний висхідний або нисхідний рух мелодії у швидкому темпі – емблема радісного натхнення або навпаки (залежно від контексту) гніву:

VI. 1.2.

T. Solo

De - po - su - it, de-

Cont.



Й. С. Бах. Кантата «Ein feste Burg ist unser Gott» («Бог для нас – охорона та сила») BWV 80, вступний хор
(текст пропонуваної нижче строфи хоралу – про сатану: «Старий, злий супостат»)

117

fen.
us.

be - trof fen.

hat be - trof fen.

trof fen. Der al

▪ **saltus duriusculus** (лат. жорсткий скачок) – хід мелодії на широкий хроматичний інтервал – одна з емблем хресної музики :

Й. С. Бах. Кантата «Christ lag in Todesbanden» BWV 4, V частина

dem To de für,

(pp)

▪ **exclamatio** (лат. вигук) – висхідний хід мелодії, в типовому варіанті – на сексту, що передає захоплені чи,



навпаки, розпочаливі людські вигуки; часто ця фігура з'являється у верхньому регістрі основної тематичної лінії;

■ **pazzhesia** (грец. свобода, свавілля) – сміливі дисонантні співзвуччя, які утворюються в лінійному русі голосів; у зв'язку з одночасним поєднанням натурального і хроматично-зміненого тону (гармонічне перечення) спосіб вираження здивування, неправедних страждань;

■ **interrogatio** (лат. питання) – хорейчні (затактові) мотиви з висхідними ходами мелодії (переважно після пауз) – імітація людського мовлення з питальною інтонацією в кінці фрази :

ich's, bin ich's, bin ich's? ich's?
ich's bin bin bin bin ich's?
bin ich's, bin ich's?

■ **extensio** (лат. протяжність, розширення) – дисонанс, який довго очікує розв'язання – фігура, призначена для нагнітання стражденного пафосу, розпуки і сум'яття; часто зустрічається в оточенні чи в поєднанні з фігурами *katabasis*, *passus duriusculus*, *tnesis*, *parrhesia*:

Джезуальдо ді Веноза. З 5-ї Книги мадригалів (1611), мадригал «*Itéré, o miei sospiri*» («Реітеся, мої зітханья»), тт. 15-25

pp a lei, a lei, che m'è sa -
sco - рей, sco - рей к той, что всех
pp a lei, a lei, che m'è sa -
sco - рей, sco - рей к той, что всех
pp a lei, a lei, che m'è sa -
sco - рей, sco - рей к той, что всех
pp a lei, a lei, che m'è sa -
sco - рей, sco - рей к той, что всех

pp

a sco - lei, a sco - lei, che m'è sa -
ско - рей, ско - рей к той, что всех

extensio

gion d'a - spri mar - ti - ni,
мук мо - их при - чи - на,

gion d'a - spri mar - ti - ni,
мук мо - их при - чи - на,

gion d'a - spri mar - ti - ni,
мук мо - их при - чи - на.

gion
мук

gion
мук

gion

■ **suspiratio** (лат. зітхання) – виокремлення в мелодії коротких двозвучних мотивів (за допомогою пауз чи *lig*) – емблема гірких ридань, сердечних стень.

Й. С. Бах. «Страсті за Матвієм», № 12 – арія сопрано *Blute nur, du liebes Herz* («Кровоточи, любе серце»), початкові такти оркестрового ритурнелю

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Violino I

Violino II

Viola

■ **tnesis** (грец. відокремлення, розрив) – введення в мелодичну лінію однієї чи кількох пауз – емблема стану передсмертного жалю, жаху, відчаю :

Й. С. Бах. Кантата «Christ lag in Todesbanden»
BWV 4, III частина

■ **catachrese** (грец. неправильне застосування, зловживання); фігура, призначена для вираження афектів страху, гніву за допомогою неправильного розв'язання синкопованого дисонансу, руху паралельними квартами, еліпсису (типу «покинутої нони», за Х. Бернгардом) [28].

У композиторській практиці для посилення експресії та більш ємкого вираження сенсу слів музично-риторичні фігури однієї і навіть різних груп, чітко розмежовані бароковою теорією, часто об'єднувалися в нерозривно-цілісні звороти, своєрідні фігури-«супутники». Деякі з них склали стійкий лексично-інтонаційний «фундамент» цілих жанрів. Наприклад, **passus duriusculus** (чи **saltus duriusculus**) разом з **katabasis** лягли в основу тематизму Стусіфіхусу з Меси h-moll і органної Пассакалії c-moll Й. С. Баха, а з додаванням **suspiratio** –



численних арій ламенто; **pagghesia** – у тематизмі *Lacrimosa* з Реквієму В. А. Моцарта).

Залишається лише додати, що якщо мова йде про інструментальну музику Й. С. Баха і його сучасників, то релігійно-смісловий «тайнопис» твору, поряд з індексами та іконами риторичного *decoratio*, могли втілювати й символи – цитати і окремі звороти відомих на той час мелодій, в першу чергу, зрозуміло, протестантських хоралів. За зауваженням Б. Яворського, «усі протестантські мотиви, які були тоді в ходу, мали точний смисл, зазвичай, отриманий у спадщину від народної творчості, і тому фактично поставали пародією на григоріанський наспів» [77, с. 31].

Таким чином, огляд еволюції композиторської практики підтверджує її зумовленість характером спілкування людини музикуючої з Творцем. Три типи молитви – це ключ до розуміння історичного механізму видозміни принципу композиції на етапах: монодія – органум – контрапункт – basso continuo – гомофонія. Кожен період Нової доби – це окрема драма «зростання» чи «падіння» homo musicus на шляху духовного становлення.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Визначте критерії порівняльного опису трьох «образів молитви», за преп. Симеоном Новим Богословом.
2. Обґрунтуйте антропологічний смисл протиставлення канонічного тексту – авторському у композиціях на *cantus firmus* і *basso continuo*.
3. Створіть антропологічний портрет *homo musicus* доби Ренесансу.
4. Прокоментуйте появу світських музично-поетичних жанрів у антропологічному вимірі.
5. Покажіть вплив Слова на музичну риторіку в конкретному музичному тексті.

РОЗДІЛ II. СТИЛЬОВІ ПАРАДИГМИ МУЗИЧНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ

Тема 5. МУЗИКА БАРОКО ЯК АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ПАРАДОКС

Музичне бароко – це «нервовий вузол історії» (Н. Конрад), епоха вкрай напруженої антиномічності секуляризованого буттєвого сенсуалізму і витончено-невловимого символізму афектованого вчуття у вічну красу Істини. З одного боку, з позиції «картезіанської людини» (М. Мамардашвілі), у світі має місце і трапляється лише безпосередньо очевидне буття «я є». Воно, піддаючи усе інше сумніву, не тільки виявляє певну залежність всього, що відбувається від дій самої людини, але і й постає вихідним пунктом абсолютної достовірності та очевидності для будь-якого можливого знання. У цьому сенсі афективно споглядаюча людина – це єдина умова реального буття, в якому можна діяти, за щось відповідати, щось розуміти і знати. Так створено світ (в сенсі свого закону становлення), і справа тепер за особою: вона може реалізувати свої задуми, якою б не була протидія природи, стихійних спонукань і обставин. З другого боку, автор є лише чинником реалізації архетипного задуму як твору (тобто речі), причому його текст містить в собі такі сутності і смисли, які можуть бути приховані не лише від слухача, але й, як це не парадоксально, від самого автора. Чому?

Відомий бароковий мислитель, нідерландець Б. Спіноза (1632-1677) висунув припущення: якщо особа – субстанція, то існує лише одна-єдина субстанція – Бог. Він є «внутрішньою» причиною усіх речей (що спонукало до «виправдання» пантеїзму), а тому всі вони розпізнаються не інакше як одвічно й необхідно інтегрованими в цю Абсолютну субстанцію, причому завдяки її волі і двом її атрибутам: мисленню і існуванню. Звідси розуміння ним духовного самопізнання творчої постаті – як афектації, тобто «співбуття з еманациючою субстанцією», благодатно-післядовільне чуття-переживання боголюдських чеснот, найвище з яких – *amor Dei intellectualis* [23].

Обґрунтування пасивної ролі індивідуальної творчої волі дає і Б. Паскаль (1646-1716). У своїх «Думках» він фетишизує втечу «переможеного людського розуму» у царину езотеричної містерії,



де особа осмислює себе суб'єктом вселенської екзистенційної драми» [56]. Ще далі пішли Дж. Берклі (1685-1753) і Д. Юм (1711-1776). Перший стверджував, що «людська особа є предметом метафізичного споглядання, бо речі існують лише у нашій уяві», а другий вважав, що «усе навколо – то лише пуста гра понять, бо світ є витвором нашої психіки» [1].

Таким чином, на перше місце в бароковій музичній композиції поставлена міфологізована сутність обоженного буття, але ніяк не автор, підлеглий закону її об'єктивної присутності, нехай навіть і в самому творчо незалежному художньому акті. Це означає, що музичний текст, в якому закладено смислові аспекти такої міфологізованої сутності, набуває онтологічної автономності від волі homo musicus, тобто його оформлювача, виконавця і слухача, а тому, як правило, позначений печаттю до кінця незбагненої, потенційно нескінченної таємниці.

Відомий дослідник поетики бароко А. Михайлов, посилаючись на роботи зарубіжних авторів – філологів і мистецтвознавців, писав з цього приводу: «Таємна... поетика бароко звернена не до читача, а до онтології самого твору, який може і навіть повинен створювати своє «друге дно» – глибинний пласт, до якого текст відсилає сам себе» [52, с. 77]. Незалежно від А. Михайлова, до аналогічних висновків прийшов і сучасний французький філософ Ж. Дельоз (1925-1995). Погоджуючись зі спостереженнями Г.Вольфліна про конструктивно-смислову полівекторність барокового архітектурного екстер'єру («поривання в небеса») та інтер'єру («занурення в глибини земного»), він апелює до ідей Г. Лейбніца (1646-1716) про «складки» і «вигини» космосу [21]. За словами Ж. Дельоза, їх співбуття «забезпечує свого роду «тайнопис», який одночасно і обчислює матерію, і розкодує душу, і зазирає у складки матерії, і читає в згинах душі» [22]. Зіставивши ці ідеї з композиційними і експресивно-виразовими особливостями барокового живопису (Тінторетто, Ель-Греко), автор сміливо проголошує, що «бароко пропонує нескінченний процес роботи для митця. І проблема не в тому, як завершити конструкцію, але в тому, як її продовжити поза обрієм» [23]. Більше того, мистецтво бароко, на його думку, має всі підстави вважатися різновидом афектованої проповіді (Гіперій), метою якої є збудження стану сильного і цілісного проживання радості, скорботи, захоплення, печалі з приводу розважливої розповіді про Богооткровенну Істину.

Сказане дає підстави розглядати барокового митця як кмітливого оратора, проповідника тексту на біблійний, космологічний чи антично-міфологічний сюжет з неодмінним тлумаченням його алегоричного, тропологічного і аналогічного смислу, причому у непередбачуваних комбінаціях. У такому функціонуванні композитор має явні переваги: музика постає чистою сутністю нескізаного і нескізаного; риторика музичної проповіді відзначається афективно-процесуальним характером. Звідси сюжетно-тематична ідея динамічної процесуальності, що реалізується в музичному тексті через посередництво:

- перемінності мажоро-мінору і принципу «ввіднотоновості» (Б. Асаф'єв);

- відкриття багатопланової регулярності ритму, тобто «рівномірності тривалостей і акцентів на кількох масштабних рівнях» (від одного до восьми), одночасно пульсуючих у вимірах, пропорційних обраній тимчасовій одиниці (як, наприклад, у Прелюдії з 6-ї Англійської сюїти Й. С. Баха, де восьми слугують ритмічною основою для пульсацій шістнадцятих – четвертих – однотокових мотивів – двотокових мотивів – чотиритактів); ритмічна організація подібного роду лягла в основу провідних інструментальних форм і жанрів XVII-XVIII сторіччя (concerto grosso, варіації на basso ostinato, токата, fuga та ін.);

- форми *періоду типу розгортання*, тобто тематичного «саморуку» (В. Бобровський) короткого мотивного ядра – інтонованого смислу єдиного афекту (незмінне панування цього піднесеного і вкрай напруженого душевного стану впродовж усієї музичної композиції робить абсурдним усякий тематичний розвиток);

- принципу різножанрової сюїтності, що алегорично презентує рух одночасно у двох його іпостасях: в якості втілення чотирьох головних людських темпераментів і в якості етапів перебігу людської думки (меланхолійна алеманда – «теза», холерична куранта – «розвиток тези», флегматична сарабанда – «антитеза», сангвінічна жига – «спростування антитези»);

- концертності, різноманітно втіленої як жанру і як форми;

- дотепності у реалізації принципу пластичності й театральної конкретики музично-інтонаційного втілення;

- символічності (введення тайнопису для створення «другого дна» як ореолу бесконечного процесу пропонованого осягнення сутності з метою досягнення органічного співбугтя вчутого і мислимого).

Ще однією особливістю барокової музичної проповіді є співбуття у ній символічного, суб'єктивно-афективного і жанрово-побутового вираження предметності. У цьому неможливо не помітити факту навмисного суміщення світських інструментальних жанрів і релігійних смислів, завдяки чому музична матерія починає «танути».

Підтвердженням цього є, наприклад, церковні сонати *А. Кореллі* (1653-1713), чотири частини яких тяжіють до втілення молитовного стану людини, що перебуває в соборі під час меси: I частина – *Adagio* або *Largo* – стан урочистого благоговіння перед початком літургії; II частина – фуговане *Allegro* – рефлексія Великої Єктенії на Літургії Вірних; III частина – ліричне *Adagio* – афект світлого суму молитовного зізнання, що переходить у святий страх хвиляни зустрічі з Вічністю під час Святого Причастя вірних; IV частина – *Allegro* або *Presto* – афект невимовної радості душевного очищення по Святим Причасті.

Серед інших інструментальних прикладів духовно-сислової афектації музичної проповіді наведемо такі:

- *Д. Букстехуде* (1637-1707). Клавірна сюїта на тему хоралу «*Auf meinen lieben Gott*» («Моєму любому Господу»), що включає алеманду з «дублем», сарабанду, куранту і жигу;

- *Г. Бібер* (1644-1704). Шістнадцять скрипкових сонат, що постають циклом танцювальних сюїт, структурованих відповідно до трьох кіл молитовних розважань Розарію – «радісних» (*pars prima gaudentia*), «скорботних» (*pars secunda dolorosa*) і «славних» (*pars tertia gloriosa*);

- *Й. Кунау* (1660-1722). Шість клавірних сонат циклу «Біблійні історії», що відповідають біблійним епізодам: 1) «Боротьба Давида і Голіафа» (у другій частині якої – «Трепет іудеїв, їх молитва» – цитується мелодія протестантського хоралу «*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*»: «З глибини я взиваю до Тебе, о Господи»); 2) «Лікування Саула музикою Давида»; 3) «Одруження Якова»; 4) «Смертельно хворий і знову видужалий Хісікія»; 5) «Гедеон, рятівник іудеїв» та 6) «Смерть і похорони Давида».

Наступною особливістю барокової музичної проповіді є спроба торкнутись таїни спілкування однієї людської душі з іншою. Ось чому в тематизмі барокових музичних текстів відбувається поєднання євангельського читання (речитатив) з його обциним (хоральність) і персональним афективним переживанням (арія). При цьому вплив виголошеного для слухача (звісно, якщо проповідник є благочестивою людиною) у

значній мірі залежить від «подвоєння» смислу сказаних слів проникливістю й сердечністю самої інтонації. Іншими словами, йдеться про особливий хист проповідника в реалізації ілокутивного й перлокутивного актів мовленнєвого продукування – атів пробудження слухача до ентелехії у справі Спасіння. Сказано ж: «Хто сіє для духа, той від духа пожне життя вічне» (Гал. 6:8). І смисл апостольської тези про докази духа та сили (1 Кор. 1:5) полягає у прирівнюванні дару слова проповідника, натхненного силою благодаті, до духовного помазання – на підставі слів Євангелиста: «Ви помазання маєте від Святого і знаєте все» (1 Ів. 2:20).

Таким чином, інтонований смисл «музичної проповіді», торкнувшись душі слухача, починає здійснювати своє благовіщення. Його найближчою метою постає проживання реципієнтом відповідного афективного стану, а істотношою – спонукання процесу проростання в його душі благодатного «насіння» від осмислення прослуханого. Однак душа кожного слухача по-різному резонує і духовно оживає. Люди з настроєм мрійливо-поетичним (представники попередньо згадуваного нами першого виду молитви) найшвидше відгукнуться на зворушливі інтонації піднесено-описового змісту. Слухачі, затьмарені свідомістю своєї гріховності і життєвої скорботи (представники другого виду молитви), більше відгукнуться на інтонації промовистого комплементарного фразування. Душі споглядальні нададуть перевагу зануренню у динамічну процесуальність інтонованого смислу. Людям практичним, діловим, утилітарним найбільше припадуть до серця інтонації жанрової темпоральності. Ось чому композитор, як кмітливий ритор, вдається до різних типів «музичної гомілії»:

- калейдоскопічного тематичного і жанрового проведення «промовляючих» мотивів *типу* «екзететичного тлумачення» (органні фантазії, токкати, партити, сюїти);
- інтоновного руху «виразово-промовляючого» мотиву із завершальним закликком речитативного (молитовного) характеру *типу* «повчання» (фуга, інвенція);
- смислової інверсії пластичної, театральної конкретики інтонованої події *типу* «Слова» (хорал, арія, речитатив);
- комплементарного викладу теми-емблеми *типу* «катехізичної бесіди» (церковна і камерна сонати, інструментальний концерт).

Запроваджена в гомілетичі послідовність частин проповіді – *короткий вступ, пояснення, моральний додаток і висновок* – визначає логіку барокових музичних форм: поліфонічних – фуґи, інвенції і гомофонічних – складної тричастинної *da capo*, остинатних варіацій, рондо, сонати. Щодо фуґи як форми проповіді, то, звісно, йдеться про такі її різновиди:

- безрепризна двочастинна (D-dur I⁸);
- старовинна двочастинна репризна (d-moll II) і з рисами сонатності (Fis-dur I, d-moll I);
- тричастинна репризна (E-dur I, h-moll II, B-dur I) і з рисами сонатності (Cis-dur I);
- чотиричастинна репризна з тональним розвитком у третій чверті (Органна фуґа d-moll («дорійська») BWV №538);
- три-п'ятичастинна (рондоподібна), зокрема двотемна, з рисами сонатності (фуґа c-moll у фіналі органної сонати №2 BWV №526); тритемна (органна фуґа Es-dur BWV № 552);
- форма *da capo* (органна фуґа e-moll BWV №548).

Як уже зазначалось і стане очевидним з подальшого аналізу, смислова синтетичність барокової риторичності, як принципу формотворення потенційної проповіді, постала причиною *символічного* функціонування інтонаційного матеріалу. Відомо, що слово «символ» може вживатися у двох співпадаючих за змістом значеннях. По-перше, в якості родового поняття, що об'єднує усі різновиди алегоричного типу композиції (*грец. allēgorein – іноказання, умовне тлумачення утаємниченого смислу художнього тексту, який не асимілюється в художньому образі, а зберігає свою самостійність*), що передбачає застосування таких художніх тропів, як: порівняння, метафори, метонімії, синекдохи, літоти, акроматика, емблеми тощо. По-друге, як вищий прояв цієї сфери. Адже символ, як відомо, є невичерпним, бо спрямовується у безмежність. У світлі сказаного, інтерпретація символіки виглядає процедурою вельми контраверсивною. Щоб уникнути подібного непорозуміння, відзначимо, що з усіх охарактеризованих категорій поняття «емблема» найкращим чином відповідає суті барокових «промовляючих мотивів». Застосування у ній відомих «кмітливих» прийомів музичного «висловлювання» (омофонів,

⁸ Римською цифрою вказується номер тому Добре темперованого клавіру Й.-С. Баха

анаграм тощо) вимагає семантичної гнучкості і допускає конвенціональне корегування (залежно від контекстуального оточення), що сприяє виявленню інтонованого смислу. При фіксації мотивів-емблем (типологія яких розглядалась у попередньому розділі) у фактурі барокових «музичних гомілій» необхідним було врахування спеціальних умов. Серед них виокремимо дотримання:

- чіткої формульності (інтонація, що претендує на емблематичну функцію, повинна мати чіткі контури і бути чітко відмежованою від її фактурного оточення, навіть за умов плинності поліфонічної тканини);

- відносної семантичної стійкості (мотив, що трактується як музична емблема, повинен неодноразово «zareкомендувати себе» як семантичний носій певної ідеї);

- контекстуальної обґрунтованості (підкріплення семантичної стійкості музичної емблеми тембром, ладотональним планом, темпом, теситурним розміщенням, метроритмікою).

Найбільш очевидним є каузальний зв'язок барочної теорії «дотепної проповіді» (або *conceptio*) з поняттям *inventio*. Його виявляє семантична інтерпретація Б. Яворським триголосної інвенції (сінфонії) *a-moll* Й. С. Баха. На думку музикознавця, ця п'єса постає клавірною обробкою відомого пасхального хоралу «Christ lag in Todesbanden» – «Христос лежав у кайданах смерті за наші гріхи» завдяки майстерній інкрустації в цитовану тему (початкову строфу хоралу, експоновану в тт. 1-4.) драматизуючих її риторичних фігур. Відсутність двох перших звуків хоралу (*a* і *gis*) у верхньому голосі в першому такті компенсується їх проведенням в нижньому, супроводжуючому. В інтонаційній єдності вони відразу ж виявляють обриси фігури *passus duriusculus* – озвученого афекту скорботного вигуку, посиленого явною ладоінтонаційною схожістю нижнього голосу з типовою чотирихтактовою формулою пассакального баса (початковий висхідний стрибок з наступним низхідним мелодійним заповненням тонально замкнутого кола: $t (d - t) - s - d - t$):

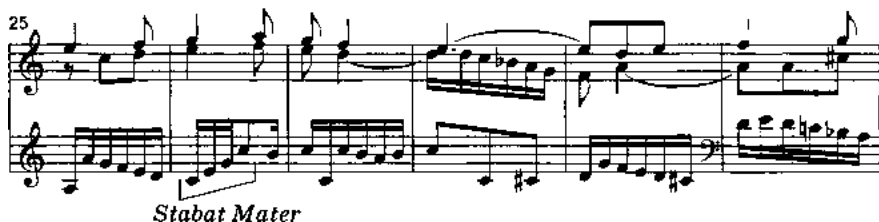
Й. С. Бах. Триголосо Синфонія a-moll, тт. 1 – 12

The image shows the first system of a musical score for J.S. Bach's Three-Part Invention in A minor. It consists of two staves, treble and bass clef, with a 3/8 time signature. The first system covers measures 1 through 12. A label 'circulatio' points to measures 5-8, and a label 'katabasis' points to measures 9-12. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

У наведеному прикладі композитор-проповідник з усією очевидністю виявляє музично-емблематичну конкретику ключових слів хоралу («пута» і «смерть») завдяки введенню фігури *circulatio* у протискладення до другого проведення теми (тт. 5-8) та фігури *katabasis* у мелодію інтермедії (тт. 9-12). Утім, смисл другої строфи хоралу – «Він повстав і приніс нам життя» – втілено не за допомогою її прямого цитування, а опосередковано-риторично, через метафору: в тт. 16-20 проходить фігура *anabasis*, що охоплює практично увесь діапазон домашнього клавіру бахівської епохи. Згодом (з т. 21) розпочинається розробка, де проведення теми у верхньому голосі в C-dur, d-moll і G-dur супроводжуються висхідними тризвуковими ходами – емблемою «співстраждання», а точніше незримого в хоралі, але виявленого композитором інтонованого смислу символу *Stabat Mater*:

The image shows a musical score for the 'Stabat Mater' section, starting at measure 19. It consists of two staves, treble and bass clef, with a 3/8 time signature. The notation includes various rhythmic values and accidentals. The title 'Stabat Mater' is written below the score.





В інтермедії ж, яка єднає усі проведення теми (тт. 36- 40), композитор у своїй проповіді знову повертається до теми коментованого хоралу: його заключна строфа на слова «Halleluja» – супроводжувана низхідним поступеним ходом від V до I ступеня і звукописом «сріблястого передзвону маленьких пасхальних дзвіночків» (фігурації тридцять других) – нагадує аналогічний етап «повчання». У репризі два проведення теми подані у супроводі мотиву «співстраждання» (*Stabat Mater*), а заключна інтермедія (кода) синтезує головні риторичні фігури тексту. Тобто запропонований композитором симультанний смислової «зріз» хоралу, передбачаючий антиномічне смислове співбуття емблем смерті і Воскресіння, набуває значення тропологічного висновку проповіді. Стиснуті до трьох тактів, в порівнянні з епічною нарративністю хоральної обробки, вони віддалено нагадують словесно-поетичний акровірш (тт. 57-59):

Багатий перелік прикладів розглянутої вище типології проповіді виявляють пасіони, кантати, ораторії Й. С. Баха, а в інструментальній музиці – його органні хоральні обробки і «Добре темперований клавір».



Найголовнішим з емблематичних виразів, закодованих у текстах його 48 гомілетичних циклів був «хрест» (адже саме вчення про Розп'ятого Сина Божого постає основотвірним предметом протестантської/лютерантської проповіді. Звідси буквальна пронизаність усіх музичних текстів хресною емблематикою, яка змушує їх нарративний пласт, тобто енергетичне звукоінтонаційне розгортання смислу Євангельського Слова, раз у раз семантично концентруватися на точці вічно актуального Розп'яття – християнського вікна у трансцендентне. Причому, йдеться не лише про ті цикли прелюдій і фуг, які безпосередньо випромінюють світло Хреста, але й про цикли, прилучені до Нього опосередковано. Детальний аналіз, проведений Б. Яворським, дозволив дослідникам Р. Берченко, В. Носіній і А. Кудряшову виокремити в Добре темперованому клавирі (ДТК) кілька сюжетно-сміслових пластів, пов'язаних з основними віхами Євангелія:

I. *Старий Заповіт*

- *d-moll I* – Гріх і спокута;
- *G-dur II* – Рай і гріхопадіння; спокуса Єви змієм.

II. *Різдво*

- *C-dur I* – Благовіщення;
- *e-moll I* – Відвідання Марією Єлизавети (прелюдія «Долина сліз»);
- *g-moll I* – Відвідання Марією Єлизавети;
- *B-dur I* – Поклоніння пастухів;
- *As-dur I* – Поклоніння волхвів;
- *A-dur I* – поклоніння волхвів;
- *Fis-dur I* – Новий рік;
- *As-dur II* – Стрітєння;
- *B-dur II* – Симеон- Богоприємець;
- *E-dur I* – Втеча до Єгипту.

III. *Діяння Христа*

- *cis-moll II* – Христос у пустелі; спокуса Христа дияволом;
- *a-moll I* – Водохреще в Йордані;
- *gis-moll II* – Зустріч з самаритянкою;
- *f-moll II* – Христос у Марії та Марфи;
- *Fis-dur II* – Воскресіння Лазаря;
- *d-moll II* – Вигнання торговців із храму; « Низложи сильних з престолу та вознеси смиренних» (фуга);



- *F-dur I* – Чудесна ловитва риби;
- *F-dur II* – Вхід до Єрусалиму.

IV. **Страсний тиждень**

- *fis-moll II* – Таємна вечеря;
- *cis-moll I* – Моління про чашу;
- *a-moll II* – Митарства і побиття Христа;
- *h-moll II* – Суд у Понтія Пилата;
- *g-moll II* – Бичування Сина Божого;
- *fis-moll I* – Несення хреста
- *h-moll I* – Сходження на Голгофу
- *gis-moll I* – Розп'яття; Сім слів Спасителя на хресті;
- *c-moll II* – Хресні муки;
- *dis-moll II* – Страждання на Хресті;
- *f-moll I* – Stabat Mater;
- *b-moll I* – Голгофа– Вівтар для Відкуплення людства;
- *cis-moll I* – Зняття з Хреста. Плащаниця;
- *b-moll II* – Покладення до Гробу

V. **Урочистий великодній цикл**

- *C-dur II* – Ніч перед Воскресінням;
- *G-dur I* – Воскресіння Христа;
- *H-dur I* – Воскресіння Христа;
- *c-moll II* – Вознесіння Христа;
- *H-dur II* – Сходження Духа Святого.

VI. **Догматичний цикл.**

- *c-moll I* – Полум'яніюча віра (Неопалима Купина);
- *Cis-dur I* – Пресвята Тройця;
- *D-dur I* – Зішестя Святого Духа;
- *Es-dur I* – Пресвята Тройця;
- *Cis-dur II* – Пресвята Тройця;
- *D-dur II* – Credo;
- *Es-dur II* – Пресвята Тройця;
- *E-dur II* – Ліствиця;
- *A-dur II* – Слава в вишніх Богу.

Перше, що об'єднує усі цикли бахівських проповідей – це їх специфічна полісемантичність, одним із проявів якої постає суперечність полярних смислів не лише на рівні контрасту «прелюдія – fuga» (як зіставлення ідеї свободи та ідеї порядку), але і всередині циклу. Важко не погодитися з В. Медушевським,

який виявляє численні випадки «поєднання смислів з різними, навіть протилежними значеннями, в результаті чого уможливаються миттєві семасіологічні переключення і ототожнення» [51, с. 461].

Друге типове явище – це нарощування варіативного у своїх проявах, але по суті єдиного смислу, риторичного *multiplicatio*. Одним із прикладів такого явища є прелюдія і fuga *b-moll* з I тому, де усі конструктивні прийоми (і риторичні фігури, і числа символіка) по-різному розкривають один і той же смисл – смерть Спасителя. Ще один приклад – fuga *cis-moll* з I тому, де проповідник-лютеранин захоплює адресата прихованою афективно- смисловою модуляцією із сфери страждання у сферу мужнього прийняття волі Отця, афекту бадьорості і відваги.

Нижче подаємо кілька музичних проповідей Й. С. Баха з коротким коментарем.

Прелюдія і fuga *b-moll* з I тому

«СХОДЖЕННЯ НА ГОЛГОФУ»

Іоан, 19, 17-18:

«17 *І несучи для Себе хрест, Він вийшов на місце, зване Череп, по-єврейськи Голгофа. 18 Там Його розп'яли, а з Ним разом двох інших, з одного та з другого боку, а Ісуса всередині».*

Прихована духовно-релігійна концепція цього мікроциклу цілком відповідає бароковій концепції «кмітливої проповіді». У верхній тематичній лінії прелюдії (скомпонованої за принципом *Triosatz*) чітко прослуховується імітаційне проведення мотивів першої строфи пасхального хоралу «*Herzlich tut mich verlangen*» («Вознесімо наші серця»), що виражають афект проживання страждань Спасителя як вияву Його безмежної любові і самозречення, (урочисто переображених у дії, що принесли спасіння грішному світу), а також сердечного єднання з Богом, заради прийняття учасником Його Слави і Його Царства. Не дивно тому, що в облігатному нижньому голосі знаходиться фігура *anabasis*, що часто обривається спадними стрибками, – емблема страдницького спотикання Сина Божого:



Й. С. Бах. W. Kl. I, прелюдія h-moll, тт. 1 – 4

Andante

376

Хорал «Herzlich tut mich verlangen»

1. {	o	Haupt	voll	Blut	und	Wun -	den,	voll
		Haupt,	zum	Spott	ge	bun -	den	mit
2. {	Du	ed -	les	An -	ge	sich -	te,	vor
	das	gro -	ße	Welt -	ge	rich -	te,	wie

3

Schmerz	und	vol -	ler	Höhl	o	Haupt,	sonst	schön	ge -
ei -	ner	Dor -	nen -	kron!					
dem	sonst	schrickt	und	scheut	Wie	bist	du	so	er -
bist	du	so	be -	speißt					

Сама ж мета Його сходження – Голгофа – з усією очевидністю визначається у другій частині прелюдії, де поступова драматизація хроматизованих пафосно-виразових фігур (*passus duriusculus*, *saltus duriusculus*, *catachrese*) завершується кристалізацією у верхньому голосі «теми хреста» – найважливішого інтонаційного елемента теми подальшої фуґи, причому у трикратному висхідному проведенні зчеплених один з одним мотивів – за кількістю розташованих на Голгофі хрестів (тт. 43-45). Отже, в прелюдії переважає детальний звукопис

страждань Спасителя на тлі відчужено-просвітленої і божественно незворушної небесної перспективи, геніально відтвореної на картині Антонелло да Мессіна «Розп'яття» та у виконанні С. Ріхтера.

У темі фуґи сфокусовано всі 12 звуків темперованої системи – синтетичний звуковисотний підсумок 12-ти тональних центрів, представлених у попередніх малих циклах, що постає очевидним символом 12 Апостолів і, крім того, Церкви Христової. Цей звуковий діапазон і «трагічна» тональність *h-moll* органічно готують появу у центральній частині теми фігур *catachrese* («кинуті дисонанси») і *suspiratio* – підкреслених лігами ниспадаючих секундних ламентаций. Поступово ці зітхання досягають нестерпної межі. Афект невимовної скорботи посилює повторений після прелюдії мотивно сконцентрований звукопис трьох хрестів на Голгофі (трикратне проведення фігура *saltus duriusculus*) і ритмічно закцентована тоніко-домінантова рифма низхідного мінорного тризвука – символу «спокутувального олюднення» (Ф. Шпітта). З'являючись двічі – на початку і в кінці тонально розімкнутої теми, він надає їй симетричної рівноваги, упереджуючи утвердження інтонаційного розпаду як символу людської немічності. Природним і драматургічно виправданим наслідком «відчайдушної» концентрації трагічного в темі фуґи постає трикратне проведення інтермедії (тт. 26-27). Разючий контраст її діатонічно-просвітлених секвенцій постає алюзією іншого семантичного аспекту прелюдії – благодатної розради грішника у прозрінні Таїни Воскресіння.

Й. С. Бах. *W. Kl. I, фуґа h-moll, тт. 1-9*

Fuga à 4
Largo

мотив іскупительного вочеловечивания

мотив іскупительного вочеловечивания

мотив іскупительного вочеловечивания



Й. С. Бах. W. Kl. I, фуга b-moll, тт. 26-27



Прелюдія і фуга b-moll з I тому
 «ГОЛГОФА. ХРЕСНА СМЕРТЬ СИНА БОЖОГО»

У прелюдії, як було показано Б. Яворським, йдеться подається спроба розкриття смислу Голгофської Жертви. «Стримана хода» і «скорботний хор» прелюдії спочатку викликають пряму аналогію зі вступним номером «Страстей за Матвієм». Так само, як і там, композитор-проповідник зосереджує увагу слухача на антиномічному смисловому взаємопроникненні емблеми похоронного дзвону, що сповіщає наближення часу страти (неквапний інтонаційний поступ остинатної фігури в басу) і «затамованих ридань співчуваючих» (прониклива інтонація квазіхорового распіву у верхньому голосі, що віддалено нагадує другий варіант хоралу «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» («З безодні страждань я кличу до Тебе»):

Хорал «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» (другий варіант)

Herr, wie du wilt, so schicks mit mir im
 al - lein zu dir steht mein Be - gier, Herr,

3

Le - ben und im Ster - ben;
laß mich nicht ver - der - ben!

У другій частині форми привертає увагу продовжена в нижньому голосі фігура katabasis (т. 17-19), що постає емблемою темряви, в яку раптово і несподівано була занурена уся грішна земля (« Від шостої години темрява настала по всім краю аж до дев'ятої години» – Мат. 27, 45). Її езотеричний смисл Й. С. Бах намагається повідати через фігуру arosiopesis («замовчання») – традиційну для музичного бароко емблему завершення часу перебування людини на землі (т. 22), поява якої готується довгим нагнітанням дисонантних гармоній на домінантовому органному пункті з метою максимально трагічної конденсації у вертикально «згорнутому» saltus duriusculus (зменшений септакорд). Означена фігура складається із девяти звуків, що символізують «дев'яту годину вечора», коли за канонічними Євангеліями, настав сам момент смерті Ісуса. Втілення цього числа настільки численні, що його символ можна вважати конструктивно-числовим регулятором усього мікроциклу. Так, окрім згаданого септакорду, Й.С. Бах в невеликій кодї прелюдії для пильної зауваги виконавцю і слухачу дев'ять разів в басу повторює звук *b*. Забігаючи наперед, зауважимо, що і висхідний скачок у темі фуґи здійснюється на інтервал нони (м.9) і при цьому сума чисел початкових інтервалів її пропости (ч.4) і ріспости(ч.5) також становить дев'ять. Нарешті, весь цикл складається із 99 тактів (таким чином: $99 / 9 \times 9 = 81 / 8 + 1 = 9$).

Нижче подаємо фрагмент прелюдії **b-moll з I тому**:



b) Górný hlas slyši učiňajúc touzom má glosy psaných.

c) Niektoré uplne máj morčeni (...) nad št, ale zátes rebopis go nie postáda, a stele jednotajnosť formaly syntickej; nie dopracca, sčimem redaktor. mawowedzania ocahahňón.

Фуга, тема якої основана на видозміненій темі того ж хоралу «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» («З безодні страждань я кличу до Тебе») в його першому варіанті, втілює інтонований смисл невимовного афективного стану жінок і апостола Іоана, що стояли під Хрестом. Стражденний пафос означеної євангельської



події передано за допомогою послідовності розмикаючих тему коротких пауз-зітхань (фігура *tnesis*) і наступного відчайдушного висхідного стрибка на нону (*saltus duriusculus*), з особливою виразністю трансформованого у прикінцевому падинні на найнижчу хроматизовану звуковисотну точку фуги – звук Е (т. 73). Про буквально «тілесне» відчуття зануреності у афект скорботи також «промовляє» розмаїто представлена у всіх своїх можливих варіантах фігура *katabasis*. Йдеться і про початкову тему низпадаючої квати, і про поступенево-низхідну лінію другого мотивного елемента теми, і про не випадково обраний композитором послідовно спадаючий порядок вступу голосів у експозиції, сумний ефект від якого ще більше посилюється в низхідному стреттному проведенні теми в репризі (тт. 67-72). Відзначимо й приховано пронизуючу увесь тематизм фуги інтонацію малосекундового «тертя» фігури *passus duriusculus* – емблеми вселенського сумніву як останньої зброї диявола. Нимим запитанням звучить дев'ятикратне повторення тоніки в невеликій коді: для одних – як жалібний сполох, а для інших, можливо, – як нагадування про неухватне духовне подвижництво на шляху до апокатастасису.

Прелюдія і фуга es-moll з I тому «ЗНЯТТЯ З ХРЕСТА. ПЛАЩАНИЦЯ»

Беззаперечна об'єктивність трактування прелюдії Б. Яворським як «скорботної події зняття з хреста» підтверджується не лише словами А. Казелли, який підкрелявав, що виконавцю бажаним є попереднє споглядання картини Джотто «Зняття з Хреста». Найсуттєвіше інше: *фігура katabasis*, яка, подібно до прелюдії *cis-moll* з I тому, постає основотвірною для інтонаційного змісту тексту, представлена тут переважно спадними терціями, а тому одразу ж викликає багатий спектр асоціацій з типовими прикладами бахівської рецепції символу «спокутного олюдження» (як-от, теми фуг *fis-moll* і *h-moll* з I тому, *h-moll* з II тому ДТК, *Qui tollis* і *Et incarnatus* з Високої Меси, хор № 35 *E-dur* зі «Страстей за Матвієм»). Однак, на наш погляд, у прелюдії *es-moll* вона більше подібна до заключного хору із «Страстей за Матвієм» (№ 78), де йдеться про покладання до гробу (згодом, у післябахівську епоху, у такому терцево-низхідному варіанті вона стає одним із поширених в музиці австро-німецької традиції інтонаційних втілень смерті).



У першій частині прелюдії характер сердечної зосередженості з відтінком глибокої скорботи (тт. 1-16) передають «зітхання» інших фігур: *tnesis i suspiratio*. Проте цих загальних для бароко «знаків печалі» недостатньо для того, щоб судити про прелюдію *es-moll* як про втілення кайросу після смерті Спасителя. Конкретизацію його дає жанр сарабанди, семантика обрядового генезису якої блискуче окреслена Б. Яворським: «Сарабанда... виникла в Іспанії як... церковний обряд, рід хресної ходи (*sacra banda*) у страсну п'ятницю навколо плащаниці... Згодом сарабанда стала застосовуватися в ході ритуалу урочистих поховань під час віддання посмертної шани покійному (коли поховальний кортеж обходив навколо катафалку з опущеними зброєю і прапорами. У XVII-XVIII сторіччях за своїм елегійним характером подібні з сарабандою твори носили назви «*tombeau*» (надгробна стелла), «*lamento*» (плач), «*lacrimae*» (сльози), «*dolorosa*» (печаль), «*pliante*» (скарга). Цікаво, що в живопису цієї доби ообливої популярності набули натюрморти під назвою «*vanitas*» (марнота) і «*memento mortis*» (пам'ятай про смерть) [77, с. 31].

Друга частина прелюдії (тт. 17-40) розпочинається з фігур *extensio i parrhesia* (тт. 17-19), на зміну яким приходять ще один риторичний знак з афективної сфери страждання – проведення в двоголосому каноні фігур *katabasis i saltus duriusculus* (імітаційно спадні тритони – тт. 21-22).

Й. С. Бах. *W. Kl. I*, прелюдія *es-moll*, тт. 18-24



Тема наступної фігури є майже буквальною цитатою хорального пісенспіву – першої строфи вже відомого нам з попереднього *b-moll'*ного мікроциклу початкового варіанту хоралу «*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*». Факт очевидної

інтонаційної спорідненості тем фуґи і хоралу відзначали В. Одоєвський, Ант. Рубінштейн, Б. Асаф'єв, Л. Мазель, Я. Мільштейн, а В. Ландовська в цих темах чула нескінченний смуток безмірно самотньої людини. З музично-риторичної точки зору, смисл цього афекту виражає фігура *circulatio* – знак Плащаниці. Її фактура буквально «дихає» колом: він помітний вже на початку третього проведення теми в басу (тт. 8-10), а далі явно прослуховується і в інтермедії (тт. 15-18), і в розробці (наприклад в т. 30 або в тт. 36-47, де тема проводиться в оберненні). Коротким скорботним відлунням сумної теми фуґи і закодованого у ній смислу слів хоралу служить фігура *passus duriusculus*. Подана в нижньому голосі інтермедії (т. 11), вона постає емблемою смерті Христа. Однак *триразове* проведення теми в репризі у подвійному збільшенні, послідовно спрямованому знизу вгору (спочатку в нижньому, потім в середньому і, нарешті, у верхньому голосі), причому наочно білими (половинними) нотами, утворює просвітлену ауру звучання фігури *anabasis*, що символічно відображає чудесне Вознесіння і Переображення Христа.

Й. С. Бах. W. Kl. I, фуґа es-moll, mm. 60-87





Сказане дає підстави розглядати барокову музичну композицію як проповідь, онтологічно автономну від волі *homo musicus*. Йому відводиться місія опосередковуючого проповідника, кмітливого оратора тексту на біблійний, космологічний чи антично-міфологічний сюжет з неодмінним тлумаченням його алегоричного, тропологічного і анагогічного смислу, причому у непередбачуваних комбінаціях. Інтонований смисл «музичної проповіді», торкнувшись душі слухача, починає здійснювати своє благовіщення. Його найближчою метою постає спонукання реципієнта до проживання відповідного афективного стану, а істотною – до проростання в його душі благодатного «насіння» від осмислення прослуханого. Тобто інтонуючий проповідник обирає культ емоційних еманцій передбачуваного Слова і надає мовленнєвому акту не просто ілокутивної, а перлокутивної функції, що невидимо зосереджує у собі небезпеку маніпулювання свобідним серцем (адресата) – даром Духа Святого. У такому функціонуванні композитор має явні переваги: музика постає чистою



сутністю нескáзаного і неказáнного, а риторика музичної проповіді відзначається афективно-процесуальним характером співбуття у ній символічного, суб'єктивно-афективного і жанрово-побутового вираження предметності. У цьому неможливо не помітити факту навмисного суміщення світських інструментальних жанрів і релігійних смислів, завдяки чому музична матерія починає «танути». Утім, у пошуках акустично-оптично-фізичного зв'язку з предметною сутністю, музикант-проповідник не помічає, як напружено-патетична мелодика пристрасної молитви (інтонацій музично-риторичних фігур) починає нестримно зближуватися зі світською соносферою, блукаючи серед іконіки Кола і Хреста. Застосування у ній відомих «кмітливих» прийомів музичного «висловлювання» (омофонів, анаграм тощо) вимагає семантичної гнучкості і допускає конвенціональне корегування (залежно від контекстуального оточення), що сприяє виявленню інтонованого смислу.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Опишіть портрет людини інтонуючої картезіанського типу.
2. Обґрунтуйте позитивні і негативні наслідки функціонування барокового музичного тексту як омілії.
3. Назвіть засоби коментування композитором хоралу.
4. Визначте інтонації-ікони, які, зазвичай, обиралися бароковим проповідником для озвучення емблеми Голгофської Жертви, Воскресіння.
5. Обґрунтуйте особливості духу барочності як сутнісного прояву людини інтонуючої в різних хронотопах.



Тема 6. МУЗИЧНА АНТРОПОЛОГІЯ КЛАСИЦИЗМУ (пошук канону природної людини)

У 1784р. І. Кант дав визначення Просвітництва: «Це вихід людини із стану неповноліття, в якому вона перебуває з власної вини... Неповноліття з власної вини – це такий стан, причина якого полягає не в недостатності розсудку, в у браку рішучості і мужності... Sapere aude! – Май мужність користуватися своїм власним розсудком!» [59, с. 41]. Останій девіз, виявивши смисл і мету цілої епохи, зумовив особливу цінність свободи «природної людини», «самобутнього генія» з «титанічним» почуттям власної гідності, «надлюдини», що прагне зберегти себе всупереч руйнівній силі універсуму. Утім, як показує досвід, усі відчайдушні спроби підкорити «вершину Вічності» приречені. Сказано ж у Слові Господньому: «Думки бо мої – не ваші думки, і дороги ваші – не мої дороги. Бо так як небо вище від землі, так мої дороги вищі від доріг ваших, і думки мої вищі від думок ваших» (Іс. 55, 8-9). Ось чому з позиції «кантіанської людини» (М. Мамардашвілі), в непорушному устрої буття є особливі («інтелегібельні») об'єкти («речі в собі»), які осягаються лише за допомогою інтелектуального споглядання і не можуть бути доведені експериментальним шляхом. Це означає, що претензія на принципову пізнаваність світу і право на моральне оцінювання суспільних явищ має сенс (хоча завжди дискретний і локальний) лише за реалізації відповідних умов («Закон в мені і зорі над головою») та обмежена у просторі і часі. Аналіз ситуації недосяжності «гори вічності» для людської думки зумовив «доцільність» корегування поставленого завдання або пошуку інших способів його виконання: «спуститись» у царину мирського і розпочати сходження за горизонтально-поступеневою траєкторією. Нова пізнавальна стратегія постала результатом зміни світоглядних установок і зумовила появу нових поглядів на функції музичного формотворення й мови. Насамперед, йдеться про таке відкриття класицизму, як *тематичний розвиток*. Він прийшов на зміну неквапному розгортанню послідовного інтонованого руху коротких проведень єдиної теми – емблеми одвічної Істини про Любов Божу і Царство Небесне, яка за межами часу і простору. Результатом цієї зміни виявилось кардинальне переосмислення колишньої барокової раціоналістичної теорії афектів: якщо в переживанні афекту *homo musicus* вживався у його небесну



височінь, то в переживанні розвитку він постає глядачем і співучастником вираженого в музиці схождення до небесного смислу життя. Тобто барокове просвітлююче миттєве єднання земного і небесного у вертикальній, парадигматичній проекції абсолютної єдності і самототожності (що складало сутність афекту) у музиці класицизму переорієнтовано на горизонтальну, синтагматичну проекцію єдності множин. Це означає, що єдина, беззаперечна Істина розпалася на безліч відносних істин, критерії достовірності яких мають винятково суб'єктивний і ситуативний характер. Проголошувач такої істини вступав у діалог не з «Заслуженим Співбесідником», а зі своїм недосконалим «двійником» («двійниками»), за О. Ухтомським. Ось чому **на зміну попереднього панування моноафектної проповіді (зосередженої на моделюванні однієї версії тлумачення смисложиттєвої тези) приходять поліафектне обговорення-верифікація цієї проповіді (чи алюзії на неї)**, причому за умов безпрецедентного розширення доступних для диференційованого музичного відображення афектів (у Ф. Марпурга їх число зростає до 27-ми, у Х. Краузе – до 33-х). Прокоментуємо сказане справедливими і точними словами Г. Аберта (1871-1927). Порівнюючи дві епохи в еволюції західноєвропейської музики – бароко, з одного боку, і предкласицизму й класицизму, з іншого, – він зауважує: «У музиці Кореллі, Баха, Генделя кожна тема, та й майже кожен мотив є носіями одного-єдиного настрою, який може набувати різноманітних відтінків. Нове ж мистецтво виходить із зовсім інших законів сприйняття. Для нього важливим є те, що знаходиться в русі, в становленні, переростає межі спокійного плину афекту, і постає бурхливим, пристрасним почуттям з його раптовими, різкими змінами напружень і розрядок. Контрасти, які раніше розподілялися між двома різними темами, тепер несподівано стикаються всередині однієї і тієї ж теми; незворушні, статичні образи поступаються місцем пристрасності, спокій – руху» [36, с. 152].

Така зосередженість тематизму не на сам афект, а на розвиток його переживання (на рівні душевному) виявила демонстративне «випадання» музики в земні почуття і дала підстави проголосити: «Справжня музика – це мова серця» (Й. Маттезон), або «Музичний твір, який не збуджує жодного почуття, не є справжнім мистецтвом» (І. Зульцер, «Allgemeine Theorie der schönen Künste», 1771). Згодом навіть визначення структурних одиниць музичної композиції міститимуть вказівки



на їх прямий зв'язок з людським почуттям, як-от: «Тема, з мови почуттів узята, викликана відповідним станом душі» (І. Кірнбергер, «Kunst der reinen Satzes», II, 1779).

Утім, благодатний шанс виходу з прокрустової ложі духовної приреченості в'язня Платонової печери завжди існує. Щоб стати співучасниками інтонованого «сходження» до небесного смислу життя, у музичному тексті – вже з першого звуку і до останнього – має ясно виявитися нужденна справа Неба. Саме у цьому полягає великий сенс *розвитку* як емблеми релігії шляху – шляху у безсмертя, святість, в богоподібну досконалість, заповіданого нам Божою милістю («*будьте досконалі, як досконалий Отець ваш Небесний*» – Мф. 5:48). Так, дух смислового руху перетворює розчленовану форму на енергетичну конструкцію.

Ф. Е. Бах. *Cantabile e mesto*,
II частина клавирної Сонати d-moll, mm. 1-25

Cantabile e mesto

The musical score consists of three systems of staves. The first system is marked *Cantabile e mesto* and begins with a piano (*p*) dynamic. It includes a *poco cresc.* marking and ends with a forte (*f*) dynamic. The second system is marked *espressivo* and includes *p* and *ten.* markings. The third system is marked *pp* and *f risoluto*.



Згодом, під впливом емпірико-психологічної естетики лютеранина Г. Гердера, сформувалась концепція «характерного мистецтва», основовадною для якої стала не просто ідея «музики як мовлення душі», а теза «музики як мови національної душі». Тобто зв'язок музики з риторикою не послаблюється, а лиш набуває нового смислу. Якщо барокова гомілія поставала послідовністю коротких пояснень смислу тексту Св. Писання, то класицистична євангельська проповідь – самостійною промовою з приводу цих пояснень. Для людини інтонуючої це означало переорієнтацію: з інтонування смислу (тлумачення) предметно-подійної емблематики (афектованих риторичних інкрустацій) тексту – на структурування контроверсійних висловлювань-промов з приводу цього тлумачення, тобто зі з'ясування «що?» на з'ясування «як?».

Остаточна кристалізація уявлення про музичну промову як прямий аналог природного мовленнєвого продукування, з дотриманням відповідних синтаксичних норм, відбулася ще у 1702 р., завдяки виданому Ж.-Ф. Сен-Ламбером (1716-1803) трактату «Клавесинні принципи». У ньому автор писав: «Мелодія п'єси складена не без порядку і сенсу. Вона містить кілька фрагментів, у кожного з яких своє призначення... Музичний твір частково подібний на твір ораторського мистецтва або, скоріше, навпаки, зразки красномовства схожі на музичну п'єсу, бо гармонія, ритм, такт, розмір та інші подібні речі, яких дотримується майстерний оратор при створенні своїх промов, більш природно належать музиці, ніж риторичі. Подібно до того, як твір ораторського мистецтва, зазвичай, складається з кількох частин, і кожна частина складається з періодів, які мають свій завершений зміст (ці періоди, у свою чергу, складаються з фраз,



що розділяються на слова, а слова – на літери), так само музичний твір складається з повторень-реприз. Кожна така реприза містить в собі каденції, що входять до складу періоду; самі ж каденції часто складаються з фраз, фрази – з тактів, а такти – з нот. Таким чином, ноти відповідають буквам, такти – словам, каденції – періодам, репризи – частинам і ціле – цілому» [60, с. 33]. Пізніше, відомий німецький педагог, скрипаль і піаніст Г. С. Льоляйн (1727-1781), запитуючи, «що ж є період в музиці?», давав таку відповідь: «Те ж, що і в Риторичі і Поезії, тобто число строф, що містять деякий задум» [60, с. 42]. Далі автор ілюструє відоме уявлення про мовний синтаксис музичного періоду, коли після 2-го такту ставиться «кома», в 4-му – «крапка з комою» (половинний каданс), в 6-му – «двокрапка», що позначає момент найвищої спрямованості до заключної кадансової «точки» (8-й такт). Закономірною у такій ситуації є важливість ролі риторично зумовленого розпорядку музичної композиції – так званого *риторичного dispositio*.

Безумовно, ораторська диспозиція музичного матеріалу була добре знайома переважній більшості композиторів і раніше. Так, ще І. Вальтер, характеризуючи старовинну сюїту танців, говорив про риторичну логіку послідовності її частин, згідно з якою алеманда є головною вихідною тезою-*propositio*, з якого випливають похідні частини – *partitio* (за винятком жиги-*confirmatio* і можливих прелюдії-*exordium* та постлюдії-*conclusio*). Проте детальний і завершений опис диспозиції в музичній композиції з'явилось пізніше, у трактаті «*Der vollkommene Capellmeister*» («Досконалий капельмейстер», 1739) німецького композитора і музикознавця І. Маттезона (1681-1764). Автор, прокладаючи прямий шлях у класичне майбутнє європейської музики, зазначав, що «наша музична диспозиція відрізняється від риторичного упорядкування простої мови лише сюжетом, предметом або об'єктом; в іншому вона має ті ж шість частин, що пропонуються оратору» [36, с. 153]. В означеному трактаті він наводив такі характеристики основних розділів музично-*риторичного dispositio*:

1) **exordium** – «вступ та початок мелодії», покликаний «налаштувати увагу слухача» (функціонально відповідає вступу до сонатної форми);

2) **narratio** – «повідомлення, розповідь, в якому пояснюється сенс і характер майбутнього повідомлення» (у вокальних творах з нього починається вокальна партія відразу після інструментального вступу; в музиці ж інструментальній аналогом

його слугує особливий, розспівно-розмірений спосіб фактурного викладу теми);

3) **propositio** – «власне виклад», «початкова теза або головна тема звукового мовленнєвого продукування» (функціонально відповідає головній темі в експозиції сонатного аллегро);

4) **confutatio** – «висловлювання заперечень через введення і спростування чужорідних елементів» (функціонально відповідає побічній темі в експозиції сонатного аллегро, його «антитезі»);

5) **confirmatio** – «майстерне закріплення повідомлення», головної «тези» звукомовленнєвого продукування (функціонально відповідає зоні «перелому» перед побічною або на початку заключної теми – динамізованому утвердженню головної теми);

6) **peroratio** (або **conclusio**) – «результат або завершення звукомовленнєвого продукування, який повинен містити особливо переконливий динамізм руху» (функціонально відповідає заключній партії в експозиції сонатного аллегро або кодї всієї сонатної форми).

Окрім схарактеризованих І. Маттезоном основних розділів *риторичного dispositio*, відомі й інші, необов'язкові, на думку теоретиків, проте практично використовувані як засоби розвитку сонатної форми (що постає особливо очевидним при зверненні до бетховенської спадщини). Це **partitio** (зв'язкова, сполучна тема), **tractatio** (розробка як спеціальна композиційна функція сонатного аллегро) і **digressio** (тематичний відступ).

Одним із перших прикладів такого висловлювання є творчість Ф. Е. Баха (1714-1788), якого називали «Клопштоком, промовляючим звуками замість слів». Музику його клавірної Фантазії c-moll (1753), з її «сутінковим сум'яттям», як зазначає Ф. Крізандер, «поет Герстенберг пристосував до монологу Сократа і великого монологу Гамлета» [55, с.60]. Підстави для цього були вагомі: Ф. Е. Бах одним із перших оцінив переваги дисонансу як засобу передачі схвильованого людського мовлення в інструментальній музиці (Соната B-dur, II частина); він же рясно застосовував прийом «промовляючих» пауз – новий для світської музики (Соната e-moll, II частина). Іншими особливими засобами виразності у Ф. Е. Баха⁹ були несподівані тональні

⁹ Ф. Е. Бах виклав свої погляди на музику в теоретичних працях, зокрема у трактаті «Досвід істинного мистецтва гри на клавірі», в передмові до двох тріо 1748-1749 рр., до тріо 1751 р. (названого «Розмова сангвініка з меланхоліком»), в «Автобіографії» та ін. У бесіді з поетом О. Клаудіусом композитор висуває своє розуміння призначення homo musicus: «Музикант має високі цілі. Йому належить не вуха пестити, а приводити в рух серце» [55, с. 61].

зіставлення (в Рондо F-dur одне з проведень рефрену дано в тональності H-dur), «відкриті» тональні плани (наприклад, h - moll-D-dur-fis-moll в Сонаті h-moll і G-dur-g-moll-E-dur в Сонаті G-dur), а також яскраві тембрально-динамічні контрасти (наприклад, скорботні вигуки у II частині Сонати G-dur, *Larghetto e sostenuto*; печальна душевна сповідальність у *Cantabile e mesto* Сонати d-moll з третього «Збірника сонат, рондо і вільних фантазій для знавців і любителів» (1766). наповнена глибокою меланхолією (тональність g-moll, сумні малосекундові «тертя», фігура *passus duriusculus*), легатною наспівністю і в той же час експресією помітних на слух ритмічних і динамічних контрастів. Прикладом такої мовленнєвої виразності може слугувати початковий період сонати h-moll (1774 р.):



Інтонаційний зміст перших восьми тактів періоду передає мінливість душевних станів. Музичне мовлення розпочинається схвильованою інтонацією сердечного поривання (фігура *exclamatio*), яке невдовзі пом'якшується низхідним тетракордом (неквапна *tirata*). Перше заперечення – проведення початкового мотиву в оберненні з модуляцією в A-dur – посилюється зміненим повторенням (фігура *ragonomia*). Фігура патетичного вигуку набуває характеру драматичного жесту, завдяки зупинці на вершині мелодії, підкресленій пунктирним ритмом. Наступний низхідний синкопований рух надає цьому мотиву

сумного відтінку, хоч інтонації зітхань (фігура *suspiratio*) розряджають це настрої. Повторення перший мотив (фігура *pallilogia*) без початкового звуку *fis* позбавлене попередньої схвальованості, однак раптова зміна монодійного викладу акордовим (фігура *poeta*) з несподіваною модуляцією в *G-dur* рішуче стверджують головну думку промовця. Останнє проведення початкового мотиву на секунду вище (фігура *gradatio*), доповнене ракохідною інтонацією вигуку (низспадаюча секста), постає іконою урочисто ствердного виголошення.

Звертає на себе увагу ще одна особливість мовлення Ф. Е. Баха – її віршована метрика. Найчастіше для укладення періоду він застосовував *пеони*, *дихореї* і *кретики*, які несли різне смислове навантаження. Так, закінчення на кшталт *пеонів* мали



резюмуючий характер або ж виражали смиренність, печаль, втому. Ритм *кретика* – енергійний, стверджувальний, зазвичай, органічно підкреслював висхідний мелодичний рух. Метрична стопа *дихорея* і *диямбу* (*dipodiu*) застосовувались для остаточного завершення, коди музичної побудови, бо мала смисл доказового переконання.

Як приклад класичної музично-риторичної диспозиції розглянемо експозицію Allegro з сонати *g-moll*, завершену композитором у 1746 р. Allegro розпочинається вступом (*exordium*, 2-й такт), в якому промовець закликає до уваги. Енергійне арпеджіо в *g-moll*, що охоплює три з половиною октави, відразу визначає дієвий, цілеспрямований характер всієї промови. За ним слідує власне самè «виголошення» теми рецепції (*dispositio*, такти 3-10). Загострена інтервалаіка, незграбний хроматизований малюнок (фігура *passus duriusculus*), різкі відсікання мотивів (фігура *tnesis* – розсічення) створюють враження не просто повідомлення, а гнівного протесту (приклад 2, перший тритакт теми):



Наступний чотиритакт з висхідною секвенцією шістнадцятими (фігура *climax*) і яскравим вигуком (фігура *exclamatio*) передає схвильовану, переконливу промову, підсумовуючу головну тезу. Висновок рішучий і безапеляційний (фігури *tirata* і *apocope*). Фермата на восьмій паузі несе подвійний ораторський сенс – підкреслює важливість сказаного вище й переключає увагу слухача/виконавця на подальше опонування. Розділ *confutatio* складається з теми-заперечення (11 тактів) і теми-спростування аргументів опонента (5 тактів). Обсяг заперечення виявляє ґрунтовність детальної аргументації, за допомогою якої спростовується головна теза. Сутність цього спростування полягає в інтонаційному «перетворенні» гострої хроматики на «лагідну» діатоніку, жорстких скачків великих септим на плавно спадаючі малі секунди, гнівних відсікань мотивів на їх лігатні заокруглення з солодкавими мордентами (приклад 3).



Утім, м'якість 2-ї теми оманлива, про що свідчить несподівано жорстке зіставлення тональностей. Саме початок 2-ї теми *ex abrupto*, без переходу, зіштовхує тональності *g-moll* і *Es-dur*, за якими відразу ж з'являються нові різкі зіставлення – *Es-dur* і *F-dur*, а відтак – *F-dur* і *B-dur* (сфера побічної партії). Тональна нестійкість підкреслюється використанням в мелодії фігури повтору – *paronomasia*, завдяки якій розвиток інтонованого смислу неначе «призупиняється». Композитор

спонукає слухача/виконавця до напруженого очікування розв'язки (приклад 4).

Розв'язка, як висновок-«спростування», несподівано завершується новою альтернативою (фігура *paronomasia* – повтор зі зміною, приклад 5):

Після напруженої риторичної паузи (фігура *aposiopesis* – замовчування) гнівно і рішуче звучить промовисте спростування попередньої тези (пасаж *tirat* із зламаних, незграбних інтонацій головної теми, тт. 22-26). Однак боротьба думок на цьому не завершується. Замість очікуваної тоніки інтонація «спростування» переривається на мінорній субдомінанті, акцентуючи озвучене вище питання (фігура *ellipsis*, приклад 6).

Виникає новий «сумнів» (*dubitatio*) – тепер вже на матеріалі 2-ї теми. Її інтонації звучать сум'ятливо, розгублено, асимілюючись у головній темі (секстові заклички); гармонія подвійної доміанти до *B-dur* підсилює стан нестійкості (тт. 27-29). Таке відтягування остаточного утвердження є традиційним

риторичним прийомом. Після нього повернення головної теми сприймається особливо переконливо (розділ *confirmatio* – підтвердження теми). Резюмуючу функцію (*peroratio*) виконує другий чотиритакт теми. Його інтонація невпинно сходить вниз, утворюючи тональність *B-dur*. У такий спосіб досягається напруженість інтонаційно-сміслового руху і реалізується головний принцип риторики – доказ і утвердження основної думки.

Описана вище диспозиція не постає застиглою моделлю, а функціонує як гнучка система, що припускає можливість варіантів і відхилень від основного типу. Ця можливість реалізується завдяки тому, що вибір Ф. Е. Бахом ступеня конфліктності партій і типу диспозиції визначався змістом кожної з трьох частин його сонатного циклу, де 1-а і 2-а частини протиставляються одна одній (як теза і антитеза), а 3-я частина є розв'язкою і примиренням цієї суперечності.

Своє розуміння драматургії сонатного циклу Ф. Е. Бах виклав у передмові до Тріо «Розмова сангвініка з меланхоліком» (1751 р.). «У цьому тріо зроблена спроба висловити за допомогою інструментів щось таке, для чого було б багато зручніше скористатися голосом і словами. На разі Тріо повинно виразити уявну розмову між сангвініком і меланхоліком, які впродовж усієї I-ї і майже всієї 2-ї частини сперечаються один з одним, причому кожен з них силується схилити іншого на свою сторону. Наприкінці 2-ї частини вони, через поступку меланхоліка, доходять згоди, а в останній частині виявляють цілковиту однастайність» [55, с. 61].

Яскравим прикладом досягнення такої єдності може слугувати соната *A-dur* (1765 р.). Для її I-ї частини Ф. Е. Бах обирає принципово інший варіант музично-риторичної диспозиції, ніж у розглянутій вище сонаті *g-moll* (1746 р.). Він ближчий до форкелівського варіанту, де побічні партії розуміються не як власне побічні партії, а як розвиток головної. Його *Nebensätze* ґрунтувалися безпосередньо на головній темі і містили модуляції та витончені звороти її підтвердження.

Отож, у I-й частині сонати відсутній конфлікт: 2-а тема реалізує функцію швидше «сумніву» людини інтонуючої у вірогідності обговорюваної тези, ніж її «спростування». Тому її протиставлення головній темі ледь намічено, оскільки вона побудована на цьому тематичному матеріалі шляхом виокремлення з нього коротких мотивів (тт. 13-16). Сам розділ «спростування аргументів опонента» (*confutatio*, тт. 17-26) постає

рефлексією теми і прихованих у ній суперечностей. Утвердження головної теми (*confirmatio*) загострюється введенням додаткового заперечення (тт. 29-30), яке, у свою чергу, долається введенням послідовності жорсткуватих неразв'язаних доміант і скупчення недосконалих консонансів (фігура *congeries*), які стверджують активний характер першої теми (тт. 31-38). Висновок експозиції також відповідає розпорядку Форкеля: це «посилене повторення, яке є хіба що висновком з попередніх частин» [55, с. 65]. У ньому беруть участь обидві тенденції – пасивна і активна, з рішучим утвердженням останньої (фігури *fuga* – стрімкий висхідний пасаж і *saltus duriusculus* – хід на дуодециму вниз). В розробці сонати триває «бурхливе обговорення» усіх аспектів теми і активне, навіть дещо багатослівне її ствердження шляхом введення нових тематичних і фактурних варіантів.

Друга частина – Росо *adagio* – цілком присвячена розвитку теми-«заперечення». Створюється враження, що опонент, не отримавши можливості висловитися в першій частині, тепер вимагає для себе додаткової уваги, посиленої ораторським прийомом, що імітує жест. Патетичні фігури, що підвищують експресію (*saltus duriusculus*, *repetitio*, *extensio*), підкреслюють напружене очікування чогось важливого і владно привертають увагу слухача/виконавця. Зауважимо, що тематизм другої частини ґрунтується на трьох коротких мотивах теми-«спростування». Тут варіантна винахідливість Ф. Е. Баха воістину невичерпна. Так, перша тема Росо *adagio* з її скорботною декламацією, посиленою ломбардським ритмом і інтонаціями зітхань, заснована на низхідному звукоряді (т. 18 I-ї частини, приклад 7а, б), який, у свою чергу, є оберненням і розширенням тетра хорду побічної теми (приклад 8а, б):

7. а)
 б)
 8. а)
 б)

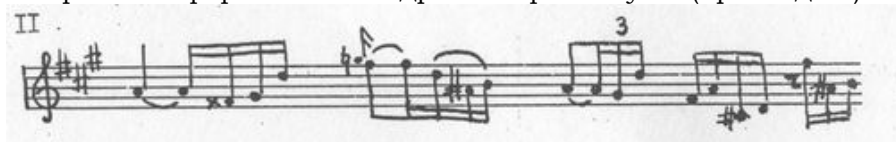
Низхідний інтонований рух самої теми-«заперечення» з першої частини буквально цитується у другій частині (приклад 9):



Особливо різноманітно розвивається коротка інтонація «вигуку» (I-а частина, т.16), обернений рух тематичного зерна якої слугує головним матеріалом розвитку тематизму другої частини (приклад 10):



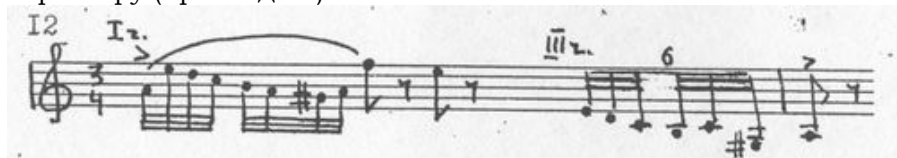
Мотив набуває багатогранних психологічних відтінків завдяки інверсії, ритмічному варіюванню, а також «стисненню» в короткий афористичний відрізок з трьох звуків (приклад 11):



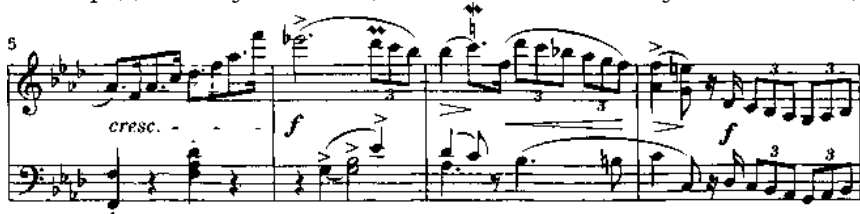
Навіть групетто слугує тут не лише засобом прикраси або виразної акцентуації. Вони індексують психологічну напругу, прагнення до патетичного висловлювання, «нагнітаючи» звукову енергію початкового мотиву головної теми, повідомляючи їй спонукальний імпульс для подальшого розвитку (т. 17).

Цікавий перехід до третьої частини – раптова зупинка інтонованого руху утверджень головної теми. Ця частина реалізує функцію примирення опонентів: в її музичному матеріалі віртуозно поєднуються елементи тематизму обох попередніх частин. При цьому два інтоновані смисли фіналу сонати міняються місцями: головна тема виростає з тематизму другої частини і теми- «спростування» першої частини, а матеріал першої частини (особливо розділ *confirmatio*), постаючи підтвердженням головної думки, тт.33-36), виконує функцію побічної теми. Заклучна партія утверджує тематизм другої частини.

З метою пошуку шляхів загального синтезу тези і антитези сонати (при зовнішній їх конфліктності), Ф. Е. Бах досить широко застосовує принцип інверсії тематичних функцій у фіналах сонат, підкреслюючи цим їх підсумкове значення. Цікавим прикладом ритмічної контрдиспозиції може слугувати соната *a-moll* (1774 р.). Тут головні теми першої частини і фіналу побудовані на одному мотиві з тією суттєвою різницею, що у фіналі відбувається зміщення сильної долі з початку мотиву на його кінцеву слабку долю. Хореїчний ритм мотиву стає в фіналі ямбічним, і це надає йому вольового, цілеспрямованого характеру (приклад 12):



Незважаючи на розроблені І. Маттезоном методичні поради щодо вибудови першої частини старовинної двочастинної форми, оперної арії і першої частини інструментального концерту (за зразком риторичного *dispositio*), Ф. Е. Бах вперше спроектував цей формоутворчий прийом на жанр інструментальної сонати (фактично заклавши основи класичної структури тематично контрастного сонатного *Allegro*). Одним із таких прикладів стала перша частина – *Allegro assai* – Сонати *f-moll* (+1763) з другого «Збірника клавірних п'єс для знавців і любителів». У ній контраст між фанфарними пунктирами тризвукового *propositio* (головна партія) і скорботними низхідними секундовими «зітханнями» *confutatio* (побічна партія) безпосередньо готує інтонаційно-мотивний зміст усієї експозиції:



9 *p* *cresc.*

12 *f* *più f* *partito*

15 *mf confutatio*

18 *sfz* *p* *ff* *sfz*

21 *confirmatio* *sfz* *menof*

24 *tr* *dim.* *p* *cresc.* *conclusio*



27 *f* *ten.* *p* *sfz* *f*

30 *ritenuto* *a tempo* *pp* *digressio* *con.* *sfz* *pp* *3*

33 *clausio* *dim.* *p* *f* *p* *p* *3* 1. 2.

Синергійній логіці сонатної експозиції підпорядкований її тонально-каденційний план. В теорії XVIII століття його фіксували послідовністю розділових знаків: коми, двокрапки, крапки з комою, крапки.

Після *головної партії* відкритого типу (що завершується половинним автентичним кадансом), зазвичай, ставиться *кома*. А у випадку *головної партії* закритого типу, що завершується повною досконалою каденцією вторгнення (у якій тоніка постає одночасно і кінцем *головної партії*, і початком *сполучної*), така синтаксична умова характеризує енергетичний перелом всередині єдиного процесу, зумовленого дією причиново-наслідкових зв'язків.

Після *сполучної партії* перед *побічною* композитор у музично-синтаксичній конструкції своєї рецепції часто вдавався до двокрапки: знаку, що виражає потребу в роз'ясненні, подивувальній допитуваності сенсу. Питальні інтонації символізували намір шукаючої волі, ревнісно відкритої до Небес для блаженства Божої любові, як от у **сонаті №11 ля-мажор В.-А. Моцарта** (див. наступну сторінку).

Відповідь на них в межах першої частини давалася автором у просвітленій, сердечній *побічній темі*, інтонований смисл якої в ході динамізації радісної допитувальності, підносився у коді до гімнічного віншування і навіть екстатичного захоплення. Гармонічно ця визискувальна, допитувально-сподівальна енергія часто передавалася тривалою зупинкою на *домінанті* (предікт) – знаку шукань, сподівань, очікувань і надії, прохань, завмирань, устремлінь, передчуттів – і підхоплювалася іншими мотивно-тематичними та жанровими інтонаціями. Отож, на початку побічної партії сенс модуляції в домінанту, як правило, пояснювався наданням розвитку сподівання віри-довіри-необхідної умови для подальшої радості ентузіастичного наміру, що перетворює волю в захоплення, окрилення і духовний вогонь. Присутність *після побічної партії крапки з комою* (незважаючи на її завершення повною досконалою каденцією або каденцією вторгнення) пояснювалася несподіваним смисловим «зсувом» – зламом-проривом енергії горіння небесною окриленістю. Інтонаційний смисл спонтанності «зсуву» і передчуття ентузіазму долав цезуру завершення – точку, поставлену тонічною гармонією.

SONATE

W. A. Mozart
Köchel Nr. 331

Andante grazioso

11





Сказане дає підстави окреслити зміну кардинальної зміни соціального статусу інтонуючого суб'єкта – класицистської людини музикуючої. Вона – самодостатній автор власного тлумачення предметної сутності, що живе музикою заради неї самої і повіряє свою художню свободу мірою відповідальності за долю створених шедеврів в умовах їх концертно-світського побутування. Їй притаманні бездоганно відшліфоване титанічне («штюрмерівське») почуття власної гідності і намір «відважного пізнання» Істини, а також вміння органічно поєднувати вражаючу новизну індивідуально-чуттєвого музичного вираження сутнісного смислу з відомими на той час раціонально-вивіреними способами його організації.

Таким чином, у музиці по-новому починають реалізуватись структурні принципи природної досконалості і досконалої природності людини як образу Божого. Втіленням цих принципів постає чотиричастинний інваріант сонатно-симфонічного циклу. Він, на думку М. Арановського, репрезентує семантику чотирьох головних проявів людської природи: homo agens (людину діяльну) – homo sapiens (людину мислячу) – homo ludens (людину, що грає) – homo communis (людину соборну, комунікативну). Серед подальших проєкцій цього універсального структурного інваріанту: і «квадратний» період, і можлива (починаючи з Третьої Симфонії Л. Бетховена) чотиричастинна побудова сонатного Allegro (експозиція – розробка – реприза – кода як друга розробка), і чотири розділи (партії) у структурному «абрисі» експозиції сонатного allegro, і особливий – сонатно-експозиційний період у середніх (менуєтних) частинах циклу.

Отож, антропологія сонатності як принципу формотворення класицистської музичної форми – це антропологія духовного сходження. Причому, експонується і розвивається не тема, а сам тематичний процес, «шлях», зокрема шлях не протистоянь (конфлікт – це прерогатива гріховної драми), а динамічних енергетичних взаємодій даного і заданого, динамічної співдружності, співбуття благого і блаженного, в якому

розкривається душа єдиного соборного суб'єкта музики для споглядання вічності. Жест піднесення душі «людини музуючої», як основотвірний духовний принцип експозиції і всієї сонатної форми, – це парадоксальний стан схвильованого спокою, коли у вічне світло вноситься спокуса і дається можливість блаженної перемоги над смутою серця. Причому, персонажна характеристичність партій не перешкоджає тематичній єдності композиції (експозиції, всієї сонатної форми і навіть усього циклу, як от у Моцарта), оскільки виявляє єдиносущність людської природи і розуміння особистісної субстанціальності. Основотвірні положення закону «шляху»:

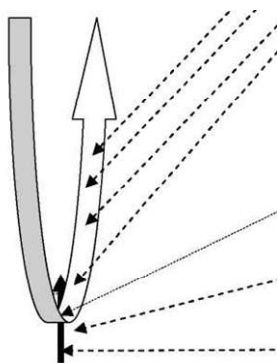
- спрямованість інтонованого руху назустріч благодатній силі («Неба»);

- спонукання соборної душі (інтонаційного суб'єкта музики, а через нього і реальних учасників музичної діяльності – композиторів, виконавців, слухачів) до розкриття у сяйві її світла, що виявляється в помітних для сприйняття ефектах просвітління, подиву, захоплення (*у Д. Скарлатті – це грайлива безтурботність, веселість, радісна бадьорість, що супроводжує передчуття благодаті і є щирою потребою душі; у В.-А. Моцарта і Л.-в. Бетовена – це імпульс соборної любові*);

- незворотність наслідків катарсичної зміни душі, а отже неможливість зміни траєкторії шляху (тобто заміни місцями головної і побічної партії, усунення ревної ствердності заключної).

Схематичне зображення логіки енергетичних переходів, зумовленої формотворчим принципом сонатності, пропонує мистецтвознавець В. В. Медушевський [51]:

Підхоплююча енергія згори



феотична енергія коди

лізис репризи

саспенс розробки

ентузіастична енергія заключної партії

злам-зрушення-прорив у побічній партії –

зародок і проростання ентузіастичної енергії заключної партії

катартична енергія побічної партії (фотисмос)

передкатартична енергія предикту

(завмирання в очікуванні дива)

динамічна енергія головної партії

енергія людини інтонуючої

Енергія **головної партії** – початкова, «особиста», «динамічна»: це перше поривання душі інтонуючої людини, сповненої ще відчуттям себе як причини і джерела своїх рухів. Вона має свою межу, вище якої стрибнути не може, і вичерпуючи себе, створює передумови для нового етапу.

Енергія **предикту** при підході до побічної партії – *передкатартична*. Катарсис – очищення. На предикті homo musicus, засвідчений у недостатності власних зусиль, завмирає в передчутті, бажанні та очікуванні одкровенень згори. Недовіра собі є першим кроком до смиренності. Утім, своїми власними силами інтонуюча особа не взмозі досягнути ні смиренності, ні катарсису, бо очистити людину може лише енергія благодаті.

Доволі помітним для еволюції homo musicus намір і сприймання інтонованого підключення підхоплюючих енергій в **побічній партії** – зоні світла, тепла, любові. Вона з'являється завжди як диво. Власна енергія людини інтонуючої, вичерпана раніше, раптом відчутно стає «чужою», а відтак з'являється почуття легкості і свободи – не довільної, а благодатної, істинної. У цій енергетично-символічній передачі стану особисто-інтонуючій духовної немічності – передчуття *катарсису*, що *выводить* з гордині самоті – уявної незалежності від Бога. Перехід від «діалогу з двійником» до «діалогу із Заслуженим Співрозмовником», за О. Ухтомським, зумовлює в інтонуючого почуття звільненості і легкості. Дія катартичної енергії природно підкріплюється енергією осяяння, яку святі отці називали «*фотисмос*», «просвітлення». Ось чому побічна партія постає зоною світла і чистоти, часто і молитовної налаштованості. Її гомофонічний вигляд не випадковий: «слова» мотивів і фраз супроводжуються ритмічними і гармонічними фігураціями в акомпануючих тематичних лініях фактури, які являють собою віяння Духа.

Отже, в побічній партії осяявся дух і розум інтонуючої особи. А воля? Її перетворення дещо несподівано і спонтанно виявляє себе у фазі перелому, зсуву і прориву всередині побічної партії, а згодом – більш явно, тривало і виразно – у **заклучній партії**. Живляча їх енергія відрізняється від вихідної динамічної енергії головної партії свободою, окриленістю, захопленням. В. Медушевський називає її *ентузіастичною*. Це слово лінгвісти етимологічно перекладають як «обоження», «натхнення». Три жанрові елементи служать засобом її виявлення – танцювально-моторний, гімнічний, юбіляційний. Заклучна партія з погляду гармонії являє собою повторований

каденційний зворот. Акцентування тоніки принципове. Причому, як кінцевого захоплення небесною радістю досягнутого. Ось чому висновок експозиції містить енергію гімнічності, часто підтримувану інтонаційно-жанровими властивостями тематичного матеріалу. Композитори класичного стилю буквально купаються у цій сліпучій радості торжества божественно окрилюваних енергій. Саме в небесній радості гімнічності – секрет цих довгих завершень. (А аж ніяк не в інформаційній технології музичної форми).

За межами сонатної експозиції – в розробці, предикті до репризи і кодї – інтонуюча особа виходимо із ситуації безпосереднього Богоспілкування, немов би виявляючи себе в нових обставинах життя. Безбожна свідомість мислить їх безглуздо. Духовна свідомість великих композиторів мислить їх провіденційно, як послання від Бога. Тому перед інтонучим суб'єктом – не життєва горизонталь, а вертикальний боголюдський (парадигматичний) смисл. Сонатна експозиція недаремно будувалася як експозиція переображення і окрилення душі. Дари благодаті чекають свого випробування.

І такою сферою випробування постає **розробка**. З-під ніг вибито ґрунт тональної опори, теми розірвані, заміщаючі їх мотиви входять у найтісніші контрапунктичні та синтаксичні поєднання. Час прискорено. Вихід зі спокус здається проблематичним, що добре відбиває кінематографічний термін «*suspens*» (від лат. *suspendo* – «підвішувати» і *suspensus* – «тривожний», «насторожений», «балансуючий між надією і страхом», «завислий») – стану «підвішеності і невирішеності», а значить стану епектази крайнього напруження). Душа ж окриленого суб'єкта сонати відгукується на випробування належним чином: «Є натхненність в бою»!

Якщо *suspens* розробки стосувався «прижиттєвої» ситуації випробувань, то краса **реприз** онтологічна і розташована на вертикальній осі Богоспілкування. Вона напоєна радістю не буденною, а онтологічною, божественною. Це свідчення про те, що період односторонньої ентелехії (здійснення потенції) завершено; настала пора перихорези (благодатного взаємопроникнення). Душа переживає цю онтологічну зміну в афекті завершальної розв'язки, вивільнення, яке передається грецьким словом «*лізис*».

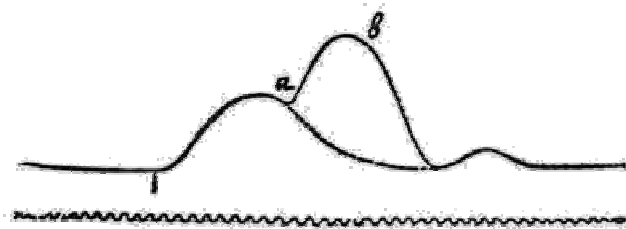
Відомо, що реприза, буває двох родів: звичайна, яка зберігає початковий рівень напруженості, і динамізована, що

проходить на підйомі напруженості (зрідка зустрічається і неповна, ослаблена реприза).



Перший тип – основний, історично первинний і духовно найскладніший. Його логіку, зазвичай, описують як вільний розвиток – хвилю наростання і спаду.

Утім, це не спад у смугу серця, а підйом у височінь, захоплююче сходження в неземний спокій. Моцарт, Бетовен та інші генії сприймали цю форму саме так: в її райській красі і просвітлено захопленій гімнічності духовно впевненого стану перебування у «вищому від усякого розуму світі» – через сумлінність, горіння серця, ревне зусилля. Не випадково у репризу вводить інтонація *псалмодії*: душі конче потрібна бодай миттєва зустріч з Істиною, щоб виявити в собі сили на шляху до нового життя.



Фиг. 4.

Кода – споглядально-тиха чи дієво-бурхлива, урочисто-трагічна – зазвичай, вводить нас у вічність. Душа радіє; звільнена від тягара гріхів і розчулена, вона співає подячну пісню.

Відтак дивна синергійність краси сонатного *allegro* продовжує себе в логіці інших частин циклу. Ось як це виявляє **Л.-в. Бетовен в Ларго Четвертій фортепіанної сонати.**

Композитор занурює виконавця і слухача у стан зосередженої глибокої задуми, звільнення від пристрасних випробувань і насолоди райським спокоєм. За традицією, сфера духовних споглядань виокремлюється тональним контрастом. В цьому Ларго він освітлюючий: п'яти-тактове сяйво C-dur для основної тональності Es-dur. Утім, звернемо увагу на деяку урочисту піднесеність звучання основної теми (глибокі басы, акустично жорсткувате подвоєння терції в другому акорді, динамічне акцентування звуку **as** у 7-му такті, емоційна насиченість затримань в останніх трьох тактах).

Після такого замкнутого врівноваженого початкового періоду природно очікувати на розвиток серединного розділу форми, що, зазвичай, зачіпає сферу доміанти. Він сприймається як подих височіні, що будить світло надії схвильованим спокоєм. Поступеневому руху мелодії і дублюючих її голосів тут протистоїть світська інтонація, утворена послідовністю трьох висхідних інтонацій в діапазоні доудеціми. Але вклинювання фрагменту церковної псалмодії (трикратне **d²**) своїм озвученням енграми вічності перетворює мрійливість у духовну надію та сподівання. Широке розташування акорду псалмодії дає відчуття просторовості і світла. Особливо важливою тут є поява розкуто-легких мелізматичних зворотів у високому регістрі, які втілюють смисл «дитячої радості буття». В останніх двох тактах перед малою репрізою псалмодія стає синкопованою, збудженою, прийом гармонічної дезальтерації затемнює колорит, удар домінантсептакорду в щільному розташуванні «стискає волю в кулак». Наступний інтонаційний монодійний рух озвучує смисл вивільнення з-під попередньо озвученого душевного тягара.

Середня частина несе в собі контрастний психологічний смисл. Його видають патетичні, виокремлені на *сфорцандо*, затримання після зменшеного вступного септакорду («акорду жаху»), а також подвійний пунктирний ритм другого псалмодійного затакту. І ось, після трьох інтонаційних хвиль, розвиток зупиняється на чотириоктавному унісоні **g**, що мислиться як доміанта до c-moll і «висловлює» молитовне прохання. Відповідь з'являється в непередбачуваній тональності B-dur: чистому серцю відкривається допитувана небесна тиша. Після серії синкопованих легких зітхань бемольної сфери, у царину світла повертає квінсекстакорд DD. Таким чином, репріза, не змінюючи жодного звука в темі, несе вже зовсім інший смисл – радість духовної легкості.

Звідки береться саме така логіка перетворення? Звичайно ж, не з мертвої фантазії, а зі сфери духовної реальності. «*Страх Господній – то слава і честь, веселощі й вінок раювання. Хто страхається Господа, блаженним стане наостанку, і вдень кінця свого – благословенним*» (Сирах. 1:11-13). І ще: «*Страх Господній – наче рай благословенний, він краще захищає, ніж слава сама*» (Сирах. 40:27). Істина страху Божого – ось та найглибша причина, за якої у благочестивій музиці поява ікони любові не можлива без індексу строгих хоральних або псалмодійних інтонацій: вони несуть у собі побожну строгість і

зібраність, аскетичну відчуженість, молитовну концентрацію духовної волі, оберігаючи святиню любові. І навпаки, поступове подолання хоральності, несподіване мелізматичне розцвічення мотивів і благоговійна легкість струмуючої вічної радості постає особливістю смислових кульмінацій.

Отже, зміна світоглядних установок зумовила появу класицистичної пізнавальної стратегії і окреслила смисл класицистського інтонуючого суб'єкта. Він – самодостатній автор власного тлумачення предметної сутності, що живе музикою заради неї самої і повіряє свою художню свободу мірою відповідальності за долю створених шедеврів в умовах їх концертно-світського побутування. Їй притаманні бездоганно відшліфоване титанічне («штюрмерівське») почуття власної гідності і намір «відважного пізнання» Істини, а також вміння органічно поєднувати вражаючу новизну індивідуально-чуттєвого музичного вираження сутнісного смислу з відомими на той час раціонально-вивіреними способами його організації. Таким чином, у музиці по-новому починають реалізуватись структурні принципи природної досконалості і досконалої природності людини як образу Божого. Втіленням цих принципів постає чотиричастинний інваріант сонатно-симфонічного циклу як символічне вираження чотирьох головних проявів людської природи: «квадратний» період, чотиричастинна побудова сонатного Allegro (експозиція – розробка – реприза – кода як друга розробка), чотири розділи (партії) у структурному «абрисі» експозиції сонатного allegro, і особливий – сонатно-експозиційний період у середніх (менуєтних) частинах циклу.

Антропологія сонатності як принципу формотворення класицистської музичної форми – це антропологія духовного сходження. Причому, експонується і розвивається не тема, а сам тематичний процес, «шлях», зокрема шлях не протистоянь (конфлікт – це прерогатива гріховної драми), а динамічних енергетичних взаємодій даного і заданого, динамічної співдружності, співбуття благого і блаженного, в якому розкривається душа єдиного соборного суб'єкта музики для споглядання вічності. Жест піднесення душі «людини музикуючої», як основотвірний духовний принцип експозиції і всієї сонатної форми, – це парадоксальний

стан схвильованого спокою, коли у вічне світло вноситься спокуса і дається можливість блаженної перемоги над смутою серця. Причому, персонажна характеристичність партій не перешкоджає тематичній єдності композиції (експозиції, всієї сонатної форми і навіть усього циклу, як от у Моцарта), оскільки виявляє єдиносуцність людської природи і розуміння особистісної субстанціальності. Утім, важко не помітити, як композитор, обираючи для себе позицію відчуження від подій озвученої драми, відмежовує своє «я» від внутрішнього царства звуків і розпоряджається ним, як повноправний володар. Він вводить нас в глибину царства духів. Нас опановує страх, але без мук – це швидше передчуття нескінченного.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Опишіть портрет homo musicus кантіанського типу.
2. Обґрунтуйте музичний дискурс нової, класицистської пізнавальної стратегії.
3. Аргументуйте тлумачення антропологічної семантики розділів музично-риторичного dispositio конкретним прикладом.
4. Прокоментуйте логіку енергетичних переходів в музично-інтонуючій свідомості під час висловлювання homo musicus у сонатній формі.
5. Проілюструйте «логіку духовного переображення» людини інтонуючої на конкретному прикладі класицистської сонати-симфонії.

**Тема 7. МУЗИЧНА АНТРОПОЛОГІЯ РОМАНТИЗМУ**

У 1824 р., в самий розпал літературної війни, що спалахнула між «класиками» і «романтиками», французький поет і критик Еміль Дешан¹⁰ (1791-1871) відважився стверджувати: «Романтизм полягає не в історичній епосі і літературі, з яких беруться сюжети, а радше в тенденції автора здолати правила мистецтва – принципи смаку, закони мови, стилю; романтики їх зневажають, здійснюючи революцію». Значно пізніше О.Блок, оглядаючись на мистецтво минулого сторіччя з позицій символізму, скаже, що «романтизм – умовне позначення шостого чуття» і він «є нічим іншим, як способом організації людини, носія культури, на новий зв'язок зі стихією». ¹¹ Ще точніше феномен романтизму і романтика описав французький філософ М. Фуко. На його думку, «романтична епістема – це вивільнення від будь-якого уявлення: мови як уявлення слів, природи як уявлення істот, а потреби як уявлення цінностей... Без уявлення як табличного простору порядку усе поринає в безпорядок, віра в систему витісняється повір'ям і життя вбиває»¹². У ситуації непомірного розширення кола «нових» смислів – аж до потворного і злого, що отримує естетичне виправдання в контексті «саморуйнування краси» – романтик розвиває класицистську тенденцію моделювання світу. Усвідомлюючи те, що «рай закритий, а херувими неухильно стежать за ним, наш герой прагне обійти світ і за будь-що знайти бодай шпаринку десь там, із зворотнього боку»¹³

Такий настрій інтонуючого «трансцендентного суб'єкта» викликаний до життя не розчаруванням, не сумовитою «суперечністю між мрією і дійсністю», а гострим усвідомленням недостатності земного, бо тільки вічний Бог може заповнити просторово-часову безмежність людської душі. Це спонукає засумніватися у точності шіллерівського визначення сутності романтизму як «поклоніння прекрасній людській душі» [63]. Вона

¹⁰ Дешан Э. Война и мирное время (фрагменты)/ А. С. Дмитриев (ред.). Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 418.

¹¹ Блок А. О романтизме // А. Блок. Собр. соч. : в 6 т. Т 4. – Л. : Музыка, 1982. – С. 358.

¹² Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. – М. : Мысль, 1994. – С. 236, 302-303.

¹³ Музиль Р. Человек без свойств : Книга 1/ Р. Музиль. – Минск : СХО, 2013. – С. 439.



сама у кожному конкретному випадку трепетно і самотньо вклонялася красі небесного світла. Мабуть, тому цілком справедливою (принаймні, щодо першої половини ХІХ сторіччя) видається думка С. Фейнберга: «Музика стає свobodно-елегійною, як вираження внутрішнього рефлексування, не обтяженого законом необхідності, з пластичним втіленням і конкретним звучанням... Музика замовкає, перетворюючись на мову німих літерних позначень... Єдність музичного образу розхитується рухомим сенсом прихованих звукових символів. Музика спрямовується до нового слова, щоб зв'язати застарілу форму у миттєво народжених в індивідуальній інтерпретації і завуальованих у своїх обрисах музичних ескізах. Те, що раніше було об'єктивним виразом духу, стає мовою індивідуальної душі, що уникає стихійності космічних переживань і потужного устремління до універсальності» [42, с. 59]. Звідси такі риси структурно-семантичного інваріанту романтичної інтонації:

- відображення особливої, психологічно насиченої і водночас лаконічно вираженої миті суб'єктивного осягнення-прозріння, незвичного стану «концентрованої душевної налаштованості» («konzentrierte Stimmung des Gemüts»), або «серцевої концентрації» («Konzentration des Herzens»), за Г. В. Ф. Гегелем – тобто «аури» ліричного висловлювання, представлені коротким виразним вступом (перші такти посмертного Ноктюрну *cis- moll* Ф. Шопена, меланхолійна споглядальність якого має віддаленим прообразом Прелюдію *cis- moll* з I тому бахівського *W. Kl.*);

- наявність фіксованої, постійно наголошеної «основної точки відліку» пропонованого «презенса викладу» – «зараз» і «тут» ліричної концентрації, еквівалентом якої у Ф. Шопена (1810-1849), наприклад, слугує інтонаційне *initio* багатьох мелодійних тем ліричних творів, особливо мінорних, у вигляді чистої квінти або ундецими – інтервально-інтонаційного знака «самотньої душі поета» (див. мазурки, ноктюрни, вальси і навіть скерцо, зокрема *cis-moll*'ну тему середнього епізоду в Скерцо № 2 *b-moll*);

- випромінювання із зазначеної «точки відліку» – поетичного «тепер» – просторових і часових проєкцій в об'єктивний емпіричний світ, функцію якого виконує введення контрастного побутового жанру (як-от, у Ф. Шопена, в «другій середині» мазуркової простої тричастинної форми; у згадуваному Ноктюрні *cis-moll*; у середній частині Ноктюрну *g-moll* оп. 37 № 1; як у середній частині *b-moll*'ного Скерцо – від медитативно-хоральної розспівності в *cis-moll* до

інструментально-блискучого «кружляння» в E-dur; у різних жанрових відхиленнях одного жанру, типу: «мазурки в мазурці», «вальсу у вальсі»);

- побудова музичної композиції як циклу щоденникових одкровенень, ліричне «дихання» яких неодноразово долає шлях від інтимного до універсального у часовій проекції (йдеться про одночастинну циклічність ліричного роду, як-от у шопенівській Мазурці h-moll op. 33 № 4, або в Вальсі a-moll op. 34 № 2);

- розпадання тексту на дві частини: зображально-виражальної, де відбувається накопичення фактів емпіричної реальності, і риторично-узагальнюючої, набагато меншої за обсягом, але більш значущої, що нерідко укладає смисловий «поштовх», зсув, короткий і виразний висновок (йдеться про так звану пуанту – коду з «дотепним виразом», «несподіваним афоризмом», як-от у Ноктюрнах b-moll № 1 op. 9, g-moll № 3 op. 15 і H-dur op. 32 № I, чи в останніх тактах Мазурки h-moll op. 33 № 4).

Музика романтиків, доповнюючи досягнуту автономність і «абсолютність», продовжувала активно розширювати сферу своєї семантики, вбираючи теми, структурні принципи і методи розвитку суміжних мистецтв. Це, в першу чергу, стосувалось поезії, бо руйнування її вікових зв'язків з риторикою аж ніяк не означало прощання зі Словом загалом. У зв'язку з цим Ф. Шлегель (1772-1829) любив повторювати: «Музичні композиції – це переклад віршів на мову музики» [70, с. 149]. Пізніше Ф. Ліст (1811-1886) вже не просто філософськи-абстрактно, а цілком конкретно поставив перед музикою завдання «вивільнення суб'єктивного смислу від схематизму» і «оновлення шляхом її внутрішнього зв'язку з поезією». Їх оригінальне вирішення буде запропоновано ним у симфонічних «Прелюдах» і в фортепіанній Сонаті «Після прочитання Данте». Навіть такий істотний (бо стилістично-об'єднуючий) аспект музичної мови романтиків, як «розширена тональність», є наслідком впливу на їхню творчість літературно-поетичної логіки драми і поезії (на цьому зв'язку, серед інших дослідників, особливо наполягав А. Шенберг (1874-1951) в X розділі – «Розширена тональність» – своєї посмертно виданої книги «Структурні функції гармонії»).

Особливо відчутний вплив на музичну композицію виявляли синтетичні, епіко-драматичні жанрів віршованої балади та поеми. Очевидно, вони й призвели до появи в інструментальній музиці романтиків цілого ряду нових композиційних структур –

наскрізних, контрастно-складових, змішаних. В. Холопова, відзначаючи в музичних формах романтиків «децентралізовану єдність» з рівнозначністю головної та побічної тем (як-от «прагнення до наскрізної і незворотної лінії образів, за схемою а, b, с, d... без повернення до початкового а», і, завдяки цьому, «характерну... розбіжність між музичною драматургією і музичною композицією, традиційно основаною на принципі репризності», де «наскрізний принцип АВС рівноправно поєднується з репризним – АВА або АВА¹»), формулює особливості їх внутрішньої логіки. У цій класифікації неупереджений погляд виявляє відображення головних семантичних ознак літературної балади:

- піднесений характер, що досягає великої емоційної сили;
- панування наскрізного інтонаційного руху, розімкнутої драматургії;
- досягнення головної кульмінації наприкінці тематичного розвитку;
- застосування методу тематичної трансформації, і в першу чергу репризи;
- запровадження контрастних епізодів в серединній побудові;
- введення вступу, типу прологу.

Без особливих зусиль їх можна виявити у вокальних та інструментальних творах Ф. Шуберта (фантазія «Поневірялець»), Ф. Шопена (фортепіанні балади, Скерцо, Фантазія), Ф. Ліста (симфонічні «Прелюди», Соната h -moll), Й. Брамса (рапсодії), Е. Шоссона («Поема» для скрипки з оркестром ор. 25). До сказаного можна додати й інші моменти, які зближують баладу віршовану з баладою музичною на рівні окремих елементів музичної мови. Це, зокрема, відмічені Г. Балтер (1911-1985) шестидольний розмір, а також специфічна повторність і комплементарність побудов, що асоціюється з баладними строфами (як-от у вокальній баладі «Лісовий цар» Ф. Шуберта чи в шопенівських баладах). Утім, в інструментальній музиці романтиків є і такі явища, незвичайність яких полягає в тому, що вони не підлягають поясненню з позицій поемного-баладної логіки: в них немає головної її ознаки – незворотності за умов вибагливо-хаотичної внутрішньої структури. Такими, передусім, є так звані «своїтні одночастинні форми, скріплені репризою» (В. Бобровський), або «злиті-своїтні форми» (Л. Мазель). Серед прикладів таких своїх особливо примітними є глибокі за змістом і завжди переконливо досконалі шопеновські композиції:

Ноктюрн *cis-moll* з короткими вступом і кодою у простій тричастинній формі з двома серединами; Вальс ор. 34 № 2 *a-moll*, написаний у складній двочастинній формі з обрамленням, вступний період якого в коді переростає в просту тричастинну форму (a c d e f (= e¹) a b a); цілий ряд мазурок, формальною особливістю яких постає низка експозиційних побудов, замкнених репризою першої чи перших двох тем, та ще й в умовах, наприклад, чотирискладної тричастинної форми зі скороченою репризою і кодою (як-от, Мазурка ор. 33 № 4 *h-moll*: A (= a b a) B A¹ B¹ C D A² (= ab) кода). Семантична непроясненість такого роду композицій посилюється характерним для музики романтиків проявом знакової інтерференції – музичною *поліжанровістю*. Вона має два разновидности: *дифузний*, коли спостерігається одноразове взаємопроникнення різних жанрів (наприклад, хоралу і маршу в середній частині *c-moll*'ного Ноктюрну Ф. Шопена), і *колажний*, коли різні жанри протиставляються в часі (наприклад, романс і хорал у II частині «Віденського карнавалу» Р. Шумана).

Їх інтерпретація, на наш погляд, вимагає позиції іншого ліричного прототипу музичного одкровення. Про неї письменник Г. Гессе (1877-1962) писав: «... розповідь як вбрання лірики, роман як умовне найменування дослідів поетичної душі; вираження її поглядів на світ і себе саму... це чудова, неприкрита, істинна лірика» [14, с. 101]. «Але лірика, – продовжував Г. Гессе, – не одне лише віршування, лірика – це насамперед створення музики» [14, с. 104]. Звертаючись безпосередньо до романтичного контексту музики XIX сторіччя, наведемо найважливіше свідчення – спогади Ф. Ліста про ті рідкісні вечори на парижській квартирі Ф. Шопена з присутністю Г. Гейне, Д. Мейєрбера, Е. Делакура, А. Міцкевича, коли «Гейне часто розповідав Шопену про свої безцільні екскурси у царство фантастики, а Шопен повторював його промови, переказував описи, відтворював розповіді, і Гейне, слухаючи його, забував про нашу присутність» [41, с. 118]. Те, що Ф. Ліст говорить тут саме про модні на той час салонні імпровізації, які виконувалися Ф. Шопеном в якості безпосередньо натхненного музичного відгуку на вимовлені Г. Гейне поетичні слова (так само, як це робив і сам Ф. Ліст), з фактичною достовірністю підтверджують слова Г. Гейне: «Шопена слід визнати генієм в повному значенні слова; він не тільки віртуоз, він також і поет, він може зробити для нас зримою ту поезію, що живе у нас в

душі, він композитор, і ніщо не зрівняється з насолодою, яку він дає нам, сідаючи за рояль і імпровізуючи» [13, с. 92].

Утім, музичний романтизм є вкрай суперечливим. З одного боку, це світло реального життя, сповнене чистоти, святості, натхнення. І його піднесена краса виростає з прагнення подолати свою ж гріховну пошкодженість. З іншого боку, це горезвісна «мрійливість», і в пекельній темряві цієї уявної «реальності» носяться їдкі клубки невгамованого невдоволення, нарікання та злоби, що втратили без Бога людську і ангельську подобу. Її витoki слід шукати в етизації релігії, нігілізмі і смерті застарілих етичних норм, установок, що не відповідали на виклик часу. Як уже зазначалось, «деформалізація» сакрального, що стала наслідком деетизації суспільства, зробила можливим новий релігійний досвід, побудову на його основі нових етико-релігійних систем і переосмислення старих. Такий стан речей спричинив появу, наприклад, «безрелігійного християнства», представники якого вирішили, що «Бог довірив повнолітній вже світ у його власні руки». Світоглядне невдоволення породило досліди демонічного романтизму. Суттю цього мистецтва, за словами поета А. Штротмана, стала «гірка жовч у красиво шліфованих посудинах» [19].

Утім, не ця потьмареність, а відступи від неї, постали дією ентелехії романтизму. Адже ентелехія (грец. *εντελέχεια* – «здійсненість», від *εντελής* – «закінчений», и *εχω* – «маю, повинен» – реалізація потенціалу) – це найкраще в людині і музиці. Отже, не довіра першому ліпшому духу, а *розрізнення духів* (1 Ін. 4:1) спрямовувало зусилля інтонуючого «Франкенштейна з блакитною трояндою», «деміурга естетичних «тіней» на виокремлення в музиці її світлоносної основи – ангельського співу, щоб випадково бува не заспівати з голосу крижаного, диявольського. І цей погляд «знизу» відкриває в романтизмі не лише суперечності між мрією і дійсністю, але й забарвляє його в піднесені тони «магічного ідеалізму» Новаліса (1772-1801), ставить акцент на ідеалізованому житті душі. І хоч жива душа романтиків вже не спирається на ті непорушні скрижалі моральності, які ще зберігалися в бароко, і не відзначається тією ясністю світовідчуття, що була притаманна класицистам, вона продовжує залишатися гарячою, рветься до досконалості, шукає світла, яке береже в собі відлуння і класицизму, і бароко, і усієї християнської традиції.



Сказане знаходить підтвердження у відомих програмних тлумаченнях шопенівських Прелюдій – В. фон Ленца, А. Корто і М. Юдіної – схематично представлених у таблиці 7.1.

Таблиця 7.1

Програмні тлумачення шопенівських Прелюдій

№ і тон-сть	В. фон Ленц	А. Корто	М. Юдіна
1	2	3	4
1 – C-dur	«Примирення»	«Трепетне очікування коханої»	«Урочистий, радісний вхід, очікування чогось величного, прекрасного. Триумфальна арка»
2 – a-moll	«Передчуття смерті»	«Скорботний роздум; пустельне море вдалині...»	«Діалог людини зі своєю совістю»; «пустий костел. Заціпеніння души... Страждання на самоті»
3 – G-dur	«Ти як квітка»	«Пісня струмка»	«Рання весна, відродження»; «візерунки літаючих птахів на вечірньому небі»
4 – e-moll	«Припадок задухи»	«На могилі»; в кінці, «услід за коротким і зловісним мовчанням, заповільнені, глухі акорди, неначе, відмежують вічність на порозі відкритої могили»	«На могилі»
5 – D-dur	«Сумнів – невпевненість»	«Дерево, наповнене звуками»	«Дерево»
6 – h-moll	«Похоронний дзвін»	«Сум за рідним краєм»	«Споріднений з Чайковським жаль, «Сльози» Тютчева»; «осінній шем, примирення, меланхолійний настрій»



Продовження таблиці 7.1

1	2	3	4
7 – A-dur	«Польська танцівниця»	«Захоплюючі спогади, що як духмяний аромат спливають у пам'яті»	«Світло душі»
8 – fis-moll	«Відчай»	«Йде сніг, завиває вітер, хуртовина, але в серці моєму буря ще страшніша»	–
9 – E-dur	«Видіння»	«Віщі голоси»	«Хома. Хорова звучність. Урочистий обряд»
10 – cis-moll	«Нічний метелик»	«Злети і падіння»	«Швидкокопальність буття»
11 – H-dur	«Бабка»	«Бажання дівчини»	–
12 – gis-moll	«Дуель»	«Нічні перегони»	«Подвиг»
13 – Fis-dur	«Втрата»	«На чужій землі, у зоряну ніч, з думками про далеку кохану»	«Філософія. Поезія ночі»
14 – es-moll	«Страх»	«Бурхливе море»	«Вихор душевний або природний»
15 – Des-dur	«Дощові краплі»	«Бо смерть там, у п'їт'ї»	«Тривога за Жорж Занд»
16 – b-moll	«Пекло»	«Біг в безодню»	«Вогонь під попелом»
17 – As-dur	«Сцена на площі Нотр-Дам в Парижі»	«Во на сказала мені: люблю тебе...»	«Годинник пробив 11, і вона прийшла»; «Собор Нотр-Дам»
18 – f-moll	«Само-вбивство»	«Прокляття»	«На порозі відчаю»
19 – Es-dur	«Істинне щастя»	«Хотів би мати крила, щоб полинути до коханої»	«Крила»





Продовження таблиці 7.1

1	2	3	4
20 – c-moll	«Траурний марш»	«Похоронна хода»	–
21 – B-dur	«Воскресін- ня»	«Самотнє повернення туди, де колись прозвучало освідчення»	–
22 – g-moll	«Невдово- лення»	«Бунтарство»	«Активне протистояння злу»
23 – F-dur	«Прекрасний човен»	«Грайливі наяди»	«Дзвін у горах, розп'яття, дзвіниця на роздоріжжі»; «Сен Шапель в горах. Спів- струмка. Мир, спокій, тиша, дзвін дзвіночка. Пасторальний настрій»
24 – d-moll	«Буря»	«Крові, насолоди, смерті!»	«Печаль, трагізм, катаст- рофа, загибель героя (не демонізм!»); «боротьба, заклик»

Як показано у таблиці, романтик висловлюється від першої особи («я») через надлишок серця, у глибині якого – Бог. Сумує душа на землі і тягнеться до небесного. Бо заповідано: відчувати себе мандрівниками, шукати небесної вітчизни, бути у світі, але не від світу. У цьому суть нової романтичної поетики, і ключ до неї – стаття «Про наївну і сентиментальну поезію» Ф. Шіллера (1759-1805). У ній – застереження неодмінно покладатися на силу Духа.

Ця сила проглядається у Ф. Ліста (наприклад, в його «заграванні з часом» у «Забутих вальсах» або «розширенні простору» в «Роках мандрівок»). Утім, найперше вона виявилася у Р. Шумана (1810-1856), зокрема його **«Метеликах»**. Незважаючи на приналежність до початкового, другого опусу, вони вражають смисловою глибиною.



PAPILLONS
für das Pianoforte
von
ROBERT SCHUMANN.

Op. 2.

Fräulein Therese, Rosalie und Emilie gewidmet.

Introduzione.
Moderato.

Composit. 1829 und 1838.

№ 1.

p dolce

№ 2.

Prestissimo (♩.nc)

D. C.

На питання Кларі Вік «*хто такі метелики?*», композитор відповів: це душі людей, які покидають тіло під час сну. Подіячому зворушливо і достовірно композитор інтонаційно відобразив цей вихід душі наприкінці інтродукції. Істинна краса не поблідає і в репризі твору, коли герой п'єси, переконавшись в любові коханої до брата, жертвовно і благородно віддається в невідомість, щоб не потривожити спокій люблячих. Таким чином, сенс «Метеликів» – *світанок в душі всупереч печалі*.

Божественною силою зріднюються і члени шуманівського невидимого Давидсбунду, представленого в його музиці та



публіцистиці. Але оновлення духовно-підйомної сили музики не було тільки особистою потребою композитора: він цілком усвідомлено бачив загальну нужду в мужній інтонації, зазначаючи: «В нашій музичній реальності ми повинні вітати будь-які прояви духовної сили і мужності, навіть якщо вони виявляються не повною мірою; адже наш час є таким схильним до спокус» [73, с. 346]. Утім, сила небесної любові – це не лише подвиг мужності і відваги. Вона світиться і в невимовній тиші, як-от у «**Танцях давидсбюндлерів**».

З листів до Клари з'ясовується, що цей текст є весільним подарунком закоханого композитора. Саме почуття неземного захоплення визначено у композиторській ремарці до останньої п'єси: «*Радість небесної любові переповнювала душу Евсебія, очі його світилися від щастя*». Визначальними у смисловому розвитку циклу виявляються **друга** і передостання п'єси, що повторює її матеріал. Вони написані в унікальній шуманівській тричастинній формі з відокремленим повторенням середньої частини. Причому, їх крайні частини розгортаються на сакраментальній інтонації Неба, як духовного центру п'єси.

Нижче подаємо нотний приклад:

Р. Шуман. Танці Давидсбюндлерів оп. 6, №2

II.

Innig. $\text{♩} = 138$.



III.

Божеественною мудрістю наповнена й єдність імен героїв шумановського «Карнавалу». В «Евсебії» (перша частина грецького слова пов'язана зі значенням «благий», «благочестивий», «побожний»; друга – зі значеннями «поклонятися», «благоговіти», «совість») поривання до небесної любові переповнює груди незбагненністю септол у потаємній тиші Adagio. Як символічно, що впродовж усієї п'єси немає жодного тонічного тризвуку! Та й чи можна завершити всі духовні пропозиції автора інакше, ніж на вознесеному у височінь тонічному квартсекстакорді?

Але й Флорестан (грец. Флорестан – квітучий) у наступному Адажіо, ховаючись під маскою героя «Метеликів», з подивом завмирає перед таємницею Божої любові. Від благоговійної евзєбієвської віри він розквітає дарами Божими: його захоплення виливається в пламеніння інтонації окриленого духу. У невидимому просторі музичного спілкування вони – «побратими по духу», утім, разом з виконавцем і усіма слухачами. Адже музика Шумана прагне всіх зробити давідсбюндлерами, тобто людьми з небесно-чуйним серцем. Його осяяння, як «відкриття раю», є ентелехією мажорної середини. У фінальній п'єсі «Карнавалу» (як і у фіналі «Симфонічних етюдів») з'являється інтонація натхненної мужності. Її ентузіастичні





пунктирні ритми, повнозвучні акорди на стаккато, сплетіння маршового, танцювального і гімнічного жанрових начал мають біблійне походження: «Сам же Давид щосили танцював перед Господом... Отак Давид весь дім Ізраїля переносили ковчег Господній під веселі вигуки і трубні звуки» (II Сам. 6: 14,16). Інтонації «танцю Давида» (як-от, у п'єсах «Поет говорить», «Гросфатер», «Присвята», чи в головній темі фортепіанного концерту) виражають наскрізний для Шумана сенс благоговійної молитовно-хоральної піднесеності душі, яка переживає контраст небесного і земного. Причому, друге лише відтіняє перше, без осуду чи неприязні. Символом душевної теплоти постала безмежна гамма відтінків вібруючого звучання фортепіано, підсилена експресивним legato звуковедення. Оксамитова оркестрова вертикаль і повнозвучні кросрегістрові фортепіанні фігурації відкрили чарівну інтонацію одухотвореного любовного єднання (за рецептом «магічного ідеалізму» Новаліса). Її антиномічність розкривається гармонічними можливостями у зображенні наївної простоти і діатонічної аскези, з одного боку, і у вираженні усіх відтінків життя людської душі (розчарування, недосяжності нескінченно-прекрасного, чорної розпуки і навіть потворної безконечності), з другого. Метричний поступ хвилеподібного інтонованого руху дає можливість відтворити інтенцію сум'ятної душі, зокрема смислові ефекти блукань, подвійності, ширяння в невагомості, гри віри і невіри.

Цю інтенцію переконливою висловив і Й. Брамс (1833-1897), незважаючи на свій імідж «прапора класицистського академізму Лейпцігської школи». Йдеться про його останні опуси жанру інтермеццо. З одного боку, це музика семантичної позазнаходжуваності («між чимось і чимось»), «чисте» висловлювання в звуках («в собі і для себе»), що не перекладається природньою мовою індексів і символів. З іншого боку, це музика, що знаходиться «між двома світами», і виражає стан сходження до небесної тиші, осяяної світлом Істини. Порівнюючи Й. Брамса з С. Боттічеллі (!), М. Юдіна (1899-1970) говорить про те, що обидва вони «сподобились стати на межі життя і смерті, нікого не засуджуючи і не засудивши. І вражаюча колористика, споконвічна інтенсивність сутності кольору (свого роду «удар кольору без модуляції») великого маляра... перегукується з яскравим звуковим феноменом у Брамса – несподіваною акордовою послідовністю, раптовою появою нової теми або не менш вражаючою її реконструкцією» [76, с. 236].



Нижче подаємо смислове трактування пізніх інтермеццо Й. Брамса великою піаністкою:

■ оп. 116 № 2 a-moll (1880) – сербська пісня, одна з численних «пісень дівчини, покинутої або виданої за нелюб», де є «інтермеццо в інтермеццо»; у центрі п'єси ритмічне поле стискається (3/4 змінюється на 3/8), і в невтішному кружлянні шістнадцятих чується нестримний потік сліз ображеної, а в зигзагах і зламах високо розміщених інтонацій, до задухи стискаючих серце, вгадується жест здійснених рук у розпачливому «чому?!»; потім дев'ять тактів примарної «розради», «фати моргани», надії в A-dur, що завершується шеститактовим хроматизованим акордовим ходом в інтонований смисл «невтішної долі»; він означає, що для цієї бідної Гретхен ні в земному її бутті, ні у «повіді» Брамса не написана друга частина «Фауста»;

■ оп. 117 № 1 Es-dur (1892) – «колискова пісня моєї скорботи» з передуючим їй авторським епіграфом «Спи, солодко спи, дитя моє, щоб не бачити мені сліз твоїх!»; «впродовж цілої композиції, і особливо в es-moll'ній середній частині, вражає замкнуте коло інтонаційного розвитку, як символ загробної незворушності і тиші»;

■ оп. 118 № 2 A-dur (1892) – «тут ми вже не на шляху, не на порозі «світової гармонії», а у ній самій; епізод у fis-moll – це інтонований смисл Пам'яті, Вічної Пам'яті... Проясненого Минулого»;

■ оп. 118 № 6 es-moll (1892-1893) – «в безлічі ритмічних модифікацій, метричних перестановках і нагромадженні чужорідних гармоній під час проведення остинатного інтонаційного зерна «Dies irae» ми чуємо подобу відчаю душі з приводу даремно страченого життя: неправильне, несправедне минуле терзає пам'ять і серце; утім, у величезних (через всю клавіатуру) дугах акордів, в немислимому діапазоні стрімких модуляцій впізнаються гігантські крила архангелів, що підхоплюють понівечену людську душу, вірніше, її уламки, уможливаючи її примирення з самою собою»;

■ оп. 117 № 2 b-moll (1892) і оп. 119 № 2 e-moll (1893) – «загальним для них є зникнення земного тяжіння: тематизм Інтермеццо b-moll знаходить свою тоніку лише в передостанньому, 84-му такті твору, «блукаючи» в сум'ятті то гіркотливих і розпачливих, то миттєво-несподіваних, примарно-світлих інтонацій; а інтонований рух в Інтермеццо e-moll «шукає

правди» в риториці «здивування», допитуваності «свого жереба» і причини світової скорботи (Causa mali)».

До геніальних прозрінь композитора відноситься й Інтермеццо ор. 119 № 1 h-moll (1893). Окрім явно вираженої тональної семантики (скорботно-ламентозний, пафосно-трагічний h-moll з фігурою katabasis), тут Й. Брамс вочевидь дотримується німецької традиції, закладеної ще Й. С. Бахом і продовженої Л. Бетховеном (в Missa Solemnis). Звернемо увагу на головну тему твору – низхідну терцеву інтонацію. Завдяки їй Інтермеццо ор. 119 № 1 можна сприймати в якості особливої «елегії смерті». Повисаючи спочатку гронами «розпачливих» ноні-ундецімакордів, вона лише в самому кінці репризи замикається довгоочікуваною тонікою, утворюючи тим самим «смертельне коло терцій» – символічне вираження ідеї умироствореного завершення земного шляху людини:

Adagio

The image shows a musical score for the first system of the Intermezzo Op. 119 No. 1 in F major, marked Adagio. The score is in 3/4 time and features a descending third interval in the right hand, which is a key motif of the piece. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. The tempo is slow, and the mood is somber and reflective.

Таке прочитання зумовлено інтонаційною спорідненістю Інтермеццо h-moll з іншими епітафіями Й. Брамса: головною партією I частини 4-ї Симфонії, пісні № 3 «O, Tod!» («O, смерть!») з «Чотирьох строгих наспівів» для баса і фортепіано на біблійні тексти op. 121 (1896), першою органною хоральною прелюдією з op. 122 (1896) – «Mein Jesu», де думка про «смерть гірку» виражена в руслі інтонаційно-лексичної «генетики» терцового тематизму, інтонацією «символу спасенного олюдження».

Й. Брамс. «Чотири строгих наспіви» op. 121,
№ 3 «O Tod, wie bitter bist du»

Grave

O Tod, o Tod, wie bitter, wie bitter

Приклад підхоплення благочестивою інтонацією світлої сили великої християнської традиції, що пробивається в океані відцентрових тенденцій романтизму, можна спостерігати у **Прелюдії мі-мінор Ф. Шопена.**

За точку відліку феноменальної цілісності інтонації, візьмемо її теситурну характеристику. Теситура звуку – це його місце в регістровому просторі голосу або інструменту, що характеризується ступенем напруженості чи розфокусованості, повноти, сили, м'якості та іншими тембровими особливостями. У фортепіанній наспівній інтонації асимілюється увесь мовний та вокальний досвід людини, в якому теситура звучання має чи не найважливіше значення. Тому під час сприймання фортепіанного звучання активізуються зв'язки, форма гортані, м'язи дихання інтонуючого суб'єкта; у відповідний стан налаштовується його дух.

В даному випадку початковий октавний стрибок мелодії у відносно високу теситуру виявляє душевну напруженість, яка органічно виражена інтонацією патетично-скорботної декламації, що згодом завершується низхідним октавним стрибком. Парадоксальним чином ця невидима в нотах, але

визначальна характеристика інтонації у процесі свого становлення активізує всі композиторські й виконавські засоби. Так, дещо несподіваною постає гармонія Прелюдії. Теситурна напруга душевного сум'яття чудовим чином виправдовує незвичайний гармонійний початок композиції з тонічного секстакорду. Тризвук видався б тут психологічно фальшивим, вносячи в затамовану напруженість інтонованого руху розслаблену м'якість, спокійно-споглядальну меланхолійність. Щодо фактури, то обрана Шопеном хорова псалодія виражає граничну концентрованість душі. Горизонтальний спосіб розгортання мелодії зумовлений глибиною духовної зосередженості інтонованого задуму композитора. Тільки після відомого накопичення напруженості вона проривається в декламацію: внутрішня експресія знаходить своє зовнішнє вираження. Інтерпретація цієї прелюдії в душі безвольної сентиментальної імпровізації постає виявленням примхливості свавільної душі, що обертається навколо своїх бажань і шукає самоствердження, а не істини, і наслідком духовної апатії, світоглядної зневіри, м'якості, що немає нічого спільного з молитовною зосередженістю, християнською стриманістю, благородною самовідданою аскетичністю і висотою духу.

Sheet Music from www.mfiles.co.uk

Prelude Op.28 No. 4

Largo *espressivo* Frederic Chopin

p

sempre molto tenuto

cresc.

dim. *p* *dim.*



© Music Files Ltd www.mfiles.co.uk

Таким чином, музичний романтизм є вкрай суперечливим. З одного боку, це світло реального життя, сповнене чистоти, святості, натхнення. І його піднесена краса виростає з прагнення подолати свою ж гріховну пошкодженість. З іншого боку, це горезвісна «мрійливість», і в пекельній темряві цієї уявної «реальності» носяться їдкі клубки невгамованого невдоволення, нарікання та злоби, що втратили без Бога людську і ангельську подобу. Її витoki слід шукати в етизації релігії, нігілізмі і смерті застарілих етичних норм, установок, що не відповідали на виклик часу. Утім, розрізнення духів (1 Ін. 4:1) спрямовувало зусилля інтонуючого «Франкенштейна з блакитною трояндою», «деміурга естетичних «тіней» на виокремлення в музиці її світлоносної основи – ангельського співу, щоб випадково бува не заспівати з голосу крижаного, диявольського. І цей погляд «знизу» відкриває в романтизмі не лише суперечності між мрією і дійсністю, але й забарвлює його в піднесені тони «магічного ідеалізму»



ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Створіть портрет інтонуючого романтика.
2. Прокоментуйте кардинальне переосмислення композитором – романтиком своєї місії творця.
3. Обґрунтуйте суперечності «життєсвіту» інтонуючого романтика.
4. Виявіть і аргументуйте причину появи інфернальної символіки в інтонованих одкровеннях романтика.
5. Проілюструйте синестезійність музично-інтонуючої свідомості романтика на конкретних прикладах.



Тема 8. МУЗИЧНА АНТРОПОЛОГІЯ АВАНГАРДИЗМУ

Розрив між розумінням людської сутності і знанням механізмів життєдіяльності емпіричної людини зумовив особливість сучасної соціокультурної ситуації, яка одностайно визнана антропологічною катастрофою. Висунення на перший план питань індивідуального самовизначення невинувато поспішно призвело до істотного зниження антропологічних вимог до індивіда з боку суспільства, що підтримується практикою найважливіших інститутів у передових соціально-економічних системах. Те, що у ХХ сторіччі отримало назву масової культури, чітко орієнтується на *Homo simpissimus*, що керується принципом максимізації задоволення при мінімізації зусиль. Це тип так званої «кафкіанської дивакуватої людини» (М. Мамардашвілі), що перебуває в ситуації повного абсурду, де будь-яка спроба мислити і зрозуміти себе, будь-який пошук істини не має сенсу. Пошук для такої людини – це чисто механічний вихід з проблеми, автоматичне її розв'язання (знайшов↔не знайшов). Тому така людина не трагічна, а безглузда і смішна, особливо у своїх квазіпіднесених пориваннях. Її життя – це «комедія безвиході», гримаса якогось потойбічного «високого страждання» в задзеркаллі, де усі смисли замінені симулякрами в аномальному знаковому просторі. Свідомість анігілює і потрапляє в ситуацію різоматичної невизначеності. Анігілює й сама людина: ні добра, ні зла, ні мужності, ні честі, ні гідності, ні боягузтва, ні безчестя. Все іронічно-гротескове, безглузде, ходульне.

Ось чому феномен авангарду – це синтез мистецтва, полімистецтва і немистецтва. Серед його характерних рис виокремлюють:

- революційно-руйнівний пафос у ставленні до традиційного мистецтва (особливо його останнього етапу – новоевропейського) і традиційних цінностей культури;
- культ експериментування з формами, прийомами і засобами виробництва-споживання нових арт-практик;
- декларативно-маніфестарний і епатажно-скандальний характер презентації акцій;
- прагнення до стирання кордонів між традиційними для новоевропейської культури видами мистецтва, тенденція до

співбуття і взаємопроникнення окремих мистецтв (зокрема, на основі синестезії);

■ граничну суперечливість і принципову антиномічність, непримиренну боротьбу і постійну взаємодію течій та напрямків, які утверджували, апологізували і водночас різко заперечували явища, процеси, відкриття в усіх сферах культурно-цивілізаційного поля свого часу.

Строкате сузір'я авангардових шкіл, груп, напрямків і течій, що спалахують в художніх столицях світу, приголомшує каскадом фантастичних барв, фрагментами пластичних формул, гротесковою гостротою образів. Кожен їх прояв виступає у багатій оправі естетичних, політичних і соціальних доктрин, неминуче породжує запеклі суперечки, теоретичні дискусії, а то й скандали. Створюється враження якогось хаосу. Плутанину посилює намір дослідників зміщувати мистецтво з життям, а декларації естетичних бунтарів з їх реальною життєвою позицією (незважаючи на переконливі застереження А. Камю (1913-1960) в «Бунтуючій людині»). Каузальна невідповідність виявляється після з'ясування того, що Ф. Марінетті, В. Маяковський, С. Ейзенштейн врешті-решт прийшли до апології тоталітаризму, а Д. Бурлюк, навпаки, виїхав до Америки. Л. Буньюель так і залишився маргіналом і бунтарем, але його друг і соратник з вирізання очей Сальвадор Далі став респектабельним буржуазним художником. Ще раніше Лотреамон відмовився від тотального заперечення і прийшов до тотального прийняття існуючого порядку. Отож, звільняючись від гіпнозу сенсаційності, пов'язаної не стільки зі справжньою природою авангарду, скільки з манерою його «споживання» в суспільстві, несподівано виявляєш інше: боротьба окремих ворогуючих напрямків виявляється перебільшеною, розвиток не настільки швидким, і, нарешті, сама установка на принципову новизну нерідко обертається лише повторенням того, що було. Мимоволі розумієш: щире бажання авангардизму бути іншим – це міф або прагнення апологетично налаштованих критиків та істориків представити його «іншим». В результаті виходить, що, з одного боку, існує власне іманентна історія авангардизму і, з другого – витончена спекуляція перекроювати її в ритмах власних уподобань, де занадто багато неясного, навмисне затемненого, містифікованого.

Проблема антропологічної сутності авангарду послідовно розкривається у роботах Вальтера Беньяміна «Автор як виробник», «Коротка історія фотографії», «Твір мистецтва в епоху

його технічної відтворюваності» (2012) та ін.; Теодора Адорно «Естетична теорія» (2001); Клементя Грінберга «Авангард і кітч» (2005); Поля де Мана «The Theory Death of the AvantGarde» (1991); Вячеслава Іванова «Практика авангарду і теоретичне знання ХХ століття» (2007); Андрія Крусанова «Російський авангард 1907-1932 рр. (Історичний огляд: в 3-х томах. Т. 1. «Бойове десятиліття»)» (2010). Неординарний погляд на проблему розкрито у монографіях Ігоря Чубарова «Колективна чуттєвість: теорії і практики лівого авангарду» (2014) та Розалінди Краусс «Істинність авангарду та інші модерністські міфи» (2003), Валерія Турчина «Лабіринтами авангарду» (1993). Цікавою є робота М. Лацаратто «Відеофілософія», у якій пропонується порівняльний аналіз поняття колективного сприйняття абстракції у В. Беняміна і Д. Вертова (2008). Нарешті, автором кількох важливих текстів з антропології авангарду є Валерій Подорога («Євнух душі» (1991), «Номо ех machina. Авангард і його машини. Естетика нової форми» (2010), «Суть речей. Річ: явище і догляд» (2011), «Мімесис. Матеріали з аналітичної антропології літератури, II том» (2011)); Валентин Бичков. Авангард // Лексикон нонкласики. Художньо-естетична культура ХХ сторіччя (2003). Існує ряд досліджень, що виявляють окремі аспекти виробничого мистецтва авангарду як історичного та культурного явища: А. Фоменко «Монтаж, фактографія, епос» (2007); Д. Фор «Радянська фактографія: виробниче мистецтво в епоху інформації» (2007); Б. Холмс «Загроза нових авангардів?» (2009); Дж. Робертс «Philosophizing the Everyday: Revolutionary Praxis and the Fate of Cultural Theory» (2006), «Виробниче мистецтво і його суперечності» (2009); Г. Рауніг «Мистецтво і революція. Художній активізм в довгому двадцятому столітті» (2012) та ін.

В усіх згаданих дослідженнях стверджується, що революційні події початку ХХ ст. радикально вплинули на загальний характер культурного поля, змінивши місце і роль мистецтва в соціальному житті. Вони переорієнтували художника з критичного мімесису і відмежованого дискурсивного споглядання буття до конкретної участі в побудові нового життя. Це означало перехід мистецтва від мольберта, музичного інструменту, сцени, музею і елітного салону в лоно вільного від природи, суспільного художньо-побутового виробництва нових речей, тобто повернення і передачу творчого процесу колективній комун-імашині, в роботі якої окремий автор виконує лише функцію майстра-

конструктора. Йдеться про участь митців у прийнятті глобальних архітектурно-будівельних рішень щодо оформлення промислових центрів, жилих і рекреаційних забудов, в режисерській організації багатотисячних свят, у створенні різноманітних предметів *нового комунального побуту нових людей, не знаючих експлуатації*. Причому, одні з художників, поетів, композиторів, режисерів щиро захоплювались еkleктичними пошуками неутилітарного Храму Мистецтва (радше Немистецтва=Філософії) у трансцендентальному (безпредметному і синергетичному) вимірі, що «відкривався» в абсолютному Ніщо. Інші свідомо чи несвідомо залучались до міметичного у своїй основі процесу ієратизації вождів, «героїв» і, навпаки, шельмування соціальних маргіналів чи політичних жертв, легітимізуючи або маскуючи одвічні суперечності між владою і суспільством, владою і митцем, а отже Творцем і Його творінням. Бунтуючи проти тотального аристотелівського мімесису дії в контексті тотального обмеження як іманентного антропологічного досвіду, вони були приречені на парадокс, синестезію і абстракцію [58; 65; 69].

До речі, «трансцендентальні» умови появи супрематичних картин К. Малевича (1878-1935), абстрактних композицій В. Кандинського (1866-1944) архітектурних проектів В. Татліна, моделей виробничого одягу В. Степанової (1894-1958) і Л. Попової (1889-1924), фотографій О. Родченко (1891-1956), кінофільмів Д. Вертова (1896-1954), романів А. Платонова (1899-1951) і т. д. склалися в контексті артикуляції своєрідного містеріального досвіду відчуженої праці – досвіду вкрай негативного ставлення до **насильства** та його інститутів. Загалом, сама «ідея» авангарду полягала якщо не в подоланні, то принаймні у виявленні структур насильства як результату втрати цілісного життєвого досвіду, штучного поєднання розмежованих і автономізованих сторін суспільної практики – праці, творчості, розподілу і споживання, тобто основних елементів, по суті, родового способу людського життя. Причому, розуміння проблеми заперечення насильства віддзеркалювало позицію митця стосовно об'єктивно існуючого Духа і духовності. Так, матеріалістична, сциєнтистська, позитивістська позиція (кубізм, конструктивізм, «аналітичне мистецтво», кінетизм) заперечувала власне сам логічний дискурс «розуміння-виправдання-прийняття», як заваду у боротьбі «нового гегемона» за право на свободу та обов'язок на рівність у «новому братстві». Навпаки, інтенсивні (свідомі чи несвідомі) рефлексування ідеї

кенозису, переживання Парусії як чинника спасіння від руйнівного засилля матеріалізму і сциєнтизму зумовлювали моральнісну критику або етичний осуд його проявів, зокрема: напрямів абстрактного мистецтва (*Кандинський* і зорієнтований на нього *Мондріан*), супрематизму *Малевича*, метафізичного живопису, частково сюрреалізму. Одним із наслідків такого ставлення, на думку мистецтвознавців, стало «часткове витіснення історичного досвіду художнього потлумачення христологічних Страстей (Passion)» [69]. Зважимося висунути припущення, що в революційну добу страсті Христові і жертви суверенів були заміщені «страстями» пролетаріату і стражданнями селян, екзотерична мова яких виявляла *альтернативну*, секуляризовану інтерпретацію смислу життя. Утім, в обох випадках сталення до проблеми виявлялось на рівні «антинасильницької» *структури* художньої речі, зокрема внутрішньої конструкції, способів виробництва, сприймання і презентації. В цьому розумінні художні речі авангарду виступали моделями, свого роду експериментальним майданчиком для відпрацювання можливостей облаштування ненасильницького способу соціального життя. На жаль, подібна перспектива виявилась історично не зреалізованою. За словами К. Ясперса, людство не змогло «винайти людину» (Ж.- П. Сартр) або «вивести» нову породу людей, здатних успішно прогресувати в «новому» суспільстві. Утім, це не скасовує значущості досягнутої окремими художниками іманентної рефлексивності нового буття в критичній точці перетину раціонального та ірраціонального, закономірного і випадкового.

Серед найрадикальніших авангардових втілень – **футуристична ідея** «вирізати ракову пухлину традиційної культури ножем техніцизму, урбанізму і нової науки» [12]. У власноствореній картині світу – царині божевільно агресивної і екзальтованої волі – футуристів особливо зачаровували швидкість і мобільність нових засобів пересування і зв'язку; динаміка, енергетика різних машин і механізмів; вибухонебезпечний характер соціальних конфліктів; стихійна і неприборкана сила бунтарських настроїв мас. До того ж, як прагматики (гр. *πράγμα* – справа, дія), вони вбачали найбільш яскравий прояв людської сутності у практичній дії, а цінність мислення першообразами ставили у залежність від можливості впровадження його результатів у життя.

Безпосередньо музичною проекцією футуризму постав **брюїтизм** або мистецтво шумів (*bruit* – фр. шум). Біля його

витоків стояв соратник Філіппо Марінетті (1876-1944), італійський маляр Луїджі Русоло (1885-1947). У датованому 1 березня 1913 р. маніфесті «Мистецтво шумів» він писав: «Музичне мистецтво шукає амальгаму найбільш дисонуючих, найдивніших і найбільш різких звуків... Еволюція музики пропорційна зростанню кількості машин, які зумовляють появу нових інструментальних тембрів, дисонуючих гармоній, що породжують музичний шум» [9, с. 31]. Безжалюбно висміюючи симфонічні оркестри (як «госпіталь анемічних звуків»), автор маніфесту закликав шукати більше задоволення у комбінуванні шумів трамваїв, автомобілів, екіпажів і гвалту натовпу, ніж у слуханні, наприклад, батовенських Героїчної симфонії або Пасторалі. «Ми будемо бавитись, оркеструючи божевільний скрип дверей, гамір магазинів, рев натовпу, шипіння і свист залізниць, грюкіт кузні, стук друкарень і електричних майстерень», – продовжував Л. Русоло, додаючи, що «не слід при цьому забувати й абсолютно нових шумів сучасної війни», щоб і їх «регулювати гармонійно і ритмічно» [9, с. 87–88]. Далі художник збудував таблицю шести категорій музичних шумів, які, на його погляд, необхідно реалізувати в новому футуристичному оркестрі механічним способом (див. таблицю 8.1):

Таблиця 8.1

Шість категорій музичних шумів, за Л. Русоло

1	2	3	4	5	6
Гуркіт Вибухи Шум водоспаду Рев	Свист Пихтіння Сопіння	Гуркіт Бурмотіння Шурхіт Бурчання	Шипіння Тріск Дзигчання Плескання Тупіт	Стукіт ударів по металу, дереву, шкірі, каменю, глині	Голоси людей і тварин, крики, стогін, завивання, сміх, хрипіння, ридання.

Пізніше скандально знаменитим музичним результатом футуристичних дослідів став створений Е. Саті (у співдружності з Ж. Кокто і П. Пікассо) балет «Парад» (Париж, 1917), де композитор використав звучання двох сирен, розмірений стукіт друкарської машинки, тріск револьверного пострілу, ввів в партитуру динамо-машину і генератор, який імітував звуки літака, а також інструмент під назвою *bouteillophon* або *flaques sonogés* (фр. пляшкофон), призначений для натуралістичного відтворення плескоти хвиль. Ще через деякий час, в 1922 р, в

Росії буде створена перша музично-«фабрична» композиція – «Симфонія гудків» Арс. Авраамова (1886-1944). Брюїтизму віддав данину також І. Стравінський (1882-1971) у своїй Piano Ragmusic (1919), де, за вірним зауваженням Л. Гаккеля, є «не лише удар, але і шум; фортепіано просто втрачає певну висоту у разі кластерних співзвуч forte в низькому регістрі – воно звучить зовсім як великий барабан (тт. 10, 13)»¹⁴. Футуристи, у свою чергу, також почули в «російських балетах» І. Стравінського унісон своїй естетиці. Як засвідчив С. Прокоф'єв (1891-1953) в Musical Observer (New York, 1918. October), «у 1915 році, коли я багато спілкувався зі Стравінським в Мілані, і ми багато сперечалися про мистецтво і музику, він дуже захоплювався теоріями Марінетті і італійським футуризмом. Ми в будинку Марінетті грали для невеликої групи слухачів його «Весну священну» у перекладі для двох фортепіано. Футуристи схвально ставилися до Стравінського, оскільки з усіх сучасних композиторів він найбільш близько підійшов до їхніх ідей. Я сумніваюся, що Стравінський сам себе міг би назвати футуристом, хоча його музика відображає доктрини футуризму і їхню ідею «здоров'я, руху та відмови від емоцій»¹⁵.

Впродовж тих же лютих 1910-х рр. естафета ідей музичного футуризму і брюїтизму була підхоплена іншою, не менш радикальною течією – **дадаїзмом**. Це був рух молоді – поетів, письменників, художників, музикантів, глибоко розчарованих життям і відчуваючих відразу до традиційних суспільних цінностей, які зробили неминучою першу світову війну. Презентуючи себе руйнівниками, іконоборцями, революціонерами, вони сприйняли і гіперболізували футуристичну поетику грубої механічної сили і провокаційний пафос неприборканих нападок на стандарти та звичаї респектабельного суспільства, атакуючи сатиричними пародіями культуру, яка, здавалося, дозріла для самознищення. З нищівним лозунгом «Ні!» дадаїсти заперечували навіть довоєнні авангардні художні рухи, намагаючись підірвати саму концепцію мистецтва як такого.

¹⁴ Гаккель Л. Фортепианная музыка XX столетия. / Л. Гаккель. – Л. : Советский композитор, 1976. – С. 170.

¹⁵ Цит. за ст. : Варунц В. Прокоф'єв про Стравінського // Сергій Прокоф'єв. Тисяча вісімсот дев'яносто один. 1991. Щоденник. Листи. Бесіди. Спогади. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 182.

На відміну від загально визнаних досягнень в поезії і візуальному мистецтві, ранні досліди європейських футуристів і дадаїстів в музиці можна було б оголосити кукілем-пустоцвітом, що свого часу мав широкий суспільний резонанс, а нині став предметом усього лиш спорадичних музично-історичних студій для вузького кола фахівців. Проте, парадоксальним чином, саме вони дали старт музичному мистецтву ХХ сторіччя, створивши нові для його мовлення інтонаційні лексеми. Незабаром вони дали знати про себе в яскравих урбаністичних творах А. Онеґера («Пасифік-231», 1923; «Регбі», 1928), С. Прокоф'єва (балет «Сталевий скок», 1927), А. Мосолова (симфонічний епізод «Завод. Музика машин» з нездійсненого балету «Сталь», 1928), Е. Вареза («Іонізація» для сорока одного ударного інструменту і двох сирен, 1931). Прагнення «перекинути» музику в атмосферу нового життя і «зазирнути» в озвучену таїну «нового господаря Землі», містично асимільованого у космічній макроструктурі алогічних кольороформ, ритмо-темтів, реалізувалося «головуючими земної кулі» з позитивістським мілле-спенсер-дрепперівським самовдоволенням і з оглядом на ідеї сайєнтизму (сектантів «християнської науки»).

Стало ясно, що переживання присутності Бога вже майже не займає людину, для якої увесь світ став предметом лише її суб'єктивних переживань і активістських домагань; людиною, яка зі своїм *ego cogito* скрізь знаходила лише себе, та й то заради засвідчення власної впевненості у цілковитому пануванні над світом. Збулось, таким чином, пророцтво «Бог мертвий» (нім. *Gott ist tot*), повторене у розпачі відомим філософським юродивим, «авантюристом духу» ще на початку доби найбільших розчарувань. Утім, змальовуючи видимий стан речей, відважимося зазирнути й у його неочевидні чинники та, услід за Гайдеґґером, висунути припущення: «смерть Бога» не є лише результатом суб'єктивістського людського свавілля, але й певною мірою виявленням **Богозалишеності** (досвід якої й переживав, на думку М. Бердяєва; Ф. Ніцше). Саме це мав на увазі А. Шнітке (1934-1998), який в інтерв'ю «Дух дихає, де хоче...» (1990 р.) говорив про велич і незатьмареність мажору у віруючого Й. С. Баха і все більший відступ від «щастя» у музиці в міру переходу цієї віри у раціональне тлумачення, а відтак – заперечення. «Якесь задушливе щастя – в «Лоєнґріні» Ваґнера... Екстатичне відчуття щастя було у Скрябіна, але чуття це... лицемірне і надто демонстративне.... А у Шостаковича цього щастя не було зовсім. Я вже не кажу про тих, хто мужньо не

давав розвитку своїм трагічним емоціям, як, наприклад, Стравінський. Вони не досягали світла і не прагнули його демонструвати; залишалися чесними, відчуваючи певну межу, окреслену для них часом... Дилему радісно-урочистого і трагічного вирішував час, а не люди, бо час сильніший від людей» [8, с. 28].

Стан **Богозалишеності** – з його сум'яттям непередбачуваності, розпачливим очікуванням неминучої катастрофи, тобто хаосом в душі – віддзеркалював екзистенційну атмосферу першої половини ХХ сторіччя та зумовлював безпредметність і принциповий ірраціоналізм, чорний гумор і примітивізм висловлювання, заміну міметично-виражального підходу на чисто знаковий для співбуття з хронотопами космосу. Звідси – активне використання митцями прийомів алогізму, парадоксії, абсурду (дадаїзм, сюрреалізм, література «потoku свідомості», конкретна поезія, театр абсурду).

Утім, постнекласична природнича наука, спираючись на методологію синергетики, поспішила «розрадити» грішника, висунувши теорію нелінійних систем, згідно з якою поняття «хаос» у контамінації «детермінований хаос» стало тотожним поняттю «закон». Відтак, з'явився феномен нелінійного мислення, що передбачав відмову від схеми послідовної і поступової кумуляції в розвитку; готовність до будь-яких проявів нового та несподіваного розростання незначних флуктуацій у макроструктуру. У музиці нелінійне мислення виявилось, насамперед, у виникненні атональної системи, що призвело до відкриття додекафонії. Перші риси Perezрілості й кризовості тональної системи, саме як системи, можна виявити вже у Р.Вагнера і пізнього Ф.Ліста. Свідомий та ніщівний злам тональності був здійснений впродовж перших двох десятиліть ХХ сторіччя І. Стравінським, Б. Бартоком та Ч. Айвзом, а вирішального й заключний удару було завдано, звичайно ж, творцем додекафонічної системи А. Шенбергом (хоч він так і не усвідомив до кінця фундаментальність свого відкриття).

Наступним здобутком нелінійного музичного мислення постало поширення принципу серіалізму практично на всі параметри музичної тканини: метро-ритм, динаміку й артикуляцію. Етапною у цьому процесі постала творчість А. Веберна, що слугувала прикладом для композиторів-авангардистів середини ХХ сторіччя – П. Булеза (1925-2016), К. Штокхаузена (1928-2007), Л. Ноно (1924-1990), Я. Ксенакіса (1922-2001), Д. Лігеті (1923-2006), Дж. Кейджа (1912-1992) та

інших, зусиллями яких була подолана інерція композиції загалом. Утім, зауважимо: якщо перший авангард (до початку 30-х рр.), як крайній колективіст, відчайдушно заперечував здоровий глузд, то другий, післявоєнний (1945-1968) – радикальний індивідуаліст – тихо і неустанно на ньому наполягав. Природно, у такому тотально-організованому і контрольованому просторі не залишалось місця для принципу тематизму, що вважалось рівносильним «смерті» творчого суб'єкта, його «образу-я». Це те, що мав на увазі М. Гайдеггер (1889-1976), коли писав, що *свобода суб'єктивності*, притаманна Новітній добі, без залишку *розчиняється* у відповідній їй *об'єктивності* творчих акцій. Таким чином, музика поступово набувала власного «ego», одягаючи «маски» найрізноманітніших напрямків і технік. Нижче подаємо короткий огляд найвідоміших з них.

Полістилістика

Концепція полістилістики (А. Шнітке) об'єктивно стала сучасним проявом у музиці одвічного *принципу канону*, тобто роботи за моделлю. Адже, як справедливо зауважив С. С. Аверинцев, «ми живемо в епоху, коли всі слова вже сказані, і тому кожне слово в модерністській культурі – це цитата» [2, с. 221]. Виявлений за допомогою полістилістики різкий контраст між дегуманізацією сучасності та гуманністю мистецтва минулого дає людині необхідну моральнісну опору у виснажливому рефлексуванні фаустіанської сентенції про існування в людській натурі низинного, диявольського і високого, божественного як причини симуляції традиційних цінностей впродовж історичної еволюції музичного мистецтва. На жаль, початкові (впродовж першої авангардової хвилі) музично-теоретичні рецепції нелінійного розгортання істини, здійснені «великою п'ятіркою» в умовах діалогу німецького лютеранства і французького технологізму, швидко почали втрачати новизну: тиражований виняток став правилом. Філософія поступово була зредукована до звичайної техніки.

Правда, достоїнства методу полістилістики вбачають у виникненні нових можливостей для музичного втілення одвічних проблем війни і миру, життя і смерті, завдяки:

- інтеграції «низького» і «високого», «банального» і «вишуканого», примітивного, демократизованого і шляхетного, елітарного стилів висловлювання;

■ підкріпленні суб'єктивної пристрасності авторського висловлювання документальною об'єктивністю музичної реальності, представленою цитатно.

Взаємодія різностильного музичного матеріалу реалізується у трьох аспектах:

1) як творче моделювання; 2) як вибудова внутрішньотекстових відносин; 3) як діалог естетичних і концептуальних уподобань композитора в різноманітному соціокультурному контексті.

У першому аспекті – «манерах» роботи композитора зі стильовими «першоджерелами» – виокремлюють два головні прийоми: *цитату і алюзію*.

Перший з них постає у вигляді цілої шкали градацій:

■ прямої цитати – точного відтворення теми (або характерного її фрагменту) «чужої» музики на переважаючому тлі «свого» інтонаційного матеріалу (наприклад, використання фрагменту першої теми варіацій фіналу «Героїчної» симфонії Л. Бетовена в переплетенні з інший цитатою – монограмою ВАСН – у скрипковій сонаті № 2 А. Шнітке);

■ адаптованої цитати – за словами А. Шнітке, «переказу чужого нотного тексту власною музичною мовою», «свобідного розвитку чужого матеріалу у своїй манері» (наприклад, подання А. Веберном теми з бахівської «Музичної адорації» у політебровому заломленні в своєму Річеркарі або введення цієї ж теми С. Губайдуліною у першому розділі свого скрипкового концерту; заснування Credo А. Пярта на тематизмі прелюдії C-dur з I тому W. K1. Й. С. Баха в редакції К. Черні);

■ цитування техніки чужого стилю – відтворення композиційних, ритмічних, фактурних рис музики віддалених епох і композиторів (наприклад, середньовічного гокета і поліфонії нідерландців у симфонії ор. 21 А. Веберна, барокових варіацій на basso ostinato в Largo фортепіанного тріо чи у IV частині Восьмої симфонії Д. Шостаковича, серійного канону у III частині «Колажу на тему В-А-С-Н» А. Пярта, непомірно гіперболізованої бетховенської експресії акорду-мотиву (g-moll'ного тризвуку) в кодї 2-ї скрипкової сонати А. Шнітке);

■ стилізації – цитати не окремої теми, але узагальненого образу чужого стилю, в комплексі його мотивно-інтонаційних, ладо-гармонічних, тембрових складових на рівні усього тексту (наприклад, «Сюїта в старовинному стилі» для скрипки і фортепіано А. Шнітке).

Інший полістилістичний принцип – *алюзія* по суті постає особливим різновидом цитати – квазіцитатою, бо, на думку А. Шнітке, алюзія «виявляється у найтонших натяках і невиконаних обіцянках на межі цитати, але не переступаючи її» [8, с. 4]. Цей принцип лежить в основі вишуканої стилістично-асоціативної «гри» безлічі інструментальних творів І. Стравінського. Не менш яскраві його приклади виявляємо і у I частині Третньої симфонії А. Шнітке, головна тема якої фактично є алюзією на вступ до «Золота Рейну» Р. Вагнера (на основі обертонового звукоряду); у V частині сонати для баяна соло «Et exspecto» («В очікуванні») С. Губайдуліної (з відтворенням інтонацій «вітру над могилами» з фіналу b-moll'ної фортепіанної сонати Ф. Шопена).

У другому аспекті стильових взаємодій – технології вибудови їх внутрішньотекстових відносин – полістилістика постає у двох основних своїх типах:

- як полістилістика *колажна* –

а) у випадку різкого протиставлення різних стилів, часто представлених прямими цитатами (наприклад, гостроконфліктне, драматургічно дисонантне звучання джазової установки у 2-му фортепіанному концерті Р. Щедрина, а також наступні зразки «суперколажної мозаїки»: III частина симфонії Л. Беріо – колаж музичних цитат від І. С. Баха до А. Пуссера і самого Л. Беріо, кантата «Привид бродить світом» Л. Ноно – зібрання цитат революційних пісень, II частина 3-ї симфонії А. Шнітке – калейдоскоп австро-німецької музики від протестантських хоралів до К. Штокхаузена);

б) у випадку раптової, хоча з позицій тієї чи іншої змістової концепції необхідної і виправданої, появи тональних тризвуків акордів (наприклад, тризвук D-dur, завершуючий III частину п'ятівського «Колажу на тему В-А-С-Н» після «атональних» серійних канонів; впровадження на тлі панівної алеаторики і мікрохроматики (полюсу «печалі») класичної функціональної послідовності фігураційних тризвуків D-dur – Gdur – Adur – Ddur – полюсу «радість» – в «Саду радості і печалі» С. Губайдуліної для флейти, альту, арфи і читця);

■ як полістилістика *дифузна* – плавний перехід від одного стилю до іншого або їх синкретичне фактурно-гармонічне «сплетіння» (наприклад, здійснене І. Стравінським у 2-й фортепіанній сонаті або у II частині «Симфонії псалмів»).

Нарешті, у зв'язку з естетичними уподобаннями композитора і конкретним задумом того чи іншого його твору доцільно розрізняти *полістилістику вибрану* і *плюралістичну*. У разі *вибраної полістилістики* (майже традиційної), автор орієнтується на одну або кілька близьких стильових моделей, об'єднаних більш-менш віддаленим історичним періодом (наприклад, втілення принципів барочного інструментального концертування Й. С. Баха і його сучасників, А. Кореллі, А. Вівальді, у вказаних вище творах А. Пярта 1960-х гг.; стилю давньоруського багатоголосся, представленого цитатою триголосого ікосу «Святий Боже» у Гімні № 1 А. Шнітке).

У ситуації *полістилістики плюралістичної*, навпаки, різноманітні конкретні історичні, індивідуальні або національні стилі співіснують у творі стильового «поліглота» на паритетних засадах. До плюралістичної полістилістики, але поза різкими колажними розмежуваннями, наближена ідея К. Штокхаузена про «симбіотичний» шлях до Weltmusik – «світової музики», представленій, головним чином, у вигляді оригінальних фольклорних джерел на «концерті» усіх культурних груп (його славнозвісна «Телемузика» для японського радіо, 1966 р., в поле електронних звучностей якої потрапили: гагаку – священна музика японських імператорів, музика щасливого острова Балі, південної Сахари, іспанського народного фестивалю, Угорщини, сипібів басейну річки Амазонки, фантастичних віртуозів Китаю, музики корейського півострова і жителів нагорного В'єтнаму; та ж ідея покладена в основу електронних «Гімнів», 1967р. – величезного за тривалістю безперервного цитатного motto наспівів різних народів світу).

Утім, семантичний аналіз усіх згаданих вище суто технологічних експериментів показує, що авангардове «мислення стилями» помітно огрубіло, і загальна драматургія виражає **концепційність** трагізму *неможливості* скомпіювати композитором класичну форму, навіть в образі комбінаторики елементів різних стилів в розширеному просторі музичного тексту.

Мікротонова музика

Мікротонова музика – це своєрідний контрапункт до пануючого звукового каркасу музичної історії; явище, яке ніколи не зникало з поля зору західноєвропейської музики. Але саме на початку першої хвилі авангардного руху, під впливом нових досягнень фізики в сфері акустики багато композиторів

прийшли до висновку, що система 12-ступеневої рівномірної температури практично вичерпала свої ресурси і вже давно не є творчим інструментом.

Симптоматично, ідея вироблення нової мови музичного мистецтва і нового звукового простору переслідувала представників обох поколінь музикантів (1920-х і 1960-х рр.), з тією лиш різницею, що градус радикальності у перших авангардистів був безумовно вищим. Нагадаємо: рухнула основа академічного музичного мислення (зникли лад і тональність, в результаті чого, за образним висловом А. Шенберга, «із двостатевості виникла надстать», а услід за цим зникла й смисложиттєва векторність як така); намір серіалістів досягнути крайньої межі звукової вертикалі обернувся метаморфозою часу у простір. Але найголовніше: чергова спроба самоутвердження «я» без моральнісно-духовних основ була приречена залишитись усього лиш міфом. Більше того, вона спровокувала заперечення самої людини, як неосяжної таїни, методом почергового усунення всіх її атрибутів і позначень, успадкованого з апофатичної теології. Головною темою антропологічних імплікацій 1920-40-х рр. виявилось величне «ніщо», абсолютний нуль, вакуум смислу (як-от, Sein-zum-Tode М.Гайдеггера, оберіутська маячня чи істота-об'єкт в теорії мімікрії Р. Кайуа). Серед перших європейських мікротонових дослідів назвемо спробу англійського композитора Джона Фаулдса, пошуки Антона Веберна і Арнольда Шенберга, Феручіо Бузоні, Алоїза Хабе та Івана Вишнеградського. Хоча відкриття мікротонів символіки по праву належить Клоду Балліфу і Чарльзу Айвзу. Останній, пригадуючи дитячий досвід підбирання мелодій і побудови акордів на сконструйованому батьком четвертьтоновому інструменті з двадцятьма чотирма скрипковими струнами, під враженням почутих під час грози звуків церковного дзвону (описаному у статті «Деякі четвертьтонові враження», 1924-1925р.р), захоплено проголосив: «Незабаром усі хлопчики будуть насвистувати мікротонові мелодії, долучаючись до космічного хору» [28, с. 23].

Якщо ж проаналізувати призначення мікротонів у творах композиторів другої хвилі авангарду, то, доведеться визнати, що вони переважно використовуються лише для створення особливих ефектів (у мелізматичці, колоруванні), або в якості допоміжних і прохідних тонів з метою посилення і загострення драматичного потенціалу твору. І найбільш частими «провокаторами» появи додаткових звучностей є інтонаційно-

наслідувальні елементи, або прагнення створити національний (східний) колорит. Відтак, ставши частиною композиторської мови, мікротонова музика 1960-х років переродилася з ідеології, естетики та теоретичної системи у техніку. Так, у результаті наростаючого перенасичення існуючими темпераційними обмеженнями, у композиторському середовищі з'являються та утверджуються способи дроблення тону на частини у процесі логічної еволюції від діатоніки до хроматики і впровадження їх у музичну тканину:

- як проміжної ланки між рівномірною темперацією і чистою інтонацією (за прикладом давньої мікрохроматики для вираження мелізматичної інтонації);

- як однієї з форм пантоналізму – технології об'єднання усіх існуючих тональних систем.

Причиною такої тривіальності можна вважати відсутність смислового надзавдання. До того ж, «недипломатичність» композиторів, які їдко критикували прихильників 12-ступенної рівномірної темперації, «фальшивість» мікротонкової системи у порівнянні з сучасним музичним строем, радикальність ідей і відсутність підтримки навіть серед колег призвело реформаторів до повної безвісності, а їхні ідеї до тривалого забуття. У зв'язку з цим, слушним вважаємо наведення прикладу трагічного парадоксу А. Шенберга, описаного П'єром Булезом у статті під симптоматичною назвою «Шенберг мертвий»: «Можна лише з гиркотою нарікати на Шенберга і його додекафонічні визиски: так наполегливо вони велися не в тому напрямку, що важко пригадати в історії музики більших масштабів омани» [5, с. 78]. Лише через десятиріччя заперечення та ігнорування попередньо накопиченого досвіду стало предметом компромісного осмислення його художньої цінності.

Алеаторична музика

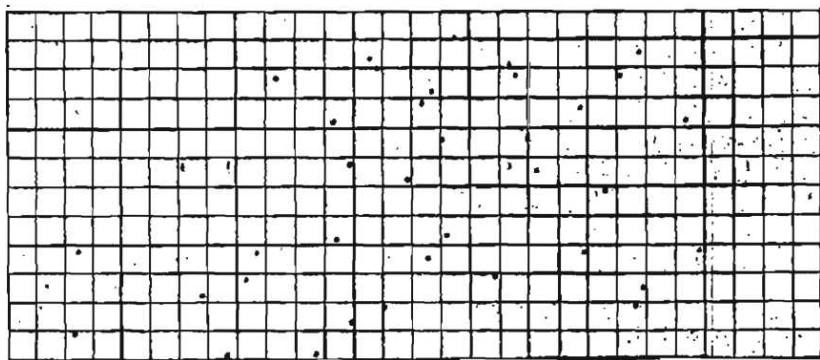
Алеаторика в музиці – це втілення екзистенційної концепції *свободи творчості*, сутнісний варіант якої висловив І. Франко у статті «Ех nihilo. Монолог атеїста» («Моє відкриття – воля і простір»), апелюючи до життєвого кредо Й. В. Гете: «Щоб щось створити, треба чимось бути». Суперечність висловлених позицій точно виявляє специфіку суперечливого розуміння свободи творчості художником-авангардистом. З одного боку, в ньому присутній пафос абсолютного, ніким і нічим не обмеженого волевиявлення, а з другого, саме майстри авангарду не лише

відкрили для себе і для публіки закономірності формотворення в мистецтві, але й наполягали на необхідності особливих науково-художніх досліджень у цій галузі. Причому, обидва принципи – абсолютної свободи творчості і необхідності вивчення об'єктивних законів формотворення – сповідувались, як правило, одними і тими ж особами. Саме ж обговорення проблеми новітньої творчості, що спирається на об'єктивне знання форми, часто відбувалось у публічних диспутах з елементами епатажу або в екстравагантних футуристичних виданнях.

Виникнення алеаторики у контексті трагічного світовідчуття самотності і відчаю, зумовленого кризовим станом європейського суспільства після першої світової війни, стало не випадковим. Одним із перших вирватись із пут ненависної системи авторського тоталітаризму спробував син політичного в'язня – Вітольд Лютославський (1913-1994). Він запропонував фрагментарне введення у текст імпровізаційних побудов при повному передбаченні відповідності всіх або більшості варіантів звучання задуму композитора – так звана, **обмежена** або **контрольована алеаторика**. Її суть: в ансамблевій або оркестровій фактурі, як правило, кожен виконавець в довільному режимі імпровізує свою партію на основі заданої моделі (**алеаторичного квадрату**); при цьому тематизм розшаровується і втрачає свою інтонаційну цілісність, утворюючи хитку сонорну рівнину, створюючи різкий драматургічний контраст до усталених інтонованих послідовностей.

Утім, пріоритет у мистецтві управління випадковістю належить «геніальному винахіднику» Д. Кейджу. Під впливом Марселя Дюшана (1887-1968) він робить найбільш радикальний крок у напрямку руйнування самої ідеї композиції і авторства. Йдеться про відому «Вакханалію» – першу п'єсу для препарованого рояля для оркестру ударних, яким управляє одна людина, чи комбінації з готовими, або «знайденими» музичними об'єктами (ready-made) в циклі «Уявні ландшафти». Недаремно І. Стравінський іронічно називав Кейджа «містером Кейджем», тим самим відмовляючи йому у причетності до композиторського цеху. За вірним зауваженням М. Сапонова, «створюване Кейджем – це вже не твори и навіть не факти культури, а програмні настанови виконавцю для неодадаїтської акції. Кейджа відтепер цікавить лише процес, а результат постає прерогативою самої музики» [24, с. 131].

Дж. Кейдж, «Музика для дзвонів»

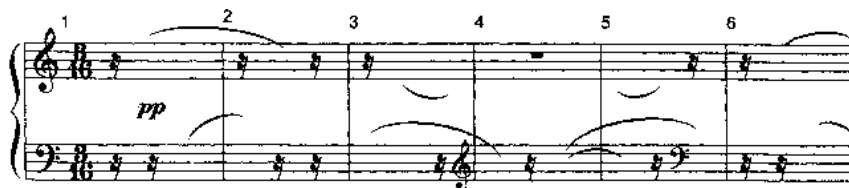


Тобто, суть кейджівського відкриття полягала у визначенні принципів свідомого оперування випадковими процесами. Причому, джерела потоків випадкового могли бути найрізноманітнішими – від езотеричних методик «Книги змін» до бракованого паперу, технологічні пошкодження текстури якого слугують вказівкою розташування нотних знаків. Вражаючим прикладом такої гри випадковостей постає партитура його «Imaginary Landscape № 4» для дванадцяти радіоприймачів. У цій партитурі моменти включення і виключення приймачів, а також вказівки щодо вживання певних діапазонів хвиль точно зафіксовані на дванадцяти п'ятилінійних нотоносцях за допомогою традиційних нотних знаків і пауз. Утім, звучання даної п'єси завжди є непередбачуваним, оскільки неможливо вгадати, що буде звучати в даний момент на даному діапазоні радіохвилі. Адаже у тексті відсутній зв'язок між графічним та традиційним, сакральнo-канонічним зображенням нотного знака, його позначенням і означуванням. Більше того, за таких умов очевидним постає розрив з усією композиторською традицією саме як з традицією християнською, адже сольмізаційні склади слугували не лише позначеннями звуків, але й являлись першими складами стоп початкової строфи гімну св. Іоанну. Сам Кейдж дану ситуацію пояснює так: «Оперування випадковістю допомагає мені перебувати в стані медитації, а також уникати надмірного суб'єктивізму в моїх пристрастях і антипатіях, бо мені страшно залишатись наодинці з собою» [24].

До речі, до створення власних «індивідуальних» нотаційних систем вдавалися й інші представники першої хвилі музичного авангарду: К. Штокхаузен і Л. Беріо, М. Кагель і Д. Лігеті, Дж. Крам і Я. Ксенакіс. При цьому, на пошуки графічної

фіксації нових звучностей композиторів надихали самі виконавці-віртуози. Наприклад, співачка з екстраординарним сценічним даруванням Кеті Берберян спонукала до створення багатьох найяскравіших вокальних творів не тільки свого чоловіка Лучано Беріо (1925-2003), а й ціле покоління композиторів, включаючи Д. Кейджа і П. Булеза. Дж. Кейдж і його однодумці створювали фортепіанні композиції для виконання Девідом Тюдором. Софія Губайдуліна писала спеціально для баяніста Фрідріха Ліпса і фаготиста Валерія Попова. Тромбоніст Вінко Глобокар, гобоїст Хайнц Голігер, контрабасист Бертрам Турецький, ударник Марк Пекарський та інші виконавці сприяли створенню нової музики і винаходу спеціальних прийомів для запису небувалих досі інструментальних технік.

На жаль, впродовж другої авангардової хвилі, «алеа» («випадок», «льос»), як і в описаному вище випадку з полістилістикою, зазнала відчутної редукції, ставши усього лиш технікою підпорядкування процесу створення і виконання музичного твору більш-менш керованій випадковості. При цьому розмежування американської і європейської алеаторики – так званої «музики випадковостей» і власне алеаторики (П'єр Булез) – майже знівельювалось. У зону необмеженої – «небулезівської» – алеаторики потрапили майже всі твори, записані за принципом відкритих форм і «mobile», коли виконавець вносив у текст непідконтрольний композитору елемент випадковості і міг сам вибирати конкретний темп, динаміку й артикуляцію, за принципом: «грай, що хочеш» (як у випадках з текстовими «партитурами» К. Штокхаузена). Нарешті, композитори-постмодерністи демонструють своєрідність прощання з автором взагалі. Приклад – «Metamusica» op. 27 С. Загнія (2001), у тексті якої зі скрупульозною точністю прописано усі метро-ритмічні, артикуляційні і динамічні позначення, однак, з абсолютним вилученням звуковисотного змісту:



7 8 9 10 11 12

p *f* *f*

13 14 15 16 17 18

dim. *p* *pp* *rit.*

Логічно постає запитання: на що вказує цей мовчазний ієрогліф? Від імені кого и кому він адресований?

«Нотаційний бум» або парад індивідуальних нотацій можна систематизувати таким чином:

- детермінована або моносемантична нотація, зокрема видозміни традиційної нотації;

С. Губайдуліна, «Сім слів»

Vc. solo

ff *sf*

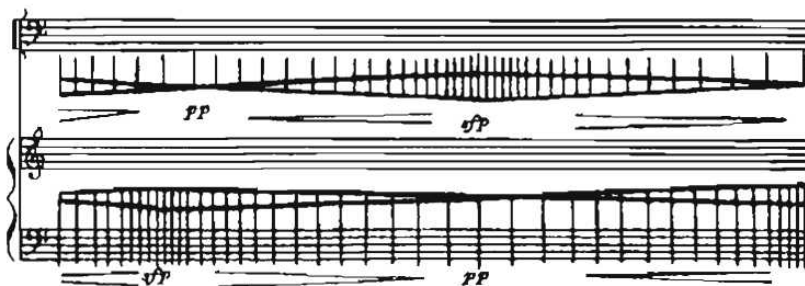
Bajan

p *sf* *pp*





Vc. solo



Vajan

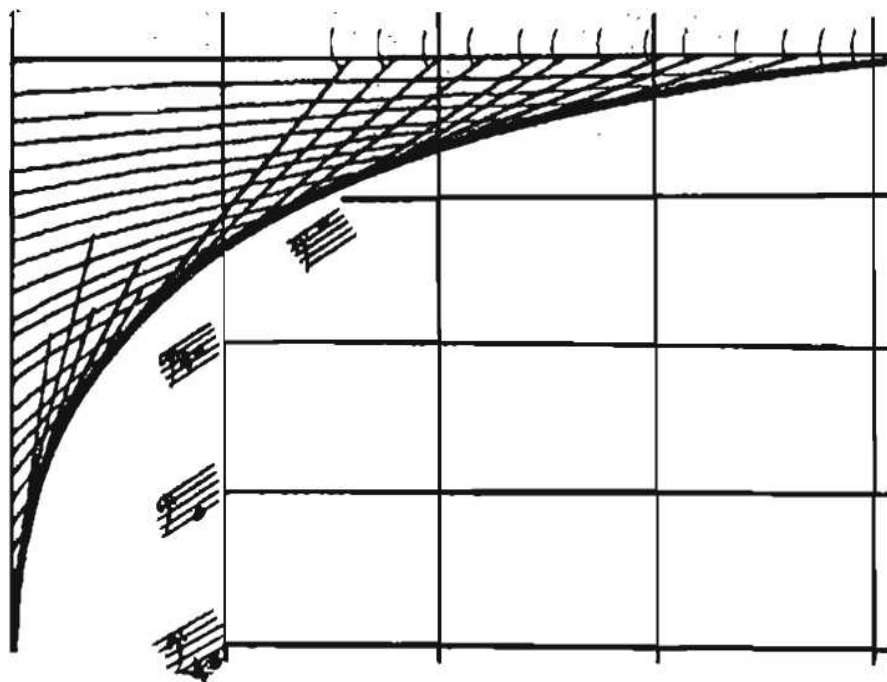
pp *sf*

sf *pp*

Detailed description: This is a musical score for a Violin solo and Cello/Bass (Vajan). The Violin part is written on a single staff with a treble clef and a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The Cello/Bass part is written on two staves with a bass clef and a dynamic marking of *sf* (sforzando). The score shows a complex texture with many notes, including clusters, and dynamic markings *pp* and *sf* are used to indicate changes in volume.

- кластери;

Я. Ксенакіс, «Метастазис»



Detailed description: This is a musical score for clusters, likely from the piece 'Metastasis' by Yannis Xenakis. The score is written on a grid with four staves. The clusters are represented by dense groups of notes, with some notes marked with a cluster symbol (a small square with a diagonal line). The clusters are arranged in a way that suggests a specific timbre and texture, with some notes marked with a cluster symbol.



Ч. Айвз, «Хоторн» із «Конкорд-сонати»

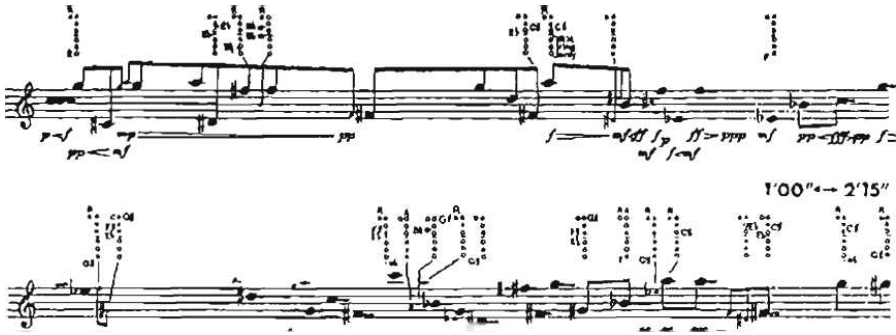
pp
moderately slow

*1) played by using a strip of board 14 3/4 ins. long and heavy enough to press the keys down without striking.



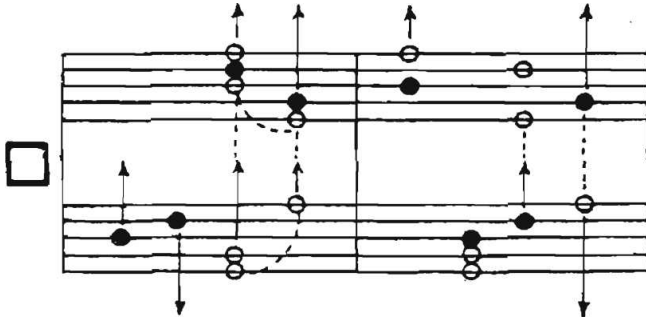
- нотація для нових інструментальних технік, табулатури;

Джон Кейдж, «Музика для»



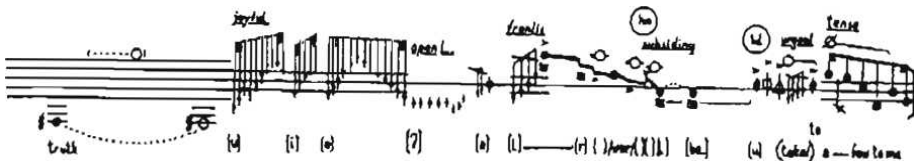
Б. Шеффер, «Торлофона»

Ф. Донатоні, «Чорне і біле № 2»



- недетермінована або полісемантична нотація;
- флукутаційна («пропорційна»);

А. Беріо, «Sequenza 111»



В. Тарнопольський, «Відгомін минулого дня»

Handwritten musical score for "Відгомін минулого дня" by V. Tarнопольський. The score is written on multiple staves. The top section is marked "10\" and includes parts for Flute (Fl.), Violin (Vce), and Piano (P-no). The bottom section is marked "10\" and "5\" and includes parts for Flute (Full. ord.), Bassoon (Bst.), and Piano (P). The score contains various musical notations, including dynamics (ppp, p, f, cresc., molto, dim., morendo, con tono reale), articulation (accents), and performance instructions like "tema tono".

- зонна (рамкова) нотація;

М.Фелдман, «Intersection II»

Three examples of zonal (boxed) notation for "Intersection II" by M. Feldman. Each example consists of a grid of boxes containing numbers 1-5, representing musical notes or intervals.

5	5	1	5	1 5 2	1	1	1	4
1	2	1	2	1	2 3 1	3	1	2 1 1
4	3	4	4	1	1	3	1	1

3 1	6	4 2	5	6 4	1 5	3 2 1	1 3	5 6
2	2	3 2 3	1 1	2 1 1	2	1 1	4	1 5
5	3	5 4	4 2	3	4	1 1	5 2	1 1

5	5 4	2 3 7	1 1 8 4	6	4	4		
4	2	2	3 2	4	5 4 2	1 1	4	1 1
5	3	2	5 2	2	5 3	4	1 1	

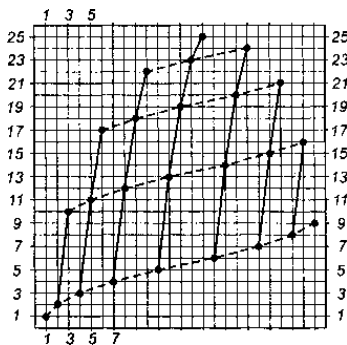
The image shows a page of a musical score for 'Topofonika' by Pierre Schaeffer. The score is written on a grid of horizontal lines, with various instruments and parts labeled. The instruments include: mar. (maracas), pld (piano), cl (clarinet), vcl (violin), vcl (viola), vcl (cello), vcl (double bass), vcl (contrabass), vcl (bassoon), vcl (soprano saxophone), vcl (alto saxophone), vcl (baritone saxophone), vcl (tenor saxophone), vcl (bass saxophone), vcl (trumpet), vcl (trombone), vcl (tuba), vcl (drum set), vcl (tam-tam), vcl (gong), vcl (cymbal), vcl (triangle), vcl (xylophone), vcl (maracas), vcl (castanets), vcl (claves), vcl (bongos), vcl (congas), vcl (tambourine), vcl (djembe), vcl (bata), vcl (mbira), vcl (kalimba), vcl (xylophone), vcl (maracas), vcl (castanets), vcl (claves), vcl (bongos), vcl (congas), vcl (tambourine), vcl (djembe), vcl (bata), vcl (mbira), vcl (kalimba). The notation is dense and complex, with many notes and rests. The score is written in a style that is characteristic of Schaeffer's 'mobile' notation, which is a form of musical notation that is not tied to a specific instrument or sound, but rather to a specific timbre or texture. The score is written on a grid of horizontal lines, with various instruments and parts labeled. The instruments include: mar. (maracas), pld (piano), cl (clarinet), vcl (violin), vcl (viola), vcl (cello), vcl (double bass), vcl (contrabass), vcl (bassoon), vcl (soprano saxophone), vcl (alto saxophone), vcl (baritone saxophone), vcl (tenor saxophone), vcl (bass saxophone), vcl (trumpet), vcl (trombone), vcl (tuba), vcl (drum set), vcl (tam-tam), vcl (gong), vcl (cymbal), vcl (triangle), vcl (xylophone), vcl (maracas), vcl (castanets), vcl (claves), vcl (bongos), vcl (congas), vcl (tambourine), vcl (djembe), vcl (bata), vcl (mbira), vcl (kalimba), vcl (xylophone), vcl (maracas), vcl (castanets), vcl (claves), vcl (bongos), vcl (congas), vcl (tambourine), vcl (djembe), vcl (bata), vcl (mbira), vcl (kalimba).

■ нотация «mobile»;



М. Фельдман, «Viola and Orchestra»

Handwritten musical notation for Viola and Orchestra by M. Feldman. The page contains several staves of music with dynamic markings like "Piano" and "H." (Horn). The notation is heavily annotated with handwritten notes and symbols, including "change direction of, or cancel, after", "silence", and "H. (1)". There are also some diagrams with lines and circles connecting notes.

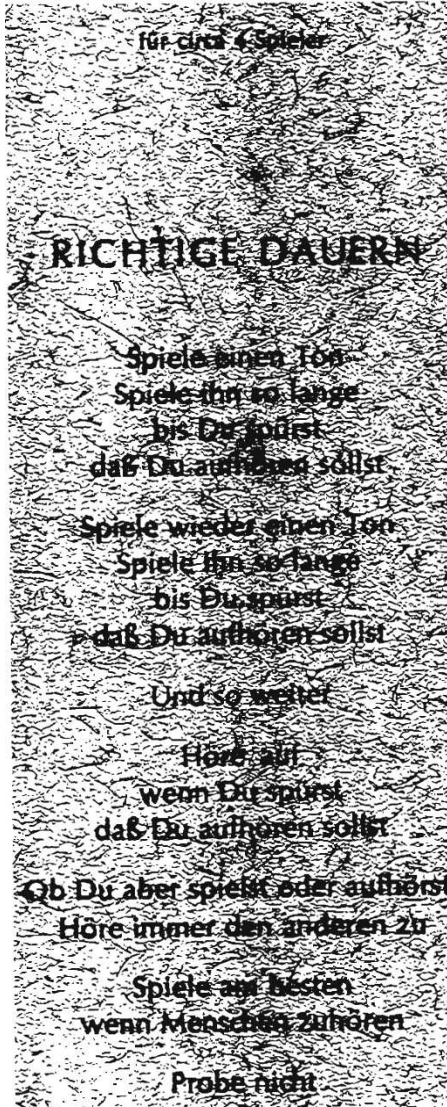


■ графічна нотація (наприклад, «December 1952» Е. Брауна для довільного складу виконавців була інспірована творчістю художників Джексона Поллока, Олександра Калдера і Роберта Раушенберга. У передмові до партитури композитор пише: «Композицію можна виконувати у будь-якому напрямі з будь-якої точки в обраному просторі впродовж довільного часу і з будь-якої з

чотирьох ротаційних позицій у будь-якій послідовності, застосовуючи при виконанні лише три виміри (вертикальний, горизонтальний і часовий)»;

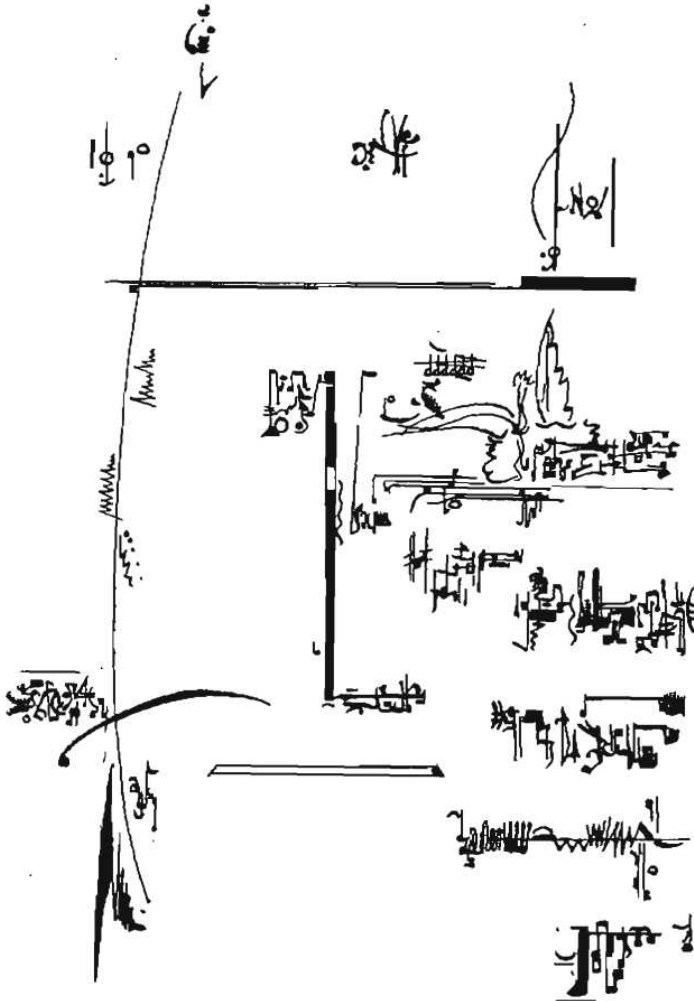
■ вербальна нотація (в галузі електроакустичної музики, зокрема в комп'ютерній і МШП-технологіях;

К. Штокхаузен, «Aus den Sieben Tagen»

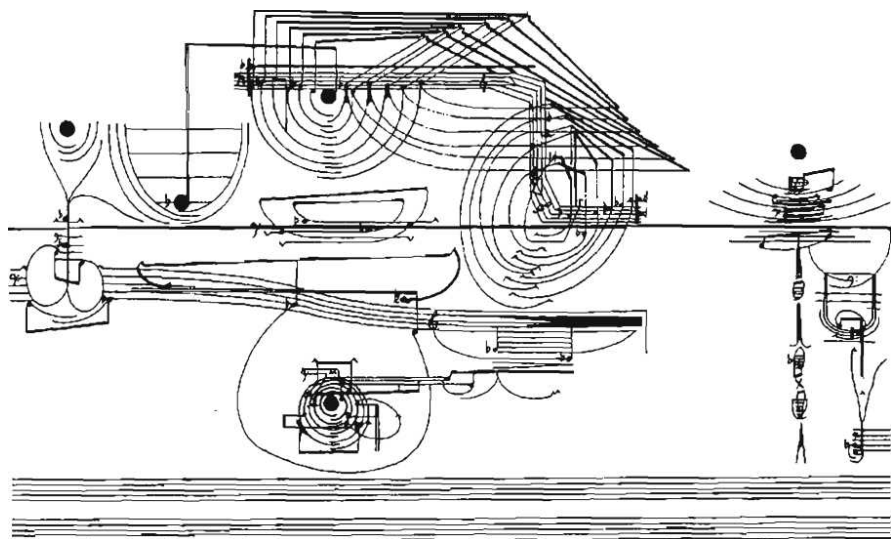


Наступним кроком на шляху девальвації нотного тексту стала відмова від нотації взагалі і графічне кодування музичної інформації сукупностями обраних символів. Руйнування партитури, як єдності вертикальної цілісності та горизонтальної послідовності, та розчинення власне нотного тексту в текстах іншого роду, що відбулося в 70-80-і роки, стало графічним вираженням ситуації самозаперечення *homo musicus* у достовірності своєї свободи.

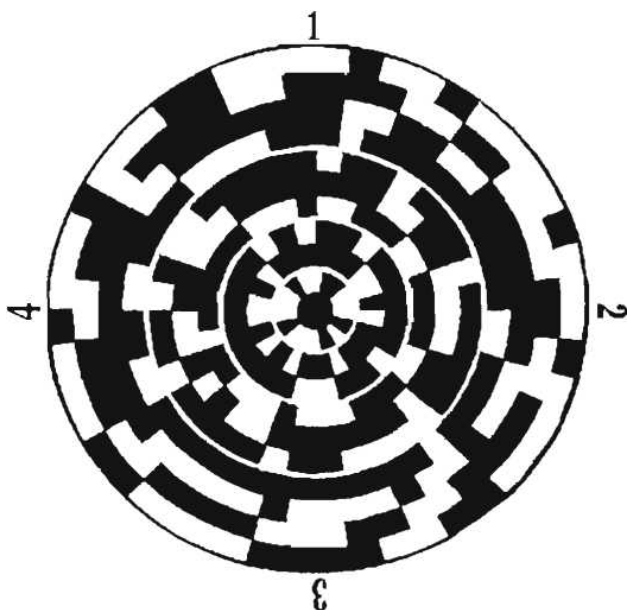
Л. Андрієсен "Paintings"



К. Кардью, «Treatise»



А. Кнайфель, «A prima vista»



Мінімалізм

Музичний мінімалізм став одним із проявів художньої концепції «видимого прояву невидимого Ніщо». Сутність цієї концепції полягає в ототожненні онтологічного і психологічного часу у першоосновах музики. Саме цей природно структурований час, його дзен-буддистська «пустотність» і є змістом музики мінімалізму. Віддзеркалюючи суть відомого епіграфа-motto до вітгенштейнівського «Логіко-філософського трактату» («І все, що люди знають... може бути висловлено у трьох словах» [11]), мінімалізм сконцентрував увагу на самодостатньому значенні первинних елементів (тиші, окремого звуку, найпростіших акустичних поєднань) і запереченні функціональних зв'язків в організації музичного цілого. Причому, відкидаючи дискурсивно-логічні принципи європейської культури, мінімалізм прагнув не до деконструкції, а до очищення музичного мислення, від гуманістичних абстракцій. До речі, відважимося не погодитись з положенням про виникнення мінімалізму як реакції на структурну ускладненість авангардної музики, в першу чергу – на відірвану від слухового сприйняття функціональну надмірність серіалізму. Адже перші мінімальні експерименти зовсім не намагалися зручно влягтися у вухо слухачеві. Навпаки, вони знищили те останнє, що міцно пов'язувало авангард з традицією – ідею мислення архетипами.

Концепція музичного мінімалізму не закріплена в особливій, репетитивній техніці. Остання – лише один із способів втілення цієї концепції в музиці, який, незалежно від неї, може мати й іншу естетичну підставу. Разом з тим, еталонні зразки репетитивного методу (американців Террі Райлі, Стіва Райха і Філіпа Гласса) пов'язані з концепцією мінімалізму, зокрема ідеєю процесуальності, що не підвладна жодним законам аналітичної, проєвропейської драматургії. Зауважимо, що це зумовлено власне особливою ментальністю американців: музика поступових процесів могла виникнути лише там, де пасажир поїзда міг нескінченно довго спостерігати майже не змінюваний ландшафт. Першим твором, послідовно створеним за допомогою репетитивного методу (і який став одним із «класичних» зразків американського авангарду), була п'єса «In C» каліфорнійського композитора Террі Райлі. Його виконавський склад може бути будь-яким (в авторському запису він включає близько 12 – 15 музикантів, переважно духовиків і ударників, але є також запис варіанту для 6 фортепіано). Партитури немає: є одноголосна

партія, спільна для всіх виконавців – лише фортепіано безперервно грає «Pulse» восьмими нотами на звуці С. Нотний текст п'єси являє собою послідовність з 53-х різних за довжиною мелодійних сегментів. Їх не можна назвати мотивами, так як повністю відсутні прийоми мотивного розвитку і розробка. Виконавці вступають по черзі. Цікаво, що сприймання «In C» часто порівнюють зі спогляданням неквапного плетіння павуком павутини. Тобто виконання і слухання репетитивної музики уподібнюється до ритуалу – за ступенем абстрагованості й імперсональності.

Подібний стан споглядання-медитації створює статичне і поступове експонування матеріалу в масштабних за вираженням і тривалих за звучанням постановках мінімалістського музичного театру, у сфері якого працюють американські мінімалісти Ф. Гласс і Д. Адамс. У цих операх-портретах (Ейнштейна, Ганді, Ехнатона у Гласса і Ніксона у Адамса) музика не розкриває психологічний зміст лібретто, а лише створює фон для сценічної роботи, постаючи «звуковими шпалерами в будівлі спектаклю» [46, с. 147]. У цьому виявляється спорідненість і спадкоємність з дуже багатьма, часто жодним чином не пов'язаними один з одним явищами різних музичних культур. Серед них – статична форма та інші структурні принципи східної, а саме балінезійської і яванської, африканської, індійської, корейської, японської традиційної та народної музики.

Зауважимо, що у строгому сенсі музичним мінімалізмом є лише деякі твори Дж.Кейджа, О.Фелдмана, інших авторів «експериментальної музики», і звісно, творчість американських (Террі Райлі, Стіва Райха, Ла Монт Янга и Філіпа Гласса та угорських (Ласло Шарі, Бели Фараго, Тібора Семцова) композиторів, причому, написані лише впродовж 60-х – початку 70-х років. Пізніше і вони поставили під сумнів власні відкриття, повернувши музичній композиції такі недопустимі раніше категорії, як різноманітність, розвиток, контрасти, – правда, в межах виваженої пристойності. Йдеться про англійського композитора і музичного критика Майкла Наймана, який, до речі, вперше застосував поняття «мінімалізм» до музики [39]. Його музика до кінофільмів вирізняється «шуманівською» мелодикою, що розвивається на основі хроматичної остинатної басової лінії. Приклади психоделічного ефекту у взаємодії принципів рок-, поп-музики та репетитивності мінімалізму демонструє й голандець Луї

Андрієссен. На початку 90-х років Т. Райлі, під впливом творів швейцарського композитора, артиста і поета-шизофреніка Адольфа Вьолфлі (Woelfli), написав музично-театральну п'єсу для камерного ансамблю «St. Adolf Ring», в нотації якої присутні компоненти символічного запису: накреслені від руки зігнуті нотні лінії з закінченнями у вигляді чотирьох жіночих пальців; різномасштабні ноти і штилі, ребра яких неначе витають у повітрі; символічна фігура центрального колоподібного нотного стану з зірками всередині.

Нині від попереднього мінімалізму (в строгому розумінні) залишилися самі ідеї. Цей парадокс розпочався з того моменту, коли навчившись ритуальної медитації та бриколажу, тобто «мистецтва не бути композитором», мінімалісти – учні індуса, африканця або індонезійця – після «повернення додому», в реалії західної цивілізації, змушені були «пригадувати роль композиторів». Адже «вдома», де вся соціомузична структура була розрахована виключно на композиторську музику, вони не мали жодної іншої можливості участі в музичному процесі, окрім створення музичних творів і виконання їх в концерті. Тому, щоб зберегти попередній імідж і не втратити набутий, життєво-репродукуючий досвід в умовах сучасної західної музичної практики, композитор змушений був надати ритуальній медитації концертного виконання, а бриколажу – форму композиторського орус'у.

Саме це вводить в оману «присяжних» композиторів, які не переставали бачити в мінімалістах своїх колег і пред'являють їм претензії в нестачі професіоналізму, низькому технічному рівні, відсутності думки і фантазії. Звісно, *композитору, який отримав хорошу професійну освіту, важко збагнути, що спрощення, примітивізація насправді звертає музику до основ, до архетипу, і саме «вміння не вміти» зумовлює досягнення ефекту автентичності.* «Уміти не вміти», «відчувати за межами почуття» і сприймати поза предметним полем фактологічних знань («чудового способу не думати») можна лише за умови виходу із системи «мета – процес – результат» у царину нескінченного становлення і калургічної інтенції до катастатичного «раю».

Прикладом суттєвого переосмислення «язичницького» мінімалізму постає духовно-концертна музика Володимира Мартинова 1980–90-х рр. – «Magnificat» (1989), «Апокаліпсис» (1992), «Плач пророка Єремії» (1992), «Stabat Mater» (1994), «Requiem» (1995), у якій озвучення замкнутого простору «чорної

космічної діри» смислового nihilе переображається смисловим благородством втіленого Слова Божого. Для викладу сакральних смислів В.Мартинов обирає старослов'янську («Різдвяна музика» (1976), «Апокаліпсис», «Плач») і латинську («Stabat Mater», «Requiem», «Magnificat») мови. А для їх музичного втілення використовує традицію християнського богослужбового співу, з якою ретельно «звіряє» музичне мислення:

В. Мартинов, П'еса для контрабаса solo (фрагмент)

The image displays five systems of musical notation for a solo double bass piece by V. Martinov. Each system is labeled with a Roman numeral in a circle (III, IV, V) and includes specific performance instructions and dynamics. System III (III) features a staff with notes and stems, with dynamics ranging from ppp to ff. System IV (IV) uses a staff with vertical lines and stems, with dynamics ranging from f to ff. System V (V) also uses a staff with vertical lines and stems, with dynamics ranging from f to ff. The notation is highly graphic and abstract, focusing on rhythm and dynamics rather than traditional pitch notation.

В результаті такого осмислення сакральної двоплановості мінімалізму, він створює ряд творів на межі церковної та світської музики, що відзначаються високим рівнем «закликаючої благодаті» і «квазі-релігійної достовірності» (формулювання В. Медушевського [51]). Осмисливши репетитивність, як аналог кругової молитви на вервиці, Мартинов широко використав її для очищення слуху і катарсичного впливу на душу homo musicus.

Музика – дія

Означене явище – це *спроба відродження*:

- традиційної теоретичної і практичної тенденції багатьох мистецтв **до синтезу**;
- функціонування **мистецтва як контексту** (тобто його виходу з музейних і виставкових залів в масове середовище);
- активного включення реципієнта у процес творчості (перенесення **акценту з результату на процес**).

Поява цього явища – це фактично *реакція* інтонуючого авангардиста на:

а) повну *розгубленість* артпрактики перед величезним і незрозумілим *монстром науково-технічного прогресу*, який за півстоліття практично привів до знищення всіх традиційних видів мистецтва і способів художнього вираження;

б) *декларування* (Д. Кейдж) необхідності створення *чотиримірного мистецтва*, що: розвивається в просторі і часі; концентрує увагу на конкретній життєдіяльності; використовує новітні досягнення техніки і технології, а також досвід первісних культур, шаманських обрядів, східних філософсько-релігійних вчень, доктрин, медитаційних практик.

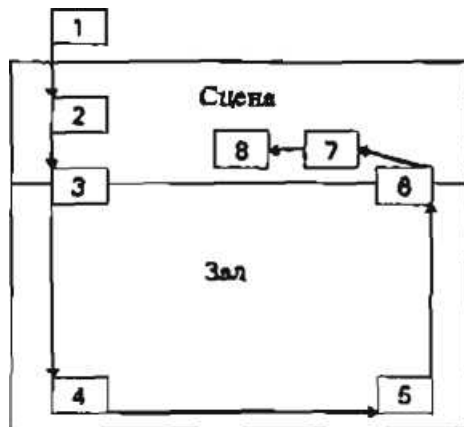
Ірраціональний, парадоксально-абсурдний характер музики - дії або «музики-процесу» (за термінологією В. Хічкока [5, с. 270]) звернений безпосередньо до позасвідомих рівнів психіки реципієнта. У ній змінюються відносини не лише між композитором і виконавцем, а й між виконавцем і слухачем: останній нерідко стає співучасником або навіть єдиним учасником реалізації задуму (як-от у п'єсі Д. Кейджа «4'33»). На думку Л. Янга, в музику-процес можуть впроваджуватися: «випадкові операції, концептуальне мистецтво, усякого роду смислові нісенітниця, стихійні лиха, недетерміноване антимицтво, ескізи подій, імпровізація, діаграми, поезія, есе, театральні проекти, математика, живопис, графіка, кіно» [29, с. 27]. Найбільш ефективним середовищем для розвитку музики-дії є колективна композиторсько-виконавська творчість (композиторські групи: FLUXUS у Нью-Йорку, ONCE в Енн-Арбор, штат Мічиган, «Dimensions of New Music» у Сіетлі, штат Вашингтон). У цьому напрямку працювали Д. Кейдж, Е. Браун і К. Вулф, а також Л. Янг, Т. Ічіянагі, А. Шнітке, В. Мартинов, Н. Корндорф, В. Єкімовських та інші.

Явище «action music» (М. Кагель, «Sur Scène») включає в себе так звані **інструментальний театр, мультимедіа та хепенінг**.

Характерні риси **інструментального театру**:

■ всі виконавці (навіть арфісти і віолончелісти) грають стоячи (як-от, у п'єсі «Eonta» Я. Ксенакіса, в «Echoes of Time and the River» Д. Крама, в «Epifanie» Л. Беріо);

■ музиканти з інструментами переміщуються по сцені і глядацькій залі за порядком, фіксованим у партитурі (як-от, траєкторія переміщень залом гобоїста в партитурі «Solo espressivo» С. Слонімського:



■ акторські прийоми (міміка, жести, танець тощо) також фіксуються у партитурі (як-от, у партитурах «El Cimarron» Х. Хенце, «Nouvelles Aventures» Д. Лігеті, «Songs, Drones and Refrains of Death» Д. Крама, «Green» Т. Такеміцу, «Eonta» Я. Ксенакіса, «Так» Н. Корндорфа).

Оригінальним прикладом інструментального театру постає інтерактивна композиція Роберта Ешлі «Public Opinion Descends upon the Demonstrators», розрахована на одного виконавця і аудиторію. Головна умова дійства – слухачі мають сидіти face-of-face і, загалом, так, щоб виконавець зміг оцінити і озвучити їх слухацьку активність відповідно до заздалегідь описаної в партитурі типології музичних характеристик: «вихід з аудиторії»; «прогулювання залом»; «гучна розмова або сміх»; «шепіт»; «експресивна жестикуляція»; «утаємнені жести»; «багатозначні погляди»; «пошуки візуальних контрастів (погляди у вікон, на стелю, на підсилювальні прилади тощо)»; «мимовільні жести (позіхання, поправлення одягу тощо)»; «смирений стоїцизм і незворушність». Отже, в процесі сприймання глядачі самі

створюють п'єсу, активно долучаючись до взаємодії задалегідь передбачених звукових образів.

Наступний різновид «action music» – «***mixed media***» або «***multimedia***» (англ., «змішані засоби») – пов'язаний з упровадженням в музичний акт сучасних позамузичних видів сценічного оформлення дії:

- візуальних аспектів (світло, слайд, кіно, відео, телебачення, живопис, скульптура);
- руху (танцювального або акторського) як частини виконавської дії;
- електронних засобів і комп'ютерних ефектів;
- участі аудиторії у виконанні або створенні акції.

Ці дії фіксуються в партитурах за допомогою спеціально придуманого композитором графічного запису, в якому головна увага приділяється не стільки кінцевому результату, скільки процесу реалізації задуму.

У найважливішому з жанрів музики-дії – ***хепенінгу*** (Алан Капров) змінюється традиційний для музичного мистецтва тип односпрямованої комунікації за схемою: «композитор – виконавець – слухач». Тобто усі ці стадії спілкування поєднуються і урівнюються в правах, а всі учасники вистави стають її співавторами. Так, у виконанні творі Л. Хіллера «HPSCHD» (скорочення від слова «harpsichord» – «клавесин») бере участь семеро клавесиністів, які сидять на ліфтах-платформах. Троє з них грають музику Моцарта, трансформовану за допомогою комп'ютера, двоє – колажі з фортепіанних творів Моцарта, Бетховена, Шопена та інших композиторів, один – створені на комп'ютері дванадцятитонові послідовності і, нарешті, останній виконує свої улюблені твори Моцарта. Причому, кожен клавесиніст може грати не лише свою, а й чужу партію і повторювати будь-які фрагменти довільну кількість разів. Одночасно, через п'ятдесят один підсилювач звучить п'ятдесят один запис електронної музики, яку підбирав комп'ютер. Візуальний ряд включає слайди, фільми, потужні світлові ефекти, обертові дзеркальні кулі. При цьому слухачі і глядачі можуть невимушено перемовлятися і прогулюватися залом, і їхній рух постає невід'ємною частиною дії.

Ще одним прикладом хепенінгу вважається сцена для сопрано и оркестру «Лист» Мауріціо Кагеля. У самій музиці є ознаки театральної дії, причому співак (співачка) проявляє себе скоріше як мім, аніж як вокаліст. Фактично, це пародія на відомі оперні сцени «Листа» (із «Євгенія Онегіна» і «Пікової дами»

П.Чайковського, «Весілля Фігаро» В.А.Моцарта), у яких партитури передус розгорнута, педантично розроблена (як це, зазвичай, буває у Кагеля) схема афектів, котрі повинен зображати артист. Тобто для виконання пропонуються тільки невиразні вигуки і серія театральних жестів:



Різновидом хепенінгу є так звана **кінетична вистава**, в якій простір найчастіше буває замкнутим (наприклад, чисто сценічним). До кінетичних можна віднести вистави «Театру вічної музики» Л. Янга (початку 60-х років), в якому сам автор і троє інших музикантів створювали конкорди з безперервно триваючих звуків, які проєктувалися на залу через динаміки. Слухачі невимушено прогулювались залом, тому сприйняття ними звуку змінювалося, залежно від місця їх знаходження. Для створення більш сильного ефекту світло в залі було вимкнено. У такий спосіб слухач отримував можливість усім своїм еством прилучитися до синестезійного спектру антиномічної взаємодії

штучного і реального, краси і потворності, розумного і абсурдного, стаючи співучасником і співтворцем якоїсь первозданної, наївної (доцивілізаційної) сакральності.

Електронна музика

До електронної відноситься музика, яка частково або повністю постає акустичним результатом електронних генерацій, перетворень і репродукцій звуку. Її виконання може:

- бути повністю електронним (зафіксованим у пам'яті комп'ютера або записаним на плівку);
- поєднувати живе («акустичне») і записане на плівку або в пам'яті комп'ютера виконання.

Електронна музика в більшості випадків є нетемперованою і мікротонною. Звідси складність (частіше – неможливість) точної фіксації її висоти. Крім того, різні електронні інструменти мають різні конфігурації і параметри, тому електронну нотацію не можна стандартизувати. Зрештою, для творів, живе виконання яких є неможливим (тобто повністю записаних на плівку або збережених у пам'яті комп'ютера), партитура виявляється не потрібною через відсутність її потенційного читця-виконавця. Зважаючи на сказане, Б. Фіннеллі пропонує розділити партитури електронної музики на:

- реалізаційні – тобто ті, які дозволяють відтворити технологічний процес створення твору і мають частотно-часову і амплітудну шкали;
- репрезентативні – тобто зроблені для читання і живого виконання.

Відповідно, нотаційні системи, що використовуються в електронних партитурах, фіксують два види повідомлень:

- технічну інформацію про використання технології;
- описову інформацію, що характеризує різні типи звучання, з використанням елементів традиційної нотації, різного роду графічної і схематичної символіки і словесних коментарів.

У 30-і роки провісниками електронної музики стали Е. Варез і Д. Кейдж – автори композицій для ансамблів ударних інструментів з неперіодичними звуковими спектрами. У 40-х рр. з академічної електронної музики виокремилась **конкретна музика** (фр. *musique concrète*), в основі якої лежить не мелодійна думка, а сукупність природних шумів і звуків, записаних задалегідь і, зазвичай, помітно трансформованих (обробка фільтрами, спотворення зміною швидкості тощо). Її

поява була зумовлена розвитком звукозаписувальної техніки (мікрофонів, магнітофонів) і, як наслідок – доступністю засобів звукозапису для експериментаторів. Перші звукові досліди французького інженера-акустика П'єра Шеффера здійснювалися в 1948 році. Поєднання конкретних звуків і шумів з іншими формами електронної музики здійснював і згадуваний Едгар Варез. При створенні «Roème électronique», представленій у 1958 році на Всесвітній виставці в Брюсселі, він використав 425 гучномовців, ретельно розміщених у спеціальному павільйоні, спроектованому Янісом Ксенакісом. До цього ж періоду відносяться й творчі акції К. Штокхаузена та П. Анрі.

Після 1950-х років конкретна музика була поступово витіснена іншими формами електронної музики. Причину цієї тенденції пояснив сам П'єр Шеффер в одному із своїх інтерв'ю у 1987 р.: «Конкретна музика, збираючи звуки, створює звукові структури, а не музику. Ми не повинні називати музикою речі, які є просто звуковими структурами... Я боровся, як демон, впродовж усіх років відкриттів і досліджень в конкретній музиці; я боровся проти електронної музики, для якої типовим є інший – системний підхід, в той час як я надавав перевагу експериментальному, працюючи зі звуком безпосередньо, емпірично. Але захищаючи музику, над якою працював, я сам жахався того, що робив. Я відчував себе страшно винним. Я був щасливий, коли долав великі труднощі: з пластинками, коли працював над «Симфонією для людини соло»; з магнітофонами, коли робив «Етюди з об'єктами». Усе проходило успішно. Утім, кожен раз мені доводилося відчувати розчарування, оскільки я не міг досягнути того, що я називаю музикою. Я вважаю себе дослідником, які шукають шлях на «крайній півночі», але я не зміг його знайти... ніхто не знає, що далі робити з «до-ре-мі», і, ймовірно, настав час пошуків за цими межами... На жаль, мені було потрібно сорок років, щоб прийти до висновку: прогресу не існує; незважаючи на появу синтезаторів, магнітофонів і т. д., незмінними залишилися наші органи чуття, наші вуха, старі гармонійні структури в наших головах; ми, як і раніше, народжуємося в «до-ре-мі»; і не нам вирішувати, чи існує бодай найменша можливість за межами до-ре-мі... Іншими словами, я витратив своє життя даремно» [5, с. 81].

З винаходом семплювання (тобто комп'ютерних способів обробки звуку) і секвенціювання (комп'ютерних записуючих програм, що працюють за принципом багатоканального магнітофону), з'явилася «**tape music**» або **магнітофонна**

музика. Вона широко використовувала різні методи монтажу магнітофонної стрічки з попередньо записаними на ній електронними, конкретними й іншими звуками. Зазвичай, вона могла існувати лише в запису. Серед представників цього напрямку – Дж. Кейдж, Е. Браун, К. Вулф, М. Фелдман і В. Усачевський. У 80-ті роки, після запровадження цифрової апаратури (у якій звукові параметри фіксувались у вигляді комп'ютерних інформаційних кодів), почали розвиватися комп'ютерні технології створення електронної музики. Так, у 1983 році виникла система MIDI («Musical Instruments Digital Interface» – англ. «Цифрове сполучення музичних інструментів»), яка дозволяла транслювати цифрову інформацію про звуки між з'єднаними в один ряд кількома комп'ютерними пристроями, робити різні операції зі звуками і синхронізувати їх (Е. Артем'єв, Д. Тьюдор, Є. В. Фрьозе, Й. Таль).

На початку 1990-х, альтернативою «tape music» стала «**interactive music**» – один з розділів комп'ютерної алгоритмічної музики. Це «музика взаємодії», в якій «живий» виконавець взаємодіє з електронними звучаннями, корегуючи реалізацію електронної партитури. Існують різні варіанти застосування інтерактивності як принципу роботи системи. В одному випадку композитор пише абсолютно традиційну партію флейти і створює програму, що стежить за виконанням цієї партії і синхронізує її з живою грою. І хоч виконавець не прив'язаний до «метроному» або фонограми, але права на імпровізацію не має: програма може переплутати, в якому місці партитури знаходиться соліст. Спостереження цієї зумовленості спонукає слухача сповна відчувати унікальність події. В іншому випадку композитор створює алгоритмічну композицію, в якій виконавець може впливати на розвиток ґенерованих системою звукових процесів тими чи іншими способами (за допомогою традиційної клавіатури, всіляких сенсорів, просто клавіатури комп'ютера і т.п.).

У середині 1990-х, у Німеччині виник ще один жанр (К. Каскон) експериментальної електронної музики – **глітч** (з англ. *Glitch* – глюк). У ньому домінують акустичні ефекти, зумовлені помилками у цифрових записах – бґгами (програмними помилками), системними глюками, апаратним шумом, перемоткою (Skip) CD і цифровими спотвореннями. Становлення і популяризація жанру, головним чином, пов'язані з діяльністю франкфуртського лейбла Mille Plateaux (збірники Clicks & Cuts) і проекту Oval. В одному із номерів журналу

«Комп'ютерна музика» (Computer Music Journal) 2000-го року, композитор Кім Каскон використав термін «пост-цифровий» (англ. *post-digital*) для характеристики експериментів, пов'язаних з естетикою глітч. Музика «глітч», зазвичай, пишеться на комп'ютері, з використанням сучасного цифрового програмного забезпечення, за допомогою якого *інтонуєчий програміст(!)* нарізає і з'єднує в єдиний трек короткі семпли композицій інших авторів. Замість *бітрової* складової в музиці «глітч» звучать короткі кліки и шуми.

Усі вище описані технічні новинки спрямовані на збудження в homo musicus підсвідомих асоціацій та міфотворчості, часом за допомогою найпримітивніших, але при цьому не використовуваних раніше емоційних прийомів впливу: нової палітри звучання, синтезу розмаїтих форм у феномені квазі-стилю, споглядання (праімпресії-ретенції-претенції) музичної матерії за допомогою методу феноменологічної редукції, іноді з переосмисленням чистої мелодії в безмежності монофонії. Тобто вони постають алюзією акустично-оптичного філософування або грою в поетичний «надреальний антикосмос» (як у Штокхаузена) і визискують у звуці можливості максимального наближення до споконвічного Слова, а то і «вдивляння» у дозвукову порожнечу (повноту) не-буття. Утім, вийти у височінь вищого буття (супремус), вивільняючись від реальності звуку, лексеми, кольороформи – в чистоті виконання задуму – неможливо. Досить згадати гірке прозріння П. Шеффера, «Чорний квадрат» К. Малевича, «Зірку нісенітниць» А. Введенського або «4'33» Дж. Кейджа, щоб зрозуміти, що всі вони є усього лиш варіаціями славнозвісної вітгенштейнівської ідеї: «про що не можна говорити, про те слід *мовчати*». Темою постзвукового поля цікавилися А. Пярт, В. Сільвестров, С. Губайдуліна. Розуміння обмежених можливостей музики в передачі «несказанного» спонукало їх до пошуків у сфері ритмічної структури (розпочатої ще до О. Мессіана) і далі – до *тиші*, наступаючої за останньою нотою й відміряною в нотації.

Масове захоплення цифровими комп'ютерними технологіями та їх істотний вплив на музичне мислення homo musicus визначив можливість конституалізації в межах сучасної музичної естетики таких її напрямків, як: інформаційного (*Information Aesthetics*) (Х. Франк, 1959; М. Бензе, 1965), генеративного (*Generative Aesthetics*) (М. Бензе, 1965), алгоритмічного (*Algorithmic Aesthetics*) (Дж. Стині, Дж. Гіпс, 1978), обчислювального (*Computational Esthetics, Computing*

Aesthetics) (Р. Ша, Р. Бод, 1993; Лейтон, 1994; П. Мачадо, А. Кардосо, 1998; Г. Грінфілд, 2002), емерджентного (*Emergent Aesthetics*) (В. Рамос, 2002), «точного» (*Exact Aesthetics*) (Т. Стаудек, 2002), симуляційного (*Simulated Aesthetics*) (Г. Грінфілд, 2002), кібернетичного (*Cybernetic Aesthetics*) (К. Джаннетті), віртуального (*Virtual Aesthetics*) (Боц-Борнштейн, 2006) тощо. Усі вони відображають безпрецедентний (хоч і музично виправданий) характер взаємодії homo musicus і машини – часто незрозумілий для слухачів і спонукаючий до *somnibus* у своїй доцільності.

Серед причин цього нерозуміння і сумніву виокремимо:

- нездатність людського мозку (на відміну від штучного інтелекту) цілісно охопити цифровий інформаційний простір;
- симуляцію і нівеляцію абсолютних критеріїв оформленості музичної структури і способів її повноцінного функціонування, зумовлену миттєвою швидкістю цифровізованої трансляції музичної інформації;
- орієнтацію упорядників сучасної цифрової музики – заручників свободи доступу (миттєвого і без особливих зусиль) до цифровізованої інформації – не на вузьку групу споживачів з морально-духовними, елітарними інтересами, а на умовного, особистісно-нівельованого користувача (тобто на «кого завгодно» або «на усіх відразу»), результатом чого постає принципова втрата довіри до будь-яких думок, окрім думки собі подібних;
- ціннісну та світоглядну утилітарність, енвайронментальність цифрової музики – з метою непрямого контролю маси залучених, значення якого в умовах сучасного впливу бінауральних ритмів помітно зростає.

Сказане, однак, не означає повного заперечення систем, що виникли поза композиторською традицією. Так, одночасно і незалежно один від одного заявляють про себе, з одного боку, найбільш радикальні і фундаментальні реформатори композиторської музики, а з другого – представники абсолютно нового напрямку, що став згодом найбільш потужним некомпозиторським починанням. Такими некомпозиторськими практиками є джаз і рок-музика, поява яких, до речі, збігається у часі з переломними моментами в історії композиторської музики. Так, 1911 рік – це рік першого виступу нью-орлеанського джазу в Нью-Йорку і одночасно – це рік створення балету «Петрушка» І. Стравінським і фортепіанної п'єси Allegro Barbara Б. Бартоком. Наступний 1912 рік став роком і першої публікації блюзів, і створення А. Шенбергом «Місячного П'єро».

Що ж стосується рок-музики, то початок її триумфальної ходи світом практично збігається з виникненням згадуваного вже мінімалізму. Так, 1964 рік – рік створення «In C» Т. Райлі – став роком перших приголомшливо успішних гастролей «Бітлз» у США, які відкрили їм шлях до всесвітньої і донині незгаслої слави. Творчі перспективи в асиміляції досягнень професійної академічної школи і рок-культури на базі електронної техніки відкрились у 70-х рр. Тобто композиторська музика, з втратою монополії на володіння музичною істиною, змушена ділити право на цю істину з цілим рядом інших музичних систем і напрямків. Саме вони нині амбітно декларують своє право на альтернативу, поглиблюючи, за словами В. Мартинова, «невідворотний та незворотний процес вистигання буття в умовах енергетичного температурного перепаду, характерного для доби ПОСТ – доби насування світової ночі» [46, с. 32].

Проведений опис найбільш яскравих музичних явищ ХХ сторіччя дає підстави відстежити еволюцію самої постаті homo musicus впродовж трьох авангардових хвиль¹⁶, щоб

¹⁶ У 1971 році Ральф Хюттер, Флоріан Шнайдер і кілька інших музикантів заснують першу в світі чисто електронну групу Kraftwerk, яка використовує звучання драммашин, синтезаторів і доводить концепцію електронної музики до свого апогею. Починаючи з 70-х, берлінські «косморокери» Tangerine Dream (Едгар ФРОЗЕН, Клаус Шульц та інші) швидко здобувають популярність за рахунок синтезу рокерського звуку і електронних вставок. Подібна практика забезпечила успіх новачкам і молодим музичним талантам: Жану-Мішелю Жарру, групам Suicide, Visage, Depeche Mode, Yazoo, Heaven 17, Yello, Klaus Nomi, DAF, Japan та інших, які створили доволі жорсткий і сміливий стиль абсолютно безотної музики. Взявши за основу особливості звучання глем-року ранніх 70-х, музику «E» & «U» і концепції «Eternal Music» Ла Монте Юнга, колишній учасник Roxу Music, Брайан Іно, створює абсолютно новий звук, заснований на шумах навколишнього середовища. Він називає цю музику «Ambient», або музикою, яка відтворює відчуття простору, і яка вимагає простору для найкращого відчуття. У 1979 р. виходить його альбом «Музика для аеропортів 1984-1985», і кілька Ambient-альбомів, що стали справжньою класикою стилю.

Швидкий розвиток нових технологій, особливо персональних комп'ютерів, пропонує нові техніки музичного виробництва для DJ-ів, які в 1980-х рр. створюють оригінальні стилі: дейтройтское техно, Bleeps & Clonks (британська версія детройтського техно, заснована на різких електронних звуках і майже нечутних низькочастотних підвиваннях, що виникли завдяки повальному захопленню електронними відеоіграми), англійська та чикагська ейсід-хаус (мінімалістична версія хауса, повністю заснована на синтезаторах Roland -303 Bassline). Поширювана технологія семплінгу, поряд з популяризацією хауса, дозволяє молодим DJ-продюсерам створювати композиції у стилях: Crossover Clubstyle (міксі семплінгового вокалу з андеграундним саундом); бельгійському New Beat, що заклав основи для створення композицій у новому техnozвучанні, названому Tekkno; Gabba / Hard-core — одному із найекстремальніших і

виявити каузальну зумовленість сотеріологічного наміру людини повернутись до духовних витоків.

Отож, місією найрадикальніше мислячого покоління композиторів 50-60-х рр. виявилось руйнування власне принципу композиції і вичерпання ресурсу новаційних ідей. Нагадаємо: ця доба відкрилася «Молотком без майстра» П. Булеза, «Контрадиктом» і «Zeitmasze» К. Штокхаузена; продовжилася «Групами» К. Штокхаузена і «Pli selon pli» П. Булеза, а свого апогею досягла у «Моментях» і «Гімнях» К. Штокхаузена, в «Метастазисі» Я. Ксенакіса, в «Атмосферах» і «Авантюрах» Д. Лігері, в «Симфонії» Л. Беріо та в театральних композиціях М. Кагеля. Як бачимо, композитори 1960-х, відчуваючи насування кризи, висунули музичну парадигму абсолютизації дисонансу і заперечення тональності та впізнаваного повторення, тобто були одержимі вірою в абсолютність тексту при майже повному ігноруванні контексту.

Музична парадигма 1970-х років, навпаки, була зосереджена саме на контексті, а текст поставав його похідним і факультативним наслідком. Логіка підозрілого ставлення до всього отриманого в спадщину, тим більше до спадщини вчорашнього дня, дає збій в 1980-і роки. Ось чому ні 1980-і, ні 1990-і роки не породили жодної принципово нової композиторської концепції, жодного принципово нового композиторського методу, в результаті чого місце новації зайняла «новість», *гра в новацію*, а поступ новаційних кроків, необхідний для принципу композиції, заступорився або зупинився повністю. Таким чином, музичне життя 1980–1990-х років неначе завмерло, зачароване власним розмаїттям.

Те, що раніше мислилось непорушним – цінність живого людського спілкування, цінність книги як згустку художньо-виражених думок, неминуща цінність високого мистецтва, віра в невичерпні можливості людини, в її перевагу над іншими істотами і тим більше над власними творіннями – до початку XXI сторіччя виявляється ґрунтовно підточеним. Спілкування інтонуючої особи зі своїми реципієнтами і читання «розумних» книжок часто «невимушено» витісняється спілкуванням з

агресивних музичних стилів на планеті; Tekkno — популярному танцювальному стилі, композиції якого (на кшталт: «Das Boot» від U-96 і «Anasthasia» до T-99) стали справжніми гімнами планети; англійському диско-хаус; хвилях Ambient-музики (починаючи з 1990-х); брейк-біт, з більш спокійними версіями тріп-хоп (1991- 1997) і транс (1994 -1997) та пізнішими версіями Hard-trance, Acid-Trance, Trance-core (суміш хард-кора і трансу).

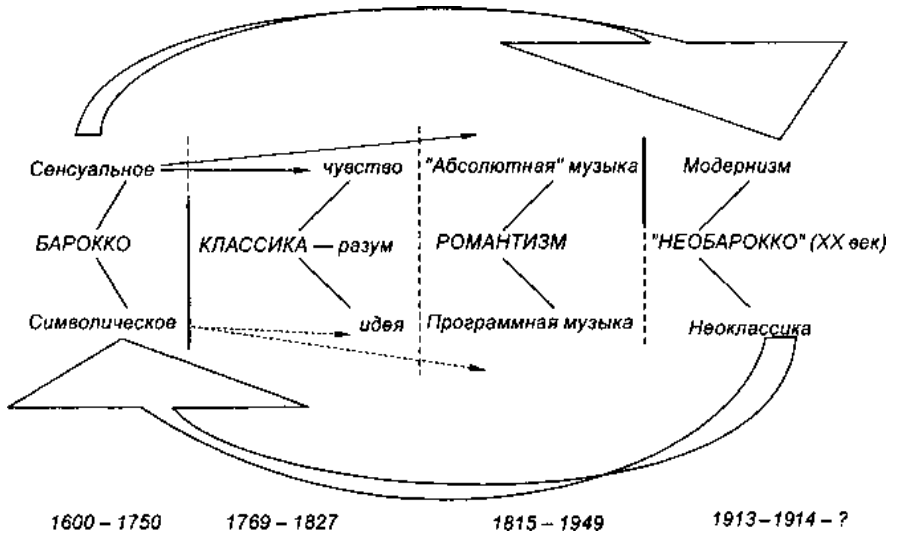
машиною; високе мистецтво перестає бути вирішальним чинником культури; людський мозок, не в змозі організовувати навіть звичайні інформаційні потоки, часто вдається до послуг машини або стає її рабом.

Отож, нині оголошено війну всякій сутності, а значить ентелехії переображення як найвищого покликання інтонуючої людини. В її душі формується віртуальний світ, де панує свавілля думки, де кожен має право і навіть зобов'язаний чинити свою «дорогоцінну» самоволю. Людина без залишку розчиняється у холодній грі з традицією. «Якщо, – як пише французький культуролог Ж. Бодрійар у своїй книзі «Транспаранс зла. Есе про крайні феномени» (1990) – «спробувати дати визначення існуючому стану речей, то я б назвав це станом *після оргії*. Ми пройшли всі шляхи віртуального виробництва і надпродукції об'єктів, знаків, смислів, ідеологій, задоволень. Нині все – вольно, усі ставки вже зроблено, і ми всі разом опинилися перед фатальним запитанням: *що робити після оргії?*»¹⁷.

Неначе передбаючи можливість саме такої історичної розв'язки, відповідь на це риторичне звернення давно вже дав *боже-вільний* Данте у своїй відомій поемі, викарбувавши на воротах «пекла»: «Залиш надію, всяк сюди входящий...». У контексті розглядуваної проблеми йдеться про *надію на створення нової музики*. Нині усе гучніше лунає думка: коли сучасні дослідники прозріють безперспективність своїх технологій, систем і «нових» музичних мов, вони, нарешті, зрозуміють, що немає жодного шляху поза традиційної музикою – квазі-барокового», «пізнього» індивідуального композиторського стилю, перенесеного на рівень різоми європейської музики доби ПОСТ. Тому, завершуючи огляд історичного виру антропологічних ідей європейської музики ХХ сторіччя, ми, услід за А. Ю. Кудряшовим [36], схематично представимо його так: ¹⁸

¹⁷ Цит. за кн. : Ільїн І. П. Постмодернізм від витоків до кінця століття: еволюція наукового міфу. – М., 1998. – С. 204 – 205 (зберігаємо авторський спосіб виділення слів).

¹⁸ Пояснимо дати, виписані нижче схеми (окрім усім зрозумілої першої – явленого в музиці початку європейського Нового часу). 1750 – рік смерті Й.-С. Баха, найвищого символу музичного бароко; а 1739 – рік виходу у світ трактату І. Маттезона «Досконалий капелмейстер», де обґрунтовано суть класичної концепції європейської музики; 1827 – рік смерті останнього класика – Л. Бетховена, а 1815 – рік закінчення Віденського конгресу, після якого почався розвиток романтизму в різних європейських країнах; 1949 – рік смерті



У такому історичному реверансі вбачається вихід лише із суто музичної кризи і повернення цеху композиторства посоху фаховості. Утім, загалом криза творчої особистості в добу десакралізації культури усе ще очікує свого вирішення. Драйв очікування зростає в добу ПОСТ, яку П. Клеє метафорично охарактеризував як «період після завершення третього акту «Сутінків богів», тобто після того, як Брунгільда кинулась на своєму коні Грані у поховальне багаття Зігфріда, а обітниця, озвучена в завершальній мелодичній фразі, все ще не збулась». У цій ситуації жодних сумнівів не викликає висунута о. П. Флоренським ідея «переорганізації» особбою інтонуючою своєї внутрішньої і зовнішньої сфер.

Однією із спроб реалізації цієї місії постає концепція *нового сакрального простору* В. Мартинова. У ній автор підручника «Історія богослужбового співу» не висуває жодних претензій на якусь нову релігію. Концепція, за його словами, «постає усього лиш спробою збирання каміння після руйнації Ієрусалиму», що означає усунення опозиції музичного-позамузичного у синкретизмі музики, релігії, філософії, поезії і магії, тобто у просторі синкретично інтонуючої людини. Ідея «нового

Р. Штрауса, останнього з великих західноєвропейських композиторів, органічно пов'язаних з романтизмом, а вже 1913–1914 – роки перших звершень модернізму і початку першої світової війни.

сакрального простору» Мартинова – це не тільки і не стільки нова програма, скільки констатація вже існуючої тенденції, що виникла на стику тисячоліть. Вона перегукується з концепцією єдиного християнського простору, висунутою в кінці першого тисячоліття, в епоху Каролінгів, коли узагальнювався тисячолітній духовний досвід християн Сходу і Заходу і створювався сакральний канон – єдині форми духовного і, як наслідок, мистецького життя. Ці форми слугують джерелом, що живить європейську цивілізацію аж до наших днів. При цьому «новий сакральний простір» не претендує на те, щоб конкурувати архетипним. Його мета – розширити сакральне поле літургії за її межі, освячуючи не освячені сфери часу і простору, які загубили церковність. Ось чому шлях реалізації «нового сакрального простору» – це робота на стику музики і ритуалу, озвучування канонічних книг Старого і Нового Завіту у музичних, точніше музично-ритуальних формах. Не випадково багато творів такого плану замовлені соборами. Так, «Покаянний канон» А. Пярта написаний за замовленням Кельнського собору до 750-річчя його заснування; «Восьма глава» О. Кнайфеля – на замовлення Вашингтонського собору (прем'єра в 1995 р.), «Апокаліпсис» Мартинова був замовлений кафедральним собором міста Майнца.

Отож, авторську ідею «нового сакрального простору» характеризують такі аспекти:

- трактування тексту як сакральної структури, що переводить психологічне «тепер» в метафізичне «тепер=завжди» і дозволяє вписати музичне висловлювання у позамузичний часовий і просторовий контекст та уможливає його прочитання в канонічному характері (що долає сучасну тенденцію трактування духовних текстів в емоційно-психологічному ключі);

- відновлення кантусного письма, що виявляє себе в опорі на досвід богослужбово-співочьких систем: григоріаніки, давньоруського розспіву, візантійського восьмигласія, а також традиції ранньої поліфонічної обробки монодії, архаїчного фольклору, стилів ренесансної і барокової поліфонії, венеційської поліхорности, а також стилістичні ідіоми музики Новітньої доби;

- коментування історико-стилістичного комплексу як кантусу, тобто за принципом канону, що передбачає використання прийомів читання «з паралельними місцями» і текстового колажу як форми коментарію; введення

паралельного тексту поверх тематичного матеріалу та створення контексту як джерела авторського коментарю;

■ актуалізація виконавського аутентизму відповідно до стильових моделей (як-от, точне відтворення умбрійського діалекту григоріанської псалмодії і квазі-фольклорних антифонів-танців при виконанні гімну св. Франциску Ассизському).

Д. Крам, *Crucifixus* із I тому «Макрокосмосу»



Навколо реалізації описаної концепції об'єдналась ціла плеяда композиторів-мислителів різних національностей і конфесій: Д. Крам, А. Пярт, О. Кнайфель, В. Сильвестров, Г. Канчели, Г. Пелеціс. Тобто, незважаючи на цілковите підтвердження трагічного передчуття Ніцше, нині зажеврила надія на те, що у XXI сторіччі підніметься не одна спільнота інтонуючих осіб, які будуть горіти задля Бога і будуть живі у своїй вірі. З вірою і надією на те, що Спаситель з'явиться світові, щоб врятувати його від порожнечі, божевілля і падіння в небуття.

Отже, опинившись в умовах повністю розцерковленого світу, інтонуюча особа позбавляється свого релігійного покликання і призначення. Онтологічні механізми, що приводять в рух принцип композиції, зупиняються, і композиція виявляється усього лиш приватною ініціативою, на базі якої композитор може задовольняти свою особисту любов до музики. На наших очах, очевидно, відбувається вступ цього процесу в завершальну фазу.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Створіть ескізи людини інтонуючої кафкіанського типу.
2. Виявіть і аргументуйте причини відмінностей у характеристиці музично-інтонуючої свідомості між представниками I-ї, II-ї і III-ї хвиль авангардизму.
3. Обґрунтуйте провідну тенденцію в еволюції композиторської техніки та її антропологічний смисл.
4. Прокоментуйте ідею створення «нового сакрального простору» і можливості її реалізації в добу ПОСТ.
5. Проілюструйте на конкретному прикладі електронної музики «перспективи» машинної антропології.



РОБОЧА ПРОГРАМА
для магістрантів та студентів
музично-педагогічних факультетів

ОПИС ПРЕДМЕТА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Курс: підготовка магістрів	Напрямок, спеціальність, освітньо- кваліфікаційний рівень	Характеристика навчального курсу
<p>Кількість кредитів ECTS: 1,5</p> <p>Модулів: 2 (навчальний + проект)</p> <p>Змістових модулів: 8</p> <p>Загальна кількість годин: 54</p> <p>Тижневих годин: 2</p>	<p>Шифр та назва галузі знань : 0202 – Мистецтво</p> <p>Шифр та назва спеціальності: 8.02020401 – Музичне мистецтво</p>	<p>Обов'язковий</p> <p>Термін підготовки: 1 рік</p> <p>Семестр: IX</p> <p>Лекції (командне викладання, мікровикладання) – 20 год.</p> <p>Семінари (інтрига – апоретична рефлексія – еристичний дискурс – моніторинг) – 10 год.</p> <p>Самостійна робота (написання есе, статей; створення блогу і організація обговорення проблематики музичної антропології) – 10 год.</p> <p>Індивідуальна робота (виконавсько-коментувальні проекти, квести, підготовка антропологічних референцій до музичних текстів) – 14 год.</p> <p>Вид контролю: рейтинговий моніторинг</p>



СТРУКТУРА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Змістовий модуль I.

Дихотомія предметного поля музичної антропології

- Тема 1. **Ієрофанічна сутність музики**
- Тема 2. **Феноменологія музично-інтонуючої свідомості**
- Тема 3. **Типологія людини музикуючої**
- Тема 4. **Еволюція композиторської практики:
антропологічний смисл**

Змістовий модуль II.

Стильові парадигми музичної антропології

- Тема 1. **Музика бароко як антропологічний парадокс**
- Тема 2. **Музична антропологія класицизму
(пошук канону природної людини)**
- Тема 3. **Музична антропологія романтизму**
- Тема 4. **Музична антропологія авангардизму**

ТЕМИ СЕМІНАРСЬКИХ ЗАНЯТЬ

Тема 1. Іконіка барокового портрету людини інтонуючої

1. Феноменологія духу бароко в музично-інтонуючій свідомості (на прикладі визначних композиторів, виконавців).
2. Семасіологія музичної риторики барокового проповідника.
3. Антропологічний смисл музичної риторики в «оміліях» Й. С. Баха: W.K1., том I, прелюдії і фуги D-dur, f-moll, fis-moll; том II, прелюдії і фуги c-moll, D-dur, d-moll, dis-moll; триголосна симфонія f-moll; Чакона із скрипкової Партити d-moll.

ДОДАТКОВА ЛІТЕРАТУРА

1. *Бейшлаг А.* Орнаментика в музыке. – М., 2008.
2. *Берченко Р.* Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» // Музыкальная академия, 2003. – № 2.
3. *Друскин Я. С.* О риторических приемах в музыке И. С. Баха. – СПб., 2005.



4. *Захарова О.* Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII вв. : принципы, приемы. – М., 2003 (Введение, гл. I).
5. *Кандинский-Рыбников А.А.* Об интерпретации музыки И. С. Баха современными пианистами и органистами // *Русская книга о Бахе.* – М., 2005.
6. *Кон Ю.* Бах в свете неориторики // *Кон Ю.* Избранные статьи о музыкальном языке. – СПб., 2004.
7. *Леонова Г. А.* Музыкальные аффекты в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха // *Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко.* Научн. труды МГК им. П. И. Чайковского. – Сб. 32. – М., 2001.
8. *Лобанова М.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М., 2004.
9. *Милка А, Шабалина Т.* Занимательная бахиана (вып. 1) : Об Иоганне Себастьяне, Анне Магдалине и некоторых занятных недоразумениях. – СПб., 2007.
10. *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания.* – М., 2004.
11. *Носина В. Б.* Символика музыки И. С. Баха. – Тамбов, 2003.
12. *Петров Ю.* Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха (1-й том) // *Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха : Сб. трудов / ГМПИ им. Гнесиных.* Вып. 109. – М., 2000.
13. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. – М., 2004.

Тема 2. Класицистський портрет homo musicus

1. Феноменологія людини інтонуючої картезіанського і кантіанського типів: дихотомія «життєсвітів».
2. Антропологічні тропи способів звукомовлення (Klangrede) та функцій риторичного dispositio у циклічній промові (на прикладі сонатної форми) раннього і пізнього класициста.
3. Антропологічний смисл музичної риторики у творах:
 К. Ф. Э. Бах. Клавирні Сонати in G та in C minor
 Й. Гайдн. Фортепіанна Соната in Es-dur.
 В.-А. Моцарт F-dur KV 332, I частина



Л. Бетовен. 1-і частини фортепіанних Сонат №№ 6, 7, 9 (за вибором), Соната № 32 ор. 111 c-moll, I частина.

ДОДАТКОВА ЛІТЕРАТУРА

1. *Альшванг А.* Людвиг ван Бетховен. – М., 2000.
2. *Апресов В. Г.* О программности Сонаты № 31 Бетховена // Из педагогического опыта Казанской консерватории: Прошлое и настоящее: Сб. научных трудов / Казанская консерватория. – Казань, 2006.
3. *Захарова О.* Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII вв.: принципы, приемы. – М., 2003 (гл. III).
4. *Захарова О.* Риторика и клавирная музыка XVIII века // Музыкальная риторика и фортепианное искусство: Сб. трудов. Вып. 105. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 2009.
5. *Кац Б.* Времена – люди – музыка: Документальные повести о музыке и музыкантах. Изд. 2-е. – Л., 2008.
6. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. – М., 2006.
7. *Маргулис В.* Об интерпретации фортепианных произведений Бетховена. – М., 2001.
8. *Нейгауз Г.* Стенограммы двух семинаров по Бетховену // Генрих Нейгауз: Воспоминания. Письма. Материалы. – М., 2002.
9. *Роллан Р.* Жизнь Бетховена // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: В 8 вып. Вып. 5. – М., 2000.
10. *Чигарёва Е. И.* Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. – М., 2000.
11. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. – СПб., 2001 (Гл. 9: Музыкальные формы классического этапа. Сонатная форма).
12. *Холопова В. Н.* О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. – М., 2009.



Тема 3. Романтичний портрет homo musicus

1. Типологія музично-інтонуючої свідомості романтика. Національні особливості.
2. Спокутувальні топоси епіко-драматичного і ліричного висловлювання в музичних одкровеннях українських романтиків (Лисенко М., Барвінський В.)
3. Герменевтика «людини інтонуючої» за текстами:
 - Р. Шуман, «Мрії» з циклу «Дитячі сцени» оп. 15; «Гумореска» оп. 20;
 - Ф. Шопен, Прелюдія оп. 28 № 18 f-moll; Й. Брамс, Інтермеццо оп. 119 № 1
 - h-moll; Ф. Мендельсон, «Пісня без слів» № 32 fis-moll, оп. 67; В. Барвінський, Сюїта на українські теми (Прелюдія, Пісня); Листок з альбому.
4. Інтонований смисл риторики «франкенштейна» в «інфернальних сповідях» Ф. Ліста, Г. Берліоза і Ф. Шуберта.

ДОДАТКОВА ЛІТЕРАТУРА

1. Асаф'єв Б. Мазурки Шопена // Шопен, кажим мы его слышим. – М., 2000.
2. Балтер Г. Баллада фа мажор Шопена (к вопросу о программности) // От Люлли до наших дней. – М., 2007.
3. Блок А. О романтизме // Блок А. Собр. соч. : В 6 т. Т. 4. – Л., 2002.
4. Бэлза И. Фридерик Францишек Шопен. – М., 2011.
5. Вайнштейн О. Б. Индивидуальный стиль в романтической поэтике // Историческая поэтика. Литературный эпохи и типы художественного сознания. – М., 2004.
6. Габай Ю. Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма // Проблемы музыкального романтизма : Сб. научных трудов. – СПб., 2007.
7. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра Шопена. – М., 1995.
8. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – М., 2006.
9. Махов А. Е. Ранний романтизм в поисках музыки : слух, воображение, духовный быт. – М., 2003.
10. Мильштейн Я. И. Очерки о Шопене. – М., 2007.


11. Михайлов А. В. Поворачивая взгляд нашего слуха // Михайлов А. В. Языки культуры : учебное пособие по культурологии. – М., 1997.
12. Петров Д. Р. «Деятнадцатый век» как понятие истории культуры. Опыт музыкознания 1960-1990-х годов. – М., 1999.
13. Прелюдии Шопена (ор. 28). Заметки Лауры Раппольди-Карер, сделанные по указаниям Листа, фон Ленца и фон Мухановой, изданные д-ром Ю. Капп // РМГ. – 1912. – № 15.
14. Решетовская Н. Незабываемые встречи // Музыкальная жизнь. – 1998. – № 8.
15. Тюлин Ю. Н. О программности в произведениях Шопена. Изд. 2-е. – М., 2008.
16. Холопова В. Н. О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. – М., 2009.
17. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. – СПб., 2001.
18. Шопен Ф. Письма : В 2 т. Т. 1. – М., 2002.
19. Шуман Р. О музыке и музыкантах // Шуман Р. Собр. ст. : В 2 т. Т. И-Б. – М., 2009.
20. Юдина М. Стенограмма лекций. Романтизм. Истоки и параллели // Пианисты рассказывают. Вып. 3. – М., 2008.
21. Юдина М. Шесть интермеццо Иоганнеса Брамса // Юдина М. В. Статьи. Воспоминания. Материалы. – М., 2008.

Тема 4. Авангардові ескізи homo musicus

1. Феноменологія людини інтонуючої кафкіанського типу.
2. Каузальність антропологічного смислу мінімалістичного бриколажу.
3. Антропологічні тропи «відчуженої» музично-інтонуючої свідомості у текстах: Дж. Крам, «Голоси дітей давності»; А. Пярт, «Credo»; А. Шнітке, Симфонія № 3, ор. 155 III частина; Д. Шостакович, Симфонія ор.141 № 15 A-dur II ч.; С. Губайдуліна. «Світле і темне» для органу; В. Сильвестров, хори акапела «Гімн», «Різдвяний псалом» та « I вам слава, сині гори» (в пам'ять Сергія Нігояна).

ДОДАТКОВА ЛИТЕРАТУРА

1. *Адорно Т.* Философия новой музыки. – М., 2001.
2. Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А. Ивашкин. – М., 2003.
3. *Бобровский В.* Последнее сочинение Шостаковича // Проблемы музыкальной науки: Сб. ст. Вып. 6. – М., 1985.
4. *Варуни В.* Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки. – М., 2008.
5. *Гаккель А.* Фортепианная музыка XX века. – СПб., 2006.
6. *Дельсон В.* Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича. – М., 2011.
7. *Должанский А.* 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. – Л., 2000.
8. *Друскин М.* Игорь Стравинский. – СПб., 2004.
9. *Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К.* Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны. – М., 2009.
10. *Казанцева Л. П.* Автор в музыкальном содержании. – М., 2008 (Гл. 3 : Средства выражения автора художественного в музыке. 3.4. Стилистические средства ; Гл. 6 : Исторические формы воплощения автора в музыке).
11. *Климовицкий А. И.* Еще раз о монограмме Б-Еэ-С-Н // Д. Д. Шостакович : Сб. ст. к 90-летию со дня рождения. – СПб., 1996.
12. *Климовицкий А. И.* Шостакович и Бетховен. (Некоторые историко-культурные параллели) // Традиции музыкальной науки: Сб. исследовательских ст. – СПб., 2009.
13. *Мартынов В. И.* Конец времени композиторов. – М., 2002.
14. *Порфирьева А.* «Неоклассицизм» Стравинского // Эволюционные процессы музыкального мышления : Сб. научн. тр. – СПб., 2006.
15. *Раабен Л.* Еще раз о неоклассицизме // История и современность : Сб. ст. – СПб., 2001.
16. *Сабинина М.* Шостакович-симфонист. – М., 2006.
17. *Савенко С.* Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда // Кризис буржуазной культуры и музыка. Сб. ст. : Вып. 5. – СПб., 2003.
18. *Стравинский И. Ф.* Диалоги. – СПб., 2001.
19. *Стравинский И. Ф.* Мысли из «Музыкальной поэтики» // Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. – М., 2003.
20. *Стравинский И. Ф.* Хроника моей жизни. – СПб., 2013.

- 
21. *Холопова В. Н.* Музыка как вид искусства. Ч. 1-П. – М.,¹1990-1991; ²1994; СПб., ³2000; СПб., 2002.
 22. *Холопова В. Н.* Музыкальное содержание: зов культуры – наука – педагогика // Музыкальная академия. – 2001. – № 1.
 23. *Холопова В. Н.* София Губайдулина. Монографическое исследование. Интервью С. Губайдулиной / Э. Рестаньо. – М., 2006.
 24. *Холопова В. Н., Чигарёва Е. И.* Альфред Шнитке : очерк жизни и творчества. – М., 2000.
 25. *Шнитке А.* Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В. Н., Чигарёва Е. И. Альфред Шнитке : очерк жизни и творчества. – М., 2000.

ТЕСТИ І ЗАВДАННЯ З МУЗИЧНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ

Тести і завдання призначені для контролю самостійної роботи магістрантів відповідно до навчальної програми курсу «Музична антропологія. Пактичне моделювання». Зміст пропонованих завдань відповідає програмовим вимогам і відображає зміст 1-го і 2-го модулів курсу.

Структура тестів включає завдання трьох рівнів складності – А, В і С, причому різних форм. Так, *першу форму* (для рівня А і частково В) представляють завдання з вибором однієї неправильної відповіді. Завдання *другої форми* (для рівня В) – це завдання на встановлення відповідності між послідовностями позначених і означуваних феноменів або позначаючих їх суб'єктів. *Третьою, відкритою формою* завдань (для рівня С) є есе, сенкани і розгорнуто аргументована відповідь-тлумачення. Зважаючи на коефіцієнт складності; завдання першої форми оцінюються в межах 0 – 5 балів, завдання другої форми – від 5 до 10 балів; завдання третьої форми – від 5 до 15 балів. Таким чином, за успішне виконання завдань 1-го і 2-го модулів усіх рівнів магістрант отримує оцінку «відмінно»; за правильні відповіді на завдання усіх рівнів 1-го модуля і першого рівня 2-го модуля магістрант отримує оцінку «добре» і, нарешті, за умов правильної відповіді лише на завдання 1-го модуля магістранту виставляється оцінка «задовільно». Неправильні або частково неправильні відповіді магістранта на завдання 1-го модуля оцінюються оцінкою «незадовільно». Перевірка знань студентів однієї академічної групи шляхом аналізу відповідей на тестові завдання може бути проведена викладачем упродовж одного практичного заняття.

МОДУЛЬ І.

Рівень А

1. У логічних рядках викресліть зайве:

- a) Піфагор, Гіппас, Філблай, Архіт, Євдокс, Птолемей, Нікомах, Клеонід, Сократ, Цицерон, Гауденцій (ключ – давньогрецька теорія музики);
- b) Марціан Капелла, Августин, Боецій, Кассіодор, Ісидор Севільський, Амвросій Медіоланський, Ієронім, Хукбальд (ключ – романська теорія музики);





- c) Фома Аквінський, Ян Дунс Скот, Рене Декарт, Блез Паскаль, Вільгельм Лейбніц, Джон Локк, Джордж Берклі, Давид Юм, Іммануїл Кант, Йоган Фіхте (ключ – автори концепцій, в яких конституючими особою елементами постають віра і Абсолютний моральний закон).
- d) Е. П. Меррієм, Бруно Неттл, Стіфф Фелд, Антоні Сігер, Отто Ласку, Джон Блекінг, Володимир Мартинов, Хіпаші Сузукі, Фаддей Зелінський (ключ – музична антропологія);
- e) Жан Марсель, Карл Ясперс, Джон Макінтош, Карл Юнг, Альбер Камю, Глен Харкнес (ключ – персоналізм екзистенційний);
- f) Макс Шелер, Роман Інгарден, Георг Гегель, Еммануїл Стейн, Фрідріх Фіхте (ключ – персоналізм феноменологічний).

2. Добудуйте ряд:

- a) episteme – noesis – ...;
- b) колове мислення – покаяння – ...;
- c) знак – денотат – ...;
- d) фонема – морфема – ...;
- e) алофон – аломорф – ...;
- f) базис музичної мови – узус –

Рівень В

3. Приведіть у відповідність послідовності архетипів:

- a) альфа-інтонування
- b) бета – інтонування
- c) гама – інтонування
- d) дельта – інтонування
- e) епсилон – інтонування
- f) омега – інтонування

(Коло, Герой, Мати, Дитя, Мудрий Старець, Аніма – Анімус, за К. Юнгом)

4. Дайте лаконічне визначення поняттям:

- a) особистість –
- b) персона –
- c) антропоморфізм –
- d) музична семіотика –



- e) музична семасіологія –
- f) музична семантика –
- g) герменевтика –
- h) людина інтонуюча –

5. Приведіть у відповідність означення моделей інтонуючої свідомості та їх авторів:

- a) чинник гештальту;
- b) кінематичний геометричний простір;
- c) енергетичне поле;
- d) поле фіксованої уваги;
- e) чинник ступеня перцептивної реакції;
- f) чинник міжособистої аттракції;
- g) феномен акомодатції;
- h) поле перцептивних гіпотез.

(Гілфорд, Дж., Левін, К., Келер, В., Познер, М., Шепард, Р., Стівенс, С., Джонсон, Б., Брунер, Дж., Піаже Ж.).

Рівень С

6. Визначте ментальний комплекс нижче поданих текстів за аспектами: сюжет (сценарій) – концепція (програма) – інтоновані символи.

(Кодаї, З. «Угорський псалом»; Яначек, Л. «Глаголицька меса»; Сухонь, Е. «Псалом Країни Підкарпатської»; Скорик, М. «Гуцульський триптих»; Дичко, Л. Квартет, I частина; Мессіан, О. Образи слова «Амінь»; Айвз, Ч. «Скерцо тротуарами»; Берг, А. «Лулу»).

7. Напишіть есе з наступною підбіркою творів для ілюстрування на тему (за вибором):

- a) «Музика в контексті машинної антропології»;
- b) «Пригадування буття – це вслуховування у нього» (Ф. Ніцше);
- c) «Музика як дзеркало самопізнання»;
- d) «Музика як самотерапія».

МОДУЛЬ II.

Рівень А

1. Вкажіть назви-характеристики напрямів переосмислення ролі суб'єкта у процесі споглядання музикою відповідно до поданого ряду представників:

- a) У. Куайн, Д. Девідсон, У. Селларс, І. Гакінг – – ...;
- b) Р. Рорті, В. Матвієнко, В. Гейзенберг – – ...;
- c) М. Грін, Е. Рід, Р. Джонс – –

2. Людина інтонуюча барочного духу визначає основні смислові цінності як:

- a) цінності творення;
- b) цінності переживання;
- c) цінності самовираження;
- d) цінності ставлення, відносин.

3. Джерело своєї творчої активності людина інтонуюча романтичного типу вбачає у прагненні до:

- a) гри;
- b) визнання;
- c) свободи.

Рівень В

4. Процес своєї творчої активності homo musicus класицистської доби розглядав як:

- a) метаморфізацію;
- b) сублімацію;
- c) персоналізацію.

5. Створіть дихотомічний сенкан¹⁹ про людину інтонуючу:

¹⁹ **Нагадаємо**, слово «сенкан» походить від французького слова «п'ять» і позначає вірш у п'ять рядків.

- 1. Перший рядок має містити слово, яке позначає тему (звичайно, це іменник)
- 2. Другий рядок – це опис теми, який складається з двох слів (два прикметники)



- a) ахтонічного – Богообразного типів;
- b) кантіанського – кафкіанського типів.

Рівень С

6. Концепція людини, приреченої на трагічну самотність, «покинутість», характеризує інтонуючу свідомість:

- a) бароко;
- b) класицизму;
- c) романтизму;
- d) авангардизму.

7. Процес безпосереднього сприймання істини як художньої інтуїції характерний для homo musicus:

- a) бароко;
- b) класицизму;
- c) романтизму;
- d) авангардизму.

8. Заперечення залежності людини від обставин і утвердження її абсолютної свободи постає творчим кредо homo musicus:

- a) бароко;
- b) класицизму;
- c) романтизму;
- d) авангардизму.

9. Концепція безсмертя людини визначається homo musicus авангардової хвилі як:

- a) духовне безсмертя;
- b) символічне безсмертя;
- c) тілесне безсмертя.

-
- 3. Третій рядок називає дію, пов'язану з темою, і складається з трьох слів (звичай, це дієслова).
 - 4. Четвертий рядок є фразою, яка складається з чотирьох слів і висловлює ставлення до теми, почуття з приводу обговорюваного.
 - 5. Останній рядок складається з одного слова – синоніма до першого слова, в якому висловлюється сутність теми, підводиться підсумок.



10. Обґрунтуйте музичний портрет автора за лексиконом тексту і константою сюжету вокально-хорової або інструментальної драми у запропонованих творах (на вибір):

- a) *Тиможинський, В.* «Postludium» на вірші Анатолія Кравченка-Русіва;
- b) *Гайденко, І.* «Всякому городу...» на вірші Григорія Сковороди ;
- c) *Дичко, Л.* «Хмарка» («Літо»), для флейти і мішаного хору на вірші Василя Стефаника;
- d) *Сильвестров, В.* «Елегія»(хор без слів) із циклу «Майдан-2014»;
- e) *Гаврилець, Г.* «Гімн»для камерного оркестру;
- f) *Алмаші, З.* «Концерт сі мінор»для контрабаса в сольному строї і струнного оркестру*у восьми частинах: Ч. III. «Мультфільм»;
- g) *Гомельська, Ю.* «Планета «Життя» для фортепіано і струнних;
- h) *Станкович, Є.* «Дотик Ангела» Симфонія № 11 для скрипки і камерного оркестру, фінал.

ЛІТЕРАТУРА


1. Абрамов М. А. Секрет философа Дэвида Юма, эсквайра // Юм. Д. Трактат о человеческой природе. Книга первая. О познании / М. А. Абрамов. – М. : «Канон», 1995. – 212 с. (С. 5)
2. Аверинцев С. С. Образ Античности / С. С. Аверинцев. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 480 с.
3. Аверинцев С. С. София-Логос / С. С. Аверинцев. – К. : Дух и Литера, 2000. – 912 с.
4. Адорно Т. Философия новой музыки / Теодор Адорно. – М. : РОССПЭН, 2001. – 306 с.
5. Акопян Л. О. Пьер Булез // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы / Л. О. Акопян. – М. : ГИТИС, 2000. – 203 с.
6. Асмус В. Ф. Декарт / В. Ф. Асмус. – М. : Высшая школа, 2006. – 335 с.
7. Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» / Р. Э. Берченко. – М. : Издательский дом «Классика XXI», 2005. – 372 с.
8. Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А. Ивашкин. – СПб. – М. : Изд-во «Лань», 2003. – 195 с.
9. Бобринская Е. А. Футуризм / Е. А. Бобринская. – М. : Галарт, 2000. – 192 с.
10. Бозций А. М. С. Основы музыки / Подготовка текста, перевод с латинского и комментариев С. Н. Лебедева / А. М. С. Бозций. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. – 408 с.
11. Витгенштейн Л. Голубая и коричневая книги / Людвиг Витгенштейн. – Новосибирск : Сибирское университетское издательство, 2008. – 255 с.
12. Второй футуризм : Манифесты и программы итальянского футуризма. 1915 – 1933 / Введ., сост., пер. с итал., комм. Е. Лазаревой. – М. : Гилея, 2013. – 286 с.
13. Гейне Г. Полное собр. соч. : в 6 т. / Генрих Гейне. Т.6. – М. : «Журнально-газетное объединение», 2006. – С. 371.
14. Гессе Г. Гра в бісер. Пер. Є. Поповича ; пер. віршів Л. Костенко / Герман Гессе. – К. : Молодь, 2013. – 442 с.
15. Гессе Г. Письма по кругу / Герман Гессе. – М. : «Прогресс», 1997. – 377 с.

16. Григорий Богослов. О человеческой природе / Св. Григорий Богослов. Собрание творений. Т. 2. – М. : Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1994. – 144 с.
17. Григорий Нисский. Об устройении человека. Пер., прим. и послесл. В. М. Лурье / Св. Григорий Нисский. – М. : Аксиома, Мифрил, 1995. – 222 с.
18. Григорий Палама. Беседы (омилии). Часть 3 / Св. Григорий Палама. – М. : Паломник, 1993. – 297 с.
19. Дейч А. И. Генрих Гейне. На перепутьях романтизма / А. И. Дейч. – М. : «Журнально-газетное объединение», 1933. – 256 с.
20. Делез Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта : учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза : Пер. с франц. / Жиль Делез. – М. : ПЕР СЭ, 2001. – 480 с.
21. Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко / Общая редакция и послесл. В. А. Подороги. Пер. с франц. Б. М. Скуратова. / Жиль Делёз. – М.: Логос, 1997. – 264 с.
22. Делёз Ж. Логика смысла / Науч. ред. Я. Б. Толстов. Пер. Я. И. Свирского / Жиль Делёз. – М. : Академический проект, 2010. – 344 с.
23. Делёз Ж. Спиноза и проблема выражения / Пер. с фр., ред. и заключ. стат. Я. И. Свирского / Жиль Делёз. – М. : Институт общегуманитарных исследований, 2014. – 320 с.
24. Дроздецкая Н. К. Джон Кейдж : творческий процесс как экология жизни / Н. К. Дроздецкая. – М. : Музыка, 1993. – 302 с.
25. Дьяков А. В. Жиль Делёз. Философия различия / А. В. Дьяков. – СПб. : Алетейя, 2015. – 377 с.
26. Епохи історії музики в окремих викладах : В 2 ч. / Пер. з нім. та ред.-упор. Ю. Є. Семенов ; гол. ред. кол. : О. В. Сокол. – Ч. 1. Арс-антиква. Арс-нова, Гуманізм, Ренесанс. – Одеса : «Будівельник», 2003. – 188 с.
27. Еремеев В. Е. Символы и числа «Книги перемен» / В. Е. Еремеев. – М. : Ладомир, 2005. – 600 с.
28. Захарова О. И. Риторика и западно- европейская музыка XVII первой половины XVIII века : принципы, приемы / О. И. Захарова. – М. : Искусство, 1993. – 174 с.
29. Ивашкин А. В. Чарльз Айвз и музыка XX века / А. В. Ивашкин. – М. : Музыка, 2001. – 431 с.

30. Иларион (Алфеев). Преподобный Симеон Новый Богослов и православное предание / Епископ Иларион (Алфеев); издание 2-е, испр.. – СПб. : Алетейя, 2001. – 241 с.
31. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1996. – 256 с.
32. Иоанн Златоуст. О душе / Св. Иоанн Златоуст. Полное собрание творений в 12 т. Т. 12. Кн. 2. – М. : Аксиома, 2004. – 538 с.
33. Климент Александрийский. Педагог, II, 4 // Климент Александрийский. Строматы. Предисл. И. Свиридова. – М. : Учебно-информационный экуменический центр ап. Павла, 1996. – 290 с.
34. Киприан (Керн). Св. Григорий Нисский [его учение о человеке] / Архим. Киприан (Керн). – М. : Паломник, 1996. – С. 152 – 166.
35. Киприан (Керн). Антропология св. Григория Паламы / Архим. Киприан (Керн). – М. : Паломник, 1996. – 202 с.
36. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв. : учебное пособие / А. Ю. Кудряшов. – СПб. : Изд-во «Лань», 2006. – 432 с.
37. Лазарев Ф. В. Вселенная культуры: стратегемы и ценности / Ф. В. Лазарев, Брюс А. Литтл. – Симферополь : СОНАТ, 2005. – 192 с.
38. Лебедев С. Н. Спартанский декрет против Тимофея Милетского в музыкальном трактате Бозция / С. Н. Лебедев // Музыковедение. – 2010. – № 9. – С. 18 – 21.
39. Левит А. А. Майкл Найман : «При написании музыки привлекать мозги не нужно» / А. А. Левит // «ФАКТЫ» (Одесса). – 21июня 2015 года.
40. Леви-Стросс К. Структурная антропология / Пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова./ Карл Леви-Стросс. – М. : Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с.
41. Лист Ф. Ф. Шопен. / Ференц Лист. – М. : Музыка, 1996. – 402 с.
42. Лихачева И. В. С. Е. Фейнберг. Пианист. Композитор. Исследователь./ И. В. Лихачева. – М. : Советский композитор, 2004. – 143 с.
43. Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки // А. Ф. Лосев. Философия. Мифология. Культура. – М. : Политиздат, 1991. – С. 315 – 335.

44. Лосев А. Ф. История античной эстетики в 8 томах / А. Ф. Лосев. Т. 1. Ранняя классика. – М. : АСТ ; Х. : Фолио, 2000. – 624 с.
45. Марков Б. В. Философская антропология XX века [Электронный ресурс] / Б. В. Марков // Режим доступа : <http://anthropology.ru/ru/texts/markov/phanxx.html>.
46. Мартынов В. И. Время Алисы / В. И. Мартынов. – М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2010. – 256 с.
47. Мартынов В. И. История богослужебного пения : учебное пособие / В. И. Мартынов. – М. : РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. – 240 с.
48. Мартынов В. И. Конец времени композиторов / В. И. Мартынов ; послесл. Т. Чередниченко. – М. : Русский путь, 2002. – 296 с.
49. Мартынов В. И. Зона *opus posth*, или Рождение новой реальности / В. И. Мартынов. – М. : Издательский дом «Классика – XXI», 2005. – 288 с.
50. Медушевский В. В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа / В. В. Медушевский. – К. : Музична Україна, 1988. – 236 с.
51. Медушевский В. В. Духовный анализ музыки : учебное пособие в двух частях / В. В. Медушевский. – М. : «Композитор», 2014. – 630 с.
52. Михайлов А. В. Поворачивая взгляд нашего слуха // Михайлов А. В. Языки культуры : Учебное пособие по культурологии. – М. : Искусство, 1997. – 278 с.
53. Михайлов А. В. Поэтика барокко : завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания/ А. В. Михайлов. – М. : Искусство, 1994. – С. 59 – 83.
54. Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха / В. Б. Носина. – Тамбов : Изд-во Тамбовского университета, 1993. – 351 с.
55. Носина В. Б. Проявление музыкально-риторических принципов в клавирных сонатах К. Ф. Баха // Музыкальная риторика и фортепианное искусство : Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 104 / В. Б. Носина. – М. : Изд-во ГМПИ им. Гнесиных, 1999. – С. 24 – 47.
56. Паскаль Б. Мысли./ Блез Паскаль – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 336 с.
57. Платон. Собрание сочинений в 3 томах / Платон. Т. 1. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского университета; 2006. – 243 с.

58. Подорога В. А. Мимесис. Аналитическая антропология / В. А. Подорога. – М. : Культурная революция, 2016. – 255 с.
59. Разеев Д. Н. Телеология Иммануила Канта / Д. Н. Разеев. – СПб. : «Наука», 2010. – 312 с.
60. Розанов И. Н. Музыкально-риторические фигуры в клавирных трактатах Франции и Германии первой половины XVIII века // Музыкальная риторика и фортепианное искусство. Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 104 / И. Н. Розанов. – М. : Изд-во ГМПИ им. Гнесиных, 1999. – 196 с.
61. Саврей В. Я. Александрийская школа в истории философско-богословской мысли / В. Я. Саврей. – М. : КомКнига, 2006. – 1008 с. – С. 303 – 418.
62. Сапонов М. А. Искусство импровизации / М. А. Сапонов. – М. : Музыка, 2002. – 220 с.
63. Сафрански Р. Шиллер, или открытие немецкого идеализма / Рюдигер Сафрански. – М. : Текст, 2007. – 288 с.
64. Симеон Новый Богослов. О трех образах внимания и молитвы // Добротолюбие. 2-е изд. Т. 5 / Преп. Симеон Новый Богослов. – К. : PSYLIB, 2005. – С. 462 – 472 (Слово 68).
65. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. – М. : Изд-во МГУ, 1993. – 248 с.
66. Фуко М. Что такое Просвещение / Мишель Фуко ; пер. с фр. Е. Никулина // Вопросы методологии. – 1995. – № 1 – 2.
67. Фуко М. Мысль о Внешнем // Современные стратегии культурологических исследований : Труды Ин-та европейских культур. Вып. 2 / Мишель Фуко. – М. : Изд-во РГГУ, 2008. – 347 с.
68. Хайдеггер М. Основные понятия метафизики. Мир – конечность – одиночество / Мартин Хайдеггер ; пер. А. П. Шурбелева – СПб. : «Владимир Даль», 2013. – 592 с.
69. Чубаров И. М. Коллективная чувственность : теории и практики левого авангарда / И. М. Чубаров. – М. : Издательский дом Высшей школы экономики, 2014. – 344 с.
70. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х тт. / Фридрих Шлегель. Т. 1. – М. : Искусство, 2005. – 479 с.
71. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В. Н., Чигарёва Е. И. Альфред Шнитке : очерк жизни и творчества. – М. : Искусство, 1990. – С. 46 – 73.

- 
72. Шопен Ф. Письма : В 2 т. Т. 1. / Фридерик Шопен. – М. : Искусство, 1992. – 201 с.
 73. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. 1 / Робберт Шуман. Собр. ст. : В 2 т. – М. : Искусство, 1999. – 268 с.
 74. Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения / Мирча Элиаде. – М. : Ладомир, 2000. – 448 с.
 75. Юдина М. В. Стенограмма лекций. Романтизм. Истоки и параллели // Пианисты рассказывают. Вып. 3 / М. В. Юдина. – М. : Искусство, 1998. – 206 с.
 76. Юдина М. В. Шесть интермеццо Иоганнеса Брамса / М. В. Юдина. Статьи. Воспоминания. Материалы. – М. : Искусство, 1998. – 301 с.
 77. Яворский Б. А. Статьи, воспоминания, переписка. Т. 1 / Б. А. Яворский ; издание 2-е, испр. и доп. – М. :МГК, 2002. – 267 с.

Короткі відомості про згадуваних у книзі музикантів

Айвз, Чарльз (*Ives, Charles*) (1874-1954) – американський композитор і успішний страховий агент, який займався написанням музики у вільний час і отримав визнання посмертно. Айвз узагальнив в музиці американські народні традиції (пуританський хорал, спірічуел, регтайм) і, створивши новаторську за звуковим відчуттям музику, став одним з найрадикальніших музичних першовідкривачів. Застосовував мікроінтерваліку, полістилістику, алеаторику, політональність, поліритмію і багато інших засобів задовго до їх запровадження в музику.

Адамс, Джон (*Adams, John*) (1947) – американський композитор, кларнетист і диригент. Працює в мінімалістській манері, збагачуючи її досягненнями класичної музики. Використовує в музиці електронні і відео-засоби, як-от у *Grand Pianola Music* («Велика музика для піаноли») для двох фортепіано, двох співаків і камерного ансамблю (1981-1982), *Harmonium* («Фісгармонія») для хору і оркестру (1980), *Shaker Loops* («Шейкер Лупі») для струнного септету (1978).

Алексійчук, Ірина (1967) – українська композиторка, піаністка, лауреат національних і міжнародних конкурсів, зокрема Першого всеукраїнського конкурсу композиторів «Духовні псалми» за кращий хоровий твір на біблійні тексти (Київ, 2001 р.), лауреат премії імені Л.М. Ревуцького. Серед її творів багато духовної хорової музики, зокрема: хоровий диптих «Давидові псалми» на біблійні тексти для мішаного хору а *cappella* (2000 р.); «Слава Отцю і Сину...» для жіночого хору а *cappella* (2010 р.); «Свят, свят, свят Господь Саваоф» для мішаного хору а *cappella* (2010 р.).

Андрієссен, Луї (*Andriessen, Louis*) (1939) – нідерландський композитор, історик і теоретик музики. Авангардист, в музиці якого об'єднано принципи мінімалізму, електронна і полістилістична техніки та джазові ідіоми. Андрієссен пробував себе в різних авангардних течіях, поки не прийшов до експериментальної антиромантичної манери, що відкидає

традиційний симфонічний оркестр. Створив кілька музичних ансамблів, призначених для виконання авангардної музики; в деяких з них грав на фортепіано.

Анрі, П'єр (*Henry, Pierre*) (1927) – навчався в Паризькій консерваторії, в тому числі у Наді Буланже і Олів'є Мессіана. З 1949 року працював в експериментальній студії Французького радіо і ТБ, де разом з П'єром Шеффером займався конкретною музикою. Перший і найбільш відомий плід їхньої співпраці – Симфонія для людини соло (1950). У 1958 році покинув групу конкретної музики, а через два роки заснував першу у Франції приватну студію електронної музики. Усі твори Анрі створені шляхом перетворення і монтажу звучань, записаних на плівку. Серед його найбільш відомих робіт – балети для трупи Моріса Бежара, зокрема «Орфей» (1958), «Подорож» (1962, за тибетською Книгою мертвих), «Варіації для дверей і подиху» (1963), «Ніжинський, клоун Божий» (1971).

Аймерт, Герберт (*Eimert, Herbert*) (1897-1972) – німецький композитор і музичний критик. Створював, головним чином, електронну музику. З початку 1920-х років складав 12-тонову музику, був одним із перших прихильників додекафонії. Атональна музика і серійна техніка були основною темою його музикознавчих робіт і переважаючим стилем композицій.

Барбер, Семюел (*Barber, Samuel*) (1910-1981) – американський композитор, який писав в лірико-романтичній манері і класичних формах. Кращі твори Барбера відрізняються майстерністю форми і багатством фактури; оркестрові твори – блискучою технікою інструментування, фортепіанні – вишуканістю піаністичного викладу, вокальні – безпосередністю образного втілення, виразністю розспіву і музичної декламації. Популярністю користується лірико-драматична опера на традиційний любовний сюжет «Ванесса» (одна з небагатьох американських опер, поставлених в «Метрополітен-опера», Нью-Йорк, 1958). Музика її відзначена психологізмом, мелодійністю, виявляє відому близькість до творчості «веристів», з одного боку, і пізніх опер Р. Штрауса – з другого.

Барток, Бела (*Bartok, Béla*) (1881-1945) – угорський композитор, піаніст і етномузиколог. У його новаторському музичному мовленні поєдналися народні ладові системи і методи розвитку матеріалу з математичною концепцією тону і ритмічної пропорції, темброво-мелодійною виразністю сучасної музичної текстури. Вихований в дусі католицизму, композитор в дорослому віці став атеїстом, а згодом (1916) прилучився до унітаріанства и публічно прийняв унітарну віру. Розвивав власну музичну мову, поєднуючи фольклорні елементи. Має велику музичну спадщину, яка включає шість струнних квартетів, концерти, оперу і великий дитячий педагогічний репертуар. Серед інших композицій його прикрашає «Мікрокосмос» для фортепіано (1937).

Берберян, Кеті (*Berberian, Cathy*) (1925-1983) – співачка вірменського походження, володарка унікального меццо-сопрано; виконавиця сучасної музики, композитор (авторка відомого Stripsody для голосу соло, 1966). Спеціально для неї писали свої твори І. Стравінський, Д. Кейдж, Х. В. Хенце, Л. Беріо (її чоловік) та інші композитори.

Берг, Альбан Марія Йоганнес (*Berg, Alban*) (1885-1935) – австрійський композитор, учень і колега А. Шенберга, разом з яким входив до нової віденської школи. Видатний представник музичного експресіонізму, один із засновників додекафонної техніки, колажу. Серед найвідоміших композицій Альбана Берга, поряд із операми «Воццек» і «Лулу», – камерний концерт для фортепіано, скрипки і 13 духових інструментів (1925) та лірична Сюїта для струнного квартету (1926). У обох композиціях Берг поєднав додекафонію з тональністю. Останнім твором Берга став Скрипковий концерт «Пам'яті Ангела», присвячений трагічно загиблій у 19-річному віці Манон Гропіус – доньці Альми Малер (вдови Густава Малера) і архітектора Вальтера Гропіуса.

Беріо, Лучано (*Berio, Luciano*) (1925-2003) – італійський композитор, для творчості якого характерні авангардні пошуки нового акустичного середовища й музичної текстури, використання серійної техніки, електронної музики. Він розробляв структуралістську концепцію музики як мови жестів у звуках. Використовуючи різні темброві рішення, тяжів до створення театралізованих конгломератів співу, речитації,

міміки, хореографії, шумів і електронних ефектів (п'єса «Темар – Omaggio a Joyce» для голосу й магнітофону (1958)). Прагнення об'єднати в новій формі звучання різноманітні сфери мистецтва й природи спонукало композитора до використання цитат найрізноманітнішого музичного матеріалу. Так, у третій частині своєї «Симфонії» для восьми голосів й оркестру (1968) він цитує скерцо з до-мінорної симфонії Густава Малера. Утім, Беріо з іншими сучасними йому композиторами 60-х років розробляв не лише техніку колажу, але й виявляв схильність до сценічної музики й експериментального театру. Зокрема, його твір «Коло», завершений в 1960-му році, демонструє сценічну концепцію, побудовану на театральних жестах вокалістів і їх сценічному русі. У 1970-х роках Беріо звернувся до театрального жанру, як-от: опери «La Vera Storia» (1982) і «Un Re inAscolto» (1984).

Бернстайн, Леонард (*Bernstein, Leonard*) (1918-1990) – американський композитор і диригент. Як композитор віддав данину і класиці, і авангарду. Широко відомі його мюзикли, зокрема «Вестсайдська історія» (1957, Нью-Йорк). Працюючи в рамках означеного жанру, Бернстайн ввів оперні форми, причому з наскрізним симфонічним розвитком. У його музиці майстерно переплетені ладогармонічні й ритмічні особливості джазу, негритянських, мексиканських й інших народних пісень, рок-н-ролу (як-от, в II частині Меси, 1971).

Блох, Ернест (*Bloch, Ernest*) (1880-1959) – американський композитор і педагог швейцарського походження. Писав музику в неокласичному стилі, використовуючи у творчості єврейські мотиви і тематику.

Брандт, Генрі Дрейфусс (*Brandt, Henry*) (1913-2008) – канадсько-американський композитор, головний представник американської акустично-просторової музики, основоположник концепції «четвертого виміру» (після кроку, часу і тембру). Істотним фактором у його роботі було позиціонування груп виконавців не лише на сцені, а і в межах усього концертного залу. Новаторська просторова музика Бранта ґрунтується на трьох ідеях, запозичених у Чарльза Айвза: а) просторового розподілу звукового матеріалу, б) неузгодженості ритму і поліфонічного розвитку, в) контрастного зіставлення стилів. Прикладом їх віртуозного

впровадження композитором в інтонований рух своїх оркестрових композицій постає цикл «Antiphony I» (1953).

Браун, Ерл (*Brown, Earle*) (1926-2002) – американський композитор, соратник Д. Кейджа. З його ім'ям пов'язані два важливих явища художнього авангарду – мобільна, або «відкрита», форма і графічна музика. Він писав камерну, оркестрову, електронну та записану на магнітну стрічку музику, широко використовував нетрадиційні типи нотації, в тому числі «просторово-часову». Ґрунтуючись на принципі індетермінізму, тобто розглядаючи композицію як імпровізовану «акустичну подію», що відбувається безпосередньо «тут і зараз», композитор реалізував мобільність матеріалу і форми твору, що дозволяло музикантам приймати спонтанні рішення в процесі його виконання. Розвиваючи ідею спорідненості між абстрактним експресіонізмом в живопису і шенбергівською атональною музикою, композитор досягнув органічного взаємозв'язку музично-звукового і візуально-графічного первнів.

Бузоні, Ферруччо (*Busoni, Ferruccio*) (1866-1924) – італійський композитор, піаніст і музичний критик. У своїх теоретичних рецепціях обговорював новаторські ідеї: мікротоновість, нову модальність, поліфонію, нові технології. У своїй творчості дотримувався традицій музики бароко і класицизму.

Булєз, П'єр (*Boulez, Pierre*) (1925-2016) – французький композитор і диригент, один з лідерів європейського авангарду, родоначальник техніки серіалізму. З 1975 року очолює створений ним у Парижі «IRCAM» («Інститут досліджень і координації музично-акустичних проблем») і ансамбль сучасної музики «Intercontemporain». Кращим творам композитора притаманні концентроване вираження яскравих та імпульсивних емоцій, точний сухий розрахунок в поєднанні з чисто французькою вишуканістю і витонченістю. З кінця 1950-х років П'єр Булєз відмовляється від ортодоксальної серіальності і експериментує в царині обмеженої алеаторики. Показовими є його Третя фортепіанна соната, оркестрові і камерні твори *Eclat* (1965), *Domaines* (1961 – 1968) та *Rituel in Memoriam Bruno Maderna*. На відміну від Кейджа, у творах Булєза алеаторика зводиться переважно

не до імпровізації виконавців, а лише до вибору виконавцями одного із запропонованих варіантів виконання.

Буссотті, Сільвано (*Bussotti Sylvano*) (1931) – італійський композитор, художник, поет, режисер. Представник авангардизму. Учасник концертів «антимузики», де демонструються різного роду шуми. Творчість Сільвано Буссотті – це експеримент, екстравагантність, виклик. Він проявляє неабияку винахідливість, придумуючи оригінальні способи графічної нотації. Тому більшість його партитур виглядають як твори образотворчого мистецтва. Основний жанр, в якому Буссотті реалізує свій різнобічний і екстравагантний дар, – це музичний театр. Серед творів Буссотті: сюрреалістичний спектакль «Пристрасті за де Садам»; балети; «Незвичайний реквієм»; п'єси, незвичні за складом інструментів.

Бєббітт, Мілтон (*Babbitt, Milton*) (1916-2011) – американський композитор і теоретик, який розширив додекафонію до серіальності за допомогою винайдені їм «сет-теорії 1». У 1950-х роках Бєббітт в якості композитора-консультанта був запрошений компанією RCA, що працювала над створенням першого музичного синтезатора – RCA Mark II Synthesizer. Для нього у 1961 році Бєббітт створив «Composition for Synthesizer». Він також займався написанням творів як для електронних, так і для традиційних інструментів. В останній період творчості Бєббітт створював композиції для обох цих типів інструментів, а також вокалу.

Варез, Едгар (*Varèse, Edgard*) (1883-1965) – американський композитор французького походження. Прагнув «модернізувати» музику, залучаючи до неї ще в 20-і роки ХХ сторіччя ударні звучання, складні ритми, різкі дисонанси і вільні форми. Створив перші шедеври електронної музики – п'єси з використанням магнітофонної плівки.

Веберн, Антон (*Webern, Anton*) (1883-1945) – австрійський композитор, диригент, представник нової віденської школи. Розробив гранично лаконічний стиль письма в додекафонній манері, передбачивши у пізній творчості серіалізм і досягнувши пуантилістично-прозорого забарвлення у звучанні. Веберн еволюціонував від експресіоністично-

похмурого світовідчуття до духовно-просвітленого втілення інтонованого смислу. Серед його творів – Чотири п'єси для скрипки і фортепіано, ор. 7 (1910)

Вулфф, Крістіан (*Wolff, Christian*) (1934) – американський композитор французького походження. Соратник Д. Кейджа. Вводить в музику елементи семантично-гнучкої імпровізації, розробляючи систему «натяків» (англ. «*cuing*»), в якій дії одного виконавця залежать від творчої позиції інших учасників ансамблю. Найбільшою популярністю користуються його «*Duet II*» для валторни і фортепіано (1961) та колекція прози для вокально-інструментального ансамблю (1969).

Вуорінен, Чарльз Петер (*Wuorinen, Charles*) (1938) – американський композитор і педагог. Складає, головним чином, серійну музику, іноді ґрунтуючись на парафразі попередньо створеного матеріалу. Особливо плідним періодом для композитора були 70-ті роки: окрім 2-х струнних квартетів, 6 п'єс для скрипки і фортепіано, він написав «*Percussion Symphony*» для 24-х музикантів та двох фортепіано. У 80-ті композитор створив ораторії «*The Celestial Sphere*» (1980) та «*Genesis*» для хору і оркестру (1989) на основі біблійних текстів; рапсодії, сонати і концерти. У 2014 р. Чарльз Вуорінен працював над оперою за романом Енні Пру «Горбата гора» (*Brokeback Mountain*), для якої письменниця написала лібретто.

Габа, Алоїз (*Haba, Alois*) (1893-1973) – чеський композитор і теоретик, який створив систему мікроінтерваліки і мікротонових інструментів. У своїй творчості використовував лади народної музики. Серед відомих творів: Сюїта для віолончелі соло (1955); Сюїта для четвертьтонового кларнета і четвертьтонового фортепіано, ор. 24 (1925); четвертьтоновий Квартет для струнних інструментів (1922).

Гаубеншток-Раматі, Роман (*Haubenstoek-Ramati, Roman*) (1919-1994) – польський композитор, який жив в Ізраїлі та Австрії. Працював у техніці алеаторики, розвиваючи принципи відкритої форми, використання неспецифічних інструментів і графічної нотації (влаштовував виставки своїх партитур). Серед відомих творів: «Рекомендації» для інструментального ансамблю (1960); «Мобіль для Шекспіра» для голосу і шести

інструменталістів (1960); «Послідовності» для скрипки з оркестром (1958).

Гаццеллоні, Северіно (*Gazzelloni, Severino*) (1919-1992) – італійський флейтист, виконавець сучасної музики. Спеціально для нього написано понад сто п'ятдесят творів такими композиторами, як О. Мессіан, П. Булез, К. Штокхаузен, Л. Беріо, Л. Ноно та ін.

Гершвін, Джордж (*Gershwin, George*) (1898-1937) – американський композитор, піаніст. У музиці поєднував традиції європейської класичної музики, американської популярної музики і джазу. Його Рапсодія в стилі блюз для фортепіано з оркестром (*Rhapsody in Blue*, 1924) буквально перевернула американський музичний світ. Поїздка в Європу надихнула Гершвіна на створення програмної симфонічної сюїти «Американець в Парижі» (*An American in Paris*, 1928). Вершиною творчого шляху Гершвіна стала баладна опера «Поргі і Бесс» (*Porgy and Bess*, 1935) за п'єсою Д.Хейярда Поргі. Це краща американська опера.

Гіндеміт, Пауль (*Hindemith, Paul*) (1895-1963) – німецький композитор, щедро обдарований і яскравий музикант, він є визнаним вождем антиромантизму, постаючи швидше архітектором, аніж драматургом звукової гармонії. У його інтелектуалізовано-емоційній музиці сконцентровано типові риси німецького неокласицизму. Свої творчі принципи композитор найбільш яскраво втілює у циклі з 15 пісень «Життя Марії» на слова Р.-М. Рільке, а також в музиці опер: «Художник Матісс» (1934-1935), «Довга Різдвяна трапеза» на власні лібретто. Символічного значення у Гіндеміта набуває співвідношення звуку і тональності (хроматичного різновиду звичайної тональної – дванадцятитоновості), пов'язане з силами хаосу і з символом порядку, як-от у складних абстрактно-філософських концепціях симфоній: «Художник Матісс», «Гармонія світу», «in Es» (1946); балетах «Чотири темпераменти» (1940) і «Продіада» (1944), а також «Симфонічних метаморфозах тем К.-М. фон Вебера» (1943). Гіндеміт – щедрий мелодист з невичерпною фантазією, який не прагне бути витонченим і милозвучним ліриком. Його музика, часом шалена і хлистка, не позбавлена примітивної брутальності, дивно поєднує в собі нове і традиційне. На її

основі поліфонічна техніка минулого (добахівської і бахівської доби) художньо переосмислена з позицій авангардизму.

Гласс, Філіп (*Glass, Philip*) (1937) – американський композитор, один із основоположників мінімалізму. Для його великих інструментальних і оперних полотен характерним є застосування прийому медитативної репетитивності з арпеджіюванням тонально-гармонічними центрами. У 1968 році Гласс створив ансамбль для виконання власної музики. В останні роки пише музику до кінофільмів, як-от: «Ехнатон» (1984) для солістів, хору і оркестру; «Кундук» для оркестру традиційних тибетських інструментів (1998).

Глинські, Матеуш (*Glinski, Mateusz*) (1892-19?) – польський композитор і диригент, автор вокальних і клавірних мініатюр.

Глобоккар, Вінко (*Globokar, Vinko*) (1934) – німецький композитор і віртуоз-тромбоніст. Пише авангардові арт-проекти з використанням алеаторики і серіалізму.

Голишев, Юхим (1897-1970) – російський композитор, художник і скрипаль, який більшу частину творчого життя жив у Німеччині, Португалії, Іспанії, Франції, Бразилії. У 1914 році створив Струнне тріо, в якому кожна з дванадцяти нот мала різні тривалості. У 1920 році написав симфонічну поему-хепенінг «Das eisige Lied».

Губайдуліна, Софія (1931) – російська композиторка, чия діяльність пов'язана з розробкою незвіданого потенціалу музичних інструментів, релігійним символізмом і особливим сприйняттям часу. У творчості вдало поєднує східні філософські теорії і теософські постулати з орієнтацією на західну музичну традицію, зокрема драматичну розробку матеріалу всередині симфонічного розвитку, з яскравою експресивністю музичної речитації. Серед відомих творів: «З глибини» для баяна (1978); «Сказане-І» для органу, а у другій версії – для органу і ударних 1969-1978); «Світле і темне» для органу(1977); «Сім слів» для віолончелі, баяна і струнних (1982); «Чую...Замовкло...» (1986); «Тепер завжди – сніги» для камерного ансамблю та камерного хору (1993).

Гуд, Деніел (*Goode, Daniel*) (1936) – американський кларнетист і композитор. Авангардист Нью-Йоркської богеми, що виступає з гамеланом. Його музика наповнена медитативними інтонаціями народної інструментальної традиції та космічних енграм, як-от: «Тупання у темряві» для виконавців-інструменталістів і акторів (1991).

Гурецькі, Генрік (*Górecki, Henryk*) (1933) – польський композитор. У ранніх творах застосовував серіальну техніку, пізніше прийшов до тонального стилю і архетипної сонорики, як-от: Симфонія № 1 для оркестру (1959); «Монодрама (Генезис III)» для сопрано і камерного оркестру (1963).

Давидовський, Маріо (*Davidovsky, Mario*) (1934) – американський композитор аргентинського походження. Працює, головним чином, у жанрі електронної музики, поєднуючи у своїх творах електронні і традиційні інструментальні засоби. У пізній творчості переважають мініатюри для акустичних інструментів, як-от: «Синхронізм № 7» для ансамблю ударних інструментів і магнітофонної плівки (1973).

Дебюссі, Клод Ашіль (*Debussy, Claude*) (1862-1918) – французький композитор, піаніст, диригент, музичний критик; його музика є перехідною формою від пізньої романтичної музики до модернізму в музиці ХХ сторіччя. У своїй творчості спирався на французькі музичні традиції: музику французьких клавесиністів, ліричну оперу і романс. Дебюссі втілює у музиці швидкоплинні враження, якнайтонші відтінки людських емоцій і явищ природи. Своєрідним маніфестом музичного імпресіонізму сучасники вважали його оркестрову «Прелюдію до «Післяполуденного відпочинку фавна» (за еклогою З. Малларме; 1894), в якій проявилися характерні для музики Дебюссі хиткість настроїв, витонченість, вишуканість, примхливість мелодики, колористичність гармонії. Серед найвизначніших творів Дебюссі – опера «Пеллеас і Мелізанда» (за драмою М. Метерлінка (1902). У симфонічних творах композитора – ескізи «Море» (1905), «Бергамаська сюїта» для фортепіано (1890), музика до містерії Р. Д'аннунціо «Мучеництво св. Себастьяна» (1911), балет «Ігри» (1912) та ін. – виявилися риси

неокласицизму. Дебюссі створив новий фортепіанний стиль (етюди, прелюдії).

Джонсон, Том (*Johnson, Tom*) (1939) – американський композитор і критик сучасної музики, з 1983 року живе в Парижі. Створює строго логічну мінімалістську і театралізовану музику, як-от: «Слабкість» для контрабаса (1975); «Уявлювана музика» для будь-яких інструментів (1974); «Симетрії» для восьми альтів, у транскрипції для фортепіано в чотири руки (1981).

Дичко, Леся (1939) – українська композиторка, народна артистка України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, кавалер орденів святого Володимира III ступеня і Княгині Ольги, лауреат мистецької премії «Київ» ім. А. Веделя. Домінантою її творчості є універсалізм, що синтезує різні аспекти знань про побудову світу, божественно-духовне начало, історичну правду, загальнокультурні процеси суміжних видів мистецтва. Авторка 3-х балетів («Катерина Білокур», «Досвітні вогні», «Святкова феєрія»), 2-х хорових опер, 3-х симфоній, 14-ти кантат, 2-х ораторій («Індія Лакшмі» та «Нарекоша ім'я Київ», за які отримала Національну премію України імені Тараса Шевченка), 4-х Літургій на канонічні тексти та багатьох творів симфонічної і камерної музики тощо. Широкий діапазон творчих уподобань композиторки доповнюють хорові концерти («Французькі фрески», «Іспанські фрески», «Швейцарські фрески», «Українські фрески»), що виявляють ще одну грань її таланту – потяг до живопису, скульптури й архітектури.

Донатоні, Франко (*Donatoni, Franco*) (1927-2000) – італійський композитор-авангардист. Творив у серіальній манері, пізніше розробляв алеаторичні явища і конструював «пермутабельні» форми, в яких ні композитор, ні виконавець не контролюють течію музичного процесу. У пізній творчості звертався до більш традиційної манери письма, вишукуючи оригінальні інструментальні можливості, як-от у: «Чорне і біле № 2» для двох фортепіано (1968); «Трохи спокійнішого вираження» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано (1967).

Девіс, Пітер Максвелл (*Davies, Peter Maxwell*) (1934) – англійський композитор, який застосовує статичний тип викладу, до-барочні техніки композиції (ізоритмія, фобурдон), поєднуючи їх зі спонтанністю і ефектністю інтонування, якот: «Alma redemptoris mater») для квінтету дерев'яних духових інструментів (1957; «Вісім пісень для божевільного короля» для співака і камерного оркестру (1969); струнний квартет (1980).

Ешлі, Роберт (*Ashley, Robert*) (1930-2014) – сучасний американський композитор, піонер у жанрі телевізійних опер, відомий своїми міждисциплінарними проектами, що включають в себе електронну музику і просунуті техніки для створення спецефектів. Разом з Гордоном Мумма (*Gordon Mumma*) Ешлі вважається одним із засновників галузі використання синтезаторів у сучасній класичній музиці. З 1966 по 1976 рік він гастролював Сполученими Штатами і Європою з «Sonic Arts Union» за підтримки рокфеллерівського і фордівського фондів. Ешлі став продюсером і режисером «Music with Roots in the Aether: video portraits of composers and their music» – поєднання 14-годинного документального фільму з жанром телевізійної опери, який популяризував сім найвідоміших американських композиторів. Опера Ешлі «Ідеальне життя» потрапила в документальний фільм Пітера Грінуея «Four American Composers». У листопаді 2011 року видавничий дім «Burning Books» випустив дві останні книги Ешлі – «Quicksand» і «Atalanta (Acts of God)».

Ічіянагі, Тоші (*Ichiyanaagi, Toshi*) (1933) – японський композитор, навчався в Нью-Йорку, де знаходився під великим впливом Д. Кейджа. Після повернення до Японії організував кілька ансамблів сучасної музики. Розвиває ідеї американських експериментаторів у галузі електронної музики.

Кагель, Маурісіо (*Kugel, Mauricio*) (1931-2008) – німецький композитор аргентинського походження. Намагаючись осмислити музику як сцену світового театру, розробляє незвичайні інструментальні тембри, техніки конкретної і електронної вокальної музики з верховенством театрального аспекту; незвично комбінує акустично-драматичні ситуації. За допомогою персоніфікації тембрів, звуків, жестів Кагель вивільняє музичні компоненти з-під вантажу традицій і, маніпулюючи ними, створює неповторний у своїй

елегантності ігровий музичний світ банальності і абсурдності, як-от: «З Німеччини» (1981) для солістів, хору і оркестру; «Лист» (1986) для мецо-сопрано та оркестру.

Камінський, Віктор (1953) – український композитор, лауреат премії ім. М. Лисенка, премії ім. С. Людкевича, Національної премії України ім. Т. Шевченка. Представник «нової фольклорної хвилі» (Перший скрипковий концерт та почасти Перша симфонія, ораторія «Іду, Накликую, Взиваю...»). Автор духовної музики, представлені як канонічними жанрами (Літургія, Акафіст, Утренья та ін.), так і паралітургійними (Другий скрипковий концерт «Різдвяний»).

Канчелі, Гія (1935) – грузинський композитор. У його переважно симфонічній музиці вдало поєднується медитативно-лірична статика і драматичні емоційні вигуки, як-от «Оплакувані вітром» для оркестру і соло альту (1988). Авторський концерт видатного грузинського композитора відбувся у Львові на XX міжнародному музичному фестивалі сучасної музики «КОНТРАСТИ» (2014 р.).

Карабиць, Іван (1945-2002) – український композитор, музична лексика якого відображає багатовекторність стильових орієнтирів: різні жанрово-стильові пласти українського фольклору (дума, протяжна пісня, інструментальні награвання) і національного професійного музичного мистецтва (знаменний розспів, кант, хорова культура бароко, стилістика Б. Лятошинського), музичну класику XX сторіччя та новітні тенденції, масові жанри. Універсальність музичної мови творів наступного періоду відзначались синтезом різних елементів сучасних композиторських технік (несерійної додекафонії, пуантілізму, клястерності, алеаторики, сонористики) у поєднанні із новотональною та новомодальною звуковисотною організацією, перетином різних стильових тенденцій (неокласицизму, необароко, неоімпресіонізму, джазової лексики). Образна сфера його творів тяжіє до концепційної масштабності у симфонічних жанрах в їх взаємозв'язку зі сценічними, вокальними жанрами, інструментальним концертом, як-от: у концерті для хору, солістів і симфонічного оркестру «Сад божественних пісень» на вірші Г. С. Сковороди, опері-ораторії «Київські фрески», трьох концертах для оркестру; драматично-ліричний

симфонії-епопеї «П'ять пісень про Україну», Третій симфонії; у темі покаяння з Концерту № 3 «Голосіння», Концерті-триптиху для оркестру, пантеїстичній темі з «Music from Waterside».

Кард'ю, Корнеліус (*Cordew Cornelius*) (1936-1981) – англійський композитор і керівник ансамблю недетермінованої музики «Scratch music» (англ. «Різношерста музика»), який розвивав у своїй творчості метод випадкових акустичних операцій, графічну нотацію та імпровізаційність. Перший британський виконавець творів Джона Кейджа і Мортона Фелдмана. Написав безліч творів, партитура яких не зовсім очевидним чином зафіксована на папері. Іноді це цілком пізнавані ноти, але ось їх тривалості і відносна гучність повинні визначатися виконавцем. Або ж, навпаки, надто багато вказівок, регламентуючих кожен звук, змушують виконавця самому вибирати, котрі із вказівок виконувати, а котрі – ігнорувати.

Каркошка, Ерхард (*Karkoschka, Erhard*) (1923-2009) – німецький композитор і теоретик. Організував ансамбль сучасної музики і керував студією електронної музики у Штутгарті. Виступав у пресі як теоретик музичного авангардизму. Автор музичних творів, серед яких: Концертно для камерного оркестру (1952), Симфонічні еволюції (1953), соната для великого струнного оркестру (1954).

Каррілло, Хуліан (*Carrillo Julidn*) (1875-1965) – мексиканський композитор і теоретик. До 1900-го року розробив теорію мікротоновості і пропагував її до кінця життя. Створив оркестр мікроінтерваліки у Мексиці, конструював мікротонові роялі. Незважаючи на велику кількість мікротонових інтонацій, його музика зберігає романтичне забарвлення.

Картер, Елліот (*Carter, Elliott*) (1908-2012) – американський композитор. До середини сторіччя розвинув індивідуальний стиль на основі власної теорії метричних модуляцій. Насичена інструментальна фактура його творів складається з незвичних контрастних тематичних зіставлень. Дворазовий володар Пулітцерівської премії: першу премію вручено за Другий струнний квартет (1960), а другу, через тринадцять років, – за Третій. Впродовж усієї музична кар'єри, що

тривала понад 75 років, написав 158 творів, з яких 14 – у віці після ста років.

Кауелл, Генрі (*Cowell, Henry*) (1897-1965) – американський композитор, сміливий експериментатор і першовідкривач багатьох явищ музики ХХ сторіччя (клястерів, форми «mobile», гри на струнах роялю і т.п.). Пропагував сучасну американську музику, в тому числі творчість Ч. Айвза, поєднував місцеві і екзотичні музичні традиції. Працював з Л. Терменом. Серед відомих творів: «Мозаїчний квартет» (1934); Три ірландські мелодії для фортепіано: «Потоки Манаунауна», «Герой-сонце», «Голос Ліра» (1912).

Кейдж, Джон (*Cage, John*) (1912-1992) – американський композитор, основоположник недетермінованої сутності музичної композиції і виконавства. Захоплення східною філософією зумовило особливу увагу композитора до створення методів «випадкових операцій», пов'язаних з лінгвосеміотичною ексцентричністю і театралізованістю інтонованого руху, як-от: «Як щодо шуму...» для групи різних виконавців від трьох до десяти (1986); «Williams Mix» для магнітофонної плівки (1952); хепенінги: «0'00» (1962), «4'33» для будь-якого виконавця (1952) і «59,5 секунди» для струнного інструменту (1953).

Козаренко, Олександр (1963) – український композитор, піаніст, музикознавець. Лауреат державних премій України з композиції: ім. Л. Ревуцького (1996) та ім. М. Лисенка (2001). Член Національної спілки композиторів України та Асоціації «Нова Музика». У захопленні здобутками авангарду 1950-х – 60-х років композитора цікавить не стільки самодостатня виразність сучасних музичних технологій, скільки можливість висловлення з їх допомогою символіки, у річищі якої виникають арки до біблійних, античних, фольклорних образів.

Копленд, Аарон (*Copland, Aaron*) (1900-1990) – американський композитор, який прагнув створити специфічний американський стиль у музиці за допомогою відкритості і доступності вираження діатонічної наспівної мелодики в гомофонному викладі.

Копитман, Марк (1929) – ізраїльський композитор, творчість якого відзначається ліричним тоном експресивної сповідальності і насиченістю колористичного звучання. Розробив гетерофонічну техніку композиції на основі єврейського псалмодування. Серед найбільш популярних творів – «Присвята» для скрипки або альту (1986); «*Letters of Creation*» для голосу і струнних (1986).

Коуп, Девід (*Cope, David*) (1941) – американський композитор і дослідник сучасної музики. Його різко дисонантні композиції зі спорадичною ритмікою і імпульсивним фразуванням будуються на контрастному зіставленні ліричних і напружено-агресивних інтонацій.

Крам, Джордж (*Crumb, George*) (1929) – американський композитор, музика якого – то особливий філософський світ. З приводу цього композитор писав: «Я завжди розглядав музику як дуже дивну субстанцію, наділену магічними можливостями. Музика – це щось майже відчутне, і все ж вона нереальна, ілюзорна. Музика може бути проаналізована тільки на механічному рівні. Утім, такі важливі її елементи, як духовний імпульс, психологічна крива, метафізичні імплікації, можуть бути сприйняті тільки за допомогою самої музики. Я інтуїтивно відчуваю, що музика – це первинна клітина мови, науки і релігії». У його творчості відображено характерні для американської культури риси: алеаторика, мінімалізм, музичний хепенінг. Більшість його партитур подано у графічній нотації з великою кількістю авторських коментарів. Основні теми творчості композитора – людина і космос. Трагічне у творчості Крама є результатом його пильного інтересу до основних питань людського існування – життя і смерті. Яскравим виразом цієї теми стають твори, написані на вірші Ф. Г. Лорки: «Нічна музика I», чотири книги «Мадригалів», «Пісні, Бурдон і рефрени смерті», «Ніч чотирьох Місяців», «Давні голоси дітей»; серед інструментальних творів – «електричний квартет» «Чорні янголи» і «Ехо II» («Відауння часу і ріки»). Космічна тема виражена Крамом не лише в назвах і змісті творів, а й показана у яскравих графічних партитурах, що часто зображають структури галактичних сузір'їв. Крама привертає космічний звуковий світ – світ, сповнений ледь вловимих шумів і довгих пауз. Ця тема розвинута в таких творах, як «Макрокосмос» і «Зірка-дитя».

Ксенакіс, Янніс (*Xenakis, Iannis*) (1922-2001) – грецький архітектор новітньої музики. Його творчість фокусується навколо пошуку шляхів для реалізації математичних структур і процесів у звучанні музики. Створив стохастичну (вірогіднісну) систему написання музики, експериментував з музичним простором, як-от у «Акрата» для ансамблю дерев'яних духових (1965).

Куртаг, Дьордь (*Kurtág, György*) (1926) – угорський композитор переважно камерного плану і автор багаточастинних циклічних композицій. Його композиторська спадщина якнайкраще демонструє не лише стильову еволюцію, а й еволюцію опусу. Розуміння музичного твору, як раз і назавжди завершеного творчого акту, що не піддається жодним змінам, властиве лише половині його творчої спадщини. З кінця 1980-х рр. композитор з'єднує під однією назвою кілька типів творів, куди потрапляють ранні і зрілі опуси, п'єси без опусу і твори-«надопуси», так звані «work in progress». Такий спосіб об'єднання передбачає ретроспективу «композиторського минулого» і постає «кроком у майбутнє», метою якого є отримання «контрастного опусу», тобто кмітливої комбінації старого і нового матеріалу, як-от: «Ігри для двох фортепіано (1973-1976).

Кшенек, Ернст (*Křenek, Ernst*) (1900-1991) – американський композитор і музикознавець австрійського походження. Радикальний новатор у техніці атональної музики і алеаторики, він розробив своє розуміння додекафонії, а пізніше й серіалізму з верховенством принципу ротації матеріалу. Характерною рисою стилю Кшенека-неокласициста став насичений дисонансами контрапункт. В період до 1927 року він створив дві опери і сценічну кантату, а в 1927 році з'явилася опера «Джонні наг्राє» (*Jonny spielt auf*) – химерне поєднання серйозної музики з танцювальними мотивами кабаре, що скоріше нагадує ревію. У більш пізній період творчості у композитора пробуджується активний інтерес до електронної музики, як-от «П'ять п'єс для тромбона і фортепіано» (1967).

Лакенманн, Гельмут (*Lachenmann, Helmut*) (1935) – німецький композитор, який пише електронну і акустичну дисонантну музику. Експериментує з незвичайними інструментальними

техніками, як-от у «Ассанто» для кларнету з оркестром (1975-76).

Ліґеті, Дьордь (*Ligeti, György*) (1923-2006) – один із найвизначніших західноєвропейських композиторів другої половини ХХ сторіччя. Творчу фантазію композитора живила музика багатьох епох і традицій. Неминуче виникаючі асоціації, зближення далеких ідей і уявлень – основа його композицій, що поєднують ілюзорність і чуттєву конкретність. Розпочинав свій шлях як переконаний бартокіанець, що володіє всебічними знаннями музичної класики («Монумент». Три п'єси для двох фортепіано). До початку 60-х рр. вибрав самостійний шлях, проголосивши повернення до відкритої музичної виразності і тембробарвистості, заснованої на «мікрополіфонії», як-от у «неімпресіоністичних» оркестрових композиціях: «Видіння» (1958-59), «Атмосфери» (1961), «*Lontano*» (1967), Реквієм (1963-65). Поступові і раптові напливи, просторові трансформації стають головним чинником організації музичного часу в його «музичних лабіринтах». Стратегія наступних пошуків композитора пов'язана з абсолютно неспокоїною музикою у «Пригодах» і «Нових Пригодах» (1962-65) – творах для солістів і інструментального ансамблю. Ці досліди з «рефлексіями і алюзіями» у сфері абсурдного театру підготували вихід до великих традиційних жанрів (оркестровий твір «Поліфонія Сан-Франциско» (1973-74), опера «Великий мрець» (1978). Новий погляд на піанізм (від імпресіоністичного стилю до африканської музики) демонструють фортепіанні етюди і фортепіанний Концерт (1985-88).

Логотетіс, Анестиз (*Logothetis, Anestis*) (1921) – грецький композитор. Працював в серіальній і електронній музиці. З 60-х років застосовує графічну нотацію майже у всіх своїх алеаторичних творах. Його партитури виставлялися на мистецьких виставках та продавалися як твори мистецтва.

Лунетта, Стенлі (*Lunetta, Stanley*) (1937) – американський композитор, виконавець на ударних інструментах і скульптор, учень Д. Кейджа і К. Штокхаузена. Працює в сфері мультимедіа. Серед відомих творів: «Фортепіанна музика» (1966).

Лютославський, Вітольд (*Lutoslawski, Witold*) (1913-1994) – польський композитор. Творив у додекафонній техніці, трактуючи її досить вільно. У 50-ті роки експериментував з тональністю, вибудовуючи в гомофонній фактурі ритмічно статичні дванадцятизвучні акорди. Пізніше розробив стиль обмеженої алеаторики. Його твори приваблюють поетичною елегантністю і вишуканою красою, інтонаційним лаконізмом і емоційною експресією, як-от: «Венеціанські ігри» для малого оркестру (1960-1961); Струнний квартет (1964).

Мадерна, Бруно (*Maderna, Bruno*) (1920-1973) – італійський композитор і диригент, один з організаторів електронної студії Міланського радіо. Створював неокласичну, серіальну і електронну музику з використанням інтерактивних комбінацій і сценічної дії. Серед відомих творів: «Музика у двох вимірах» для флейти та магнітофонного запису флейтової гри (1952).

Малер, Густав (*Mahler, Gustav*) (1860-1911) – людина, в якій втілилася «найсерйозніша і чиста художня воля нашого часу» (Т. Манн). Великий австрійський композитор, котрий завершуючи традицію філософського класико-романтичного симфонізму (Л. Бетховен – Ф. Шуберт – І. Брамс – П. Чайковський – А. Брукнер), прагнув дати відповідь на одвічні питання буття, визначити місце людини у світі. Нескінченні творчі пошуки («я – музикант, який блукає в пустельній ночі сучасного музичного ремесла без дорожовказної зірки і наражається на небезпеку в усьому засумніватися або збитися зі шляху») приводили Малера до порушення усталених уявлень про прекрасне, до удаваної безформності, незв'язності, еkleктичності; композитор зводив свої монументальні концепції немов з «уламків» зруйнованого світу. У цих пошуках чистоти людського духу виросла його Перша, гротесково-трагічна симфонія (1888). У Другій – на мить зажеврїла надія релігійної ідеї воскресіння. У фіналах П'ятої і Сьомої симфоній композитор шукає вирішення усіх суперечностей у гармонії класичного мистецтва. Нарешті, у наступних трьох симфоніях Малер, слідом за Гете, рятуючись від розпачу, проголошує «вічно жіночне як сутність усього буття». В симфонії-кантаті «Пісня про Землю» (1908), Малер, звертаючись до китайської поезії VIII ст., побожно вслуховується у тишу і відходить у вічність. «Епілогом» усієї

творчості, своєрідним прощанням композитора стали Дев'ята і незавершена Десята симфонія – «Пісня про померлих дітей» для голосу з оркестром (1904).

Марінетті, Філіппо Томмазо (*Marinetti, Filippo Tommaso*) (1876-1944) – основоположник італійського футуризму, поет, драматург, автор музики.

Мартіно, Дональд (*Manino, Donald*) (1931-2005) – американський композитор. Створював складну за задумом музику в серійній техніці з незвичайними тембральними ефектами, розробляючи різні способи табулатурного нотного запису.

Мартінов, Володимир (1946) – російський композитор-мінімаліст, який створює здебільшого релігійні твори на межі західної і східної духовної традицій. У 1970-х широко експериментував у галузях акустичної, електронної та прогресивної рок-музики. Автор камерних творів, музики до театральних постановок, багатьох телевізійних кінофільмів, серед яких: «Поворот» (1978), «Михайло Ломоносов» (1986), «Холодне літо 53-го» (1987), «Микола Вавілов» (1990), «Господи, почуй молитву мою» (1991), «На ножах» (серіал, 1998), «Російський бунт» (2000), «Острів» (2006), а також – українських фільмів: «Особливо небезпечні» (1979), «Смирненне кладовище» (1989) тощо. Його твори на духовну тематику вирізняються масштабністю і жанровим розмаїттям, як-от: «Апокаліпсис» для двох хорів і солістів а'cappella, ораторії «Плач Єремії», «Canticum fratris Solis» для змішаного хору, «Magnificat quinti toni» для контратенора, скрипки і струнного ансамблю, «Stabat Mater» для змішаного хору і струнного ансамблю, «Реквієм» для хору, солістів і струнного ансамблю; опера «Вправи і танці Гвідо», «Різдвяна музика» для змішаного ансамблю і дитячого хору. Ідею нового сакрального простору, як поєднання архаїчних мелодійних формул і структур з сучасними методиками постмодерну, була зреалізована композитором і у творах ритуальних, які більш широко трактують тему сакрального: «Ніч в Галичині», «Come in!» і багатьох інших.

Меллендорф, Вілі (*Möllendoiff, Willi*) (1872-19?) – німецький композитор, диригент і піаніст. Розробляв мікроінтервалку.



Мессіан, Олів'є (*Messiaen, Olivier*) (1908-1992) – французький композитор, органіст, теоретик музики. Майже езотерична відстороненість його ранніх органних творів у 1930-х рр. збивала з пантелику парафіян собору Св. Тройці в Парижі та викликала захоплення у цілих поколінь композиторів, зрештою, як і його Чотири ритмічні етюди – перші в історії музики серіальні твори. А пристрасне захоплення пташиним співом і неймовірна точність його передачі в нотній системі стало новим джерелом інспірацій Мессіанової музичної мови 1950-х років. Для композитора, який вказував на своїй візитній картці «орнітолог», спів птахів виявився ще й джерелом неземної радості творіння, «голосом Господнім». Врешті-решт, починаючи з 1969-го року, Мессіан розвинув у Медитації на містерію Св. Тройці «комунікативну мову» (*Langage communicable*), в якій кожній літері абетки відповідали певні ритмізовані звуки. Цією метамовою він перекладав здебільшого біблійні тексти. У його величезній творчій спадщині – ораторія, десятичастинна «Турангаліла-симфонія» та опера «Франциск Ассизський»; хорові твори і камерна музика, твори для органу та фортепіано. Один із натхненників серіалізму, Мессіан писав колористичну музику з нетрадиційними тембральними знахідками і багатогранно розробленою ритмікою, спираючись на принципи статичної композиції, як-от: «Кольори граду небесного» для інструментального ансамблю (1963); «Тембри-тривалості» у магнітофонному запису (1952).

Моран, Роберт (*Moran, Robert*) (1937) – американський піаніст і композитор, який пише алеаторичну та імпровізаційну музику, нерідко запрошує до співучасті слухачку аудиторію. Працює у сфері музики-дії, як-от: «Чотири бачення» для флейти, арфи і струнного квартету (1964).

Найман, Майкл (*Nyman, Michael*) (1944) – англійський композитор-мінімаліст. Окрім «серйозної» музики (опер, балетів, концертів, струнних квартетів тощо), він є автором саундтрека до комп'ютерної гри «*Enemy Zero*», поп- і рок-композицій, створених у співавторстві з Деймоном Албарном і Девідом МакЕлмонтом. Йому належать пісні на вірші Шекспіра, Рембо, Целана, в яких він розвиває традиції європейського гармонійного стилю. Автор великої кількості кіномузики. Мінімалістична, часом монотонна музика

Наймана до фільмів Гринуея стала невід'ємною частиною цих картин. Прикладами інших робіт Наймана в кіно є музика до фільмів «Гаттака» Ендрю Ніккола і «Піаніно» Джейн Кемптон. У 1995 р він створює нове музичне оформлення до етапного німого фільму Дзиги Вертова – «Людина з кіноапаратом» (1929). Одна з останніх робіт Наймана в кіно – музика до гучного фільму Рея Лориги про життя Святої Терези «Тереза, тіло Христове» (2007).

Ноно, Луїджи (*Nono, Luigi*) (1924-1990) – італійський композитор-авангардист; надзвичайно світла, гармонійна і багата особистість, якій притаманні відчуття свободи як вищої цінності і повна відсутність пихатого егоцентризму; смак до дерзань і любові до рідного роду; нарешті, готовність нести тягар самотності, що покладається долею на першовідкривачів. Наприкінці життя, у своїй філософській не-опері «Прометей», він проголосив етико-естетичний імператив, якому слідував впродовж усієї своєї творчості: від бунту і богоборства – до примирення з долею, до розуміння того, що світло істини може бути більшим даром людству, ніж вогонь для приготування їжі. В останніх своїх творах Ноно не зрадив собі, поєднуючи витонченість художніх пошуків у сфері акустики, електроніки і сприйняття з незмінною любов'ю до героїв-борців, еретиків і заколотників. Ось чому звияжність його інтонованих смислів завершується глибоким ліризмом, як-от: «Нетерпимість» для солістів, хору і оркестру (1960); «На мосту Хіросіми. Пісні життя і любові» для солістів, оркестру та електроніки (1962); Композиція для оркестру № 2, «Польський щоденник» для оркестру (1958).

Оліверос, Полін (*Oliveros, Pauline*) (1932) – американська композиторка-авангардистка і акордеоністка. Працює в музиці-дії (хепенінг «Данина св. Валентина для САГ» (1968)), створюючи театралізовані і ритуалізовані композиції, електронні п'єси. Її статична музика базується на бурдонних принципах фактури і григоріаніці.

Онеггер, Артюр (*Honegger, Arthur*) (1892-1955) – французький композитор швейцарського походження. Помітну данину конструктивізму він віддав у своїй оркестровій п'єсі «Пасифік 231» (1923), у симфонічній картині «Регбі» та в «Симфонічному русі № 3». Однак, незважаючи на творчі зв'язки з «Шісткою»,

композитора завжди відрізняла самостійність художнього мислення, що в результаті і визначило основну лінію розвитку його творчості. Вже в середині 20-х рр. Онеґґер почав створювати свої кращі твори, глибоко людяні і демократичні. Етапною стала ораторія «Цар Давид», яка відкрила послідовність монументальних вокально-оркестрових фресок, як-от: «Заклики світу», «Юдита», «Антигона», «Жанна д'Арк на багатті», «Танець мертвих». У цих творах Онеґґер самостійно й індивідуально заломлював різні тенденції мистецтва свого часу, прагнув до втілення високих етичних ідеалів, створював нові різновиди сценічних жанрів, розгорнутих за принципом синтезу мистецтв

Оно, Йоко (*Ono, Yoko*) (1933) – японська художниця, композиторка, що працює в «театрі змішаних засобів» («П'єса ударів для будь-якого виконавця», 1965).

Остін, Ларрі (*Austin, Larry*) (1930) – американський композитор, який поєднує в музиці експериментаторські знахідки і дух джазової імпровізаційності. Працює у сфері музики-дії та електронної музики, як-от «Лабіринт» (1967).

Парч, Геррі (*Partch, Harry*) (1901-1974) – американський композитор-самоучка і винахідник музичних інструментів. Експериментував з різними строями інструментів (в тому числі, мікротоновим). Апелював до корінних американських, африканських і східних традицій. Виявив відчутний вплив на авторів мінімалістської і мультимедійної музики.

Пекарський, Марк (1940) – російський виконавець на ударних інструментах, організатор і художній керівник відомого ансамблю ударних інструментів. Багато сучасних композиторів створюють музику спеціально для нього і його колективу.

Пендерецький, Кшиштоф (*Penderecki, Krzysztof*) (1933) – польський композитор-авангардист, одна із центральних постатей світової академічної музики загалом. Невипадково його називають лідером авангарду і постмодерним класиком: упродовж довгого творчого життя композитор не раз змінював стилістичні пріоритети. Їх віддзеркалюють чотири опери, сім симфоній, численні оркестрові та камерно-

інструментальні твори й, безперечно, композиції духовної тематики. До останніх, поруч із «Пасіонами за Лукою», ораторією *Dies Irae*, «Польским Реквіємом», двома Утрєнями, «Сімома брамами Єрусалиму», належить і *Credo* для п'яти солістів, хору хлопчиків, мішаного хору та симфонічного оркестру. Первісним задумом автора було написання цілої меси, однак, розпочавши роботу саме з Символу Віри, автор невдовзі усвідомив, що здатний акумулювати й відобразити лише в цій одній частині свої найбільш глибокі, навіть особисті духовні переконання. Звукові форми музики Пендерецького зримі і пластичні, він шукає нові способи артикуляції і звучання інструментів, як-от: «Спотворення» для ансамблю ударних і струнного оркестру (1960); «Каприччіо» для скрипки з оркестром (1967); «Про природу звуку» для оркестру (1966); *Fluorescences* для оркестру (1961); «Вимірювання часу і тиші» для хору і камерного ансамблю (1961); Плач за жертвами Хіросіми для п'ятидесяти двох струнних інструментів (1960); Страсті від Луки для солістів, хору і оркестру з хором хлопчиків (1965).

Польова, Вікторія (1962) – сучасна українська композиторка; лауреат Премії ім. Бориса Лятошинського, Всеукраїнського конкурсу композиторів «Псалми Третього Тисячоліття», Премії ім. Левка Ревуцького. Значна частина її творчості присвячена вивченню та втіленню у музиці богослужбних творів. Серед духовних творів авторки – «Слово», кантата на текст Симеона Нового Богослова для сопрано, мішаного хору та симфонічного оркестру (2002); «О Тебе радується» на канонічний текст для мішаного хору й камерного оркестру (2002); «Свете тихий», камерна кантата (1995); *Missasymphonia* на канонічні тексти для дитячого хору і камерного оркестру (ред. 2009); а також твори для мішаного хору: цикл «Христос Воскресе», «Кондак Рождеству II» («Дева днесь»), «Верую» (2008-2009); для жіночого хору а *carpella* на канонічні тексти: «Стихира Пасхи», «Величание Рождеству», «Тропарь Рождеству» (2007), «Пресвятая Троице» (2005), «22-й Псалом Давида» (2001) та ін.

Пуссер, Анрі (*Pousseur, Henri*) (1929-2009) – бельгійський композитор. Зрілий період його творчості позначений експериментальними опусами: «Ефемериди Ікара II» для фортепіано і 2-х груп музикантів (1970); «Paraboles-Mix» для

електроніки (1972); «Згини» для альта; «La Paganania» для скрипки соло (1982); «La Paganania seconda» для віолончелі соло (1982) та інші. У 2000 р. композитор створив електро-акустичний ансамбль, призначений для виконання в архітектурному комплексі Філіпа Саміна музичного дійства «Шістнадцять планетарних пейзажів» (Seize Paysages planétaires). У 2002 р. Пуссер реалізував цифрові «картини» для п'яти із цих пейзажів, завдяки програмі Енріко Баньолі «Open Media», що допомогло реалізувати рухи у постійних трансформаціях. У 2004 р. ним створена композиція «Планетарні голоси і пейзажі» (Voix et Vues planétaires) – з поетичними текстами М. Бютора у виконанні самого автора.

Пярт, Арво (1935) – естонський композитор, з 1980 року живе в Німеччині. Перші його твори, написані в 70-х рр., були явно авангардними, в мінімалістичній техніці «тінтінабулі» (дзвіночки): «Fur Alina» для фортепіано і «Trivium» для органу, п'єси «Fratres», «Cantus in memoriam Benjamin Britten», «Tabula rasa», «Arbos», «Summa» і «Peegel peeglis» (ест. «Дзеркало в дзеркалі»). Починаючи з 80-х рр., Пярт пише тільки духовну музику. Його твори витримані в католицькій традиції і написані на католицькі тексти: «Magnificat», «Te Deum», «Stabat Mater», «Misserere», «Берлінська меса», «Страсті від Іоанна». В них задіяні орган, солісти і хор. Утім, починаючи із 90-тих років твори Пярта стають все більш пов'язаними з православною темою. Всі вони написані для виконання а capella, як-от: «Покаянний Канон», «Я єсмь лоза істинна», «Тріодіон», а також «Пісня Силуана» для струнного оркестру. Останні твори композитора – людини глибоко віруючої, що живе в молитвах і знає церковні канони зсередины – органічно вписуються в таїнство богослужіння. Музика Арво Пярта припала дуже до місця і органічно зазвучала в фільмах «Покаяння», «Вигнання».

Райлі, Террі (Riley, Terry) (1935) – американський композитор, піонер мінімалізму. У 1964 році він написав свій найвідоміший твір IN C, який став знаковим і забезпечив появу нової музичної форми, заснованої на постійно повторюваних музичних фрагментах. Гіпнотизуючі, багаточарові, поліметричні, блискуче аранжовані і приправлені східними елементами імпровізації, вони підготували ґрунт для широкого інтересу публіки до нової

тональності. В цей же час він вчився грати на саксофоні, використовуючи інструмент у своїх грандіозних імпрізаційних перформансах, які стали підставою для запису альбомів Poppy Nogood and the Phantom Band (1968) і A Rainbow in Curved Air (1969). У 1970-х рр. Террі розпочав співпрацю з Девідом Харрінгтоном, в результаті якої з'явилися 13 струнних квартетів, квінтет Crows Rosary, концерт для струнного квартету The Sands, а також мультимедійна п'єса Sun rings для хору, візуальних образів і космічних звуків (2003). У 1992 він створив маленьку театральну компанію Travelling-Avantt-Gaard, щоб виконувати камерну оперу Святий Адольф Ринг (The Saint Adolf Ring), засновану на божевільних малюнках, поезії, листах і математичних обчисленнях Адольфа Уелфлі (Adolf Woelfli) – швейцарського художника ХХ сторіччя, який страждав від шизофренії. Нове тисячоліття почалося з турне нової групи Террі Райлі All Stars.

Райх, Стів (*Reich, Steve*) (1936) – американський композитор, один з основоположників мінімалізму. Індивідуальність музичного стилю С. Райха виявилася зумовленою органічним синтезом різнохарактерних витоків і впливів: симбіозом найдавнішого фольклору екзотичних країн і новітньої музичної практики (авангард 1950-х – початку 1960-х років); активною роботою з усіма музичними пластами – народним, професійним і популярним. Відкриття Райха (1965) – музика «покроково зміщуваних фаз» – викликає цілком обґрунтовані асоціації з нескінченним коловим каноном, поширеним у XIII – XIV ст., і конкретним його різновидом – раундом (або кетчем). Винахід Райха, зобов'язаний несинхронному руху двох магнітофонних стрічок. Ця імітація – ефект ледь помітних вібруючих зрушень, що утворюються в результаті поступової розбіжності в часі ідентичних звукових доріжок, спочатку налаштованих в унісон (прийом «покрокового фазового зсуву» («gradual phase shifting»). «Виведені» голоси неблаганно зміщуються «по фазі» щодо головного патерну, періодично змінюючи своє інтервальне співвідношення з ним. У підсумку, за рахунок внутрішніх колових зміщень, вибудовується форма, замкнута в собі і нескінченна одночасно. З 1974 року, після вивчення єврейського фольклору, Райх захоплюється широкою псалмодійною мелодійністю, як-от: «Музика ударів» для двох музикантів

(1972); «Різні поїзди» для струнного квартету і магнітофонної плівки (1968); «Музика для ударних, голосу і органу» (1973); «Музика маятників» (1968); «Фортепіанна фаза» для двох фортепіано (1967); «Техілім» для співаків і камерного ансамблю (1981); «Музика пустелі» для оркестру (1983).

Рейнольдс, Роджер (*Reynolds, Roger*) (1934) – американський композитор. Використовує широкий спектр ресурсів: традиційні інструменти, електронні та комп'ютерні засоби, працює в серіальній, графічній і полістилістичній техніці, а також в жанрі «інструментального театру», як-от: «Імператор морозива» для восьми голосів, фортепіано, ударних і контрабасу (1963).

Рек, Девід (*Reck, David*) (1935) – американський композитор, що розвиває у своїй творчості елементи джазу і філософію абстрактного експресіонізму. Серед його відомих творів: «Блюз і надзвичайний кінофільм» для п'яти виконавців і магнітофонного запису (1965-1966).

Рід, Гарднер (*Read, Gardner*) (1913-2005) – американський композитор і музикознавець. Викладав теорію музики у великих університетах США. Автор і редактор багатьох музикознавчих видань.

Рокберг, Джордж (*Rochberg, George*) (1918-2005) – американський композитор, основоположник неоромантизму (від XVI сторіччя до наших днів) з суб'єктивним відображенням зовнішнього світу. Працює в техніках серіалізму і полістилістики, як-от: «Наперекір смерті і часу» для флейти, кларнета, скрипки і фортепіано (1965); «Діалоги» для кларнета і фортепіано (1956).

Саті, Ерік (*Satie, Erik*) (1866-1925) – французький композитор і піаніст. Незалежний і оригінальний майстер, він створював твори з тривіальною природністю висловлювань, відкриваючи в них нові гармонічні і композиційні горизонти. Парадоксальний ексцентрик і пророк, він написав перші твори мінімалізму й «інструментального театру», проторюючи шлях для найбільш оригінальних музичних явищ XX сторіччя. Серед його відомих творів: «Парад» для оркестру (1917);

"Перерва» для оркестру (1924); «Сократ» для чотирьох сопрано і камерного оркестру (1918).

Сероцькі, Казимир (*Serocki, Kazimierz*) (1922-1981) – композитор, представник польського авангарду. Захоплюючись неокласицизмом, серіалізмом та «інструментальним театром», він створив еkleктичний стиль, характерною особливістю якого є незвичність інструментування, як-от: «Континуум» для шести виконавців на 123-х інструментах (1965-1966); «Симфонічні фрески» для оркестру (1964).

Сильвестров, Валентин (1937) – український композитор-мінімаліст; початком його нового стилю – «простого, мелодійного» – можна вважати «Медитацію» для віолончелі та камерного оркестру (1972). Звідси розпочинаються постійні роздуми про час, про особистість, про космос. Вони присутні і у всіх наступних творах Сильвестрова (Четверта (1976) і П'ята (1982) симфонії, «Тихі пісні» (1977), Кантата для хору а саррелла на слова Т. Шевченка (1976), «Лісова музика» на слова Г. Айгі (1978), «Прості пісні» (1981), Чотири пісні на слова О. Мандельштама). «Напруження допитувального очікування», увага до найдрібніших деталей, які, постійно розростаючись і немов би нанизуючись одна на одну, творять макроформи, виводячи музику за межі звуку, зумовляють специфічне для композитора нескінченне кадансування (П'ята симфонія). Сильвестров дуже чутливий до світу природи. Він прагне почути й передати у своїх творах не лише її звуки (спів, дзвони, шуми, скрипи) або зберегти прості пейзажні замальовки. Природа його цікавить як *диво* зі своїми осяяннями, відкриттями, рідкісною красою і фантастичною химерністю, вишуканою крихкістю і бурхливими катаклізмами. Здається, що композитор, як і дуже близький йому поет Тютчев, хоче осягнути таємниці природи, дізнатися про мову квітів і трав, загадковість каменів і гір, таємничість лісів і озер. Здається, що він намагається передати саму вдачу явищ природи, її одвічну мінливість і закономірну циклічність.

Скорик, Мирослав (1938) – український композитор і музикознавець, Герой України, народний артист України, лауреат премії ім. Т. Г. Шевченка. Автор опери «Мойсей», балету «Повернення Баттерфляй», кантати для хору й

симфонічного оркестру «Весна» (на слова І. Франка) та для скрипки і фортепіано «Людина» (на слова Е. Межелайтіса), симфонічних і камерних творів, музики до драматичних спектаклів та понад 40 фільмів, як-от: «Тіні забутих предків» (1964), «За твою долю» (1972), «Гуси-лебеді летять» (1974), «Високий перевал» (1981), «Нам дзвони не грали, коли ми вмирали» (1991), «Царівна» (1994). Автор Літургії Іоана Златоуста та інших духовних творів. У стилістиці продовжує традиції львівської композиторської школи, органічно пов'язаної з різноманітними первинними жанрами; дає модерну авторську візію українського, зокрема карпатського фольклору і львівського міського й салонного музикування, а також сучасної популярної музики, насамперед джазу.

Стоковський, Леопольд (*Stokowski, Leopold*) (1882-1977) – американський диригент, пропагандист сучасної музики.

Стравінський, Ігор (1882-1971) – композитор, який створив оригінальний новаторський стиль і власну концепцію мистецтва. Величезний діапазон технік, напрямків, жанрів, які використовував композитор, поєднується зі стійкістю основних елементів музичної мови, з єдністю стилю. Утім, раціональність викладу в музиці Стравінського не руйнує інтуїтивної свободи, ритмічної легкості, театральності образів, як-от: «Рух» для фортепіано з оркестром (1958-1959); «Плач пророка Єремії» для хору з оркестром (1957-1958); «Поцілунок феї» для оркестру; «Пульчинела» для голосу з оркестром (1920); Реквієм для хору з оркестром (1966).

Тюдор, Девід (*Tudor, David*) (1926-1997) – американський віртуозний піаніст-експериментатор, учень Д. Кейджа. Перший виконавець більшості творів сучасної експериментальної фортепіанної класики (Другої сонати П. Булеза, «Музики змін» Д. Кейджа і ін.). Йому присвячували свої твори найбільші композитори сучасності. Складав мультимедійну і електронну музику.

Фелдман, Мортон (*Feldman Morton*) (1926-1987) – американський композитор-експериментатор, що писав медитативну музику. Прикладом статичної, однакових структур з додаванням мінімальних змін є його «Структури» для струнного квартету (1951), «П'єси для фортепіано» (1963).



Під впливом експериментальних методів Кейджа, Фелдман пише ряд творів з характерною невизначеністю нотації і виконавських складів. Такими є, наприклад, «Хор і оркестри I і II», «Розширення I-V» для фортепіано (скрипки або віолончелі), «Фортепіано і голоси I і II», «Тривалості I-V» для різних камерних складів, «Інтерсекції» для оркестру з магнітною стрічкою, «Інструменти» для камерного складу та інші. Наприкінці 50-х і впродовж 60-х років Фелдман пише твори звуками визначеної висоти, але неозначеної тривалості. Такий метод можна окреслити як несинхронізований час («П'єси для чотирьох фортепіано», 1957). Свою естетику Фелдман відстоював у численних есе, написаних протягом усього життя. Деякі з них цілком автобіографічні, навіть ностальгійні, як, наприклад, «Передавай мої вітання Восьмій вулиці» (Give My Regards to Eighth Street). В той час інші рецепції сповнені полемічних атак стосовно таких композиторів, як Булез і Штокгаузен, які, на думку Фелдмана, оперують в музиці лише логічними системами (есе «Тривога мистецтва», The Anxiety of Art). У праці «Скалічена симетрія» (Crippled Symmetry) Фелдман описує свої композиційні методи і їх вплив на візуальні мистецтва.

Харрісон, Лу (Harrison, Lou) (1917-2003) – американський композитор, який гармонійно поєднував орієнтальне і акцидентальне, піонерський дух американських «ультра-модерністів» і захоплення старовинною музикою. У його списку творів поруч стоять твори для традиційних складів західної музики (оркестрових і камерних) і твори для гамелана, для екзотичних або побутових ударних. Часом вони співіснують в одному творі, як-от: африканська мбіра (ударний інструмент) зі скрипкою – в «Музиці для скрипки і різноманітних інструментів» (1967, ред. 1969); валторна з гамеланом – в «Граючи разом» (1978) або піпа (китайська лютня) зі струнними – в «Концерті для піпи і струнних» (1997). У творах для європейських інструментів Харрісон застосовував мелізми, типові для гамелана, і радив західним музикантам освоїти орієнтальну мелізматіку, хоч експерименталістом себе не вважав.

Хенце, Ханс Вернер (Henze, Hans Werner) (1926-2012) – визначний німецький композитор і диригент. Прихильник краси і співу, «співак щастя», «Чимароза ХХ сторіччя», він

відомий як автор численних опер, кантат і вокальних циклів. Естет, творець тонких поетичних образів, Хенце, як і О. Уайльд, не цурається й крайнощів естетизму. Постулює доступність своєї музики, завдяки принципам романтичного тематизму, кантиленного мелодизму, казкових сюжетів, стилістичному плюралізму і почуттю гумору. Серед найбільш відомих його творів: *El Cimaçon* для баритона і трьох інструменталістів (1970); *Meliogabalus Imperator* для оркестру (1972); Симфонія №6 для оркестру (1969); Антифони для оркестру (1960). Серед найбільш популярних опер Хенце: «Бульвар самотності» (*Boulevard Solitude*, 1951) – сучасна версія історії Манон Леско, озвучена синтезом блюзу, джазу і додекафонії; «Елегія молодим закоханим» (*Elegie für junge Liebende*, 1961), «Молодий лорд» (*Der junge Lord*, 1965); «Бассаріди» (*Die Bassariden*, 1966) – велика опера на лібретто Ч. Каллмана і У. Оден для 63 співаків і трьох оркестрів; «Ми зберемося біля річки» (*We come to the River*, 1976) і «Англійська кішка» (*Die englische Katze*, 1985).

Хіллер, Леярен (*Hiller, Lejaren*) (1924-1994) – американський композитор, один із провідних експериментаторів у техніці електронної та комп'ютерної музики. Також створював серіальні, мікротонові, алеаторичні твори, як-от: *HPSCHD* (скорочення від «*harpsichord*» – клавесин) (1967-1969) для семи клавесинів і електроніки (хепенінг) (у співавторстві з Д. Кейджем).

Холлінгер, Хайнц (*Holliger, Heinz*) (1939) – швейцарський гобоїст-віртуоз і композитор, експериментуючий з незвичайними інструментально-виконавськими техніками. Виконавець безлічі сучасних творів, які спеціально для нього створювали Е. Денисов, А. Шнітке, Х. В. Хенце, В. Лютославський, А. Беріо, К. Штокхаузен і ін.

Ціммерманн, Бернд Алоїз (*Zimmermann, Bernd Alois*) (1918-1970) – німецький композитор, який поєднав у своєму «тотальному театрі» елементи кіно, конкретну і електронну музику, драматичний театр, образотворчі мистецтва, цирк, пантоміму, розгортаючи дію відразу на кількох сценічних майданчиках в контексті минулого, сьогодення і майбутнього одночасно. Наслідуючи техніку нововіденців, він розвивав метод полістилістики, як-от: «Солдати» для солістів, хору і

оркестру (1958-1964); «Interconvnunicazione» для віолончелі та фортепіано (1967); «Musique pour les soupers du roi Ubu» («Застільна для короля Убу») для оркестру (1966); «Photoptosis» для оркестру (1968); «Stille und Umkehr» для оркестру (1970).

Шальонек, Вітольд (*Szalonek, Witold*) (1927) – польський композитор, який еkleктично поєднує у своїй музиці багатофункціональну тональність, пуантилізм, клястери та інші техніки сучасної музики. Відомий як першовідкривач «комбінованих звуків» на дерев'яних духових. Автор «Симфонічної сатири», «Триптиха» для читця, хору і камерного оркестру (1959), «Концертіно» для флейти з оркестром (1962), сонати для віолончелі і фортепіано, інструментальних п'єс; «Катовіцької балади» для мішаного хору (1963); «Арабесок» для скрипки і фортепіано (1963); фантазії «Звуки» для оркестру; хорів; музики до театральних постановок (1965).

Шанкар, Раві (*Shankar, Ravi*) (1920-2012) – «хрещений батько світової музики» (Дж. Харрісон), провідний виконавець традиційної індійської музики, композитор, танцівник, суспільно-релігійний діяч. Приймав участь у двох найвизначніших фестивалях в історії рок-музики (в Монтерей і Вудстоку) разом з Джімі Хендріксом, Дженіс Джоплін, гуртами The Who, Blood, Sweat & Tears, а пізніше – Бобом Діланом, Рінго Старром і Еріком Клептоном, а також з відомим скрипалем і диригентом Ісгуді Менухінім.

Шеффер, Богуслав (*Schäffer, Boguslaw*) (1929) – польський композитор і теоретик, справжній феномен в світі мистецтва. Він створив близько 550 музичних творів у 23 жанрах, 44 театральні п'єси, перекладені на 17 мов, які успішно ставляться у багатьох країнах, а також близько 400 графічних робіт. Хоча йому переважило за 80 років, Шеффер досі проявляє активність як виступаючий піаніст, режисер і педагог. Першим серед польських композиторів почав використовувати додекафонію і серіалізм, працював у мікроінтерваліці, а пізніше – у техніці алеаторики, графічної музики та у жанрі «інструментального театру», як-от: «Музика для МІ» для солістів, джазового ансамблю і оркестру (1963); «Скульптура» для оркестру (1960); «Топофоніка» для оркестру (1960).

Шеффер, П'єр (*Schaeffer, Pierre*) (1910-1995) – французький композитор, основоположник напрямку конкретної музики, один із піонерів електронної музики; радикальний і впливовий дилетант, який вважав дванадцятитонову техніку головним чинником втрати сучасною музикою контакту зі слухачем. Він робить висновок, що традиційна система мислення музичними тонами зайшла у глухий кут абстракції і схематизму; при цьому звукове втілення музичної ідеї виявляється вторинним по відношенню до створеної композитором схеми-структури. Досвід емпіричної роботи зі звуками в умовах радіо, виявлення реального драматичного впливу на слухача звуків різної природи в їх початкових і перетворених варіантах і поєднаннях привели Шеффера до думки про можливий вихід європейської музики з кризи і повернення «загубленої» нею музикальності, хоч і за межами традиційного «нотно-параметрового» мислення. Для позначення власної ідеї Шеффер вдало запропонував термін «concret» («конкретний, реальний») – як антонім «abstract» («абстрактний»). На противагу початковій опорі традиційної музики на абстрактну схему, структуру (у вигляді заздалегідь зафіксованої партитури – «від схеми до звуку»), а не на реальне звучання, запропонована ним конкретна музика заснована на реальних звукових подіях, з яких емпіричним шляхом складається структура майбутнього твору («від звуку до схеми»). Для втілення своєї ідеї Шеффер запропонував іншу методологію написання музики: запис звуку на плівку і наступні маніпуляції з ним. Джерелом матеріалу для *musique concrete* у митця виступає увесь звуковий всесвіт.

Шенберг, Арнольд (*Schönberg, Arnold*) (1874-1951) – композитор, який залишив після себе твори практично у всіх музичних жанрах; музикознавець; педагог, який створив впливову, «єдину в Європі» композиторську школу; диригент, а також художник-експресіоніст. Крім того, він писав тексти для деяких своїх творів (опери «Щаслива рука», «Мойсей і Аарон», ораторія «Драбина Якова», «Три сатири» для хору та ін.) і також є автором драми «Біблійний шлях». Головні відкриття Шенберга – атональність і додекафонія – не втратили свого значення до наших днів. До того ж, з бажання впорядкувати форму твору, він був основоположником і комп'ютерної музики. Нарешті, Шенберг вплинув і на музичну естетику ХХ

століття. Своє творче кредо він сформулював так: «Мистецтво починається там, де закінчується розвага».

Шнебель, Дітер (*Schnebel, Dieter*) (1930) – німецький композитор, музикознавець, теолог. Займається композиційним зв'язком зорових і фонічних образів, розвиває вокальні та театралізовано-драматичні ресурси музики, а також аранжує класичну музику. Прагне подолати умовності традиційних форм музикування, гранично розширюючи спектр вокальних звучань («Маніпуляції ротом», 1968-74), немuzичними асоціаціями («Visible music I» для диригента, 1962), «музикою для читання» (1969), звуками фізіологічного характеру (*Körper-Sprache*, 1980) і т.п. Прийоми авангарду композитор використовує і у своїх духовних композиціях (Меса для солістів, хору і оркестру [1987] та ін.). Помітне місце в доробку Шнебеля займають циклічні твори, створені на основі музики композиторів минулого, зокрема Баха, Бетовена, Шуберта, Вагнера, Малера («Re-Visionen»).

Шнітке, Альфред (1934-1998) – композитор-мислитель одвічної теми страждання, зради, подолання смерті. Зрілого Шнітке вперше відкрив Другий скрипковий концерт, де лінію позитивних персонажів утворили солююча скрипка і група струнних, а лінію негативних – контрабас, духові, ударні, фортепіано. Одним із центральних творів Шнітке виявилась Перша симфонія, чільною ідеєю якої стала доля мистецтва, як віддзеркалення перипетій людини в сучасному світі. Композитор застосував тут методи полістилістики і колажу, а також прийоми «інструментального театру» (рух музикантів по сцені). Полістилістику, як яскравий спосіб показати конфлікт класичної гармонії світовідчуття і хаосу сучасного соціального універсуму, було використано й у ряді інших творів: Другій сонаті для скрипки, Другій і Третій симфоніях, Третьому і Четвертому скрипковому концертах, альтовому Концерті, «Присвяті Паганіні». Нові горизонти свого обдарування Шнітке розкрив у період «ретро» і «нової простоти» 70-х рр. Відчувши ностальгію за виразною мелодією, він створив лірико-трагічний Реквієм, фортепіанний Квінтет, а у творі під назвою «Minnesang» для 52-ох солістів об'єднав жанрову послідовність пісень німецьких міннезінгерів XII-XIII сторіччя. 80-і рр. стали для композитора етапом синтезу ліричного і мелодійного

першообразів, розквітлх на ґрунті симфонічних концепцій попереднього періоду. Одним із найбільш вражаючих творів Шнітке стала його кантата «Історія доктора Іогана Фаустуса» на текст з «Народної книги» 1587 р. Традиційний для європейської культури образ чорнокнижника, що продав душу дияволу за життєве благополуччя, розкритий композитором у найдраматичніший момент його історії – момент кари за скоєне, справедливої, але жадливої (арія-танго Мефістофеля, що виконується естрадним контральто). В 1985 р., у вкрай стислий термін, Шнітке написав два визначні твори – просвітлений хоровий Концерт а сарпелла на вірші вірменського мислителя і поета Х ст. Г. Нарекаци і озвучену трагедію – альтовий Концерт. Повернення автора до життя і творчості закарбувалося у віолончельному Концерті, потужно стверджуючому його «художню волю». Музика Шнітке до 70 кінофільмів, мультфільмів, вистав – це глибокий смисловий коментар до ігрових подій.

Штайн, Ріхард (*Stein, Richard*) (1882-1942) – німецький теоретик і композитор, розробляв мікроінтерваліку. Дві концертні п'єси ор. 26 для віолончелі та фортепіано (1906) стали першою опублікованою партитурою четвертьтонової музики. Також винайшов четвертьтоновий кларнет.

Штокхаузен, Карлхайнц (*Stockhausen, Karlheinz*) (1928 – 2007) – німецький композитор, що заслужив репутацію активного учасника повоєнного європейського авангарду, завоювавши своє місце в історії музики діамантовими серіями своїх робіт 50-х і 60-х рр.: *Kontra-punkte*; *Klavierstucke I-XI*; *Zeitmasse* для дерев'яних духових інструментів; *Gruppen* для трьох оркестрів; електронної *Gesang der Junglinge*; *Zyklus* для перкусіоніста; *Sarge* для чотирьох оркестрів і чотирьох хорів; *Kontakte* для електронних звуків, піаніно і перкусії; *Momente* для сопрано, співаків та інструментів; *Hymnen* для електронних звуків; *Musique concrete* для оркестру; *Stimmung* для шести вокалістів тощо. Ці роботи створили новий світ звуку за допомогою електронної музики, а також реалізації нових ідей щодо організації музичної форми. З 1977 року Штокхаузен закинув справу написання окремих творів і присвятив себе одному гігантському проекту: циклу із семи опер, названих в сукупності *Licht* (Світло), який планувалося завершити на початку наступного сторіччя. Окремі опери

називалися згідно днів тижня. За даними на 1994 рік, чотири з них вже були виконані (Donnerstag, Samstag, Montag, Dienstag) і три записані (ті ж Donnerstag, Samstag і Montag). Причому, Штокхаузен творив не лише музику для своїх опер, але й слова, жести і безліч візуальних рішень, а також контролював процес електронної реалізації своїх проєктів. Музична концепція циклу «Licht» відображає екуменічний і космологічний світогляд композитора і заснована на трискладовій музичній ідеї. Вона включає формулу тринадцяти нот (знак архангела Михаїла), дванадцяти нот (знак Єви) і одинадцяти (знак Люцифера). Кожна формула містить в собі не тільки такти, але і специфічні динаміку, метро-ритм, манеру вокалізації тощо. На своєму найвищому рівні ці формули контролюють весь цикл опер, на найнижчому – сприймаються як лейтмотиви.

Штраус, Ріхард (*Strauss, Richard*) (1864-1949) – німецький композитор та диригент. Провідним жанром його творчості була симфонічна поема або фантазія, а з 1900-х рр. – опера (у співдружності з австрійським драматургом Х. Гофмансталем). Творчість Штрауса тісно пов'язана із традиціями романтичного мистецтва і відобразила характерні тенденції західноєвропейського мистецтва I-ої половини 20 сторіччя. Штраус пройшов шлях від пізнього романтизму до експресіонізму, а потім – до неокласицизму і створив тип симфонічної поеми («Так говорив Заратустра», 1896), у якій філософська концепційність поєднується з яскравою зображальністю, театралізованістю музичних характеристик (багато симфонічних поем і фантазій Штрауса пов'язані з творами світової літератури або філософськими теоріями). Оперна творчість Штрауса вирізняється жанровим різноманіттям. Перші опери – «Гунтрам», (1893), «Саломея» (1905) і «Електра» (1908) – це «вагнерівські драми». В наступних – «Кавалер троянд» (1910), «Аріадна на Накосі» (1912), «Мовчазна жінка» (1935), «Дафна» (1937) – відбувається стильовий поворот від підвищеної експресивності і складності музичної мови до неокласицистської простоти, прозорості та економності виразових засобів.

Шуллер, Гюнтер (*Schuller, Gunter*) (1925-2015) – американський джазмен, історик і теоретик джазу, який брав участь в усіх епохальних для джазу записах; композитор – автор понад ста

шістдесяті творів, включаючи такі великі форми, як опери і симфонії; диригент, який працював з найбільшими симфонічними оркестрами світу; літератор, автор п'яти книг. Нарешті, Шуллер – чудовий педагог, який дуже багато зробив для розвитку джазової освіти у США.

Шух, Михайло (1952) – сучасний український композитор-авангардист. Утім, від кінця 80-х років його творчість нерозривно пов'язана з духовною музикою. Він автор Requiem «Lux aeterna» на канонічні латинські тексти та вірші російських поетів-символістів М. Минського, В. Соловйова і К. Бальмонта (1988), меси «И сказал я в сердце моем» (1995) та «In excelsis et in terra» (1992) на канонічні латинські тексти, «Литургических славословий Иоанна Златоуста», «Откровений блаженного Иеронима» для хору і рояля-соло (2008), органної меси «Via dolorosa», духовних концертів «Возроди меня, утверди» (вірші Н. Шноралі, 1993), «Искушение Светлого Ангела», Пісенспівів і молитв за мотивами поезії Н. Шноралі для хору а cappella (2008 р.), хорів «Dies irae», «Stabat Mater», хорових циклів «Три молитви»(2000), «Диптиху» для жіночого хору а cappella (2003).

Щербаков, Ігор (1955) – сучасний український композитор; організатор та музичний директор фестивалю «Міжнародний форум музики молодих» та міжнародного фестивалю «Музичні прем'єри сезону». Одним із перших в останній чверті ХХ сторіччя звернувся до духовної тематики і далі активно працює у цій сфері – близькій йому ідеалами, темами й образами.

Янг, Ла Монте Торнтон (*Young, La Monte Thornton*) (1935) – американський композитор-мінімаліст, авангардист і кларнетист. У 60-і рр. займався вивченням властивостей розширеної тональності і розробкою специфічної концепції часу, в основі якої лежала ідея виходу за межі часо-простору і проникнення у вічність при мінімумі композиційних прийомів. Розвиток цієї ідеї і стало головним завданням його музичного колективу Theatre of Eternal Music (також відомого як Dream Syndicate), серед учасників якого були Террі Райлі, Тоні Конрад, Джон Кейлі та інші.



Яшвілі, Тетяна (1980) – сучасна українська композиторка; серед її духовних творів: Літургія Іоана Златоуста, стихири для мішаного хору «Воскресение Твое, Христе Спасе», «О Преславного чудесе! Небеси и земли Царица!», «Преподобному Агапиту Печерскому», богослужбні піснеспіви «Ныне отпускаеши», «Херувимская песнь», «Богородице Дево, радуйся», колядки тощо.

ПІСЛЯМОВА

Антропологічний підхід до осмислення феномену музики, постаючи осердям різних мистецтвознавчих, культурологічних, філософських і теологічних досліджень, дозволяє розглядати музику в контексті процесів, що відбуваються у сфері духовного буття людини. Перспективність такого підходу очевидна. Зміни, що відбуваються в системі музичної творчості – стилістики, формо- і жанроутворення, музичної мови, інструментарію, змісту і т. д. – дозволяють «діагностувати» істотні зміни в природі та іпостасі людини.

Аналіз досліджень в галузі музичної антропології (М. Мід, А. П. Мерріам, М. Херсковіц, М. Арановський, В. Медушевський, В. Мартинов, М. Бонфельд, Т. Разбегалова, В. Суханцева та ін.) дозволяє виокремити основні традиції виявлення антропологічних аспектів у семантичному полі музичного тексту і коло визначальних проблем, зокрема: зумовленості основних елементів музики сутнісними антропологічними властивостями; репрезентації образу людини за допомогою музичних форм і жанрів; обґрунтування парадигмального характеру антропологічного смислу і можливостей вираження його засобами музики; зв'язку парадигмальних трансформацій антропологічного смислу зі зміною музичних стилів і принципів формоутворення. Звідси **метою** навчального курсу постає дослідження і реалізація антропологічної парадигми теорії музичного змісту.

У розділі I – «Дихотомія предметного поля музичної антропології» – розглядається ієрофанічна сутність музики. Її давньокитайська і давньогрецька концепції порівнюються з ранньохристиянською. У ній заporукою обоження космосу стає обожене ество людини, а її богослужбний спів – мелодійним відтворенням Божественного Порядку. Правильний мелодійний чин, праведне життя і спогядання Божественного Порядку утворюють нерозривну трискладову новозавітного служебного співу: глас – поспівку – невму. Їх класифікація – за смислом і призначенням – відображають шлях людської душі спочатку у земному житті, а згодом – у житті небесному. Таким чином, інтонуюча функція психіки стає причетною до вищих психічних функцій, а саме: забезпечення поступовості антропогенезу, відтворення (екфорії) індивідуальних і колективних енграм-інтономем. Феномени культури і мистецтва, міфологія народів не тільки є джерелом досвіду людини у формі архетипів

інтонування. Вони є своєрідними формально-динамічними матрицями її свідомості, за якими безперервно відтворюється людська типологія. Ці матриці відображені і передаються у формально-динамічних схемах музично-інтонуваного руху. Еволюція символічного інтонування, що передує музиці, включає: а) інтонування досвіду тілесного буття людини; б) інтонування досвіду ландшафтного буття людини; в) інтонування досвіду соціальної взаємодії; г) інтонування досвіду духовної і містичної причетності.

Особистість кожного, хто навчається музики, проходить увесь цей шлях у відповідних етнокультурних та родових варіаціях під час становлення музично-інтуючої свідомості. В акті звукосимволічного інтонування подій душевно-духовного життя людини звучить дивовижне поєднання різних «голосів культури», утворюючи «поліфонію» інтонованих смислів і значень.

Типологія музики обумовлена відповідною типологією **homo musicus** та існуючими стратегіями орієнтації людини у світі. З точки зору антропологічної **стратегії ритуалу** космічної кореляції, сенс процесу музикування полягає у точному повторенні певної архетипної моделі (канону), оскільки ідеологічно ґрунтоване на «законі гріха», що закріпачив дух і душу катастатичної людини у «рабстві несвободи». Основою організації звукового матеріалу в антропологічній **стратегії теозису** є іконічне уподібнення заданому канону. Варіативність у цьому випадку постає необхідною запрограмованою умовою, бо віддзеркалює сутність людини, вільної розумом і духом, яка живе за «законом свободи в любові». А це передбачає доповнення первинної знеособленості, властивої архетипу давньозавітної людини (як природної істоти), предвічно заданим іпостасним рівнем Христоподібної особистості. У контексті стратегії **еволюційно-революційного акту**, метою музичної діяльності постає довільне створення і трансляція (виробництво і споживання) принципово нової змістової структури, що побудована на основі нових (довільних) законів формоутворення. В оперативному просторі **довільності** (свавілля) організація звукового матеріалу за допомогою **принципу композиції** постає прерогативою homo musicus, зосередженого лише на створенні речі /події і самореалізації власної персони. Сказаним зумовлена очевидність існування двох типів homo musicus: аноніма-медіума та індивідуума (або ж

індивідуаліста чи трансцендентного суб'єкта), що самореалізується як автор.

У розділі II – «Стильові парадигми музичної антропології» – проведено аналіз еволюції композиторської практики. Він підтверджує її зумовленість характером спілкування людини музикуючої з Творцем. Ключем до розуміння історичного механізму видозміни принципу композиції на етапах: монодія – органум – контрапункт – basso continuo – гомофонія – пропонується типологія молитви, за преп. Симеоном Новим Богословом. Кожен період Нової доби – це окрема драма «зростання» чи «падіння» homo musicus при переході від одного образу молитви до іншого. Слухачам курсу пропонується: заглиблення в музично-риторичну антиномічність барокового композитора-проповідника (Тема V), висвітлення картезіанських і кантіанських пошуків канону природної людини в музичних депозиціях класицистів (Тема VI), полемізування з «деміургом естетичних тіней» на підставі його романтичних музично-поетичних одкровень (Тема VII) та коментарій «подорожі» з кафкіанським виробником-споживачем музичним «задзеркаллям» авангардизму (Тема VIII). Врешті-решт, методом сократівської еленктики читач підводиться до осмислення ідеї: опинившись в умовах повністю розцерковленого світу, особа інтонуюча позбавляється свого релігійного покликання і призначення; онтологічні механізми, що приводять в рух принцип композиції, зупиняються, і композиція виявляється усього лиш приватною ініціативою, на базі якої композитор/ виконавець/слухач може задовільнити свою особисту любов до музики. На наших очах, очевидно, відбувається вступ цього процесу в завершальну фазу.



SUMMARY

Anthropological approach to the comprehension of the phenomenon of music as the basis of rhizome of artistic, cultural, philosophical, theological researches allows us to view music in the context of the processes that occur in human spiritual life. The potentiality of the mentioned approach is evident. The changes which are taking place in the system of musical creativity especially in style, form, genre, music language, instrumentarium, contents i.e. allow us to diagnose the considerable changes in the nature of human hypostasis.

The analysis of the works in musical anthropology (M. Aranovskyi, V. Medushevskiy, V. Martynov, T. Razbegalova, V. Sukhantseva) allows us to specify the major traditions of defining anthropological aspects in semantic field of musical text and a circle of important problems such as determining the main musical elements by essential anthropological abilities, representation of the image of a human by means of musical forms and genres, grounding the paradigmatic nature of the anthropological meaning and abilities to express it by means of music, the connection between paradigmatic transformations of anthropological meaning and the changes in music styles and principles of the form. Therefore, the *aim* of the course is to research and establish the anthropological paradigm of the theory of the musical contents.

In **the Chapter one – ‘Dichotomy of the subject field of musical anthropology’** – the hierophanic essence of music has been investigated. Its ancient Chinese and Greek concept is compared to the early Christian one. The basis for creating God-like space lies in creating a God-like human and the liturgical singing became a melodic representation of the Divine Law. The right melodic nom, a life of virtue and observing the Divine Law compose undivided three-component unity of the New Testament liturgical singing. These components are called *glas*, *pospivka* and *nevma*. Their classification either according to the meaning or usage represents the way the human soul passes at first on the Earth and then in the Heavens. Consequently, tuning function of the psyche gets relevant to the highest psychic functions such as providing gradual human evolution, recalling (*ecphoria*) individual and collective engram of intonation structures. The phenomena of culture, art and national mythology are not only accumulation of experience and human consciousness in the form of tuning archetypes. They are a kind of formal dynamic matrix according to



which human typology is being continuously reproduced. These matrices are reflected and passed on in the form of formal dynamic schemes of music and tune. The evolution of symbolic tuning which is followed by music includes a. tuning human physical existence experience; b. tuning human landscape existence experience; c. tuning social interaction experience; d. tuning spiritual and mystic experience. Each personality who learns music passes this way in relevant ethno-cultural and national variations as developing musical and tuning consciousness. In the act of tuning the events of the human spiritual life, an amazing combination of different cultural voices is created making the polyphony of tuned senses and meanings.

Music typology is determined by the relevant typology of homo musicus and the existent strategies of human orientation in the world. According to the anthropological ***strategy of the ceremony of the space correlation***, the essence of the music creation process lies in the exact repetition of a certain archetypical model (canon) since it is ideologically based on 'the law of sin' that has enslaved the spirit and soul of the catharsis human to the 'slavery of dependence'.

The basis of the sound organization in the ***anthropological strategy of divinization*** is iconic similarity to the given canon. In this case variability is becoming a necessarily programmed condition because it reflects the sense of a human free in mind and soul who lives according to 'the law of freedom in love'. This means the basic personless typical of Old Testament archetype (as physical personality) is completed by the eternal hypostasic Christ-like level of personality.

In the context of the *strategy of the evolutionary and revolutionary act*, the aim of musical activity is *arbitrary creation and translation (production and consumption) of the entirely new meaning structure which is constructed on the basis of new (arbitrary) laws of the form creation*. In the operating space of arbitrariness, the organization of music material by means of the ***principle of composition*** has become the privilege of homo musicus that is concentrated only on the creation of a thing/event and self-realization. All the said above determines the evidence of the existence of two types of homo musicus: the anonym-medium and individual (individualist, transcendent person) that has realized his/her potential as an author.



In the Chapter two – ‘Stylistic paradigm of musical anthropology’ – the analysis of the evolution of the composers’ practice has been conducted. It proves its determination by the type of communication between a man and God. The key to understanding the historical mechanism of changing composition principle on the stages of monody – organum – counterpoint – basso continuo – homophony – is proposed to be the typology of the prayer after Saint Simeon Novy Bogoslov. Every period of the New Age is a separate drama of a homo musicus’ rise or fall while moving from one type of prayers to another type. The author investigates in deep musical and rhetorical antinomy of the Baroque composer-guide (Topic V), then depicts Cartesian and Kantian search for the canon of a natural man in musical deposition of classics (Topic VI), also enters into polemic with ‘demiurge of esthetic shadows’ on the basis of the romantic musical poetic revelation (Topic VII) and travels with Kafkian producer-consumer through musical looking glass of the avant-garde.

Finally, due to Socratic elenctics the reader is guided to the comprehension of the idea: in the condition when the church is excluded from the world, the composer is deprived of his religious calling and mission; ontological mechanisms that make the composition develop are stopping, and the composition turns out to be only a private initiative on the basis of which a composer is able to express his love to music. The conclusion is evident: on our eyes this process is approaching its final stage.

ЗМІСТ

<i>ПЕРЕДМОВА ДО ВИДАННЯ</i>	3
<i>ВСТУП</i>	5
<i>РОЗДІЛ I. ДИХОТОМІЯ ПРЕДМЕТНОГО ПОЛЯ МУЗИЧНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ</i>	
<i>Тема 1. Ієрофанічна сутність музики</i>	8
<i>Тема 2. Феноменологія музично-інтонуючої свідомості</i>	29
<i>Тема 3. Типологія людини музикуючої</i>	41
<i>Тема 4. Еволюція композиторської практики: антропологічний смисл</i>	57
<i>РОЗДІЛ II. СТИЛЬОВІ ПАРАДИГМИ МУЗИЧНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ</i>	
<i>Тема 5. Музика бароко як антропологічний парадокс</i> ...	77
<i>Тема 6. Музична антропологія класицизму (пошук канону природної людини)</i>	99
<i>Тема 7. Музична антропологія романтизму</i>	125
<i>Тема 8. Музична антропологія авангардизму</i>	143
<i>РОБОЧА ПРОГРАМА</i> для магістрантів та студентів музично-педагогічних факультетів	191
<i>ТЕСТИ І ЗАВДАННЯ</i> з музичної антропології.....	199
<i>ЛІТЕРАТУРА</i>	205
<i>КОРОТКІ ВІДОМОСТІ</i> про згадуваних у книзі музикантів	211
<i>ПІСЛЯМОВА</i>	249
<i>SUMMARY</i>	252



Кондрацька Людмила Анатоліївна

Музична антропологія. Практичне моделювання

*Підручник для магістрантів і студентів
мистецько-педагогічних факультетів*

Комп'ютерна верстка *Н. М. Богоніс*

Підписано до друку 23.03.2016.
Формат 60х 84/16. Гарнітура Times New Roman.
Умов.-друк. арк. 10,8.
Тираж 300 примірників. Замовлення № 02/16/1-3

Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка
вул. М. Кривоноса, 2, м. Тернопіль, 46027, Україна



**Віддруковано у видавничому центрі "Вектор"
46027, Тернопіль, Львівська, 12/2
тел. (0352) 40-08-12
(0352) 40-00-63**

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців,
виготівників і розповсюджувачів
видавничої продукції
серія ТР № 33 від 06 грудня 2007р.
СПД Созанський А. М.