

- ступени ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Муз. искусство / Н. Кашкадамова. – Тбилиси, 1979. – 23 с.
3. Копелюк О. Эффект присутності [Интерв'ю з М. Д. Копицею] // [Рукопис в електронному вигляді IX/2013] / Копелюк О.
  4. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В. Медушевский // Музыкальный современник. – М., 1984. – Вып. 5. – С. 5–18.
  5. Михайлов М. Стиль в музыке / М. Михайлов. – М. – Л. : Музыка, 1981. – 264 с.
  6. Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня ... док. мист-ва : спец. 17.00.03. – муз. мистецтво / Наталія Владиславівна Савицька. – К., 2010. – 36 с.
  7. Шаповалова Л. Рефлексивный художник: Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве / Л. В. Шаповалова. – Харьков : Скорпион, 2007. – 291 с.
  8. «Vivere memento» (Пам'ятай про життя) / [упоряд. М. Д. Копиця] // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – Вип. 31. – 232 с.

УДК 784.5 (4-15)

Н. Б. ШЕПЕЛЕНКО

### ОРАТОРИЯ ЯК ЖАНРОВО-СМИСЛОВА МОДЕЛЬ СВІТУ У ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ

*У статті викладено когнітивний досвід моделювання структурно-семантичного інваріанта жанру ораторії. Його сутність складає триєдність біблійного сюжету (символіки), онтодіалогу (Богоспівкування) та сакрального часу (Вічності). Розглянуто втілення структурного хронотопу на прикладі «Іллі» Ф. Мендельсона в аспекті спадкоємності західноєвропейської традиції жанру.*

**Ключові слова:** хронотоп, музичний хронотоп, простір, час, ораторія, жанр, символіка, онтовертикаль.

Н. Б. ШЕПЕЛЕНКО

### ОРАТОРИЯ КАК ЖАНРОВО-СМЫСЛОВАЯ МОДЕЛЬ МИРА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ

*В статье изложен когнитивный опыт моделирования структурно-семантического инварианта жанра оратории. Его сущность составляет триединство библейского сюжета (символики), онтодиалога (Богообщения) и сакрального времени (Вечности). Рассмотрено воплощение структурного хронотопа на примере «Илии» Ф. Мендельсона в аспекте преемственности западноевропейской традиции жанра.*

**Ключевые слова:** хронотоп, музыкальный хронотоп, пространство, время, оратория, жанр, символика, онтовертикаль.

N. B. SHEPELENKO

### THE ORATORIO AS A GENRE SEMANTIC MODEL OF THE WORLD IN THE WESTERN EUROPEAN TRADITION

*At the turn of the third Millennium the oratorio genre is a unique object of musical culture: in the context of semiotic descriptions of its various functions, it is a sign system, mental structure which holds sacred the memory of the genre of communion with God. This article will be expanded features*

*textured organization in the spatial-temporal parameters (or, in other words, the music chronotope in the oratorio genre Western culture.*

*As for musical chronotope of the oratorio genre studies have not been conducted, which determines the relevance of the chosen theme. In addition, in musicology actively studied almost all the conceptual genres, but the archetype of the oratorio as a historical and cultural phenomenon has not yet presented for a number of reasons.*

*Discuss the choice of material research, which is still limited to the oratory St. Haydn and F. Mendelssohn, due to certain tasks: 1) identification of historical typology of music history chronotope of the genre from the Renaissance through the classicism to romanticism of the 19-th century; 2) to trace genre axis of the oratorio in the spatial-temporal parameters, and the function textures in it. Thus, the purpose of the article is to identify on the basis of studying the historical development paths oratorio through the analysis of musical chronotope and genre paintings in the world, which reflected a man of Faith (homo credens, «inner man»).*

*So, musical chronotope of the oratorio genre is the unity of spatial and temporal parameters aimed at expression of a certain artistic sense. It is expedient to consider all concepts related to holistic organization of the genre, comprehensively, because such universality allows to reach deeper into the essence of the genre and its spatial-temporal organization. Hence the concept of musical chronotope is understood by us as a special form of existence of the oratorio genre in a historical context, that is, as a phenomenon of epochal style (one side), and on the other, as a synthesis of genres signs of spatial-temporal organization.*

*History and music chronotope oratorio assumes evolutionary continuity of the genre – the procedural act of the live performing of Genesis where every epoch has its own picture of the world, way of world perception, and therefore their own sense of time.*

*Music chronotope of the oratorio genre in its Mature form (works by Handel, Haydn) is duality, that is, the differentiation on extra – and intragroup. Under extrachromosomal refers to the real, immediate sound oratorio in its spatial-temporal parameters: for example, temple architecture, the Cathedral with a special acoustic conditions and spiritually-sacral atmosphere where dissolves the sense of real time and Eternity reigns.*

*Intra-chronotope is subordinated to the logic of compositional thinking and its style system based on the composition and dramatic features.*

**Key words:** *time-space, time-space music, space and time, the oratorio, a genre, symbolism, ontovertikal.*

Ораторія як концептуальний жанр західноєвропейської музичної традиції сформувала власну жанрову картину світу, в основі якої лежать відображення національного (ментального) сакрального хронотопу людського Буття у двох вимірах – онтологічному і психологічному. Як семіотичний об'єкт музичної культури ораторіальний жанр являє собою знакову систему, ментальна структура якої зберігає сакральну «пам'ять жанру» і в основі якої лежить комунікативний принцип Богоспілкування. На питання про способи передачі «генокоду» і його збереження відповідають такі когнітивні механізми осмислення смислоутворення в ораторії, як «жанровий генотип», «жанрово-інтонаційний комплекс» і «структурно-семантичний інваріант».

У музикознавстві на засадах структурно-семантичного підходу, запропонованого у праці М. Арановського [1], активно вивчені майже всі концептуальні жанри, проте архетип ораторії як історико-культурологічний феномен до цього часу не виявлений з ряду причин. Щодо музичного хронотопу жанру ораторії як складової жанрової картини світу дослідження не проводилися, що і визначає актуальність обраної теми.

До постановки проблеми музичного хронотопу зверталися багато дослідників. Найбільш повно ця проблема висвітлена у кандидатській дисертації С. Г. Гоменюк «Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці». За словами автора, музичний хронотоп – це «взаємодія темпорального і спатіального факторів у процесі створення і обробки музично-естетичної інформації. Зміст поняття «музичний хронотоп» розкривається у його співвідношенні з музичним мисленням, музичним стилем і

стилістикою» [3]. Авторка пропонує розрізняти два тлумачення музичного хронотопу – широке і вузьке. Музичний хронотоп у широкому значенні – це «відображення в музичній творчості усвідомлених і неусвідомлених, індивідуальних і колективних часопросторових уявлень, що характеризуються більшою чи меншою єдністю всередині різних відрізків музично-історичного процесу, – від стилю окремого твору до стилю епохи» [3].

У вузькому (конкретному) значенні музичний хронотоп – це «сміслоутворююча взаємодія темпорального і спатіального факторів в музичній тканині, яка виявляється в кількості, масштабі і мотивованості її змін» [3]. Для розуміння теоретичного аспекту жанру ораторії як структурно-семантичного інваріанту були також опрацьовані роботи А. Сохора [7], Л. Березовчук [2], Є. Назайкінського [6], Л. Шаповалової [9].

Мета статті – апробувати жанрово-структурний інваріант на основі моделювання історичних шляхів розвитку ораторії через відображення її жанрової картини світу, в центрі якої – світогляд *homo credens* («людини внутрішньої», за Біблією).

Музичний хронотоп жанру ораторії являє собою єдність просторових і часових параметрів, спрямованих на вираження певного художнього сенсу. Доцільно розглядати всі концепти, що належать до цілісної організації жанру комплексно, оскільки така всеосяжність зумовлює можливість більш глибоко проникнути в суть як самого жанру, так і його часопросторової організації.

«Музичний хронотоп» розуміється як метод наукового опису жанру ораторії в історичному вимірі, як увиразнення епохального стилю, з одного боку, а з іншого – синтез жанрових знаків часопросторової організації.

I. Історико-музичний хронотоп ораторії передбачає еволюційну спадкоємність жанру – процесуальність акту живого виконавського буття, де кожна епоха характеризується власною картиною світу, способом світовідчуття, а відповідно і власним відчуттям часу. Генеза ораторії – в надрах епохи середньовіччя (літургійна драма, страсті, священні діалоги, лауди, середньовічні містерії): для нього властиве особливе світорозуміння та часосприйняття, центром якого стає Творець. За словами Августина, світ створений не в часі, а разом з часом.

Поняття часу виникає з перехідного характеру світу, онтологічною ж основою часу, ідеалом для людини і критерієм оцінки всіх його справ служить вічне, неминуще. Власне час з позицій вічності виявляється не циклічним, як в античності, а векторним – спрямованим, направленим, поступальним. Нове сприйняття часу повністю змінило основи музичної організації. Фундаментальним для музики середньовіччя і наступної епохи стає відчуття суперечливості музичного часу, що приховує в собі вічне.

Середньовіччя сформувало християнський хронотоп, що складається з лінійного – незворотного часу і ієрархічно побудованого, наскрізь символічного простору, ідеальним виявом якої є мікрокосмос храму. Остаточна кристалізація жанру припадає на добу Відродження, зокрема у творчості Д. Каріссімі, якого прийнято вважати родоначальником ораторії в сучасному розумінні (відчуття часу в епоху Відродження кардинально відрізняється від середньовічного) [4]. Епоха Відродження створила хронотоп, який багато в чому є актуальним і для сучасності.

Виникнення характерного для Нового часу єдиного темпорального мислення і відчуженого від людини простору зробило ці категорії абстракціями, що зафіксовано в ньютонівській фізиці та декартовій філософії. Сучасна культура зі всією складністю і різноманіттям її соціокультурних і національно-ментальних відносин характеризується безліччю різних хронотопів. Серед них найбільш показовим є, мабуть, той, що виражає образ стисненого простору і «втраченого» часу, в якому (на противагу свідомості давніх) практично немає теперішнього.

Починаючи з епохи Відродження (для якого характерні зростання ролі особистості й суспільства, процес соціальних перетворень, мінливість усього), мистецтво мислить переважно часом. Історизм проникає у всі пори художньої творчості епохи класицизму і вже романтики XIX ст. починають мислити часом і простором в їхній єдності.

II. Музичний хронотоп жанру ораторії у своєму зрілому прояві (твори Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна) відрізняється дуальністю, тобто диференціацією на *екстра*- та *інтра*хронотоп. Під

*екстрахронотопом* розуміється реальне, конкретне звучання ораторії в її часопросторових параметрах наприклад, храмове мистецтво, собор з особливими акустичними умовами і духовно-сакральною обстановкою, де розчиняється відчуття реального часу і панує Вічність.

*Інтрахронотоп* підпорядкований музичному мисленню композитора та його стильовим настановам (увиражений в композиційно-драматургічних особливостях твору):

- для ораторії характерна великомасштабна композиція, що найчастіше складається з двох або трьох частин. Двочастинна композиція символізує земний і небесний світи (Ф. Мендельсон «Ілля»), а тричастинна – Пекло, Чистилище, Рай (А. Рубінштейн «Втрачений рай»);

- драматургія відрізняється поступовим сходженням по онтологічній вертикалі (людина – Бог; земне – небесне);

- плавний, тривалий розвиток сюжетної лінії;

- переважання повільних темпів, яке сприяє тривалому утриманню однієї емоції, на основі стриманого, узагальнено-поетичного речитативу;

- верховенство мовного начала над мелодійним, оскільки генетичні витоки ораторії знаходяться у проповіді, яка була одним з типів ораторства і служила способом поширення віри. В ній розкривалося Слово Боже, а також викладалися навчання і постулати. Головне призначення проповіді – вплив на свідомість шляхом роз'яснення божественних істин та зміцнення віри.

Таким чином, виробилася специфікована ораторіальна інтонація та особливий тип комунікації – Богоспількування. Його проявом є часопросторова організація, що синтезує *екстра-* та *інтра*топічні функції жанрової драматургії ораторії, які доцільно розглядати як на *макро-*, так і на *мікрорівнях*. Так, на *мікрорівні* часопросторова організація демонструє глибинні механізми жанроутворення, серед яких:

- домінування хорового співу як відображення молитовного слова-Логосу у колективно-соборній формі;

- діалог-спількування солістів та хору;

- антифонний спів зіставлення хорових груп (партій);

- тематична єдність оркестрового та вокально-хорового начал, коли оркестр є повноправним учасником музичного дійства і не тільки супроводжує слово-дію, але є джерелом викладу й розробки основних музичних тем. (Оркестру доручаються і самостійні епізоди (увертюра, а також окремі розділи в драматургії твору).

На *макрорівні* часопросторова організація сприяє духовній комунікації виконавців і слухачів, які в процесі виконання/сприймання об'єднуються в сакральному часі і просторі задля спілкування/споглядання Бога. Завдячуючи специфіці музичного хронотопу, що історично сформувався у музичній свідомості доби бароко, ораторія енергійно увиразнює соборне відчуття, поєднання великих груп людей. Час сповільнюється і дихає Вічністю (хронотоп священнодійства), ефект якого підсилює храмове атмосфера, в таких умовах народжується глибинність звучання як просторового чинника.

Так, сюжети двох останніх ораторій Й. Гайдна (обидва лібрето складені Г. ван Світенон) стикаються у певних смислових моментах. Загальним виявляється відсутність категорій початку і кінця, оскільки вони мисляться як безперервний повтор. Наприклад, «Пісня прями» і речитатив про веретено композитор помістив у фінал ораторії, тим самим підкресливши символічність образів, їх вічність. Сюжет ораторії «Пори року» має безпосередній стосунок до однієї із засадничих концепцій «великого ланцюга Буття» (за концепцією А. Лавджой), яка була священною фразою XVIII століття та вказувала на відсутність будь-яких пропусків або пустот в світобудові [5, с. 207].

Наступні рядки з «Літа» «...чи бачив хто-небудь Могутній Ланцюг буття, що спускається від нескінченної досконалості до межі Ніщо – відчайдушної прірви» характеризують ієрархічність Всесвіту відповідно до християнської концепції буття, на відтворення якої вже впливають «ростки» ідей картезіанської картини світу, яку розбудовує раціональна свідомість Просвітництва. Саме в ній «...XVIII століття розкривається як епоха могутнього пробудження почуття часу, перш за все в природі і в людському житті» [5, с. 207].

Для підтвердження вищенаведених тез звернемось до композиційно-драматургічного аналізу ораторії Ф. Мендельсона «Ілля», до якої повною мірою можна віднести слова Т. Манна про німецький романтизм: «...це швидше якась неусвідомлена міць і благоговійність, можна навіть сказати – первозданність душі ... яка чисто розумовому світорозумінню і ставленню до життя протиставляє своє більш глибоке знання, свій більш глибокий зв'язок з святинею буття...» [8, с. 25].

Драматургія циклу відповідно до авторської вказівки складається з двох крупно масштабних частин, кожна з яких, в свою чергу, поділяється на сцени. В першу частину включені чотири сцени: засуха та голод (№ 1-5), у вдови (№ 6-9), суперечка зі жрецькими Ваала (№ 10-18), молитва про дощ (№ 19-20); в другу частину увійшли також чотири сцени: у царя Ахави (№ 21-25), Ілля в пустелі (№ 26-29), Ілля на горі Хороб (№ 30-37), вознесіння на небо (№ 38). Сцени поєднуються за сюжетно-тематичним принципом. В епілозі (№39-42) міститься пророцтво Іллі про пришествя Месії – смислова кульмінація твору.

**Перша частина** ораторії відкривається прологом, пафосним проголошенням Іллі (головного героя оповідання), в якому він пророкує про майбутнє: «Живий Господь, Бог Ізраїлів, перед яким я стою: в ці роки не буде ні роси, ні дощу, хіба що за моїм словом» (Цар.3, гл.17). Ф. Мендельсон озвучує ці слова темою пророка на основі відповідного семантичного комплексу (темп *Grave*, тональність *d-moll*, оркестрові акорди: t3/5-П2-t35 – мотив «Страху Божого»). В драматургії циклу ця тема слугує протоінтонацією, з якої походять майбутні драматургічні лінії.

Експозиція першої частини ораторії являє собою єдину хвилю зі своїми функціями: увертюрою, розвитком (хор і речитатив) та висновком (дует з хором). Увертюра і перші два номери об'єднуються в мікроцикл, який характеризують такі ознаки:

- домінування мінорних тональностей (*d-moll*, у якій написані увертюра і перший хор, *a-moll* – тональність субдомінанти, в якій звучить другий номер – дует і хор);
- структурна різноманітність номерів (ремарка *attacca* між увертюрою і першим хором, а в інших випадках тематизм розділів завершується домінантою, сприймаючись як знак питання);
- опанування драматичних образів.

Увертюра являє собою оркестрову фугу, в якій поєднуються поліфонічні і гомофонно-гармонічні принципи. За своєю семантикою вона далека від тих зразків жанру, в яких тематизм концентрує подальше розгортання інтонаційного матеріалу. Навпаки, дві теми увертюри (локальні) – семантичні антиномії: одна з них символізує життя – сходження, прагнення до Істини, до Господа; інша – низхідний трубний сигнал, який асоціюється з романтичним знаком – похоронним маршем. Завершує увертюру синтезована реприза, в якій основна тема посилена гармонізацією, активною артикуляцією (з розробкового розділу) та динамічною зв'язкою (на домінантовому органному пункті), що готує появу першої сцени (прийом *attacca*).

Перша сцена присвячена експозиції головних героїв як носіїв основних образних сфер ораторії Ф. Мендельсона – драматичної та ліричної розповіді музичної драматургії. Окрім експонуючої функції, в ній закладено драматичний «стрижень» твору – рух від п'ятми до вічного життя (що увиразнює образна модуляція і тональний план – від похмурого *d-moll* до світлоносного *C-dur*).

Друга сцена продовжує розвивати нарративний спосіб мислення жанру як на сюжетному, так і на інтонаційному рівнях. Сюжетна функція цього номера полягає у сповіщенні Іллі про його захисників-ангелів, які будуть його підтримувати і слугувати, де б він не був. Подвійний квартет (№ 7) увиразнює царину лірики не тільки в цьому номері, але й у двох наступних (№ 8, 9), тим самим утворюючи цілісність сцени. Структура квартету розподіляється на два невеликі розділи, де перший представлений діалогом жіночого і чоловічого квартетів, а другий – їхнім тутійним звучанням. Основна тема в дусі невибагливої побутової пісні, в тональності *G-dur*, споріднена з жанровою семантикою камерних п'єс для фортепіано «Пісень без слів».

Третя сцена відрізняється безперервним драматичним зростанням напруги (драматургічне крещендо). Написана у вигляді діалогу між жерцями та їхніми ідолами, тематизм яких пов'язаний з хоральною традицією. Ця сцена базується на двох типах

ораторіальної інтонації: «прохання жерців» – на наполегливому повторенні коротких інтонацій і «речитативі пророка», величному, впевненому у своїй силі і правоті. Загалом його характеристика витримана в речитативній манері, спокійно-владному тоні, властивому всім епізодам Іллі. При цьому інтонаційний комплекс пророка в процесі зіткнення і розвитку майже не змінюється, а репліки жерців стають все динамічнішими, стрімкішими та призводять до фінальної кульмінації. Підвищується теситура хору, зростає значення імітаційного викладу, дробиться ритмічний малюнок – все це створює образ стурбованого натовпу. Якщо перша і друга сцени, маючи опуклість і рельєфність конструкції, претендували на замкнутість внутрішніх розділів, то третя і четверта з'єднані загальним наскрізним розвитком, і не тільки. В цьому можна вбачати вплив симфонізації на нарративну компоненту сюжетної драматургії ораторії.

Четверта сцена і вся перша частина завершується хором-подякою Богу за його милість. Структура хору тричастинна, з серединою розвиваючого типу (за рахунок поліфонічних прийомів), а крайні розділи побудовані на темі хоралу. Незважаючи на тридольну основу, він сприймається швидше як гімн за рахунок відповідної семантики: тональності *Es-dur*, темпу *Allegro moderato con fuoco*, наявності пунктирного ритму, дублювання тематичних голосів у партії мідних духових інструментів, переважання акордового складу і гучної динаміки.

**Друга частина** ораторії (перші дві сцени) продовжують розвивати ідею земного життя, в той час як третя сцена слугує своєрідним переходом. Перша сцена другої частини містить у собі п'ять номерів, що більшою мірою складаються з хорів. Сольні номери – арії та речитативи – № 38-42 являють фінальну зону драматургії, де № 38 є ключовим, оскільки він втілює вознесіння Іллі на небо. Це – кульмінація всієї драматургії циклу, в ньому міститься основна ідея твору про перехід із «дольного» світу в небесний.

Номери № 39-40 – присвячені ліричній лінії ораторії, а наступні номери (№ 41-42) створюють монументальний епілог, виражений двома заключними хорами. Структура хору двочастинна, де перша частина відображає земний світ, сповнений несправедливості, зла, гріховності, що втілено драматичною тональністю *f-moll*, дисонантними гармоніями, остинатним ритмом, тривожними синкопованими фігураціями в партії оркестру.

Друга частина чітко відмежована від першої двотактовою паузою в партії хору і являє образно-тематичний контраст.

Початкова фраза на словах «І коли Господь забере його на небо, зникне вогняна колісниця з вогненними кіньми» інтонаційно побудована на звуках мажорного тризвуку *C-dur* як символ сходження до неба, до Істини. Жанрова основа розділу **B** хорал на тлі триольних фігурацій оркестру.

Арія тенора (№ 39) продовжує сферу світлої лірики, яка експонувалася в арії Овдія (№ 4), утворюючи тим самим драматургічну арку. Їхня схожість полягає в інтонаційному плані (в тематичному ядрі – висхідна секста), темповому співвідношенні (*Andante con moto* – *Andante*), тембровому – партія тенора, бемольна сфера тональностей, трактування оркестру не тільки як акомпанементу, а й як самостійного співучасника дії. Вербальний ряд також подібний за семантикою («Тоді праведники засяють, як сонце їх небесного Батька, радість міцно осяде в їх серцях і всі зітхання і скорботу зникнуть назавжди»).

Речитатив №40 у сопрано, крім розвитку сюжетної лінії, виконує функцію зв'язки до епілогу. Заключні два хори № 41-42 демонструють народно-національні риси стилю ораторії: це насамперед епічні хори, для яких характерні архаїчна мелодика, мірність ритмічного малюнка, жорстка ладогармонічна основа, строгість поліфонії.

Фінальний хор №42 «І тоді Ваше Світло» символізує онтологічну вертикаль Творця і людства, де логічною формою вираження ідеї є грандіозна fuga, тематичним ядром якої є суворе оспівування інтонації секунди. Розвиток fugи призводить до спрощення фактури та оголення основних інтонацій теми, яка вкінці звучить в потужному акордовому викладі *tutti* хору і оркестру.

Ораторія Ф. Мендельсона демонструє традиційний структурно-семантичний інваріант, в основі якого лежить великомасштабна композиція, поступальна драматургія (комунікаційний принцип), плавний, тривалий розвиток сюжетної лінії, переважання повільних темпів,

верховенство мовного начала над мелодійним. Художній світ ораторій Ф. Мендельсона продовжує лінію музичної символіки християнської онтології, згідно з якою в основі людського Буття лежить принцип духовної вертикалі: «Бог – людина», «дольне – горнє». Цей принцип діє в музичному мистецтві, в тому числі в жанровому просторі досліджуваних ораторій. Характер спілкування героїв і спосіб художнього впливу на слухача притаманні душевному, або горизонтальному, типу міжособистісної комунікації.

Пізнання законів ораторії епох класицизму і романтизму немислиме без осмислення ролі біблійної символіки, так чи інакше відображеної в музичній семантиці. Так, жанровою віссю твору є система трьох принципів: біблійної символіки, онтодіалогу (вертикальний принцип Богоспілкування) та сакрального хронотопу (великомасштабна організація художнього часу і простору). Зазначена триєдність становить сутність ораторії як жанрової моделі світу.

Запропонована методика аналізу специфіки ораторії через аналіз його жанрово-структурного інваріанту дозволяє виокремити варіативну складову, яка неодмінно присутня в композиторській інтерпретації жанру. Зроблений аналіз – перша спроба для подальшої апробації методики не тільки на матеріалі романтизму, але й творів композиторів ХХ століття, де жанрова трансформація є максимально увираженою, найдинамічнішою (порівняно з барочним або класицистичним варіантами: наприклад, «Цар Едип» І. Стравінського, «Трен» К. Пендерецького, «Плач Адама» А. Пярта). Запропонований аналіз музичного хронотопу як механізму смислоутворення в музичній творчості може бути покладений в основу *історичної типології* ораторії: від усталених західноєвропейських зразків ХVII – ХVIII ст. до трансформації жанру в творчості композиторів ХХ ст. (зокрема радянської доби Г. Свиридова, Р. Щедрина).

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Арановский // Музыкальный современник. – М. : Сов. композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 5–45.
2. Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты) / Л. Березовчук // Аспекты теоретического музыкознания. – Л. : ЛГИТМиК, 1989. – С. 95–122.
3. Гоменюк С. Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Музичне мистецтво» / С. Гоменюк. – К., 2006. – 24 с.
4. Кусая Н. (Шепеленко Н.). Становление структурно-семантического инварианта оратории в творчестве Д. Кариссими / Н. Кусая (Н. Шепеленко) // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – Х., 2012. – Вип. 1. – С. 14–17.
5. Лавджой А. О. Великая цепь бытия: история идеи / А. О. Лавджой. – М. : Дом интеллектуальной книги, 2001. – 376 с.
6. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
7. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М. : Музыка, 1971. – С. 292–309.
8. Фадеева О. Феликс Мендельсон и немецкая оратория XIX века / О. Фадеева // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма: сборник научных трудов. – Харьков, 1995. – С. 24–33.
9. Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости: автореф. дис. на соиск. научн. степени ... канд. искусствоведения: / Л. Шаповалова. – К., 1984. – 27 с.