

19. Rybakov, B.A. (1948). Craft of Ancient Rus. Moscwa: Izd-vo AN SSSR [in Russian].
20. Rybakov, B.A. (1949). Antiquities of Chernigov. Materials and research on archeology of the USSR., M., is. 11, 7-93[in Russian].
21. Rybakov, B.A. (1951). Applied art and sculpture. History of the culture of Ancient Russia. Moscwa: Izd-vo AN SSSR), pp. 396-464 [in Russian].
22. Taras. V. (2006). Tree of life. Dictionary of Ukrainian sacred art. Lviv, pp. 75-77 [in Ukrainian].
23. Tersky, S. (1997). Unique relics from the excavations of Yaroslav Pasternak returned to Ukraine. Za vil`nu Ukrainu. 113, September 27th, 4 [in Ukrainian].
24. Tersky, S. (2000). Galician-Volyn State and East (based on materials of the archaeological collection of the Lviv Historical Museum). Naukovi zapy`sky`. L`vivs`ky`j istory`chny`j muzej. Lviv, 9, 179-201 [in Ukrainian].
25. Timkiv, B. (1998). Artistic crafts of the ancient Galich. Galich and Galitskaya land in the state-building processes of Ukraine. Materials of the International Jubilee Scientific Conference.), Ivano-Frankivsk: Play, pp. 149-156 [in Ukrainian].
26. Figol, M. (1997). The Art of Ancient Galich. K. : Art [in Ukrainian].
27. Figol, M.P. (1999). History of Galich in the monuments of art. Lviv: Svit [in Ukrainian].
28. Yagodinskaya, M. (2008). New religious things from the ancient monuments of the Western Podillya. Old-life of the Upper Pridnestrovie. Anniversary collection in honor of 60th anniversary of Yuri Mikhailovich Maleyeva), K., pp. 175-185[in Ukrainian].
29. The Glory of Bizantium (1997). Art and Culture of the Middle Bizantine Era A.D. 843-1261 / Edited by H.C. Evans and W.D. Wixom. The Metropolitan Museum of Art. New York [in English].

УДК 78.01:78.03

Борисенко Тетяна Вікторівна,
викладач предметної комісії
камерного ансамблю Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра,
аспірант кафедри естрадного виконавства
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
tanyabor007@gmail.com

ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІ КОНОТАЦІЇ «ПЕРПЕТУУМ МОБІЛЕ» В СИМФОНІЧНІЙ ТА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ XX СТ. (ДО 60-Х РОКІВ)

Мета роботи. Виявити та узагальнити художньо-образні конотації «Перпетуум мобіле» в симфонічній та камерно-інструментальній музиці XX ст. **Методологія** дослідження включає компаративний метод, за допомогою якого аналізуються різностильові музичні твори. На основі культурно-історичного порівняльного аналізу розглядаються конотації П.М. **Наукова новизна** полягає в дослідженні конотаційних різновидів П.М. із узагальненням характерних особливостей у різностильових музичних творах XX ст. (до 60-х рр.) Проблема П.М. в творчості композиторів Б. Бартока, С. Прокоф'єва, М. Равеля, Д. Шостаковича, А. Шнітке розглядається вперше. **Висновки.** На основі дослідження конотацій П.М. в симфонічній та камерно-інструментальній музиці XX ст. виявлена когезія (зв'язок) проявів цього символу в різних композиторських школах. Когезія виявляється у застосуванні спільних фактурних і формотворчих засобів, метро-ритмічних і мелодійних формул, які створюють безперервний музичний рух П.М. Художньо-образні конотації «Перпетуум мобіле» в симфонічній та каме-

рно-інструментальній музиці ХХ ст. (до 60-х років) здійснюються через остинатність, механістичність, повторюваність ритмічних і фактурних формул, монотематизм, які віддзеркалюють нові соціокультурні реалії міфологеми «Людина-машина».

Ключові слова: художньо-образні конотації, конотаційний різновид, перпетуум мобіле, когезія, композиторська творчість.

Борисенко Татьяна Викторовна, преподаватель предметной комиссии камерного ансамбля Киевского института музыки им. Р. М. Глиэра, аспирант кафедры эстрадного исполнительства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Художественно-образные коннотации «Перпетуум мобиле» в симфонической и камерно-инструментальной музыке ХХ в. (до 60-х гг.)

Цель работы. Выявить и обобщить художественно-образные коннотации «Перпетуум мобиле» в симфонической и камерно-инструментальной музыке ХХ в. **Методология** исследования включает компаративный метод, с помощью которого анализируются разностилевые музыкальные произведения. На основе культурно-исторического сравнительного анализа рассматриваются коннотации П.М. **Научная новизна** заключается в исследовании коннотационных разновидностей П.М. с обобщением характерных особенностей в разностилевых музыкальных произведениях ХХ в. (до 60-х гг.). Проблема П.М. в творчестве композиторов Б. Бартока, С. Прокофьева, М. Равеля, Д. Шостаковича, А. Шнитке рассматривается впервые. **Выводы.** На основе исследования коннотаций П.М. в симфонической и камерно-инструментальной музыке ХХ в. обнаружена когезия (взаимосвязь) проявлений этого символа в различных композиторских школах. Когезия выражается в применении совместных фактурных и формообразующих средств, метро-ритмических и мелодических формул, которые создают непрерывное музыкальное движение П.М. Художественно-образные коннотации «Перпетуум мобиле» в симфонической и камерно-инструментальной музыке ХХ в. (до 60-х гг.) осуществляются через остинатность, механистичность, повторяемость ритмических и фактурных формул, монотематизм, которые отражают новые соціокультурные реалії міфологеми «Человек-машина».

Ключевые слова: художественно-образные коннотации, коннотационная разновидность, перпетуум мобиле, когезия, композиторское творчество.

Borysenko Tetjana, lecturer of chamber music Kyiv Institute of Music named after R.M. Gliere, researcher of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Artistic-figurative connotations "Perpetuum mobile" in symphonic and chamber-instrumental music of the XX-th century (until the 60s).

Purpose of Article. Identify and generalize artistic-figurative connotations of "Perpetuum mobile" in the symphonic and chamber-instrumental music of the twentieth century. **Methodology.** The methodology of the study includes a comparative method, with the help of which the variegated musical works are analyzed. The connotations of P.M. are reviewed on the basis of cultural and historical comparative analysis. **Scientific novelty** of the research lies in the study of connotational varieties of P.M. with a generalization of characteristic features in the variegated music of the twentieth century (until the 60's). The certain problematics of P.M. is considered in the works of composers B. Bartok, Prokofiev, M. Ravel, Shostakovich, A. Schnittke for the first time. **Conclusions.** Based on the study of P.M. connotations in the symphonic and chamber-instrumental music of the twentieth century the cohesion (interrelation) of displays of this symbol in various composer schools is found. Cohesion is expressed in the use of joint texture and form-building means, metro-rhythmic as well as melodic formulas that create a continuous musical movement. Artistic-figurative connotations "Perpetuum mobile" in the symphonic and chamber-instrumental music of the twentieth century (until the 60s) are researched through the ostinatism, mechanisticity, repetition of rhythmic, and textural formulas, monotematism, which reflect the new sociocultural realities of the mythologeme "Man-Machine".

Key words: artistically-shaped connotations, connotational variety, perpetuum mobile, cohesion, composer creativity.

Актуальність дослідження. Музична ідея «Перпетуум мобіле» (Вічний рух, надалі П.М.) отримала різні значення в творчості композиторів ХХ ст. Тотожність цих елементів відтворює загальні для розвитку європейської культури тенденції. Тому актуальним є аналіз творів симфонічної та камерно-інструментальної музики з точки зору втілення в них рис П.М.

Мета дослідження – виявити та узагальнити художньо-образні конотації «Перпетуум мобіле» в симфонічній та камерно-інструментальній музиці ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Музичні твори під назвою «Перпетуум мобіле» (надалі П.М.) з'явилися у ХІХ ст. як романтичні мініатюри, а згодом виникли й інші його форми. Ці твори представлені в камерно-інструментальній музиці Ш. В. Алькана, Б. Бріттена, Б. Бартока, Ц. Кюї, Ф. Мендельсона, Ф. Пуленка, А. Пярта, М. Равеля, А. Онеггера, А. Шнітке, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Д. Шостаковича та ін.

Дослідження П.М. в роботах мистецтвознавців зустрічаються рідко. В. Цуккерман в роботі «Музичні жанри і основи музичних форм» розробив принцип класифікації жанрів, що опирається на зміст музики, в якому виділив П.М. як окремих жанр серед моторних в одному ряду з танцем, маршем, етюдом, токатою, *perpetuum mobile*, скерцо. І. Ямпольський у книзі «Ніколо Паганіні» пише про розповсюдження цього жанру у романтиків, його характерні риси. Б. Асаф'єв у монографії «Музична форма як процес» в п'ятому розділі описує «рівномірний та безперервний рух» і як зразок наводить головну партію увертюри Л. Бетховена «Прометей». Про інше образне забарвлення та втілення образів зла через П.М. у музиці ХХ ст. пише Л. Кириліна в статті «Ідея розвитку в музиці ХХ століття». І. Васірук в статті «Музичні образи в фугах сучасних композиторів» відмічає появу П.М. у фугах композиторів кінця ХХ ст., чого не було в ХІХ ст. і на початку ХХ ст. На теперішній час відсутні монографії, які б охарактеризували музичний феномен П.М.

В основі поняття «Перпетуум мобіле» лежить філософський символ індійського походження. Для музичного мистецтва взагалі та окремих музичних творів, «*perpetuum mobile naturae*» (природний вічний рух) та «*perpetuum mobile artificiae*» (штучний вічний рух) є образним наповненням, яке змінюється в залежності від епохи. Його можна визначити при загальному аналізі форми твору за наявності швидкої фактури, повторюваних інтонацій та метроритмічних формул. Це підтверджується відповідним енциклопедичним визначенням: «інструментальні п'єси віртуозного характеру, мелодія яких розгортається в безперервному русі однаковими дрібними тривалостями» [1, 254]. Тобто до рис П.М., перш за все, відносяться метро-ритмічні особливості твору, які впливають на створення художнього образу.

Розглядаючи твори з точки зору втілення П.М., здійснюючи семантичний аналіз, в даному дослідженні ми користуємось поняттям «конотації». Визначення, яке дається в лінгвокультурології: «Конотації – це додаткові стійкі компоненти значення лексеми логічної і / або емоційної природи, які є результатами національного бачення світу і мають на меті експресивність як прагматично орієнтовану функцію мови. Вони виступають в якості семантич-

ного кореляти асоціацій, які є реакцією на денотативний або образно мотивований аспект значення» [11]. Тож розглянемо твори, в яких є конотації П.М.

Одними з перших прикладів П.М. можуть бути: «Бджілка» для скрипки та фортепіано Ф. Шуберта, «Політ джмеля» з «Казки про царя Салтана» М. Римського-Корсакова, де основною ознакою П.М. є швидкий рух шістнадцятими у мелодії, який не зупиняється протягом всього твору.

П'єса для скрипки і фортепіано «Перпетуум мобіле» Ц. Кюї є частиною № 12 з циклу «Калейдоскоп» ор.50. Вона також належить до романтичних мініатюр. Як і в попередніх творах, мелодія у скрипки уособлює вічний рух, викладена дубльованим спікатним штрихом, біг якого зупиняється тільки наприкінці твору.

Таким чином, *конотаційні різновиди* П.М. у романтиків визначаються нарисом пантеїстичного вічного руху (на що вказують часто і програмні назви), який представлений метро-ритмічною особливістю, а саме поступальним рівномірним рухом швидкими однаковими тривалостями та формою мініатюри. Аристотель писав: «...незнання руху неодмінно тягне за собою незнання природи» [1, 103]. Тож пантеїстичне відчуття вічного руху у романтиків збігається з поглядом на рух у натурфілософії.

Безперервність руху пов'язують із роботою певного механізму, що дозволяє покращити кінцевий результат виробничого процесу. Саме ХХ ст. принесло багато нових технологій і П.М. можна вважати символом епохи. Музична творчість не залишилася осторонь. У ній віддзеркалився «технологічний вибух» [2, 73], який повністю змінив класико-романтичні традиції з характерними засобами музичної виразності.

На зміну романтичній мелодії, гармонії, ритму, що прагнули відтворити внутрішній світ людини, прийшли *механістичність, остинатність, повторюваність*, які стали характерними втіленнями техніцизму у музиці ХХ ст. та ознаками П.М.

Художньо-образні конотаційні різновиди П.М. характерні для фортепіанного циклу Сергія Прокоф'єва «Сарказми» ор.17. У п'єсі циклу № 1 (Tempestoso) зла іронія втілюється через енергійний моторний «токатний» рух п'єси. Тритонові ходи, загрозлива хроматика гармонії, постійна невблаганна пульсація вісімками створюють безперервний рух протягом всієї п'єси. Третій та четвертий «Сарказми» також містять риси П.М. У третьому (Allegro precipitato) політональність (fis-moll в правій, b-moll в лівій руці) суміщається з остинатністю в ритмі. Форма А-В-А, де крайні частини динамічні та підпорядковані безперервному руху. Четвертий «Сарказм» має ремарку *Smanioso* (шалено, несамовито). Музика його невгамовно стрімка, лише закінчується застиглими басами, наче втомившись. Експериментальна мова циклу відобразила творчі пошуки молодого композитора, його стремління втілити антигуманні образи. Лінія, розпочата ними, була потім продовжена в шостій фортепіанній сонаті, в образі тевтонських хрестоносців у кантаті «Олександр Невський» та в інших творах.

Інше художньо-образне прочитання (конотаційний різновид) П.М. прочитується в яскравій віртуозній мініатюрі для фортепіано соло угорського композитора Бели Бартока «Алегро-барбаро» (1911). Музична тканина мініатюри відрізняється цікавим поєднанням пентатонної мелодії та хроматичної гармонії, яка реалізується у тричастинній формі (А-В-А). Дика сила, що втілена в різких динамічних сплесках, синкопах та постійному остинатному пульсуючому русі вісімок-октав в середньому розділі троху вгамовується в темпі, але механістичний «тікаючий» характер акомпанементу лишається, створюючи відчуття неспинного руху.

Конотаційні інтерпретації «Перпетуум мобіле» та втілення образів «техніки» у мистецтві ХХ ст. відображають нові реалії, темпи та насиченість руху у мегаполісах. Людська індивідуальність, внутрішні переживання людини, актуальні в епоху романтизму відходять на другий план, відкидаючи пантеїстичні конотації П.М. у музиці. Люди, як відображення оточуючого світу, стають схожими на механізми, буденно тиражуючи одні і ті ж дії та рухи у повсякденності. Саме тому Машина з її безперервним рухом стає головним символом Новітнього часу. Між людиною та Машиною закладаються певні зв'язки, іноді позитивні, основані на взаємодії, але часто суперечливі та конфліктні. Виникає міфологема «Людина-Машина», а Перпетуум мобіле стає її своєрідною ознакою з конотаціями в різних видах мистецтва. Наприклад, у кіномистецтві у режисерів-братів Люм'єрів «Прибуття потягу на вокзал Ла-сьота», режисера А. Ганса «Колесо», режисера Ч. Чапліна «Новітні часи».

Саме в 20-ті роки ХХ ст. радянський вчений Б. Асаф'єв, досліджуючи питання побудови музичної форми, писав про те, як сучасні композитори формували «свої звукові концепції на основі реально випробуваних рухів, а не тільки внутрішніх переживань, споглядань, спогадів» [1, 248]. Наче на підтвердження його слів Ф. Пуленк створив цикл фортепіанних п'єс «Прогулянки» (1921). Він складається з конотаційних різновидів П.М. як рухових образів, які втілюються в назвах п'єс та в музиці: «Пішки», «В автомобілі», «Верхи», «У човні», «На літаку», «В автобусі», «У колясці», «По залізниці», «На велосипеді», «У диліжансі».

Цікаво, що з'явившись як інструментальна мініатюра, П.М. інтегрується в жанрові різновиди – симфонічну та камерно-інструментальну музику. Яскравими прикладами втілення П.М. у симфонічній музиці на початку ХХ ст. стають твори французьких композиторів А. Онеггера «Пасіфік – 231», «Регбі», «Симфонічний рух №3»; Д. Мійо «Блакитний експрес», «Сільськогосподарські машини»; російського композитора О. Мосолова «Завод. Музика машин» та ін.. Згадані твори програмними назвами презентують техногенні втілення образу Вічного руху у ментальності людини ХХ ст.

Художньо-образним різновидом став приклад П.М в камерно-інструментальній музиці Мориса Равеля – фінал Сонати для скрипки та фортепіано №2 G-dur (1927) – як символ поступального рівномірного руху. Цей твір має сонатну форму з наскрізним інтонаційним розвитком, незважаючи на полістилістику, багатожанровість та різноманітні елементи структури музичного пись-

ма. Діатонічні лади тут сусідують з дисонансами, хроматикою, епізоди діатонічні змінюються політональними.

Перша частина пасторальна, прозора та своєрідна за тембровими характеристиками. У наспівну головну партію, овіяну ностальгічним серпанком, вкрапляються короткі мотиви у фортепіано. Починаючись з форшлагу, містять репетиції та квартовий скачок. Вони вносять легкий іронічний відтінок, бо вибиваються з загальної спокійної течії музики. Відомий український музикознавець, автор монографії про життя та творчість М. Равеля Валерія Жаркова називає цей мотив «квохтанням» [6, 355]. Саме він є основою теми П.М. фіналу сонати, форшлаг в темі укрупнюється і прибирається квартовий скачок. Головна партія проводиться фортепіано, потім скрипкою. Особливий колорит привносить постійна зміна тональних центрів з G-dur на Fis-dur. Побічна партія медитативного характеру звучить у скрипки з квінтовым супроводом у фортепіано. Розробка складається з діалогу представлених образів. У репрізі присутні обидві основні теми частини. Цікаво, що головна партія проводиться у фортепіано, а побічна – у скрипки водночас. Таким чином переплітаються ностальгічні алюзії, що знайшли втілення в цій частині.

Вона змінюється Блюзом, що вперше потрапляє в камерну музику. Ця частина привносить новий джазовий, вільний колорит, хоча вона написана в сонатній формі. Гліссандо у скрипки, політональність (співвідношення G-dur у скрипки As-dur у фортепіано), нові тембри, що нагадують звучання саксофона. Натомість П.М. – фінал продовжує традиції XIX ст., які розпочав знаменитий концертний віртуозний твір «Мото перпетуо» Ніколо Паганіні. За вказівкою автора, фінал сонати має гратися якомога швидше. Він написаний в сонатній формі з епізодом замість розробки. Як вступ виступає секундово-репетиційний мотив («квохтання», що був присутній в першій частині), який розгортається від «заводу» до повного функціонування. Головна партія у скрипки відповідає визначенню П.М., викладена шістнадцятими, біг яких не зупиняється до самого кінця частини. Тема від репетиційного початку змінюється на секундові та збільшено-секундові дуолі з центром Fis, тоді як у рояля G-dur. Поступово діапазон теми збільшується. Побічна партія вже демонструє арпеджіо у партії скрипки та дисонуючі зменшені октави в акомпанементі (прийом вже був використаний композитором у зв'язуючій партії першої частини). Вони подібні до звуку тріснутого дзвону на станції. Пунктирний ритм перед розробкою та синкопи нагадують слухачеві про Блюз. У розробці калейдоскопічно демонструються всі показані теми. Яскрава репріза мчить до головної кульмінації в коді, звучить в розширеному (четвертями) та в квінтовому здвоєнні головна партія першої частини, яка з тонкої індивідуальної лірики переходить в сферу об'єднуючого загальнолюдського. Потім Дзвони – мажорні трізвуки з форшлагом у партії рояля знаменують прибуття до кінцевої станції.

Повторювані арпеджіо, швидкі пасажі (не широкого розташування, у межах півтори октави), ритмічна остинатність, прозора лаконічна фактура акомпанементу у рояля характеризують цей блискучий фінал, який є детерміністським, філософським центром твору. Конструктивність, раціоналістичність, лаконіч-

ність, що притаманні сонаті, знаходять своє застосування в наступному творі з ознаками П.М. – знаменитому «Болеро».

1928 року М. Равель створив балет для оркестру «Болеро» на замовлення відомої балерини Іди Рубінштейн. Це один з останніх творів композитора. Мати композитора була іспанкою, він визнавав Іспанію своєю другою Батьківщиною. Тому ця національна тема вабила композитора протягом всього життя. Достатньо лише перелічити твори: «Альборада дель граціозо» для фортепіано та в оркестровому варіанті, опера «Іспанська година», Вокаліз у формі Хабанери, твори для оркестру: «Малагенья», «Хабанера», «Іспанська рапсодія» та ін. Ритм болеро лежить в основі твору, але структура мелодії зовсім інша і не має нічого спільного з темами іспанського танцю, загальний темп удвічі повільніший, тож це робить твір не схожим на фольклорний прообраз. Тож ритм болеро і орієнтальність теми стають вихідними джерелами, із суперечливості яких вибудовується стилістично авторсько-равелевський твір.

Популярність, знаковість цього твору сприяла багатьом музикознавчим та мистецтвознавчим дослідженням. Враховуючи існуючий аналітичний досвід, зупинимось на тих аспектах цього твору, які безпосередньо стосуються теми даного дослідження.

Всупереч традиційному погляду на «Болеро» як на позитивно заряджений яскравий твір, що виражає гордий дух іспанського народу, іншу думку висловлює відомий французький письменник, літературний критик, філософ А. Сюарес: «"Болеро" – це звуковий образ зла, яке, можливо, мучило М. Равеля протягом всього його життя і в кінці стало таким страшним, таким жорстоким, після того, як опанувало його мозком, стало господарем його тіла». Таким чином, він вважає «Болеро» подобою «Танців смерті», що ставить його в один ряд з творами П.М. ХХ ст., які демонструють образи зла за допомогою автоматичного безперервного руху. Сам композитор ніколи не писав і не говорив про оптимізм Болеро, а тільки завжди наполягав на трьох обов'язкових принципах остинатності побудови твору: 1 – мелодійне *ostinato*, 2 – остинатний ритм супроводу, 3 – незмінний темп. Відома суперечка композитора з диригентом А. Тосканіні, який не дотримувався авторських вказівок і вважав свій прищвидшений темп більш доцільним, за що дістав жорстку критику М. Равеля. Назва «Балет для оркестру» відносить цей твір до театральних синтетичних жанрів, в яких образ створює не тільки музика, а й танцювальна пластика, і декорації. За словами Р. Шалю, який передавав думку самого композитора, «... дія "Болеро" повинна була розгортатися під відкритим небом, а не в чотирьох стінах ... на декорацію треба було включити, на його думку, корпус заводу, з тим, щоб робітники і робітниці, що виходять з цехів, поступово залучалися до загального танцю» [5, 173], що підтверджує втілення міфологеми «Людина-машина». Люди, виходячи з заводу, де вони тиражують автоматичні виробничі рухи, опиняються в автоматичному ж танку повсякденного життя. Як в знаменитому епізоді фільму Ч. Чапліна «Новітні часи», коли Бродяга, вже вийшовши з фабрики, продовжує мимоволі повторювати «конвеєрні» рухи.

Лапідарність гармонії, прозорість мелодії, ясність фактури, оркестровка підпорядкована послідовному принципу розростання – такі основні риси цього твору, які не заважають, та при всій обмеженості, сприяють втіленню блискучого грандіозного задуму композитора. Постійне динамічне зростання слугує цільності варіаційної форми. Воно піднімається сходами до свого кульмінаційного піку. Кожен новий пласт звучання композитор вводить субіто за рахунок збільшення складу граючих інструментів, щільності оркестровки. Це надає музиці певних рис, схожих до наближення камери в кінематографі. Подібний прийом можна спостерігати в симфонічному русі А. Онеггера «Пасифік – 231». Остинатність руху, що динамізується, врешті-решт приходиться до своєї кульмінації, де відбувається єдина в творі модуляція, після чого основний ритмічний «риф» залишається сам-на-сам, бо мелодія зникає, залишаючи по собі лише хроматичні «схлипування» у саксофонів і тромбонів, а пізніше звучить різкий дисонанс пасажів (мідні та дерев'яні духові, перші та другі скрипки). Зникнення мелодії може трактуватися як тиск соціуму на індивідуума, аж до фізичного знищення останнього – домінування машини над людиною, протиріччя між створеним людиною та незворотністю процесу її знищення. Прозора лаконічна відкрита побудова твору як нескінченний рух П.М.

Говорячи про симфонічну музику, неможливо оминати творчість Дмитра Шостаковича, який втілює в своїх творах суперечливість часу та масштаб катастроф людства. Тема вселенського зла, смерті розглядається ним через призму співвідношень особистого та загального. Відомий російський музикознавець М. Арановський відзначає, що «тема кінця людського життя проходить через усю творчість Д. Шостаковича, будучи лейтмотивом найбільш значних його творів» [3,17] Через необхідність подолання офіційної цензури, композитором була створена своєрідна система кодування. «Теми–перевертні» (термін М. Друскіна) можна зустріти у багатьох симфонічних творах композитора. Наприклад, головна партія першої частини 5-ї симфонії починається як темароздум, а в розробці перетворюється на зловісний бездушний марш. Вчена М. Сабініна коментує «жорстокий образ розробки цілком виростає з меланхолійних роздумів головної партії, і, отже, зле, вороже дано як виворіт людяного» [4, 117]. Тут спостерігається один з основних принципів організації драми у Д. Шостаковича – поляризацію конфлікту.

Аналогічний художній прийом зустрічається і в Сьомій «Ленінградській» симфонії Д. Шостаковича. М. Арановський відзначає «явні інтонаційні подібності між головною, «героїчною» темою першої частини Сьомої симфонії і зловісної «темою навали» [3,19]. Цей епізод замість розробки з 1-ї частини 7-ї симфонії може бути розглянутий як втілення П.М. Ритмічна остинатність, повторюваність теми (11 разів), наступальний рух, що поступово розгортає загрозу потужності. Тема примітивна і шлягерна, відзначають її механістичність та бездушність. Стало хрестоматійним сприйняття її як фашистської навали, а її популярність дещо спотворила загальний філософський задум твору. Сам композитор завжди наполягав на тому, що головне в симфонії – реквієм, втілення скорботи за масовими знищеннями людей.

Ще до початку Великої Вітчизняної війни Д. Шостакович написав варіації, які були побудовані за принципами остинатності «Болеро» М. Равеля. Саме ці варіації і стали основою епізоду навали. На сьогоднішній час не зрозуміло, чи це було геніальне передчуття композитором майбутніх військових подій, чи його задум торкався зовсім інших соціальних потрясінь. У всякому разі в епізоді замість розробки у першій частині відбувається втілення П.М. у формі військового маршу. У ньому автор загострює звучання введенням експресивних деталей при нових проведеннях теми. У той час, як М. Равель в «Болеро» використав вихідний матеріал, лише збільшуючи масштабність його звучання за рахунок вступу нових інструментів, поступове збільшення їхньої кількості.

Таким чином, конотаційні різновиди П.М. у камерній та симфонічній музиці демонструються на прикладах «Болеро» М. Равеля та епізоду навали в Сьомій «Ленінградській» симфонії Д. Шостаковича. Твори цих композиторів стилістично різні, але відтворюють загальне відчуття мілітаризованої епохи. У цих прикладах виявляється когезія та спадкоємність втілення П.М. через використання схожих музичних засобів (остинатність, монотематизм та форма оркестрових варіацій).

Ще одним конотаційним різновидом П.М. в симфонічній музиці ХХ ст. є Концерт для оркестру (1943) Б. Бартока. Головна партія фіналу цього твору є прикладом П. М. з його характерними рисами. Цей масштабний твір складається з п'яти частин. Він міг би носити назву симфонії. «Концерт» підносить роль особистості кожного музиканта, які є співвиконавцями твору. Адже твір рясніє технічно складними партіями соло та в ансамблях для всіх інструментів. Композитор писав, що назва «Концерт» пов'язана з «прагненням писати партії перших пульта в концертному, сольному стилі. Це розуміння "віртуозного" позначається, наприклад, в "фугато" розробки першої частини (мідні), в пасажах типу "перпетуум мобіле" в головній темі фіналу (струнні) і особливо у другій частині, де інструменти виступають попарно з блискучими пасажами ...» [8, 241-242].

Б. Барток дав коротке визначення Концерту: «Загальний характер твору являє собою – не рахуючи "розважальної" II частини – поступовий перехід від суворості I частини і похмурої пісні смерті III – до ствердження життя в останній» [8, 241-242].

При написанні твору «Концерт для оркестру» композитор спирався на традиційну форму, близьку до необарочних. Перша та п'ята частини Концерту – сонатне алегро. Друга частина «Гра пар» – танцювальні світські дуети. Третя частина – «Елегія» є драматичним центром всього твору, це плач по жертвах війни, втілення мікрокосму людини, яка переживає трагедію всього людства. У четвертій наспівна лірична тема має перемінний розмір, який змінюється темою, інтонаційно близькою до відомої арії «Da geh ich zu Maxim» з оперети Ф. Легара. Легковажна німецька пісенька у формі польки вторгається в середину «Перерваного інтермецо» з «Концерту для оркестру». Вона дуже схожа з другою половиною теми навали Д. Шостаковича, також написана в тональності Es-dur. Загальним було джерело та характер вульгарної німецько-австрійської польки, яка в ті військові часи стала уособленням нахабства, зла та тупості. Фо-

рма частини АВА-переривається глісандо тромбонів та дерев'яних духових, потім звучить тремоло 12 різноналаштованих литавр протягом 20 секунд, за ним йде повернення тем ВА. Фінал, головна партія якого являє собою П.М., починається коротким закличним квартовим мотивом мідних духових і далі рухається вперед швидкими пасажами струнної групи. Музика дуже віртуозна, побудована на змаганні груп і оркестрового тутті. Лірична побічна партія змінюється танцювальним епізодом, після якого відбувається перехід до прозорого характерного, синкопованого майстерно написаного фугато. Потім повертається П.М. Триумфуючий, піднесений настрій фіналу, танцювальність якого поєднується з П.М.

Отже, нова конотація П.М. у вигляді стрімкого, величного, оптимістичного фіналу завершує масштабний твір Б. Бартока. Когезію в застосуванні спільних метро-ритмічних формул, динамічного оркестрового зростання можна простежити між епізодом навали Сьомої «Ленінградської» симфонії Д. Шостаковича (використання теми Ф. Легара) та з «Пасифік-231» А. Онеггера.

В англійській музиці ХХ ст. також можна спостерігати конотаційні різновиди П.М. в камерній музиці. Наприклад, фінали та Сюїти для скрипки та фортепіано ор.6 (1035), Сонати для віолончелі та фортепіано (1961) ор.65 Б. Бріттена мають назву «Перпетуум мобіле» та набувають рис техногенної остинатності. За задумом автора, вони завершують цикл, демонструючи позитивізм.

На нашу думку, в «Сонаті для скрипки та фортепіано № 1» (1963) А. Шнітке П.М. продовжує образний стрій та тематику Сьомої «Ленінградської» симфонії Д. Шостаковича. Соната №1 написана у період активних творчих пошуків А. Шнітке з поєднанням додекафонії та вільних елементів. Розташування 4-х частин твору чергуванням повільних та швидких частин нагадує барокові сонати. У сонаті використані чотири серії. Музика будується за принципом фонічних контрастів. Наприклад, складні дисонанси 2-ї частини протиставлені До-мажору Пасакалії (3 ч.).

Перша частина досить коротка, але насичена філософськими роздумами. Вона написана в формі пролога, що характерно для музики А. Шнітке. Друга частина Allegretto слідує за першою без перерви (attaca). Частину № 2 можна трактувати як П.М., ґрунтуючись на характері та засобах виразності музики. В побудові її форми можна відмітити монотематичність, рондоподібність (форма складається А–В–С–В1–А1–С1). Остинатна пульсація поділена порівну між двома інструментами. Септими у скрипки чергуються з акордами у фортепіано. Короткі колоподібні відривчасті мотиви у скрипки одразу викликають асоціацію з тим, як заводиться важка військова техніка. Як вона, поступово розігріваючись, починає свій поступальний та загрозливий рух. Діставшись піку розвитку, перша тема раптово зникає, залишаючи пульсуючий акомпанемент. На його фоні виникає друга синкопована тема, що інтонаційно пов'язана з першою та має іронічно-гротесковий характер. Це втілена в музиці якість слов'янського менталітету «на дастьбіг», якій і танки не страшні. В епізоді С виникає кантиленна тема, що має фольклорне підґрунтя. Вона протиставляється наступаючій агресивній партії рояля, яка досягає руйнівної кульмінації (соло).

Після цього у партії рояля виникає хорал, який сприймається як узагальнюючий погляд на спустошення після руйнації.

Наступна частина «Пасакалія» є ліричним центром всього сонатного циклу, осмисленням того, що відбулося раніше (у другій частині). Фінал являє собою просту двочастинну форму. Головна тема фіналу має джазово-шлягерний характер. Композитор, вже написавши «Історію доктора Фаустуса», де звучить танго – тема Мефістофеля, казав: «Шлягер – хороша маска для всілякої чортівні, засіб влізти в душу. Тому я не бачу іншого способу вираження зла в музиці, ніж шлягерність» [4, 63]. І далі там же: «Це – зло, яке надсилається як мана, як випробування». У фіналі ми також бачимо механістичний рух, але це скоріше характерний танок, демонстрація того, що ось воно перед нами – зло, абсолютне, нахабне та глумливе. Кода сонати філософськи об'єднує весь твір, утворюючи тематичну арку з прологом.

Наукова новизна полягає в дослідженні конотаційних різновидів П.М. із узагальненням характерних особливостей у різностильових музичних творах ХХ ст. (до 60-х рр.) Проблема П.М. в творчості композиторів Б. Бартока, С. Прокоф'єва, М. Равеля, Д. Шостаковича, А. Шнітке розглядається вперше.

Висновки. На основі дослідження конотацій П.М. в симфонічній та камерно-інструментальній музиці ХХ ст. виявлена когезія (зв'язок) проявів цього символу в різних композиторських школах. Когезія виявляється у застосуванні спільних фактурних і формотворчих засобів, метро-ритмічних і мелодійних формул, які створюють безперервний музичний рух П.М. Художньо-образні конотації «Перпетуум мобіле» в симфонічній та камерно-інструментальній музиці ХХ ст. (до 60-х років) здійснюються через остинатність, механістичність, повторюваність ритмічних і фактурних формул, монотематичність, які віддзеркалюють нові соціокультурні реалії міфологеми «Людина-машина».

Пантеїстичні романтичні конотації П.М. у формі мініатюри набули нових значень на початку ХХ ст. Перехід до «техніцизму» ознаменувався укрупненням форми (до варіаційної та сонатної) в камерному та симфонічному жанрах. З точки зору втілення образної сфери П.М., то у музичних творах першої половини ХХ ст. відмічена тенденція переходу «техніцизму» у мілітаристський напрямок.

Образно-конотаційні різновиди простежені в камерно-інструментальній та симфонічній музиці ХХ ст. (до 60-х р.) у творах А. Онеггера, Д. Мійо, Б. Бріттена, в сонаті № 2 для скрипки та фортепіано М. Равеля, «Концерті для оркестру» Б. Бартока. Окремо представлений образ зла як конотаційний різновид П.М. в музиці М. Равеля «Болеро», Б. Бартока «Алегро-барбаро», С. Прокоф'єва «Сарказми». Образ П.М. як воєнізованої Мащини відображається в Сьомій «Ленінградській» симфонії Д. Шостаковича, у А. Шнітке в Сонаті № 1 для скрипки та фортепіано.

Вивчення конотаційних різновидів «Перпетуум мобіле» в симфонічній та камерно-інструментальній музиці першої половини ХХ ст. не вичерпує всіх аспектів втілення цього образу. Цікавим, на нашу думку, є розгляд цієї проблематики у музиці другої половини ХХ ст.

Література

1. Арановський М. Вызов времени и ответ художника. – Режим доступу: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/shostakovich/?id=1038>
2. Moreau Serge. Béla Bartók. Richard – Masse Editeurs, Paris, 1955.
3. Аристотель // Физика. Сочинения: в 4 т, Т 3 / Аристотель. – М.: Мысль, 1981. – 603 с.
4. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1977. – 376 с.
5. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля / В. Жаркова. – К.: Автограф, 2009. – 528 с.
6. Жерар М., Шалю Р. Равель в зеркале своих писем / М. Жерар, Р. Шалю. – Л.: Музыка, 1998. – 211 с.
7. Музыкальная энциклопедия т. 4 / Гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – 974 с.
8. Пясковский И. Логика музыкального мышления / И. Пясковский. – К.: Музична Україна, 1987. – 179 с.
9. Сабинина М. Шостакович–симфонист / М. Сабинина. – М.: Музыка, 1976. – 477 с.
10. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке / В. Холопова, Е. Чигарева. – М.: Советский композитор, 1990. – 377 с.
11. Фрост С. Г. Лингвокультурологический аспект исследования коннотаций: автореф. дис. канд. филологических наук: 10.02.19 теория языка / Челябинский государственный университет, Челябинск, 2006. С. Г. Фрост. – Режим доступу : www.dissercat.com

References

1. Aranovsky M. (1997). The challenge of time and the response of the artist. Retrived from <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/shostakovich/?id=1038> [in Russian].
2. Moreau Serge.(1955). Béla Bartók. Richard – Masse Editeurs, Paris [in French].
3. Aristotle (1981). Physics. Works: in 4 t, T 3 Moscow: Myslj [in Russian].
4. Asafiev B.(1977). The book about Stravinsky Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Zharkova V.(2009). Walks in the musical world of Maurice Ravel Kiev: Avtograf [in Russian].
6. Gerard M., Shalu R. (1998) Ravel in the mirror of his letters Leningrad: Muzyka [in Russian].
7. The musical encyclopedia t. 4 / Ch. Ed. G.V. Keldysh(1978) Moscow: Sovetskaya enciclopedia [in Russian].
8. Pyaskovsky I. (1987). The Logic of Musical Thinking Kiev: Muzychna Ukraina [in Russian].
9. Sabinina M. (1976). Shostakovich-symphonist Moscow: Muzyka [in Russian].
10. Kholopova V., Chigareva E. (1976). Alfred Schnittke Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
11. Frost S. (2006). Linguoculturological aspect of the study of connotations. Extendet abstract of candidate`s thesis. Chelyabinsk Retrived from www.dissercat.com [in Russian].