

18. Лотман Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи, исследования, заметки. – СПб.: Искусство – СПб, 2000. – 704 с.
19. Акопян Л.О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М.: Практика, 1995. – 256 с.
20. Foucault M. D'archeologie du savoir. – Paris: Gallimard, 1969. – 208 p.
21. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи: Монографія. – К.: Автограф, 2005. – 352 с.

Олена МАРКОВА

доктор мистецтвознавства,  
професор ОДМА ім. А.В. Нежданової

## РЕФЛЕКСІЯ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ У СИМВОЛІЦІ МУЗИКИ

Тема даного дослідження зафіксована в обговоренні проблематики музикознавства з доктором І.А. Котляревським. Вона має зв'язок із деяким «мислительним стереотипом» Котляревського-теоретика [4], який органічно «включає» теоретичні позачасові (за його власним глибоким переконанням – «метафізичні») константи історичну проекцію смислів, що ємко концентрувалися в поняттях-категоріях теорії музики як наукового музикознавства в цілому.

У цьому напрямку думки пізнана «постріманівська» тенденція найзначніших музикознавчих праць ХХ ст., у тому числі Б. Яворського, Б. Асаф'єва, Р. Реті, Х. Шенкера, – поєднувати саметеоретичний та історичний ракурси у сукупній «теорії» музики, а у трьох останніх (у Асаф'єва, Реті, Шенкера) в узагальнюючу теорію включати і метод композиції [8, с. 57–68].

Вказана «методологічна інтегративність» створила в минулому столітті альтернативу розгалуженню системи дисциплін музикознавства, причому така автономізація теорії-історії-естетики/філософії-психології т.п. музики зафіксована у довідникових та енциклопедичних виданнях [11, с. 808–810]. А ось «методологічно інтегруючи» музикознавство не зафіксоване у відповідній літературі. В цьому полягає актуальність заявленої теми: методологія музикознавства в її інтегративних показниках. Однак якраз «неоренесансні-неоготичні», «варваристські»-примітивістські лінії, виявляючись у сукупній творчій установці ХХ ст., за свідчують закономірне відродження в науковій методології синкретичної теорії-філософії Древності та «компендіумів» Середньовіччя-Ренесансу.

«Компендіумне» мислення явно відрізняло доктора Котляревського, сприяючи його успішній вибудові «ступінчатості» теорії музики – «спекулятивної» та спеціалізованої, а також історичного музикознавства, особливо що стосується «теорії історії» музики. У класі Котляревського послідовно розроблялася свій час «неможлива» проблематика «музичного словника епохи», котра на сьогоднішній день вжені когоне шокує, будучи підкріпленою концепцією культурно-парадигматичних переваг, уявами про архетипи у цілому і музичні архетипи, в принципі.

Об'єкт дослідження – методологія музикознавства. Предмет – інтегративні показники останньої. Мета – вирішення в сучасному музикознавчому обігу та в його аналітично-компаративних засадах досвіду психології «пізнання» Великого історичного розуму, для чого розрізняємо символ та знак, отожднювані в сучасних підходах. Конкретні завдання – виділення специфіки символу та знака як архетипів і даного першого історичними епохально-конкретизованими проєкціями-значеннями, апробація аналіза і прийнятих підходів – на матеріалах творів і їх виконання Ф. Шуберта, Дж. Россіні, Ф. Шопена та ін. Практична цінність – можливість використання матеріалів дослідження в учбових курсах вищої музичної школи як методологічне надбання музикознавчої школи І.А. Котляревського.

Заявлені дані роботи і питання музичної символіки безпосередньо об'єднують своє

музикознавством семіотичний підхід з тою архетипово-континуальною методологічною орієнтацією, поза котрою розмірковування про музичну знаковість (навіть на рівні загальнень В. Холопової у книзі «Музика як вид мистецтва» [14, с. 50–52]) не йдуть далі аналогій із вербальними диференціаціями значень-смислів.

Музична символіка як дещо відмінне від музичної семантики-образності, від художньої «наслідуваності» в звучанні, складає знаконароджуючу якість, детермінуючи художню специфіку музичної семіотики і семантичного наповнення її знаковості. Музична символіка – «нескінчений ряд значень» (за О. Лосевим [6, с. 36]), явлена рядоположеність котрих окреслює деякий історичний «слід», що проявляється в семантичних домінантах символу на певному історичному етапі проявлення символічного континуума. Символи музичні – архетипові, що забезпечують їх значенню «невичерпаністю» та одночасно предметною конкретністю в контексті деякого історично-часового зрізу.

Якщо ми звернемося до такого визнаного музичного символу як наспів *dies irae*, то ньому виділяємо два архетипових компонента: 1) нисхідна послідовність як «стрижньова» якість поступальних ходів мотивних ланок секвенції, 2) оспівуючі «кругові» ходи мелодії, «на низувані» на вищевказану послідовність *catabasis*.

Перше (лінія *catabasis*) складає різновид первісної символіки магичних акцій [2, с. 27–28], втілюючи ідею Гріха та Спокути. Друге – кругові мелодичні послідовності – є Поминання Бога. За свідомством теоретика Православної музики В. Мартинова, «... всі системи власне богослужбного співу – візантійське осьмогласіє, григоріаніка і російська система розспівів, – засновані на кругоподібному принципі формотворення, яке проявляється... в наявності певної кількості мелодичних структур, що створюють коло. Кількість мелодичних структур може наростати і бути скільки завгодно великим...» [9, с. 72].

І далі: «Кругоподібний принцип формотворення являється наслідком кругоподібного руху душі, що занурюється в себе, і віддзеркалює течію сакрального циклічного часу» [там же, с. 75].

Відомо, що мелодія *dies irae* представляла коло колопоза церковних наспівів-гімнів Західної церкви, котрі від початку цінувалися у Східному християнстві, а потім, у вигляді винятку, були допущені в католицьку службу. Пристрасть С. Рахманінова, який усвідомлював Православні основи свого світосприйняття, до символіки мелодії *dies irae*, являється непрямым свідомством її архетиповості в межах релігійної християнської музики. Мелодичні «обертонні» звороти постають тут як домінуючий принцип звучання, вказуючи на глибину церковності даного образу.

Контекст виявлення даного мотиву в тематичному розкладі окремого твору «висвічує» в ньому семантику, актуальну в конкретиці творчого акту, але котра ніяк не заслоняє всеохоплюючого значення його поля Божественної присутності. Асоційовані з даним наспівом образ смерті-відплати за Гріх (і творчості Рахманінова, почасти, також) не становить антитези вищесказаному, лише «виір'ячуючи» одну із складових емкого смислу мелодії («стрижньовий» образ *catabasis*).

Музичну символізацію історично-процесуально розгорнутих в культурному бутті ідей, що складають підсумкову рефлексію вищескінченно множинних і різних, знаходимо як в ідеї-образі на прямку, так і в образі-змісті окремих творів і навіть тем. Такою є символіка вальсу, ноктюрна для виразного шару бідермайера, в котрих «згорнуті» історичні полярності німецького і кельтського культурних світів, християнської церковної та до церковної літеральності [1, с. 247]. Такою є рефлексія міфологеми (комплекс «близнюків», в тч. людина – тінь [10, с. 732]), але також полюсів прикмет монументального (!) бахівського стилю, – в «Двійнику» Ф. Шуберта.

Текст Г. Гейне в названій Пісні творця емблематично-романтичного «Лісового царя» втілює «розп'яте почуття» страждаючої «маленької людини», «двійником» котрої в звучанні постає «тема Розп'яття» з Фуґи *cis-moll* I т. ДТК І.С. Баха. А як її «історичний слід», як вка-

зуюча на стильово-жанрове начало, що породило самого Баха – хоральність остинато, взагалі несумісна з ідеєю будь-якої, у тому числі даної Фуги Баха. Так продовжене «викликання» з глибини історичної пам'яті слів – наприклад, ранньої опери-бароко, заріями-монологами на інструментальному остинато на зразок сольних номерів із «Дідони та Енея» Г. Перселла.

Ланцюг семантичних зв'язків на цьому непереривається: ритуальна екстатика остинато, висхідна до містеріальних актів архаїки, органічно поєднана з тональністю *h-moll*, з тональністю, котра демонстративно «закреслює» тональність цитованої бахівської Фуги «котра не існує» в традиційному церковному висотному колі, «чорна» як «ніщо», символізуюча ірреальний зміст того, що діється.

Концепція символічного як принципово відмінного від «семантичного» варта глибокого аналізу творчості Дж. Россіні, інтелектуальна сторона змісту спадщини якого сьогодні майже не досліджена. Політична підоснова «Севільського цирюльника» вирішена в Россіні протилежному напрямі, якщо порівняти з Моцартом, оскільки не «революційні настрої», що йдуть від тексту Бомарше, а антиякобінські ідеї захопили автора [7, с. 3], який турбувався про відновлення знищеної Галіканської церкви. З цим проханням звертався до російського Імператора, присвятив удові М.І. Кутузова кантату «Аврора», з якої «перебралася» у фінал італійської опери за французьким текстом, присвяченої побутовим перипетіям Іспанії, – російська народна пісня «А и было огород городить» [16, с. 250].

І текст цієї пісні, заявленої учасникам Віденського («танцюючого», який зовсім не виконав покладені на нього функції Реставації Королівства Франції та Галіканської церкви [5]) конгресу у вищевказаній Кантаті, а у загаданому оперному фіналі «Севільського цирюльника» ідея того тексту підсилювала абсурдистський характер іспано-франко-італійської «комедії про кого». Тим більш, що мелодія, яка підбиває підсумок діяльності героя, так енергійно заявленою Каватиною ритмічарантели, асоційованої зохопленням виступами карбонарієв італійським Півднем [7, с. 2–5], – обидві ці теми-образи мають спільні звороти з кульмінаційним ходом від *c i d* – до *e*.

І Каватина – не в «каватинному» розкладі танцювального руху, що «підхоплювала» як би завіти моцартівського бунтівництва Каватини Фігаро в «Безумному дні або Одруженні Фігаро» (також танцювальність та демонстративно швидкий темп у середній частині), із тембром-амплуа (у Моцарта – «високий бас», у Россіні – «третій тенор»), який «заступав» голос Графа Альмавіви (баритон у Моцарта, тенор у Россіні), – смислово «відсторонювала» іронією вищеназваної танцювальної російської пісні фіналі знаменитого твору італійського Майстра [13, с. 10–21].

Повнота політичних та етико-релігійних установок тілена в опері «Подорож в Реймс», яка демонструвала, у передбачення відкриттів Стравінського-Орфа у ХХ ст., жанр «сценічної кантати».

Дорога серцю Россіні ідея Реставації Королівства Франції вміщена в жанрові рамки комічної опери із вражаючим «набиранням» високої імітної лірики до кінця твору, що «перероджує» вихідну комедійну установку у пафосний «італійський бідермайер» *semiseria*. Все, що стосується Россіні, не вміщається в межі музичної «семантики», але виводить на «нескінчений ряд значень» символа. Бо самою назвою кантати-опери – «Подорож в Реймс» – вибудовується архетип Очікування, фактично містеріального очікування Дива Відродження одного разу загиблого, але того, що повинне бути Відновленим.

В роботі М. Гремплера [16] вказано на «ренесанс Россіні» в кінці ХХ ст., тому що до цього часового рубежу більшість творів великого Маестро – не ставилися. Россіні належить першість романтичної заявки образу Очікування, зв'язуваного із Вагнером [12, с. 6–9], із демонстративним трагізмом останнього, однак того, що мав зовсім захоплюючо-радісну вершину-витоку вигляді комедійно-ліричних концепцій великого італійського композитора.

У книзі «Історія опери» Г. Кречмар [3] відмічається особлива значущість Россіні у комічному жанрі, автор бачить в особливостях дару композитора – в передбаченні іронічної лірики Г. Гей-

не, який став одним із епіцентрів спрямувань німецького романтизму: «Дотепність та живість старої опери-буфф підсилені у Россіні притаманним йому відтінкам иглування та комічного перебільшення, які підготували ґрунт (курсив О.М.) для успіхів Генріха Гейне» [3, с.119].

Однак, визнаючи велич Россіні в «уготовлюванні романтизму» Гейне в комічній опері, Г. Кречмар не приймає зовсім «вуличного» та виступаючого на захист релігії, наближеної до Православ'я (!), виявлення «романтичних веселощів» Россіні. Про на диво поетичну увертюру до «Вільгельма Телля» Россіні Кречмар відгукується... у зв'язку із наведеним ним «прикладом несмаку» цього автора [там само]. А як аргументацію справедливості такого обвинувачення наводить опис музики: «...від початку її відчувається великий поет: чередана пасовиську, буря, як все це прекрасно, яка свіжа звучність чотирьох віолончелей! Але замість очікуваного радісного гімну, подібного (!? – О.М.) до бетховенської увертюри до «Егмонта», в кінці з'являється зухвала вулична музика (курсив О.М.)». І далі – резюме: «Увертюра ця – віддзеркалення духовного обрису Россіні-художника» [там само, с. 320].

Із останнім з приведених висловлень Г. Кречмара не можна не згодитися: увертюра до «Вільгельма Телля» – це зосередження Одухотворенності дару Россіні. А «вуличною» Кречмар називає свята святих італійського музичного образу думки: стрімку музику за типом італійського швидкого маршу...

Однак привсіх непослідовностях характеристики Россіні Г. Кречмар віддає належне композитору в головному: прокладання через комічний жанр найважливішого принципу європейського романтизму – особливого роду його інтелектуалізму. І додам: символіки, невіддільної від інтелектуальної екстатичної вираженості, співвідносної з релігійною одухотвореністю, однак зовсім неприйнятною у втіленні «почуттів» на рівні побутової невимогливості їх проявлення.

Із цього загальнення виходить сутнісність для творчості Россіні романтичних ідей, оспіваних у романтичній драмі, але даваної цим автором у комедійному і в цілому повчально-оптимістичному переломленні. Замітимо, та, що пожолобила смак Кречмара заключна частина увертюри до «Вільгельма Телля» Россіні, складає аналог «народній простоті» фіналу цієї опери, котрий своїм благополучним завершенням вводить містеріальний мотив Дива. Замість криваво-трагічного фіналу, котрий домінує в оперному романтичному театрі, Россіні зберігає вірність принципам оперсеїанеаполітанської школи – танародних пасхальних містерій з їх справедливо-благополучним сюжетним завершенням.

Музичний символізм Россіні замість «музичної знаковості», «музичної семантики» окремих тем та структур, – це перевертання підходів до творчості цього, дуже знаменитого, однак зовсім не оціненого автора – за сутнісними для нього категоріями Відновлення Історичної Справедливості.

Поняття «музичної символіки» належним образом покликане переоцінити уявлення про творчість Ф. Шопена, більшість знаменитих мелодій якого, як показують дослідження, представляють темипопулярних релігійних пісень з відповідним архетиповим стрижнем їх змісту [20] – або складають «парафраз» на відомі твори його сучасників, добре знайомих слухачам у часи виступів піаніста-композитора, але цілком забутих наступними поколіннями (див. збіг побудов Етюд № 2 a-moll op. 10 із знаменитим в свій час Етюдом І. Мошелеса [18, с. 70], ін.). А виконавський («бідермайєрівський»!) [17] принцип подання самим Шопеном своїх трагіко-драматичних творів у «полегшеності» удару-тембру «легких» фортепіано, – складає символізацію, відмінну від програмної семантики тем-образів його композицій.

Як бачимо, історичне рефлексування музичних символів, закладених саме відеї композиторської творчості, що має місце у Россіні, в окремих творях – у Ф. Шуберта, у виконавстві – у Ф. Шопена і т.п. – складає багаті перспективи розвитку в музичній науці. І тут не логічна фігура розрізнення тожності-контрасту, але психологія «пізнавання» архетипових позицій у множинності семантичних виявлень, – створюють методологічну лінію, відмінну від компаративістики-аналітики картезіанської музикознавчої установки, всеприйнятої в сучасному науковому обігу.

Концепція музичної символіки, що глибинно усвідомлювалася І.А. Котляревським і та, що завжди із незадоволенням ним констатувалася у викладенні як «стилістично... не така», виконала свою оберігальну функцію відносно до феномена асаф'євської спадщини, про яку М. Тараканов повідомив дещо, не зафіксоване у різних біографічних виданнях. Професори Котляревський та Тараканов мали подібні соціальні коріння за родинними ознаками походження, розуміли один одного з «півслова» – відповідно, обговорювали речі, які на офіційних виступах не могли мати місця. Однією з таких тем, яка безпосередньо причетна до історичної рефлексії в житті мистецтва, – це символізм фігури Сталіна в біографії Асаф'єва, співвідносний із булгаківським ставленням до цієї похмурої постаті сумного періоду в історії нашої Вітчизни.

За словами М. Тараканова, – вважаю своїм моральним обов'язком зафіксувати ці відомості, – Сталін на початку 1930-х представниками російської дворянської інтелігенції, що співпрацювала із Радянською владою, характеризувався як той, хто «вселяв великі надії», відсторонивши криваву трійку Каменев-Зінов'єв-Троцький. Асаф'єв, як розказував Тараканов, на виставі у Великому театрі був представлений С.М. Кірову, – а тоді йшла розправа з усім, що іменувалося Асоціація сучасної музики, на чолі якої, як відомо, стояв Асаф'єв. Кіров зумів переконати Сталіна на позитивну оцінку діяльності великого вченого і обдарованого композитора – із наказом: безперешкодно працювати на композиторській ниві – і «забути» про музикознавчі писання, що й було виконано. Тільки напередодні можливої смерті у блокадному Ленінграді Асаф'єв поновив свою музикознавчу творчість із несподіваними для нього (і для багатьох) наступними кроками його останніх шести років життя.

Дане обговорення історичних переказів, які мали дещо легендарний колорит, стали серйозним аргументом для І.А. Котляревського у підтримці теми дисертації по проблематиці інтонаційного бачення музичної історії, оскільки специфічно історичний генезис інтонаційного методу Асаф'єва не прийнято було обговорювати у фахових колах до 1980-х. Історична рефлексія осягання мислительних стереотипів, що змінюються у часових вимірах – а це і є сутність «музичного словника епохи», – спирається не тільки на значення і напівісторичних віх мовної конкретиці, скільки на символіку «нескінченого ряду значень» (за О. Лосевим [6]), що «вбирає» як свій «слід» семантичну сукупність певного періоду, часового шару-зрізу і т.п. Тому «психологізм символу», недokumentальна однозначність, авідбиття суб'єкта державної влади у Великому розумі історичної пам'яті, значущість, історично-стійко асоційована із індивідом як персоніфікація народних-національних очікувань, – цей підхід для Котляревського був зрозумілий. Звідси – надто стримана реакція доктора Котляревського на семіотичні класифікації музичної змістовності у В. Холопової із посиланням останньої на Ч. Пірса [15, с. 50]

Як висновок зауважень за заявленою проблемою – символі семантика музичних значень в історичній рефлексії, започаткований архетипом, – констатуємо:

1) значеннево-музичну сутність розрізняємо на рівнях символу та знаку, при тому, що ці дві змістовні побудови існують незалежно одна від одної в реаліях музично-художньої іплинності;

2) значення символу і знаку – це «вкладені» структури, у яких архетиповість символу народжує множинність історичних рефлексій, а останні семантично-знакові тяжіють до епохальної конкретики їх предметного навантаження;

3) високість музичної абстракціїдесь перевершує словесно-категоріальні загальнення, коли мовайдепротвілення Всього (Божественного вцілому), символізуючи континуальність мислительної діяльності людини у цілому.

1. Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс. – М.-Л.: Музыка, 1971. – С. 379.

2. Гудман Ф. Магические символы. – М, 1995. – 289 с.

3. Кречмар Г. История оперы. – Л.: Academia, 1925. – 406 с.

4. Котляревський І. Пріоритетність як фактор розвитку музикознавства // Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть. – Мелітополь, 2002. – Вип. IX. – С. 32–39.

5. Лопухин А. Галлицизм // Христианство. Энциклопедический словарь: В 3 т. – М., 1993. – Т. 1. – С. 398–399.
6. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.
7. Маркова Е. О символике партий Фигаро в операх В. Моцарта и Дж. Россини // Аркадія. – 2006. – № 2 (12). – С. 2–5.
8. Маркова О. Про естетичне визначення музичної форми // Українське музикознавство. – К., 1978. – Вип. 13. – С. 54–70.
9. Мартынов В. Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси. – М.: Прогресс. Традиция. Русский путь. – 224 с.
10. Мифологический словарь. – М.: Сов. энциклоп., 1991. – 736 с.
11. Музыкаведение // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. – М., 1976. – Т. 3. – С. 805–830.
12. Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. – М.: Сов. композитор, 1976.
13. Хе Тьен Хой. Партии високого баса в оперной практике: история и современность. Магистерская раб. – Одеса, 2005. – 48 с.
14. Холопова В. Музыка как вид искусства. – М.: Издат. Московской гос. консерватории им. П. Чайковского, 1994.
15. Хохловкина В. Итальянская опера первой половины XIX века // Западно-европейская опера: Очерки. – М.: Гос. муз. издат., 1962. – С. 225–284.
16. Grempler M. Rossini e la patria. Studien zu Leben und Werk Gioachino Rossinis vor dem Hintergrund des Risorgimento. – Kassel: G. Bosse Verlag, 1996.
17. Heusler H. Das Biedermeier in der Musik // Die Musikforschung. XII. Jahrgang 1959. – Kassel u. Basel: Bärenreiter-Verlag, 1959. – S. 422–431.
18. Homiński J. F. Chopin. – Kraków: PWM, 1978. – 360 s.
19. Pahlen K. Das neue Opern-Lexikon. – München: Seehamer Verlag, 1995.
20. Węcowski J. Folklor religijny w utworach Chopina // Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. – Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. – S. 513–534.

Ігор ЮДКІН-РІПУН  
член-кореспондент АМУ

## РЕФЛЕКСІЯ ПОЛІФОНІЧНОГО ФОРМОУТВОРЕННЯ В ГОМОФОНІЇ

Водній з останніх своїх статей, присвячених творчості К. Дездеуальдо, І. А. Котляревський описав явище, яке становить певний парадокс для епохи завершення панування поліфонії: «Дивовижно, але гармонічне сполучення акордових структур постійно діючим фактором. Виникає навіть можливість ввести нове поняття: опосередковане гармонічне сполучення, коли один із звуків попереднього акорду обов'язково входить до складу наступної структури» [11, с. 83]. Більше того, відзначено «відсутність модальності як заздалегідь спланованої структури», а відтак «гармонічне сполучення акордів значно частішим, ніж мелодичне» [11, с. 80, 82]. Біля витоків так званого хроматичного мадригалу спостерігаємо тенденції, що напевно випереджають час, вторуючи шляху гомофонії. Інакше кажучи, маємо справу з типовими рудиментарними явищами, з зародком нових тенденцій, що утверджуються в наступному.

Продовжуючи логіку історичної реконструкції І. А. Котляревського, видається доцільним здійснити методологічну інверсію такої проблематики, тобто розглядати не лише рудименти, спрямовані в майбутнє, але і релікти, що становлять сполучні ланки поміж явищами нової епохи та їх витоків. Особливо цікавий ракурс приймає така проблематика, коли релікти стають предметом цілеспрямованого відтворення, тобто піддаються спеціальній рефлексії,