

5. Лопухин А. Галликанизм // 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 богослужебное пение Московской Руси. – М.: Прогресс. Традиция. Русский путь. – 224 с.
10. Мифологический словарь – М.: Сов. энциклоп., 1991. – 736 с.
11. Музыведение // Музикальная энциклопедия: В 6 т. – М., 1976. – Т. 3. – С. 805–830.
12. Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. – М.: Сов. композитор, 1976.
13. Хе Тъен Хой. Партии высокого 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 зостанніх своїх статей, присвяченій творчості К. Джезуальдо, І. А. Котляревський описавши, як е становить певний парадокс для епохи завершення панування поліфонії: «Дивовижно, алегармонічніє получення акордових структур є постійним 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», авідтак «гармонічне сполучення акордів ззначно частішим, ніж мелодичне» [11, с. 80, 82]. Білявіток і так званого хроматичного мадrigal у спостерігаємо тенденції, що наче випереждають час, вторуючи шлях 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 та кінні проблематики, тобто розглянати не лишеrudimenti, спрямовані в майбутнє, але і релікти, що становлять сполучні ланки поміж явищами нової епохи та їх витоками. Особливо цікавий ракурс приймається проблематика, коли релікти стають предметом цілеспрямованого відтворення, тобто піддаються спеціальній рефлексії,

відзеркалюючись в нових культурно-історичних умовах. Таким предметом рефлексії стає, зокрема, контрапунктична техніка для розkvітлої, утвердженої гомофонії. А що саме рефлексією, дотого ж рефлексією історичною маємо тут справу, то це випливає з відомої концепції К. Южак [28, с. 9], за якою поліфонія та гомофонія співвідносяться на основі дуалізму фактично як два типи дискурсу, тобто корпуси текстів та відповідні художні ідіолекти.

Власне кажучи, проблема рефлексії контрапунктичної техніки в межах гомофонного дискурсу вже становила предмет спеціальної уваги. Варто згадати, зокрема, статтю І. Чижик, присвячену аналізові ораторії Й. Гайдна «Створення світу», де переконливо продемонстровано, що в тлумаченні композитора «світ поліфонії – то старий світ пливких і неясних форм» [20, с. 135]. Водночас це спостереження дає підставу для подальших питань, зокрема, для з'ясування того, чому саме в пізній період життя, коли було написано зазначений твір, Й. Гайдн особливо захоплюється контрапунктичною технікою, створюючи «Десять заповідей» та цикл канонів для жіночих голосів на тексти прислів'їв, а підручник Й. Фукса стає його настільною книгою.

Щоб висвітлити цепитання, слід врахувати, що рефлексія поліфонії в гомофонії принципово відрізняється від так званого вільного стилю. Навідміну від нього отлумачення поліфонії як предмета рефлексії означає євдібртого, що віддається зословно істотним вже з ретроспективного погляду на новий дискурс. З одногобоку, створюються сюмови граничного мінімалізму, що межують з мікрокопією: відтворені в гомофонії фрагментарні контрапунктичні явища демонструють своєрідну мікрополіфонію. З іншого ж боку, такарефлексія становить рушайну силуреформування самогополіфонічного дискурсу, що засвідчено, зокрема, системою щойно згаданого Й. Фукса, 250-та річниця смерті якого дала нещодавно нагоду привернути увагу до неперехідної цінності спадку дослідника.

Можна було б казати навіть про своєрідну «фуксіану» як про особливий напрямок поліфонії, що виходить за межі звичайного протиставлення «суворого» та вільного стилів, на той же час цілком відповідає характеристиці відрефлектованого, відзеркаленого, відтвореного відторонньому дискурсу явища. Щоб пересвідчитися у вагомості цього напряму, так само як в його недослідженості, варто згадати імена «двох Антонів» – Рейхи та Сальєрі: перший був шкільним товаришем Л. Бетховена, другий – його вчителем. Унікальні прозріння А. Рейхи (зокрема, випередження пантилістик ХХ ст., незвичайні ритмічні новації в порупануванні тахтометру) принаймні привертали увагу [23], на той же час Сальєрі відомо лише про його послідовне «фуксіанство», а творчість лишається *terra incognita*.

Зазначений напрямок чекає спеціального дослідження, але не менш важливим для історії музичної культури вдається ся також інший аспект рефлекції та відрефлектованої контрапунктики, який виявляється змікрополіфонії. Існує досить репрезентативний прошарок музичної спадщини, де саме мікрополіфонічні рефлекти становлять вагомий чинник формоутворення, який, проте, залишається недослідженим. Досить сказати, приміром, що у Л. Бетховена, чия 29-та соната – фактично перший великомасштабний твір, призначений для фортепіано нового типу, відкриває новий етап розвитку поліфонії, маємо справу з величезним масивом мікрополіфонічних «дрібниць», особливо у варіаційних циклах.

Окремо колопитаньокреслюється зузвізку з тлумаченням мікрополіфонічних прийомів романтиками. Останнім часом, приміром, увагу привертали пізні твори Р. Шумана. Було спростовано поширену думку про відображені в них слідіпсихічного гозахворювання композитора (подібно до того, як спростовано міф про алкоголь змії Е.А. Гофмана). Так, у «Ранкових співах» було виявлено «мозаїку цитат» [30, с. 203] з власних вокальних творів, але на відміну від цих творів «Шуман тепер проектує ціле як низку хоральних варіацій» [30, с. 194]. Особливо істотним вдається спостереження протоїсенса, який надається з такому використанню контрапунктичної техніки в гомофонному контексті: «Його музиканерухомості виразно контрастує з просуваючою перед цілеспрямованою магістральною течією періоду. Вочевидь, це елемент пророцтва від Шуманівської схильності до часових структур: можна мати

наувазіпозірнеопросторовлення(quasi-spatialization)музичноїтечіїв«Парсифалі»Вагнера[30, с. 197].

Інакшекажучи,поліфоніяяквідрефлектованийреліктпростиставляєтьсяягомофоніїне лише в конструктивному, а й у симболовому аспекті. Зокрема, в межах відзначенногоВже дуалізмутакепротиставленнязбігаєтьсяязпосиленнямиознак,відповідно,просторовоїтенденції музичного хронотопу. Можна було б, щоправда, додати, що поліфонія не стільки посилює ознаки просторовостіяктою, скільки профілюєїглибинні,рельєфніякості,роблячи відчутним зіставлення глибинності художнього простору та його площинної проекції.

Наведеніспостереженняпідводятьдопитанняпроте, якийсенснадаєтьсяяполіфонічним реліктам у гомофонному контексті. Виходячи за межі музики, звичайно шукають аналогії в дуалізміпоезіїтапрози, проте відповідністьтутспростовуєтьсяяжетим, щоколирикування, приміром, даєпідставизіставлятивіршованірядкизгомофонією, тоособливостіпоетичного синтаксису(такі, якгіпербатон, тмезис, анастрофа, пов'язаніздистантнимизв'язкамиміжрозмежованимиконтекстомсловами)даютьпідставудлязіставленнязвідношенніяміжмотивами в поліфонічнійтканині. Щеодинаспектпов'язанийзвикористанняммікрополіфоніївжанрі романтичноїінструментальноїбаладиякзасобувирауспічних, об'єктивістськихтенденцій, що стаютьвідцентровими силами, тодіяклірикаідентифікуєтьсяягомофонієютастановитьоснову інтеграції [37]. Проте подібні епічні конотації не простежуються за межами цього жанру.

Колижалишатисявмежахсамоїмузики, не залучаючи літературніпаралелі, то привертаєсувагупостійнаприсутністьувикористанніполіфоніїмоментівінтелектуалізаціїтекстута виявленняіманентноїмузичноїлогіки. Поліфонічніприйоми завждинесутьпечать «ченого» мистецтва, вони позначають світартефактів, того, що зроблено, що єштучним. Фольклор знаєлишеембріональніформипідголоссяябогетерофонії, але фольклоризаціїнепіддаються розвинутіполіфонічніформинавідмінувідгомофонних(таких, приміром, якрондов«колісцевій»пісеннийформі). Впрограмнихінструментальнихжанрах, спрямованихнапозамузичні асоціації, поліфонічні засоби мають значно менше поширення, ніж в «абсолютніймузиці». Відповідно, у вокальніймузиці ці форми переважають в духовній, а не світській сфері, за свідчуочитенденціюспритуалізації. Цяобставина даєпідстави за рефлексією поліфоніїв гомофонномуkontекстівідстежуватиознакиумузичноїіманентності, щовріноважуєпровідне для гомофонії тяжіння до інших сфер культури, до міжвидового синтезу.

Правомірністьтакогозіставленняполіфонічноготагомофонногодискурсівпідкутомзору музичноїіманентностізасвідчуєтьсяяйтим, щосамегомофоніясталавідповідникомпросвітницькогоідеалуоригінальності, відтакнайоснові склалося звичнедля сьогоденняпротиставленнякомпозиторатавиконавця, перенесене театральноїпрактики «поділупраці» між драматургомтарежисероміакторами. Дослідниккультурисентименталізму П. Мак-Крелес формулює досить категоричний висновок: «У жанрі фантазії, мабуть, більше, ніж у інших жанрах, ми починаємо бачити, що нові функції композитора та виконавця розриваються окремі напрямки» [35, с. 216].

Такетлумаченняполіфонічно-гомофонногодуалізмувплощиніїхвідношеннядомузичної іманентностідаєпідставивбачатийогоосновинелишевсемантицітаформоутворенні, але такожу відмінностяхмелосу, придатногодогомофонногоабо поліфонічногодискурсу. Ці відмінності, зокрема, дужеясправозасвідченідолеювідомої методикиредукції Ф. Шенкера, заснованоїназняттіорнаментальнихнашаруваньмелосу: вонавиявляєтьсяяефективноюдля аналізугомофонії, алевикликаєпостійнінаріканнязбокудослідниківполіфонії. Так, стосовно вже згаданоготвору Й. Гайдна дослідник зазначає, що «аналіз дуже добре узгоджується з герменевтичнимпідходом, але лише заумови, якщовідступаютьвідпровіднихприпущень Шенкера» [32, с. 8].

Основне противіччя теорії редукції, на думку Н. Марстона, в тому, що Г. Шенкер «вважав взаємнонесумісними функції замкненоготематичногореченнятавеликомасштабних контр-апунктичних структур» [34, с. 21], – адже це виключає можливість його застосування до

структурис *cantus firmus*. Нанеспроможність методуредукції в поліфонії вказує і Е. Зайдель: усуваютьсяєдужеістотнідлятекстуелементи,внаслідокчогоїогоструктурадеформується,а відтак,приміром,«приваблива модальнадзвізначність...лишаєтьсяприцьомуунепоміченою» [36, с. 101]. Такі суперечності пояснюються, мабуть, тим, що гомофонний мелос, зокрема, в період формування *basso continuo* чітко розмежовує акордовіланцюжкита нашарування фігурацій, атому легкопіддаєтьсяяредукції зворотній процедурі – усуненню орнаментики.

Наприклад, у В.А. Моцарта число аподжіатур «виходить навіть далеко за межі загальноприйнятої міри» [33, с. 103]. Навпаки, для поліфонічного мелосу у випадках того, що С. Скребков позначив як «темизоднаковим каркасом», типовими виявляються такі ситуації, коли можна казати про «варіантне,... доведене до міри контрасту» зіставлення голосів [17, с. 113, 116]. Отже, незважаючи на спільність каркасу, складаються цілком відмінні можливості поліфонічної розробки. За крилатим висловом Г. Рімана, «контрапункт інтерпретує *cantus firmus*» [19, с. 174], не залишаючи варіабельних елементів типу цифрованого басу або мелізматики. Саметакий фіксований варіант «інтерпретації» і становить предмет рефлексії використаннім і крополіфонічних прийомів у гомофонії. Відповідно, аналітична техніка (ата-кожінструктивні рекомендації) тут принципово відрізняється якісно від прийомів редукції. Замість зняття фігуративних мелізматичних нашарувань у поліфонії вживається техніка купюр, яка становить свого роду обернення відомого інструктивного прийому впровадження фіктивного явного голосу для написання контрапункту. Вилучаються фрагменти окремих голосів, впроваджуються паузи, а не виділяється каркас мелосу, як у гомофонії.

Зазначені відмінності механізмів породження будови поліфонічного і гомофонного мелосу відповідних методик їх дослідження дають підставу для їх протиставлення також у синтаксичній площині. Найочевиднішою є знак поліфонії тут, за характеристикою К. Южак, виявляється у тому, що «в перекладі на мову асаф'євської тріади..., ім'яє собою неподільну єдність» [28, с. 19]. Водночас ця єдність легко долається в імітації, коли подальше розгортання теми протиставляється інципіту як протискладення і відособлюється як відповедні фази мелодії. Звідси випливає добре відома вимога побудови теми, придатної для утворення канону як такого, де окремі фрагменти можуть суміщатися вертикально. Про це можна було б сказати словами Й. Гете (з додатків до «Фауста»): «In holder Dunkelheit der Sinnen / Konnt' ich wohl diesen Traum beginnen / Vollenden nicht», а саме «В мілій темряві чуттєвості / Міг би я розпочати цю думку / Але – не закінчти».

Вдаючись до музики знатчої термінології, можна сказати, що коли у гомофонії вирішальну роль відіграє каданс, то у поліфонії – інципіт. Відповідно, замість ієрархії кадансів профіль поліфонічної форми окреслюється ієрархією кульмінацій. Організацію мікро-кульмінацій через проведення теми можна виявити, приміром, у 5-й з семи п'єс у формі фугет Р. Шумана, де загальна кульмінація з'являється в результаті злиття низки мотивів, що виникли в процесі розвитку теми. Це можна було б сказати словами Й. Гете (з додатків до «Фауста»): «In holder Dunkelheit der Sinnen / Konnt' ich wohl diesen Traum beginnen / Vollenden nicht», а саме «В мілій темряві чуттєвості / Міг би я розпочати цю думку / Але – не закінчти».

I. Пясковський, вдаючись до методу фреймів у програмі написання фуги в бахівському стилі, виявляє, зокрема, «здатність теми утворювати стрету, де відкількоїсті можливих стрет обирається використанням обєкто-зодичних або наскрізних стрет», а в експерименті, виконаному з такою програмою, відповідно, дослідники «отримали фрагменти стретних утворень» [13, с. 38]. Подібним чином К. Южак відзначає роль магістральної («маєстральної», за її термінологією) стрети. Така ланцюговість будови якнезає собою той наслідок для синтаксису цілого, що, за О. Чугаєвим, «неминуча поява таких розділів, які несуть на собі одночасно ознаки двох функцій», зокрема, «якщо одні фактори певні моменти розчленовують, то іншів той же час об'єднують» [21, с. 92, 94], чим забезпечується специфічна неперервність поліфо-

нічної тканини. Така двоїстість обслівована разом з відтворенням поліфонії в межах гомофонії, коли, за П. Бобровським, виникає ««рухоме суміщення» композиційних функцій як передумова «композиційної модуляції» – зокрема, «завдяки ростанню шир та вглиб» або коли перша тема «переросла в другу в репризі» [1, с. 159, 164]. Ця неперевірність поліфонії визначає дуже вагомі характеристики її синтаксису.

Якщо у гомофонії на основі своєрідної ерархії кадансів творюються масштабно-тематичні структури, то в поліфонії проблеми тектоніки (якщо скористатися поняттям чеської школи Різінгера–Янечека) розв'язуються на основі ітерації (повторів) та рекурсії (зворотного звязку). Як приклад наведемо аналіз фуги 3-ї частини останнього квартету Б. Сметани, здійснений К. Янечеком – одним з творців «тектонічної» теорії. У цій частині, яка становить ліричний центр циклу, «первинним творчим іmpульсом була сама атмосфера польового фугового ростання», тим більше, що «існували типи фугових тем, які нідо чого іншого не годилися», і саме тут «композитор спирається на початки своїх старих вправ з фуг», створених ще вучнівський період 1845 року, тобто, великий промовисто, обирає саме інципіти мелодичного матеріалу [31, с. 401–402].

Далі аналіз замітусних осей проведень теми, зокрема, виявленням мікрокульмінацій, дозволив К. Янечековітвердити, що «експозиція фуги у квартеті спрямовується вгору і вшир», натомість у шкільній фузі «мета сама по собі не визначає ані розширення діапазону, ані виділення верхівки» [31, с. 408]. Текстологічний експеримент з купюрами, за К. Янечеком, дозволяє профілювати тематичні метаморфози, особливості, де «замість лапідарних імітацій надійшли на честовільна співраголосів», проте в проведеннях «другоподаємітацію першого вдимінущії», спроявляючи ефект стрети, хоча зовні відбувається «мелодизація очевидної гармонічної основи» саме тому, що в цій мелодизації «обидва рухи узгоджені, між ними можна побачити відношення імітації». Інакшеша ж, поліфонія не лише реконструюється гомофонією, а є й вмотивовується гомофонними засобами, бож «сама основа імітуєчи середніх голосів виникає з гармонічних вимог» [31, с. 433–434], – до чого можна додати, на основі сполучення акордів та логіки голосоведення.

Природо зоргання таких поліфонічних процесів у гомофоніях умовах, але в суперечі гомофонії тектоніці масштабно-тематичних структур, досить рельєфно виявляється, зокрема, у формах на основі *ostinato*. Проте в цілому вона залишається малодослідженою, хоча вагомість синтаксису поліфонії для відтворенням мікроструктур, що постають як «реліктові» явища гомофонії рефлексії, незаперечна. Нижче наведемо приклади десяти типів вияву такої рефлексії, що стосуються як контрастної, так і імітаційної поліфонії.

1. Епізодичний контрапункт. Фрагментарне використання прийомів контрастної поліфонії – як простого, так і рухомого контрапункту – становить доволі поширене явище, зокрема в експонуванні тематичного матеріалу. Досить згадати Баладу Е. Грига або Коліскову Ф. Шопена, де спочатку вводяться підголоскові контрапункти, які далі зникають або стають резервуарами мотивів матеріалу на противагу основній темі, яка розгортається в цілому вигляді. Приклади такого використання простого контрапункту були виявлені в творчості Ф. Шуберта, зокрема «пересівання контрасту в межах головних тем з горизонтальної площини у вертикальну» [4, с. 14]. Можна додати, що такі прийоми генетично виводяться ще з технікою варіацій на basso ostinato, де так само не змінені мусикантус firmus контрастують мінливі протискладення. Про це можуть свідчити, приміром, деякі варіаційні цикли В.А. Моцарта, наприклад A-Dur (Kö. Anhang, 137). Навпаки, виразно розробкове значення відіграють прийоми мікрополіфонічного розвитку, подані як рухомий контрапункт креміх мотивів. Ці прийоми знаходимо, зокрема, у прикладі з сонати оп. 83 № 1 М. Мяковського, наведеному (але не відзначенню) О. Долинською [6, с. 116–117].

Такі одноразові вертикальні тематичні протиставлення демонструють, загелівським вразом, «інакобуття» гомофонної мелодії. Семантичне значення фрагментарних контрапунктів виявляється в демонструванні їх можливих антиподів. Особливо наочно демонструється

протиставлення «прийом поліфонічного сплетіння відмінних занапрямками, але однакових за ритмічною будовою мелодичних ліній» [5, с. 33]. Спонтанне впровадження поліфонії в гомофонний контекст відтакстає чинником його відкритості, впроваджуючи одиного альтернативи мелодичного матеріалу, вертикально сумісні з ним контрапунктичному усполученні.

2. Хорал. Навпаки, своєрідним абстрагуванням від тематичного значення мелодичного матеріалу стає звернення до прийомів хорального головикладу. Показовим для рефлексії хоральної фактури у гомофонії можна вважати те, що у ХХ ст. за аналогією до атональності стали називати тематизмом. Хорал постає у гомофонному контексті як фаза чистого розгортання музичного матеріалу без будь-яких конкретизованих тематичних знаків, а відтак як стан переходовості, транзитивності і чистому вигляді. Експонування теми у вигляді хоралу, яскраво засвідчене «Серйозними варіаціями» Ф. Мендельсона, демонструє парадоксальність самого тлумачення теми, поданої тут як *cantus firmus*. Постаючи, за висловом К. Южак, як «синхронний контрапункт» [28, с. 16], або як контрапункт переважно першого розряду (за Й. Фуксом), хорал легкодозволяє вичленувати з багатоголосої тканини вертикальні «стовпчики», що становлять мінімальні, далі неподільні елементи поліфонічної фактури. Відтак тут знаходить реальний вияв присутність того, що К. Южак визначила як «кванди поліфонії» [28, с. 33], роблячи хорал особливово зручним для інтеграції діго музичного матеріалу в контрапунктичну техніку. Привагомістю такого тлумачення хоралу для гомофонії може свідчити, наприклад, 20-й фортепіанний етюд І. Мошелеса з його циклу, побудованого як енциклопедія фортепіанної техніки.

Можливість вичленовувати «кванди поліфонії» у хоралі дає підставу для зіставлення з ним такзваного «стрічкового» багатоголосся, зокрема, руху паралельними секстакордами та квартсекстакордами фобурдонного типу або паралельними терціями та п'ятими *santus gemellus*, які становлять дуже поширені типи гомофонної фактури. Окрему проблему становить процес перетворення хорального чотириголосся як здвоєних художніх творів – зокрема, засвідчених під відмінною каноном поліфонії або протиставленням крайніх та середніх голосів у квартетній фактурі. Нарешті, слід відзначити, що саме стан переходовості, розгортання відінципіту до кадансу, властивий хоралу, споріднює його з токатою як формою імпровізаційного розгортання музичного матеріалу.

3. Токата. Цікаву проблематику окреслюють ті явища, які пов’язані з перетворенням токати як обслівого жанру в прийоми гомофонної фактури. Зовні токата має малоспільного зполіфонічними формами, постаючи передусім як інструментальну імпровізацію – такзване прелюдіювання. Однак фактично воно становить похідне від комплементарного ритмічного пульсу, який проймає поліфонічну тканину. Такий родовід токатної фактури обслівояскраво демонструється органною технікою мануалів – розподілу одноголосної лінії між руками. Під цим оглядом токатний «пульс» доповнює хоральні «стовпчики» як протилежна форма розгортання музичного матеріалу. Мабуть, у цьому можна вбачати художню мотивацію 80-го етюду М. Клементі, побудованого як чергування хоральних та токатних епізодів.

У гомофонії токатна фактура прибрала вигляд у специфічної формі такзваного *repetitum mobile*. Поліфонічне походження такового викладу матеріалу засвідчено, приміром, у 1-й частині 4-ї фортепіанної сонати К. Вебера, де після викладу головної теми в імітаційному вигляді подальше розгортання будується на основі комплементарного ритму. У Ф. Шопена нераз токатні форми спираються на приховану поліфонію, яка виписується як дотого жувальному вигляді, з двома аколадами, як у полонезі As-Dur (т. 143, де окремо заакцентовано бурдонні тони, або т. 153, де подано пунктири, розчинені в комплементарному пульсі).

Особливий різновид комплементарного руху становить явище накладання, коли останній тон фрази одноголосу береться єдиночасно з першим тоном наступної фрази іншого голосу, також можна казати про ефект мікрострети. В гомофонії фактурі романтиків такий ефект «стретної» комплементарності знаходимо, приміром, у вже згаданій фугетія-moll Р. Шумана.

Такі накладання розробляються як технічні прийоми у б-му етюді М. Клементі, де останній тон пасажу однієї руки стає водночас бурдоном, на якому починається пасаж іншої руки. Вже згаданий 80-ий етюд М. Клементі демонструє феномен «стретної комплементарності» як наслідок прийомів імітаційного викладу: інципіт імітованої теми вичленовується і проводиться всеквенцією так, що останній тон мотиву постає водночас як перший у наступному проведенні. Всі подібні відчленення розмайття форм виконавської інтерпретації токатної фактури відчатає проїх (поряд з хоралом) своєріднє проміжне становище на граниччі поліфонії та гомофонії.

4. Надбагатоголосся. Ще один аспект неординарності та навіть парадоксальності поліфонічно-гомофонічних відношень виявляє феномен, описаний підручнику І. Пясковського: із зростанням числа голосів зменшується водночас «ступінь свободи» кожного з них, авід-так ізвужується яке можливості застосування поліфонічних прийомів. Як наслідок, саме таке звуження обертається утворенням суполіфонічного викладу в гомофонний: «При вичерпаності різних християнських гармоній відповідно до складу групи» [14, с. 156]. Спробу охарактеризувати цей феномен у суполіфонічному музику є якось обливию про звортні гармонії дійсність обливи про трактування паралелізму: «перехрещення» голосів у зв'язку з ефектами суперечення [7, с. 16–18, 31, 33]. Водночас І. Пясковський формулює висновок про необхідність обливи про трактування паралелізму: «Для уникнення паралелізму використовується комплементарна фактура (домінування посереднього руку, почергове нащарування голосів, багатохорність). Але умова хуттійної фактури уникнення паралелізму неможлива» [14, с. 156].

Пропереосмислення паралелізму в таких умовах може свідчити відомий фортепіанний технічний прийом «октав з начинкою». Його ми зустрічаємо, зокрема, у Баркаролі Ф. Шопена, де виклад теми починається простим контрапунктом, а завершується якими паралельними октавами. Широке використання «октав з начинкою» для відтворення поліфонічних форм спостерігається у фортепіанних транскрипціях органних творів, приміром, у Ф. Бузоні. Вживання читакі прийомів, здійснюють своєріднумікрію поліфонії в гомофонній фактурі, маскування гомофонії схожістю з поліфонічними формами.

5. Артикуляція поліфонії. Своєрідний зворотний бік «надбагатоголосся» становить специальне виконавське позначення таких фрагментів фактури, якімисяляться в ролі поліфонічних реліктів гомофонії. Вже з часів В. Ландовської та Ф. Бузоні стало зрозумілим, що стилістика «перлинної» гри, сформованої добу романтизму, непридатна для наваження відтворення того, що підумованою назою «старовинна музика» демонструвало новітенденції поліфонізації. Розробка відповідної виконавської концепції привела до виникнення нової теорії артикуляції, завершений вигляд якій надав І. Браудо [24]. Істотно, що в такій ролі артикуляція постає як спеціальний стилістичний маркер, яким позначаються саме відрефлектовані поліфонічні форми в гомофонному контексті. Артикуляційні прийоми можуть набирати широкого діапазону – від *tenuto* (як у 5-й варіації з 30-ї сонати Бетховена) до *legatissimo* (як у фінальній фузі 29-ї сонати Бетховена), однак вони протиставляють відповідний поліфонічний фрагмент суміжному гомофонному уточненню. Можна віднести до формування відповідних фактурно-артикуляційних комплексів, якими протиставляються поліфонія та гомофонія.

Природатаких фактурно-артикуляційних комплексів визнається як цілковито нездідженою, проте можна висловити деякі міркування щодо їх походження. Йдеться, зокрема, про акустичні ефекти реверберації, якими підводиться реальні підґрунтя підвідомої порівняння «архітектура – застигла музика». Про реальність такої основи може свідчити, зокрема, та роль, яку в загалі реверберація відіграла в розвитку монодії, у формуванні «поточного» унісону як одного з видів ківраних поліфонічних форм. З історії сакральної архітектури відомо про існування спеціальної деталі культувих споруд, призначеної саме для ефектів реверберації: «Голосники – одназначно характерніших принадлежностей наших давніх церков. Майже

кожній старовинній церкві, відліої до тепер безнадто великих переробок та змін, збереглися постінахи всередині храму значнечисло круглих отворів, невеликого розміру, правильно обіо неправильнорозташованих кількома рядами, скучених групами. Вони нагадують горщики, вбудовані в мури та склепіння і обернути в середину церкви для того, щоб звуки сильніше лунав під час читання та співу» [8, с. 947]. Отже, подібно до того, як «передзвін, тобто биття в усі дзвони» [8, с. 259] становить виток поліритмії [26], можна казати і про ревербрацію (та пов’язані з нею архітектурні ефекти «звукових більярдів», заснованих на грі відлуння, приміром, у славетних «шепітних галереях», де в одному кінці чутно слово, вимовлене в іншому) як продієвий чинник музичного, а не лише архітектурного формоутворення. Мабуть, можна припустити, що печасть таких музично-архітектурних взаємин стає постійним супутником компліфонії, а прояви її полягають в особливій артикуляції.

6. Мікроімітація. З використанням ревербраційних за походженням «ехо-ефектів» пов’язаний розвиток форм імітаційної поліфонії, а особливовиразновідлуння як передожерело імітації діється в знаку гомофонії рефлексії імітаційних форм. Особливої уваги заслуговує фігура так званої «піраміди», ефект якої має чимало спільногоз фортепіанною педалізацією: імітується інципіт теми, який може обмежуватися навіть репетицією одноготону (амбітусом інтервалу пріма), а змістъ протискладення останній тон інципіту затримується, яку фортепіанний педалі. Особливі зображення такогоприйому польоває в тому, що чимало типових тем імітаційної поліфонії так званого канцонного типу починалися саме репетицією одноготону, так що відособлений інципіт стає витоком укороченої імітації. У гомофонії фігура пірамідия як своєрідний конспект імітації стає одним з типових прийомів вступного епізоду довеликої форми (приміром, так починається 2-й фортепіанний концерт Й. Брамса). Саме фігуру піраміди покладено в основу написання канону завдомою методикою є. Корчинського, де вихідний вертикальний інтервал виводиться з додавання горизонтальних інтервалів мелодії та її імітаційного зсуву [9, с. 11].

Відтворення відлуння в «піраміді» як гранично укорочений імітації, зокрема на основі фортепіанної педалізації, мабуть, забезпечує враження глибини, рельєфності звуково-голоспостору. Щебільшою мірою такий просторовий ефект діється в знаку використанні ширших форм імітації, зокрема, у прийомах фугато та канону. Звичайно ці прийоми вживаються для експонування тематичного матеріалу. Так, у сонаті М. Клементі оп. 34 № 2 експозиції передує повільний вступ, де головна партія двічі викладається у каноні, спочатку в септиму, за ним одразу в терцію, а в сонатному алего подається в зміненому вигляді. Аналогічно живається фугато і для відтворення сполучних та проміжних хланок композиції. У 1-ї частині 3-ї сонати К. Вебера канон виникає після викладу обох тем в экспозиції, передходячи в збіжно-розвідний рух, але в репризії цей епізод знову не повторюється. Аналогічне явище спостерігається і у Ф. Шуберта, де фугато немає в репризах «щоб... не надати формі відкритого характеру» [4, с. 11], хоча воно вживається у всіх його трьох фортепіанних фантазіях. Сприяючи враженню рельєфності та глибини музичного простору гомофонії, прийоми фугато стають важливим чинником інтеграції тематичного матеріалу.

7. Ізоритмія. Саме з мікроімітаціями пов’язане виникнення і поширення такого сутого гомофонного прийому, як проведення незмінної ритмічної структури – ритмічного оstinato або ізоритмії. Цей прийом став однією з основ тематичного розвитку в сонатній розробці, становлячи водночас похідне від імітаційної поліфонії, зокрема – від так званої неточної імітації, що обмежується лише відтворенням мелодичних контурів та співвідношень інтервалів. Розючий приклад такої неточної імітації знаходимо у 6-й з 10 варіацій Л. Бетховена на тему з опери Сальєрі «Фальстаф». Дуже вільно трактовану ритмічну імітацію подано у фіналі 8 варіацій Бетховена на тему з опери Зюсмайєра «Соліман», де вичленовується синкопа, що стає своєрідним замінником теми.

Подібні приклади в загальні демонструють закоріненість сутого гомофонних прийомів розвитку пов’язаних із сонатною розробкою, в глибині контрапунктичної техніки. Прийоми ізорит-

міївникають в межах давньої поліфонічної форми мотету. Відкриття самої можливості проведення ритмічної схеми мелодії незмінною окремо від мелодичного малионка буде подією, що уможливлювало самов的表现 of the musical form. Виявляючи водній мелодичній лінії наявність при наймені двох відносно автономних ліній – звуковисотної та часовим рівнем. Згодом ці прийоми перетворюються в водну з основного фону форми мотету. Проте яку поліфонію, так і гомофонію її зоритмія зберігає сенс художнього міалізму, гранично обмежуючи репертуар виражальних засобів відтворенням незмінної формулі.

8. Інверсія. Ще один вияв міалізму становить утворення мелодичного матеріалу на основі обертання його інтервального складу – інверсії, що також склалася в надрах поліфонії. Водночас гомофонний тематизм стить значно більше прикладів підбіної гризиметрію, ніж звичайно виявляють. Так, навіть теми бетховенських сонатчастомістять ракохіднозіставлені мотиви, що відкривають можливості хобернення, авикористання збіжних тарозбіжних рухів голосів і тут становлять загальне місце. Єдина фуга, написана Ф. Шопеном побудована виключно на основі голосоведення *motus contrarius*, де переважають інверсні форми. У контрадансах Ф. Шопена початковата наступна фраза подається як взаємні хобернення. Зустрічні рухи голосів позначають фінал 4-ї сонати К. Вебера, поруч з прийомами *musica ficta*. Саме інверсію покладено в основу епізоду *stringendo* фантазії Ф. Ліста на тему ВАСН, де подано віддзеркалені рухи зменшених септакордів.

Основу ділявикористання інверсії у гомофонії дає той факт, що обернений контрапункт пов'язаний з вертикально рухомим [10, с. 20]. Особливо виразно цей взаємозв'язок виявляється в збіжно-роздіжних рухах [25], які становлять звичайні гомофонні прийоми. Однак власненут, попри зв'язність, виявляється і принципова роздіжність поліфонічного і гомофонного контекстів вживання інверсії: коли в першому основу її складає інтервальна техніка, то в другому інтерваліка завжди осмислюється як компонент акордики. Прийоми інверсії демонструючи міалізм перетворення мелодичного матеріалу ділявикористання нових тематичних побудов, водночас гомофонії подаються як мікрояполіфонічні інтервальні конструкції засобами акордової системи.

9. Гокет. Домінімалістських поліфонічних форм, від рефлексованих гомофонії, належить також давньої поліфонічна форма гокету. Вона розвивалася у взаєминах з мотетом, зокрема, поставала як його розклад у одноголосну лінію в дусі своєрідного арпеджіато, натомість у гомофонній рефлексії ця форма набуває цілком іншого сенсу. Певну схожість до цього отлумачення виявляє вже згадана комплементарна ритмікатоти, проте тут виникають формирегулярного чергування голосів, що утворюють фігуру так званого *martellato*. Так, гокету формі такої фігури розгортається в скерцозі 29-ї сонати Л. Бетховена, у останній з характеристичних п'єс Ф. Мендельсона.

Ще одна форма, в якій відтворюється гокет гомофонією – це фігура так званого перегуку, що виводиться з давньої «каччы» – мисливської пісні. Цей прийом часто вживається у формі чергування *solo-tutti* в жанрі інструментального концерту. На основі такої оприлюдненої побудовано повільній вступ до «Запрошення до танцю» К. Вебера, де постійні перегуки в кінці зливаються в єдну фігуру, а збереження ритмічних імітацій за тактової фігури засвідчує пристрастість саме до форми гокету. Фігура перегуку вживається у репризі 1-ї частини Великої сонати П. Чайковського, а жанрові коріння каччы, можливо, підкреслюють акцентовані синкопи. В обох цих формах найбільшістю тимбрально-формоутворювальними чинниками виявляється міалізація реплік, наслідком якої стає двозначність їх приналежності одному чи іншому голосу.

10. Приховане багатоголосся. Нарешті, зазначена двозначність фрагментів гокету підводить до питання проприховану поліфонію, пов'язаної з проблематикою витоків багатоголосся, зокрема, його взаємин з монодією. У самому феномені латентності багатоголосся виявляється можливість трактувати одноголосну лінію якунісон багатьох голосів, а відтак як лінію, яку потенційно можна розкладати в контрапункт. Еволюція форм також розкладу добре відома з історії, коли в нутріньо складовий розспів давав підставу для витворення дис-

канту та далі димінуцій *santus firmus*. Практиката ропівтасеквенцій, підtekстівки та розспіву, прийоми контрафактур можуть тлумачитися в контексті такогопереведення унісону в явній поліфонічні форми. Зрештою, потенціал перетворення унісону в багатоголосся є містить сама природа вокальної музики як контрапункту логосу та мелосу.

Для історичного розвитку форм прихованого багатоголосся в гомофонії показовим видається те, що саме на її основі склалися фігури так званого «зигзагу», які стали одним з маркерів стилістики експресіонізму. Водночас такі прийоми зустрічаються, приміром, вже в екосезах Ф. Шопена, де перекидання мелодії на нону з одного регистра до іншого гротескно загострює її розщеплення на окремі лінії. Взагалі прийоми мелодичних «стрибків» як головна зовнішня ознака прихованого багатоголосся становлять зону своєрідної музичної омонімії щодо збігу виражальності.

Можна констатувати, що відьогоденні надскладні проблеми прихованого багатоголосся лише окреслювали в більшому чи меншому наближенні. Більш того, під загальною назвою прихованого багатоголосся об'єднують дуже відмінні за природою явища. Так, відома концепція «багатоголосої мелодії» С. Григор'єва є узагальненням «стрічкового» багатоголосся, заснованого на паралельному русі голосів [2, с. 152], що має гомофонно-гармонічну природу. З іншого боку, С. Григор'єв та Т. Мюллер звертали увагу на приховане голосоведення в структурі тематичного матеріалу імітаційної поліфонії [3, с. 30–31]. Поліфонічні та гомофонні форми прихованого багатоголосся, зокрема «поступове переродження прихованої гомофонії в імітаційну поліфонію» в Данте-симфонії Ф. Ліста, виявила М. Скребкова-Філатова [18, с. 65]. О. Ровенко знаходячи феномени «прихованої» гамоподібності, так само як і акордовий арпеджуваний каркас мелодії [16, с. 63, 66], обґрунтовує досить широке узагальнення: «Справжня історія музики як історія виконавства починається з мистецтва приховання в орнаментальних фігурах основного виду ритманового звука, йувесь наступний розвиток музики подається... як мистецтво приховання» [16, с. 59].

Думається, що можна знайти ще один підхід до тлумачення прихованого багатоголосся. Йдеться про виявлення особливостей його синтаксису, зокрема синтаксичних зв'язків поміж фрагментами мелодичного матеріалу, умовно віднесеними до різних голосів, як свого роду взаємними посиланнями, «перегуками» між цими голосами. Якщо користатися запропонованим Христовим поняттям мелодичної рефлексії як відношення мелодії до гармонізації в гомофонії [19, с. 169–175], тоді для поліфонії можна буде вказати про «саморефлексію» мелодії як передумову її розщеплення на окремі лінії. Під цим оглядом приховане поліфонія може розглядатися також як свого рідного повнення гокету, детаке «перегукання» становить основу конструкції. Комплементарність з того, що відходить від початку, є основою прихованої поліфонії (що, приміром, наочно демонструє фінал 1-ї фортепіанної сонати К. Вебера). Саме синтаксичний аналіз феноменів прихованої поліфонії міг би служити ключем для диференціації гомофонічних та поліфонічних форм.

Розглянуті явища поліфонічного формоутворення в гомофонному контексті ширшій перспективі засвідчують існування проблеми реалізації цього формоутворення та ж усіх темах музичних культур, які не знають самогопротиставлення поліфонії та гомофонії. Прикладом такої проблеми можуть слугувати, зокрема, експерименти з написаннями фуг в арабській культурі. Такі експерименти вмотивувалися, зокрема, тим, що в арабському матеріалі «куплетна повторність відповідає імітаційному принципу», на той же час, напротив, у нормативів поліфонії «суворого» стилю, «збільшено секунду неможна розглядати як стрибок» [22, с. 183–184] з відповідним ефектом прихованого багатоголосся. Інший приклад такого експериментального осміщення різної культури та традиції – становити розвиток фуги для гітари, сама специфіка звуковидобування якої заздалегідь виключає можливість поліфонічних ефектів, а тому тут «превалює нерозміття поліфонічних прийомів, а іх квазі-поліфонічна імітація» [15, с. 165]. Схожий характер мають і розглянуті вище приклади поліфонічної рефлексії, що дає підстави відносити їх до проблематики міжкультурних взаємин.

Всесесвідчить, що висвітлені питання виходять далеко за межі вузької музикознавчого кола інтересів. Метаморфози контрапунктичної техніки постають як проблема розвитку музичної культури в цілому, в її історичній зумовленості.

1. Бобровский В.П. О переменности функций музыкальной формы. – М.: Музыка, 1970. – 228 с.
2. Григорьев С.С. О мелодике Римского-Корсакова. – М.: Музгиз, 1961. – 196 с.
3. Григорьев С.С., Мюллер Т.Ф. Учебник полифонии. – М.: Музыка, 1977. – 310 с.
4. Григорьева Г.В. Полифония Шуберта / Автореф. дисс. ... канд. искусств. (Московская гос. консерватория). – М., 1989. – 24 с.
5. Дмитриев А.Н. Полифония как фактор формообразования. – Л.: Музгиз, 1962. – 488 с.
6. Долинская Е.Б. Фортепианное творчество Н.Я. Ямского. – М.: Советский композитор, 1980. – 208 с.
7. Дубровский И.И. Пяти-девятиволосие в курсе гармонии. – М.: Музыка, 1970. – 288 с.
8. Дяченко Г. Полный церковно-славянский словарь. – М.: Отчий дом, 2002. – XL, 1120 с.
9. Корчинский Е.Н. К вопросу о теории канонической имитации. – М.: Музгиз, 1960. – 28 с.
10. Корчинский Е.Н. Обратимый контрапункт // Уральская гос. консерватория им. М.П. Мусоргского: Научно-методические записки. – Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1973. – Вып. 8. – С. 5–33.
11. Котляревський І.А. Гармонія музичного світу К. Джезуальдо // Мистецтвознавство України. – К.: Музична Україна, 2005. – Вип. 5. – С. 79–83.
12. Лесовиченко А.М. Западный музыкально-культурный канон и его историческая судьба / Под ред. М.А. Сапонова. – Новосибирск: Новосибирский гос. технический университет, 2001. – 32 с.
13. Пясковський І.Б. Допроблемикомп'ютерного моделювання процесу композиторської творчості // Музичний твір: проблема розуміння: Науковий вісник НМАУ. – К., 2002. – Вип. 20. – С. 33–44.
14. Пясковський І.Б. Поліфонія / Державний методичний центр навчальних закладів міністерства культури і мистецтв України. – Київ–Одеса: Науковець, 2003. – 240 с.
15. Рехин И. Путь к циклу 24 прелюдии и фуги для гитары // Процессы музыкального творчества: Сб. трудов. Вып. 165 / Гос. муз.-пед. институт им. Гнесиных. – М., 2004. – Вып. 7. – С. 153–167.
16. Ровенко А.И. Научные основы скрытого многоголосия // Полифоническая музыка. Вопросы анализа: Сб. трудов / Гос. муз.-пед. институт им. Гнесиных. – М., 1984. – Вып. 75. – С. 51–68.
17. Скребков С.С. Теория имитационной полифонии. – К.: Музична Україна, 1983. – 144 с.
18. Скребкова-Филатова М.С. О художественных возможностях скрытого многоголосия // Теоретические проблемы полифонии: Сб. трудов / Гос. муз.-пед. институт им. Гнесиных. – М., 1980. – Вып. 52. – С. 58–74.
19. Христов Д. Теоретические основы мелодики. – М.: Музыка, 1980. – 256 с.
20. Чижик И.А. Манифест классицизма в «Schöpfung» И. Гайдна // Слово, інтонація, музичний твір: Науковий вісник НМАУ. – К., 2003. – Вип. 27. – С. 127–141.
21. Чугаев А.Г. Особенности строения клавирных фуг Баха. – М.: Музыка, 1975. – 256 с.
22. Эль-Саид М.А.Х. Современная арабская народная песня. – М.: Советский композитор, 1970. – 200 с.
23. Юдкин И.Н. Античные традиции в ритмике «36 фут» Антонина Рейхи / Рукопись деп. В НИО Информкультура. – № 2138. – К., 1989. – 28 с.
24. Юдкин-Рипун И.Н. Теория артикуляции И.А. Браудо как интерпретация барочной риторической культуры // Музичне виконавство / Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. – К., 2000. – Вип. 5. – Кн. 4. – С. 9–16.
25. Юдкин-Рипун И.Н. Теория обратимого контрапункта С.С. Богатырева в истории музыковедческой мысли // Українське музикознавство. – 2004. – № 33. – С. 400–412.
26. Юдкин-Рипун И.М. Поліритмія та романтична категорія дзвону // Метро ритм – 2 / НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. – К., 2005. – С. 5–13, 128–132.
27. Южак К.И. Теоретический очерк полифонии свободного письма. – Л.: Петрозаводский филиал Ленинградской гос. консерватории, 1990. – 83 с.
28. Южак К.И. Теоретические основы полифонии в свете эволюции музыкальной системы: Автореф. дисс. ... докт. искусств / Киев, гос. консерватория. – К., 1990. – 42 с.
29. Южак К.И. Стретта в фугах Хорошо темперированного клавира И.С. Баха. – Л.: Музыка, 1965.

30. Daverio J. Madness or Prophecy? Schumann's «Gesänge der Frühe» op. 133 // Nineteenth century piano music: Perspectives in music criticism and theory.– New York–London, 1997. – V. 3. – P. 187–204.
31. Janecek K. Smetanova posledni fugova prace // Hudební veda. – 1971. – № 4. – S. 399–441.
32. Kramer J. Haydn's Chaos, Schenker's Order or, Hermeneutics and Music Analysis – can they mix? // Nineteenth century music. – 1992. – V. 1. – P. 3–17.
33. Krones H. Vorschläge und Apoggiaturen bei Wolfgang Amadeus Mozart // Österreichische Musikzeitschrift. – 1987, 2–3. – S. 99–106 .
34. Marston N. Notes to an Heroic Analysis: a Translation of Schenker's Unpublished Study of Beethoven's Piano Variations op. 35 // Nineteenth century piano music: Perspectives in music criticism and Theory. – New York–London, 1997. – V. 3. – P. 15–51.
35. McCreless P. A Candidate for the Canon? A new look on Schubert's Fantasie for Violin and Piano // Nineteenth century music. – 1997. – V. 3. – P. 205–230.
36. Seidel E. Johann Sebastian Bach's Choralbearbeitungen in ihren Beziehungen zum Kantionalsatz // Neue Studien zur Musikwissenschaft, – Teil 1. Text. – Mainz: Schott, 1998. – Bd. VI. – 156 s.
37. Yudkin-Ripun I. The Image of Balladry in the Nineteenth Century Piano Music // SIEF (Societe International d'Ethnologie et Folklore). International Ballad Commission. 35 Conference. July, 6–11. – Kyiv, Ukraine, 2005. – P. 47.

Ірина ТУКОВА  
кандидат мистецтвознавства

## ПРО СМИСЛОУТВОРЮЮЧУ РОЛЬ МУЗИЧНОГО ЖАНРУ

Вивчати проблематику, пов'язану з музичним жанром, одночасно легко і складно. Легко завдяки генетичній властивості цього явища, що дає змогу віднести його до типізації та узагальнень. Складнотому, що аналізові кожного разу піддається сюоригінальні прочитання композитором жанрового інваріанта, яке далеко не завжди вкладається в рамки сталих родових уявлень. Тому завжди актуальним буде зауваження М. Арановського про те, що «є в науці про мистецтво декілька «одвічних» тем, які, мандрюючи з епохи в епоху, не тільки не втрачають своєї актуальності, але, навпаки, з наступом кожного нового періоду знаходять нову гостроту. До них можна віднести, принаймні, три проблеми: єдності форми і змісту, жанру і стилю» [1, с. 13].

Провокація жанрової проблематики полягає у тому, що, незважаючи на великий масив досліджень зданої теми, у юному музиці не знайдений головний, домінуючий принцип, який дозволяв би об'єднати все різноманіття жанрового фонду. «Вторинних жанрів, – відзначає В. Задерацький, – у сутності, дуже велика кількість, їх повної класифікації немає і бути не може. Великесум'яття вносить сюди програму музика і особливотворчий досвід другої половини ХХ століття» [3, с. 10].

Такий опір музичної практики науковому підходу, зумовлює актуальність питань, пов'язаних із зивченням музичного жанру<sup>1</sup>. Ймовірно, що покине буде створена єдина жанроватаорія, до слідників постійно звертатимуться до аспектів її проблеми. Вже на сьогоднішній день можна констатувати наявність різних дефініцій музичного жанру, його ознак і способів функціонування. Увагу привертають нетільки критичні обговорювання цього феномена, а й історія його розвитку, специфіка перетворення жанрових інваріантів у музичній практиці та ін. Метаданої статті полягає в актуалізації специфічних функцій жанру як фактора смыслоутворення.

«Необхідність смыслу виникає там, де існує необхідність розуміння, що припускає осмыслення», – вважає лінгвіст А. Новіков [6]. Даний вислів, безумовно, не можна віднести тільки до художньої творчості, оскільки безліч форм людської діяльності п'язано з процесомро-

<sup>1</sup> Базовими установленні теорії музичного жанру у вітчизняній науці є концепції М. Арановського, О. Соколова, А. Сохора, В. Цукермана.